

The present issue of «Predella» is dedicated to Roberto Longhi (1889-1970), one of the most prominent art historians of Italian painting. Even if Longhi has become a cult figure in the Italian historiography, it is argued that he deserves no cult but careful, critic and repeated readings.

Bologne, ancien réfectoire du couvent de Santa Cristina, jeudi 24 septembre 2015 au matin. Andrea De Marchi s'apprête à prononcer une conférence dans le cadre d'un « séminaire de formation spécialisée » organisé par la Fondation Federico Zeri, et consacré à Roberto Longhi. Sur l'écran de fond, défilent en boucle des détails de tableaux italiens du XIII^e siècle. De Marchi est assis derrière une grande table, sur laquelle une liseuse dessine un halo lumineux. Cette lumière n'éclaire pas le livre que le conférencier feuillette, alors qu'il commence son discours. Il tourne les pages sans pouvoir les lire.

Le livre en question est le recueil des écrits de Longhi, paru de manière posthume dans la collection « pléiade » des Meridiani. Soit un grand nombre d'essais et de livres, ordonnés de manière chronologique en fonction de leur sujet : le titre donne l'ampleur des vues longhiennes, *Da Cimabue a Morandi*. Ce volume, les chercheurs s'en méfient car les revirements de la pensée longhienne ont été gommés par un tel ordonnancement, tout comme les notes de bas de page – De Marchi s'empresse du reste de souligner ce caractère problématique, avant d'ajouter que le livre l'a suivi comme un viatique durant ses voyages d'étudiant. De fait, l'exemplaire qu'il exhibe et son coffret d'origine sont littéralement consumés, comme un vieux missel traînant depuis des lustres dans une sacristie poussiéreuse.

Andrea De Marchi ne lit pourtant plus Longhi depuis longtemps, pas seulement parce qu'il en connaît beaucoup de passages par cœur, dit-il, mais aussi par besoin de se détacher de la *doxa* longhienne, de penser à Longhi de manière laïque et non plus religieuse, comme un chercheur et non comme un dévot. Critique

à peine voilée envers les thuriféraires du maître, à commencer par la fondation qui porte son nom et qui, « chose très grave », interdit l'accès aux manuscrits originaux – c'est toujours De Marchi qui parle.

Je me souviens encore de la sidération avec laquelle j'ai entendu cette conférence, l'effet de surprise se mêlant inextricablement avec la certitude de vivre un moment historique. La revoir en ligne n'a fait que confirmer cette impression, palpable dès cette première phrase prémonitoire : « J'aurais voulu écrire cette intervention, parce que parfois les mots pèsent plus lourd que des montagnes ». Outre les mots eux-mêmes, c'est la personne qui les prononce qui leur donne tout leur poids. Andrea De Marchi n'est pas n'importe qui, loin s'en faut. Professeur à l'université de Florence, comme Longhi dans les dernières années de sa carrière, c'est certainement le plus grand connaisseur actuel de la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles – ce qui en fait, si une telle catégorie a un sens, l'héritier virtuel d'un Longhi et d'un Zeri. Le lien avec Longhi est même presque généalogique et passe par Luciano Bellosi, élève de Longhi à Florence devenu maître de De Marchi à Sienne. On pourrait avoir affaire à un gardien du temple ; on est devant quelqu'un qui prône une pratique laïque.

Dans les dernières années de sa vie, Luciano Bellosi racontait volontiers comment ce jeune connaisseur qu'était Andrea De Marchi l'avait piégé aux tests de reconnaissance d'œuvres qu'il organisait dans le cadre de son enseignement. La méthode venait du reste de Longhi : sur la photographie d'un tableau, on apose un papier opaque, ouvert sur un petit rectangle seulement ; à travers ce que Giuliano Briganti a appelé la « fenêtre longhienne », il convient de retrouver le style d'un peintre, et donc son nom (fut-il de convention). Si Longhi avait su qu'on jouait déjà à un tel jeu à la Villa I Tatti, chez Berenson, peut-être aurait-il refusé d'en faire une méthode ; toujours est-il que Bellosi, une fois professeur, n'était pas celui qui devait tout savoir : il acceptait lui-même d'être soumis à la question. Un jour, le jeune De Marchi l'avait collé avec un détail qui lui semblait franchement nordique, peut-être de Dürer, mais qui n'était autre que l'arrière-plan de la fameuse *Visitation* de Pontormo à Carmignano. Luciano Bellosi est mort en 2011. S'il avait été dans la salle, De Marchi aurait-il prononcé de telles paroles ? Question assurément sans réponse.

