



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

MARTINA MASSARENTE

**Il gioco dell'arte, l'illuminazione del dettaglio fotografico.  
Riflessioni sull'uso delle immagini in Roberto Longhi**

In questo articolo si intende proporre una riflessione sull'utilizzo delle immagini da parte di Roberto Longhi, focalizzando l'attenzione su due delle sue opere di maggior rilievo, *Piero della Francesca* e *Carlo Braccresco*, nelle quali emerge con particolare evidenza la sua "tendenza al gioco, gioco che si direbbe anche il piacere di manipolare degli strumenti di lavoro, schede, fotografie, loupe, ingrandimenti come fossero tarocchi" (Garboli 1982: 108).

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, uno dei problemi più significativi per i primi storici dell'arte è stata la necessità di assicurarsi i materiali idonei allo svolgimento delle proprie ricerche, individuando nelle fotografie un corollario indispensabile per le lezioni sulle quali gli studenti potevano esercitarsi "nella pratica della connoisseurship" (Callegari, Gabrielli 2008: 44). La prima generazione di studiosi (tra i quali si ricordano Adolfo Venturi e Pietro Toesca) è stata così protagonista di un sentito dibattito in merito alle possibilità di studio e analisi dei manufatti storico-artistici offerte dalla fotografia (Cestelli Guidi 2008: 41) diventata in pochi anni non solo un vero e proprio veicolo di documentazione del patrimonio culturale nazionale, ma anche strumento di analisi e interpretazione critica. Come afferma Donata Levi, tuttavia, la fotografia produceva una "documentazione che necessitava di essere integrata" (Levi 2010: 27) poiché, per quanto precise, le riproduzioni fotografiche non avrebbero potuto sostituire l'occhio umano, né l'osservazione diretta delle opere d'arte.

In questo contesto si è formato il giovane Roberto Longhi (allievo dei due maestri sopracitati) il cui rapporto con la fotografia si concentra sull'impiego di ingrandimenti selettivi delle riproduzioni delle opere e sulle possibilità di analisi tecnico-formali che essi determinano in relazione alla pagina scritta. Come scrive Gianfranco Contini, "diversamente da altri suoi colleghi Longhi seguì con attiva simpatia il graduale processo della fotografia in nero e a colori" (Contini 1997: XII) impiegando una cospicua quantità a supporto delle sue osservazioni, volte a "interpretare i caratteri della creazione pittorica fino ai segni più intimi" (Contini 1997: XXIII). Questa necessità di "percorrere il quadro e leggerlo" (1982: 114) si concretizza, nella narrazione longhiana, in una "ipertraduzione", un testo mobile e dinamico che, appunto, "traduce" e "sostituisce un tipo di comunicazione", quella materica e stilistica del dipinto, "con un'altra", quella linguistico-narrativa della sua scrittura (Garboli 1982: 113).

Fin da giovanissimo Longhi ha mutuato dal suo maestro Pietro Toesca "la convinzione che l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte" (Patrizi 2000: 104) direttamente coinvolta all'interno di una relazione; questa relazione è da intendersi anzitutto in riferimento al modello di studio del "paragone", della comparazione tra immagini (Ferretti 2014: 31). Come scrive Massimo Ferretti infatti:

si cominciava posando prima le riproduzioni delle opere documentate e di datazione incerta; poi aggiungendo quelle che non lo erano (la maggior parte); poi spostando e verificando altre ipotesi di ricostruzione. [...] Il percorso non poteva mai essere lineare. Solo all'inizio e poi sempre in modo provvisorio, si tendeva a prendere in considerazione una fotografia (un'opera) alla volta

e addentrandosi ancora più nello specifico afferma che:

con quell'andirivieni da una fotografia all'altra, si cercava di ristabilire

o verificare il più convincente grado di reciprocità fra le componenti possibili e fatalmente intermittenti di una serie stilistica (2014: 31).

Questo metodo ha accompagnato Roberto Longhi nella sua professione di storico dell'arte costituendo la base del suo "*lavoro analitico sui dettagli*" (Patrizi 2000: 115). Consapevole delle potenzialità del nuovo strumento, lo studioso aveva altresì compreso come esso non potesse rispecchiare in modo oggettivo la realtà; Longhi infatti non intendeva più la fotografia in senso positivistic, bensì come interpretazione della collaborazione tra il mezzo tecnico e lo sguardo dello storico dell'arte. Infatti, sulle pagine della rivista "Paragone" (n. 169), nel 1964, Longhi sottolinea l'importanza assunta dallo storico dell'arte al fianco del fotografo e del fotocolorista, come aveva sottolineato in precedenza il suo maestro Toesca, sostenendo che anche in riferimento al lavoro svolto dalle grandi ditte fotografiche<sup>1</sup> "non è bisogno di dire di che vantaggio furono le indicazioni della critica fiancheggiante" (Longhi 1964: 30). Il fotografo deve possedere le competenze tecniche atte a mettere in pratica l'idea stabilita, a priori, dallo storico dell'arte, il solo capace di indicare al tecnico "la veduta giusta e le luci esatte per le riprese fotografiche" (Longhi 1964: 30).

