

La raccolta di Roberto Longhi

MINA GREGORI

Scrivere qualche nota per chi voglia essere introdotto nella storia della raccolta di Roberto Longhi, delle strade percorse, delle occasioni di studio a cui gli acquisti si sono accompagnati. A tutto questo ho pensato nelle ultime settimane come non avevo mai fatto prima. E sono arrivata ad alcune mie conclusioni. Ho potuto riflettere, stendendo la scheda degli *Apostoli* del Maestro del Giudizio di Salomone, sulle circostanze che portarono all'acquisto delle cinque tele. Insieme alla *Cattura di Cristo* del Baburen, raro esempio a figure terzine del suo tempo romano, gli *Apostoli* venivano dalla collezione dei marchesi Gavotti, non sappiamo se acquistati direttamente o da un mercante, e furono comperati nel 1916. Poiché gli inizi sono sempre la fase più intrigante e rivelatrice, mi soffermerò qui per qualche istante.

Il Longhi aveva allora ventisei anni. La notizia consente varie considerazioni. La prima, che Longhi aveva certamente l'istinto del collezionista, che si manifesta di solito quando si è giovani. Non credo che a quel tempo avesse altri propositi, come quando negli anni trenta si accinse a raccogliere dipinti perché «la riscoperta del Trecento padano dalla Lombardia all'Emilia si illustri non soltanto in effigie nei miei scritti, ma anche in una serie di originali della mia collezione». Cito da una sua dichiarazione degli anni estremi riportata da Antonio Boschetto nella introduzione alla prima edizione (1971) del catalogo della collezione.

Lo studioso, s'è detto, era ancora giovane e aveva pochi soldi. Lo apprendiamo, se non lo sapessimo, da una sua nota che ricavo dall'introduzione di Boschetto: «In questi anni [sul 1915-20] a Roma e a Milano si vedevano negli sporti dei mercanti dei quadri che mi parevano bellissimi e che pure importavano poca moneta. Di quegli anni si formò la mia raccolta del-

l'Impressionismo piemontese, del Reycend soprattutto, che poi lasciai quasi per intero nelle buone mani dell'amico Vittorio Viale. L'acquistai risparmiando sulle sigarette e simili spesucce».

Anche quei quadri caravaggeschi gli dovettero costare poco, molto poco, una realtà che spesso si dimentica di fronte a raccolte che oggi si presentano in tutta la loro magnificenza e fanno pensare a corrispondenti guadagni e ricchezze. A quel tempo i valori più alti si riferivano ai primitivi e alle opere del Rinascimento, cui seguivano quelli della pittura veneziana del Settecento. Il Seicento era ignorato, non aveva mercato e tardò molti anni a decollare. Anche un giovane con la passione dell'arte poteva raccogliere opere di quel secolo.

Non ci deve meravigliare che Longhi sia stato attratto dai quadri Gavotti privi di riferimenti precisi: in quegli anni comperare dipinti caravaggeschi significava impegnarsi su opere con attribuzioni preistoriche e quasi sempre improbabili e che si prestavano alla sua ironia ed egli stesso tuttavia non doveva avere idee precise in proposito. L'acquisto di quei dipinti significava buttarsi nell'ignoto ancora da svelare.

Occorre considerare che il giovane Longhi fu certamente il maggiore responsabile del nuovo interesse verso il Seicento e della scoperta del Caravaggio e dei suoi seguaci. Lo studioso possedeva ancor prima di quanto non rivelino le sue spuntature della mostra del Sei e del Settecento tenutasi a Palazzo Pitti nel 1922 una vasta rete di conoscenze del mondo seicentesco e caravaggesco. Basta percorrere per convincersene i suoi scritti giovanili, non solo i saggi famosi su Preti, Borgianni, Battistello, Gentileschi padre e figlia, ma le recensioni su "L'Arte" a partire dal 1913 fino alla vigilia della sua partenza per il grande viaggio in Europa del 1920-22.

Vi si leggono nomi e apprezzamenti di Gian Battista

Maino, che già nel 1914 vedeva implicato nel caravaggismo e in rapporto con Orazio Gentileschi, dei lombardi del Seicento conservati al Castello Sforzesco e nel 1913, con un'azione di salutare riassetto, di napoletani e di pittori di altre scuole gabellati in uno studio di «valore puramente domenicale» per Mattia Preti e di Daniele Crespi rivisitato insieme ad altri lombardi nel 1917, dei maggiori genovesi, *in primis* Andrea Ansaldo, e di Riminaldi e di Lorenzo Lippi menzionati e proposti in cambio di Lys (1917). E ancora troviamo un dialogo alla pari con Hermann Voss sui dipinti seicenteschi della Galleria di Vienna (1917).

In quegli stessi anni Longhi gratificava di positivi apprezzamenti il Lanfranco, pittore che a lungo è stato impopolare e di difficile definizione. La serie di citazioni ci prepara a intendere il suo acquisto negli anni venti del *Davide e Golia* che apparteneva anch'esso ai marchesi Gavotti e che dovette apprezzare soprattutto come testimonianza dell'avvicinamento del pittore emiliano al caravaggismo nel secondo decennio del Seicento.

