

QUANDO ARTE E LETTERATURA SI CORRISPONDONO:
IL CARTEGGIO TRA ROBERTO LONGHI
E GIUSEPPE PREZZOLINI
(1909-1927)

JACQUELINE SPACCINI

Nel 1909 Roberto Longhi è uno studente universitario del primo anno alla facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, ma possiede già una determinazione risoluta nel voler diventare un critico d'arte o, meglio, un giornalista che scrive di arte; a ogni modo, un collaboratore della «Voce» di Giuseppe Prezolini. A 19 anni non ancora compiuti, dunque, in risposta a un invito indiretto che il direttore della rivista di critica militante aveva rivolto ai giovani intellettuali italiani¹, dall'abitazione di via Po 14, condivisa con l'amico Ferruccio Parri,

¹ PREZZOLINI 1908: «Di lavorare, abbiamo voglia. Già ci proponiamo di [...] occuparci della crisi morale delle università italiane; [...] Chi scorra gli indici delle pubblicazioni filosofiche e storiche degli ultimi anni vedrà che parecchi dei giovani che partecipano a questa impresa non sono né oziosi né ricercatori di guadagni: che hanno lavorato non inutilmente, e spesso gratuitamente e sempre in modo poco proporzionato alla loro fatica, perché gli italiani si rassodassero la mente con il sangue più nutrito della filosofia, si allontanassero dai vinelli, dal latte battezzato della letteratura. [...] Soltanto occorre che il pubblico risponda col pubblico vogliamo stare in contatto soprattutto con quello delle provincie e dei piccoli centri delle campagne, dove si respira aria meno scettica che nelle mezze grandi città d'Italia. E occorre che il pubblico ci permetta di portare «La Voce» a sei pagine in modo da dire tutto quello che dobbiamo dire che ci permetta di mantenere la nostra promessa, tutta la nostra promessa, e forse più ancora della nostra promessa».

Longhi scrive a Firenze, per chiedere che gli venga pubblicato il suo primo articolo, incentrato sulla «mala genia dei poetastri universitari»².

Sebbene inascoltato, il giovanotto non si perde d'animo e continua a inviare lettere a Prezzolini. A parte la statura intellettuale del suo direttore, della «Voce» lo colpiscono gli scritti di Ardengo Soffici su Medardo Rosso³, e quelli sul rapporto tra l'impressionismo e la pittura italiana. Propone dunque altri articoli, ma dovrà aspettare ancora qualche anno, prima che Prezzolini gli accordi l'onore della carta stampata per due recensioni, una al libro del defunto Walter Pater (1839-1894), *'Rinascimento'* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873), tradotto in italiano per la prima volta da Aldo de Rinaldis e pubblicato nel 1912 dall'editore napoletano Ricciardi⁴, l'altra ai *Fragments* di Eugène Fromentin. A quel punto Longhi si era già laureato con una tesi su Caravaggio (che continuerà a studiare e dal quale si accomierà molto più tardi con un celeberrimo saggio⁵), sotto la direzione di Pietro Toesca. Nel frattempo, alla fine del 1911, Prezzolini gli ha pubblicato due piccole recensioni: una alla *Vita di Raffaello da Urbino* a cura di Egidio Calzini e l'altra alla *Vita di Niccolò e Giovanni Pisani scultori e architetti* curata da Igino Benvenuto Supino, entrambi i volumi usciti in quell'anno presso Bemporad. Giacché questo lavoro è per il Bollettino Bibliografico, non gli è retribuito⁶.

² «Egregio Sig. Prezzolini, Le invio per *La Voce*, l'unito articolo che è il risultato di osservazioni lunghe, continue e sincere dell'ambiente di "Lettere" Torinese», BANDERA VIANI, FADDA 2011, p. 13 (d'ora in poi BVF 2011). Le lettere di Prezzolini sono tutte datate, quelle di Longhi, invece, lo sono solo raramente. Cfr. anche il carteggio Longhi-Berenson: LONGHI, BERENSON 1993. Ferruccio Parri (1890-1981), noto per essere stato un partigiano di valore durante la Seconda guerra mondiale, è tra i fondatori del Partito d'Azione (1942). Sarà Presidente del Consiglio dei ministri (1945), poi senatore d'Italia (1963-1981).

³ Poco considerato in Italia ma acclamato Oltralpe, Medardo Rosso aveva preso nel 1902 la cittadinanza francese.

⁴ PATER 1873.

⁵ LONGHI 1952. Nel 1968 seguirà una edizione ampliata e illustrata per Editori Riuniti (ristampa 2006). Oggi è disponibile anche per i tipi Abscondita/Carte d'artisti (Milano, 2023).