Data la sua capacità di "selezionare" parti differenti di un soggetto e grazie alle possibili manipolazioni cui le riproduzioni potevano essere sottoposte, la fotografia è servita a soddisfare molteplici tipologie di indagine: ipotesi attribuzionistiche, documentazione dei dettagli, osservazione delle modifiche apportate in seguito ad un intervento di restauro.

Durante il corso della sua carriera Roberto Longhi si è inoltre interessato agli sviluppi tecnologici del colore e alla qualità delle riproduzioni fotografiche per gli apparati illustrativi delle pubblicazioni storico-artistiche; lo studioso aveva affrontato il problema dell'instabilità delle riproduzioni fotografiche a colori (1964: 29), pur non mostrandosi contrario al loro utilizzo nello stesso momento in cui, nonostante il progredire delle tecniche, molti suoi

<sup>1</sup> Braun, Brogi, Alinari, Anderson, Bruckmann e Hanfstaengl.

colleghi avevano deciso di rimanere fedeli alle più tradizionali raffigurazioni in bianco e nero. Lo studioso ha inoltre sottolineato l'ottimizzazione della progressione tecnologica della fotografia, in particolare nell'ambito accademico, affermando che "gli storici e i professori non storcono più il naso dinnanzi alle quadricromie, gli allievi non mormorano, anzi si rallegrano di seguire, quando è decente, il commento alle diapositive, finalmente a colori", mentre la situazione nelle Università italiane riguardo alla strumentazione didattica si presentava ancora in modo molto diversificato.<sup>2</sup>

L'attenzione di Longhi per la fotografia a colori, infatti, si nota nelle sue pubblicazioni dove, nonostante le ancora rare possibilità di stampa, i dettagli a colori sono stati inseriti nel testo in veste di tavole numericamente esigue rispetto alla ricchezza dell'apparato illustrativo riprodotto in bianco e nero. Lo studioso ha affermato in più occasioni di essere stato, fin da giovane, sostenitore degli inserti cromatici giacché per "il suo Caravaggio" (Longhi 1964: 29) aveva deciso di pubblicare quasi l'intero repertorio iconografico a colori, un'iniziativa definita dallo stesso come "un atto di coraggio" (1964: 29).

È il *Piero della Francesca*,<sup>3</sup> monumentale opera monografica del 1927, insieme al più tardo *Carlo Braccresco* del 1942, l'esempio maggiormente significativo per la definizione della "grammatica dell'attribuzionismo" longhiano. Gli elementi che costituiscono tale grammatica sono i "punti-forza" sui quali "lo studioso basava le sue agnizioni e selezionava i tratti pertinenti da prendere in considera-

<sup>2</sup> Un esempio è il caso dell'Università di Genova, dove il primo corso di Storia dell'Arte Medievale e Moderna è stato assegnato a Giusta Nicco Fasola le cui lezioni erano tenute con l'utilizzo di diapositive in vetro prodotte, come testimoniato dal nipote Alfredo Fasola, in alcuni casi dal padre Guido, in altri riprodotte a partire da immagini inviate da Adolfo Venturi e colleghi o, ancora, acquistate dalle ditte fotografiche che avevano tenuto il monopolio nella produzione documentaristica del patrimonio nazionale: Alinari I.D.E.A., Anderson, Brogi, Cecchi. Si precisa inoltre che i rapporti di Giusta Nicco con la strumentazione didattica sono oggetto della tesi di dottorato, attualmente in corso, dell'autrice. La testimonianza di Alfredo risale alla visita all'Archivio di famiglia, conservato presso Torre Colombaia (Perugia), il 25-26 marzo 2016.

<sup>3</sup> La prima edizione è del 1927; la seconda e la terza edizione risalgono rispettivamente al 1942 e al 1962.

zione nella morfologia dell'opera d'arte" (Rossi 1982: 219) riservando un ruolo critico-descrittivo predominante al rigore del dettaglio pittorico e alla selezione dei particolari fotografici. Il *Piero della Francesca* è stato, ed è ancora, uno dei principali riferimenti per coloro che desiderano studiare la scrittura longhiana e il suo rapporto con il dettaglio fotografico.<sup>4</sup>

Le pagine di questa monografia assumono le caratteristiche di un *ipertesto* che, a partire dalla parola, offre l'innesto di un percorso visivo di immediata capacità comunicativa. Complesso è capire fino in fondo il labile interscambio del gioco narrativo e fotografico di Longhi, ovvero se il suo testo si sviluppa a partire dall'arte per giungere alla letteratura oppure viceversa. La prosa longhiana mantiene intatta, in ogni passaggio descrittivo, l'esperienza emotiva derivata da un personale incontro con le opere, una relazione che non può essere sostituita dal solo studio delle riproduzioni fotografiche, come invece aveva sostenuto Bernard Berenson nel 1948: "non mi vergogno a confessare che mi è capitato di andare fuori strada più spesso quando ho visto l'opera d'arte faccia a faccia, che quando ne ho conosciuto solo le riproduzioni" (Bacchi 2014: 11). La scrittura longhiana è quindi il risultato dell'esperienza analitica conseguita con il mezzo fotografico e completata dalla obbligatoria attività di visione dal vero dell'opera stessa. Si sottolinea che il Longhi trasforma in prosa tali esperienze, "improvvisate fioriture" (Chastel 1982: 57), azioni e pause che concorrono alla descrizione dell'oggetto d'arte per mezzo di metafore che Mina Gregori ha definito con il termine di "equivalenze verbali" (Gregori 1982: 126). Giorgio Patrizi e Gianfranco Contini hanno inoltre specificato le caratteristiche delle terminologie e proprietà linguistiche longhiane, addentrandosi nel "rischio corso ad ogni parola" (Patrizi 2000: 105), azzardi letterari concessi alla narrazione e alla complessità del discorso critico dello storico in relazione al susse-

