

Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale

Luiz Marques

Universidade Estadual de Campinas -
UNICAMP

1. Nel marzo del 2012 ha avuto luogo a Roma, all'Accademia dei Lincei e a Villa Medici, un Convegno sul tema: *“Lo storico dell'arte intellettuale e politico. Il ruolo degli storici dell'arte nelle politiche culturali francesi e italiane”*^[1]. L'iniziativa celebrava il centenario della nascita di Giulio Carlo Argan (1909) e di André Chastel (1912), sottolineando l'importanza di queste due grandi figure della storiografia artistica italiana e francese del XX secolo. La celebrazione fornisce l'occasione per proporsi di fare, in modo molto modesto, un confronto intellettuale tra Roberto Longhi (1890-1970)^[2] e Giulio Carlo Argan (1909-1992)^[3], confronto

che, a quanto ne so, non ha finora tentato gli studiosi. Solo Claudio Gamba allude, di passaggio, nel suo profilo biografico di Argan, al fatto che questo è “uno dei classici della critica del Novecento, per le sue indubitabili doti di scrittore, così lucidamente razionale e consapevolmente contrapposto alla seduttrice prosa di Roberto Longhi”[\[4\]](#). Un contrappunto, per quello che si dice, poco più che di “stile”, e nient’altro. E ciò non sorprende. Di fatto, se ogni contrappunto presuppone logicamente un denominatore comune, un avvicinamento tra i due grandi storici dell’arte pare – almeno a prima vista – scoraggiante, tale è la diversità di generazioni, di linguaggi, di metodi e, soprattutto, delle scelte e delle predilezioni che li hanno mossi.

Inoltre, Argan è stato notoriamente il grande discepolo e successore all’Università di Roma ‘La Sapienza’ di Lionello Venturi (1885-1961), il cui percorso fu contrassegnato da conflitti con quello di Longhi[\[5\]](#). Appartenenti alla cronaca della vita intellettuale italiana, tali conflitti, per quanto riguarda Longhi e Argan, non sembrano risultare soltanto dallo scontro di personalità più o meno idiosincratiche, o da aree di influenza e di potere, ma esprimono differenze pienamente intellettuali che vale la pena caratterizzare. Le differenze tra Longhi e Argan si configurano in un primo momento come semplice diversità di interessi, visto che neanche gli oggetti che li attrassero erano gli stessi: l’architettura non interessò Longhi, mentre era l’oggetto per eccellenza della riflessione di Argan, che si laureò nel 1931 con una

tesi su Sebastiano Serlio, pubblicò nel 1936 *L'architettura Protocristiana, Preromanica e Romanica* in due volumi, nonché *L'architettura italiana del Duecento e del Trecento* nel 1937 e si distinse per gli studi su Palladio (1930), Sant'Elia (1930), Brunelleschi (1946 e 1955), Alberti, Bramante, Gropius (1951), Borromini (1952), sull'architettura barocca in Italia (1977) e sull'opera architettonica di Michelangelo (1990)^[6]. Inoltre, sono conosciuti i suoi rapporti con la rivista *Casabella* intessuti già al momento del concorso per il Palazzo del Littorio nel 1934^[7]. D'altra parte, Argan non è mai entrato nei domini della *connoisseurship*, campo in cui Longhi, dal canto suo, si mostrò insuperabile. Infine, mentre Argan sembra adottare un atteggiamento critico più attento all'importanza o portata storica di un artista, sono note le avversioni di Longhi e la terribilità delle sue "stroncature" anche dell'arte di alcuni dei più grandi maestri di tutti i tempi come Ribera, Tiepolo e Canova^[8].

Detto questo, Argan e Longhi si ritrovano comunque d'accordo sull'Ottocento artistico italiano. È un fatto che Argan rifiuta il relativismo del *Gusto dei Primitivi* del suo maestro Lionello Venturi, che metteva sullo stesso piano "il carattere spontaneo del primitivismo dei macchiaioli e degli impressionisti"^[9]. Sottoscrive invece senza riserve il *Buona notte signor Fattori*, la *blague* di Longhi, a partire dal *Bonjour Monsieur Courbet* (1854), tramite il quale segna nel 1937^[10] e poi ancora nel 1949 la sua presa di posizione nel dibattito tra impressionismo e macchiaioli. Così

scrive nel 1946[11]:

L'incontestabile ritardo della pittura italiana sul gusto europeo dipende, anzitutto, da una scarsa responsabilità morale nella valutazione del nostro Ottocento. Dopo tanti fastidiosi appelli per una rivalutazione impossibile, chi non si sentiva disposto ad augurare, col Longhi, la buonanotte al signor Fattori?

Longhi rifiutò la pittura di Giovanni Fattori (1825-1908) e, in generale, quella di quasi tutti i pittori “*del nostro minuto Ottocento*”, che chiamava nel 1949 i *nostri modesti, adorabili provinciali*[12]. Tale critica, che può oggi sembrare (almeno così sembra a me) eccessiva in entrambi gli storici, aveva la sua ragion d'essere nell'Italia della prima metà del XX secolo, quando si trattava ancora di vincere le ultime resistenze al pieno riconoscimento della grandezza storica dell'arte francese, da Courbet e Manet a Cezanne. Da cui certo “franco-centrismo”, lucido e generoso da parte di Longhi e di Argan, ma inevitabilmente incentrato su una concezione “pre-Orsay” dell'Ottocento francese e sull'idea dell’“incontestabile ritardo” storico-artistico italiano, che oggi ne guadagnerebbe ad essere più sfumato. Il saggio di Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946) e il “Carrà” (1937) di Longhi, così come la sua prefazione alla traduzione italiana (1949) di *History of Impressionism* di John Rewald, realizzata, del resto, dal suo discepolo, Antonio Boschetto, sono da questo punto di vista sulla stessissima lunghezza d'onda[13].

Ma l'accordo finisce qui. Per quanto riguarda il Novecento, è ben nota la

poca considerazione che l'arte astratta e le esperienze delle avanguardie del secondo dopoguerra meritavano da Longhi, a difendere le quali, al contrario, Argan dedicò molta della sua energia. Si identificano qui i primi dissensi. Longhi lamenta il fatto, per esempio, che Ottone Rosai (1895-1957) fosse stato messo da parte alla XXVI Biennale di Venezia del 1952 ed è opportuno ricordare in questo contesto la sua critica alla premiazione della XXVII Biennale, nel 1954, di un pittore astratto come Giuseppe Santomaso, poiché le opere dell'artista vengono, in quell'occasione, presentate proprio da Argan, che Longhi considera "troppo edotto di teoretica"[\[14\]](#).

In modo forse semplificato, ma non sostanzialmente falso, lo spartiacque era almeno in parte la questione dell'allineamento quasi automatico all'astrazione, trionfante nel secondo dopoguerra. Argan, che aveva pubblicato nel 1948 una monografia su Henry Moore, aveva canalizzato i suoi sforzi nel senso di un *aggiornamento* dell'arte italiana del secondo dopoguerra, il che significava metterla in sintonia con il nuovo sistema delle arti che allora si impiantava a partire da Londra e da New York. Mettendosi in un'altra prospettiva, Longhi difendeva – e, se non sbaglio, con argomenti affini a quelli del concetto di *organicità* che Ranuccio Bianchi Bandinelli aveva avanzato nel 1950[\[15\]](#) –, la specificità della tradizione della sintesi plastica della figura, propria della civiltà italiana antica e moderna, specificità intesa male dalla giuria delle Biennali veneziane, composta sintomaticamente da una maggioranza non-italiana[\[16\]](#):

Gli 'astratti' continuano ad essere i preferiti di una giuria dove sono in prevalenza schiacciante i giudici stranieri. Un difetto di struttura che, anche due anni fa, finì per sacrificare un Rosai alla strana congiunzione Cassinari-Saetti. E che cosa mai dovrebbero sapere gli stranieri di quel nostro studioso corso, affaticato, ma non ignobile, che il padiglione centrale va periodicamente rievocando dall'ultimo quarantennio con le mostre 'antologiche' e 'cicliche'? Senza ingiuria, assai meno di quanto possiamo saper noi dell'arte di fuori, e ciò per la forte ragione che la nostra lingua è quasi sconosciuta nel mondo e, per intenderla, si aspetta ch'essa si faccia gergo internazionale.

2. Per capire più in fondo queste concordanze sull'Ottocento italiano e queste divergenze sul Novecento, si deve magari risalire indietro fino alla comune origine piemontese dei due storici. Pur appartenendo a generazioni successive, Longhi, nato nel 1890 ad Alba, nella provincia di Cuneo, e Argan, nato nel 1909 a Torino, condividono *lato sensu* una stessa cultura. In un paese contrassegnato da tradizioni storiche e culturali molto diverse e spesso contrastate, identità regionali sono elementi a volte rilevanti nella costituzione di un profilo intellettuale. In particolare, se quest'origine comune è il Piemonte e se i tempi sono gli anni intorno al 1900, quando un piemontese non poteva restare indifferente al ruolo fondamentale svolto dalla sua regione nella soluzione monarchica e sabauda del Risorgimento. È impossibile non tenere conto del sentimento, ancora vigente nei primi anni del XX secolo, di

un destino storico proprio, ritrovato nella lotta contro gli austriaci. Tutti i bambini di quegli anni si erano nutriti della morale civica di *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis, ambientato tra 1878 e 1886 nella Torino di Umberto I e Longhi conservava un bel ricordo di questo romanzo per ragazzi, secondo Gianfranco Contini[17]. Più importante forse: ogni giovane piemontese doveva anche fare i conti con l'eredità di Giosuè Carducci, la cui ode saffica, *Piemonte*[18], composta nell'auge del suo prestigio nel 1890 veniva ancora insegnata nei banchi di scuola della Torino della generazione di Argan[19]. Per quello che riguarda più in particolare la storia dell'arte a Torino, Longhi e Argan furono entrambi influenzati da Pietro Toesca (1877-1962), creatore nel 1907 della cattedra di storia dell'arte dell'Università di Torino. Longhi è stato suo discepolo a 16 anni e ancora nel 1950 ricordava "certe parole conclusive della Sua prolusione: 'prima conoscitori, poi storici', il cui senso mi fu sempre più chiaro[20]". Più tardi, Argan proseguirà i suoi corsi all'Università di Roma, dove l'eminente medievalista insegna tra il 1926 e il 1948.

