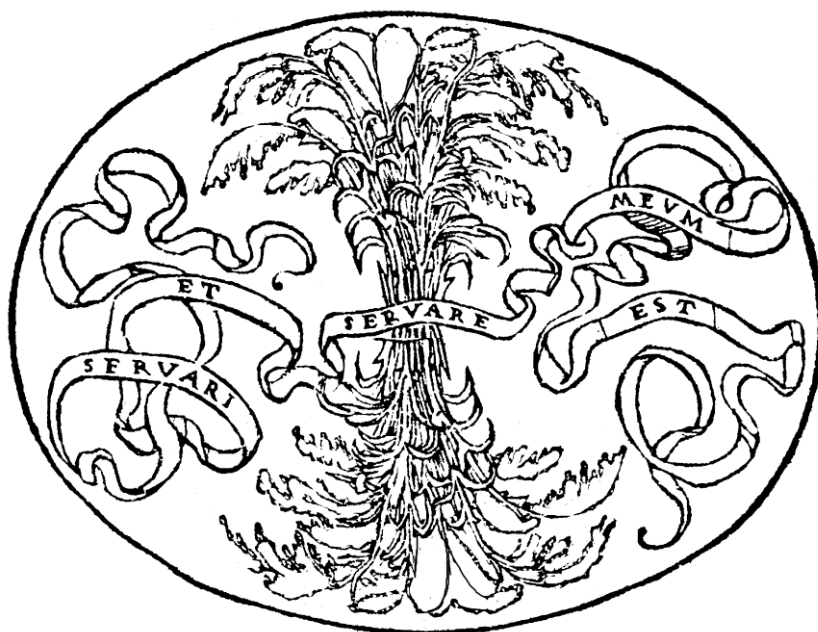


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

- DANIELE GIORGI  
La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni p. 1
- MARCO SCANSANI  
L'attività scultorea di Sperandio Savelli:  
marmi, terrecotte e committenze francescane p. 54
- GIANLUCA FORGIONE  
«L'avete fatto a me».  
Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio p. 114
- GIOVANNI GIURA  
Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione,  
Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per  
San Francesco a Lucignano p. 168
- OLIVIER BONFAIT  
Dalle *Memorie pittoriche* alla *Felsina pittrice*.  
L'«indice delle cose notabili» di Malvasia p. 199
- DANIELE LAURI  
La *Morte di San Giuseppe* e gli altri rilievi in bronzo di  
Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee:  
precisazioni documentarie p. 230
- ANDREA RAGAZZINI  
Vita e opere di un'imperatrice le *Storie di Maria Teresa*  
di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale p. 255
- GIULIA COCO  
«Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco  
sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia p. 274
- FLORIANA CONTE  
Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi,  
da Boccioni ai Pisani (1914-1966) p. 293
- ELISA FRANCESCONI  
Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano.  
Piero Dorazio: *Rilievi*, *Cartografie* e l'orizzonte visivo de  
*La Fantasia dell'arte nella vita moderna* (1951-1955) p. 322



## MEMORIA DI DANTE NEL LESSICO VISIVO DI ROBERTO LONGHI, DA BOCCIONI AI PISANI (1914-1966)

1.

Il 6 giugno 1954 dalle pagine de «L'Europeo» Roberto Longhi educa gli italiani in materia di arte contemporanea affermando che compito primario di uno Stato sollecito della cultura è quello di divulgare correttamente la *Commedia* di Dante. La lingua del poema è perfettamente intelligibile, ancor più se le si affianca (a virtuoso scopo didattico) un *corpus* selezionato di illustrazioni delle cantiche prodotto dagli artisti contemporanei a Dante o posteriori a lui di un secolo al massimo; il tutto si lega, ovviamente, all'attenzione per l'uso accorto di risorse pubbliche (lo Stato aveva commissionato a Salvador Dalì una serie grafica per illustrare «una edizione nazionale della *Commedia*»):

[...] uno straniero [...] riuscirà, sì e no, a decifrare il testo dantesco (a meno che non abbia fra le mani la traduzione in catalano eseguita per Alfonso d'Aragona nel 1429...). [...] Ed ecco dove potrebbe inserirsi il compito, davvero adatto per uno Stato sollecito della cultura, di una edizione nazionale della *Commedia*. Si tratterebbe, con i mezzi ormai adulti della tecnica moderna, di affiancare al testo le immagini dedicategli fra il Tre e il Quattrocento; quando, cioè, Dante s'intendeva ancora, più direttamente, quasi senza bisogno di storicizzare [...]¹.

Pur se Dante non è uno scrittore d'arte, le sue terzine si configurano come le più adeguate testimonianze di un volgare fiorentino che poi si rivelerà capace di descrivere al meglio le vette dell'arte del Cinquecento. L'esempio più fulgido di impiego di versi della *Commedia* come viatico per raccontare la storia dell'arte, in particolare contemporanea, si rinviene in Vasari che ne ha fondato la lingua. Il rinnovatore Longhi arricchisce la lingua specialistica, di volta in volta, grazie anche ai prelievi da Dante, adattandoli a manifestazioni visive, antiche e coeve, sia quando raramente scrive di scultura (si veda il caso esemplare di Boccioni più avanti) sia quando scrive di pittura. Ecco un paio di esempi. Longhi propone Dante come codificatore della migliore poesia ricca di soggetti quotidiani tipici dell'iconografia medievale settentrionale e come il più antico scrittore in volgare al quale far risalire le (inconsapevoli) definizioni dei generi della pittura. Nel 1948 la poesia del quotidiano di Mino Maccari è enfatizzata dal confronto con Lanfranco e Wiligelmo nella Modena dove si svolge la mostra per cui Longhi scrive la presentazione:

Avrebbe collaborato benissimo alle mensole, ai pontili del vostro Duomo con Lanfranco, Viligelmo e tutti gli altri. O avrebbe illustrato stupendamente i vostri vecchi 'enojos' padani, la più bella poesia italiana prima di Dante. «Sescalco ch'entro il desco mi serra»; «s'io sto ascoso, can mi sente»; «uom ch'è geloso, andare a balo»; «puttana che si fa priegare»; «sozo uomo e rio aver mujer bela», e simili noje, ecco dei soggetti propri per l'umore lievemente ma perennemente crucciato di Maccari².

---

Marco Tanzi mi ha liberalmente fornito la fotografia per la fig. 13 dopo avere letto il passo su Bonifacio Bembo, Roberto Longhi e Carlo Dossi; devo aiuti e suggerimenti ad Agostino Contò, Elisa Camporeale, Giovanna Frosini, Paola Manni, Alessandro Poggio, Federica Rossi, Stefania Stefanelli.

¹ LONGHI (1954) 1984, pp. 135-137.

² LONGHI (1948) 1984, p. 103. In CONTINI 1982, p. 67, si registra un riferimento agli *enojos*, stavolta senza relazione con Dante, in reazione all'unica recensione negativa alla mostra milanese su Caravaggio del 1951, spettante a Elio Vittorini: «Longhi si limita a *persifler* la monelleria in un endecasillabo dell'*enoio*, composto a imitazione del vecchio cremonese Girard Pateg, che recitava agli amici quell'anno in Versilia, «Et Victorino sgridar Caravazo»».

Nel 1964, mentre intende avanzare «un rilievo d'ordine tecnico», due esempi danteschi, uno richiamato con citazione letterale, l'altro perifrasticamente, spiegano le peculiarità formali e prospettiche nella figurazione realistica bidimensionale in un paesaggio:

Nella lunga tradizione realistica, da quando fu detto in versi: «...sì che di lontano / Conobbi il tremolar della marina», e cioè da Dante in qua, il paesaggio, anche in pittura, è cosa piccola, lontana; la figura, soprattutto ove sia protagonista (il Farinata di Dante), è incumbente, vicina ed esige la piena misura, quel che si diceva da noi «grande come il naturale», in Francia *grandeur nature*, in Spagna *tamaño natural*<sup>3</sup>.

«Longhi ebbe sempre consapevolezza di chi fossero i suoi lettori. Per intenderci meglio: una cosa era scrivere su “La Voce”, per un'élite che voleva ribaltare un'idea della cultura nazionale; un'altra rivolgersi al pubblico delle mostre milanesi negli anni Cinquanta»<sup>4</sup>. A questo pubblico, scolarizzato e mediamente colto, non appariva estraneo il profilo di Dante come fondatore dell'identità nazionale (non si richiede qui una verbosa nota bibliografica a piè di pagina per tracciarne tradizione e fortuna); importa sottolineare che il poeta della *Commedia* appare quasi ininterrottamente il detentore di un volgare in grado di esprimere al meglio i valori figurativi ai critici e agli artisti che rinnovano la lingua dell'ecfrasi e della valutazione stilistica. In primo luogo agli artisti, difatti, è stato bene o male sempre chiaro che «Dante ha scritto nella lingua che tutti capivano e oggi quella lingua è la televisione, il nostro linguaggio ‘primario’»<sup>5</sup>: ma la televisione indagata nel 1998 da Mario Schifano parla già una lingua più superficiale rispetto a quella con cui proprio Longhi cercò di educare gli italiani attraverso i primi esperimenti di ‘critica d'arte e buongoverno’ anche attraverso alcune partecipazioni a *L'Approdo televisivo*: qui nel 1963 sostenne la collana Fabbri *I Maestri del colore*, uscita tra 1963 e 1967 come sorvegliato servizio didattico alla portata di tutti e strutturata su un rigoroso principio di degerarchizzazione nel selezionare gli artisti oggetto di ognuno dei fascicoli. Mentre la collana guadagna successo, nel 1966 Longhi riconosce a Dante di avere fondato «anche la critica»: per primo ha selezionato «i suoi eroi al sommo della scala dei valori», ispirandosi proprio al principio di degerarchizzazione «fra arte maggiore e minore»<sup>6</sup>.

Al momento di trarre un sistema dalla gerarchia delle proprie fonti personali e formulare quelle che pubblicherà nel 1950 come *Proposte per una critica d'arte*, Longhi attribuisce alla scelta di differenziare i miniatori Franco bolognese e Oderisi da Gubbio l'«ingresso supremamente autorevole di Dante nel museo immaginario della critica d'arte». Dante merita questo ingresso per la scelta di un verbo, «ridon», attribuito alle «carte» di Franco (in *Purg.* XI, 82), che comunicano una supremazia basata non sull'iconografia ma sullo stile<sup>7</sup>. «Circa quindici anni» dopo il recupero appena evocato «dove figuravano in parallelo, sincronico e diacronico, una coppia di miniatori, una di pittori e una di poeti», Longhi ribadisce che, in quella degerarchizzazione «fra arte maggiore e minore» in cui sceglie «i suoi eroi al sommo della scala dei valori», «Dante aveva issofatto fondato anche la critica, e perciò la storia, dell'arte italiana». E tuttavia.

Un'obiezione [...] all'importanza e validità storica della citazione dantesca potrebbe semmai sembrar quella di chi rilevi come in quella scelta al più alto livello non abbiano luogo i grandi

---

<sup>3</sup> LONGHI (1964) 1984, p. 77.

<sup>4</sup> La strada è indicata in FERRETTI 2017, p. 481.