<sup>4</sup> Si considera in questa sede la terza e ultima edizione del 1962, quella pubblicata nelle Opere complete che, grazie alle note, aggiunte postume dallo stesso Longhi, permette di cogliere i ripensamenti, le aggiunte e le sostituzioni che hanno interessato l'apparato iconografico di cui lo studioso fornisce una volontaria testimonianza.

guirsi delle illustrazioni, in una ricerca di perfetta compenetrazione tra linguaggio verbale e montaggio di immagini.<sup>5</sup>

Nel *Piero* le tavole a colori che inframezzano il testo sono dettagli fotografici [Fig. 1]; di questo dà ragione l'autore nella premessa alla seconda edizione del 1942, in cui sottolinea che:

"l'antico materiale illustrativo, che fu anch'esso esemplare a tante altre scelte e diede, involontariamente, fin troppo l'avvio alla smania, spesso sbadata dei 'particolari' e dei 'particolari dei particolari', ritorna qui quasi identico, salvo l'aumento di qualche brano importante e la sostituzione di qualche vecchia tavola quando la fotografia ne promettesse una migliore" (Longhi 1962:VII).

Queste "incursioni" cromatiche possono trasformarsi in veri e propri "argomenti chiave" delle indagini attribuzionistiche di Longhi (Chastel 1982: 58) e costituiscono un sistema di comunicazione visiva atto a sottolineare le cromie e lo stile pittorico analizzati dallo studioso nelle opere di Piero della Francesca; come si coglie, ad esempio, dalla plastica distribuzione e nella significativa attenzione riposta nel taglio dei particolari paesaggistico-architettonici e delle figure, spesso posti a confronto e affiancati, laddove nelle opere vi siano sfondi che Longhi individua come speculari.<sup>6</sup>

L'utilizzo delle metafore, così caratteristico nella scrittura longhiana, permette l'affermarsi di "amplificazioni retoriche o dettagli significanti" (Patrizi 2008: 108) proprio a partire dalle relazioni instaurate nel testo con le immagini. Il volume, nell'edizione del 1962 presenta, oltre alle riproduzioni dei particolari a colori, un insieme cospicuo di immagini in bianco e nero.

L'apparato iconografico è concepito secondo uno schema preciso dove a ogni opera corrisponde una prima riproduzione integrale

<sup>5</sup> Tale connubio ha raggiunto il suo maggior risultato nel documentario *Carpaccio* del 1947, una delle sue più importanti esperienze di critica divulgativa (seguito dal documentario su Caravaggio) che, come affermato da Longhi: "sarà utile a chiarire le mie preferenze per un testo volutamente elementare, corsivo, ma perfettamente sincrono allo scorrere delle immagini, e ad esse, mi lusingo, aderente, anzi adesivo" (Longhi 1964: 31).

<sup>6</sup> Si fa riferimento al *Dittico dei Signori di Urbino* di Piero della Francesca e alla ricchezza delle riproduzioni fotografiche che spesso mostrano inquadrature e tagli visivi inusuali, atti a sottolineare parti di particolare interesse nella narrazione longhiana.