Nei primi decenni del XX secolo l'*intelligentsia* piemontese, e in generale quella italiana, avevano due sfide comuni. La prima era quella di smantellare il progetto carducciano di una poesia in registro eroico, intonata in modo italico, e di sostituirlo con l'affermazione del carattere, internamente policentrico e esternamente europeo, della cultura italiana. La questione era drammaticamente complicata a causa

del prolungamento del bellicismo della I Grande Guerra nel nazionalismo fascista. L'antifascismo di Longhi e di Argan è necessariamente implicato in questa prima sfida di rifiutare l'italianità proclamata dal fascismo senza negare la specificità della civilizzazione italiana. Il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, ispirato al pensiero di Giovanni Gentile, pubblicato il 21 aprile 1925 (Natale di Roma), dichiarava che:

il Fascismo è un movimento recente ed antico dello spirito italiano, intimamente connesso alla storia della Nazione italiana, ma non privo di significato e interesse per tutte le altre.

La risposta di Croce nel *Manifesto degli Intellettuali antifascisti*, pubblicata il 1° maggio di quell'anno, aveva l'obiettivo di strappare ai fascisti questa pretesa di italianità e di rivendicarla per la storica affiliazione dell'Italia alla tradizione liberale nella sua più piena accezione europea. L'atteggiamento di Longhi e di Argan in relazione alla cultura italiana si lascia chiaramente esprimere in questa formulazione crociana, ma forse ancora meglio nella bella *Lettera a Parigi* che il giornalista ed editore Piero Gobetti (1901-1926) scrive, proprio da Torino, il 18 ottobre del 1925, dopo essere stato picchiato quasi a morte dai fascisti^[21]:

Bisogna amare l'Italia con orgoglio di europei e con l'austera passione dell'esule in patria, per capire con quale serena tristezza e inesorabile volontà di sacrificio noi viviamo nella presente realtà fascista. (...) Le nostre malattie e le nostre crisi di coscienza non possiamo curarle che noi. Dobbiamo trovare da soli la nostra giustizia. E questa è la nostra dignità di antifascisti:

per essere europei dobbiamo su questo argomento sembrare, comunque la parola ci disgusti, nazionalisti.

La seconda sfida era rifiutare, sull'esempio di Croce, il positivismo e il filologismo archivistico e classificatorio, senza, tuttavia, rassegnarsi al silenzio a cui l'*Estetica* di Croce conduceva quando si trattava di storia delle arti visive e, soprattutto, quando si trattava di comprendere le crisi formali della storia recente[22].

3. Come si disegnano, sullo sfondo di questo sostrato culturale comune, le esperienze formative dei due piemontesi? Sono così diverse quanto lo sono la Torino di Longhi e quella di Argan, visto che la città aveva allora già intrapreso la strada che l'avrebbe portata a diventare un grande polo industriale e urbano (la Fabbrica Italiana Automobili Torino, per esempio, nasceva nel 1899).

Longhi non riconosce un grande debito intellettuale all'ambiente della città della sua gioventù, che considera intorpidito dal tardo ottocentismo[23]. Gli resta solo ricordare con particolare affetto la sua esperienza come allievo, verso il 1906, di un ispirato lettore di Dante, l'"indimenticabile Umberto Cosmo"[24] (1868-1944), un antifascista storico (insieme a Gaetano Salvemini e Luigi Einaudi, Cosmo sarebbe stato anche professore di Piero Gobetti), morto molto giovane, ma che ebbe ancora il tempo di lasciare la sua traccia in Argan, il quale, del resto, riuscì anche a conoscere Umberto Cosmo. Quando, alcuni anni dopo, Longhi prepara la sua tesi di laurea su Caravaggio, con Pietro Toesca come relatore, le scienze

umane così come professate nell'Università gli si figurano assopite e destituite di tutta attualità, a tal punto che preferisce seguire segretamente i corsi di diritto di Luigi Einaudi[25]:

Per il resto la facoltà più strettamente umanistica languiva e non dovrà sorprendere che fosse un sollievo per me seguire clandestinamente, fra i corsi di diritto, le lezioni sfaccettate in una logica diamantina di Luigi Einaudi.

È possibile che siano ancora gli echi della reputazione di Luigi Einaudi ad attrarre Argan verso il corso di diritto, che lascia incompleto, sedotto che fu dalle lezioni di Lionello Venturi, professore in quell'Università tra il 1914 e il 1931.

Appena laureato, nel 1911, Longhi lascia Torino per inseguire con una borsa di studio la scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma. Lasciava la città dei suoi studi universitari alla vigilia di cambiamenti culturali che sarebbero, invece, decisivi per Argan. Infatti, qualche anno dopo la guerra, per una curiosa confluenza storica – in cui spicca l'intervento di Riccardo Gualino, del suo breve ma attivissimo Teatro di Torino (1926-1930) e del suo mecenatismo nei confronti di Casorati[26] e di artisti della sua cerchia –, Torino conobbe un notevole slancio culturale. Così che, quando, nella seconda metà degli anni '20, Argan entra all'università, questa era diventata lo scenario di una delle più formidabili concentrazioni di studi umanistici del Novecento italiano. Il critico letterario Giacomo Debenedetti, grande amico di Argan, definisce la sua esperienza di quegli anni come[27]:

un periodo di dialoghi appassionati, animati dalla tensione culturale promossa dal Croce, dal Gentile e anche in parte dal Salvemini.

Una delle chiavi per capire la particolare dinamica intellettuale tramite la quale Argan si addentra nella storia dell'arte, si trova in un diario di Debenedetti, "Probabile autobiografia di una generazione"[28]. Ma quest'atmosfera è evocata da Argan stesso nel 1989, in un intervento fortemente memorialista[29]:

Conobbi Giacomo [Debenedetti] a Torino, quand'ero studente: apparteneva alla generazione che aveva di circa dieci anni preceduta la mia. Facevo parte di un gruppo di orientamento nettamente crociano e insofferente, quanto meno, della crescente volgarità culturale del fascismo: ricordo Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Massimo Mila, Norberto Bobbio. I nostri amici più anziani e già culturalmente e politicamente impegnati erano Giacomo Benedetti, Franco Antonicelli, Carlo Levi, Aldo Bertini. Essi avevano vissuto un'esperienza culturale ancora libera, aperta verso l'Europa. Avevano conosciuto Gobetti, forse Gramsci, di cui a noi era impossibile conoscere gli scritti proibiti. Croce era per noi il nostro vero maestro: nei rari ma sempre attesi incontri non ci parlava di politica ma solo di problemi della cultura. Rappresentava per noi la cultura eletta contro l'abbietta, ma a un certo punto si fermava a un limite che non ci sentivamo di accettare. La poesia e la pittura francese che noi ammiravamo, non l'interessava: Mallarmé, Rimbaud,

Proust, per lui, erano non-poesia. Io studiavo storia dell'arte con Lionello Venturi: era fondamentalmente crociano anche lui, ma si era reso conto che la critica crociana non spiegava per nulla il poco dell'arte figurativa. Condannava il Barocco, l'Impressionismo, tutta l'arte del nostro secolo, che – ci spiegava Venturi – era la parte più viva della cultura europea contemporanea.

Insomma, contrariamente a Longhi, Argan vive all'Università un'esperienza di formazione intellettuale veramente da grande cenacolo, come membro che era di quella "Confraternita D'Azeglio", di cui facevano parte alcuni dei nomi più importanti della Torino (e perfino di tutta Italia) antifascista della sua generazione: Cesare Pavese (1908-1950), Carlo Dionisotti (1908-1998), Leone Ginzburg (1909-1944), Norberto Bobbio (1909-2004), Massimo Mila (1910-1988), Vittorio Foa (1910-2008), Giancarlo Pajetta (1911-1990), Giulio Einaudi (1912-1999), Luigi Firpo (1915-1989) e Arnaldo Momigliano (1908-1987). Quest'ultimo, in particolare, deve essere menzionato, non tanto per il suo disperato tentativo, analizzato da Guido Clemente^[30], di sopravvivere come intellettuale in un'Italia imprigionata dalla demenza antisemita, ma per aver lasciato una testimonianza preziosa dell'Università di Torino. In un articolo intitolato "*A Piedmontese View of the History of Ideas*", lo storico dell'Antichità sottolinea come le scienze umane nell'Università di Torino di quegli anni fossero fortemente marcate dallo storicismo tedesco^[31]. Quando Argan entra all'Università, Federico Chabod (1901-1960) aveva appena difeso una

tesi su Machiavelli, discussa con Salvemini e Pietro Egidi, e doveva nel 1925 dirigersi a Berlino, raccomandato da Croce, per studiare sotto la guida di Friedrich Meinecke, con cui si sarebbe mantenuto in contatto fino alla morte di questi avvenuta nel 1954[32]. Momigliano mostra, insomma, che è attraverso questa vertente germanica della storia delle idee, che la storia della cultura, che risale a Burckhardt, arriva a Torino, fatto che non può evidentemente essere ignorato nella ricostituzione della genesi del repertorio e delle inclinazioni intellettuali di Argan.

4. Questa familiarità con la Facoltà di Lettere, Filosofia e Storia dell'Università di Torino e con la *Ideengeschichte* tedesca avrebbe favorito in Argan la più piena assimilazione di un fenomeno intellettuale che deve essere considerato come un aspetto importante della differenza di generazione tra Longhi e Argan, aspetto questo di dimensione europea: la diffusione in Italia degli studi interdisciplinari sulla civiltà italiana del Rinascimento, generati da Aby Warburg, Max Dvorak, Erwin Panofsky e Edgar Wilde, tra gli altri. Una ricezione più generalizzata in Italia degli studi promossi a partire dagli anni '30 dal Warburg Institute non accadrà, in realtà, se non dopo la Seconda Guerra Mondiale. Ma sin dal 1929, Croce citava l'*Idea* di Panofsky nel suo *Aesthetica in nuce*; sin dal 1930, anno della morte di Warburg, il grande filologo italiano, Giorgio Pasquali (1885-1952), segnalava l'importanza dell'opera di Warburg e, per finire, sin dal 1937, Giuseppe Di Logu traduceva in italiano, per quanto parzialmente, *La*

scultura tedesca dall'XI al XIII secolo, di Panofsky[33]. Longhi aveva profondamente assimilato la lezione austro-germanica della generazione di prima, quella della pura visibilità. Secondo Previtali, già dal 1913 Hildebrand, Wickhoff, Riegl e Wölfflin si contano tra le sue letture e sono esperienze che trasparono nel suo *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, del 1914. Ma la sua ricezione di Warburg e dei suoi è, per dire il meno, silenziosa.

