



ROBERTO LONGHI E BERNARD BERENSON: UN RAPPORTO IMPOSSIBILE E FECONDO

AN IMPOSSIBLE AND FRUITFUL RELATIONSHIP: ROBERTO LONGHI
AND BERNARD BERENSON

Daniele Benati

University of Bologna

e-mail: daniele.benati@unibo.it

ORCID 0000-0002-7451-0025

DOI:10.53264/arxregia/KZ.2023.12.ITA

ABSTRACT

The essay illustrates the stormy relationship between Roberto Longhi (1890–1970) and Bernard Berenson (1865–1959), which started in 1912, when Longhi wrote to Berenson offering to translate his book, *Italian Painters of the Renaissance* (1894–1907), still almost unknown in Italy. In reality, Longhi never carried out the promised translation, but, starting from some indications from Berenson, he developed his idea of the Italian Renaissance, in which Piero della Francesca, rediscovered by Berenson, played a role of great importance also for Venetian painting. In subsequent works, particularly in *Officina Ferrarese* (1934), Longhi continued to contradict Berenson, above all in the field of connoisseurship. This produced a long break in the relationship between the two scholars. While Berenson soon stopped being involved in research and devoted himself, above all, to providing advice to museums and collectors, Longhi broadened his field of investigation to problems that nineteenth-century historiography had never dealt with to find a school full of students who continued their studies. Even if conducted indirectly, theirs was undoubtedly one of the most fruitful dialogues for studying art history in the twentieth century.

KEYWORDS

Roberto Longhi; Bernard Berenson; history of art criticism; Piero della Francesca; Italian Renaissance; Giovanni Bellini; Paul Cézanne

* * *

Per capire la personalità dei protagonisti del mio intervento risulta utile partire da due fotografie, scattate a distanza di un quarto di secolo l'una dall'altra, nelle quali essi figurano dunque entrambi quarantenni (fot. 1, 2). Bernard Berenson (Butremanz, Lituania, 1865 – Settignano, 1959) è ritratto intorno al 1903 nella sua magnifica casa sulle colline sopra Firenze, dove si era stabilito fin dal 1900 insieme alla moglie Mary Costelloe, dapprima in affitto e poi, dal 1906, avendola acquistata. Si tratta della villa “I Tatti” a Settignano, dove ora, in seguito al suo lascito, ha sede il “Center for Italian Renaissance Studies” della Harvard University di Cambridge (Mass.), presso la quale egli si era laureato nel 1884. Qui lo studioso aveva disposto la propria ricchissima collezione d'arte, tra i cui pezzi più pregiati figura la *Madonna col Bambino* di Domenico Veneziano davanti alla quale posa in questa fotografia, un quadro cedutogli nel 1900 dalla famiglia fiorentina Panciatichi. Sono peraltro numerosi i capolavori che vi si conservano, a partire dai tre scomparti della faccia anteriore del grandioso polittico eseguito dal Sassetta per la chiesa di San Francesco a Borgo San Sepolcro¹. Grazie alle immense fortune ottenute col mettere la sua competenza in campo storico-artistico al servizio di musei, collezionisti e mercanti, Berenson poteva ormai permettersi un'esistenza agiata e dedicarsi alle proprie occupazioni preferite: la conversazione con quanti andavano a fargli visita e i viaggi di piacere.