⁶ In una lettera del 1914 (BVF 2011, p. 84), in guisa di risposta all'affermazione di Prezzolini «La collaborazione alla «Voce» per il 1914 è gratuita. Pane, acqua, disagi e fucilate è quello che promettiamo» («La Voce», VI, 13 gennaio 1914), Longhi si lamenta: «Mi è dispiaciuto che tu non mi [abbia] detto, personalmente, a bocca, che la Voce non paga più i collaboratori». Pochi giorni dopo, Prezzolini replica così: «Tuo compenso. Io chiesi, ricordi, il tuo aiuto per il Boll. bibliog. È stato sempre gratuito» (BVF 2011, p. 87). La sottolineatura è del direttore della «Voce».

Propone dunque altri articoli, ma dovrà aspettare ancora qualche anno prima che Prezzolini gli accordi l'onore della carta stampata. Nel dicembre del 1911 Longhi si laurea all'Università di Torino, con una tesi su Caravaggio (che continuerà a studiare e dal quale si accomierà molto più tardi con un celeberrimo saggio⁷), sotto la direzione di Pietro Toesca. Alla fine del 1911 pubblica una polemica recensione alla *Vita di Raffaello da Urbino* a cura di Egidio Calzini e alla *Vita di Niccolò e Giovanni Pisani scultori e architetti* curata da Igino Benvenuto Supino, volumi separati delle *Vite* vasariane usciti in quell'anno presso Bemporad. Giacché questo lavoro è per il Bollettino Bibliografico, non gli è retribuito⁸. Nel 1912 escono, sempre sulla «Voce», le recensioni al libro del defunto Walter Pater (1839-1894), '*Rinascimento*' (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873), tradotto in italiano per la prima volta da Aldo de Rinaldis e pubblicato nel 1912 dall'editore napoletano Ricciardi⁹, e ai *Fragments* di Eugène Fromentin.]

Nel 1912 Longhi si trova a Roma: ha ottenuto la borsa di studio per frequentare la scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi. Tuttavia, per sostentarsi economicamente, impartirà lezioni di storia dell'arte, a quei tempi materia sperimentale, presso il liceo Visconti e il liceo Tasso (Longhi stesso non rammenta bene: forse nel 1912-1913 per il Visconti, di certo nel 1913-1914 al Tasso¹⁰). In quest'ultimo istituto conosce Lucia Lopresti (alias Anna Banti, sua futura moglie), Giuseppe Bottai (futuro ministro dell'Educazione Nazionale durante il Ventennio) e Cornelia Ciocca (futura consorte di Bottai), tutti e tre suoi studenti.

Sempre nel 1912, Longhi segue la controversia tra Croce e Boine (1887-1917), esplosa sulle pagine della «Voce». Proprio in ragione di questo conflitto, Prezzolini abbandonerà la direzione della rivista per sei mesi. Che cos'è l'arte? Che cosa conta di più, nell'arte? Il contenuto o la forma? Dipende forse dal contesto storico, dall'influenza determinata dal luogo, dal tempo e dalla

⁷ LONGHI 1952. Nel 1968 seguirà una edizione ampliata e illustrata per Editori Riuniti (ristampa 2006). Oggi è disponibile anche per i tipi Abscondita/Carte d'artisti (Milano, 2023).

⁸ In una lettera del 1914 (BVF 2011, p. 84), in guisa di risposta all'affermazione di Prezzolini «La collaborazione alla «Voce» per il 1914 è gratuita. Pane, acqua, disagi e fucilate è quello che promettiamo» («La Voce», VI, 13 gennaio 1914), Longhi si lamenta: «Mi è dispiaciuto che tu non mi [abbia] detto, personalmente, a bocca, che la Voce non paga più i collaboratori». Pochi giorni dopo, Prezzolini replica così: «Tuo compenso. Io chiesi, ricordi, il tuo aiuto per il Boll. bibliog. È stato sempre gratuito» (BVF 2011, p. 87). La sottolineatura è del direttore della «Voce».

⁹ PATER 1873.

¹⁰ A questo proposito si veda la lettera che Longhi, ormai in pensione, scrive al preside del liceo Tasso, pubblicata in un articolo della rivista online «Frammenti d'arte»: ZANARDI 2022.

condizione sociale in cui si nasce (Taine)? Per Croce – e qui è quel che interessa – la critica d'arte non può farsi pedagoga, né guida museale, come alcuni intendono¹¹. L'arte non è utile, non è cosa materiale, non dona dolore e piacere in egual modo a tutti; il critico d'arte non deve sancire quel che è bello e quel che è brutto; l'arte non è un atto morale. L'arte – in tutte le sue forme – è *intuizione* lirica, pura forma; ma la critica? Può e deve solo insegnare a leggere (meglio) l'opera d'arte oppure è anch'essa intuizione? La questione è complessa¹². Boine porta avanti posizioni ferocemente anticrociane¹³: il contenuto conta, eccome. L'arte non è amorale, anzi; e così via. Prezzolini cade in depressione (*avant la lettre*), come detto, e lascia la direzione della rivista.

