

Roberto Longhi: un critico di grande modernità

Marta Alessi

Un «critico di grande modernità»¹: così Cesare Garboli definiva Roberto Longhi, ineguagliato studioso d'arte, che non solo è stato capace di rinnovare e “ridisegnare” la storia della pittura italiana, ma è riuscito a creare un metodo di lettura delle opere d'arte che è rimasto unico nel suo genere, anche perché supportato da un eccezionale talento letterario. Quel talento letterario, quella vocazione alla scrittura che non è da intendersi come una qualità accessoria alla sua attività critica, ma come una condizione essenziale di essa. Al giusto riconoscimento che Longhi ha ottenuto nel campo della storia dell'arte, è subito corrisposto l'apprezzamento per le “virtù” del suo stile; apprezzamento che, col tempo, ha trovato conferme sempre maggiori, al punto che, negli ultimi decenni del secolo scorso, sulla sua scrittura saggistica «si è concentrata [...] un'attenzione speciale a cui si deve anche, indirettamente, la rivalutazione del saggio come genere letterario»². Lo «stile-metodo» di Longhi è stato studiato «come uno dei fenomeni più rilevanti e sorprendenti della letteratura novecentesca»³ e la sua figura è diventata paradigmatica del “critico-scrittore”, secondo l'«uggiosa formula ormai di moda»⁴, che tanto più è parsa adatta a definire Longhi quanto più questi ha cercato di sfuggirne.

Vittima di un simile destino, proprio Garboli si è sempre mostrato estremamente sensibile al genio di Longhi, cui ha dedicato più di un intervento. In particolare, saranno da ricordare la relazione su *Longhi lettore*, tenuta al Convegno fiorentino del settembre 1980, e il saggio su *Longhi scrittore*⁵, derivato da quella relazione, eppure tanto diverso che si può parlare a tutti gli effetti di un «doppio

¹ Cesare Garboli, *Longhi lettore*, in «Paragone-Arte», 367, settembre 1980; poi in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Atti del Convegno «Roberto Longhi nella cultura del suo tempo» (Firenze, settembre 1980), a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 108-25. Riproposto in «Autografo», 26, 1991, pp. 35-51, e ora in Cesare Garboli, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 155-71: p. 165.

² Alfonso Berardinelli, *Roberto Longhi e la critica come arte esatta*, in Id., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 114-18: p. 114.

³ *Ibidem*.

⁴ Cesare Garboli, *Longhi*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 29-34: p. 29.

⁵ Cfr. Cesare Garboli, *Longhi scrittore*, in Id., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 11-25. Questi due testi vanno considerati in stretta relazione con gli altri “contributi longhiani” di Garboli: il necrologio del 1970, qui già citato nella versione ampliata riprodotta in *Falbalas*; la prefazione alla *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di Anna Banti, Milano, Rizzoli, 1994 (*Breve ma veridica storia del giovane Longhi*, pp. V-XLVI; poi raccolta in Cesare Garboli, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 165-207, e in Id., *Storie di seduzione*, cit., pp. 172-99), e quella al *Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di Franco Frangi e Cristina Montagnani, con un saggio di Mina Gregori, Milano, Electa, 1995 (*Prefazione*, pp. I-XVIII; poi riprodotta, col titolo *Il palazzo non finito*, in Garboli, *Storie di seduzione*, cit., pp. 200-17); infine, il saggio introduttivo al carteggio Berenson-Longhi (*Prefazione*, in Bernard Berenson – Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Milano, Adelphi, 1993, pp. 11-55).

saggio», dal momento che, come ha notato Raffaele Manica, ci troviamo di fronte a «due saggi distinti e intrecciati, con alcuni capoversi e molti passaggi in comune: talmente ricchi di varianti da sopravvivere entrambi autonomamente»⁶, dove non si sa se siano più rivelatrici le permanenze o le variazioni. Di alcune di queste modifiche lo stesso Manica ha già offerto qualche esempio, mettendone in evidenza il valore soprattutto in rapporto con l'oscillazione del titolo⁷, che per la relazione al convegno era stato assegnato dal selezionatore degli interventi, Gianfranco Contini⁸, ma che, a detta di Garboli, poteva avere un senso solo traslato, sicché sarebbe stato più esatto cambiarlo in «Longhi traduttore»⁹. Il cambiamento si verifica, infatti, quando il testo viene rivisto in occasione di una conferenza parigina; eppure il nuovo titolo scelto va in una direzione diversa da quella auspicata da Garboli. Una direzione diversa, comunque, solamente fino a un certo punto: è impossibile dirsi scrittori senza essere allo stesso tempo lettori e traduttori, dal momento che, come voleva Proust, il «dovere e il compito di uno scrittore sono quelli d'un traduttore»¹⁰, e, per Garboli, «si comincia a tradurre non appena si legge»¹¹.