La fotografia di Roberto Longhi (Alba, 1890 – Firenze, 1970), scattata da Ghita Carell², risale ai primi anni Trenta, quando i rapporti tra i due studiosi si erano ormai del tutto logorati e tra loro si era attivata un'aperta competizione, che, soprattutto da parte di Longhi, procedeva senza esclusione di colpi. La fotografia coglie d'altra parte il carattere istrionico di Longhi, in questo momento ormai sicuro delle proprie competenze e assai brillante nel promuoverle grazie a una capacità affabulatoria che tuttora ci incanta nei suoi scritti, ma che, a quanto sappiamo da chi poté assistervi, doveva risultare ancor più soggiogante nelle conferenze o nelle lezioni da lui tenute all'Università di Bologna, dove era stato chiamato a insegnare nel 1934. Si trattava del resto di lezioni seguite non soltanto dagli studenti di storia dell'arte, ma anche da persone che avrebbero poi intrapreso altre strade e persino dal “bel mondo” cittadino, per il quale costituivano, oltre a uno straordinario evento culturale, anche un'occasione d'incontro. Nel corso di tali lezioni, il nome di Berenson ricorreva di frequente come bersaglio preferito per osservazioni polemiche, volte a screditare il più anziano collega, e osservazioni analogamente pungenti costellano gli scritti pubblicati da Longhi in questi anni. È possibile anzi chiedersi se dietro un simile accanimento non ci fossero motivazioni di carattere sociale, visto che Longhi, figlio di un

¹ Dalla ricchissima letteratura su Berenson scelgo due volumi che mi sembrano particolarmente importanti: Rachel Cohen, *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade* (New Haven: Yale University Press, 2013); *The Bernard and Mary Berenson Collection of European paintings at I Tatti*, ed. Carl Brandon Strehlke, Machtelt Israëls Brüggem (Milano: Officina Libraria, 2015).

² Simonetta Nicolini, “Il critico e l'obiettivo: due ritratti di Roberto Longhi e una dedica a Ghitta Carell,” *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande* 5 (1998): 64–71. Anche la bibliografia su Longhi è ormai molto ampia; mi limito a citare: Simone Facchinetti, “Ad vocem Longhi, Roberto,” in *Dizionario biografico degli Italiani*, 65, 2005: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/



1. Bernard Berenson nella sua casa di Settignano, 1903. Foto d'archivio dell'autore / Bernard Berenson in his house in Settignano, 1903. Photo from the author's archive

docente di contabilità agraria e di una maestra elementare, giudicava Berenson come il rappresentante di una cultura internazionale, sradicata da un preciso contesto storico o, come diceva lui, un tipico “studioso da transatlantico”, abituato cioè a fare la spola tra l'Europa e gli Stati Uniti per elargire i propri consigli in materia di acquisti di opere d'arte ai ricchi magnati americani.

Nei confronti di Berenson, Longhi non si era tuttavia mostrato sempre altrettanto sprezzante, ed anzi la vicenda di cui ci dobbiamo occupare aveva avuto all'inizio toni idilliaci e improntati alla più schietta deferenza. Già nella prefazione alla raccolta dei propri *Scritti giovanili*, pubblicata nel 1953, Longhi aveva raccontato di essersi presentato a Berenson offrendosi di tradurre in italiano i quattro volumetti sui pittori italiani del Rinascimento pubblicati in inglese tra il 1896 e il 1903. A causa di reciproche incomprensioni, scriveva Longhi, il progetto di traduzione era però naufragato. Fin dal 1982, grazie a un saggio di Fiora Bellini, siamo altresì venuti a cono-



2. Roberto Longhi in un ritratto fotografico di Ghitta Carell, 1934. Foto d'archivio dell'autore / Photographic portrait of Roberto Longhi by Ghitta Carell, 1934. Photo from the author's archive

scenza del nutrito carteggio che intercorse a partire dal 1912 tra il ventiduenne Longhi e il quasi cinquantenne Berenson, ormai al culmine della sua fama³. Su questo appassionante carteggio, che verte appunto sul progetto di traduzione dei libri di Berenson, è poi stato pubblicato nel 1993 un importante volume che si avvale della straordinaria introduzione di Cesare Garboli⁴.