Assise au premier rang, il y a là, à Bologne, la plus célèbre des élèves de Longhi. Dans les années 1950, Mina Gregori préparait elle-même les « fenêtres » à disposer sur les photographies pour les examens, non pas au hasard, s'est-elle souvenue un jour, mais à des endroits précis, qui sont comme des signatures formelles de l'artiste. Mina Gregori est aujourd'hui présidente de la Fondation Roberto Longhi. Du coin de l'œil, je guette une réaction de sa part. En vain.

De Marchi enchaîne. Par rapport au programme annoncé, son propos s'élargi : il ne s'agit plus simplement de la *Bible de Corradin*, manuscrit du Walters Art Museum de Baltimore, dont la décoration fut attribuée par Longhi à l'un des enlumineurs cités par Dante, Oderisi da Gubbio ; mais du *Giudizio sul Duecento*, condamnation sans appel de la peinture italienne du XIII^e siècle, par trop influencée par Byzance et son art sans vie, intrinsèquement anti-italien – c'est du moins la thèse de cet essai publié en 1948. Un texte contestable et contesté, qu'il faut comprendre – argumente De Marchi – comme un rapprochement stratégique de l'auteur, après-guerre, avec son premier maître, Pietro Toesca, très critique envers les affinités longhiennes avec le régime fasciste. En version originale : « *Cioè Longhi era, è stato fascistissimo. Ha aderito profondamente al fascismo* ». Longhi *fascistissimo* ; mot d'autant plus superlatif qu'on ne le voit jamais accolé aux biographies officielles de l'historien de l'art. De Marchi affirme, sans démontrer. Ce qui compte, pour lui, ce sont ces pages magnifiques sur Cimabue, et qui ne s'expliqueraient pas entièrement sinon. La salle écoute, silencieuse.

Remettre Longhi dans son temps, quitte à souligner les aspects les moins reluisants de sa vie et de sa carrière, est une opération nécessaire. Laissons là Andrea De Marchi, qui publiera son texte dans les actes dudit séminaire ; mais n'oublions pas sa leçon – une leçon double, qui incite à lire Longhi avec distance *justement* pour en comprendre l'actualité. Ce numéro de *Predella* s'inscrit sous ces auspices.

Que l'on ne cherche pas ici de repères biographiques ou bibliographiques généraux – ceux-ci existent, ailleurs, sous des formes plus ou moins complètes. Dans les pages qui suivent, plusieurs facettes de Longhi sont abordées, sans souci d'exhaustivité : l'immense connaisseur (Mattia Vinco), l'écrivain inspiré (Donatien Grau, François-René Martin), le théoricien malgré lui (Francesco Galluzzi, Gilles A. Tiberghien), le polémiste invétéré (Michele Dantini, Federica Rovati), le politique des années noires (Lorenzo Carletti et Cristiano Giometti), le généreux épistolier (Ljerka Dulibić, Emanuele Pellegrini). Autant de « masques » (pour reprendre un mot longhien) que ce recueil présente comme des éclairages différents, complémentaires et parfois conflictuels, sur la vie et l'œuvre du grand historien de l'art italien. Que les auteurs, qui ont mis généreusement leur savoir au service de ce projet, soient remerciés en tout premier lieu. À des titres divers, mes remerciements vont également en direction de Giacomo Agosti, Alessandro Angelini, Marco Simone Bolzoni, Emily Braun, Domenico Caiati, Francesco Caglioti, Matteo Ceriana, Keith Christiansen, Marco Collareta, Roberto Contini, Andrea De Marchi, Federico De Melis, Georges Didi-Huberman, Annamaria Ducci, Simone Facchinetti,

Everett Fahy, Patricia Falguières, Flavio Fergonzi, Arturo Galansino, Aldo Galli, Marco Grassi, Laurence Kanter, Jean-Laurent Lastelle, Ana Magalhães, Luiz Marques, Tomaso Montanari, Eric Pagliano, Michela Passini, Carl Strehlke, Paul Tucker, Michele Tommasi, Ranieri Varese, Federica Veratelli et Emanuele Zappasodi. Les rédacteurs en chef de la revue, Gerardo de Simone et Emanuele Pellegrini, qui ont toujours suivi et soutenu ce projet, méritent enfin un remerciement spécial, au même titre que Paolo di Simone, qui a assuré avec une compétence rare la mise en page de ce numéro.