<sup>5</sup> Così si esprime Mario Schifano a colloquio con Gaetano Cappelli: si veda CAPPELLI (1998) 2001, p. 41.

<sup>6</sup> Cfr. nota 8; anche FACCHINETTI 2005, p. 675, e NURCHIS 2010.

<sup>7</sup> LONGHI 1950, p. 8; anche in LONGHI/VOLPE 1979, I, p. 3, e in LONGHI 1985, p. 9 (in cui «si è tenuto conto di alcune correzioni autografe di R. L. sulla copia della rivista conservata nella Sua biblioteca», come esplicitato da M.L. Strocchi nella nota a piè di p. 9, senza tuttavia precisare la natura di tali correzioni). Sulla presenza dei lemmi *pittura*, *alluminar* e *pennelleggia* in *Purg.* XI e, in generale, nell'intera *Commedia* si veda FROSINI 2018, pp. 89-90.

scultori dell'epoca: nientemeno che Nicola e Giovanni Pisano, che pur si sarebbero così bene prestati al parallelo poetico Guinizelli-Cavalcanti. [...] Il fatto è che Dante, un momento prima (*Purg.* X), s'era già impacciato delle sculture "...di marmo candido e adorno / d'intagli sì che non pur Policreto / ma la natura li avrebbe scorno". Perché mai, dato che si trattava di riformare soltanto qualche endecasillabo, Dante non sceglie, invece che di Policreto, il nome di Nicola? La ragione sta in questo, che egli illustrava a quel punto il "visibile parlare" di sculture che non erano già "umane" ma, letteralmente, "divine"; sicché, se anche poteva indursi alla citazione classicistica e *ad pompam* di uno scultore greco (che, per un poeta del Duecento, recedeva in una mitica anzi quasi mistica preistoria) non poteva già servirsi di uno scultore moderno (... a parte il rischio d'immaginare Nicola Pisano in predicato di scolpire...su commissione dell'Eterno gli intagli di Purgatorio...).

Non è dunque assurdo sospettare che qui venisse l'opportunità di tacere sui Pisani nel canto seguente; e tanto più che il poeta aveva già progettato un séguito a quella sua mostra di scultura, con gli stacciati terragni del XII canto.

Di tale progetto non è neppure irriverente supporre che Dante ebbe presto a disamorarsi, forse per non ingenerare monotonia in una composizione per eccellenza politonale come la sua; se, in effetti, nei canti seguenti, fino al XXII, il "visibile parlare" delle sculture "divine" si riduce a voci, a visioni, a fumo con voci, a sogni che "piovono" "entro l'alta fantasia".

Un'unica citazione di scultura più recente Dante ci aveva già dato, a vero dire, poco innanzi, quando il primo incontro coi superbi oppressi dal peso gli suggerisce la famosa immagine della "figura mensola", ma quella era una immagine di 'volgare' arcaico, e cioè di romanico padano: un pezzo di Modena, insomma, di Parma o di Cremona; non certo di scultura pisana. Altra ragione per non ritornarvi sopra.<sup>8</sup>

Si rafforza l'immagine di Longhi che trova legittimazione alla propria trascuratezza per la storia e i problemi della scultura in analoghe manifestazioni di disattenzione attribuibili addirittura al precursore della storia dell'arte in volgare: lo studioso istituisce un nesso tra il verbo *impacciare* e la scultura; ritiene irrealistica la possibilità, pur nella finzione poetica, che Dio ordini sculture a un artista realmente esistente; si allinea al disamore di Dante per il «progetto» della «mostra di scultura» che prosegue «con gli stacciati terragni del XII canto» ma si interrompe «per non ingenerare monotonia»; si allinea anche alla liquidazione della scultura medievale da parte di Dante, riservando speciale menzione solo a Nicola e Giovanni Pisano, alla tipologia della «figura mensola», alle «mensole e pontili».

Anche per via degli interessi scarsamente profusi da Longhi, il segmento del lessico della scultura, con particolare attenzione ai portati danteschi in esso, appare un tema opportunamente circoscritto e proficuo, ove si limiti l'indagine, per cominciare, agli scritti multiformi e instabili pubblicati o elaborati da Longhi tra 1914 e 1922; le recensioni e gli articoli non confluiti nel volume *Scritti giovanili*, uscito nelle *Opere complete* del 1961 andrebbero aggiunti allo spoglio<sup>9</sup>. Quando scrive di «scultura di tradizione classica italiana» «il grande Longhi ricorre persino con insistenza a formule aggettivali come "attico", "ellenistico", "alessandrino", "pergameno", "latino", "imperiale", "adrianeo", "bizantino", restringendo "la tavolozza veramente sinfonica della lingua" che Longhi usa quando parla della scultura, a delle centonature un po' curiose»<sup>10</sup>. Le rare indagini di Longhi nei confronti degli scultori attivi tra

<sup>8</sup> LONGHI (1966) 1974, pp. 147-148; il saggio è anche in LONGHI/VOLPE 1979, I, pp. 53-61: 53-54. Cfr. oltre il passo su Maccari del 1948.

<sup>9</sup> LONGHI 1961-1984. Lo spunto a lavorare in tal senso viene dai risultati della recente ricerca presentata in CAGLIOTI 2017, pp. 195-201 e note 1-6, 10, 19-20, 22. Chiara Murru fonda su «trentuno scritti» la sua ricerca sul lessico giovanile longhiano (MURRU 2018, in particolare le pp. 292-294), escludendo altri scritti che si sarebbero potuti includere nello spoglio (cfr. note 11 e 15), alcuni dei quali sono menzionati in bibliografia (p. 319). Murru, che dall'aprile 2019 collabora alla redazione del *Vocabolario dantesco*, in elaborazione presso l'Accademia della Crusca e consultabile online: <http://www.vocabolariodantesco.it>, non rileva prestiti danteschi nel blocco testuale da lei esaminato.

<sup>10</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 201-202 e nota 22.

Duecento e Cinquecento non offrono dati cospicui per numero e importanza<sup>11</sup>: a eccezione delle considerazioni positive sulla scultura del Duecento (in alternativa realista alla deriva della pittura bizantina), in particolare sul grandioso «Maestro di Naumburg», e a quelle sugli «scultori in legno del Rinascimento tedesco» Veit Stoss, Nicolas Gerhart, Tilman Riemenschneider a paragone con Guido Mazzoni<sup>12</sup>, Longhi si cimenta con questioni strettamente confinate a scultori toscani, «su cui [...] scrive le poche volte che si occupa di scultura»<sup>13</sup>. Altrettanto rare le incursioni nella mal digerita statuaria del Seicento; la prima occorrenza dedicata a un rivale di Gianlorenzo Bernini nella scultura monumentale, Francesco Mochi, risale al 1916<sup>14</sup> (Fig. 2): si tratta del riferimento generico all'artista di Monteverchi nella recensione, uscita su «L'Arte» nel 1916<sup>15</sup>, all'articolo *La scultura barocca a Roma: Caratteristiche generali*, pubblicato da Antonio Muñoz<sup>16</sup>:

Ma, davvero, crede il M. che il concetto di movimento possa servire di base alla valutazione estetica di un periodo d'arte? [...] i vecchi critici del '6 e del '700 [...] giudicarono la scultura barocca in base alle sue tendenze verso gli effetti di "pittoreresco". [...] Ed è strano che proprio il Muñoz, che nota le affinità tra la Niobide e la *Veronica* del Mochi, non si sia accorto che qui vi era la rivelazione di fallacia del "movimento" come preteso principio artistico. Infatti il gesto è di moto in entrambe le statue; ma l'effetto artistico è quasi di calma (di colore) nell'una, di vivacità (di pittoreresco) nell'altra.

Anche in questa occasione, l'aggettivo adatto a descrivere questa particolare tipologia di statuaria secentesca (la statua monumentale in marmo di cui l'artefice finge il movimento) è desunto dall'ambito della pittura, lessicalmente a lui più familiare sia per l'assidua frequentazione con i testi della letteratura artistica, sia per via dell'affezione per le grandi riviste illustrate fin dai tempi del ginnasio, a partire da quella che aveva consegnato alla sua memoria in modo indelebile l'aggettivo «pittoreresco»<sup>17</sup>: «tanti miracoli sulle pagine del Mondo Pittoreresco [ovvero "Poliorama Pittoreresco"], dell'Illustrazione Universale, e magari sui cataloghi degli "empori" e dei "bazar" di quella fine di secolo, mi mandavano in visibilibio da bambino (anzi essendo la prima cagione ch'io poi m'impacciassi con l'arte)». Longhi nella *Veronica* riscontra «gli effetti di "pittoreresco"» (usato come sinonimo di vivacità), due anni dopo avere lodato il dinamismo del Boccioni statuaria nel libro *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni (pubblicato presso la Libreria della Voce)<sup>18</sup>. In apertura il lemma «pittoreresco» è ritenuto adatto al lessico critico della scultura ottocentesca:

Non potremmo negare, iniziando, che se per opera di questo artista la scultura riprende un suo posto, e come una vera autonomia lo si deve [...] al fatto che, ritornata la pittura dopo la liquidazione impressionista a intenti innegabilmente costruttivi, la scultura che l'aveva seguita

<sup>11</sup> Si veda anche il testo longhiano *Le cariatidi della sepoltura Strozzi in Sant'Andrea di Mantova sono imitate dall'antico*, reso noto in AGOSTI-FARINELLA 1985, con una prima rassegna sugli interessi prodigati da Longhi per la scultura e i materiali di essa dall'antico al contemporaneo; aggiornamenti in AGOSTI 2017, pp. 465-466.

<sup>12</sup> Cfr. almeno MASCOLO 2014, pp. 159-161; 165 note 57, 66; 166 nota 83, per le recensioni di Longhi alla serie di articoli di Muñoz sulla scultura barocca.

<sup>13</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 197, 199.

<sup>14</sup> Me ne occupo in CONTE 2019.

<sup>15</sup> Alle pp. 368-369, ora in LONGHI 1961, t. 1, pp. 317-318.

<sup>16</sup> MUÑOZ 1961, p. 162.

<sup>17</sup> Cfr. AGOSTI 1996a, pp. 478,482 nota 20, che rinvia alla affermazione diretta dello stesso LONGHI (1938) 1984, p. 64.

<sup>18</sup> Così recita il titolo della stampa del 1914 (da cui estraggo la due successive citazioni). Il saggio è poi ripubblicato nelle *Opere complete* con variante nel titolo e nel numero di tavole, pur riservando a *Forme uniche* gli stessi due profili del 1914 (tavv. 73-74): cfr. LONGHI (1914) 1961, «uno dei principali dei *juvenilia*», secondo Francesco Caglioti (CAGLIOTI 2017, p. 195). *Scultura futurista Boccioni* non compare nelle sillogi longhiane pubblicate in LONGHI/CONTINI 1973 e in LONGHI/VOLPE 1979, I. Sull'opportunità di un «censimento delle esclusioni» di numerosi scritti di Longhi anche e in particolare dall'«allestimento delle *Opere Complete*» cfr. MASCOLO 2016, p. 182 note 101-102, con rinvio ulteriore a FACCHINETTI 2008, pp. XXI-XXII.



nelle ricerche intimamente pittoriche non raggiungendo d'altra parte, per la sua costituzione essenziale, altro che un pittoresco raffinato, doveva di tanto più volentieri ritornare sui propri passi, senza ricadere tuttavia nell'accademia [...]<sup>19</sup>.