Come per il titolo, anche per molte delle varianti che occorrono fra i due testi sarebbe possibile dimostrare quanto, in realtà, esse finiscano per essere soltanto modi differenti di “dire quasi la

⁶ Raffaele Manica, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Motta, a. I, 2008, pp. 115-29: p. 115.

⁷ Per esempio, Manica sottolinea l'incongruenza che si riscontra tra quanto si legge nella *Postilla conclusiva a Longhi lettore*, cit. («La letteratura longhiana non è un “plusvalore”, un “premio” allo scienziato, come generalmente si crede [...]; essa è un elemento primario nell'attività di Longhi storico dell'arte», p. 168) e quanto affermato in *Longhi scrittore*, cit. («La letteratura è, per così dire, un premio; un premio dato dallo scienziato e dallo storico allo scrittore», p. 16). Incongruenza dovuta non a una banale disattenzione nel passaggio da una versione all'altra, ma al mutamento del punto di vista (cfr. Manica, *Garboli, a partire da Longhi*, cit., p. 116). Tra l'altro, nel primo caso, si nasconde forse anche un'allusione se, come probabile, Garboli si riferisce ad un'affermazione del suo “antagonista segreto”, Gianfranco Contini, che aveva parlato di Longhi come di «uno scrittore [...] la cui invenzione poetica insorge sempre come premio o aggio all'invenzione scientifica» (Gianfranco Contini, *Sul metodo di Longhi*, in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 101-10: p. 102; originariamente pubblicato in «Belfagor», IV, pp. 205-10 e poi compreso, con tagli, in Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1997⁸, [1973], pp. XXXIX-XLIII).

⁸ Proprio Contini, nel suo saggio su *Longhi prosatore*, in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, cit., pp. 111-22 (originariamente apparso, col titolo *L'itinerario del prosatore*, in «La Fiera Letteraria», 23 gennaio 1955, e poi ristampato, con tagli, in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. XLIV-LII), aveva già parlato, a proposito di Longhi, di «vocazione di conoscitore o, se ciò sembrasse limitativo, di lettore» (p. 114), con tanto di citazione di un passo da *Momenti della pittura bolognese* (in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 191-217), dove Longhi si dice «condotto dalla [propria] conformazione mentale ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante» (p. 191).

⁹ Cfr. Garboli, *Longhi lettore*, cit., p. 155.

¹⁰ Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, traduzione di Giorgio Caproni, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2005, vol. III [«L'Espresso Grandi Opere», vol. 11], pp. 745-1147: p. 696. Garboli cita quest'affermazione in entrambi i saggi, non mancando di ricordare la strana coincidenza per cui mentre Longhi, seduto al tavolo di una crémèrie di rue de Tivoli, fissava le impressioni suscitategli dal primo incontro con *L'Annunciata* del Louvre, a nemmeno un paio di miglia di distanza, nella casa di rue Hamelin, verso l'Arc de Triomphe, Proust correggeva le bozze del suo romanzo e lo avviava a conclusione. Un segno del destino che merita la giusta attenzione, tanto che Garboli prova a chiarire il mistero di Longhi anche alla luce delle esperienze che vedono protagonisti alcuni personaggi del romanzo proustiano, prima fra tutte quella di Bergotte, che con Longhi condivide il rapporto con l'opera d'arte come rapporto «di morte» (su questo aspetto del personaggio di Bergotte, si veda pure quanto scrive Massimo Carboni in *Antefatto proustiano*, primo paragrafo del saggio *Il visibile (in)dicibile*, in *Immagine e scrittura*, a cura di Giuseppina Di Monte, Roma, Meltemi, 2006, pp. 304-15: pp. 304-07).

¹¹ Cesare Garboli, *L'attore senza gesti*, in Id., *Falbalas*, cit., pp. 97-103: p. 102.

stessa cosa”. Inoltre, certi ripensamenti non sono dovuti esclusivamente alla difficoltà di definire una volta per tutte l’essenza di Longhi: il vero motivo è che, di fatto, come è già stato riconosciuto, si tratta di un’interrogazione per interposta persona¹². Le domande che Garboli si pone di fronte all’opera di Longhi sono più o meno quelle che potrebbe, ma forse non vuole, rivolgere a se stesso, prima fra tutte l’alternativa fra scrittore e critico, da lui rimossa perché costituisce la «parte di verità più bruciante», come racconta nel saggio omonimo che chiude il volume *Pianura proibita*, e che rivela assai più di quanto non dica se letto a confronto con gli scritti su Longhi¹³.