Il est d'usage, pour l'éditeur d'une revue scientifique, d'écrire une contribution propre ; j'ai longtemps tourné autour d'un sujet prenant en compte les travaux du Longhi d'il y a tout juste un siècle : le jeune-turc à la « critique figurative pure », dont les aspirations variées pour les impressionnistes, les caravagesques, Piero della Francesca ou même Boccioni ont pour matrice principale la fascination pour l'apparition lumineuse. Au centre de cette constellation, trône le long essai de 1914 sur « Piero dei Franceschi et le développement de la peinture italienne ». L'attribution à Giovanni Bellini d'une œuvre importante, le *Polyptyque de Saint Vincent Ferrier* de l'église vénitienne des Santi Giovanni e Paulo, et surtout la thèse de fond faisant de Bellini et d'Antonello de Messine les héritiers directs et conscients de Piero della Francesca ont joui pendant un siècle d'une aura toute particulière, que Longhi a lui-même contribué à établir. Rien de plus normal à ce qu'un historien de l'art aux dons exceptionnels essaie de forger lui-même sa propre légende ; au demeurant, l'attribution du *Polyptyque* est acceptée depuis longtemps. Relire la prose laborieuse avec laquelle le jeune Longhi essaie d'étayer sa thèse fait rapidement passer l'envie de la soutenir. De fait, le rapport entre Piero et Giovanni Bellini, ou entre Piero et Antonello reste, depuis un siècle, fantomatique. Dans la généalogie longhienne à laquelle j'ai fait allusion un peu plus haut, il me semble significatif de constater que Luciano Bellosi a toujours postulé l'existence d'un lien qui, pour Andrea De Marchi, n'a aucune validité historique. Inutile de préciser vers quelle position va ma préférence. Analyser comment un essai aussi peu convaincant a pu laisser une empreinte aussi forte, et ceci pendant plus d'un siècle, ne manque assurément pas d'intérêt – mais n'apparaît pas indispensable à un numéro d'hommage à Roberto Longhi.

Car il faut rendre hommage à Longhi, sans nécessairement suivre les sentiers battus des voies officielles. Il y a mille façons de lire Longhi, de l'aimer : pour sa prose ciselée, ses emportements critiques, sa mémoire visuelle ou les lignes historiques, réelles ou fictives, tracées au cours des années au fil d'écrits parfois contradictoires, auxquels les *Œuvres complètes* ont donné une consistance monolithique qui n'existait pas à l'origine. C'est également le cas, bien sûr, du *Da*

Cimabue a Morandi, dont le manque le plus symbolique est, selon moi, l'absence de toute image. Les œuvres dont Longhi parle souvent avec une verve baroque ne sont pas de simples prétextes à figures de style, comme ce livre voudrait nous le faire croire ; elles existent bel et bien. Mieux, les meilleures phrases longhiennes ne prennent tout leur sens qu'en leur présence ; aussi Longhi fut-il l'un des premiers à encourager la reproduction, dans ses propres textes, non pas simplement des œuvres elles-mêmes, mais également de détails significatifs qui permettraient de rendre évidentes ses positions critiques. Ainsi la fenêtre longhienne s'était-elle ouverte bien avant l'heure des examens d'université, dans les planches d'une monographie sur Piero della Francesca.

À la parution du livre des Meridiani, Pier Paolo Pasolini se fendra d'un compte rendu resté justement célèbre. Nous sommes un peu plus de trois ans après la mort de Longhi, et un peu moins de deux avant celle de Pasolini. Au début des années 1940, le second a suivi les cours du premier – c'était à Bologne, déjà. Plus que les mots de Longhi, Pasolini se remémore les diapositives projetées sur le mur, les détails des « mondes » de Masolino et de Masaccio se succédant en un dialogue cinématographique. L'histoire de l'art de Longhi comme succession de cadrages soignés qui, mis bout à bout, forment un récit global : les « faits » de Masolino et de Masaccio, mais aussi le roman de la peinture italienne, de Cimabue à Caravage. Le sens du récit, c'est aussi et surtout ce qui transforme les dons de Longhi en une épopée que l'on a toujours envie de lire aujourd'hui.

Roberto Longhi never studied Veronese painting systematically during his life, and his publications entirely dedicated to this school of painting are rare. However from his texts and private communications to colleagues and collectors, his deep knowledge of the Middle Age and Renaissance Painting in Verona clearly arises. With this article I intend to collect all the published and unpublished work by Longhi on this topic to underline his importance in the study of the Veronese Masters and Veronese painting from the 14th to the 16th century. His proposals brought new ideas to the catalogue on the works of Lorenzo Veneziano, Francesco Benaglio, Domenico Morone, Michele and Liberale da Verona.