Siamo così venuti a sapere che, con una lettera del 4 settembre 1912, il giovanissimo Longhi – laureatosi due anni prima discutendo con Pietro Toesca una tesi sul Caravaggio e da poco entrato nella Scuola di specializzazione in Storia dell'arte fondata a Roma da Adolfo Venturi – si era presentato a Bernard Berenson, offrendosi di tradurre in italiano i quattro volumetti da lui dedicati ai pittori italiani del Rinascimento, che avevano riscosso un enorme successo in ambito soprattutto anglosassone, mentre in Italia erano stati accolti in modo assai tiepido⁵. Grazie a una brillante intuizione della moglie di Berenson, Mary, tali volumetti si componevano di un ampio saggio

scritto in forma piacevolmente discorsiva e di un elenco delle opere che lo studioso riteneva di sicura attribuzione. Fino a quel momento, la cultura italiana di matrice accademica era rimasta disorientata davanti ai quattro libretti, che, anche nel formato quasi tascabile, parevano offrirsi a un pubblico vasto e non specialista. Nella sua recensione ai *Venetian Painters*, Adolfo Venturi, che di lì a poco si sarebbe accinto a scrivere la propria *Storia dell'arte italiana* destinata a comporsi di ben venticinque tomi, aveva manifestato la propria diffidenza nei confronti di un'opera che, senza procedere sulla base di ricerche documentarie, si affidava a rapidi commenti in cui sembrava prevalere un carattere soggettivo⁶. A suo parere Berenson era cioè un dilettante, in

³ Fiora Bellini, "Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson," in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, ed. Giovanni Previtali (Roma: Editori Riuniti, 1982): 9–26; eadem, "Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson," *Prospettiva* 57/60 (1989-1990): 457–467.

⁴ *Bernard Berenson - Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1953*, ed. Cesare Garboli, Cristina Montagnani, Giacomo Agosti (Milano: Adelphi, 1993).

⁵ Questi i titoli dei quattro volumi di B. Berenson, tutti pubblicati a New York – London dall'editore G.B. Putnam's Sons: *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894); *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896); *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897); *The North Italian Painters of the Renaissance* (1907).

⁶ Adolfo Venturi, "Recensione a B. Berenson, *Venetian Painters of the Renaissance*," *Nuova Antologia* 135.11 (1894): 566–567. In proposito: Laura Iamurri, "Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana," *Prospettiva* 87/88 (1997): 69–90.

possesso di precise conoscenze circa un gran numero di dipinti conservati nei musei e nelle collezioni private d'Europa e d'America, ma privo di concrete basi storiche.

Chi viceversa comprese la straordinaria novità di tali libri fu proprio Longhi che, nella citata lettera del 4 settembre 1912, non solo si sente in dovere di spiegare a Berenson chi è lui: "un giovane studioso d'arte e d'estetica"; ma poi gli spiega anche chi sia Berenson e in cosa consista l'importanza dei suoi libri. Ancora imbevuto di cultura idealista, il giovanissimo Longhi riesce peraltro a cogliere quello che nemmeno Venturi aveva compreso, ovvero l'impalcatura intellettuale che sorregge l'opera di Berenson, al di là dell'apparente disinvoltura con cui è scritta. Longhi è anzi tanto convinto dell'importanza teorica di tali scritti che, nel momento in cui si offre di curarne una traduzione italiana, suggerisce di tralasciare i lunghi elenchi con le opere dei singoli artisti, che per Venturi erano invece l'unico aspetto per cui i libri meritavano qualche interesse.