A *Forme uniche della continuità nello spazio* sono riservate l'ottava e la nona tavola in bianco e nero con il fianco sinistro e destro della statua (Figg. 3, 5). Selezione e impaginazione sono il risultato degli scambi epistolari non sempre sereni tra Longhi e Giuseppe Prezolini durante la lavorazione dell'opuscolo: inizialmente Longhi avrebbe voluto la riproduzione della scultura «nella posta corrente verso sinistra» e «visto di dorso» (dicembre 1913), per poi aggiungere la richiesta di una terza immagine, formulando così i propri *desiderata*: «3 riproduzioni delle Forme uniche oppure due escludendo la veduta frontale e laterale (verso destra) e aggiungendo il “dinamismo muscolare” (disegno)» (16 marzo 1914). Ne risulta confermata, in definitiva, la lettura ‘pittorica’ anche della stessa scultura contemporanea, per l’abitudine quotidiana a lavorare su materiali bidimensionali, più che tridimensionali<sup>20</sup> (lo stesso, vituperato Muñoz, peraltro, riproduce *S. Veronica* frontalmente, con una sola immagine in bianco e nero nella seconda pagina dell’articolo recensito da Longhi).

In *Scultura | futurista | Boccioni*, Longhi conclude le «note» sull’apprezzatissimo scultore (o sarebbe meglio pensare a lui come a un autore di statue in senso albertiano, più che di sculture?) culminanti nell’esegesi delle *Forme uniche della continuità nello spazio* con due esplicite citazioni da *Inf.* XXVII 132 e 1, non virgolettate e invertite nella successione della cantica, inserendosi nella tradizione di «equivalenza» tra terzine dantesche e arte contemporanea inaugurata nelle *Vite* da Vasari<sup>21</sup>:

Torcendo e dibattendo il corno aguto. È la equivalenza involontaria ed eterna di queste forme uniche data da un poeta, qualche tempo fa. Tanto è vero che la facoltà visiva di un poeta non è ancora lirica visiva che, subito dopo: già era dritta in su la fiamma e queta. Ebbene: è un verso che ha la stessa sostanza poetica del primo, ma che nell’arte di Boccioni, per chi comprende la sostanza specifica di un organismo scultorio, non potrebbe assumere un significato genuino, mai<sup>22</sup>.

Nelle pagine d’esordio e di chiusura del libro Longhi enuncia il canone dei «grandissimi» antesignani italiani della scultura futurista: Giovanni Pisano, Giotto, Jacopo della Quercia, Antonio Rizzo, Michelangelo (che però quando dipinge genera «grotteschi neonati pesomassimo»); quest’ultimo in particolare si colloca all’inizio della «storia leggera e di sintesi ironica della scultura moderna» che Longhi, alla fine, non scriverà mai. Sono esclusi dal

<sup>19</sup> LONGHI 1914, p. 7.

<sup>20</sup> CAGLIOTI 2017, pp. 196-197; e cfr. anche GINEX 2012. In DEL PUPPO 2006, pp. 99, 117 nota 7, è inoltre avanzata l’ipotesi secondo cui «i punti di vista prescelti, specie per le *Forme uniche*, ratifichino una sostanziale visione frontale e pittorica» da parte dello stesso Boccioni nel selezionare le immagini fotografiche dell’opera. Sulla diversa valutazione di Boccioni da parte di Longhi e Prezolini ancora all’inizio del 1914 cfr. AGOSTI 1996b, pp. 285-287, 293.

<sup>21</sup> CASU 1976, pp. 530-531. Il riferimento a *Inf.* XXVII ha un’indiretta eco contemporanea addirittura nella «bandiera gialla, appuntita come una lingua di fuoco» (LUNAČARSKIJ 1972, p. 135) sventolante fuori dalla galleria di Rue La Boétie per la personale delle sculture di Boccioni nel 1913. Vasari ricorre con naturalezza alle terzine trecentesche di *Purg.* XII 64-69 e di *Inf.* III 109-111 per recuperare un lessico critico che renda memorabile la descrizione di un’opera d’arte contemporanea, il *Giudizio universale* nella Cappella Sistina, eccezionale perché dipinta da un artista, Michelangelo, che è anche poeta cui Dante è «suo famigliarissimo»: VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, pp. 70-71, 73, T e G. Cfr. BAROCCHI 1984a, p. 86, BAROCCHI 1984b, p. 115; della stessa si veda anche la voce «Dante» nell’*Indice analitico* di VASARI/BAROCCHI 1962, V, p. 63.

<sup>22</sup> LONGHI 1914, p. 47. Dalle pp. 5-7, 50, 22, provengono le tre citazioni successive a testo. Nel medesimo libro (alle pp. 21, 25, 35) Longhi usa «tendini novissimi», «organismo novissimo», «cosa novissima». L’aggettivazione potrebbe essere di memoria dantesca, *Vita nuova* XVIII 3: «certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo» ‘straordinario, fuori dal comune’; Convivio I x 12: «novissimi concetti» ‘mai espressi prima’; *Purg.* XXX 13 «novissimo bando» ‘ultimo’ (ma l’ascendenza è tutt’altro che sicura).

«canone dei padri della scultura futurista e dunque» dalla «genealogia dell'arte moderna»<sup>23</sup> gli scultori barocchi come Bernini e lo stesso Mochi.

L'esclusione, tuttavia, dipende dal disinteresse di Longhi per tali manifestazioni visive, non dal disinteresse di Boccioni. Questi, nella fase precedente a *Forme uniche della continuità nello spazio*, medita su stili e iconografie di scultura e fotografia moderne a partire da Rodin e Muybridge<sup>24</sup>, su forme e iconografie rinascimentali in Donatello e Michelangelo, messi sullo stesso piano, quasi vasarianamente e in opposizione a Rodin, nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912: «un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso che sarebbero veramente moderni se Michelangiolo e Donatello non li avessero avuti con le quasi identiche forme quattrocento anni or sono»<sup>25</sup>.

## 2.

Soffermarsi sull'apprezzamento di Boccioni entro il 1913 per la statuaria di Donatello (o per quella che a lui si attribuiva) offre qualche altro spunto di riflessione. È stato evidenziato da Maurizio Calvesi ed Ester Coen il «forte interesse per l'arte del passato, già attestato dai diari del 1907-1908, ma che trova origine anch'esso nel periodo romano, in una pratica accademica documentata ora da alcuni fogli» di cui fanno parte esercitazioni su maestri toscani (Leonardo, Andrea del Sarto, Pontormo) che consentono di credere «che alcuni di questi studi [...] siano mediati da riproduzioni; è però legittimo ipotizzare una visita di Boccioni a Firenze, che ebbe certo occasione di transitarvi più volte durante i suoi viaggi tra Roma e Padova». L'interesse per questi maestri è accresciuto quando l'artista riscontra «l'animazione del movimento; [...] di Donatello, uno dei suoi artisti preferiti, l'attrae l'energia dinamica; il moto contenuto del *Gattamelata* o lo scattante sgambettio di un amorino», come rivelano due disegni a matita su carta col profilo sinistro del monumento al *Gattamelata* e con un putto derivato da «Donatello» (così scrive Boccioni a destra sotto l'immagine), «libera variante da un particolare della cantoria del Duomo di Firenze (o uno schizzo a memoria)»; ma in realtà si tratta di uno studio dalla riproduzione di uno degli eroti dell'*Urna di Lucius Lucilius Felix* che Adolfo Venturi nel saggio *Donatello a Padova*<sup>26</sup> richiama tra i modelli plastici romani a cui Donatello attinge per i propri rilievi con putti (Figg. 12, 10, 9). A conferma dell'interesse per Donatello in questi anni, Boccioni annota nel proprio diario il 30 marzo 1907 di avere assistito a una conferenza di Venturi sul geniale scultore. Recentemente si è dato rilievo a una sorta di 'atlante della memoria' in cui Boccioni raccoglie riproduzioni di 216 opere d'arte dall'antichità alla contemporaneità: in esso «alcune tavole lasciate senza immagini» lasciano supporre che «l'autore avesse inizialmente impostato un progetto più ampio, interrompendolo in una fase di lavorazione intermedia» collocabile forse attorno al 1910. L'allestimento di tale 'atlante' conferma che la maggior parte delle fonti visive dell'artista (che si appresta a diventare futurista e scultore) pertiene al Rinascimento italiano centro-settentrionale, con particolare attenzione a Verrocchio, Donatello, Luca della Robbia (questi ultimi molto familiari a Boccioni anche grazie alle imitazioni fedeli che ne trae l'amico ceramista padovano Valerio Brocchi)<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Tomaso Montanari offre importanti considerazioni sulle responsabilità di Longhi nella valutazione critica novecentesca della scultura barocca romana (MONTANARI 2016, pp. XVI, 298, e nota 36).

<sup>24</sup> FERGONZI 1999, p. 34, e BIROLI-PUGLIESE 2010.

<sup>25</sup> Attingibile nella banca dati *Manifesti futuristi*, cit. nella nota 43.

<sup>26</sup> Si vedano i testi di Calvesi in CALVESI-COEN 1983, pp. 24-25, 31, 34, 195 fig. 214, 197 fig. 220. Il saggio di Venturi esce in «L'Arte», X, fasc. I, 36, 1907, pp. 276-285: 283.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 30, 34: «forse Lionello, che allora era a Venezia», ma si tratta di Adolfo. Si veda, per il passo, BOCCIONI/BIROLI 2011, I, p. 237; cfr. ROSSI 2016a, pp. 45-47, 92; ROSSI 2016b, 53, 54-56, 58, 66 e nota 53, 67 e figg. 65-68 a p. 96. In ROSSI 2016a, p. 32, ROSSI 2016c, pp. 73-118, e in CONTÒ 2016, è pubblicato il registro

Boccioni muore prematuramente nel 1916. Marinetti organizza una mostra commemorativa inaugurata il 14 giugno 1933 al Castello Sforzesco a Milano dove ribattezza *Forme uniche della continuità nello spazio* come *Linea unica della continuità nello spazio*. Nel 1941, venticinque anni dopo la morte di Boccioni, Emile Schaub-Koch esemplifica sinteticamente il lascito di Donatello attraverso l'accostamento della formula: «Stile: linea unica» alla riproduzione fotografica semifrontale del *S. Giovanni Battista gradivo* del Museo del Bargello (Fig. 8) nell'articolo su «Emporium» *Donatello e Verrocchio*, in cui permane l'attribuzione della statua al maestro<sup>28</sup>, nonostante Hans Kauffmann la avesse restituita dieci prima a Francesco da Sangallo<sup>29</sup>.