Premessa

Ormai non c'è mostra in Italia, perlomeno degli ultimi decenni, che non porti nel titolo, nei pannelli dell'allestimento o negli eserghi dei saggi di catalogo, una sentenza di Roberto Longhi, quasi a garanzia dell'acutezza e della qualità di quanto si va facendo. Si tratta, per così dire, quasi di un fenomeno di aristotelismo medievale di ritorno, dove l'autorità del maestro viene invocata per comprovare le proprie parole e conferire loro una maggiore validità. Talvolta questo corrisponde a un sincero tentativo di mettersi in sintonia con lo studioso che maggiormente ha contribuito a ridisegnare la geografia e la storia dell'arte, italiane e non solo; talvolta, invece, si tratta di semplici scorciatoie commerciali con le quali le frasi di chi ha lavorato duramente come Longhi servono solo per coprire chi non ha tempo o voglia di lavorare per nulla.

Ma lasciando che questi accadimenti recenti si sedimentino, dandoci il tempo di poterli osservare alla giusta distanza, credo si debba perlomeno constatare che tutti coloro che si occupano più o meno da vicino di pittura nella sua dimensione "materiale" riconoscano la portata innovativa degli studi di Longhi. Le sue osservazioni puntuali e, in particolare, le sue proposte di nuove attribuzioni e datazioni hanno consentito di mettere meglio a fuoco intere epoche della storia dell'arte, fino a cambiarne radicalmente il significato, assegnando a parole come centro e periferia, un nuovo valore, una volta per tutte.

L'importanza degli studi di Longhi è ora riconosciuta a tal punto da giustificare anche il tentativo di ricavare dalle sue *Opere complete* una sorta di *Cicerone* per

In 1958, Roberto Longhi wrote a short letter to the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb, Croatia, as an expression of gratitude for receiving a copy of the 1950's edition of the catalogue of the Strossmayer Gallery's painting collection. Tracing Longhi's remarks about some of the catalogue entries, the author juxtaposes them with new insight into the paintings he had singled out, giving at the same time a broader context of the history and historiography of the Strossmayer Gallery's Old Masters' painting collection.

Le opere appartenenti alla collezione della Galleria Strossmayer di Zagabria suscitano l'interesse di prominenti storici dell'arte già dall'epoca della sua formazione nella seconda metà dell'Ottocento¹. Giovanni Morelli seguì da vicino gli acquisti per la collezione del vescovo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905) sul mercato d'arte italiano, consigliando agli agenti del prelado alcune compravendite², mentre Giovanni Battista Cavalcaselle incluse alcune opere della collezione di Strossmayer nelle sue rassegne di storia della pittura italiana³. La collezione di Strossmayer, che raccoglie esempi di pittura di diverse scuole europee, fu accessibile al pubblico già dal 1884, con la fondazione della Galleria che ancora oggi porta il nome del vescovo⁴. Da allora, la Galleria continuò ad attirare l'attenzione di generazioni di studiosi rinomati i quali però, nella maggior parte dei casi, conoscevano le opere solo attraverso le riproduzioni fotografiche.

Il primo studioso italiano a visitare la galleria zagabrese fu Gustavo Frizzoni, che nel suo articolo del 1904 riprodusse alcune opere della collezione Strossmayer contribuendo in misura significativa alla conoscenza della raccolta al di fuori della Croazia⁵. Nel periodo tra le due guerre una visita alla Galleria fu compiuta anche da Raymond van Marle (precisamente nel 1929) e da Bernard Berenson nel 1936, ma la loro fonte primaria rimasero le fotografie, su cui basarono di fatto il giudizio sui singoli dipinti della collezione, includendoli nelle loro pubblicazioni⁶. Una prima serie di fotografie dei dipinti fu eseguita dallo studio Hanfstaengl di Monaco di Baviera su iniziativa dello storico dell'arte ungherese Gabriel Térey, che nel 1926 fu invitato a Zagabria appunto per modernizzare l'esposizione permanente della Galleria⁷. Térey viaggiò in Italia, Austria e Germania, incontrando i più

Un comitato torinese, una circolare a stampa e una lettera di Roberto E. Longhi

Durig the spring of 1911, the Court of Justice of Florence sentenced Giuseppe Prezzolini, editor of the periodical «La Voce», to ten months' imprisonment because of an article in which he had denounced the vicious life which affected the most part of Italian Cavalry officers. The sentence prompted scholars and citizens to defend the journalist. A committee was founded in Turin, in order to publish a special issue with declarations by the most famous names holding Prezzolini in high esteem: the young Longhi was involved to make ready that issue. Moving from this viewpoint, the essay reconsiders some other facts concerning Longhi's academic career before 1911.