In altre parole, come Longhi ha dipinto il proprio autoritratto sopra il ritratto del Tura¹⁴, così Garboli, mentre riflette sulla figura di Longhi, in quella si specchia¹⁵; e di fronte all’immagine vulgata di Longhi scrittore, quella del romanziere lucidissimo e pieno d’immaginazione, i cui testi senza difficoltà possono divenire oggetto di analisi linguistiche, stilistiche e finanche narratologiche, Garboli non nasconde una certa perplessità e subito si mostra ben consapevole dell’esistenza di un reciproco tra le immagini figurative e la scrittura longhiana, reciproco che non può essere taciuto in ogni discussione su Longhi scrittore. A rendere speciale questa esperienza letteraria è appunto il fatto che in essa «gli aspetti letterari non possono essere trattati come oggetti di studio di primo grado, perché non sono gli aspetti più importanti»¹⁶. Un errore, questo, da cui aveva messo in guardia lo stesso Longhi in quell’«articolo oggettivamente memorabile»¹⁷, e non a caso sempre citato, che è la recensione al *Luca Giordano* del Petraccone, dove dichiarava il proprio intento di «stabilire e rendere la particolare orditura formale dell’opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo – vogliam dirlo per umiltà – in quanto mantenga un rapporto costante con l’opera che tende a rappresentare»¹⁸. Viene qui enunciato il principio teorico delle famose equivalenze verbali, che altro non sono se non «trasferimenti» dal linguaggio figurativo, altamente eloquente eppure ostinatamente muto, al linguaggio scritto, che attraverso le parole può dar voce al quadro. Garboli ricorda come, sempre in quell’occasione, Longhi si chiedesse se le proprie equivalenze assolvessero alla funzione di tradurre il fatto figurativo, intendendo il termine «tradurre», il più discusso e

¹² Cfr. Manica, *Garboli, a partire da Longhi*, cit., e Carlo Ginzburg, *Tutto Garboli. La sua vita in una bibliografia*, in «La Repubblica», 23 gennaio 2008, p. 35.

¹³ Cfr. Cesare Garboli, *Pianura proibita*, in Id., *Pianura proibita*, cit., pp. 164-78: in part. pp. 164-71 (la precedente citazione è tratta da p. 165).

¹⁴ Cfr. Giuseppe De Robertis, *Longhi scrittore*, già recensione di *Officina ferrarese* (in data 20 dicembre 1956), poi in Id., *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 221-24; ora parzialmente riprodotta in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. LIX-LXI: p. LX.

¹⁵ In effetti, più d’una affinità unisce Garboli a Longhi. Qui vorrei ricordare, perché non avrò modo di tornarci più avanti, la comune tendenza ad appassionarsi alle figure minori e a ricostruire storie incompiute.

¹⁶ Garboli, *Longhi lettore*, cit., p. 157.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Roberto Longhi, *Recensione a Enzo Petraccone, Luca Giordano*, Napoli, Ricciardi, 1919, in «L’Arte», XXIII, 1920, pp. 92-3 (ora compresa in Id., *Scritti giovanili. 1912-1922 [Opere complete, vol. I, t. I]*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 455-60: p. 455).

discutibile di tutto il Novecento, nel significato di «riprodurre un messaggio il più fedelmente possibile, senza prenderlo a pretesto di una creazione letteraria originale»¹⁹. Invero l'equivalenza longhiana è piuttosto «la creazione letteraria di un oggetto che già esiste, la sua rivelazione formale»²⁰; proprio una traduzione, dunque, ma molto speciale, in quanto «colui che voglia tradurre un quadro e darne un equivalente verbale verrà a comportarsi come un ipertraduttore»:

un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e lo ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all'espressione e costituisce linguisticamente il quadro. Questa ipertraduzione è la scrittura di Longhi, ed è la ragione per la quale non si sa che cosa nella scrittura di Longhi appartenga a Longhi e che cosa alla pittura. La fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a se stessa; ma nello stesso tempo resta e si conserva intatto nelle parole il fascino muto e eloquente dell'originario messaggio figurativo²¹.