Non è il caso di Argan, che, già nel 1946, pubblica un lungo saggio su Brunelleschi e le origini della prospettiva nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, in cui fa tesoro dei lavori di Panofsky e Cassirer. Al recensire l'edizione italiana della *Storia della Critica d'Arte* di Lionello Venturi, nel 1947, Argan mostra non solo di conoscere bene la tradizione germanica, cosa che non sorprende dato il suo *background* torinese, ma, soprattutto, di essere capace di proporre uno slittamento di questa tradizione verso un'interpretazione "sociale" del fenomeno artistico – non esente da sensibilità marxista o gramsciana –, diremmo oggi, già "arganiana". Così, dopo aver notato quanto la storiografia artistica germanica è ancora poco nota alla critica italiana, sottolinea[34]:

la preoccupazione sociale che traspare nei concetti del Riegl di Volksgeist, e di Kunstwollen (dove già affiora, tra molte contraddizioni, una spiegazione etica dell'arte), o nella stessa impostazione del Dvorák della storia dell'arte come storia dello spirito.

Prima di essere marxista, la storia dell'arte costruita da Argan è una storia delle forme simboliche, nel significato preso a prestito dal pensiero di Ernst Cassirer e di Panofsky. In realtà, nessuno studioso italiano della sua generazione è stato più panofskiano di Argan, anche quando cerca di convertire Panofsky in un momento dell'elaborazione della sua stessa visione. In uno dei suoi testi di più esplicita questione di metodo, pubblicato nel 1966, si legge il seguente brano^[35]:

studiando una Crocefissione (per esempio di Antonello da Messina o del Mantegna) non tutti guardano i particolari, per esempio i piccoli sassi ai piedi della croce. Quei sassolini non sono solo un 'capriccio' del pittore: si potrà anche scoprire come quel particolare che sembra insignificante, abbia un valore allusivo o simbolico.

E l'analisi che propone di seguito della *Risurrezione di Cristo* di Piero della Francesca, nel Museo Comunale di Sansepolcro, avrebbe potuto perfettamente essere uscita dalla penna di Panofsky. Per entrambi, il problema della semantica della forma resta quello di capire la *natura* della relazione tra forma visiva e pensiero discorsivo che convive nell'opera d'arte, problema a cui si tornerà più avanti.

In ogni caso, per Argan, vista la sua specifica formazione intellettuale, era facile fare il passo che lo avrebbe portato dallo storicismo tedesco degli anni '20 a un marxismo alla maniera di Gramsci, particolarmente attento alla questione della cultura. Che Croce sia stato il grande interlocutore, per quanto

solo “mentale”, di Gramsci era un fatto che non faceva se non rafforzare la scommessa su una filosofia che, oltre al suo antifascismo *tout court*, garantisse allo stesso tempo un superamento dell’antifascismo idealista di Croce. Sul piano politico, il PCI, che aveva sempre preso le dovute distanze dalla barbarie stalinista, offriva una possibilità di partecipare alla ricostruzione culturale dell’Italia dopo la catastrofe fascista. Argan si trovò così in più occasioni a lavorare accanto a tanti intellettuali, storici e critici di arte comunisti, come, per esempio, nella rivista *Il Contemporaneo*, fondata nel 1954[36].

5. È quasi superfluo ricordare che niente sarebbe potuto sembrare a Longhi più inconsueto di questo connubio tra storia dell’arte come storia dello spirito, e impegno politico. È certo vero che Longhi si mostra (come ben ricorda Giovanni Previtali nel profilo biografico che traccia del suo maestro) particolarmente sensibile all’agenda degli intellettuali nel momento storico della ricostruzione dell’Italia del secondo dopoguerra quando afferma nel 1950, nel testo di apertura di *Paragone*, che la risposta dello storico dell’arte di fronte all’opera d’arte[37]:

non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant’altro occorra.

Si ricordi ancora la disponibilità “illuminista” che Longhi mostra nel voler elevare la “cultura media” dell’Italia dei suoi giorni, sia valendosi del linguaggio cinematografico per divulgare l’arte di Carpaccio e di Caravaggio, sia tramite

l'elaborazione di esposizioni didattiche e a un "avvicinamento alle posizioni del Partito comunista" (Previtali), sia – soprattutto – per mezzo di una scrittura più accessibile, come è quella del suo *Caravaggio* del 1952.

Detto questo, nessun intellettuale è meno "organico" di Longhi. Il suo antifascismo deriva dalla sua convinzione che l'arte è il frutto dell'esercizio della fantasia e della libertà individuale dell'artista, irriducibile a qualsiasi programma politico o dottrinario. Questo è lo sfondo ideologico della sua adesione a certe idee di un'Europa nata dall'Umanesimo romanico del XII secolo (lei stessa depositaria dell'eredità della civiltà latina) ed è anche lo sfondo ideologico del suo grande processo contro la "mano morta" dell'arte bizantina del XII e del XIII secolo, atrofizzata dallo Stato e dalla dottrina[38]:

E poiché con questo non s'intende già di negare ai popoli dell'impero bizantino la facoltà di fare arte, ché quasi varrebbe negar loro l'umanità stessa, si vorrà significare che fu qualcosa d'altro a impedirli in quell'aspetto dell'umano che nell'arte si esprime; e fu dunque il limite teocratico o liturgico o cesareo che si voglia chiamare. Nè mancò chi riconoscesse, nel fatto iconoclastico iniziale, il riflesso islamico. E non oppresse per sempre l'islamismo la facoltà di fare arte di figura? O, in altra fosca età, non sentimmo anche noi, con le nostre orecchie, l'esortazione cesarea: 'meno statue, meno quadri' e via di seguito?

A questo singolare parallelo tra Bisanzio e le diverse forme di

totalitarismo del XX secolo, Longhi ritorna ancora, nel 1951, per spiegare a un incauto storico nordamericano, E.B. Garrison (il quale, con il suo “metodo del sagomaio”, aveva appena proposto un’assurda classificazione per formati della pittura toscana del XII e XIII secolo), l’ampiezza storica e morale del paragrafo citato sopra^[39]:

Qualcuno forse ha in mente che quel mio attacco recava un giudizio, inevitabilmente anche etico-politico, sul caso storicamente più illustre di un’arte che si lascia vessare e totalmente asservire dai dettami di un qualunque regime totalitario, così da ridursi in breve a mero automatismo tecnico. Il mio testo diceva anzi, precisamente: ‘E poiché con questo non s’intende già di negare ai popoli dell’impero bizantino la facoltà di fare arte, che quasi varrebbe negar loro l’umanità stessa’...

Non era possibile più esplicita irriducibilità a ogni tentativo di conciliare la creazione artistica con un *a priori* ideologico emanato dallo Stato o dal partito. Tutto il programma politico di Longhi è contenuto *in nuce* in questo brano di quello che rimane – credo – il più sublime dei suoi saggi: *Giudizio sul Duecento*, scritto alla vigilia della Guerra nel 1939 e pubblicato nel 1948. Un testo che di certo incorre in qualche ingiustizia in relazione all’arte bizantina o toscana del XII e XIII secolo, ma la cui intelligenza e fervore critico emanano da una sfera di esigenza intellettuale e morale che rende irrilevante qualsiasi altra considerazione. La sua fede nella libertà dell’individuo nell’atto della creazione artistica potrebbe figurare

come un capitolo nel mitico progetto di Lord Acton (1834-1902) di scrivere una *History of Liberty*, e non ha perduto nulla della sua forza morale nei giorni del nuovo sistema (finanziario) delle arti, in cui viviamo. L'ideale del sapere di Longhi si era formato come sintesi dell'ideale illuminista di Luigi Lanzi (1732-1810) – nel cui stile altamente elegante era stato capace nel 1922 di proporre uno dei più bei *pastiches* di tutta la letteratura del Novecento[40] – dalla radicale modernità critica di Baudelaire e dalla *connoisseurship* di Giovanni Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi e Pietro Toesca. Toccò a Longhi esplorare e portare alle ultime conseguenze le opere dei due ultimi, che furono suoi maestri, così come quella di Berenson (1865-1959), che più di tutti, forse, stimolò il suo senso dell'emulazione, superandole, inoltre, per una critica delle sue premesse, positiviste nel caso dei maestri italiani, e psicologistiche nel caso di Berenson[41]. D'altro canto, l'universo mentale di Longhi proveniva da un momento della lingua italiana non indifferente a D'Annunzio, alla cui elaborazione sintattica lui si obbligò lentamente – per un'etica interiore d'austerità e esteriore di didattica – a rinunciare[42].

6. Nel secondo dopoguerra, Longhi e Argan si ritrovano uno accanto all'altro (insieme a Giuliano Briganti) nella commissione di riordinamento del patrimonio artistico italiano e di recupero delle opere d'arte rubate dai nazisti alle collezioni italiane. Ed è per Longhi l'occasione di salutare Argan come un "valente ispettore centrale della nostra amministrazione

artistica”[43], saluto particolarmente caloroso, se ci ricordiamo delle sue riserve nei confronti dell’amministrazione culturale dello Stato soprattutto per quanto concerne la conservazione dei monumenti artistici, manifestate in un articolo proprio del 1948[44]. Argan, addentrando i quarant’anni, si trova, a sua volta, ad assumere tremende responsabilità per la tutela e la conservazione del patrimonio culturale italiano diminuito dalla guerra e nell’imminenza di affermare la sua centralità sullo scenario universitario italiano. La distanza tra generazioni tenderà a essere d’ora in poi sempre meno importante, tanto più che la catastrofe del fascismo e della guerra aveva reso anacronistiche molte delle differenze che sembravano insormontabili in passato. Longhi, allora aveva 55-60 anni, e ne aveva davanti ancora da venti a venticinque di attività, anni intensi della sua carriera di studioso e di universitario nelle Università di Bologna (dove Pasolini fu suo discepolo[45]) e Firenze, dove era stato formatore e aveva collaborato con una pleiade di storici dell’arte dell’importanza di Francesco Arcangeli (1915-1974), Giuliano Briganti (1918-1992), Federico Zeri (1921-1998), Mina Gregori (1924), Ferdinando Bologna (1925), Carlo Volpe (1926-1984), Enrico Castelnuovo (1929), Andrea Emiliani (1931), Giovanni Previtali (1934-1988), Luciano Bellosi (1936-2011) e Bruno Toscano.