1. Il 4 giugno 1911 un trafiletto sulle pagine torinesi della «Stampa» annunciava per la sera una riunione alla birreria Lump, in via Alfieri 22, diretta a protestare contro la condanna per diffamazione inflitta a Giuseppe Prezzolini dal tribunale di Firenze¹, di cui il quotidiano aveva diffuso la notizia, come altre testate nazionali, il giorno precedente².

La vicenda giudiziaria era iniziata un paio di mesi prima, con la querela per ingiurie e offese sporta da Prezzolini verso gli ufficiali di cavalleria che lo avevano schiaffeggiato davanti alla sede della «Voce», per vendicare un articolo in cui egli aveva denunciato la corruzione morale dell'esercito dimostrata dal recente caso Paternò, con l'assassinio di una contessa romana perpetrato dall'amante, ufficiale di cavalleria³; ed era continuata con un'accusa di diffamazione rivolta dagli assalitori allo stesso querelante. Prezzolini aveva ottenuto prove di solidarietà di diverso tenore, dalla fermezza di Croce, il quale auspicava che il processo potesse «mostrare fulgidamente da quale parte stia l'onestà e da quale in canagliume, o meglio, da quale parte l'intelligenza e da quale la stoltezza»⁴, alla «rabbia omicida o per lo meno fracassativa» di Soffici, il quale si figurava la soddisfazione di partecipare a una spedizione punitiva contro gli ufficiali⁵; dall'istintiva solidarietà dei passanti che avevano assistito all'aggressione⁶ alle attestazioni di stima degli studenti bolognesi e fiorentini⁷; dall'imprevista solidarietà di un giornale conservatore⁸ alle interrogazioni dei deputati e senatori della sinistra parlamentare, i quali trovarono nell'accaduto un pretesto polemico sull'incremento delle spese militari, sull'iniquo trattamento dei veterani di guerra, sull'uso intimidatorio dell'esercito negli scioperi⁹. Al processo le deposizioni dei

During the early 20th-century, Benedetto Croce was a model for many young intellectuals in Italy; this was also the case for Roberto Longhi, who could not help questioning one aspect of Croce's theory, the equality of nature between all arts. This article reassesses the long intellectual relationship between the two scholars, and shows its richness and complexity.

Roberto Longhi, l'un des plus grands historiens de l'art italien du XX^e siècle, est au carrefour de diverses rencontres dont il va réaliser la synthèse originale à travers un style tout personnel. Plutôt que d'« influences » – un terme dont il convient de se méfier – mieux vaut parler d'appropriations réalisées au gré d'une sensibilité particulière et d'une formation intellectuelle dont Croce est le parrain philosophique mais pas vraiment le maître à penser. En effet, *l'Estetica*, publiée au début du siècle, est à la fois l'exposé d'une philosophie personnelle de l'art, et une manière de revisiter l'histoire d'une discipline depuis ses origines. Croce dans la deuxième partie du livre aborde l'étude d'auteurs alors inconnus ou seulement fréquentés par quelques initiés. C'est à la lecture des chapitres consacrés à Konrad Fiedler et Adolph von Hildebrand que Longhi devra sa rencontre avec ces penseurs¹.

Le texte de Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*² va lui fournir un point d'appui théorique dont il lui semblera retrouver certains éléments dans les écrits de Bernard Berenson auquel il s'intéressera d'ailleurs très tôt après sa lecture de *The Italian Painters of the Renaissance*, publié par la première fois en 1894³. Il lui proposera même de traduire son livre, entreprise qui devait échouer, car Longhi emporté par l'enthousiasme mais sans doute aussi par l'opportunisme – profiter de la renommée de son aîné – se consacrera rapidement à ses propres tâches et abandonnera le projet.