Convinto che la «qualità di una traduzione sta tutta nella sua virtù mediatrice, sta *solo* nella disponibilità a rendere un servizio», Garboli non tarda a identificare il punto cruciale della questione, riconoscendo che:

L'equivalenza longhiana si apre a una finalità, a un servizio, a un valore diverso dalle proprie parole: non è un documento di se stessa, ma funzione di un'altra cosa: non si apre a quel nulla che è il futuro, l'oltre della letteratura, ma all'intelligenza storica di un testo figurativo²².

Un aspetto che certo non poteva sfuggire a chi ha scelto per i suoi scritti la definizione di «servili», a ribadire la loro natura di «servizi resi a una committenza», di «scritti promossi da una servitù pratica, da una finalità editoriale»²³. Nella premessa *Al lettore* che apre la raccolta di questi *Scritti servili*, Garboli esplicita anche il sottinteso richiamo alla dialettica servo-padrone spiegando come il vero colpevole di quel titolo risulti essere il teatro, e nella fattispecie quella «grande scena teatrale, dove la servitù esercita un ruolo primario»: la «fatale stretta di mano tra Don Giovanni e la Statua», cui assiste, testimone solo apparentemente insignificante, il servo Sganarello²⁴.

Di dialettica servo-padrone si può parlare anche a proposito di Longhi: se è vero che le sue equivalenze presuppongono una finalità e un servizio, succede poi che sia proprio «il quadro a

¹⁹ Garboli, *Longhi lettore*, cit., p. 158.

²⁰ Ivi, p. 159.

²¹ Id., *Longhi scrittore*, cit., p. 19.

²² Ivi, pp. 158-59.

²³ Id., *Al lettore*, in Id., *Scritti servili*, cit., pp. VII-X: p. IX.

²⁴ Cfr. ivi, pp. IX-X.

produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro»²⁵. È questo il «reciproco imbrogliato» che sta a fondamento della sua scrittura²⁶.

Occorre inoltre tener presente che, se nel contesto longhiano il termine «tradurre» veniva adoperato in una specifica accezione, anche l'uso che ne fa Garboli non risulta ovviamente del tutto neutro, ma si riferisce ad alcune idee sulla traduzione che il critico aveva espresso in un articolo del 1978, *L'attore senza gesti*. Il titolo è sorprendente solo all'apparenza, dal momento che per Garboli «tradurre» è «essere attori»:

Stessa attitudine, stessa condizione dello spirito che porta, istituzionalmente, a recitare, a fare teatro, a respirare carnalmente la vita di un altro. E come avviene nello spettacolo, ci sono i traduttori dilettanti, [...] il traduttore raffinato e il volgare, il solista e il generico. E c'è, infine, il traduttore di genio: il grande attore. [...] Ha scelto, chissà perché, di creare, inventare, fare esistere una cosa che già c'è, già esiste [...]. Di farla esistere [...] come mai nessuno aveva pensato che fosse, prima di lui che la recita²⁷.

Nessun dubbio sul fatto che Longhi possa essere considerato «un traduttore di genio»: la sua scrittura, che è «ipertraduzione», diviene a tutti gli effetti creazione di un oggetto che già esiste, mentre la sua pagina «non fa altro che travestirsi [...], così come si traveste continuamente un attore se vuole restituire un messaggio»²⁸ o, come si diceva, riprodurre un messaggio il più fedelmente possibile. Stando all'equazione proposta, in quanto traduttore di genio Longhi certamente doveva possedere una vocazione attoriale, se non addirittura la capacità istrionica propria del grande attore. Difatti, secondo Garboli:

C'è una disponibilità alla divinazione, in Longhi, che è anche disponibilità alla *recitazione*, non solo nel senso per cui ogni vero critico è un attore, cioè una natura mimetica di quel tipo che ammiriamo in De

²⁵ Id., *Longhi lettore*, cit., p. 160. perciò, secondo Garboli, «non è esatto dire che Longhi metta il proprio talento di scrittore al servizio della pittura; accade piuttosto l'inverso» (*ibidem*).

²⁶ Ivi, p. 157.