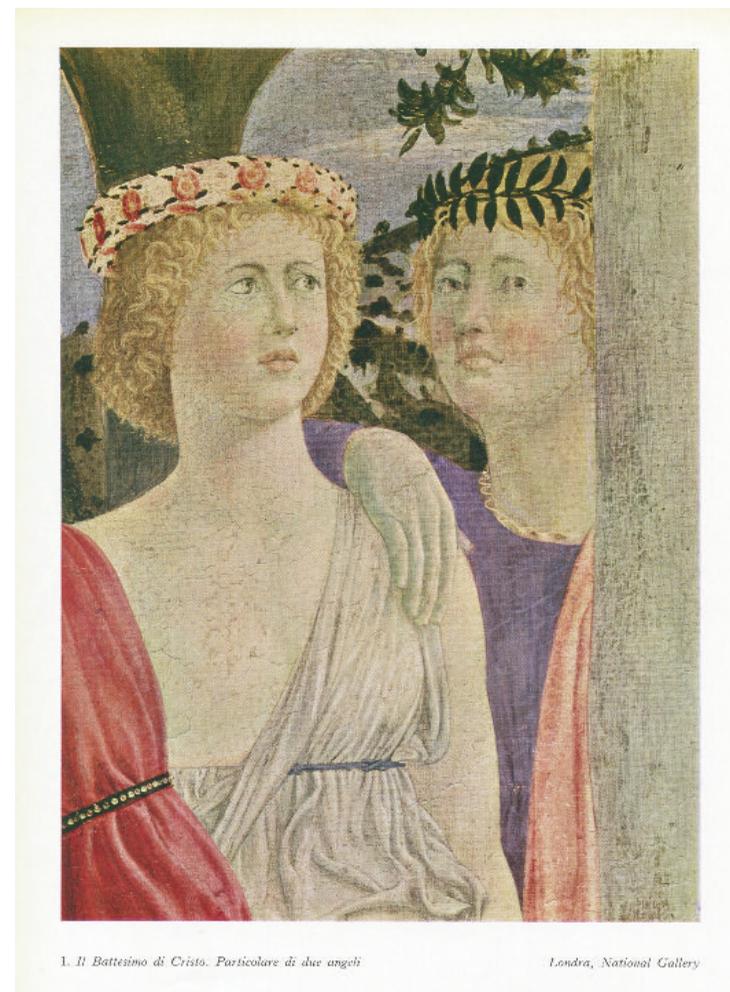


Fig. 1  
Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo. Particolare di due angeli*, in Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1963).

a cui segue una sequenza di ingrandimenti di dettagli. L'autore "ri-taglia, dov'è necessario, il motivo e lo riproduce pubblicando il particolare fotografato nella sua nitidezza talvolta enigmatica. Questo lavoro analitico sui dettagli scelti in funzione dei momenti della descrizione è diventato – si sa – uno degli elementi più efficaci e ori-

43. *La leggenda della Croce. Un profeta*

Arezzo, San Francesco

Fig. 2  
Piero della Francesca, *La leggenda della Croce. Un profeta*, in Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1963).

ginali del suo metodo” (Chastel 1982: 58) basato su un rapporto di “perfetta connivenza”, dove testo e immagine calzano, l’un l’altra, “come un guanto” (Longhi 1964: 32).

La ricchezza dell’apparato illustrativo dell’ultima edizione, tuttavia, non riesce a soddisfare alcune osservazioni già definite da Longhi nella versione giovanile del 1927. Si fa riferimento, ad esempio, all’affresco della *Leggenda del legno della Croce* (presso il coro della chiesa di San Francesco in Arezzo) caso in cui Longhi lamenta la



Fig. 3

Anderson, Particolare del ciclo decorativo di Piero della Francesca nel coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Archivio Iconografico.

mancanza di materiale fotografico sufficiente alla riproduzione delle “sole parti di mano di Piero” (Longhi 1962: 210) come il caso dei due dottori Ambrogio e Agostino. È invece presente l’immagine raffigurante uno dei due profeti [Figg. 2-3] riconducibili allo stesso ciclo di affreschi; si può ipotizzare che la riproduzione impiegata in questa edizione faccia riferimento all’utilizzo dello scatto originale realizzato dal fotografo Domenico Anderson di Roma, del tutto simile a quello impiegato anche da Pietro Toesca a corre-