È a partire da questo momento, vale a dire, dagli anni ’50, che il confronto tra Longhi e Argan, cancellato il divario generazionale, passa ad essere

pensabile in termini di puro confronto di idee. Non si tratta qui di provare a stilare un inventario delle differenze. Ci basti restringerle a tre casi in cui il confronto è, per così dire, strutturante dei loro pensieri: Piero della Francesca, Fra' Angelico e, curiosamente, un pittore del Novecento come Arturo Tosi. Ora, ciò che questi artisti dicono ai due critici è chiaramente diverso. Commentando le possibili influenze francesi che lo stesso Tosi riconosceva in un testo del 1931, senza però nominarle, Longhi scrive nel 1956^[46]:

Chi aveva in mente, il Tosi, nel suo nuvoloso omaggio? Neppure un critico acclimatato in Francia, come Waldemar George, si interessò di approfondire la vicenda nel suo libretto del '32 sul Tosi 'peintre classique et peintre rustique'; e un mio cenno del '38 sul possibile collegamento mentale col Bonnard venne lasciato cadere (per sfiducia palese non già verso il Tosi, ma verso il Bonnard!) dall'ardua monografia tosiana del professor Argan (1942), dove viene anzi tirato in ballo Cezanne; che fu pittore di una problematica formale ben altrimenti angosciosa.

Allo stesso modo, in Piero della Francesca, Argan cerca naturalmente la prospettiva, cioè, quello che lui chiama "l'unità formale assoluta di spazio e tempo"^[47]; Longhi, al contrario, i vincoli con la pittura veneziana. La prospettiva è, del resto, un oggetto privilegiato delle riflessioni di Argan (che vi dedicò lo studio antologico del 1946 nel *JWCI*, sopra ricordato), e lo è proprio perché, a partire dalla prospettiva, la pittura esprime lo spazio come tale, cioè,

come categoria geometrica, razionale e intellettuale per eccellenza, annunciando, anche se intuitivamente, i fondamenti di un nuovo *a priori* ontologico dello spazio, sul quale era stato eretto, nel XVII secolo, l'edificio della scienza moderna. Longhi, al contrario, dedicò, nel 1952, un unico saggio alla questione della prospettiva, "Giotto spazioso", cioè, appunto a un pittore che con la prospettiva si mette in relazione *a mano libera*, non mediata da schemi mentali euclidiani e non pittorici. E ancora quando trattò della prospettiva nel Quattrocento, Longhi preferì gli artisti che la utilizzarono come mezzo per creare meno un *costrutto* che una disarmante fantasia spaziale, come è il caso dei pittori dell'*Officina ferrarese*.

Per finire, in Fra' Angelico, le divergenze si esplicitano in modo più dettagliato: chiunque abbia letto una pagina di Longhi sul Quattrocento fiorentino sa del suo sforzo di rivalutare l'intuizione di Vasari, secondo la quale Angelico è uno dei primi e più entusiasti difensori delle grandi conquiste plastiche di Masaccio. Di fatto, niente è più proverbiale nel grande critico che la sua intolleranza nei confronti dell'approccio preraffaelita, nazareno, purista o neodevozionale a cui la storiografia dell'Ottocento aveva ridotto gli affreschi del convento di San Marco. Inoltre, Longhi fu sempre reticente a ogni analogia esplicita tra la forma visiva e la teologia. Così quando nel 1955 Argan rifiuta la filiazione diretta di Masaccio e parla di un Angelico "tomista", trasgredisce dal punto di vista di Longhi due precetti della buona critica^[48]:

L'Argan trascorre addirittura a parlare di un Angelico 'tomista'; che è certamente dir troppo. Non è punto difficile, sappiamo, citare più di un tratto di San Tomaso dove parli di luce e di colori (e tanto varrebbe risalir più addietro, fino a Sant'Agostino e, magari, a Plotino), ma, per la contraddizione che non lo consente, non sarà mai lecito assumere che si tratti della luce e dei colori come li intendeva e vedeva, secoli dopo, l'Angelico; e che, infatti, gli venivano dalle nuove osservazioni fisiche e (per i nuovi tempi) realistiche dei suoi grandi amici.

7. Con questi tre casi – Piero della Francesca, Fra' Angelico e Arturo Tosi – non si esauriscono, ma quasi (potremmo ancora citare Picasso e altri casi), i momenti in cui esistono punti di contatto tra le opere di entrambi gli studiosi. Non è molto. Ma con altri esempi si aggiungerebbe poco e, inoltre, la difficoltà stessa di ampliare il terreno comune a partire dal quale stabilire confronti tra Longhi e Argan non è priva di significato e sarà anzi, in un certo senso, più rivelatrice della moltiplicazione di comparazioni puntuali. Perché più che proporre risposte diverse alle stesse domande, Longhi e Argan si distinguono, innanzitutto, per la diversità delle domande che pongono all'opera d'arte. In termini generali, Argan cerca di rivelare nell'opera d'arte la fenomenologia di un pensiero; Longhi, l'espressione pittorica di una singolare esperienza emozionale di fronte al visibile. Gli artisti eletti di Argan sono Brunelleschi, Alberti, Leonardo e Michelangelo architetto, pensatori della

forma, artisti appartenenti a ciò che si considera consensualmente il momento dell'apogeo della civiltà visiva italiana. Per Longhi, non è il Rinascimento l'apogeo di questa civiltà, ma, inequivocabilmente, il Trecento, che lui dichiara essere, senza nessun vestigio di dandismo, "il secolo d'oro" della pittura italiana. Gli artisti prediletti di Longhi, o almeno quelli in cui la sua capacità critica si rivela esponenzialmente, sono Cimabue, Duccio e Giotto, "Stefano fiorentino", Giottino, Giusto di Menabuoi e Giovanni da Milano, pittori del XIII e del XIV secolo, di una freschezza e di un lirismo in cui si evidenziano l'impeto di un più intimo contatto con il visibile. Appoggiandosi a un Vasari rinvigorito da una lettura intensamente interpretativa, Longhi rivendica la modernità di questi pittori del secolo di Dante, e la rivendica *contro* gli ammiratori transatlantici dei "primitivi", che ironizza e porta al ridicolo. Masaccio, prima di essere questo interlocutore di Brunelleschi così come lo proponeva Argan^[49], sarà dunque per Longhi il restauratore delle intuizioni poetiche del primo terzo del XIV secolo, decisive per il destino della moderna civiltà italiana e occidentale. Partendo da tali premesse, il Rinascimento, agli occhi di Longhi, non avrebbe potuto non risultare totalmente trasfigurato. Ancora oggi, il "suo" Rinascimento sconcerata e non rientra negli schemi storici ufficiali, ma negli anni '30 e '40 doveva di certo apparire come un terremoto, a partire dal quale tanti pittori, quasi sconosciuti o considerati fino ad allora come *petits maîtres*, recuperavano o acquisivano per la prima volta una nuova

dimensione. Longhi abomina l'ovvio. Basta dire che i grandi assenti dai suoi studi rinascimentali sono Michelangelo e Raffaello, ai quali dedica solo tre saggi marginali e per di più sulle loro opere di gioventù (ivi inclusa a *Risurrezione* del Museo d'Arte di San Paolo, opera che Longhi è, del resto, il primo ad attribuire al maestro di Urbino). Ciò che gli interessa non è l'opposizione categoriale tra classico e non-classico o anticlassico, ma le tensioni attuanti all'interno del classico. Firenze e Padova lo interessano allo stesso modo nel XV secolo, ma gli interessano come un'antinomia mentale davanti al patrimonio visivo latino. Uno dei testi più conosciuti, più citati e, senza dubbio, più rivelatori di come Longhi problematizza l'antinomia classico/anticlassico è la sua *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco* (1926), nella quale descrive con quasi allucinata immaginazione l'atelier di giovani allievi del pittore Francesco Squarcione (1397-1468), nel cui ambito nasce l'arte di Mantegna^[50]:

Per quanto ciò possa sembrare fantastico, sento profondamente che tutto ciò [che] avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il '50 e il '70 – dalle pazzie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovane Giambellino, alla apparentemente rigorosa grammatica mantegnesca – ebbe la sua origine in quella brigata di disperati vagabondi, figli di sarti, di barbieri, di calzolai e di contadini che passò in quei vent'anni nello studio dello Squarcione. (...) Così la grammatica di Mantegna, con tutta l'intenzione di esser classica, fu nel fondo anticlassica. (...). Il misticismo

archeologico del Mantegna è sullo stesso piano del misticismo minerale dei ferraresi. In entrambi i casi si tratta di una trasformazione subbiettiva e passionale della ricerca organica e d'analogia naturalista creata dai toscani. (...) Di fronte al Donatello veramente adrianeo nell'altare del Santo o al Masaccio della cappella Brancacci, gli affreschi degli Eremitani sembrano dipinti da una squadraccia di barbari che si preparino ferocemente al diploma di latino.

Lo affascina, insomma, pittori che la *forma mentis* accademica rese bizzarri; lo affascina gli artisti "mondani" del Quattrocento lombardo, come Carlo Braccresco[51], e sarà, del resto, nel corso del '500, con la tradizione propriamente ferrarese e lombarda, che Longhi si identificherà in modo particolare da Dosso a Savoldo a Moretto e a Moroni. Osserva per la prima volta, come oggi tutti sanno, che sono i lombardi, e non i veneziani, le condizioni di possibilità di Caravaggio, il cui genio gli pare finalmente annunciare l'ultima grande vocazione poetica della pittura italiana, continuata a Napoli da Caracciolo, Mattia Preti e dai grandi maestri di coloro che si chiamarono poi i "pittori della realtà", fino a Gaspare Traversi.