Si può ipotizzare una relazione tra lo studio del corpo in movimento fermato nel marmo bianco nei geometrici e nervosi grafismi dei due profili del *Battista gradivo* attribuito nel primo quarto del Novecento a Donatello (con un «arrigidimento al limite del grottesco del movimento organico e delle forme generali e di contro una cura spasmodica, davvero neoquattrocentesca nella resa grafica ed insistita del dettaglio»)<sup>30</sup> e il gesso bianco di *Forme uniche?* Qualche risposta può venire da una verifica delle riproduzioni del *Battista* nei libri a cui Boccioni potrebbe avere avuto accesso durante gli studi del dinamismo plastico finalizzato alla statuaria. Nel 1908 Boccioni annota «sui taccuini di aver acquistato, pagandoli a rate, tre libri illustrati su Dürer, Michelangelo e Rembrandt: la terna di nomi consente di restringere, con buona sicurezza, il campo alle belle monografie della serie “Klassiker der Kunst” edite negli stessi anni dalla Deutsche Verlag-Anstalt di Stoccarda»<sup>31</sup>; nel volume su Donatello della stessa serie, uscito nel 1907 per cura di Paul Schubring, il *Battista* compare con un taglio visuale completamente frontale nell'illustrazione singola (da una foto Anderson) dedicatagli (Fig. 6); nella veduta d'insieme della «Donatello-Saal» del Bargello, che nell'allestimento fotografato aveva ancora il calco in gesso del *Gattamelata* al centro, si vede invece il profilo destro della statua<sup>32</sup> (Fig. 11). La posizione del *Battista*, rasente la parete laterale sinistra (come nella riproduzione) non permette di accertare se Boccioni abbia dedotto dalla lettura del volume<sup>33</sup> la conoscenza della statua per poi approfondirne lo studio tra le fonti di *Forme uniche*. Tuttavia, proprio la foto della sala del Bargello pubblicata da Schubring nel 1907 suggerisce che l'ipotesi di un viaggio di Boccioni a Firenze non sia infondata: in quest'ottica, il *Battista* creduto di Donatello e il calco in gesso del monumento equestre padovano sarebbero stati studiati con

---

completo di riproduzioni e documenti che compongono il Fondo veronese, con approfondimenti rispetto ai materiali presentati nel catalogo della mostra.

<sup>28</sup> Si veda il testo di Pugliese in BIROLI-PUGLIESE 2010, p. 419, e SCHAUB-KOCH 1941, p. 150 (reperibile nella banca dati *La Fototeca di Emporium. Parole e figure*: <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/ricerca.php>).

<sup>29</sup> KAUFFMANN 1931-1932, p. 4, come messo in rilievo in M. Collareta, scheda n. XIX, *San Giovanni Battista*, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 348-362 (con rassegna bibliografica iniziale, cronologia dello spostamento subito dalla statua dagli Uffizi al Bargello e riproduzione a Tav. XXVI a-b. delle incisioni che illustrano frontalmente la statua nei volumi di Cicognara e di Müntz), in CAGLIOTI 2012, pp. 5-6, 14, 58 note 32-33, 60 note 41-42, 64-65 note 88, 90 e in CAGLIOTI 2017, pp. 208-209 note 51-52.

<sup>30</sup> M. Collareta, scheda n. XIX, *San Giovanni Battista*, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 348-362, in particolare p. 350.

<sup>31</sup> FERGONZI 2004, pp. 26 e 37 nota 33.

<sup>32</sup> SCHUBRING 1907, pp. 37, 211. ROSSI 2016b, p. 56 e nota 24, e CONTO 2016, pp. 234-238, le pp. 234-235, fanno riferimento a «libri appartenuti a Boccioni» e a «libri e documenti che erano certamente appartenuti a Umberto Boccioni» con «presenza di dediche esplicite o di note di possesso» ora confluiti nel Fondo Callegari-Boccioni della biblioteca Civica di Verona di cui è parte anche l'album di riproduzioni.

<sup>33</sup> Si veda SCHUBRING 1907, pp. 52 e 119 per il *Gattamelata* visto da ovest in una foto Anderson, da confrontare qui con la fig. 12. È consonante con le ipotesi enunciate a testo sul possibile ruolo del libro di Schubring per Boccioni la seguente annotazione in ROSSI 2016a, p. 92: «Si veda inoltre la fotografia Anderson ripresa da un'inquadratura simile, documentata al 1910 circa (Firenze, Archivio Alinari, n. ADA-F-010249-0000). Sull'opera di Donatello, nel 1907 uscì inoltre nei *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben* una monografia di Pieter [sic] Schubring corredata da un notevole apparato iconografico; [...] in part. pp. 106-107, 113 (in particolare per le riproduzioni dei tre rilievi dell'Altare del Santo contenute nell'Atlante)».

agio dall'artista<sup>34</sup>. Dopo la guadagnata celebrità europea di *Forme uniche*, la possibilità di guardare al *Battista gradivo* del Bargello in chiave cinetica, fascinosa per gli artisti in virtù dell'attribuzione della statua a Donatello, matura probabilmente anche grazie alla collocazione nello spazio della Sala. Difatti, nel 1929 due delle stampe Alinari a gelatina bromuro d'argento dedicate al *Battista gradivo* ne riprendono i profili destro e sinistro dal basso: si valorizza l'incedere in avanti del giovane dall'acconciatura e dalla barba e baffi di foggia elegante, senza aureola e senza croce, assorto in una lettura probabilmente a voce alta (la bocca dischiusa scopre i denti), col lembo posteriore della veste trattenuto dalla mano destra per non inciampare, le ossa, i tendini, i muscoli in tensione; l'arto inferiore sinistro si fonde metamorficamente con l'allusione di paesaggio che Giovanni, concentrato nella lettura, si lascia alle spalle (Figg. 1, 4, 8). La fruizione posteriore della statua sembra una di quelle privilegiate, a giudicare anche dalla quasi ossessiva lavorazione realistica della schiena magrissima<sup>35</sup>, e invoglia ad approfondire le indagini sulla originaria destinazione di un pezzo tanto originale quanto misterioso. Nella diligente verifica della fortuna delle «forme uniche» affrontata da Boccioni sui principali maestri di scultura in marmo e in bronzo dei secoli precedenti non manca, del resto, la rielaborazione dal vivo della «forma che fugge», nella quale Bernini ha fermato la corsa di *Apollo e Dafne*, i cui arti già in dissolvenza avanzano per l'ultima volta nell'arbusto nascente<sup>36</sup>.

Il rapporto tra la forma prevalente di scultura, intesa solo come arte pubblica, praticata nei decenni in questione, e la sua riproduzione su vasta scala contribuisce al processo di immedesimazione del singolo nell'identità nazionalistica fascista a partire dalla fine degli anni Venti<sup>37</sup>. All'avanzare in direzione romana e imperiale dell'estetica fascista concorrerà proprio Antonio Muñoz, responsabile della distruzione di intere parti della Roma medievale e rinascimentale; a tale azione corrisponde il mantenimento della Roma monumentale secentesca, culminante nel complesso della Basilica vaticana, vero e proprio museo della statuaria barocca, prima ancora dell'avvento dei sistematici provvedimenti del Ventennio fascista, il primo dei due interventi autorizzati da Muñoz sulla chiesa di Santa Sabina (1914-1919) trasformata in «chiesa-museo, il modello didascalico di basilica cristiana»<sup>38</sup>. Non va trascurato neppure l'effetto che deve avere procurato allo studioso l'ossessione per la «monumentomania» tra le due guerre mondiali, che si riflette nelle riproduzioni di scultura contemporanea di grandi dimensioni, di carattere celebrativo-propagandistico e cimiteriale nella stampa periodica a vasta diffusione. È opportuno chiedersi se, quando Longhi scrive di scultura, l'uso di un lessico generico a volte riconducibile all'ambito romano imperiale e

<sup>34</sup> ROSSI 2016b, pp. 66-67 e note 55-56, ROSSI 2016a, pp. 46-47 e nota 44 con fig. 15, con buoni argomenti ipotizza che il disegno col *Gattamelata* derivi dalla riproduzione del monumento in MÜNTZ 1994, che Boccioni legge prima del 21 dicembre 1907.

<sup>35</sup> Che avrebbe potuto trovare a buon diritto un posto nella rassegna fotografica della mostra dedicata alla schiena nella storia dell'arte e nella moda (*BACK SIDE* 2019).

<sup>36</sup> La messa in rilievo del significato di questo esercizio grafico boccioniano si trova in FERGONZI 2014, pp. 129, 130 nota 18, su cui Montanari specifica: «nel 1913, e cioè mentre Roberto Longhi si preparava a estromettere Bernini dal canone dei padri della scultura futurista e dunque dalla genealogia dell'arte moderna, Umberto Boccioni verificava la storia [...] delle “forme uniche di continuità nello spazio” disegnando, a Villa Borghese, proprio l'*Apollo e Dafne* di Bernini «che Maffeo Barberini aveva definito una “forma che fugge”» (MONTANARI 2016, p. 299 nota 27). Ho attirato l'attenzione sull'episodio in CONTE 2019, note 6 e 46 e, in questo scritto, a nota 23. Cfr. anche SIMONATO 2018, pp. 234-235, 238-240, 242-247, 276-277 note 156-165, 172-182. Il disegno era stato pubblicato in CALVESI-COEN 1983, p. 486 fig. 880, senza indicazione del rapporto intertestuale tra le due opere («allusione al mito ovidiano della trasformazione di Dafne, inseguita da Apollo, in alloro»); lo si ritrova, stampato in due differenti misure, in UMBERTO BOCCIONI 2016, pp. 74, 204 figg. 25, 214, *Dinamismo di un corpo umano (Velocità), 1913. Milano, collezione privata*, con il commento di Francesca Rossi: «l'indagine sulla sintesi del corpo in corsa [nel foglio *Voglio fissare le forme umane in movimento (Scomposizione dinamica)*] scaturisce dall'immagine di una Dafne fuggitiva senza nasconderla» (ROSSI 2016b, p. 72).

<sup>37</sup> NEGRI 2013, pp. 4-7, 13-16 e BIGNAMI 2013, p. 67.

<sup>38</sup> LONGHI 1919, contestualizzato in BELLANCA 2003, pp. 104-106.



bizantino possa avere risentito anche di una polemica presa di distanza, ideologica e linguistica, dagli interessi di ricerca preponderanti nella vituperata attività scientifica e di tutela di Muñoz. Può essere utile, inoltre, in termini di bilanciamento delle ascendenze, tenere a mente che al liceo «Vincenzo Gioberti» di Torino Longhi era stato studente dei corsi del dantista Umberto Cosmo, poi impegnato antifascista, innovatore negli studi sulla fortuna della *Commedia*, alla cui ricezione nel bistrattato Seicento egli dedica pagine che meritano una rilettura<sup>39</sup>. All'altezza di tale fatidica cronologia della formazione di Longhi, che consegue la maturità nel 1907 con la guida di Cosmo, è un tassello che va nella direzione di una condivisione con Boccioni dell'appropriazione dei versi di Dante per la valutazione di *Forme uniche della continuità nello spazio*<sup>40</sup>. Un giorno dopo avere ascoltato la conferenza di Adolfo Venturi su Donatello a Padova, difatti, lo stesso Boccioni annota sulla pagina del proprio diario, datata 28 marzo 1907, un incontro col professor Cosmo che parla «di pittura come un letterato»:

Questa sera ho conosciuto il prof. Cosmo dimorante a Torino e che s'occupa di studi Francescani. Ha una testa fratesca molto dolce non so fino a dove arrivi la sua potenza. Abbiamo parlato molto. Gli ho raccontato le mie pene e i miei dubbi eterni. Sembrava comprendermi...Abbiamo parlato molto d'Arte. Mi ha consigliato a concretare...che cosa? Se non ho nulla nel cervello? se non amo nulla e rido di tutto? Di pittura ne parla come un letterato. Non devo avergli fatto cattiva impressione. I miei viaggi attraverso l'Europa l'hanno sbalordito<sup>41</sup>.