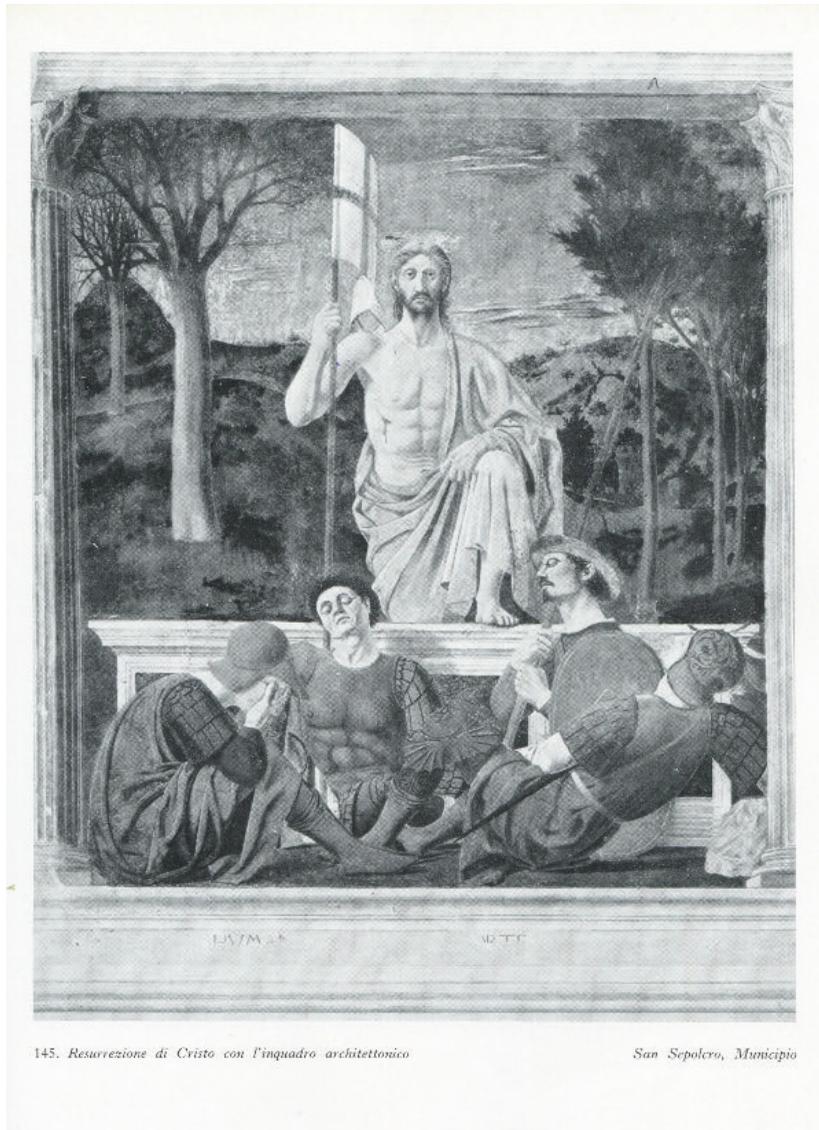


Fig. 4  
Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo con l'inquadro architettonico*, in Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1963).

do della voce su *Piero della Francesca* pubblicata nell'*Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti* (Callegari, Gabrielli 2009: 128). È nelle note longhiane che emerge l'importanza della fotografia come testimonianza di opere non più visibili o le cui caratteristiche sono state modificate nel tempo, o ancora in cui la riproduzione fotografica è rimasta il solo e unico testimone delle condizioni dell'opera prima dei restauri [Fig. 4]. Come nel caso della *Crocefissione*, proveniente dalla collezione di John D. Rockefeller: qui l'autore sottolinea le modifiche cui la tavola è stata sottoposta mentre si trovava sul mercato artistico fiorentino. In merito scrive Longhi: "chi voglia del resto vederlo con le vecchie rabbeccature e prima dell'ultimo ingannevole restauro, non ha che a consultare la fotografia (Reali, 248) esistente presso l'Istituto storico-artistico tedesco di Firenze" (Longhi 1962: 221).

Tra le note aggiunte nel 1962 si trova anche il caso della *Resurrezione di Cristo* nel Municipio di San Sepolcro, in cui Longhi sostiene che la riproduzione fotografica dell'affresco sia stata realizzata mantenendo i resti della composizione architettonica, "solitamente tralasciata" (Longhi 1962: 225). L'autore riporta tale osservazione nella didascalia di accompagnamento all'immagine della "*Resurrezione di Cristo con l'inquadro architettonico*" [Fig. 4]<sup>7</sup> riflettendo sul *modus operandi* dei fotografi e sull'attenzione da essi riposta al contesto di collocazione dell'opera, dal momento che non tutti, come riferito dallo stesso Longhi, avevano la cura di interessarsi alla "cornice" degli affreschi, focalizzandosi direttamente sulla scena "scontornata"[Figg. 5-6-7].

Lo studioso ha di fatto sottolineato l'importanza delle indicazioni che lo storico dell'arte deve impartire al fotografo, che in questo tipo di documentazioni fotografiche assolve un ruolo meramente tecnico.

Un dettaglio simile non poteva quindi sfuggire ad un occhio attento come quello di Longhi, considerando che la collocazione di un'opera entro la propria struttura compositiva poteva (e può

<sup>7</sup> Longhi pone a confronto le due versioni dello stesso affresco per mostrare il cambiamento percettivo creato dalla presenza o dall'assenza del motivo architettonico.