Questa convinzione di Longhi che la poesia italiana per eccellenza è *poesia figurata*, come la chiama in una lettera a Benedetto Croce[52], la sua convinzione insomma che il più importante tesoro della civiltà italiana è la sua interpretazione *visiva* del patrimonio culturale dell'Occidente gli permette di affermare ciò che il mondo

deve a questa civiltà e, soprattutto, ciò che questa deve a se stessa[53]:

Ma la nostra casa, se ben ricordo, è l'Italia; e all'intera comunità appartiene quel patrimonio artistico che non è soltanto, si rammenti, la più alta testimonianza poetica che l'Occidente abbia dato dopo i giorni della Grecia, ma anche, ormai, la principale ricchezza che ci resti.

Tale percezione così profonda della vocazione visiva e figurativa della sua civilizzazione permette di comprendere le ragioni di fondo della sua resistenza all'astrazione, sopra evocata. Ma permette, soprattutto, di capire perché al pensiero di Longhi si applichino i vecchi versi di Michelangelo: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto / che un marmo solo in sé non circoscriva col suo superchio.*

Questi due versi dichiarano qualcosa di disarmante semplicità: il blocco di marmo contiene l'universo del pensabile. Il blocco di marmo nega la gerarchia sensibile/intelligibile e va inteso come una sfida a Platone. Ecco la ragione prima per cui Longhi non vede la necessità di riferirsi al contesto ideologico e intellettuale in cui si muovono le opere d'arte se non in modo allusivo, lui che, tuttavia, lo conosce con immensa erudizione.

8. Il contrasto con Argan, che reagisce alla pittura e all'architettura, contrapponendo loro con uguale erudizione, ma quasi metodicamente, equivalenze o risonanze letterarie, retoriche e filosofiche, ci porta al cuore delle differenze tra i due storici. Per Argan, la storia dell'arte come disciplina

appartiene in pieno all'insieme delle scienze umane, pretesa sostenuta dal fatto che l'arte sia essa stessa un modo peculiare e autonomo di pensiero. "L'opera d'arte", scrive Argan, "è un fatto che ha valore storico perché ha un valore artistico"[54]. Fare storia dell'arte sarà *ipso facto* fare storia delle idee. Ma come è possibile per Argan affermare che l'arte è un modo di pensiero e, allo stesso tempo, mantenere intatto il precetto dell'autonomia della forma artistica, autonomia che le garantirebbe un principio proprio di intelligibilità? Ogni tentativo di risposta a questa domanda presuppone affrontare la questione della *natura* del rapporto tra i diversi livelli di significazione che vi convivono. È importante, innanzitutto, non perdere di vista il senso dell'analisi arganiana. Si tratta per lui di provare a capire come una forma è, in quanto forma, pensiero. Forse ciò che meglio definisce la sensibilità intellettuale di Argan è la sua convinzione che l'opera d'arte, come la società umana che presumibilmente esprime, è un ordine, una razionalità intelligibile. "Nell'opera d'arte", scrive, "non solo è necessario cercare il valore di ogni segno (un valore semantico o di comunicazione), ma ogni segno si presenta anche come sin-semantico, come significativo allo stesso tempo di sé e di un'altra cosa, come un termine di relazione, elemento di contesti che è necessario ricostruire"[55]. Pare utile evocare l'interpretazione che Maurizio Calvesi propone di questa nozione di sin-semanticità del segno visivo[56]:

La letteratura sull'arte, da Vasari in poi, ci ha insegnato ad apprezzare e

valutare la bravura, l'invenzione e la sensibilità degli artisti, alcune loro singole idee e persino alcuni 'concetti' espressi nelle loro opere. Prima di Argan, non ci aveva però introdotto alla cruciale intimità del loro 'pensiero', pensiero inteso come luogo organico e finalità (non solo teorica, ma anche ideologica) della creazione, come momento, dunque, non astratto ma sostanziale e sostanziante, come motore genetico, vorrei dire, della stessa invenzione formale. Ciò che Croce chiamava 'intuizione' (e che intuizione effettivamente è, ma non indifferenziata e miracolosamente sospesa), Argan ci ha fatto capire che è appunto, al tempo stesso e senza contraddizione, pensiero, una forma articolata benché sintetica di pensiero, unitaria di 'idee', di impulsi e di sentire, ricostruibile in quel processo (sistematico come 'al rallentatore') che è la critica.

Per esplorare come il pensiero è questo "motore genetico della stessa invenzione formale", Calvesi si serve di diverse formule che, ammettendo come premessa logica la differenza tra arte e pensiero, decreta immediatamente l'identità tra entrambi i termini: l'intuizione artistica sarebbe "allo stesso tempo e senza contraddizione, pensiero". L'opera d'arte è una "forma articolata" e allo stesso tempo è una "forma sintetica". Come intendere quest'identità tra articolazione, che suppone analisi e sintesi formale? Attraverso quale operazione si produrrebbe quest'unità del diverso e perfino dell'opposto? È inevitabile ricorrere alla strategia maggiore di affermazione dell'unità di un'antinomia:

il modello della logica dialettica. Il paradigma è ben noto; e non lo è di meno la critica (volgare) che gli si è soliti dirigere: l'*Estetica* di Hegel, secondo questa critica, sussumerebbe l'arte al concetto, considerandola un momento della fenomenologia di quest'ultimo. Di certo Argan non incorre in una critica riduttrice del pensiero hegeliano. Non gli poteva sfuggire che definire in modo negativo o restrittivo l'assoluto del concetto, escludendone la forma artistica concreta e contingenziale, sarebbe una contraddizione in termini, perché equivarrebbe ad affermare che esiste qualcosa al di fuori dell'assoluto. Pertanto la forma artistica, relativa e contingente è parte costitutiva dell'assoluto hegeliano, che si definisce *interamente* nella storia e come storia. Nella prefazione della *Fenomenologia dello Spirito*, che Argan ovviamente conosceva bene, Hegel definisce l'assoluto come l'unità dell'infinito e del finito^[57], unità pertanto dell'Idea e di tutte le determinazioni delle sue forme storiche particolari, ivi compresa l'opera d'arte. Da cui il fatto che si possa ricondurre il pensiero di Argan a un Hegel possibilmente mediato da Croce, che nel 1913 affermava nel suo *Breviario di Estetica*:

E vano altresì è richiamare il principio dell'unità dello spirito, che non viene scosso, ma anzi rafforzato dalla netta distinzione tra fantasia e pensiero, perché solo dalla distinzione nasce l'opposizione e dall'opposizione l'unità concreta.

In Argan, insomma, l'unità tra arte e pensiero non è riduzione dell'arte al

concetto, ma condizione di possibilità di una transitività non data, ma sempre latente, tra diverse funzioni creatrici dello spirito. Ora, se la trasmutazione della forma in pensiero è una capacità in potenza, la funzione della critica, o almeno una delle sue funzioni più ambiziose, sarebbe realizzare questa potenzialità, percorrendo le vie (o ancor prima, creandole) attraverso le quali questa transitività tra forma e idea si *effettua*.

Un esempio di questa operazione critica, in Argan, è sufficiente per caratterizzarla nella sua pienezza. Come si sa, l'opera pittorica della prima maturità di Michelangelo, dal Tondo Doni (databile tra il 1504 e il 1507) agli affreschi della volta della Cappella Sistina (1508-1512), fu considerata pionieristicamente da Longhi, sin dall'inizio degli anni '40, come la matrice dei più importanti sviluppi della *maniera* fiorentina, e posteriormente europea[58]. Nel 1982, l'illuminazione di Longhi era già diventata un punto pacifico; aveva perso, per così dire, il suo *copyright*, e Argan la riprende come punto di partenza per ulteriori dispiegamenti speculativi. Davanti alle violente giustapposizioni cromatiche di Michelangelo, rivelate nel 1985 dai primi risultati della pulitura delle lunette della Cappella Sistina, la critica di Argan reagisce proprio nel senso di precisare l'*enjeu* filosofico del colore in Michelangelo[59]:

Colorista è un vocabolo di poco significato e in nessun modo riferibile a Michelangelo, che del colore non ebbe il gusto, ma un concetto filosofico trascendentale (...) Fin dai primi dipinti,

Michelangelo aveva cercato accostamenti dissonanti, colori che non unissero ma staccassero, salissero da soli ai timbri più alti. (...) Con la riapparsa violenza del nativo furor cromatico le lunette provano che fu proprio Michelangelo a trovare quella teoria manieristica del colore, fondata su dissonanze quasi dodecafoniche, che pochi anni dopo apparirà già matura nelle opere del Pontormo e del Rosso. Poi il Vasari s'adoperò a occultare il cromatismo del maestro per riconoscere ai toscani il primato del disegno, ai veneti quello del tono. La distinzione giusta era invece tra due concezioni del colore: timbrico o qualitativo in Michelangelo, tonale o quantitativo in Tiziano. Una filosofia dell'essere in sé e una filosofia dell'essere in relazione, nel mondo.

9. Sarebbe imprudente affermare che Longhi avrebbe rifiutato a queste asserzioni qualsiasi valore di verità. È solo possibile affermare che lui non le propose. E questo perché, secondo lui, non appartengono alle regole del genere del discorso che definisce come proprie della storia dell'arte. Contrariamente a Argan, per Longhi, il fenomeno artistico mantiene con il pensiero una tensione più distruttiva che reciprocamente rivelatrice. Per lui, la storiografia artistica, vale a dire, la storia della critica dell'arte, "a rifarla sincera, potrebbe alla fine convertirsi in una storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali". E come potrebbe non essere così, se esiste, per lui, una contraddizione inconciliabile tra arte e pensiero? Nello stesso manifesto fondatore della sua rivista *Paragone*, del 1950, scrive a riguardo:

Chi disse che anche Socrate non ne abbia qualche colpa con l'accento al vasaio? Sopprimer l'arte è certo più difficile (...) ma la filosofia, quando riuscì a passare in istituzione, non mancò di provarsi anche in questo.