Dans la première lettre qu'il écrit à Berenson datée de 1912, Longhi lui déclare d'emblée :

Sur le plan philosophique, sachez le tout de suite, j'appartiens à la troupe des idéalistes

In 1959 Roberto Longhi wrote an important account mapping the art exhibitions set up in Italy since the beginning of the 20th century. He expresses a bad opinion for the expositions promoted by the Fascist regime because of their propagandistic character, very often lacking a strong scholarly background. He specially refers to the "parades of masterpieces" held in London (1930), Paris (1935) and also in Belgrade (1938), where one hundred portraits were displayed for political reasons in an in-danger area, in a small and inadequate museum. He omits to remember another important exhibition of which he was the ghost director. The aim of this article is to reconstruct the role of Longhi in the conception of the exhibition Masterpieces of Italian Art sent to San Francisco in 1939 and later on to Chicago and New York. The Birth of Venus by Botticelli, the Madonna della seggiola by Raphael, the Tondo Pitti by Michelangelo and their fellow art-works were sent across the Ocean, travelling without insurance at the threshold of the Second World War.

Subito dopo esser diventato professore ordinario di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Bologna – ateneo presso il quale già insegnava da tre anni¹ – Roberto Longhi nel 1937 fu comandato presso la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti. La chiamata giunse direttamente dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai che, oltre vent'anni prima, era stato suo allievo al liceo Visconti di Roma². Compito del professore sarebbe stato quello di curare una grande mostra dedicata all'arte italiana in seno alla (mai realizzata) Esposizione Universale di Roma, prevista inizialmente per il 1941 e poi rinviata all'anno successivo per celebrare il Ventennale della Marcia su Roma (E42)³. La presenza nei ranghi ministeriali avviò lo studioso alla frequentazione di temi legati alla conservazione e al restauro del patrimonio artistico, «problema così essenziale e delicato, da porre l'istanza di una riforma generale o di direttive unificate in un organo di Stato, particolarmente dotato, efficiente e responsabile»⁴.

In forza all'amministrazione delle Antichità e Belle Arti già erano entrati nel 1933 Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi⁵ che, tre anni dopo, si trovarono a condividere l'ufficio presso il Ministero dell'Educazione Nazionale: «una stessa stanza con due scrivanie – rammentava Brandi in un'intervista del 1981 –, una di fronte all'altra, quella di Argan sempre pulitissima, la mia sempre carica, perché io ero lento e lui velocissimo a sbrigare le pratiche. Ricordo con una certa dolcezza quel periodo, perché noi avevamo l'impressione, stando lì, di fare tutto il bene che

Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan

A sharp disputation occurred in December 1963 between Carla Lonzi, art critic and pupil of Roberto Longhi, and Giulio Carlo Argan, maybe the most influential art historian in Italy at the time, Lionello Venturi's heir at La Sapienza University in Rome. Lonzi strongly refused Argan's ex cathedra attitudes, that seemed highly instrumental and authoritative to her. But her polemic against cultural patriarchy went beyond Argan and invested her master and mentor, Roberto Longhi himself. Argan never replies to Lonzi. But precisely his silence discloses both cultural and political ambiguities. Argan's positions on contemporary art are deeply rooted in topics about Nation and Primacy developed in the late Thirties; when he was particularly close to Longhi and to the then Italian minister of culture, Giuseppe Bottai. Through Argan, conventionally opposed to Longhi, Longhi's inheritance appears much more complex and politically involved than his postwar self-stylization in terms of "straight connoisseur" allows us to consider.

Gli italiani sono un popolo fiacco, profondamente corrotto
dalla sua storia recente, sempre sul punto di cedere a una viltà
o a una debolezza. Ma essi continuano a esprimere
minoranze rivoluzionarie di prim'ordine:
filosofi e operai che sono all'avanguardia d'Europa
Giaime Pintor, *L'ora del riscatto*, 1943

Nell'Italia repubblicana la lotta politica ha assunto tali caratteri
che una destra di tipo classico, tradizionale, una destra
sul tipo della destra storica, perbenistica, è impensabile
perché subito tacciata di fascismo
Renzo De Felice, *Intervista sul fascismo*, 1976

Di fatto la generazione nostra, la compagnia nostra torinese
degli anni Venti, politicamente aveva esaurito il suo compito nel 1945
Carlo Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, 1988

A tutta prima potrebbe sembrare che la polemica che oppone Carla Lonzi e Giulio Carlo Argan, nel dicembre 1963, costituisca un episodio tra i tanti nella contrapposizione tra scuole. E in definitiva: critica e storica dell'arte, allieva essa stessa di Roberto Longhi, Lonzi non contesta forse a Argan, come già Longhi aveva contestato a Lionello Venturi, l'attitudine a interpretare «in assenza delle opere»?!