Comincia così la rivoluzione della lingua dell'arte sotto il segno di Dante: con l'artista che ostenta cinicamente di non essere attratto da nulla ma in cerca di maestri, come sempre quando si è giovani; lo studente liceale che fa parte, con Venturi, della generazione che tra gli anni Dieci e Venti si sforza di «sostituire un gergo tecnico a un gergo giornalistico di matrice ancora impressionistica, letteraria»<sup>42</sup>; il dantista esperto di studi francescani che parla di pittura come un letterato, colpito dalla famelica mobilità di un artista e guida istituzionale dello studente futuro critico e storico d'arte contemporanea. Eppure era rimasto «quasi inesplorato» il caso «dei rapporti tra Longhi e Boccioni [...] nell'ambito dell'esperienza letteraria» perfino all'epoca della pubblicazione dell'antologia di scritti longhiani curata da Contini, destinata prevalentemente alla divulgazione presso un pubblico di non addetti ai lavori delle doti possedute dal Longhi scrittore; i rapporti si estendevano dagli scritti sul Futurismo a «quegli incunaboli del recupero critico del Seicento e del saggio pierfrancescano che sono il *Mattia Preti* (1913) e il *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914)», con un «esplicito confronto tra il Futurismo e il Barocco» ricorrente «anche nel saggio su *I pittori futuristi*»<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Si veda AGOSTI 1996a, pp. 478-479, 483 nota 22 in cui si rinvia all'impulso decisivo dello stesso Umberto Cosmo (COSMO 1905). Sulla vicenda biografica e professionale di quest'ultimo, oscillante tra licei e università a Torino negli anni in cui vi studia Longhi, si veda VITTORIA 1988, pp. 798-791. Lo stesso Longhi mette in rilievo il magistero formativo del docente (LONGHI 1961, p. VII, nelle *Avvertenze per il lettore*: a condurlo «per mano alla critica letteraria di Francesco De Sanctis fu, verso il 1906, l'indimenticabile Umberto Cosmo». Anche il primo articolo di Longhi, del 1911, dedicato a recensire l'edizione dei volumi delle *Vite* di Vasari curati da E. Calzini e da I. Benvenuto Supino (FACCHINETTI 2009) offre indiretto riscontro di una familiarità col testo capostipite della storiografia in volgare prodotta dai conoscitori, che proprio nelle terzine dantesche individuano lingua in grado di parlare di arte contemporanea.

<sup>40</sup> Si veda anche nota 22.

<sup>41</sup> L'incontro di Boccioni con Cosmo non era entrato a far parte della storia degli studi anche per via dell'esclusione del nome del professore dall'*Indice* di BOCCIONI/BIROLI 2011, I, pp. 237-238; II, p. 105, da cui «sono stati tralasciati i nomi delle persone che non presentano incidenza nella storia di Boccioni e del futurismo».

<sup>42</sup> L'osservazione è in FERGONZI 2015, p. 168.

<sup>43</sup> LONGHI (1913) 1961, p. 48. Se ne è accorto Marco Collareta, sulla scorta di un «preciso richiamo del Raggianti» del 1948 (COLLARETA 1974, pp. 1790-1791). La verifica effettuata da Collareta grazie alla pubblicazione in volume degli *Scritti giovanili* disponibili dal 1961 e «degli scritti del Boccioni (*Gli scritti editi e inediti*,

La prima novità emergente dall'indagine sul lessico della scultura nella lingua di Longhi nell'ottica dei prestiti danteschi risiede, dunque, nella trafila che dalle terzine della *Commedia* porta all'equazione tra la letteratura artistica fiorentina in volgare cinquecentesca e l'arte contemporanea. A partire dall'ecfrasi di *Forme uniche della continuità nello spazio*, Longhi allinea la statuaria contemporanea a quella rinascimentale usando l'espedito di attingere alla lingua di Dante, autore già consacrato da Vasari, Benedetto Varchi e Luca Martini per Michelangelo; topico ormai per Francesco Bocchi che loda l'antesignano e sempre contemporaneo Donatello<sup>44</sup>.

A questo punto, è proficuo rammentare che una ricerca sul lessico visivo di Longhi non avrebbe sviluppi odierni, nei metodi e negli strumenti, senza il magistero quasi profetico di Paola Barocchi, che

aveva fatto esercizi meravigliosi [...] già nelle antologie [...] uscite negli anni Settanta per D'Anna, *Testimonianze e polemiche figurative*, dove aveva insegnato come si poteva scomporre i testi giovanili di Longhi ritrovando gli echi di Boccioni, ma anche quelli di D'Annunzio. È chiaro che in questo agiva l'intervento di Mengaldo nella miscellanea Fubini (1970) che era andato alla ricerca delle origini del linguaggio di Longhi: e si scopriva che tante esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento, italiane e straniere, innervavano quelle pagine [...], intrinsecamente contemporanee, ma nel senso vero del termine<sup>45</sup>.

Tra i numerosi «aulicismi o poetismi» elaborati da Longhi in funzione sarcastica Mengaldo isola «due casi in cui si dice dantesco che Berenson [...] ha *balestrato* un certo quadro in un catalogo non pertinente»<sup>46</sup>. Il contesto è *Officina ferrarese* del 1934: «Spiace che il Berenson, affatto incurante della provenienza del quadro l'abbia recentemente balestrato in Toscana al nome del mio "Maestro Esiguo"»; «quella così spirituale *Flagellazione* esposta nel museo di Edimburgo al nome del Bianchi-Ferrari e, dal Berenson, balestrata all'indice del Bramantino». Mengaldo si riferisce con ogni evidenza a vari luoghi danteschi: *Inf.* XIII 98: «ma là dove fortuna la balestra»; *Purg.* XXV 112: «Quivi la ripa fiamma in fuor balestra»; sonetto *Io sono stato con Amore insieme*, 11: «sì che consiglio invan vi si balestra». Il participio «balestrato» 'gettato, sbattuto' è attestato almeno dal 1475. Nel linguaggio specialistico dell'arte ricorre, prima di Longhi, nel 1917: lo studioso napoletano Angelo Borzelli lo usa per Francesco «Mochi [...] educato in Toscana e quindi balestrato a Roma» (l'artista al quale è legato il participio nella fonte del 1917 è uno dei rarissimi scultori secenteschi che riceve le attenzioni del giovane Longhi, come si è visto prima)<sup>47</sup>.

Secondo Mengaldo, Longhi ha in mente forme della *Commedia* perfino quando usa «intimpanita», uno dei non pochi parasintetici con prefisso *in-* che caratterizzano in senso espressionistico la sua prosa. A metà Quattrocento l'artista bresciano naturalizzato cremonese, Bonifacio Bembo, immagina un Gioacchino appesantito da una vita sedentaria che abbraccia la moglie Anna alla Porta aurea (Fig. 13). Nel 1928 l'addome prominente dell'effigiato sembra a Longhi una «ventraia intimpanita». Secondo Mengaldo, si tratta di una «variazione condensata» da *Inf.* XXX, 54 e 103: «che 'l viso non risponde a la ventraia» e «Quella sonò

---

Milano, Feltrinelli, 1971)» si potrebbe oggi aggiornare e completare grazie alle risorse online disponibili e in corso d'opera sia per gli scritti longhiani sia per quelli futuristi: *La lingua della storia dell'arte del XX secolo. Roberto Longhi* (<http://longhi.accademiadellacrusca.org/>); *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: manifesti futuristi* (<http://futurismo.accademiadellacrusca.org/> e <https://www.memofonte.it/ricerche/manifesti-futuristi/>).

<sup>44</sup> BOCCHI/BAROCCHI 1962, VARCHI/BAROCCHI 1960, pp. 57-58, oggi consultabili online banca dati *Trattati d'arte del Cinquecento*: <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/<27/06/2019>>; COLLARETA 1997, pp. 103, 104 nota 26 con riferimento a NELSON 1995, p. 43.

<sup>45</sup> AGOSTI 2017, p. 464.

<sup>46</sup> MENGALDO 2005, p. 98. Si veda anche MENGALDO (1970) 1996 e 1994, pp. 185-190, 364-368.

<sup>47</sup> BORZELLI 1909, p. 16 (riporto il referto bibliografico in FAVERO 2008, p. 9). Per l'attestazione di «balestrato» 'gettato, sbattuto' del 1475 cfr. *GDLI* (Masuccio).

come fosse un tamburo»<sup>48</sup>. È possibile ricostruire una trafila forse più problematica rispetto a quella proposta dallo studioso per il sintagma aggettivale «ventraia intimpanita», desueto e in realtà non ricorrente nelle fonti dantesche. Appare probabile che «ventraia intimpanita» sia un calco da Carlo Dossi (pur se Longhi «operava nel palazzo della letteratura come un sultano o un maragià [...]. Anche mostrando pochissima simpatia per gli accostamenti a Carlo Dossi»<sup>49</sup>): «Se la tua regnante Maestà – come desidero e spero e per essa e per mè – ha pranzato da papa, troverà qui da disporre ampiamente la intimpanita ventraja»<sup>50</sup>. La nuova trafila qui proposta può essere affiancata a quella dantesca tradizionale. Dossi, avvezzo a sperimentalismi linguistici, grammaticali e sintattici, destina il sintagma alla *Sinfonia* dedicata all'amico pittore Tranquillo Cremona in *La desinenza in A* (1878, riveduta e ristampata nel 1883). In una fase di ancora marcato sperimentalismo linguistico, Longhi fa aderire le parole all'oggetto da focalizzare selezionandole per storia, geografia e addirittura destinatario del testo: un pittore lombardo il cui cognome, Cremona, coincide con la città in cui operò il Bembo, pittore della «ventraia intimpanita» del poco atletico Gioacchino.

Dunque, sottoporre alla verifica del tempo e dei più aggiornati strumenti di ricerca le serie lessicali di metonimie, aulicismi, poetismi nella lingua di Longhi consente già qualche aggiornamento funzionale a confermare che le «tante esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento, italiane e straniere» che «innervavano quelle pagine» di Longhi sono mescolate da lui all'inesausta memoria di Dante.

---

<sup>48</sup> LONGHI (1928) 1968, p. 61, e inoltre MENGALDO (1970) 1996, p. 273 e nota, MENGALDO 1994, p. 187, MENGALDO 2014, p. 187. Sulla tavola si veda TANZI 2011, pp. 15-33 e M. Tanzi, scheda n. VI, in *ITAROCCHI DEI BEMBO* 2013, pp. 64-69.