Da tali premesse, le conclusioni: invenzione formale e concetto, per Argan, sono categorie in continua reazione alchimica, da cui risulta l'opera d'arte. Per Longhi, invenzione formale e concetto rimangono, per natura, categorie eterogenee e, in potenza, reciprocamente ostili. Questa è la ragione per cui per Longhi, lontano dal rivendicare la cittadinanza alle scienze umane, la storia e la critica dell'arte devono essere una forma particolare di *ekphrasis*^[60]. Per *ekphrasis* si intende qui un discorso in grado di associare sapere storico, precisione filologica e qualità di scrittura di un talento letterario, poiché solo la combinazione di tali qualità è capace di creare gli "equivalenti verbali" del valore poetico di una forma, dipinta in un preciso momento storico, in un preciso contesto culturale e per una insostituibile personalità artistica. Longhi conclama lo storico dell'arte a concepire la sua professione, innanzitutto, come un sapere rigoroso dal punto di vista storico e filologico, contrario di conseguenza a tutta la tentazione idealizzante e estetizzante, ma a concepirlo allo stesso tempo come una "risposta parlata alle opere d'arte"^[61]. La storia dell'arte sarà, pertanto, per Longhi, non una scienza umana, ma un genere letterario, e come tale, non pienamente accessibile al non scrittore. Così insisterà nella molto citata conclusione di questo testo

fondamentale:

Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere "letteratura di intrattenimento".

Di conseguenza, i suoi modelli, enumerati da lui stesso nel 1950, sono Paulus Silentarius, Dante, Vasari, Baudelaire, Huysmans, Paul Valery, Felix Feneon, Henri Michaux... È davvero enigmatico che la professione del critico d'arte, vale a dire dello storico dell'arte, abbia interamente assorbito l'opera di uno dei maggiori scrittori del secolo scorso e credo che a tutti sembrerà naturale la riflessione di Carlo L. Ragghianti^[62]:

Benché non ne sappia nulla, sospetto che il Longhi abbia dato tempo e fatica al tentativo di una prosa autonoma o d'espressione, poi risoltosi in applicazione alla critica.

Ancora sulla letteratura, un'ultima precisazione si rende necessaria, sui modi diversi come Longhi e Argan se ne appropriano. Proust, meglio di qualunque altro esempio, mostra come si distinguono queste maniere. Nel testo sopraccitato del 1989 su Debenedetti, Argan ricorda come la lettura della *Recherche*, stimolata dall'amico, lo aveva:

aiutato a capire in profondità, nella struttura linguistica, la pittura impressionista e post-impressionista.

C'è qui, pertanto, ancora una volta, la

supposizione di un parallelismo possibile tra struttura linguistica e struttura visiva. Per Longhi, la scrittura di Proust è non meno fondamentale, ma non perché gli fornisca un'analogia strutturale con l'impressionismo, ma invece perché la forma stessa per la quale Proust descrive i quadri di Elstir lo stimola a esprimere a partire dalla scrittura l'essenza lirica dell'esperienza visiva che un quadro qualsiasi, non necessariamente impressionista, propone.

10. Anche se è doveroso ammettere che probabilmente nessuno storico dell'arte può essere equiparato a Longhi nel Novecento italiano, nostro scopo qui non è stato di proporre delle gerarchie, ma di capire come Longhi e Argan divennero gli interpreti *attitrés* delle questioni centrali della storia dell'arte delle loro due generazioni. Non appartiene a questo esercizio di ritratti in contrapposizione cedere allo spirito di paragone. Innanzitutto perché è della natura stessa del fenomeno artistico essere disponibile a questi due approcci. Osserviamo, d'altra parte, che forse niente caratterizza meglio l'ampiezza della cultura italiana del Novecento che la coesistenza nell'ambito di uno stesso campo di studi – la storia dell'arte –, di due spiriti così diversi e così fecondi quanto lo furono Longhi e Argan. Se ci fosse spazio per una conclusione, sarebbe quella che ognuno di loro incarna, non solo una traiettoria esemplare, ma un tipo di intellettuale e forse perfino un tipo di intelligenza.

Detto questo, la contrapposizione a cui accennavamo sopra mobilita questi tipi

in una finale e più profonda contrapposizione, espressa bene nella metafora di un Giano bifronte, per quanto non priva di un paradosso. Il paradosso risiede nel fatto che, seppure il volto di Longhi guarda il passato, in nessun momento lui smette di credere che l'arte debba continuare a esistere nel futuro, visto che è parte costitutiva della natura umana. Ricordiamo ancora una volta la sentenza già citata che, scritta dopo la catastrofe della Seconda Guerra, aveva il valore di una professione di fede: "negare ai popoli dell'Impero bizantino la facoltà di fare arte (...) equivarrebbe quasi a negare loro la loro stessa umanità". I bizantini di Longhi, come lui stesso esplicitava subito dopo, eravamo noi, i sopravvissuti dei totalitarismi. A credere a Longhi, pertanto, finché esistera una "natura umana", esisterà l'arte, convinzione oggi ancora, si direbbe, assai condivisa.

Al contrario, è certo che il volto di Argan guarda con più impegno di Longhi al futuro, ma (o forse proprio per questo) non smette di considerare l'arte un fenomeno che, in conclusione, tende a esaurirsi nel passato. Tra gli anni 1930 e gli anni 1980 cambia radicalmente la percezione di Argan del fenomeno artistico, come "progetto" e come "destino". Forse alla fine avrebbe fatto suo il vecchio verdetto di Valéry: "je crois que ce qu'on appelle art est destiné soit à disparaître, soit à devenir méconnaissable". La morte dell'arte, scrive nel 1984, era stata vissuta da lui e dalla sua generazione come uno "stato di coscienza". Lo affliggeva il fato che la nuova generazione non la

vivesse se non come ignoranza: “Ma lo sanno i giovani dell’ultima leva, i vaganti tra le ombre di un’arte del passato, che conserva la cangiante illusività delle immagini, ma ha perduto la sostanza conoscitiva della forma? La loro non è lucida coscienza della morte, ma disperata, confusa incertezza dell’aldilà. Non filosofia, neppure filologia, ma escatologia spesso superstiziosa”[63]. Già il 7 novembre 1982, dieci anni prima di morire, con il tono sereno dei testamenti, Argan scriveva su *L’Espresso*[64]:

Con la seconda guerra il distacco tra gli artisti e il sistema precipitò in voragine. Già prima Husserl aveva descritto la crisi delle scienze europee, di cui l’arte era una, benché non messa nel conto. Dopo la guerra i filosofi della crisi, da Jaspers a Adorno, hanno escluso che la creatività dell’arte potesse prodursi in un mondo che, con la bomba atomica, aveva scelto la distruzione. Può sorprendere che, invece del silenzio, si sia avuta da allora una fitta proliferazione di tendenze che salivano verticali, si aprivano a ombrello, dileguavano lasciando la terra bruciata. Spreghiarle come basse manovre giurando di credere solo alla benedetta qualità dell’opera era idiota. Il fenomeno era serio. Rifletteva l’interna crisi dell’arte che, non più definita dal suo ruolo nel mondo, cercava di definirsi da sé, spesso per tautologia. L’eternità dell’arte è una frottola, il vero problema è la sopravvivenza della civiltà dopo la fine dell’arte. E questo dipenderà anche dal modo con cui l’arte avrà vissuta la propria fine, che sarà ancora un momento della sua storia, di tutti il più illuminante.

Traduzione italiana di Elisabetta Santoro.

Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 1, 2013.

[1] Si veda il programma dell'incontro in www.giuliocarloargan.org.

[2] Roberto Longhi (Alba, provincia di Cuneo, 1890 – Firenze, 1970). La bibliografia di Longhi è riunita in *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 14 volumi, 1956-1986. A questa edizione era aggiunto un testo didattico di gioventù, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1914), Firenze, Sansoni, 1980, traduzione in portoghese San Paulo, Cosac Naify, 2005, e una raccolta postuma, *Il Palazzo Non Finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di Francesco Frangi e Cristina Montagnani, prefazione di Cesare Garboli e un saggio di Mina Gregori. Milano, Electa, 1995. In questo saggio, Gregori, direttrice della Fondazione Longhi, avverte circa il fatto che esiste ancora di Longhi una considerevole quantità di materiale inedito non ancora pubblicato. La bibliografia su Longhi è vasta. Sulla prosa longhiana sono essenziali gli interventi di Emilio Cecchi, "Roberto Longhi scrittore" (1928), in *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 1249-1253, e di Gianfranco Contini, pubblicate in *Paragone* e in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974 e *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi,

1989. Non meno interessante, la testimonianza di amicizia tra Longhi e Contini, in *Diligenza e Voluttà, Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 95-107. Oltre ai testi citati, con ampia bibliografia, cfr. gli Atti del Congresso, *L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*", a cura di Giovanni Previtali. Roma, Riuniti, 1982.

[3] Su Giulio Carlo Argan (Torino, 1909 – Roma, 1992), si veda il sito www.giuliocarloargan.org, di iniziativa di un Comitato presieduto da Antonio Pinelli, che contiene un profilo biografico realizzato da Carlo Gamba, la sua bibliografia, le tesi che hanno per tema la sua opera, un'esposizione iconografica, oltre a diversi dei suoi testi. Si veda anche il sito *Memofonte* diretto da Paola Barocchi e, al suo interno, la sezione *Carteggio dell'archivio di Giulio Carlo Argan*, con la responsabilità scientifica di Antonio Pinelli, che si laurea nel 1947 all'Università di Roma 'La Sapienza' con una tesi seguita da Argan. Per finire, la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* www.treccani.it. Sul gran numero di studiosi che gli fanno omaggio nel 1984, si vedano gli *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, 1984, 2 volumi, a cura dei suoi discepoli, con la presentazione di Maurizio Calvesi.

[4] Cfr. C. Gamba, "Giulio Carlo Argan. A cento anni della nascita".
www.giuliocarloargan.org.