²⁷ Id., *L'attore senza gesti*, cit., pp. 102-103. In stretta relazione con questo sono altri articoli compresi in *Falbalas*: nell'ordine, *Il grande attore* (su Eduardo De Filippo, pp. 74-7), *L'attore corrotto* (su Ettore Petrolini, pp. 129-33), *L'attore* (su Carlo Cecchi, pp. 134-41). In questi scritti capita di rintracciare espressioni e paragoni cui Garboli ricorre anche a proposito di Longhi. Ad esempio, ne *L'attore* si legge: «Un attore agisce per metafora: nel pronunciare una battuta, dà due cose e non una, o meglio, “dà una cosa per un'altra” (come Elstir, quando dipinge il cielo coi tetti e i tetti col cielo)» (p. 139); mentre «la metafora di tutto il linguaggio longhiano è di giocare, come faceva Elstir, a “una cosa per un'altra”, dipingendo i tetti col cielo e il cielo coi tetti» (cfr. Id., *Longhi lettore*, cit., p. 164). È persino superfluo richiamare l'attenzione sulla natura di Elstir, pittore che è, al tempo stesso, la personificazione di un'intelligenza e di un gusto nati da un temperamento complesso. Fin da principio Elstir dimostra di possedere immediata potenza d'espressione artistica e intuitiva sicurezza di giudizio, ma la sua figura umana di critico e di artista troverà il suo più alto compimento solo dopo aver affrontato il difficile ma indispensabile viaggio attraverso l'infinito giocare dell'intelligenza con la sensibilità.

²⁸ Id., *Longhi lettore*, cit., p. 162. Quest'osservazione, e quelle che seguiranno, mentre ci dicono moltissimo di Longhi, costituiscono anche, come è stato giustamente rilevato, un materiale di «ineguagliabile valore per entrare nell'universo di Garboli», in quella «costellazione» formata dai suoi scritti tra cui si creano frequenti «cortocircuiti retorici» (cfr. Manica, *Garboli, a partire da Longhi*, cit., p. 129). Una galassia in eterno movimento, in relazione mai ferma, proprio come la storia dell'arte agli occhi di Longhi.

Sanctis e non troviamo in Croce, ma nel senso che alla base del comportamento di ogni attore c'è un processo conoscitivo che colma il percorso della cognizione in un lampo; nella rapidità delle associazioni, le tappe vengono bruciate e l'intelligenza si incendia nella «rappresentazione»²⁹.

E in certe pagine di Longhi gli sembra «di cogliere [...] non il discorso di uno scrittore ma il formarsi fulmineo e insieme laborioso dell'azione di un attore, con fasci di intuizione che bruciano indizi che sono prove e prove che sono indizi; con rigorosa esclusione di ogni razionalità che non sia insieme affascinata e fascinatrice; e coi tempi, le distanze, gli ingressi scanditi al momento giusto»³⁰.

Per suffragare l'impressione di Garboli, e per misurarne tutta la validità, basterà ricordare quel *coup de théâtre* di cui Longhi si serve per svelare l'identità di un pittore e per farlo entrare con tutti gli onori nella Storia dell'Arte. La rivelazione arriva proprio «al momento giusto» e, rapida e folgorante come un lampo, getta luce sulla figura storica di questo illustre sconosciuto, con un effetto di sorpresa degno di un romanzo giallo³¹:

Scusatemi se vi tengo così sulla corda, ma si è che il nome di battesimo e più ancora il casato dell'artista suonano quasi incredibili nella storia della pittura quattrocentesca: sembrano più adatti per un condottiero o, tutt'al più, per un gentiluomo dilettante. Chi avrebbe pensato che uno dei più bei pittori del secolo potesse chiamarsi Carlo; Carlo Braccesco?³²

Il nome suona davvero incredibile per un pittore di talento, pure «è di lui che parlano le carte genovesi»³³, e a chi si fosse mostrato ancora scettico, Longhi, vestendo di nuovo i panni dell'attore e recitando una famosa battuta teatrale, avrebbe risposto «io non sono altro che un critico»³⁴.

²⁹ *Ibidem*. In *Momenti della pittura bolognese*, cit., è lo stesso Longhi a parlare di «divinazioni» dell'attribuzionismo, anche per denunciarle «qualche volta precipitevoli» (p. 191); mentre, in un'altra occasione, pone l'accento sulla natura profondamente intuitiva, se non persino mistica, del «modo con cui il critico giunge alla verità»: «una forma così misteriosa di imitazione spirituale, che qualora la si volesse presentare così come avviene, senza ambage, non si sarebbe intesi, né creduti. Si è costretti, allora, a presentare come gradus ad veritatem quegli elementi che si vengono, per via di scienza, accumulando alla superficie, come controllo di una convinzione acquistata per via molto più sotterranea» (Roberto Longhi, *Precisazioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese*, in Id., *Saggi e ricerche. 1925-1928* [Opere complete, vol. II], Firenze, Sansoni, 1967, pp. 279-80).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. Aldo Rossi, *Longhi: il «Braccesco» o la grammatica dell'attribuzionismo*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, cit., pp. 219-35: p. 231.