Come ha scritto Garboli, si tratta di "una lettera spudorata, deferente, insolente; un capolavoro di umiltà, sincerità, improntitudine. Un capolavoro di seduzione". Già, perché in questa lettera, straripante di giovanile entusiasmo, "il vero desiderio di Longhi non è di tradurre Berenson ma di conoscerlo e di sedurlo"⁷. L'ammirazione porta cioè il giovanissimo studioso a desiderare di emulare il suo modello e di essere nello stesso tempo da lui ammirato. Implicitamente egli desidera fin d'ora di riuscire a superarlo. Di fatto, il progetto di traduzione non andò oltre qualche tentativo. Nelle lettere successive, che vanno dal 1912 al 1917, Berenson, sempre più spazientito, sollecita di continuo un saggio di traduzione, sulla base del quale giudicare il lavoro del giovane, che va anche a trovarlo alla villa "i Tatti", ma rimanda di continuo, per un motivo o per l'altro, l'invio di quanto promesso. Nel 1953, raccogliendo i propri scritti giovanili, Longhi scriverà di aver inviato a Berenson la traduzione di un capitolo e che questi ne sarebbe rimasto "tramortito"⁸. Ciò fa pensare a una traduzione forse troppo libera, in cui il linguaggio piano e discorsivo di Berenson era stato sostituito dall'eloquio complesso e ricercato che connota gli scritti del primo Longhi: si sarebbe trattato cioè di una sorta di "riscrittura", più che di una vera e propria traduzione letterale, mirata a mettere in primo piano il traduttore e a lasciare quasi in ombra l'autore. Di fatto, tale capitolo "di prova" non si trova più né nell'archivio di Berenson ai Tatti né in quello della Fondazione Longhi e viene quindi da pensare che non sia mai esistito: per la traduzione in italiano degli *Italian Painters of the Renaissance* occorrerà attendere il 1936, e non sarà Longhi a condurla in porto, bensì Emilio Cecchi⁹. È evidente cioè che nel giovane Longhi l'infatuazione per Berenson doveva aver ben presto lasciato posto all'intenzione di misurarsi con lui su un piano più diretto, lavorando cioè su alcuni dei problemi che lo studioso più anziano aveva trattato nei suoi libri e continuava ad affrontare nei suoi scritti.

L'occasione per intervenire in prima persona gli venne offerta – per così dire, su un piatto d'argento – dallo stesso Berenson, il quale, occupandosi nel 1913 dei trittici belliniani di Santa Maria della Carità a Venezia e riprendendo alcune considerazioni già avviate fin dai *North Italian*

⁷ Cesare Garboli, "Prefazione," in: *Bernard Berenson - Roberto Longhi*: 18.

⁸ Roberto Longhi, "Avvertenze per il lettore," in *ibidem*, *Scritti giovanili 1912-1922* (Firenze: Sansoni, 1961): X.

⁹ Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, translated by Emilio Cecchi (Milano: Ulrico Hoepli, 1936).

Painters of the Renaissance (1907), aveva notato come tra questi ultimi e la pala dipinta per la chiesa di San Francesco a Pesaro (ora nel locale Museo Civico) Bellini avesse compiuto un decisivo salto di qualità, cessando di essere, come tutti i suoi contemporanei, un disegnatore che colorava, per diventare il primo dei veri pittori (“cessa d’être, comme tous ses contemporains, un dessinateur qui colorait, pour devenir le premier en date des vrais peintres”). A parere dello studioso, nemmeno il soggiorno veneziano di Antonello da Messina tra il 1475 e il 1476 poteva essere stata la causa che aveva determinato un tale cambiamento, le cui ragioni rimanevano dunque da scoprire¹⁰. Al problema Longhi fornì a stretto giro una possibile soluzione: un tale salto di qualità si sarebbe cioè giustificato grazie alla conoscenza da parte di Bellini delle opere di Piero della Francesca. Lo stesso Antonello avrebbe partecipato di tale congiuntura, ma solo come interlocutore del collega veneziano, essendo lui stesso debitore, anche se per altre vie, nei confronti di Piero.

Sulla base di tale rapporto tra Giovanni Bellini e Piero della Francesca, nel 1914 Longhi pubblicava il suo fondamentale *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*¹¹, che nel 1953 egli stesso definirà un saggio “di strenuo storicismo stilistico”¹², mosso cioè dalla convinzione che le vicende dell’arte e degli artisti vadano lette e interpretate innanzitutto come concatenazione di idee e di fatti, che non si creano dal nulla ma richiedono di essere sempre spiegati. Si tratta di un rapporto impossibile da dimostrare attraverso precise occasioni d’incontro ma tuttora difficile da confutare¹³. Nel caso di artisti della statura di Bellini o di Antonello sarà ben difficile rintracciare le desunzioni esplicite che si colgono negli stretti collaboratori aretini di Piero o, a un livello più alto, nelle opere riferite alla giovinezza di Luca Signorelli, che Vasari assicura essere stato suo “creato e discepolo”; ma in proposito uno studioso di lunga fedeltà longhiana come Ferdinando Bologna ha saputo ribadire che “il problema dell’influenza di Piero [su Giovanni Bellini] non è già di natura morfologica e grammaticale, bensì di ordine sintattico e strutturale, nel quadro della sintesi prospettica e del rapporto vivificante fra luce e colore”¹⁴.