<sup>49</sup> ARBASINO 2014, pp. 292-293. Cfr. le riflessioni di Gianfranco Contini in CONTINI–PIZZUTO/ALVINO 2000, p. 13: «Mi chiedo se tu divida la mia ammirazione per Carlo Dossi (quello giovanile, s'intende). Ovviamente non cerco "precedenti", se non nella misura in cui il mio amico Longhi ha perseguito a ritroso la vicenda del lume lombardo per spiegarsi, dirò così, serialmente l'avvento dell'innovazione caravaggesca». In MANNI 2013, pp. 116-119, in particolare p. 117, si riassumono le occorrenze salienti di voci scientifiche e tecniche nel lessico della *Commedia*, suddividendole tra cultismi e apporti del lessico popolare, tra cui è registrata anche la voce anatomica *ventraia*.

<sup>50</sup> Ho effettuato la verifica sul testo di DOSSI/ISELLA 1995, p. 693.

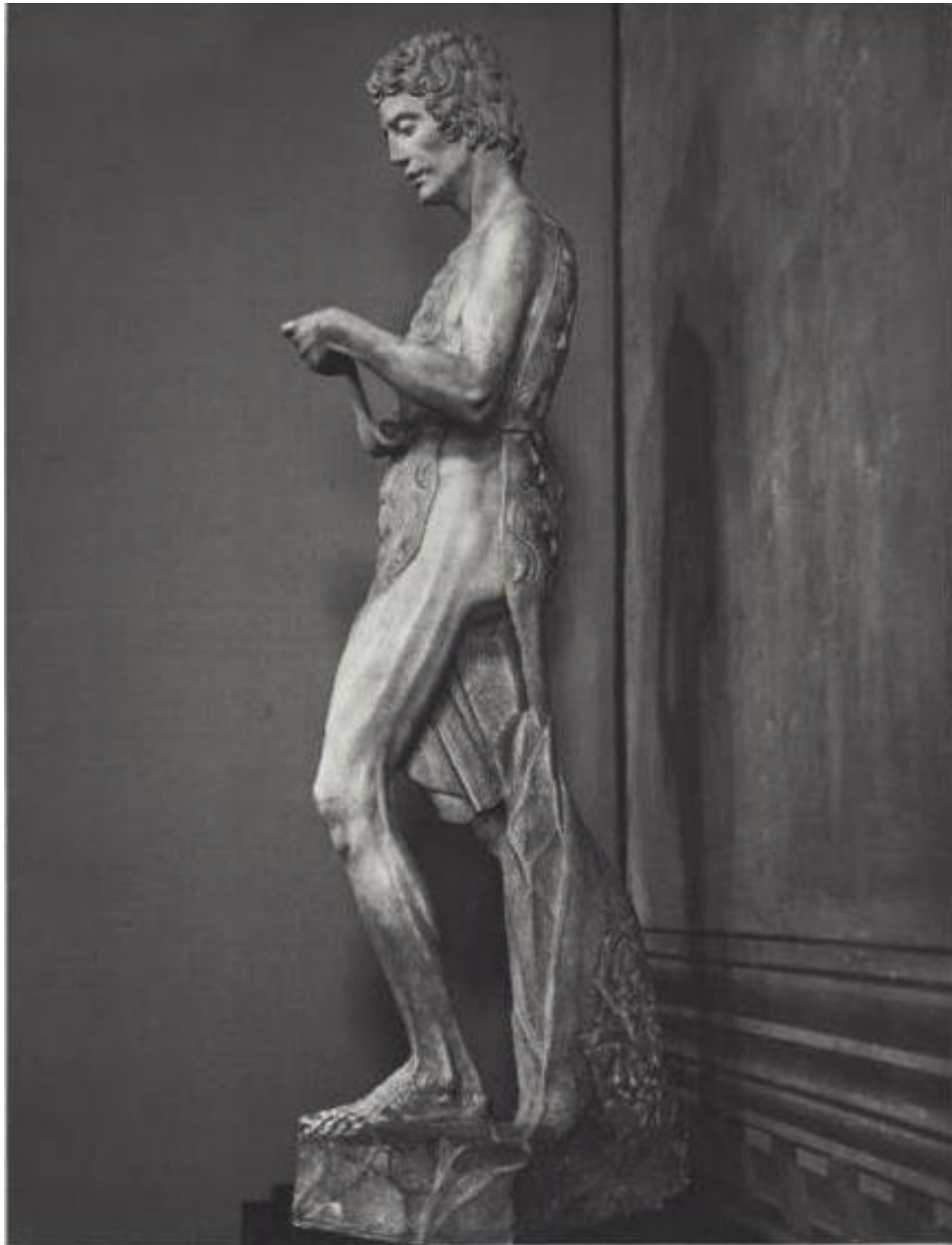


Fig. 1: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Firenze-Museo Nazionale-San Giovanni Battista in profilo-Donatello*, profilo sinistro, stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x27 cm, 1929, Milano, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica RI 12007





Fig. 2: Francesco Mochi, *Santa Veronica*, 1629-1639, marmo, 5 m ca., Città del Vaticano, Basilica di San Pietro in Vaticano (in L. Rice, *The Unveiling of Mochi's Veronica*, «The Burlington Magazine», CLVI, 2014, pp. 735-740: 735 fig. 17)



Fig. 3: Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, gesso, 1913, tavola 9 (non numerata) in R. Longhi, *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni, Firenze 1914

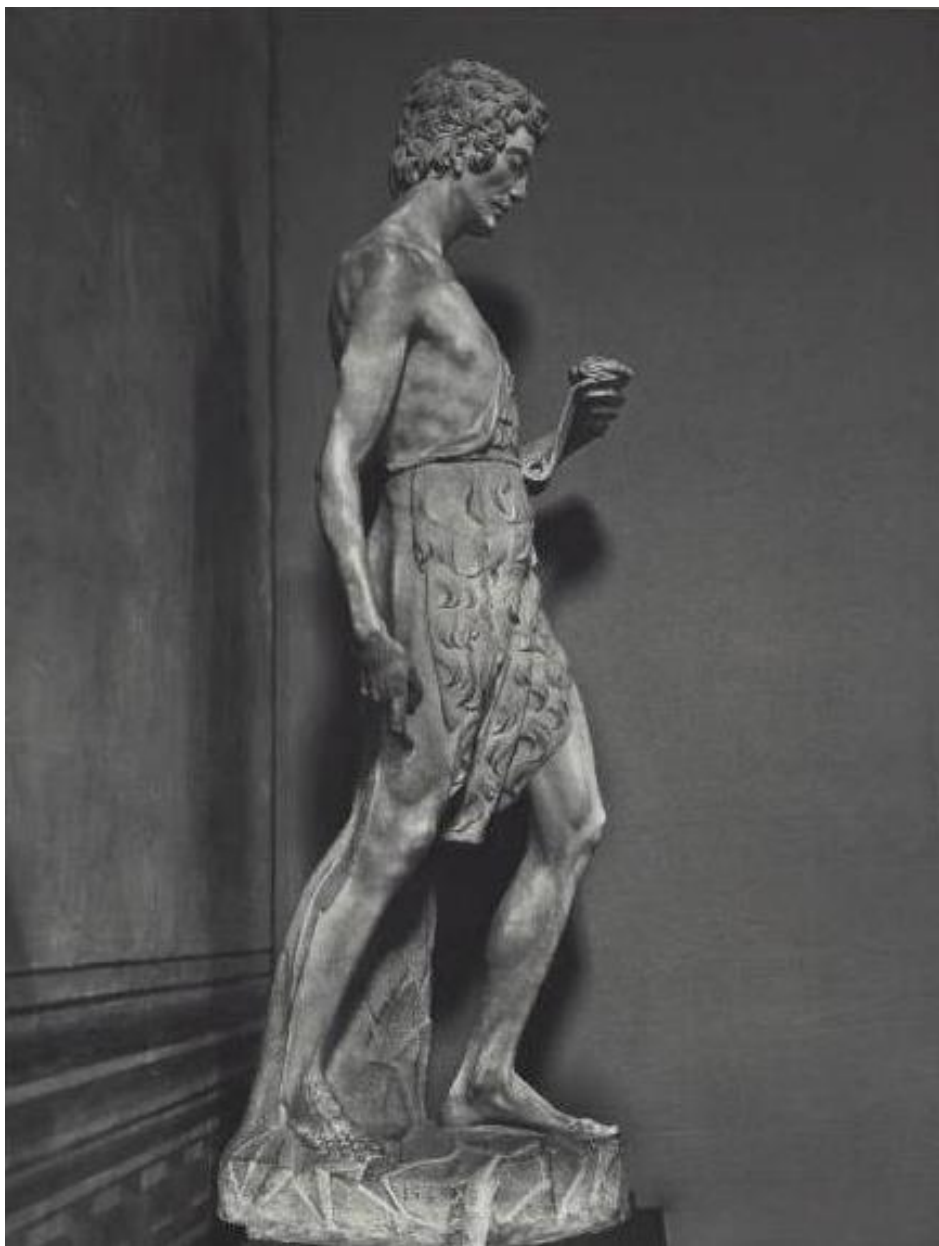


Fig. 4: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Firenze-Museo Nazionale-San Giovanni Battista in profilo-Donatello*, profilo destro stampa fotografica gelatina bromuro d'argento su carta baritata, 21x27 cm, Milano, 1929, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica RI 12047



*Forme uniche della continuità nello spazio.*

Fig. 5: Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913, tavola 8 (non numerata) in R. Longhi, *Scultura | futurista | Boccioni*, con 10 illustrazioni, Firenze 1914





Fig. 6: [attribuito a Donatello, ma Francesco da Sangallo], *Florenz, Museo Nazionale | marmor | St. Joahannes der Tauffer. Um 1430*, foto Anderson in P. Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907, p. 37

Fig. 7: *Donatello*: [attribuito, ma Francesco da Sangallo], *San Giovanni Battista (Firenze, Museo Nazionale)*, in E. Schaub-Koch, *Donatello e Verrocchio*, «Emporium», vol. XCIV, n. 562, 1941, pp. 146-156: 150





Fig. 8: Francesco da Sangallo [già attribuito a Donatello], *San Giovanni Battista gradivo*, marmo, 170 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture n. 70 (fotografia: F. Conte, 3 ottobre 2018)