In 1986 Paola Barocchi wrote a letter to Carlo Ludovico Ragghianti asking information about Ragghianti's archive. In his reply to Paola Barocchi, rich in comments on the beginning of his activity and on Italian art criticism between WWI and WWII, Ragghianti attached some original letters of Roberto Longhi, dating from '30s and '40s. Ragghianti added some comments to those letters, offering a very subjective interpretation of that cultural context, thus transforming a simple reply in a valuable insight not only on his relationship with Longhi, but more in general on art criticism during Fascism.

Ai fini della ricostruzione del rapporto tra Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti disponiamo di un documento davvero atipico e come tale di grandissimo interesse, che costituisce il tema esclusivo di questo mio articolo. Si tratta di una lettera e relativo allegato del 18 marzo 1986 che Ragghianti, quasi al termine dei suoi giorni (sarebbe deceduto il 3 agosto dell'anno successivo), inviò a Paola Barocchi, in risposta a una lettera della stessa Barocchi del 26 febbraio di quell'anno: quest'ultima lettera non è stata al momento rintracciata, ma dalla risposta di Ragghianti si capisce che la Barocchi cercava informazioni in merito all'archivio di Ragghianti, e in particolare intendeva capire se in questo si trovassero ancora lettere di Bianchi Bandinelli e altri studiosi che avevano intrecciato il proprio percorso biografico con quello ragghiantiano. La Barocchi chiedeva tali documenti per «ricercatori» – secondo quanto si evince ancora dalla risposta di Ragghianti – che stavano lavorando su queste personalità o sui temi per cui il detto carteggio avrebbe potuto rappresentare una rilevante fonte primaria. Non è tanto la risposta di Ragghianti in sé ad apparire interessante, sebbene offra una riassuntiva ma ben documentata ricostruzione del suo lavoro specie degli anni Trenta e dei suoi rapporti con alcuni studiosi, tra cui proprio Bianchi Bandinelli, bensì il fatto che Ragghianti avesse allegato alla suddetta lettera una ricapitolazione della sua corrispondenza col medesimo Roberto Longhi, ivi incluse alcune lettere (o parti di lettere) di quest'ultimo in fotocopia¹. Tanto è vero che Paola Barocchi, nella risposta in cui accusa ricezione della lettera e dei documenti, fortunatamente conservata, asseriva: «Potere confrontare le testimonianze di vari protagonisti con il ricordo acuto e puntuale di uno di essi ci induce ad una lettura concreta,

**Longhi contemporaneo.
Dal Caravaggio a Cimabue
(con Pasolini)**

Roberto Longhi's teaching was of great significance for a generation of art historians, but also for young men of letters around the end of WWII. The text draws some parallels between Longhi's studies on Caravaggio and realistic culture in 17th-century Italy (but also 13th-century Italian art) and neorealism and post-neorealism culture – with a special insistence on the poetry of Pier Paolo Pasolini.

Nel portico del teatro, poco più in là, un allievo di Longhi spiega le conclusioni che Longhi tira sulla pittura del trecento bolognese: è interessantissimo questo punto:

– A proposito dei bolognesi del trecento, espressionisti, di cui si farà la mostra... furono ritenuti sempre maldestri dai vasariani di tutti i tempi, al confronto dell'aristocratica cadenza senese, della misura fiorentina dopo Giotto... parla, Longhi, di un "trovare aperto" dei bolognesi: da una parte, una realtà immediata, impugnata così, dall'altra un impeto che precisa in un'erta fantasia i frammenti reali...¹

Con queste parole lo scrittore Francesco Leonetti rievocava, in un suo "romanzo di formazione", gli anni di studente trascorsi a Bologna (leggermente spostati nel tempo: rispetto a quelli del titolo del libro, '48-49, l'autore aveva frequentato l'ateneo nella prima metà degli anni Quaranta). Anni nei quali avevano giocato un ruolo fondamentale le prime amicizie e sodalizi letterari (tra l'altro, con Roberto Roversi e Pier Paolo Pasolini, coi quali nel 1955 avrebbe poi fondato la rivista letteraria «Officina» – titolo di dichiarata ascendenza longhiana)²; e le lezioni di Roberto Longhi, vero e proprio tirocinio di emancipazione intellettuale per una generazione di letterati, oltre che di storici dell'arte, se rievocazioni esplicite della figura e della personalità longhiana sono riconoscibili anche nelle opere di autori come Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini³ (tutti destinati a transitare anche sulle pagine di «Paragone»).