“Sintesi prospettica di forma-colore” è appunto la formula che Longhi adotta a proposito di Piero della Francesca, del quale reperisce i moventi iniziali nella Firenze di Paolo Uccello e soprattutto di Domenico Veneziano, un artista in grado di sottrarre la lezione di Masaccio a un forzato ossequio nei confronti della scultura e di recuperare dalla realtà circostante una straordinaria ricchezza di annotazioni naturalistiche, sapendole rinchiudere entro “il pugno di cristallo” della prospettiva. Secondo Longhi, la capacità di avvalersi di strumenti supremamente

¹⁰ Bernard Berenson, “Quatre triptiques bellinesque de l’église de la Carità à Venise,” *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1913): 201.

¹¹ Roberto Longhi, “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana,” *L’arte* 17 (1914): 198–221, 241–56. Ora in: Longhi, *Scritti giovanili*: 61–106.

¹² Longhi, *Avvertenze*: IX.

¹³ Per un rapido esame della questione: Daniele Benati, “Nella luce di Piero,” in *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, ed. Antonio Paolucci, Daniele Benati, Frank Dabell (Milano: Silvana Editoriale, 2016): 27–35. Sui rapporti tra Piero della Francesca e Venezia è tornato di recente, ma con proposte non sempre condivisibili: Alessandro Ballarin, *Piero adriatico* (Roma: Officina Libraria, 2022).

¹⁴ Ferdinando Bologna, “Un nuovo Giambellino, alla svolta del 1470,” *Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea* 1 (2003): 31–35.

“pittorici”, come la luce e il colore, non avrebbe peraltro trovato esito a Firenze, dove attraverso l’opera del Pollaiuolo e poi del Botticelli – due artisti amatissimi da Berenson – il disegno avrebbe ben presto prevalso sul colore, ma avrebbe fruttato appunto altrove: nell’Emilia degli intarsiatori, nella Ferrara (in realtà, Bologna) di Francesco del Cossa e soprattutto nella Venezia di Giovanni Bellini e di Antonello e poi del giovane Tiziano e di Paolo Veronese, un artista affascinato non meno di Piero dallo “spettacolo” delle cose mondane, per poi rinascere, attraverso strade tortuose, nella Spagna di Velázquez e infine nella Francia di Seurat e di Cézanne.