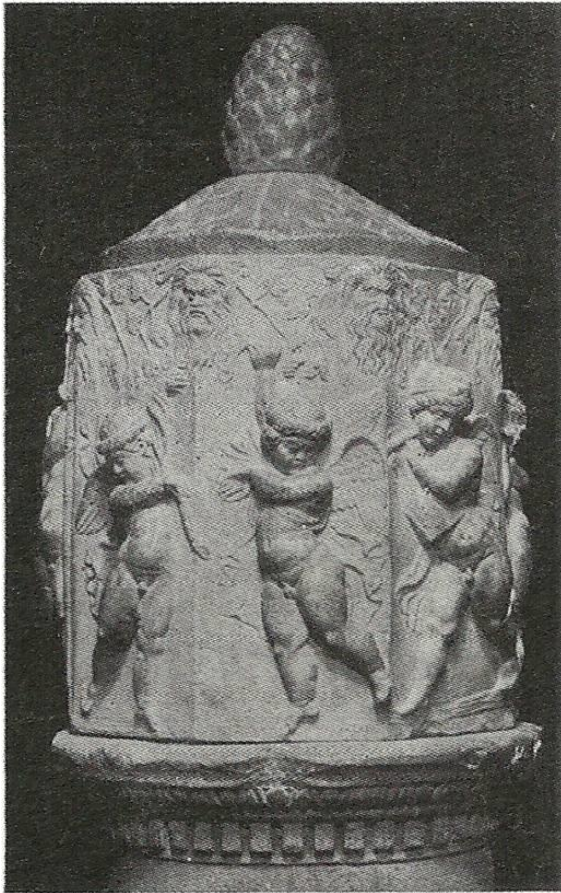
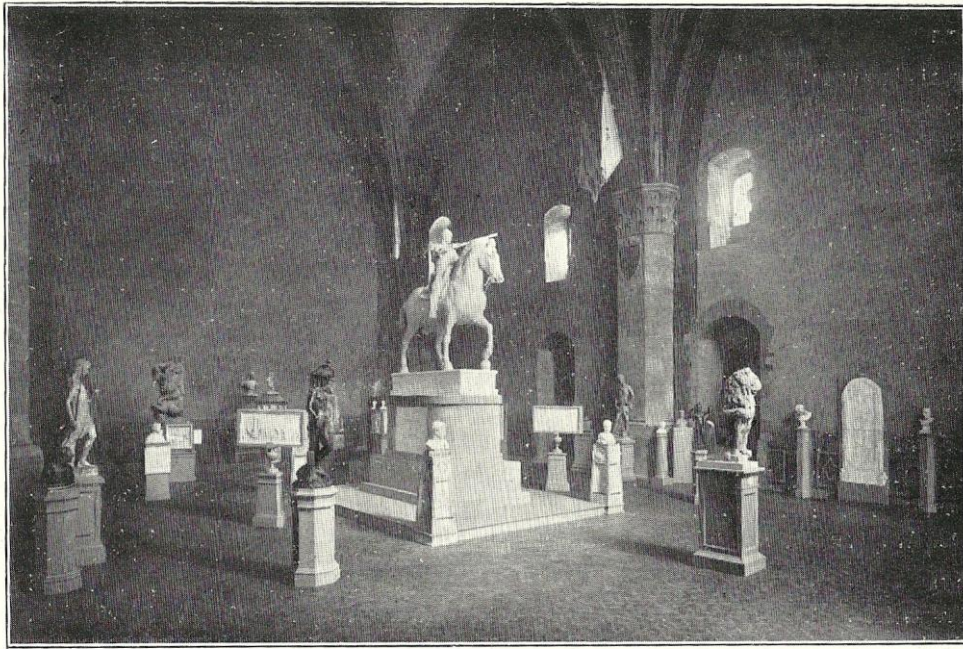


Fig. 9: *Urna di Lucius Lucilius Felix*, in A. Venturi, *Donatello a Padova*, «L'Arte», X, fasc. I, 36, 1907, pp. 276-285: 283



Fig. 10: Umberto Boccioni, *Erote dall'urna di Lucius Lucilius Felix riprodotta come di Donatello*, matita su carta, 28,2x20,8 cm, collezione privata





Der Donatello-Saal des Museo Nazionale in Florenz

Fig. 11: *Der Donatello-Saal des Museo Nazionale in Florenz*, in Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907, p. 211

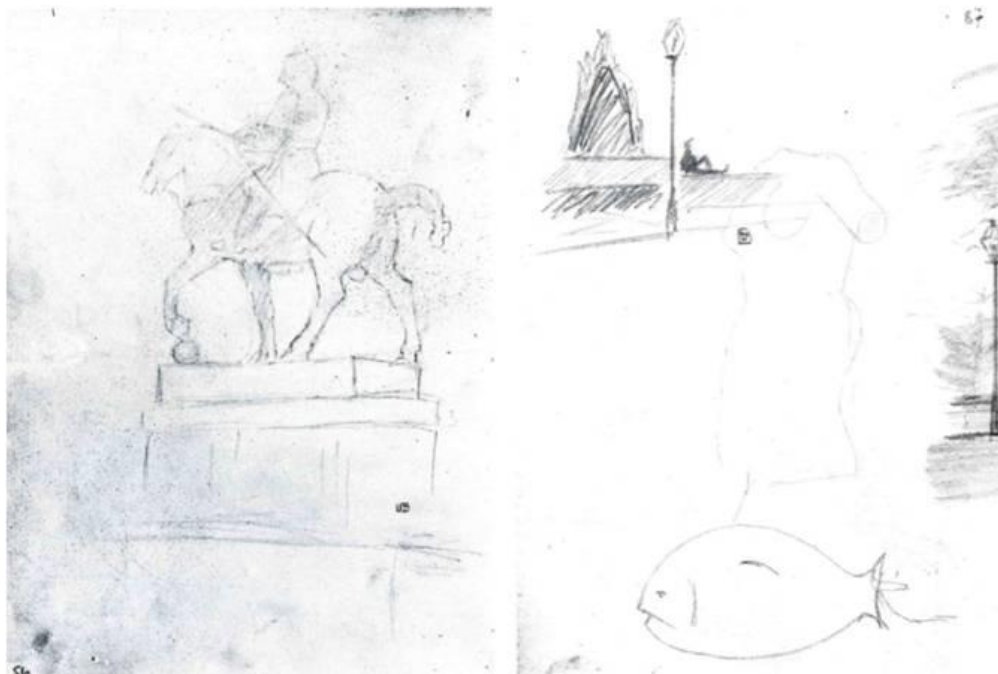


Fig. 12: Umberto Boccioni, *Donatello*, Monumento equestre al Gattamelata, matita su carta, siglato a destra verso il basso, 28x20, 8 (in M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano 1983, p. 195, fig. 214)





Fig. 13: Bonifacio Bembo, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea con il profeta Eliseo e san Nicola da Tolentino*, 1445-1450 ca., Denver, Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection, 1957.166



## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1996a

G. AGOSTI, *Altri materiali sulla giovinezza di Roberto Longhi. Qualche esempio e alcune prospettive di lavoro*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IV, 1-2, 1996, pp. 475-484.

AGOSTI 1996b

G. AGOSTI, in *Ad Alessandro Conti*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa 1996, pp. 283-294.

AGOSTI 2017

G. AGOSTI, *Longhi finora*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 460-473.

AGOSTI-FARINELLA 1985

G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Su Roberto Longhi, la scultura e il classicismo*, «Quaderni di Palazzo Te», 3, 1985, pp. 29-32.

ARBASINO 2014

A. ARBASINO, *Roberto Longhi*, in Id., *Ritratti italiani*, Milano 2014, pp. 290-298.

ARTE MOLTIPLICATA 2013

*Arte moltiplicata: l'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, Milano 2013.

BACK SIDE 2019

*Back Side/Dos à la mode*, catalogo della mostra, a cura di A. Samson, introduzione di M.H. Koda, Pargi 2019.

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino 1984.

BAROCCHI 1984a

P. BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica*, in BAROCCHI 1984, pp. 83-111 (ripubblicato in *Metodologia ecdotica dei carteggi*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1980), a cura di E. d'Auria, Firenze 1989, pp. 104-133).

BAROCCHI 1984b

P. BAROCCHI, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, in BAROCCHI 1984, pp. 112-134 (edizione originale in «Nouvelles de la République des Lettres», I, 1981, pp. 13-39).

BELLANCA 2003

C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003.

BIGNAMI 2013

S. BIGNAMI, «Monumentalità fascista», in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 67-78.

BIROLLI–PUGLIESE 2010

Z. BIROLLI, M. PUGLIESE, *I gessi di Boccioni e le successive traduzioni in bronzo*, in *Il futurismo nelle avanguardie*, atti del convegno internazionale (Milano, Palazzo Reale, 4-6 febbraio 2010), a cura di W. Pedullà, Roma 2010, pp. 417-440.

BOCCHI /BAROCCHI 1962

F. BOCCHI, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele [...]* (Firenze 1584), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. 3. C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1962, pp. 125-194.

BORZELLI 1909

A. BORZELLI, *Fonti di storia dell'arte pubblicate [...] per nozze Mercogliano-Blount*, Napoli 1909.

BOCCIONI/BIROLLI 2011

U. BOCCIONI, *Scritti sull'arte*, a cura di Z. BIROLLI, I-II, Milano-Udine 2011.

CAGLIOTI 2012

F. CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81.

CAGLIOTI 2017

F. CAGLIOTI, *Michelangelo e altri problemi di scultura*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 195-224.

CALVESI–COEN 1983

M. CALVESI, E. COEN, *Boccioni*, Milano 1983.

CAPPELLI (1998) 2001

G. CAPPELLI, *Ritratto irregolare d'artista* (1998), in *Mario Schifano, approssimativamente*, Milano 2001, allegato al DVD *Mario Schifano tutto*, di L. Ronchi, pp. 37-46.

CASU 1976

M. CASU, *Lo «scrivere pittore» nei testi vociani di Roberto Longhi*, «Aevum», Anno 50, 5/6, 1976, pp. 512-540.

COLLARETA 1974

M. COLLARETA, recensione a LONGHI/CONTINI 1973, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3, 1974, 4, pp. 1789-1792.

COLLARETA 1997

M. COLLARETA, «Visibile parlare», «Prospettiva», 86, 1997, pp. 102-104.

CONTE 2019

F. CONTE, «Un modo nuovo di scolpire»: *fonti per la fama della Santa Veronica di Francesco Mochi (con la prima poesia a stampa di Salvator Rosa)*, in *Poésie italienne de la Renaissance*, numero monografico di «Italique», 22, 2019, pp. 160-189.

CONTINI 1982

G. CONTINI, *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 66-82.

CONTINI–PIZZUTO/ALVINO 2000

G. CONTINI, A. PIZZUTO, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, a cura di G. Alvino, Firenze 2000.

CONTÒ 2016

A. CONTÒ, *Boccioni e Verona. Le carte del Fondo Callegari-Boccioni nella Biblioteca Civica di Verona*, in *UMBERTO BOCCIONI ATLAS 2016*, pp. 121-128.

COSMO 1905

U. COSMO, *La lettura di Dante nell'Università*, «Rivista di filosofia e scienze affini», anno VII, vol. I (XII), maggio-giugno 1905, I, n. 5-6, pp. 384-396.

DEL PUPPO 2006

A. DEL PUPPO, *L'ordine del discorso. Osservazioni sui Dinamismi di Boccioni*, in *Boccioni. Pittore scultore futurista*, catalogo della mostra, a cura di L. Mattioli Rossi, Milano 2006, pp. 82-117.

DOSSI/ISELLA 1995

C. DOSSI, *La desinenza in A*, in Id., *Opere*, a cura di D. ISELLA, Milano 1995, pp. 661-897 (prima pubblicazione 1878, ristampata nel 1884 e nel 1913).

FACCHINETTI 2005

S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, 2005, pp. 668-676.

FACCHINETTI 2008

S. FACCHINETTI, *Introduzione*, in R. Longhi, *Carlo Braccesco*, a cura di S. Facchinetti, Parma 2008, pp. IX-XC.

FACCHINETTI 2009

S. FACCHINETTI, *Il primo articolo di Roberto Longhi per «La Voce»*, in *Per Giovanni Romano: scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello et alii, Savigliano (Cuneo) 2009, pp. 76-77.