È noto il rapporto che Longhi avviò da giovane tra i suoi interessi di storico e l'arte moderna e come questa abbia guidato certi suoi orientamenti e alcune sue memorabili letture dell'arte antica. Il pittore con il quale avviò per tempo un dialogo duraturo fu Carlo Carrà e di lui Longhi conservava alcuni paesaggi con cura affettuosa. Più tardi, dagli anni universitari bolognesi si instaurò il sodalizio con Giorgio Morandi continuato fino alla fine e di cui è testimonianza la scelta raccolta di suoi dipinti conservata nella Fondazione. Di tali presenze scrive in questo catalogo Maria Cristina Bandera.

Non sappiamo quando Longhi affrontò lo studio dei quadri Gavotti di cui era entrato in possesso nel 1916, ma è certo che l'averli sotto gli occhi gli consentì dieci anni dopo di affrontare e sciogliere con la loro aggiunta in brevi capitoli non certo casuali delle *Precisioni nella Galleria Borghese* due importanti nodi riguardanti i quadri caravaggeschi che vi erano conservati. Il più problematico riguardava il *Giudizio di Salomone* che nel frattempo aveva subito, è il caso di dirlo, un'attribuzione senza fondamento al Passignano e due proposte, che oggi farebbero sorridere un principiante, a Orazio Gentileschi e a Massimo Stanzione, l'una da parte dello stesso Longhi e l'altra di Hermann Voss.

Nelle *Precisioni* Longhi ha estratto il *Giudizio di Salomone* borghesiano dal silenzio secolare affiancandolo agli *Apostoli* Gavotti, un accoppiamento che ha avviato un dibattito per identificarne l'autore a cui egli ha contribuito partendo con una prima proposta per Guy François, poi passando all'ipotesi Douffet, per abbandonare in seguito il campo quasi per esaurimento o per disperazione. Come è noto, la soluzione Ribera è oggi vincente.

E non è neppure un caso che un'altra 'precisione' nella Galleria Borghese segnalasse la *Cattura di Cristo* attribuita al Manfredi e qui restituita al Baburen, accompagnata da un'estesa descrizione dell'altra importante *Cattura di Cristo* già Gavotti che gli apparteneva, inserendo anch'essa nella linea delle ricerche che ebbero come oggetto questo pittore e il suo compagno David de Haen.

Per questi primi acquisti le circostanze e lo stato degli studi fecero sì che il possesso delle opere precedette il riconoscimento critico. In seguito si ha l'impressione, fondata e confermata dallo stesso Longhi, che, come è ovvio, le cose andassero diversamente, e che le accessioni accompagnassero e seguissero da vicino le indagini e le scoperte che stava conducendo. Un episodio degno di nota riguarda il notevole *Crocifisso* frammentario proveniente dalla collezione Acton, oggi riferito stabilmente a Lippo di Benivieni. La sua presenza tra i pochi dipinti fiorentini del Trecento conservati alla villa del Tasso si spiega con una prima idea dello studioso, come ha ricordato Antonio Boschetto, che potesse appartenere per la tenerezza del modellato al gruppo del suo Stefano Fiorentino, alias Puccio Capanna, che gli consentì di pervenire all'individuazione di una maniera distinta e pur dipendente dal tardo Giotto.

Tale è anche il caso dei quadri emiliani – bolognesi, riminesi e ferraresi dal Trecento al primo Cinquecento – entrati nella collezione negli anni trenta che videro la mostra del Trecento riminese e quella che dette origine all'*Officina ferrarese* (1934) e l'avvio dell'attività universitaria di Longhi (1935-37) con i famosi corsi sul Trecento bolognese. Tra queste opere spiccano alcuni trecentisti, i due dipinti di Amico Aspertini, un pittore la cui scoperta e rivalutazione dobbiamo a Longhi, e il *Ragazzo col cesto di fiori* di Dosso Dossi, un esempio da antologia per chi voglia risalire ai primi segni di interesse per le rappresentazioni naturalistiche e uno dei

segnali presenti nella raccolta dell'attenzione dello studioso al mondo della natura morta.

Il giovane Longhi aveva dietro di sé degli esempi di storici dell'arte che appartenevano alla razza dei conoscitori ed erano stati collezionisti. Uno, il capostipite, era Giovanni Morelli, di cui conosceva bene la complessa personalità nelle testimonianze dell'Accademia Carrara e grazie alle giovanili ricognizioni del territorio bergamasco e bresciano, partendo da Gorlago dove passava le estati presso una zia. L'altro era Bernard Berenson, che giusto in quegli anni meditava di far tradurre in italiano dal brillante giovinotto i suoi scritti. E al modello berensoniano dei Tatti, che più tardi, trasferitosi a Firenze nella villa il Tasso, Longhi poteva vedere da lontano sulla collina di fronte, dovette pensare per la destinazione delle sue raccolte nella storica collocazione di una villa fiorentina come la naturale sede per accogliere le opere d'arte e gli strumenti di lavoro, i libri e le fotografie per i giovani e gli studi futuri. Allontanata la possibilità di affidarne la cura all'Università, eminenti amici solleciti del futuro dell'eredità di Longhi trovarono un'autorevole, rassicurante protezione nell'Accademia dei Lincei.