³² Roberto Longhi, *Carlo Braccesco*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 154-79: p. 176. Giuliano Briganti, «il più vecchio degli scolari» di Longhi, ricordando il suo apprendistato a fianco del maestro, ha tenuto a sottolineare quanto «ironia» e «paradosso» siano parte integrante della struttura psicologica di Roberto Longhi, siano due fondamentali pilastri di quella impalcatura che la sostiene e la fa funzionare. Ed è questa un'altra prova della sua moderna e poetica validità» (cfr. Giuliano Briganti, *La giornata di Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, cit., pp. 37-46: p. 45).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Si tratta di una battuta pronunciata da Iago nell'*Otello* di William Shakespeare: «I am nothing if not critical» (II, I, 118).

Un critico che, come ricorda Contini, rimpiangeva di non essere diventato attore³⁵. La sua maniacale passione per i quadri ha finito per fagocitare ogni altra vocazione, e il potenziale attore si è presto trasformato in «un nero “don Giovanni” dell’arte»³⁶, «amatore tenebroso della pittura, [...] innamorato non a caso del Seicento e di Caravaggio»³⁷. In questa veste lo immagina Garboli, il quale motiva il paragone, senza dubbio influenzato dalla sua consuetudine col più famoso dei personaggi di Molière, constatando che il «rapporto di Longhi con l’arte è un rapporto di ricerca e di possesso, fino all’ultimo respiro, di ciò che è posseduto o di colui che possiede; l’arte [...] chiede solo una conquista»³⁸.

Ma forse c’è dell’altro. Possibile che Garboli paragoni Longhi a Don Giovanni soltanto per la comune qualità di seduttori, chi di quadri chi di donne, che è poi lo stesso dal momento che, per Longhi, indifferente agli affari di cuore ma instancabile seduttore intellettuale, le donne non esistevano, surrogate dai quadri? Proprio Garboli che tanto ha scritto contro quell’interpretazione della figura di Don Giovanni come libertino e amatore spensierato? In effetti, anche un’altra caratteristica sembra legare Longhi a Don Giovanni, che è, sono parole di Garboli, «un gentiluomo che si diverte a travestirsi da servo»³⁹. In questi termini, il paragone non potrebbe essere più calzante, sia per quanto riguarda il piacere del travestimento, sia per quella propensione alla servitù, ma a una servitù più apparente che reale. D’altra parte, della validità del parallelo si era reso conto Garboli stesso, che infatti lo propone, pressoché invariato, in più occasioni, e con particolare insistenza in quel carteggio tra Longhi e Berenson, da lui curato, che, non sarà un caso, più che alla letteratura gli sembra appartenere «sotto tanti aspetti (non soltanto perché si tratta di uno scambio di battute) al teatro»⁴⁰. Gli interlocutori, oltre a essere due tra i maggiori conoscitori e storici dell’arte italiana del secolo scorso, possiedono entrambi una straordinaria capacità di incantare e sorprendere, tanto da far nascere il sospetto che, dietro la loro apparenza di uomini di studio, si nascondano misteriose e segrete facoltà magiche e stregonesche.

Tuttavia, più che a un vero e proprio dialogo, lo spettatore ha l’impressione di assistere piuttosto a un monologo, dal momento che «una delle due voci è solo immaginaria»⁴¹: mancando le lettere spedite da Berenson, si è costretti a dedurre le sue risposte da quelle dell’interlocutore; un vantaggio, questo, che Longhi potrebbe aver considerato se davvero è stato lui a farle sparire.

³⁵ Cfr. Gianfranco Contini, *Prefazione*, in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. XI-XX: pp. XIX-XX. Un rimpianto che Longhi condivideva, guarda caso, con Garboli, il quale, nell’articolo su *L’attore*, si domandava che cosa l’avesse trattenuto dal recitare e dal far uso delle proprie qualità istrioniche. Eppure, scrive Contini riferendosi a Longhi, «non è proprio questa, d’incomparabile attore, la parte che gli è toccata? e la sua opera non è una vasta mimesi del cosmo visibile, ogni cui oggetto parla con accento inconfondibile per la sua unica voce?» (ivi, p. XX).

³⁶ Garboli, *Longhi lettore*, cit., p. 171.

³⁷ Id., *Longhi scrittore*, cit., p. 15.

³⁸ Id., *Longhi lettore*, cit., p. 171.

³⁹ Id., *Note*, in Id., *Storie di seduzione*, cit., p. 297.

⁴⁰ Id., *Prefazione*, in Bernard Berenson – Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, cit., p. 35.