¹¹ CROCE 1913, pp. 82-102. «[...] arte, esegesi storica e gusto, se sono antecedenti della critica, non sono ancora la critica. Infatti, con quel triplice presupposto, non si ottiene altro che la riproduzione e il godimento dell'immagine espressione [...]. Né da quella condizione si esce col proporsi, come alcuni vantano, di riprodurre in nuova forma l'opera del poeta e dell'artista, dandone un equivalente; onde definiscono il critico: *artifex additus artificii*. Perché quella riproduzione in nuova veste sarebbe una traduzione, ossia una variazione, un'altra opera d'arte e, se fosse la medesima, sarebbe una riproduzione pura e semplice, una riproduzione materiale, con le stesse parole, con gli stessi colori, gli stessi toni: ossia inutile» (ivi, p. 92).

¹² Non è possibile dipanare per intero il problema in questa sede. Riportiamo solo alcuni brevi stralci, consigliando al lettore di (ri)leggere per intero perlomeno il capitolo quarto dell'*Estetica* di Croce, dedicato alla critica e alla storia dell'arte: «Il critico non è *artifex additus artificii*, ma *philosophus additus artificii*: la sua opera non si attua se non quando l'immagine ricevuta si serbi e si oltrepassi insieme; essa appartiene al pensiero, che abbiamo visto superare e rischiarare di nuova luce la fantasia, e rendere percezione l'intuizione» (CROCE 1913, p. 92). «La critica d'arte [...] nasce con la domanda se e in quale misura il fatto, che si ha innanzi come problema, sia intuizione, cioè, sia reale come tale, e se e in quale misura non sia tale, cioè sia irreal: realtà e irrealtà, che in arte si chiamano bellezza e bruttezza, come in logica verità ed errore, in economia utile e danno, in etica bene e male. Sicché tutta la critica d'arte può contrarsi in questa brevissima proposizione, la quale per altro basta a differenziare l'opera sua da quella dell'arte e del gusto (che, per sé considerati, sono logicamente muti), e dell'erudizione esegetica (che manca di sintesi logica, e perciò è, anch'essa, logicamente muta): – «C'è un'opera d'arte *aw*», – con la corrispondente negativa: – «Non c'è un'opera d'arte *aw*» (ivi, p. 93). Così conclude il filosofo: «la vera e compiuta critica è la serena narrazione storica di ciò che è accaduto; e la storia è la sola e vera critica che si possa esercitare [...]» (ivi, p. 102).

¹³ BOINE 1912.

La posizione del giovane critico piemontese è ondivaga¹⁴: a tratti è crociano, a tratti è totalmente avverso alla concezione del filosofo abruzzese; di certo è molto più vicino a Bernard Berenson (1865-1959): «io dico volentieri che sono un berensoniano»¹⁵. Berenson è uno statunitense di origine lituana, laureato in letteratura, un *connoisseur*¹⁶ che vive in Italia dal 1890, stabilitosi insieme con la moglie, definitivamente, nella villa I Tratti, a Settignano.

Longhi nutre l'ambizione di avvicinare lo spettatore al dipinto senza narrarlo, nel senso tradizionale della descrizione contestuale; come presentare un film senza raccontarne la trama. Un quadro lo si descrive – alla maniera dell'amato Fromentin – a sprazzi: coi suoi colori, con parti figurative del dipinto (ma non l'insieme), con gli aggettivi che quei segmenti suscitano nel critico e sono in grado di evocare la reazione dello spettatore. Non si descrive «la cosa», bensì l'effetto che essa produce su di noi. Come segnalato anche da Giovanni Previtali¹⁷, ecco un esempio – tratto dalla *Revue des deux mondes* – in cui Fromentin descrive, senza descriverlo, il dipinto di un maestro fiammingo. Se l'autore è poco familiare, il soggetto è arcinoto:

Un tableau de cet Henri de Bles, une *Tentation de saint Antoine*, est un morceau très inattendu, avec son paysage vert bouteille et vert noir, son terrain bitumeux, son haut horizon de montagnes bleues, son ciel en bleu de Prusse clair, ses taches audacieuses et ingénieuses, le noir terrible qui sert de tenture aux deux figures nues, son clair-obscur, si témérairement obtenu à ciel ouvert. Cette peinture énigmatique, qui sent l'Italie et annonce ce que seront plus tard Breughel et Rubens dans ses paysages, révèle un habile peintre et un homme impatient de devancer l'heure¹⁸.

¹⁴ Essenzialmente, Longhi appartiene, perlomeno per quanto riguarda l'attribuzione di un'opera, alla schiera dei purovisibilisti.

¹⁵ In una lettera del 1912, BVF 2011, p. 35.