Si tratta di un disegno storiografico di straordinaria ampiezza, al quale Longhi rimarrà sempre legato tanto da ribadirlo nel suo libro su Piero della Francesca del 1927¹⁵, così importante per il seguito della cultura figurativa italiana, ma che non poteva non indispettire Berenson, il quale, ancora a distanza di anni, manifesterà il proprio fastidio per come talune suggestioni da lui stesso messe in campo fossero poi state stravolte e portate a conclusioni sulle quali egli non si sentiva affatto di convenire¹⁶. La grandezza di Piero della Francesca, campione di un’arte “non eloquente”, le cui figure, ad esempio nella *Flagellazione* di Urbino, si ergono superbe e “indifferenti come scogli”¹⁷, era stata da lui stesso affermata nei *Central Italian Painters of the Renaissance*. Persino il nesso con Cézanne, fondamentale per Longhi, era già stato da lui segnalato a proposito di un forte seguace di Piero, l’autore dell’allegoria dell’*Autunno* di Berlino (in realtà la musa *Polimnia*, già appartenuta allo studiolo di Leonello d’Este a Ferrara), “massiccia, potentemente costrutta, stabile sulle gambe, quasi l’avesse dipinta Piero in persona; ma con qualcosa, nell’espressione e negli effetti atmosferici, che fa pensare a Millet e a Cézanne”¹⁸. E ancora nel 1913, presentando la *Madonna Benson* di Antonello da Messina, aveva parlato di “un capolavoro che ricorda Piero dei Franceschi e fa presagire Cézanne”¹⁹. Tuttavia, Berenson non si era mai sognato di fare di Piero il caposcuola di un tipo di pittura che, nato nella sua adorata Firenze, sarebbe giunto così lontano. Nel suo saggio su *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente*, pubblicato in italiano nel 1950, egli non citerà mai Longhi, ma si capisce che ogni riga stilla insofferenza nei suoi confronti. Di fatto, Longhi metteva in crisi la tesi cara a Berenson di Firenze come la città dei “valori plastici” e del disegno e proponeva una visione della storia della pittura italiana del tutto divergente dalla sua. Ed è con impudenza davvero imbarazzante che, in una lettera del maggio 1914, Longhi gli aveva chiesto cosa pensasse del suo saggio: da quello sì, e non certo dal tentativo abortito dei suoi *Painters of the Renaissance*, Berenson sarà rimasto “tramortito”.

Si apre a questo punto una competizione che porta Longhi a invadere ripetutamente il campo d’azione di Berenson ed anzi a metterlo in ridicolo. Nell’*Officina ferrarese*, pubblicata nel 1934²⁰, Longhi ironizza ad esempio sugli “indici”, ovvero gli elenchi delle opere dei pittori

¹⁵ Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (Roma: Valori Plastici, 1927). Ora in: ibidem, *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962* (Firenze: Sansoni, 1963).

¹⁶ Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente* (Firenze: Electa Editrice, 1950).

¹⁷ Berenson, *The Central Italian*: 72.

¹⁸ Berenson, *The North Italian*: 62–63.

¹⁹ Bernard Berenson, “Une ‘Madone’ d’Antonello de Messine,” *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1913): 192.

²⁰ Roberto Longhi, *Officina ferrarese* (Roma: Edizioni d’Italia, 1934). Ora in: ibidem, *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-1955* (Firenze: Sansoni, 1956): 7–109.

che questi aveva incluso nei suoi libri, utili tutt'al più come "orari ferroviari", dove però non tutte le amene località italiane si trovano lungo il tragitto percorso dalle ferrovie: una stoccata contro chi, come Berenson, viaggiava comodamente in prima classe e certo non si premurava di mettersi la sacca in spalla, come aveva fatto Giovanni Battista Cavalcaselle, uno studioso assai ammirato da Longhi, per visitare tutti i minuscoli paesi che formano la ricchezza di quello che è stato recentemente definito il "patrimonio diffuso" dell'Italia dai mille campanili. Ancora nell'*Officina ferrarese*, il primo libro con cui Longhi si pone esplicitamente sul piano del "conoscitore" proprio del collega, non mancano le divergenze di opinioni persino a proposito di opere di cui lo stesso Berenson era proprietario. È ad esempio in questa occasione che i due piccoli santi *Girolamo e Giovanni Battista*, ritenuti da Berenson di Ercole de' Roberti, vengono declassati a opere di un suo seguace, da Longhi provvisoriamente denominato "Vicino da Ferrara"²¹. Ancora sotto il nome di Ercole de' Roberti il "signor" Berenson, come viene costantemente chiamato, possedeva una piccola *Crocifissione*, che per Longhi potrebbe essere un'opera giovanile di Lorenzo Costa²². Quasi offensivo è poi il modo con cui Longhi fa notare al più anziano collega che il tondo con la *Crocifissione* allora in collezione Lehman a New York (ora Washington, National Gallery) non è di Andrea del Castagno, ma appartiene al polittico Griffoni eseguito per San Petronio a Bologna da Francesco del Cossa: a suo parere, tale opinione sarebbe "il prodotto di una forma mentis neo-vasariana, per la quale ogni dipinto quattrocentesco che si sollevi sopra il grado medio non può essere che fiorentino. Ma l'opera è, e rimarrà, del Cossa"²³, come peraltro tutti hanno ormai accettato.