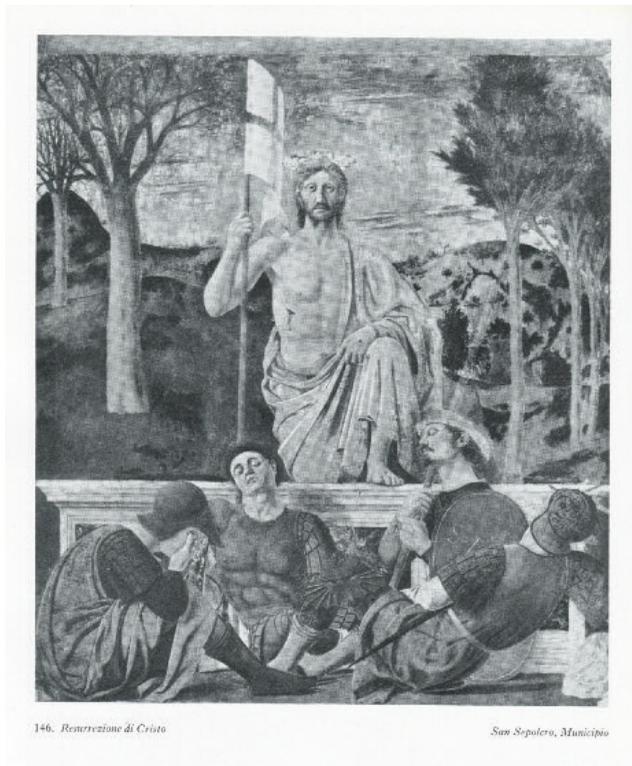


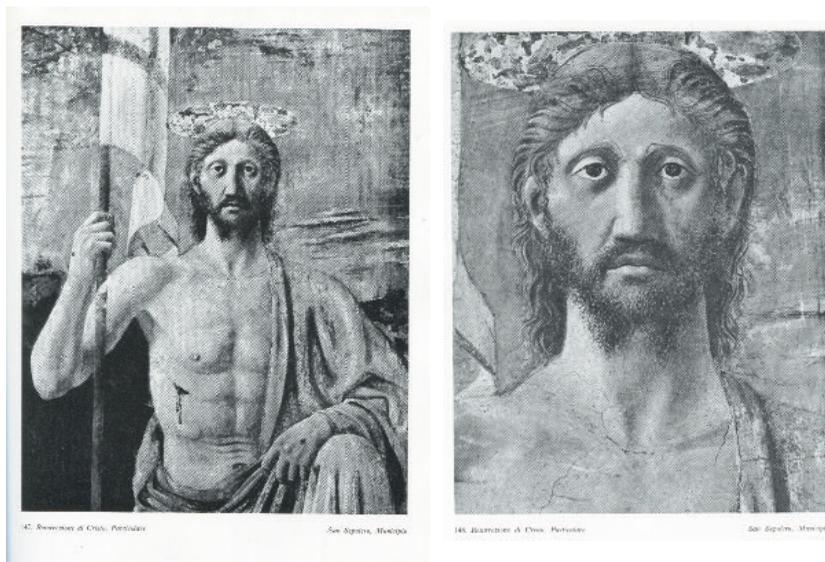
Fig. 5-6-7  
Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo*, in Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1963).



Fig. 8  
Carlo Braccresco, *Trittico con l'Annunciazione fra quattro santi*, in Roberto Longhi, *Carlo Braccresco* (1942).

tutt'ora) rappresentare un fattore determinante nelle pratiche attributive, sia a livello cronologico, che autoriale; infatti lo studioso ricorda che "due fotografie normali, eseguite da due operatori diversi sullo stesso dipinto, tornano differentissime" (Fittipaldi 1982: 101).

L'utilizzo della fotografia e la collocazione sequenziale delle immagini si ripropongono anche in un altro significativo passo della narrazione longhiana, il *Carlo Braccresco* pubblicato nel 1942. Dal punto di vista linguistico le pagine dedicate all'*Annunciazione* del Louvre [Fig. 8] sono una rielaborazione di appunti personali del 1920, "vecchie spuntature d'impressione immediata" presi di fronte all'opera (Contini 1997: XLVI). Su questa espressione letteraria ha scritto Aldo Rossi (1982: 219-235) addentrandosi nelle relazioni narrative e visive che lo studioso ha costruito per individuare la "morfologia" dell'opera d'arte (Rossi 1982: 219), una riuscita appli-



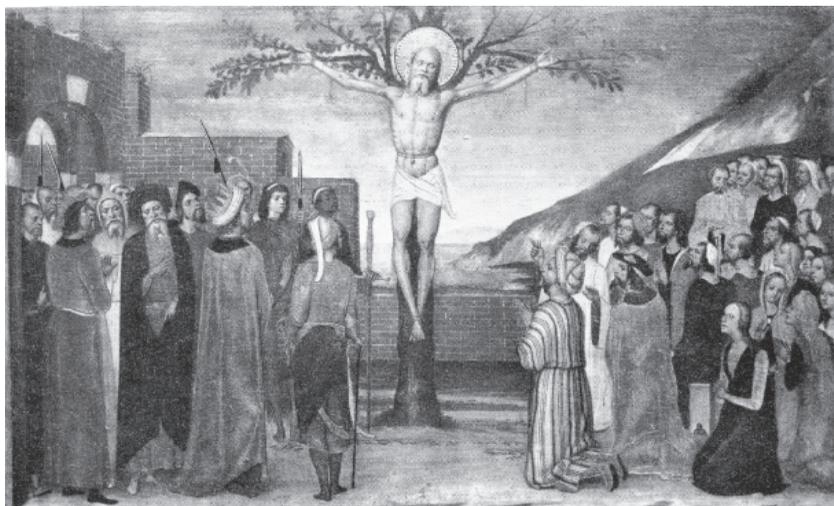


Fig. 9

Carlo Braccesco, *Crocefissione di Sant'Andrea*, in Roberto Longhi, *Carlo Braccesco* (1942).

cazione del metodo attribuzionistico longhiano avviata a partire dall'analisi fotografica dell'opera e implementata dalle ricerche sul retroterra culturale e stilistico del Braccesco.

*Carlo Braccesco* è il saggio in cui l'abilità del Longhi scrittore d'arte emerge con particolare enfasi "per il montaggio, i fiati, le sospensioni" che arricchiscono la sua prosa (Rossi 1982: 221), un complesso intreccio di accostamenti verbali e visivi costruito intorno all'opera parigina e ad altri esempi presi in considerazione a sostegno della propria attribuzione, come ad esempio la citazione delle opere di Vincenzo Foppa e del contesto pittorico lombardo della sua epoca. L'articolazione del testo si risolve in una ricca descrizione delle opere secondo un punto di vista *obliquo* (Rossi 1982: 228), una visione trasversale che inquadra l'opera analizzata con il contesto culturale, tecnico e storico dell'epoca immergendosi in profondità, alla scoperta delle basi della creazione del dipinto.