¹⁶ Su Berenson, si veda almeno COHEN 2017.

¹⁷ PREVITALI 1981, p. 162.

¹⁸ FROMENTIN 1876, p. 100 (qui da me tradotto): «Un quadro di questo Henri de Bles, una [T]entazione di Sant'Antonio, è un'opera del tutto inaspettata, con il suo paesaggio verde bottiglia e nero-verde, il suo terreno bituminoso, il suo alto orizzonte di montagne azzurre, il suo sbiadito cielo blu di Prussia, le sue macchie imprudenti e ingegnose, il terribile nero che funge da tappezzeria per le due figure nude, il suo chiaroscuro, così audacemente ottenuto all'aperto. Questo enigmatico dipinto, che profuma d'Italia e prefigura ciò che Bruegel e Rubens sarebbero stati poi nei suoi paesaggi, rivela un abile pittore e un uomo impaziente di anticipare i tempi». La tavola in questione si trova al Musée Magnin di Digione.

Longhi cerca di uscire dalla dimensione critica tradizionale, vuole che lo sguardo del critico abbia il potere di “restituire” il dipinto con un’*ekphrasis* straordinaria. Scriverà André Chastel che quella di Longhi è «moins une analyse qu’une distillation verbale de l’invention visuelle et de la qualité picturale [...]; un va-et-vient constant de l’ensemble au détail»¹⁹.

Non si vive di sola arte, però. Nel 1913, grazie alla raccomandazione di Benedetto Croce, Longhi ottiene di poter tradurre per l’editore Laterza i quattro volumi degli *Italiani painters of the Renaissance* di Berenson, preceduti da un suo saggio di cinquanta pagine; in tutto, per il volume erano previste trecento pagine.

Intanto, il direttore Prezzolini inizia a sollecitarlo, perché spesso Longhi annuncia l’invio di un saggio o di una recensione e poi si fa desiderare. Peraltro, ci sono anche saggi e recensioni longhiane che non ottengono da subito un’accoglienza positiva, come l’articolo dedicato a Mattia Preti, rifiutato dal *Resto del Carlino* (e successivamente pubblicato sulle pagine della «Voce»). Lo stesso Lionello Venturi gli scriverà per chiedergli se la mancata pubblicazione della recensione promessa al suo *Giorgione* è dovuta a un veto del giornale oppure alla sua personale indolenza²⁰.

Quando poi Longhi si lamenta con Prezzolini del poco denaro ricevuto per i suoi contributi alla «Voce», il direttore gli risponde che «in Italia non si può vivere con la penna se non facendo il giornalista [...], scrivendo di cose di interesse immediato, [...] chiaramente e brevemente, come si scrive la lista della lavanderia», aggiungendo che «[t]utto ciò che è arte, sviluppo vero di pensiero, stile – nel giornale non conta nulla»²¹. Del resto, già due mesi prima lo stesso Prezzolini aveva scritto a Longhi: «spero di vederti acquistare una maggiore libertà d’espressione e svolgere i tuoi nodosi periodi»²². Il fatto è che lo stile di Longhi non piace. Non piace ancora.

Tornando alla traduzione dei quattro volumetti berensoniani, tutto parrebbe andare per il meglio, se non fosse che Leonetta Pieraccini²³, moglie di Emilio

¹⁹ «Non è un’analisi bensì una distillazione verbale dell’invenzione visiva e della qualità pittorica, [...] un andirivieni costante dall’insieme al particolare» (traduzione mia). Citato da: RECHT 2012.

²⁰ VENTURI 1913. Per la lettera di Venturi a Longhi vedi BVF 2011, p. 54.

²¹ BVF 2011, p. 51 (24 giugno 1913).

²² Ivi, p. 48. In quell’occasione (è il 19 aprile 1913), Prezzolini era passato a dare del tu esortando il suo corrispondente a fare parimenti, ma a seguito del silenzio di Longhi (ufficialmente per la morte del padre) e della sua successiva risposta in cui fingeva di non aver raccolto l’invito, era tornato al Lei. Si daranno definitivamente del tu solo alla fine di quell’anno.

²³ Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977), diplomata in Belle Arti a Firenze e allieva di Giovanni Fattori, è stata pittrice (suo un ritratto di Roberto Longhi),

Cecchi (che già firmava i suoi articoli sulla «Voce»), aveva appena finito di tradurre in italiano gli stessi testi. Non se ne farà nulla: la prima nonché unica traduzione italiana di Berenson, pubblicata con il titolo *I pittori italiani del Rinascimento* sarà a firma di Emilio Cecchi, comunque molto più tardi²⁴. Longhi propone a Prezzolini anche la traduzione della seconda parte del trattato *De pintura antiga* (1548), vale a dire i *Diálogos de Roma*, nei quali il portoghese Francisco de Hollanda fa intervenire, come personaggio, Michelangelo Buonarroti²⁵ in cui Longhi si propone per svolgere questo lavoro]. Si tratta di una fonte di cui Longhi si era già occupato nel suo articolo *Rinascimento fantastico*, pubblicato nel numero 52 della *Voce* (26 dicembre 1912). I *Dialoghi romani*, rimasti inediti fino alla fine del XIX secolo, in Italia erano in procinto di essere pubblicati (ma Longhi lo sapeva già!) nella traduzione di Achille Pellizzari per l'editore napoletano Perrella, cosa che avverrà nel 1914.