Anche sull'accusa di possedere una visione neo-vasariana occorre riflettere. Nella giovanile lettera del 1912, Berenson era stato salutato come un grande storico dell'arte, un nuovo Vasari. Ora invece l'aggettivo "vasariano" è diventato un'ingiuria! Il fatto è che, tra il 1912 della prima lettera a Berenson e il 1934 dell'*Officina ferrarese*, Longhi si era dato alla riscoperta di un nuovo mondo. La storia dell'arte italiana di Longhi è cioè assai diversa da quella di Berenson, perché, come ha giustamente osservato Garboli, viene osservata e studiata da un punto di vista diverso: quella di Berenson è una storia dell'arte che ancora privilegia i grandi centri amati dalla storiografia di fine Ottocento: Firenze, Siena, Mantova, Venezia; la storia dell'arte di Longhi si è viceversa indirizzata su strade assai meno battute e si è dedicata a recuperare fatti apparentemente minori, ma in grado di arricchire enormemente il quadrante delle nostre conoscenze. A Longhi si deve infatti la messa a punto di una geografia storico-artistica molto più articolata e chiaroscurata, tale da riportare in valore linguaggi assai difforni da quelli prediletti da Berenson: il gotico sghembo e inerpicato in verticale di Vitale e dei bolognesi, il grande serbatoio del naturalismo lombardo, il Trecento umbro costituiscono nuovi territori che, ignorati dalla storiografia precedente, sono stati riconquistati alla nostra coscienza storica proprio da Longhi. Per non dire che anche la Firenze di Longhi è diversa da quella di Berenson: se per quest'ultimo Firenze è la città di Lorenzo il Magnifico e del Botticelli, per Longhi è invece la città

²¹ *Ibid.*: 50.

²² *Ibid.*: 51.

²³ *Ibid.*: 33.

di Domenico Veneziano, “dilettante supremo”, del giovane Piero e di pittori fino ad allora oscuri, come Giovanni di Francesco o il bellissimo Maestro di Pratovecchio.

Va poi detto che per Berenson lo studio della storia dell'arte si fermava al Rinascimento, mentre il nuovo sguardo portato al Seicento, un secolo fino a quel momento trascurato dai grandi musei e dai collezionisti americani, che dal Rinascimento passavano direttamente al Settecento veneziano di Tiepolo e del Canaletto, arricchisce in modo decisivo il bagaglio intellettuale di Longhi, il quale, attraverso il Caravaggio e i suoi seguaci, vi scopre i prodromi della pittura moderna di Courbet e degli impressionisti. Già in precedenza si è alluso alla differenza di classe sociale che informa i due studiosi. Se la pittura amata da Berenson è elegante e profumata, in una parola aristocratica, quella amata da Longhi ostenta un'aperta predilezione per la raffigurazione dei poveri, come portatori di una verità più profonda e più sincera perché più sofferatamente conquistata: ecco allora gli umili devoti raffigurati nelle pale da altare del Moretto e del Savoldo, i reietti nei quadri del Caravaggio e dei suoi seguaci, fino ai protagonisti della grande epopea dei “pittori della realtà” in Lombardia.

Allorché Longhi e Berenson s'incontreranno nuovamente l'8 maggio 1956, in occasione della *laurea ad honorem* conferita allo studioso più anziano dall'Università di Firenze, si tratterà di un incontro ormai pacificato, giacché entrambi erano ormai saldamente arroccati in cima alla propria notorietà, e Berenson non si concederà altro che una battuta: “Non l'avrei riconosciuta...!”. Tra questo e il precedente incontro del 1912 erano di fatto passati quarantaquattro anni e due guerre mondiali, i due studiosi possedevano diversi temperamenti e stili di vita – Longhi era circondato dai suoi allievi, mentre Berenson s'intratteneva con i suoi eleganti ospiti nell'agio della propria villa – ma nessuno dei due aveva ormai nulla da invidiare all'altro.