⁴¹ Id., *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. XXIX.

Ma, comunque siano andate le cose, già la prima lettera, scritta da Longhi a Berenson il 4 settembre del 1912, vale da sola tutto il carteggio: opera di un Don Giovanni non può che essere «un capolavoro di seduzione»⁴², mentre è «comico» e «istrionico» il «modo in cui Longhi entra in scena»⁴³, anzi fa entrare in scena il proprio personaggio, descrivendosi a Berenson come «un giovane studioso d'arte e d'estetica, che spera di non doversi fermare all'inevitabile periodo di tirocinio come conoscitore, che ora sta compiendo, considerando il tirocinio conoscitivo al critico d'arte come la chimica della tecnica al pittore, che resta poi, una volta sortita l'attuazione fantastica, nel precosciente, come pura e semplice manovalità»⁴⁴.

Stavolta a travestirsi non è la pagina longhiana, quanto il suo stesso autore che, nel presentarsi a Berenson, indossa con signorile eleganza i panni del servo e, dopo essersi professato lettore e ammiratore entusiasta di quello ch'egli considera il nuovo Vasari, si propone come traduttore degli *Italian Painters of the Renaissance*. Ma sotto l'idea della traduzione, sulla cui iniziale buona fede non c'è motivo di avanzare dubbi, si cela il vero intento per cui Longhi scrive a Berenson: vuole conoscerlo, se non persino “possederlo”, possedere la sua familiarità con l'arte, per poi essere in grado di gareggiare con lui da pari a pari; un intento che a ben guardare, già in quella prima lettera, resta latente solo fino a un certo punto. Come ha scritto Garboli, mentre «si genuflette davanti al solo vero critico che conosca i segreti della pittura», Longhi «gli fa lezione, chiede lumi e consigli, gli spiega che cos'è il dopo Hegel; gli rimprovera, travisandolo, il saggio sul Sassetta; gli deforma i più personali strumenti di lavoro (*illustration* e *decoration*), e si fa forte chiamando in causa un altro maestro, il Croce»⁴⁵. Infine, «come tutti i grandi lettori, spiega al Berenson chi è Berenson»⁴⁶, introducendo così sulla scena anche il secondo personaggio, che per tutta la durata dello spettacolo cercherà di sfuggire, senza grandi risultati, al ruolo di semplice comprimario cui l'altro sembra volerlo costringere.

Ad ogni modo, tanta giovanile baldanza non inficia, anzi forse favorisce l'opera di seduzione: i due si incontrano, Berenson riconosce in Longhi lo studioso di talento e non esita ad affidargli la traduzione dei suoi *Italian Painters*. Tuttavia l'equivoco insito in quella prima lettera non tarda a manifestarsi. Passano due anni, durante i quali Longhi è sempre più assorbito dalla sua «tentacolare attività»⁴⁷; e nel maggio del 1914, mentre Berenson attende ancora la traduzione, esce su «L'Arte» la prima parte del saggio su Piero. Proprio nello stesso mese Longhi scrive una lettera

⁴² Id., *Prefazione*, cit., in *loc. cit.*, p. 35.

⁴³ Id., *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. XXIX.

⁴⁴ Cfr. la prima lettera di Longhi a Berenson (in Berenson – Longhi, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, cit., pp. 81-90: p. 81).

⁴⁵ Garboli, *Prefazione*, cit., in *loc. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Id., *Breve storia del giovane Longhi*, cit., p. XXIX.

⁴⁷ Cfr. la lettera di Longhi dell'aprile 1915 (in Berenson - Longhi, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, cit., pp. 105-06: p. 106).

di scuse a Berenson, che comincia a mostrare segni di impazienza e a nutrire sospetti sulle intenzioni del traduttore. Ma, eccezionalmente, il mittente sembra meno interessato a giustificare il ritardo che a raccontare la seconda metà del saggio ancora in corso di pubblicazione; e a raccontarla col giusto entusiasmo di chi è cosciente della qualità del proprio lavoro e della novità delle proprie scoperte, al punto di sentirsi autorizzato a gratificarsi con un'autocitazione⁴⁸.