Non saranno solo queste, le opere che Longhi si proporrà di tradurre: sopra a tutti, v'è il libro dell'orientalista Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), autore di *Epochs of Chinese and Japanese Art*²⁶. In Francia – scrive Longhi a Prezzolini – è già tradotto²⁷, ma il libro originale ha un costo proibitivo e alla fine non se ne farà nulla²⁸.

A parte il concetto di *intuizione*²⁹, di per sé cosa individualissima ed estrosa, che lo storico dell'arte ascrive a sé stesso, concentrandosi sul *testo* (si direbbe

traduttrice, organizzatrice di eventi. Nel 1911 sposa Emilio Cecchi (1884-1966). È la madre della famosa sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, la nonna di Masolino D'Amico (saggista, anglista, traduttore) e la bisnonna della giornalista Margherita D'Amico.

²⁴ CECCHI 1936.

²⁵ BVF 2011, p. 32 (lettera n. 11. 1912?). Non sempre Longhi inserisce una data in cima alle sue lettere, sicché spesso le curatrici dell'opera ne inseriscono una, seguita da un punto interrogativo).

²⁶ FENOLLOSA 1912. In realtà, esiste una prima pubblicazione, incompleta, del 1900.

²⁷ La traduzione cui Longhi fa riferimento è quella preparata da Gaston Migeon: FENOLLOSA 1913.

²⁸ A tutt'oggi, quest'opera non ha una versione in lingua italiana. Del suo autore, esiste un altro testo, con introduzione e note a cura di POUND 1915. *Il testo sarà poi* ristampato nel 1936, e nel 1960 uscirà anche in traduzione italiana, a cura di Mary de Rachewiltz, la figlia di Pound, per l'editore Vanni Scheiwiller.

²⁹ Avversario dei metodi storicistici, disprezzava chi ricorreva alla biografia di un artista per spiegarne lo stile: se quello era il contenuto, allora meglio guardare alla pura forma, all'estasi, all'emozione ch'essa procura. La sua insoddisfazione nei confronti della metodologica tradizione di chi faceva la storia

in letteratura) ignorandone il *contesto*, Longhi spazia attraverso i secoli di pittura figurativa agevolmente. Quanto alla differenza che Berenson fa tra l'Illustrazione e la Decorazione, in una lettera del 1912 così scrive:

La sua distinzione tra Arte (*Decoration*) e Illustrazione è così feconda e capitale che nessuno la rimuoverà, più. La Decorazione (Arte) nasce dalla particolare visione figurativa che l'artista assieme crea della corporeità del mondo; la seconda, invece, non è che la rappresentazione sufficiente (*sic*) delle immagini (*sic*) virtuali di che è piena la nostra mente, pregne di tutto il loro significato pratico storico-sentimentale. Altro che contenuto e forma nel senso letterario del povero Croce. Il contenuto è proprio quella particola vibrazione emotiva che la corporeità del mondo – non il suo contenuto umano – pratico, desta nell'artista [...]³⁰.

Tale procedimento diacronico è visibilissimo nelle dispense che nel 1914 Longhi prepara per i suoi studenti maturandi di terza liceo classico al Tasso. Infatti, quando divide la storia della pittura in stili (non già in epoche e correnti storiche), parlando, per esempio, di *stile lineare floreale* (ritmi, cadenze più blande, linee ad arabesco), metterà in questa stessa sezione Simone Martini e l'arte giapponese. Le sue lezioni al liceo saranno pubblicate nel 1980, con il titolo *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Ciò gli consentirà di passare da un lavoro su Piero della Francesca a Velázquez, da Rubens a De Chirico (qui con una stroncatura), senza volersi per davvero 'specializzare' in nessun evo storico.

Il 1913 è anche un anno di profondo rinnovamento per la «Voce»: Prezzolini la vuole trasformare in una rivista esclusivamente politica, abbandonando la letteratura. Il risultato è un frazionamento: la parte letteraria sarà diretta da Giuseppe De Robertis, quella politica dal padre putativo di tutte le scissioni, Prezzolini³¹. Longhi non è contento; disapprova il nuovo taglio della rivista e non si perita di nascondere al suo direttore. Fa intendere che la sua collaborazione al giornale cesserà, ma intanto dilata l'invio dei pezzi tanto sollecitati da Prezzolini: la recensione a Moeller van den Bruck, al Giorgione

dell'arte è apprezzata da Prezzolini. Sono proprio le *intuizioni* di Berenson che all'inizio colpiscono il giovane Longhi.