[5] Sulle multiple dimensioni dei conflitti tra Roberto Longhi e Lionello Venturi (1885-1961) – dai contrasti tra i profili

della collezione Riccardo Gualino di Torino e della collezione Contini-Bonacossi di Firenze, ispirate dai due critici rispettivamente prima degli anni '30, alla scelta di Mario Salmi, nel 1949 su indicazione di Venturi, per occupare la cattedra di storia dell'arte all'università romana, a scapito di Longhi, si veda il fondamentale saggio di Giovanni Previtali, "Roberto Longhi. Profilo biografico". In G. Previtali (a cura di), *L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*", op. cit., pp. 141-170. A riguardo, Giuliano Briganti ha scritto: "È difficile ignorare che si configurò allora [dagli anni '50 in poi], nel campo dei nostri studi, lo schieramento di due parti avverse che si estese, dal campo specifico della storia dell'arte, all'università e di conseguenza ai concorsi universitari, all'editoria, alle rubriche dei giornali e delle riviste, ai rapporti con l'arte contemporanea e a qualsiasi spazio dove l'arte anche marginalmente potesse entrare in campo. Uno schieramento di parti avverse, ostili, ora apertamente ora subdolamente aggressive, in cui tutti fummo coinvolti e che, se si guarda alla vera sostanza delle cose, non fu utile a nessuno. Da una parte Lionello Venturi e i suoi, dall'altra Roberto Longhi e i suoi". Cfr. G. Briganti, "Caro Argan amico e nemico", in *Affinità*. A cura di Laura Laureati. Milano, Archinto, 2007, p. 75.

[6] In collaborazione con Bruno Contardi, Milano, Electa, 1990.

[7] Cf. G.C. Argan, "L'opinione di um critico". *Casabella*, 73, gennaio 1934.

[8] Si veda "Mattia Preti (Critica

figurativa pura)” (1914): [Mattia Preti] “si volge (...) a risollevar l’arte napoletana dal disastro che la funesta da tempo. La peste vien più tardi, del ’56; ma io parlo della venuta e dell’attività di Giuseppe Ribera”. Per quanto riguarda Tiepolo, spesso diminuito da Longhi rispetto a Paolo Veronese e a Pietro Longhi, si veda, fra tanti, un brano del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1946: [Tiepolo] “è caricato, scontroso, scorbutico persino. Il suo ritratto del Querini, in confronto a quelli dei Longhi, è un’agra caricatura”. Agli occhi di Longhi, Tiepolo diventa “responsabile anche dei suoi postumi laudatori e seguaci”. Secondo lui, Tiepolo doveva “lasciar libero, ma deserto, il campo agli svarioni cimiteriali di Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all’Accademia e il resto non so dove. Da quel momento, più nulla da fare. E l’arte italiana, per più d’un secolo, è finita”. Analizzando la sfortuna critica di Canova soprattutto da parte della “critica d’arte di osservanza crociana”, Antonio Pinelli ha messo in evidenza come, dalla metà del Novecento, è toccato a Argan (accanto a Mario Praz, Rudolf Zeitler, Hugh Honour, ecc) “la piena rivalutazione di Canova come artista ‘intero’, e non come artista ‘mancato’ o ‘dimezzato’ (i bozzetti sì, le sculture no)”. Cf. A. Pinelli, *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell’arte europea tra Sette e Ottocento*. Roma, Carocci editore, 2000, p. 118.

[9] Citato da Longhi in “L’impressionismo e il gusto degli italiani”. *Opere Complete*, vol. XIV: *Scritti sull’Otto e Novecento*. Firenze,

[10] Cfr. R. Longhi, "Carlo Carrà". *Opere Complete* vol. XIV: *Scritti sull'Otto e Novecento*. Firenze, Sansoni, pp. 39-46, p. 39: "Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitola: 'Bonjour, M. Courbet', è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: 'Buona notte, Signor Fattori'".

[11] Cfr. G.C. Argan, "Pittura italiana e cultura europea" (1946). Ripubblicato in *Studi e note*, Roma, Bocca, 1955, pp. 21-56, p. 32.

[12] Cfr. R. Longhi, "L'impressionismo e il gusto degli italiani", art. cit. (1949), p. 17.

[13] Cf. M. Calvesi: "Negli anni Trenta, uno dei pittori cui egli [Argan] guarda con maggiore interesse è Carrà: la stessa scelta di Roberto Longhi". *Apud* F. Isman, "Ripensando ad Argan" (lettera a "Venezia Cinquecento", vide www.veneziacinquecento.it).

[14] Cfr. R. Longhi, "La Polemica sui Pittori Astratti Italiani. Dove vai? Le son cipolle" (1954). *Scritti sull'Otto e Novecento. Opere Complete*, vol. XIV, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 147-149. Argan tornerà ancora a Santomaso in un articolo del 1983, ripubblicato postumo in *Ritratti di opere e artisti*, la cui edizione è stata curata da A. Roca Di Amicis, Roma, Riuniti, 1993, pp.

[15] Come ricorda lui stesso nella prefazione al suo *Organicità e astrazione*, Milano, Feltrinelli, 1956, il concetto di *organicità* contrapposto a quello di *astrazione* era stato avanzato dall'autore, evidentemente sullo sfondo del pensiero di Worringer (1908), in una conferenza realizzata all'Istituto Storico Olandese, a Roma, il 22 novembre 1950 e poi in diverse altre città italiane, su invito di Associazioni e Circoli di Cultura, occasioni di "vivaci discussioni". Va ricordato il modo in cui Bandinelli concludeva nel 1956 il suo percorso: "Non si tratta, dunque, di pronunciare una condanna; ma di chiarire una scelta e un rifiuto. E se il pericolo del realismo sta di cadere, ove manchi un adeguato contenuto poetico, nel piatto verismo fotografico (...), il pericolo dell'astrattismo è di ricadere nel 'suprematismo' di Kasimir Malevich, che dipinse, nel suo sforzo supremo, l'ultima sua pittura: in mezzo a una tela candida un candido quadratino bianco. Dopo di che, è evidente, non resta che il suicidio".

[16] Cfr. R. Longhi, "La Polemica sui Pittori Astratti Italiani (art. cit.), p. 147.

[17] A proposito della considerazione che Longhi aveva per *Cuore*, cfr. Contini, *Diligenza e Voluttá*, op. cit., p. 22: "*Cuore* certamente è sorpassato. Ma la cosa curiosa è questa: chi penserebbe che Longhi disprezzava *Pinocchio* e amava *Cuore*? (...) Forse è la torinesità di *Cuore* che lo toccava, e lui, piemontese di nascita, col Piemonte...".

[18] Composta in Ceresole Reale il 27

luglio 1890. Pubblicato nel 1899 nella raccolta *Rime e Ritmi*. Cfr. *Poesie di Giosuè Carducci MDCCCL – MCM*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1913, 10 ed., pp. 951-956.

[19] L'importanza di Giosuè Carducci come modellatore delle generazioni del tardo Ottocento è sintetizzata bene nella formula di Croce, "il dannunzianismo propriamente detto è cosa della generazione che si formò dopo il 1890. La mia generazione, se mai, fu carducciana". *Apud* Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana, 1900-1943*. Bari, Laterza, 1975, 2 vol., vol I, p. 180. Ma la posizione di Carducci, va ricordato, non è semplicemente quella di un riferimento dello *status quo* letterario, essendo ben riconosciuta, per esempio, un'influenza di un inno giovanile come *A Satana* su Giovanni Papini. Che la sua opera tardiva sia, tuttavia, un riferimento basilare contro il quale insorge la cultura italiana del primo Novecento è un fatto che può essere desunto dal programma culturale delle diverse riviste letterarie italiane che sorgono nel primo decennio, tra le quali ricordiamo *La Critica* (Napoli, 1903) di Benedetto Croce, *Leonardo* (Firenze, 1903-1907), di Giovanni Papini, Emilio Cecchi e Giuseppe Prezzolini, e *La Voce* (Firenze, 1908-1913), anch'essa di Prezzolini. Per rafforzare la formula di Croce, citata sopra, il superamento di Carducci da parte di D'Annunzio è ricordato ancora nel 1930 da Gramsci, in un commento su un saggio di Ugo Ojetti pubblicato in *Letteratura e Vita Nazionale*. Com'è noto, gli inizi di Longhi come scrittore e critico sono segnati sia dalla prosa di D'Annunzio

che dalla programmatica rinnovatrice di *La Voce*, a cui collabora dal 1912. Cfr. Previtali, “Roberto Longhi, profilo biografico”, in *L’Arte di scrivere sull’arte*, op. cit., p. 142 e seg.

[20] Cfr. R. Longhi, “Omaggio a Pietro Toesca”. *Proporzioni*, III, 1950, pp. v-ix, ripubblicato in *Opere Complete*, vol. XIII: *Critica d’arte e buon governo*. Firenze, Sansoni, 1985, pp. 242-248.

[21] Citato alla voce italiana su Piero Gobetti di Wikipedia: [wikipedia.org](https://it.wikipedia.org).

[22] Nell’immensa bibliografia sul ruolo svolto da Croce nell’Italia della prima metà del secolo, cfr. E. Garin, *Cronache di filosofia italiana, 1900-1943*. Bari, Laterza, 1975, 2 volumi; A. Momigliano, “Reconsidering Croce” (1952), in *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, Basil Blackwell, 1977, pp. 345-363; Gianfranco Contini, *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana* (1951), Torino, Einaudi, 1989.

[23] In una lettera del 1909 a Giuseppe Prezzolini, editore della rivista *La Voce*, allega a un saggio a questa indirizzato, ma mai pubblicato, sull’ambiente dell’Università di Torino, Longhi esclamava: “Dio che muffa, che lezzo”. Citato da F. Bellini, “Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson”, in *L’Arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, cit., p. 12.

[24] Cfr. Longhi, “Avvertenze per il lettore”, *Scritti giovanili*, cit., p. viii.