Rispetto alla situazione iniziale, le parti sembrano dunque essersi invertite: ora è Berenson a leggere Longhi, peraltro con la consapevolezza che tutte le idee di quel «jeune hypercritique»⁴⁹ sono un colpo mortale sferrato contro il suo sistema teorico, fondato sui valori tattili. Non è difficile prevedere la sua reazione: risponde in tono perentorio, ormai convinto dell'assoluto disinteresse di Longhi per la traduzione, non si pronuncia in merito alla teoria dell'influsso di Piero a Venezia, ricordando l'ammonimento di Wilde a «Mai contraddire i più giovani»⁵⁰; inoltre, non intende più discutere di pittura con quello «“scugnizzo” maleducato e poltrone»⁵¹, dal quale si aspetta solo che mantenga fede all'impegno promesso. Ma questa, che vorrebbe essere una punizione, è invece la prova, per Longhi, di aver centrato nel segno.

D'ora in avanti i rapporti tra i due andranno deteriorandosi sempre più. Eppure, ancora nella primavera del 1915, dopo molti mesi di silenzio, Longhi si rifarà vivo con Berenson e, addossata sull'editore la colpa del ritardo nella consegna delle bozze della traduzione, con tono disinvolto e mondano, e addirittura con qualche accento sentimentale, confiderà il proprio desiderio di rivederlo, promettendo di portargli in quell'occasione un saggio della traduzione⁵². Anche stavolta la promessa non verrà mantenuta, ma ormai risulta chiaro, persino a Berenson, che l'atteggiamento di servile di Longhi è una maschera, una «maschera insolente», sotto cui si nasconde una malcelata aspirazione al predominio e al possesso⁵³.

⁴⁸ Cfr. la lettera di Longhi del maggio 1914 (ivi, pp. 97-101: in part. pp. 99-101).

⁴⁹ Come ricorda lo stesso Longhi, Gustave Kahn, sulle pagine del «Mercuri de France», amava definirlo «le jeune hypercritique italien» (cfr. Roberto Longhi, *Avvertenze per il lettore*, in Id., *Scritti giovanili. 1912-1922*, cit., t. I, pp. VII-XI: p. X).

⁵⁰ Cfr. la lettera di Berenson del 23 maggio 1914 (in Berenson - Longhi, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, cit., pp. 102-03: p. 103; traduzione alle pp. 177-78: p. 178).

⁵¹ Così Berenson aveva etichettato Longhi, secondo quanto questi riferisce nella lettera del 6 marzo 1917 (cfr. ivi, pp. 117-19: p. 118).

⁵² Cfr. la già citata lettera di Longhi dell'aprile 1915.

⁵³ Nel 1961, inaugurando con la raccolta degli *Scritti giovanili* la serie delle proprie *Opere complete*, Longhi ripercorre, nelle pagine introduttive, i suoi lontani esordi di critico e di studioso, dalle prime collaborazioni alla «Voce» fino alla redazione del corso di pittura italiana per i licei che, rimasto fuori da quella raccolta, fu pubblicato postumo per la cura di Anna Banti. Egli si descrive come «un giovane lacerato dai contrasti delle idee e tendenze circostanti», destinato a «mostrare alternativamente due volti, uno dei quali è soltanto una maschera insolente» (cfr. Longhi, *Avvertenze per il lettore*, cit., p. VIII). E tra le esperienze di quel periodo, non dimentica di includere anche la sua abortita prova di traduttore e il contrastato rapporto col Berenson, facendo anzi mostra di grande comprensione e simpatia: «In quegli anni – credo tra il 1913 e il '16 – mi piacque anche voltare in italiano i quattro saggi, ormai classici, del Berenson. Ma, fosse per la mia dubbia confidenza con la lingua inglese o per la pretesa di una voltura letterale e ad un tempo impennata e riboccante di neologismi, il Berenson ne restò, e penso con qualche ragione, tramortito. Non mi riesce più di ritrovare le bozze di stampa già composte dal Laterza per consiglio, ricordo bene, del Croce; e un riscontro sarebbe stato di qualche interesse. Ma il contrasto degenerò in rottura che durò per circa quarant'anni. Non eravamo

Il rapporto con Berenson ricalca per certi versi quello che Longhi stabilisce con l'arte, e mette in risalto la sua indole, quella di uno scrittore cui meglio d'ogni altra si addice la «forma del saggio» che, come insegna Berardinelli, «ama dominare senza che il suo dominio appaia tale»⁵⁴.

temperamenti facili. Se, come non stento a credere, il maggior torto fu da parte mia (ma anche qui valga la buona intenzione), mi piace farne sincera ammenda ora che tutto è passato e che, per conforto di entrambi, quei saggi incantevoli hanno ottenuto ben altro premio dalla traduzione di Emilio Cecchi» (ivi, p. X).

⁵⁴ Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, in Id., *Op. cit.*, pp. 17-48: p. 17.