³⁰ BVF 2011, pp. 34-35.

³¹ *L'Unità* (1911-1920, fondata da Gaetano Salvemini, storico collaboratore della «Voce») e *Lacerba* (1913-1915, fondata da due delle firme più prestigiose della «Voce», Giovanni Papini e Ardengo Soffici) sono costole staccatesi dal dominio di Prezzolini. Lo scrive lui stesso in una lettera del 4 marzo 1914: «è destino della *Voce* di spezzarsi e creare tante altre riviste, come da lei già sono nate *Lacerba* ed *Unità* (*sic*), ecc.», Ivi, p. 92 [sottolineato nel testo].

di Venturi *et alia*. Capisce che per la traduzione di Berenson non c'è più nulla da fare, perché dietro c'è Emilio Cecchi, e propone un nuovo studio su un futurista da tenere d'occhio: Boccioni³².

Il direttore della «Voce» è infastidito dai rimproveri di Longhi³³ e prontamente replica al giovane studioso: «[le proporzioni] sono cosa cui deve pensare il direttore e non i collaboratori, i quali è bene che collaborino e non dirigano, soprattutto da lontano e con cattive informazioni»³⁴. Longhi minaccia di andarsene, la rivista non gli va più bene, il piglio politico che sta promuovendo Prezzolini (interventismo, avvicinamento a Mussolini, all'epoca ancora giovane socialista³⁵) lo allontana sempre più. Prezzolini è esasperato: «credo che tu abbia bisogno di una rivista di arte, a modo tuo»³⁶. Aveva ragione: passate le vicende della Prima guerra mondiale, dopo i molteplici spostamenti dovuti a viaggi di studio, Longhi sarà prima condirettore di una rivista insieme con Emilio Cecchi («Vita artistica», dal 1927³⁷); poi, nel 1943, fonderà lui stesso gli «Annali» (che nel 2000 prenderanno il nome di «Proporzioni»), per approdare infine nel 1950 alla creazione – insieme con la moglie Anna Banti – della rivista d'arte e letteratura più famosa di tutte, «Paragone». Nel frattempo, nel 1914, ha finalmente portato a termine e inviato alla «Voce» la recensione al libro sull'Italia di Arthur Moeller van den Bruck e il saggio su Piero della Francesca (in principio, *dei Franceschi*) e lo sviluppo della pittura

³² BVF 2011, pp. 67-73. Il testo ripropone in copia fotostatica la lettera di Longhi con all'interno i disegni di Longhi che riproducono i clichés del pittore calabrese.

³³ Ivi, pp. 114-117.

³⁴ Ivi, p. 125.

³⁵ Nel 1913, da Lugano, Benito Mussolini fonda e dirige «Utopia, quindicinale del socialismo rivoluzionario italiano». Pubblicata a Milano e stampata a Lugano, la rivista cessò la sua attività nel 1914, dopo 14 numeri.

³⁶ BVF 2011, p. 92.

³⁷ In realtà la rivista era nata a Roma un anno prima, nel 1926, a opera di Tullo Gramantieri, che ben presto si dedicò al cinema. Dall'anno successivo, Cecchi e Longhi ne prendono le redini. «Mentre Longhi è impegnato ad illustrare la riscoperta del Seicento (con una particolare attenzione a Caravaggio), o a dirimere numerosi problemi attributivi di opere del XV e del XVI secolo conservate nei musei italiani, Cecchi vi scrive, insieme ad alcuni collaboratori, come Michele Biancale, Sergio Ortolani e Mario Tinti, un fondamentale capitolo sull'Ottocento italiano. Ai due direttori, che nel 1928 cambieranno il titolo della rivista in «Pinacotheca», si uniscono poi altri studiosi, non solo italiani, da Georg Gronau a Hermann Voss, Frederick Antal, Wilhelm Suida, Vitale Bloch, che offrono al periodico un respiro internazionale». Nel 1932 cesserà le sue pubblicazioni. Cfr. GALLO 2010.