FAVERO 2008

M. FAVERO, *Francesco Mochi. Una carriera di scultore*, Trento 2008.

FERGONZI 1999

F. FERGONZI, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*. 2, «Prospettiva», 95-96, 1999, pp. 24-50.

FERGONZI 2004

F. FERGONZI, *Boccioni verso il 1910, qualche fonte visiva*, «L'Uomo nero», I, 2, 2004, pp. 15-37.

FERGONZI 2014

F. FERGONZI, *The Question of Unique Forms: Theory and Works*, in *Italian Futurism 1909-1944: reconstructing the Universe*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, New York 2014, pp. 127-137.

FERGONZI 2015

F. FERGONZI, *Una guerra di parole. La lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra*, «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 39, 2015, pp. 166-177.

FERRETTI 2017

M. FERRETTI, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *IL MESTIERE DEL CONOSCITORE* 2017, pp. 476-495.

FROSINI 2018

G. FROSINI, *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V.L. Castrignanò, F. De Blasi et alii, Firenze 2018, pp. 83-92.

GDLI

*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia (poi diretto da G. Bàrberi Squarotti), Torino 1961-2002, I-XXI; con *Supplemento 2004* e *Supplemento 2009*, diretti da E. Sanguineti, Torino 2004 e 2009, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino 2004.

GINEX 2012

G. GINEX, «*Contro la fotografia*». *La fotografia nella vita, nell'opera e nel pensiero critico di Boccioni*, «L'Uomo Nero», 9, 2012, pp. 62-85.

KAUFFMANN 1931-1932

H. KAUFFMANN, *Donatello's Jünglingsstatuen, David und Johannes*, «Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin», 1931-1932, pp. 1-4.

ITAROCCHI DEI BEMBO 2013

«*quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona*». *I tarocchi dei Bembo. Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po*, catalogo della mostra, a cura di S. Bandera, M. Tanzi, Milano 2013.

IL MESTIERE DEL CONOSCITORE 2017

*Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi et alii, Bologna-Lavis (TN) 2017.

LONGHI 1914

R. LONGHI, *Scultura | futurista | Boccioni*, Firenze 1914.

LONGHI 1950

R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», 1, 1950, pp. 5-19 (ripubblicato in LONGHI 1979, I, pp. 1-10, e in LONGHI 1985, pp. 9-20).

LONGHI 1961-1984

R. LONGHI, *Opere complete*, I-XIV, Firenze 1961-1984.

LONGHI 1961

R. LONGHI, *Scritti giovanili (1912-1922)*, tt. 1-2, in LONGHI 1961-1984, I, Firenze 1961.

LONGHI (1914) 1961

R. LONGHI, *La scultura futurista di Boccioni (1914)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 133-162, t. 2, tavv. 66-85.

LONGHI (1913) 1961

R. LONGHI, *I pittori futuristi (1913)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 47-54.

LONGHI (1919) 1961

R. LONGHI, *La toilette di Sabina e altre cose (1919)*, in LONGHI 1961, t. 1, pp. 437-440.

LONGHI (1928) 1968

R. LONGHI, «*Me pinxit*». *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo) (1928)*, in Id., «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, LONGHI 1961-1984, IV, pp. 57-66.

LONGHI (1966) 1974

R. LONGHI, *Apertura sui trecentisti umbri (1966)*, in Id., «*Giudizio sul Duecento*» e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze 1974, in LONGHI 1961-1984, VII, pp. 147-158.

LONGHI 1984

R. LONGHI, *Scritti sull'Otto e Novecento (1925-1966)*, in LONGHI 1961-1984, XIV, Firenze 1984.

LONGHI (1938) 1984

R. LONGHI, *Maccari all'Arcobaleno (1938)*, in LONGHI 1984, pp. 59-66.

LONGHI (1948) 1984

R. LONGHI, *Mino Maccari alla «Saletta»* (prefazione alla Mostra personale di Mino Maccari, Modena, Galleria La Saletta, 1948), in LONGHI 1984, pp. 101-103.

LONGHI (1954) 1984

R. LONGHI, *Un Dante di Gala con o senza Dalí*, in LONGHI 1984, pp. 135-137.

LONGHI (1964) 1984

R. LONGHI, *Z.* (catalogo della mostra di Alberto Ziveri, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 1964), in LONGHI 1984, pp. 75-78.

LONGHI 1985

R. LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno (1938-1969)*, in LONGHI 1961-1984, XIII, Firenze 1985.

LONGHI/CONTINI 1973

R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. CONTINI, Milano 1973.

LONGHI/VOLPE 1979

R. LONGHI, *Disegno della pittura italiana*, a cura di C. VOLPE, I-II, Firenze 1979.

LUNAČARSKIJ (1913) 1972

A.V. LUNAČARSKIJ, *Un superscultore e un superpoeta* (1913), in Id., *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, Milano 1972.

MANNI 2013

P. MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna 2013.

MASCOLO 2014

M. MASCOLO, «Una spuntatura affrettata»: Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi, «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 151-166.

MASCOLO 2016

M. MASCOLO, *Un «ignoto corrispondente», Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore*, «Prospettiva», 161-162, 2016, pp. 157-186.

MENGALDO 1994

P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, Bologna 1994.

MENGALDO (1970) 1996

P.V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi* (1970), in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino 1996, pp. 274-316.

MENGALDO 2005

P.V. MENGALDO, *Officina ferrarese. Un omaggio a Roberto Longhi*, in Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005, pp. 92-117.

MENGALDO 2014

P.V. MENGALDO, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna 2014.

MONTANARI 2016

T. MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MUÑOZ 1916

A. MUÑOZ, *Recensione*, «Rassegna d'arte (antica)», XVI, pp. 158-168.

MURRU 2018

C. MURRU, «Con parole conte e acconce». Osservazioni sul lessico degli «Scritti giovanili» di Roberto Longhi, «Studi di Lessicografia italiana», XXXV, pp. 289-319.

NEGRI 2013

A. NEGRI, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in *ARTE MOLTIPLICATA* 2013, pp. 1-46.

NELSON 1995

J. NELSON, *Luca Martini, dantista, and Pierino da Vinci's relief of the Death of Count Ugolino della Gherardesca and his Sons*, in *Pierino da Vinci*, atti della giornata di studio (Vinci 26 maggio 1990), a cura di M. Cianchi, Firenze 1995, pp. 39-46.

NURCHIS 2010

F. NURCHIS, *Riscoprire Alberto Martini: un archivio e una storia*, «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 21-48.

OMAGGIO A DONATELLO 1985

*Omaggio a Donatello. 1386-1986. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, Firenze 1985.

ROSSI 2016a

F. ROSSI, *Dalle parole alle immagini: l'atlante della memoria di Umberto Boccioni*, in UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016, pp. 31-71.

ROSSI 2016b

F. ROSSI, «*La Gioconda di Boccioni*». *Le fonti passatiste tra diniego e fondamento*, in UMBERTO BOCCIONI 2016, pp. 50-107.

ROSSI 2016c

F. ROSSI, *Atlante delle immagini (1895-1909): regesto*, in UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016, pp. 73-118.

SCHAUB-KOCH 1941

E. SCHAUB-KOCH, *Donatello e Verrocchio*, «Emporium», XCIV, 562, 1941, pp. 146-156.

SCHUBRING 1907

P. SCHUBRING, *Donatello. Des Meisters Werke* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Band 11), Stuttgart-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1907.

SIMONATO 2018

L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano 2018.

TANZI 2011

M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo*, Milano 2011.

UMBERTO BOCCIONI *ATLAS* 2016

*Umberto Boccioni Atlas. Documenti dal fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, a cura A. Contò, F. Rossi, Milano 2016.

UMBERTO BOCCIONI 2016

*Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 2016.

VARCHI/BAROCCHI 1960

B. VARCHI, *Lezzione nella quale di disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (Firenze 1549), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. 1. *Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1960, pp. 3-82, 357-385.

VASARI/BAROCCHI 1962

G. VASARI, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. BAROCCHI, I-V, Milano-Napoli 1962.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VITTORIA 1988

A. VITTORIA, *Cosmo Umberto*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIV, pp. 788-792.



## ABSTRACT

A partire dagli anni Dieci del Novecento il lessico tecnico finalizzato a raccontare l'arte antica e contemporanea si incrementa con serie lessicali di metonimie, aulicismi, poetismi che risentono di esperienze letterarie dell'Otto e del Novecento e, intensamente, della memoria di Dante. Al liceo «Vincenzo Gioberti» di Torino uno studente poi diplomato nel 1907, Roberto Longhi, ascolta le lezioni su Dante di un insegnante di letteratura innovatore negli studi sulla fortuna della *Commedia*, Umberto Cosmo, in grado di impressionare anche un artista che ostenta di non essere attratto da nulla ma in realtà alla ricerca di maestri, Umberto Boccioni. Questi, a Padova, il 28 marzo dello stesso 1907 incontra il professor Cosmo «che s'occupa di studi francescani» e gli parla «di pittura come un letterato». Il giorno prima Boccioni aveva assistito a una conferenza di Adolfo Venturi su Donatello. Grazie all'apprezzamento per la statuaria di Donatello (o per quella che a lui allora si attribuisce) Boccioni arricchisce le fonti che tra 1907 e 1913 gli consentono di approdare a *Forme uniche della continuità nello spazio*, che può rientrare nella fortuna visiva di una delle figure marmoree che camminano più rilevanti del Cinquecento italiano, il *Giovanni Battista gradivo* di Francesco da Sangallo. Esposto al Museo Nazionale del Bargello, è attribuito a Donatello nella bibliografia scientifica nota a Boccioni come il libro di Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke*, undicesimo volume della serie *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Lipsia, 1907.

Starting from the 10s of the twentieth century, the technical lexicon related to ancient and contemporary art is enriched with lexical series of metonymies, and bookish and poetic words that are affected by literary experiences of the nineteenth and twentieth centuries and, intensely, by Dante's memory. At the «Vincenzo Gioberti» high school in Turin, a student who graduated in 1907, Roberto Longhi, listened to the lectures on Dante by Umberto Cosmo, a literature teacher who also innovated the studies about the *Commedia*, who was able to impress even an artist who flaunts not be fond of anything but really looking for masters, Umberto Boccioni. The artist, in Padua, on March 28, 1907, met professor Cosmo «who deals with franciscan studies» and talks to him «about painting like a man good at Literature»; the day before he was attending a conference by Adolfo Venturi on Donatello. Boccioni's art had a decisive upgrade thanks to the appreciation for Donatello's sculpture (or for what is attributed to him) between 1907 and 1913. When the artist developed *Forme uniche della continuità nello spazio*, he contributes to the visual fortune of one of the most important walking marble sculptures of the Italian sixteenth century, the *John the Baptist* by Francesco da Sangallo exhibited in the Museo Nazionale del Bargello. *John the Baptist* is attributed to Donatello in the scientific bibliography known to Boccioni as the book by Paul Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke*, eleventh volume of the series *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart-Leipzig, 1907.