REFERENCES

- Ballarin, Alessandro. *Piero adriatico*. Roma: Officina Libraria, 2022.
- Bellini, Fiora. "Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson." In *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, edited by Giovanni Previtali, 9–26. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- Bellini, Fiora. "Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson." *Prospettiva* 57/60 (1989–1990): 457–467.
- Benati, Daniele. "Nella luce di Piero." In *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, exh. cat. edited by Antonio Paolucci, Daniele Benati, Frank Dabell, 27–35. Milano: Silvana Editoriale, 2016.
- Berenson, Bernard. *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York – London, G.B. Putnam's Sons, 1897.
- Berenson, Bernard. *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York – London: G.B. Putnam's Sons, 1896.
- Berenson, Bernard. "Une 'Madone' d'Antonello de Messine." *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1913): 189–203.
- Berenson, Bernard. *The North Italian Painters of the Renaissance*. New York – London: G.B. Putnam's Sons, 1907.
- Berenson, Bernard. *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*. Firenze: Electa Editrice, 1950.
- Berenson, Bernard. *I pittori italiani del Rinascimento*, translated by Emilio Cecchi. Milano: Ulrico Hoepli, 1936.
- Berenson, Bernard. "Quatre triptiques bellinesque de l'église de la Carità à Venise." *Gazette des Beaux-Arts* 55 (1913): 191–202.
- Berenson, Bernard. *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York – London: G.B. Putnam's Sons, 1894.
- Bernard Berenson - Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1953*, edited by Cesare Garboli, Cristina Montagnani, Giacomo Agosti. Milano: Adelphi, 1993.
- The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, edited by Carl Brandon Strehlke, Machtelt Israëls Brüggem. Milano: Officina Libraria, 2015.
- Bologna, Ferdinando. "Un nuovo Giambellino, alla svolta del 1470." *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 1(2003): 31–35.
- Cohen Rachel. *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Facchinetti, Simone. "Ad vocem Longhi, Roberto." In *Dizionario biografico degli Italiani*, 65, 2005: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Dizionario-Biografico%29/
- Iamurri, Laura. "Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana." *Prospettiva* 87/88 (1997): 69–90.
- Longhi, Roberto. "Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana." *L'arte* 17 (1914): 198–221, 241–56.
- Longhi, Roberto. *Piero della Francesca*. Roma: Valori Plastici, 1927.
- Longhi, Roberto. *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962 (Edizione delle opere complete, III)*. Firenze: Sansoni, 1963.
- Longhi, Roberto. *Officina ferrarese*. Roma: Edizioni d'Italia, 1934.
- Longhi, Roberto. *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940–1955 (Edizione delle opere complete, V)*. Firenze: Sansoni, 1956.
- Longhi, Roberto. *Scritti giovanili 1912-1922 (Edizione delle opere complete, I)*. Firenze: Sansoni, 1961.
- Nicolini, Simonetta. "Il critico e l'obiettivo: due ritratti di Roberto Longhi e una dedica a Ghitta Carell." *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande* 5 (1998): 64–71.
- Venturi, Adolfo. "Recensione a B. Berenson, *Venetian Painters of the Renaissance*." *Nuova Antologia* 135.11(1894): 566–67.

Daniele Benati was born and lives in Bologna. Since 2007 he has been Professor of History of Modern Art at the Bologna University. Previously, he taught at the Universities of Milan, Udine and Chieti. His interests concern in particular painting in Emilia and Romagna from the 13th to the 18th century. He has written books and essays in magazines and miscellaneous volumes and has curated numerous exhibitions. He is Vice president of the Roberto Longhi Foundation in Florence.