veneziana, che sarà tuttavia pubblicato nella rivista di Adolfo Venturi, «L'Arte»³⁸, per poi diventare, nel 1927, un importante saggio monografico. S'è detto il futurismo. Colpisce non già l'interesse, bensì l'ammirazione (fig. 1) che tutt'a un tratto Longhi manifesta nei confronti della scultura di Umberto Boccioni. Né Longhi né Prezolini avevano in principio manifestato una qualunque stima nei confronti di questa corrente artistica, anzi. Eppure, il critico ne fa l'argomento di un articolo per la «Voce» pubblicato nell'aprile del 1913, a seguito dell'esposizione allestita nel febbraio di quell'anno al teatro Costanzi (l'attuale teatro dell'Opera), a Roma. Ed è il suo un giudizio positivo; due anni prima Soffici aveva stroncato il movimento, quello stesso Soffici che, due anni dopo, diventa futurista³⁹. Il critico albese scrive: «Siamo di fronte a un fenomeno straordinariamente interessante come quello del Futurismo, dove ci sono degli uomini intelligenti, forse addirittura geniali incastonati in una totale gelatina d'imbecillità»⁴⁰. Longhi critica Prezolini «ancora [si attacca] coi denti [...] a quell'insipido pasticcio frolo e oscillante di gelatina che è

³⁸ LONGHI 1914, pp. 198-221.

³⁹ Dalle pagine di CARRÀ 2002 (capitolo *La mia esperienza futurista*): «Verso la fine di giugno del 1911 un articolo di Ardengo Soffici apparve su “La Voce” intitolato *Arte libera e pittura futurista*. Era questa una violentissima stroncatura dei nostri quadri esposti a Milano al Padiglione Ricordi [...] e mi offese tanto più in quanto io avevo sostenuto e contribuito a far conoscere “La Voce” agli artisti milanesi. Marinetti, Boccioni, Russolo e io decidemmo allora di rispondere subito in modo adeguato all'ingiuria, e partimmo per Firenze. Giunti, ci recammo guidati da Palazzeschi al Caffè delle Giubbe Rosse, dove sapevamo trovare il gruppo vociano. Ben presto, infatti, ci fu indicato Soffici, e Boccioni lo apostrofò: “È lei Ardengo Soffici?”. Alla risposta affermativa volò uno schiaffo, Soffici reagì energicamente tirando colpi a destra e a sinistra col suo bastone. In breve, il pandemonio fu infernale [...]; e arrivò anche un commissario di polizia, che si interpose facendo cessare la mischia. Ci accompagnò al Commissariato dopo averci ammoniti ci disse che per quella volta la cosa sarebbe finita lì. Oramai avevamo compiuto quanto ci eravamo proposti [...]. [L'indomani] alla stazione c'era compatto il gruppo de “La Voce”, Soffici, Prezolini, Slataper e qualche altro, venuti per vendicare l'affronto patito dal loro compagno. [Segue parapiglia e intervento dei carabinieri]. Solo Marinetti e Prezolini camminavano avanti e indietro brontolando e apostrofandosi violentemente. Ma ormai la disputa si era trasportata sul piano della discussione. Io rivolgendomi a Soffici gli feci rilevare alcune pecche della sua critica e ciò fu il pretesto per scambiare le nostre idee sull'arte, idee che avevano molti punti di contatto» (ivi, p. 93). Si vedano anche le pp. 104-105.

⁴⁰ BVF 2011, p. 83.

appunto il languido elemento coesivo che riunisce individui diversissimi sotto il nome di futurismo»⁴¹.

Boccioni si stacca da quella «massa molle»; «con lui», scrive alla fine del 1913, «l'arte italiana si porta di botto all'avanguardia dell'arte internazionale, sia pure in grazia di un solo grande artista poiché ora gli altri futuristi – sebbene io non conosca le ultime loro cose – non possono misurarsi con Lui⁴²». Quanto all'etichetta *futurista*, Longhi vorrebbe pubblicare l'opuscolo sull'opera boccioniana senza l'aggettivo né il sostantivo da lui tanto detestati (a tal punto che, quando Boine gli affibberà l'etichetta di «futurista», se ne avrà a male⁴³), sostituendola con «dinamismo plastico». Sarà tuttavia proprio Boccioni a richiedere (anche tramite Prezzolini) che la parola venga inclusa e alla fine il titolo del saggio di Longhi sarà: *Scultura futurista Boccioni* (Firenze, Libreria della Voce, 1914).

La collaborazione di Longhi alla «Voce» si interrompe alla fine del 1914, e seguono gli anni della Prima guerra mondiale. Qualche anno dopo, in una lettera del 27 agosto 1919, Prezzolini scrive:

Caro Longhi, quando torni a Roma si parlerà di raccogliere in volume i tuoi meglio [*sic*] scritti d'arte. Credo che la cosa si risolverebbe facilmente se tu potessi avere dalle riviste d'arte dove li hai pubblicati i clichés gratis. Ne verrebbe fuori un bel volume, e sarei lieto di essere il tuo editore di libri come fui il tuo primo editore di articoli⁴⁴.

Prezzolini si riferisce alla Società anonima editrice La Voce, costituita appena tre mesi prima, che sarà diretta – dopo la sua partenza per Parigi – da Curzio Malaparte, a partire dal 1925, e che sarà poi liquidata da Giuseppe Bottai nel 1928.