L'apparato illustrativo in bianco e nero presente nell'edizione considerata ripropone il criterio, già più volte riscontrato nello studio longhiano, secondo cui l'osservazione, dalla visione di insieme, si

spinge nei dettagli. Così avviene anche per la *Crocefissione* [Fig. 9] e il *Miracolo di Sant'Andrea*, opere di autografia certa, in cui Longhi, aiutato anche dall'analisi dal vivo, ha rintracciato similitudini stilistiche e fatti collaterali le cui congiunzioni lo hanno indotto ad attribuire definitivamente l'opera del Louvre a Carlo Braccesco. Vero è anche, come scrive lo stesso Longhi, che quell'incontro con l'opera è stato "preparato dopo molto inutile rovello sulle fotografie dell'Alinari" (Longhi 1942: 267), affermazione con cui lo studioso intende evidenziare l'importanza della visione diretta dell'opera d'arte a conferma o negazione delle analisi compiute sulle fotografie e sottolineando che i dettagli dell'opera e "le profusioni di ori che vi circolano" (Longhi 1942: 267) non potevano essere colti nella loro pienezza se non "dopo tante ore consumate nell'interrogatorio diretto" (269).

Infatti l'autore prosegue spiegando come "i ricordi dello storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute" (Longhi 1942: 267). Il rapporto diretto con l'opera non poteva quindi essere sostituito dalla statica visione delle riproduzioni, nemmeno grazie alla perizia tecnica degli Alinari, o di Domenico Anderson, né ai focus sui dettagli come indizi fondamentali per l'attribuzione. Serviva un dono che, nel caso di Longhi, "è la creazione letteraria di un oggetto che già esiste, la sua rivelazione formale" (Garboli 1982: 112). È grazie alla scrittura che lo studioso restituisce vita all'opera, donando la parola alle "opere mute", come egli stesso le definisce, ma al contempo è dall'arte, dal bagliore dell'oro, dalle "ombre ardesia" che Longhi ha tratto la linfa della sua narrazione, un gioco di continuo interscambio tra linguaggi che si compenetrano. Il rapporto di reciproche relazioni tra narrazione e immagini avviene pertanto quando "Il quadro può essere narrato perché il linguaggio del critico ha individuato la cifra del pittore e del suo stile" (Patrizi 2000: 115). Una lezione, questa del Carlo Braccesco, come testimoniato dal ricor-

do di Giuliano Briganti, in cui è riassunta la forza dell'intuizione longhiana.

Il percorso critico dello studioso sulle immagini è quindi parte integrante della sua spiegazione letteraria, con cui "faceva prendere conoscenza visiva parlando, indicando, sulle opere o sulle fotografie, particolari che riportava sempre a qualche realtà conosciuta" (Briganti 1982: 39) e intervallando la descrizione dell'opera principale con argomenti "che mai prima erano stati visti nella loro congiunzione con simile ricchezza di illuminazioni" (Rossi 1982: 221).

La sequenza delle illustrazioni non riesce, da sola, ad esprimere i momenti di forte emotività colti dall'autore durante la visione diretta dell'*Annunciazione*, un'emotività concretizzata, invece, dall'operazione di "recupero, di dislocazione, di combinazione" (Rossi 1982: 223) con cui Longhi ha trasposto il rapporto forma-linea-tono rilevato nell'opera all'interno del suo linguaggio poetico e narrativo.

La selezione di immagini non restituisce con la stessa forza della scrittura "la dimensione tensiva del testo pittorico" (Patrizi 2000: 116), un'inefficacia forse causata dalle limitazioni date dalla monocromia delle stesure. Longhi scrive per l'opera vera, con la stessa ricchezza della materia pittorica, con lo stesso scintillare dell'oro e con le medesime vivacità e varietà tonali presenti nell'*Annunciata* del Braccesco, grazie alle impressioni colte dinnanzi ad essa e non in funzione della sua riproduzione fotografica. Non appaiono inoltre significativi dettagli a colori dei volti delle figure (come avviene invece nel caso del *Piero della Francesca*); i particolari delle riproduzioni non sono incisivi quanto la capacità letteraria di Longhi di esprimere "l'aspetto fisiognomico dell'opera" (Chastel 1982: 64) e di conferire rilievo alla materia pittorica intesa come "vero personaggio" (1982: 64).

Le immagini seguono un iter ordinato che perde, nella sua rigida sequenzialità, il tratto distintivo della dinamicità e dell'immediatezza della visione longhiana. È proprio, infatti, questa immediatezza a prevalere nel testo come caratteristica dell'acquisizione che l'autore fa delle particolarità del Braccesco, trasformando i dettagli in

momenti chiave del processo di attribuzione (Rossi 1982: 228-229) e transitando dal codice figurativo a quello letterario.

La narrazione si sviluppa in questo caso nella definizione dell'operare artistico del pittore giungendo poi, con l'ironia che spesso si incontra nella produzione letteraria longhiana, alla *suspense* del momento finale. Qui, dopo la peregrinazione nei dettagli e nelle visioni di "scorcio" dell'*Annunciazione*, lo studioso si accinge a rivelare al lettore il nome del ricercato autore, grazie al suo "talento poco comune a svelare significati" (Chastel 1982: 64).