Molti anni dopo, ritornando a parlare del suo rapporto con Pasolini, Leonetti avrebbe avuto, a proposito della funzione di Longhi nella formazione culturale del gruppo bolognese, parole che si potrebbero definire eufemisticamente "più sfumate".

This essay aims to look into Roberto Longhi's relation to Proust in terms, not only of an art historical reference, but of a methodological device in order to engage with the relation to time and to the medium. Looking into the texts Longhi referred to, and the presentations he provided of them, we reach a renewed sense of the deep human issues that were at hand throughout his work.

Rapprocher Roberto Longhi de Marcel Proust peut comporter un double danger : tout d'abord, celui, commun, aujourd'hui, de tout rapporter à l'œuvre, considérable, et à la personne, fascinante, de Marcel Proust.

On s'engagerait sur la voie de rapprocher l'un et l'autre, simplement parce que, quand on parle de relation entre art et littérature, dans une perspective dans l'ensemble assez conservatrice comme l'étaient apparemment celles de Longhi et de Proust, on envisage le chemin proustien comme voie royale de perméabilisation de la pensée de l'art à celle de la littérature. Après tout, Longhi n'a pas consacré d'étude spécifique à Proust, à la question du rapport de Proust à l'art – comme l'ont fait, en retour, d'autres penseurs de la civilisation visuelle, comme Theodor Adorno, avec son fameux essai « Das Valéry-Proust Museum »¹, qui, encore aujourd'hui, demeure séminal dans l'approche du musée et, aussi, dans la lecture de l'œuvre proustienne.

Plus encore : les séparent bien des points de décalage. Entre le romancier par excellence du premier quart du XX^e siècle et l'historien de l'art qui règne sur le deuxième tiers de ce même siècle, entre un savant et un auteur, il n'y a, au premier abord, que peu de rapprochement à envisager.

Et pourtant, un certain nombre de lieux les rapprochent, et font que ce rapport, entre l'historien de l'art né en 1890 et l'écrivain de dix-neuf années son aîné, malgré son irréalité biographique – ils ne se sont jamais rencontrés – existe. Et ce sont ces lieux qu'il conviendra d'envisager, permettant d'examiner les affinités secrètes qui se jouent là, et qui, d'une certaine manière, peuvent informer en regard notre lecture de Longhi et de Proust, même.

This article investigates the metaphor estrema Thule used by Roberto Longhi in an essay written in 1941 on Italian and German art. For Longhi, the painter that evokes the mythological place of Thule, at the edge of the world, is Grünewald: a position that is significant in many aspects, from the problematic date in which the text was written to the general conception of "estrangement" in Western culture.

Dans le long essai qu'il consacre au « parallèle discret entre l'art italien et l'art allemand » (*Arte italiana e arte tedesca*), Roberto Longhi explore la face la plus traversée de bizarrerie et d'inquiétude de l'art italien, l'art de Piero di Cosimo, de Filippino, du très singulier Amico Aspertini ou encore du lunatique Lorenzo Lotto. Loin de constituer des nations éloignées stylistiquement, chacune des scènes constituant un pôle irréductiblement et exclusivement opposé à l'autre, l'Italie et l'Allemagne ont accueilli l'une et l'autre en leur sein des tendances contraires. L'irrationalisme, l'expressivité ne furent pas, à la Renaissance, un bien spécifiquement allemand. La face la plus extrême de l'art allemand – ou considérée comme telle : Grünewald ; Longhi écrit en 1941... – avait ses correspondants au Sud des Alpes :

Grünewald et Raphaël ne représentaient pas, pour ainsi dire, toute l'Allemagne ou toute l'Italie ; l'Allemagne et l'Italie étaient, à cet instant, faite par ces peintres. Et même si Grünewald a rêvé plus qu'un autre : ceci donne la dimension unique, non reproductible, de son génie. Mais il n'en demeure pas moins que pour nous aussi cette extrême Thulé d'un sentiment dramatique, errant, irrationnel n'était en rien terre inconnue¹.

Ce n'est pas la seule mention faite à Grünewald par Longhi dans un de ses écrits. En 1929, Lorenzo Lotto est déjà rapproché de Grünewald². La familiarité stylistique entre quelques Italiens singuliers et le maître d'Issenheim est à nouveau martelée dans l'*Officina Ferrarese*, où l'on trouve plusieurs allusions à l'art extrême de ce dernier qui, depuis la fin du XIX^e siècle, s'était imposé comme le grand concurrent de Dürer, incarnant mieux que ce dernier la part la plus allemande