Nel 1927 sarà Longhi a chiedere notizie del suo volume su *Piero della Francesca*, inviato a Prezzolini, per riconoscenza. Pubblicato da *Valori plastici*⁴⁵ e tradotto

⁴¹ Ibid.

⁴² Ivi, pp. 68-69.

⁴³ Anche se Longhi non ha stima di Boine in materia pittorica («Boine di pittura ne capisce sempre pochino», BVF 2011, p. 101), se la prende per l'accusa («– perché è una vera accusa – di futurismo») (ivi, p. 115) e sfoga il suo risentimento («sconcio appellativo di futurista», ivi, p. 117) su Prezzolini che ha levato la parola contro l'altro («non credi tuttavia neppure di difendermi», Ibid.).

⁴⁴ Ivi, p. 127.

⁴⁵ Celeberrima rivista d'arte romana che lega in parte la sua storia al movimento del Realismo magico.

in francese per Crès⁴⁶, è un libro di cui Longhi va fiero. In ritardo, un laconico (ma affettuosamente cauto) Prezzolini gli risponderà di avere apprezzato il libro, ma avverte che sarà già tanto se riuscirà a dedicargli una recensione, che poi di fatto non scriverà. Ma il critico albese non ha più bisogno dell'impetuoso direttore della «Voce»: è diventato *Roberto Longhi*.

Bibliografia

- BANDERA VIANI, FADDA 2011 = M.C. BANDERA VIANI, E. FADDA, *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini: lettere, 1909-1927*, Parma 2011.
- BOINE 1912 = G. BOINE, *L'estetica dell'ignoto*, in «La Voce», 29 febbraio 1912
<https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/benedetto-croce/IT-AFS-021-011483/g-iovanni-boine-l-estetica-ignoto-tratto-voce#lg=1&slide=0>.
- CARRÀ 2002 = C. CARRÀ, *La mia vita* [1943], Milano 2002.
- CECCHI 1936 = E. CECCHI, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1936.
- COHEN 2017 = R. COHEN, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, traduzione di M. Gini, Milano 2017.
- CROCE 1913 = B. CROCE, *Breviario di estetica*, Bari 1913.
- FENOLLOSA 1912 = E.F. FENOLLOSA, *Epochs of Chinese & Japanese art: an outline history of East Asiatic design*, 2 voll., New York-London 1912.
- FENOLLOSA 1913 = E.F. FENOLLOSA, *L'art en Chine et au Japon*, Paris 1913.
- FROMENTIN 1876 = E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, in «Revue des deux mondes», s. 3, 13, 1876, pp. 91-122.
- GALLO 2010 = L. GALLO, «Vita artistica», «Pinacotheca» (1926-1932), Poggio a Caiano (Po) 2010.
- LONGHI 1914 = R. LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna», XVII, 1914, pp. 198-221, 241-256.
- LONGHI 1952 = R. LONGHI, *Caravaggio*, Milano 1952.

⁴⁶ Les Éditions G. Crès & Cie. Nata nel 1913 per opera del parigino Georges Crès, a causa di gravi difficoltà finanziarie, la casa editrice dichiara fallimento nel 1935 (e Georges muore di lì a poco). Riprenderà il lavoro di editoria (*La Tradition du livre*, 1947) suo figlio Jean, fino al suo decesso, nel 1969. Lo proseguirà suo nipote Raymond (il figlio di Jean), fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 2017.

- LONGHI 1961 = R. LONGHI, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* [1914], in *Edizione delle opere complete*, 1.I. *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961.
- LONGHI, BERENSON 1993 = R. LONGHI, B. BERENSON, *Lettere e scartafacci (1912-1957)*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Milano 1993.
- PATER 1873 = W. PATER, *Studies in the History of the Renaissance The Renaissance: studies of art and poetry*, London 1873.
- POUND 1915 = E. POUND, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, London 1915.
- POUND 1960 = E. POUND, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*, Milano 1960
- PREZZOLINI 1908 = G. PREZZOLINI, *La nostra promessa*, in «La Voce», anno I, n. 2, 27 dicembre 1908, p. 5.
- PREVITALI 1981 = G. PREVITALI, *Roberto Longhi*, in «Belfagor», vol. 36, n. 2, 1981, pp. 159-186.
- RECHT 2012 = R. RECHT, *L'image et le mot, André Chastel, historien de l'art*, Paris 2012.
- VENTURI 1913 = L. VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano 1913.
- ZANARDI 2022 = B. ZANARDI, *Una lettera inedita di Roberto Longhi al preside del liceo Tasso*, in «Frammenti d'arte», 1° settembre 2022 (<https://www.finestresullarte.info>).

Didascalìa

Fig. 1. Stralcio di una lettera di Longhi a Prezzolini in cui il critico disegna un'opera di Boccioni, da BANDERA VIANI, FADDA 2011.