In conclusione, dall'analisi dei casi presentati emerge chiaramente come il metodo longhiano si basasse da una parte sull'osservazione critica di un'immagine oggettiva, ovvero, la riproduzione fotografica, in intero e in dettaglio, dell'opera d'arte, e dall'altra sull'insostituibile visione dal vero della stessa (come sostenuto in precedenza anche da Adolfo Venturi e Pietro Toesca). Tali aspetti sopra citati, comprese le cromie, sono indagati dallo studioso in relazione alle necessarie comparazioni stilistiche reperibili per il periodo in cui l'opera presa in esame è contestualizzata. Questa prima riflessione sulle relazioni tra immagini e testo nella produzione letteraria e storico-artistica di Roberto Longhi, senza alcuna pretesa di mostrarsi esaustiva, intende presentarsi come falange di un percorso critico più ampio, che possa addentarsi, attraverso la formulazione di nuovi esempi e casi di studio futuri, nella complessità dei rapporti che intercorrono tra lo sguardo critico dello storico dell'arte e le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte.

## BIBLIOGRAFIA

- BACCHI A. (2014), "Vive e vere traduzioni dei nostri capolavori", in BACCHI A. - MAMBELLI F. - ROSSINI M. - SAMBO E. (a cura di), *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Bologna, pp. 11-19.
- BELLINI F. (1982), "Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 9-26.
- BRIGANTI G. (1982), "La giornata di Roberto Longhi", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 37-46.
- BRUNETTA P. G. (1982), "Longhi e l'Officina cinematografica", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 47-55.
- CALLEGARI P. - GABRIELLI E. (2009), *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, Skira, Milano.
- CECCHI E. (1997), "Piero della Francesca di R. Longhi", in CONTINI G. (a cura di), *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, pp. XXIII-XXIV.
- Id. (1997), "Stile di Roberto Longhi", in CONTINI G. (a cura di), *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, pp. XXXII-XXXVI.
- CESTELLI GUIDI B. (2008), "Il fotografo al museo", in CESTELLI GUIDI B. (a cura di), H. WÖLFFLIN, *Fotografare la scultura*, Tre Lune Edizioni, Mantova, pp. 41-67.
- CHASTEL A. (1982), "Roberto Longhi: il genio dell'"ekphrasis", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 56-65.
- CONTINI G. (1997), "Prefazione", in CONTINI G. (a cura di), *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. XI-XX.
- FERRETTI M. (2003), "L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte", in FERRETTI M. (a cura di), *Ricerche di Storia del-*

- l'arte*, Carocci Editore, Roma, pp. 39-59.
- FERRETTI M. (2014), "La doppia vita della Fototeca Zeri", in BACCHI A. - MAMBELLI F. - ROSSINI M. - SAMBO E. (a cura di), *I colori del bianco e nero*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Bologna, pp. 21-39.
- FITTIPALDI A. (1982), "Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali", PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 83-107.
- GARBOLI C. (1982), "Longhi lettore", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 108-125.
- GREGORI M. (1982), "Il metodo di Roberto Longhi", in PREVITALI G. (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 126-140.
- LEVI D. (2010), "Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra *connoisseurship* e tutela", in SPIAZZI A. - MAJOLI L. - GIUDICI C., *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela*, Atti della giornata di studio, Terra Ferma, Crocetta di Montello, pp. 23-33.
- LONGHI R. (1942), *Carlo Braccesco*, Castello Sforzesco, Milano.
- Id. (1950), "Proposte per una critica d'arte", in *Paragone Arte*, Rizzoli Editore, Milano, pp. 5-19.
- Id. (1963), *Piero della Francesca*, Sansoni Editore, Firenze.
- Id. (1964), "Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista", in *Paragone Arte*, Rizzoli Editore, Milano, pp. 29-38.
- MIGLIORINI M. (2007), "Roberto Longhi editorialista: il caso di *Paragone Arte*", in CIOFFI R. - ROVETTA R. (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Vita e Pensiero Editrice, Milano, pp. 473-488.
- NICOLINI S. (2003), "Il manuale: un modello per imparare la storia dell'arte, dall'epoca della riforma Gentili fino agli anni Sessanta", in FERRETTI M. (a cura di), *Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci Editore, Roma, pp. 21-38.
- PATRIZI G. (2000), "Roberto Longhi e la narrazione come figura

- della leggibilità", in PATRIZI G. (a cura di), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli Editore, Roma, pp. 103-117.
- ROSSI A. (1982), "Longhi: il "Braccesco" o la grammatica dell'attribuzionismo", in PREVITALI G. (a cura di) *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma, pp. 219-235.
- SAVIO G. (2010), "Il gioco e le arti figurative: un precedente illustre", in *Linguaggi 21.0 Lingue, culture e TIC nel Ventunesimo Secolo*, Università degli Studi di Genova, Genova.
- SCREMIN P. (2000), "Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta", in SCOTINI M., *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, pp. 150-155.
- VENTURI L. (2000), *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino.
- WOLFFLIN H. (2008), *Fotografare la scultura*, Tre Lune Edizioni, Mantova.