[25] R. Longhi, “Avvertenze per il lettore”, *Scritti giovanili, 1912-1922. Opere Complete*, Firenze, Sansoni,

[26] Nel 1922, Casorati dipinge il bellissimo ritratto di Riccardo Gualino, oggi appartenente alla Fondazione Terruzzi. Dal 1923, riceve nel suo studio di via Mazzini a Torino i giovani artisti che in seguito avrebbero costituito il gruppo dei “Sei pittori di Torino”. E nel 1924, la sua mostra personale alla Biennale sarà sostenuta da un impegnativo saggio di Lionello Venturi. Longhi, invece, non sembra apprezzare altrettanto il pittore, se nel 1937 scriveva, un po’ enigmaticamente: “È proprio Carrà a parlare una volta della tragicità inerente allo stile italiano; e, in effetto, la sua ‘Natura morta’ del 1917 (...), nella ferma terribilità delle grandi ombre contigue, ha il senso di moralità predestinata d’un pronipote di Masaccio. E occorre forse meno di questa decantazione zelante degli elementari figurativi per rincamminare la pittura italiana? O forse, per questo, Carrà dovrà essere condannato a far stare diritte anche le ova di Casoratti?”. Cf. R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1937, ripubblicato in *Scritti sull’Otto e Novecento. Opere Complete*, vol. XIV, Firenze, Sansoni, 1984, p. 43. Nel 1946, anche Argan lo contrappone a Carrà riferendosi al “‘platonismo’ di Casorati tra il ’20 e il ’30”. Cf. G.C. Argan, “Pittura italiana e cultura europea”. *Studi e note*, Roma, Bocca, 1955, p. 41.

[27] Giacomo Debenedetti, “Nota autobiografica”, in Rosita Tardi (a cura di), *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Congresso promosso dall’Università di Roma ‘La Sapienza’. Milano, Mondadori, 1991.

[28] Il saggio, del 1948, riappare come prefazione a G. Debenedetti, *Saggi Critici*, Mondadori, 1952.

[29] Cfr. Argan, “Introduzione ai lavori”, in Rosita Tardi (a cura di), *Il Novecento di Debenedetti*, op. cit., Prefazione. www.giacomodebenedetti.it

[30] Cfr. G. Clemente, “Arnaldo Momigliano (1908-1987). Venti anni dopo”. *Rivista Storica Italiana*, CXIX, III, 2007, pp. 1150-1161.

[31] Cfr. A. Momigliano, “A Piedmontese View of the History of Ideas” (1972), in *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, Basil Blackwell, 1977, pp. 1-8.

[32] Cfr. F. Chabod, “Uno storico tedesco contemporaneo: Federico Meinecke”. *Nuova Rivista storica*, XI, 1927, pp. 592-603.

[33] Cfr. G. Previtali, “Introduzione”(1975) a E. Panofsky, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino, Einaudi, 1999.

[34] G.C. Argan, “Storia della critica d'arte” (1947), in *Saggi e note*. Roma, Bocca, 1955.

[35] G.C. Argan, “Il primo Rinascimento” (1965-1966), in *Classico anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Brueghel*. Milano: Feltrinelli, 1984, p. 2.

[36] Si veda a riguardo, P. Lucia, *Intellettuai italiani del secondo dopoguerra. Impegno, crisi, speranza*,

[37] Citato da G. Previtali, “Roberto Longhi, profilo biografico”, cit. p. 168.

[38] Cfr. R. Longhi, “Giudiziosul Duecento” (1939/1947). *Opere complete*, vol. VII, Firenze: Sansoni, p. 23.

[39] Cfr. R. Longhi, “Prima Cimabue, poi Duccio” (1951). *Opere complete*, vol. VII, Firenze: Sansoni, p. 58.

[40] Cfr. R. Longhi, “Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden. Note in margine al catalogo della Mostra sei-settecentesca del 1922 [Scherzo]”. Redatto nel 1922, il testo è pubblicato e dedicato al Toesca nel 1950 *Opere complete*, vol. I, Firenze: Sansoni, 1980, pp. 475-492.

[41] È nota l'amicizia tra i Berenson e i James, e in particolare l'importanza per Berenson dei corsi di psicologia di William James che segue a Harvard a partire dal 1884. Nel 1956, nelle “Avvertenze per il lettore” dell'edizione dei suoi “Scritti giovanili”, *Opere Complete*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1980, p. viii, Longhi si riferisce ai quattro volumi che compongono *The Italian Painters of the Renaissance* (1894-1907) di Berenson come “inficiati di estetica sensoriale”.

[42] Per l'evoluzione dello stile di Longhi in direzione a una sobrietà e a una semplicità esemplari, oltre ai lavori di Cecchi e Contini, citati nella nota 1, si veda Contini, “Varianti del ‘Caravaggio’”. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi”, e G. Previtali, “Roberto Longhi, profilo biografico”, entrambi in *L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella*

cultura del nostro tempo, op. cit., pp. 66-82 e 141-170.

[43] R. Longhi, “L’Angelico, non sempre al convento” (1955), in *Opere Complete*, vol. XIII: *Critica d’Arte e Buongoverno, 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 403. Argan vince nel 1933 il concorso per la carica di Ispettore presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. In questa posizione elabora, con Cesare Brandi, il progetto dell’Istituto Centrale del Restauro, di Roma.

[44] Cfr. R. Longhi, “‘Buongoverno’: una situazione grave”, pubblicato in *Proporzioni*, II, 1948, pp. 185-188 e di nuovo in *Opere Complete*, XIII – *Critica d’Arte e Buongoverno*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 1-5.

[45] Con Longhi come relatore, Pasolini prepara una tesi di laurea, mai conclusa, su Carrà, De Pisis e Morandi. Successivamente, Pasolini gli dedicherà la sceneggiatura di *Mamma Roma* (1962) con le parole: “A Roberto Longhi cui sono debitore della mia fulgurazione figurativa”.

[46] R. Longhi, “Buona pittura di Gentiluomo di Campagna” (1956), in *Scritti sull’Otto e Novecento. Opere Complete*, vol. XIV, Firenze, Sansoni, 1984, p. 184; G.C. Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946). In, *Studi e note*, Roma, Bocca, 1955, p. 46.

[47] G.C. Argan, “Il primo Rinascimento” (1965-66), in *Classico anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Brueghel*. Milano, Feltrinelli, 1984.

[48] R. Longhi, “L’Angelico, non sempre

al convento” (1955), art. cit. p. 403.

[49] G.C. Argan, “Brunelleschi”, in *Classico anticlassico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 84: “Onde non sarebbe davvero da stupire se, andando al di là della ‘lezione’ prospettica riconosciuta dal Longhi, il giovane Masaccio (...) avesse lungamente meditato sui nuovissimi moduli plastici che le membrature architettoniche del Brunelleschi proponevano”.

[50] R. Longhi, “Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco” (1926), pubblicato in *Saggi e Ricerche (1925-1928), Opere Complete*, vol II, Firenze, Sansoni, 1967 pp. 77-98. Ripubblicato in “Crivelli e Mantova: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961” (1962). *Ricerche sulla pittura veneta i(1946-1969). Opere Complete*, vol. X, Firenze, Sansoni, 1978, p.145.

[51] Cfr. R. Longhi, “Carlo Braccesco” (1942). *Opere complete VI, Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 267-287.

[52] Cfr. R. Longhi, “Omaggio a Benedetto Croce” (1952), in *Opere Complete*, vol. XIII: *Critica d’Arte e Buongoverno, 1938-1969*, pp. 251-256.

[53] Cfr. R. Longhi, “‘Buongoverno’: una situazione grave” (1948), cit., p. 5.

[54] Cf. G. C. Argan, M. Fagiolo, *Guida alla Storia dell’Arte*, Firenze, 1974, p. 11. Già citato da Roberto Salvini, “Qualche riflessione su problemi di metodo. Lettera amichevole a Giulio Carlo Argan”. In, *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Editrice, 1984, vol. II, p. 329.

[55] Cfr. G.C. Argan, "Il primo Rinascimento" (1965-66), in *Classico anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Brueghel*. Milano, Feltrinelli, 1984.

[56] Cfr. M. Calvesi, "Presentazione" a *Studi in Onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica Ed., 1984, vol. I, p. 9.

[57] Si veda riguardo alle relazioni tra l'assoluto e il contingente in Hegel l'eccellente analisi di F. Beiser "Hegel and the problem of metaphysics". In F. Beiser (org.), *The Cambridge Companion to Hegel*, The Cambridge University Press, 1993, pp. 1-24.

[58] Longhi elabora quest'idea in una serie di interventi che ha la sua più elaborata espressione negli articoli della rivista *Paragone* degli anni 1951, 1953, 1958 e 1969. In quella del 1951, nella recensione sulla monografia che Paola Barocchi aveva dedicato a Rosso Fiorentino, c'è la più enfatica caratterizzazione dell'opera: "Se non un 'movimento' regolato e disposto come oggi avviene nei fatti dell'arte, almeno un atteggiamento da potersi dire 'manieristico' ci fu davvero, e molto diffuso, nel nostro Cinquecento. Ma come intenderlo, se non si ammette che esso comincia almeno dal 'tondo Doni', che ne è, anzi, l'emblema fondamentale?". Cf. *Opere complete*, VIII/2: *Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 100.

[59] La citazione giustappone brani di due articoli: G.C. Argan, "Il restauro della Sistina", *L'Espresso*, xxvii, n.3, 1982. Ripubblicato in *Ritratti di opere e*

di artisti, a cura di A. Roca Di Amicis. Roma, Riuniti, 1993, pp. 27-30, p. 29; e G.C. Argan, “Michelangelo colorista”. *L'Espresso*, xxx, n.2. Ripubblicato nella stessa raccolta postuma a cura di A. Roca Di Amicis. Roma, Riuniti, 1993, pp. 30-32.

[60] Cfr. A. Chastel, “Roberto Longhi: il genio *del"ekphrasis"*. *L'Arte di scrivere sull'arte*, op. cit., pp. 56-65.

[61] R. Longhi, “Avvertenze per il lettore”, *Scritti giovanili, 1912-1922. Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 1956, 2. ed. 1980, p. viii.

[62] Cfr. C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*. Firenze, Centro editoriale Università Internazionale dell'Arte, 1990, p. 70.

[63] Cfr. G.C. Argan, “Questi non sono i morti”. *L'Espresso*, XXIX, 45, 2, dicembre 1984. Ripubblicato come “Attraversamenti”, in *Ritratti di opere e di artisti*, cit., 1993, pp. 148-150.

[64] Cfr. G.C. Argan, “Le tendenze dell'arte”. Ripubblicato in *Ritratti di opere e di artisti*, cit., pp. 151-153.