Prima di pervenire agli anni trenta, quando l'orientamento del collezionista sembra dettato anche da una probabile pacificazione accademica, l'osservatore rileva negli acquisti alcuni episodi meno ovvi. Echi della spregiudicata e provocatoria stagione della giovinezza e della crescita sulle esperienze di viaggio, nuove ricerche a livello europeo non solo ci introducono nel suo laboratorio, ma ci pongono di fronte a imprevedibili evasioni dal suo campo di studi. Il *Paesaggio giovanile* in tondo di Claude Lorrain, che in seguito risulterà come il documento della sua formazione napoletana col Wals, fu acquistato nel 1925 da Serge Poliakoff dell'Ambasciata di Russia a Roma ed è una presenza di Longhi storico e collezionista nel vivo degli studi sul lorenese avviati nel 1919 da Kurt Gerstenberg, continuati da Walter Friedlaender nel 1921 e ripresi negli anni seguenti 1923 e 1924 da Louis Demonts e Louis Hourticq.

Ancora più imprevedibile, perché a quel tempo controcorrente, fu l'ingresso nella collezione nei tardi anni quaranta della grande tela con la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, un capolavoro dell'ultimo Reni che allora soltanto Longhi seppe apprezzare nella sin-

fonia discreta dei toni da pastello e che egli si assicurò, come ricordava, per poche sterline.

Probabilmente coevo all'acquisto del Lorrain fu l'ingresso nella raccolta del *Sansone che i Filistei sorprendono addormentato in grembo a Dalida* di Giovacchino Assereto. E forse parimente antico dovette essere l'acquisto a Berlino da Bottenwieser della *Testa di giovane* su carta, stupenda prova di bravura di Bernardo Strozzi. Alla centralità del dipinto dell'Assereto da lui posseduto sembra riferirsi mentalmente, per la vivezza diretta della scrittura, il famoso saggio sul pittore pubblicato nel 1926, occasione per offrire del Seicento genovese, afflitto nonostante gli studi del Suida dell'inizio del secolo da una letteratura critica molto modesta, una nuova lettura che è stata il fondamento degli studi moderni. Con questo scritto Longhi ha assicurato al pittore genovese quel posto di rilievo che da tempo desiderava offrirgli, da quando nel 1916 ne scriveva ironicamente come di un Carneade, ma in realtà, «uno dei grandi pittori per cui il Seicento genovese percorre in cinquant'anni tutte le variazioni pittoriche e pittoresche che in Francia impegnano un secolo e mezzo per portare da Valentin e dai Le Nain fino a Simeone Chardin».

Una simile corrispondenza mentale e, ritengo, temporale poiché l'acquisto si verificò dopo il 1929, offre un altro dipinto della raccolta, la *Fanciulla che dorme* menzionata nel saggio in "La Critica d'Arte" su Monsù Bernardo che nel 1938 intervenne a scombinare le carte e gli studi dedicati negli anni venti da Hermann Voss e dal Longhi stesso ad Antonio Amorosi. Con questa presentazione nasceva un nuovo protagonista della pittura popolare, oggetto di una preferenza longhiana alimentata fino alla *Mostra dei pittori della realtà in Lombardia* (1953) e debitrice al Keilhau con Pasqualino Rossi, Giacomo Ceruti e Gaspare Traversi, pittori entrati in tempi diversi nella collezione.

Nel 1927 Longhi acquistò a Parigi dall'antiquario D'Atri il *Ragazzo morso dal ramarro* del Caravaggio, un soggetto menzionato dalle fonti e in seguito, a una data non accertata, si assicurò da Aldo Briganti una bella copia, a cui giustamente teneva molto, del *Ragazzo che monda un frutto*. Anche i caravaggeschi continuarono ovviamente a essere oggetto del suo interessamento ai fini collezionistici. Agli anni venti risale l'acquisto della *Pietà* del Borgianni e al 1927 del *Ritrovamento di Mosé* del Saraceni. Degli altri dipinti caravaggeschi

non ho notizie *ad annum* sul loro ingresso nella raccolta. Dopo il 1930 entrò la *Carità* del Caroselli, da Longhi già citata in relazione a soggetti simili menzionati nel saggio *Ter Brugghen e la parte nostra*, ricco di spuntature su altri pittori caravaggeschi e apparso nel 1927 su "Vita artistica", la rivista appena nata per accogliere gli scritti della fervida stagione longhiana. Posteriormente al 1930 vi è anche notizia che fu acquisita la *Sacra Famiglia* firmata dal Borgianni. In mancanza di altre informazioni, utili punti di riferimento appaiono le foltissime note aggiunte nel 1943 al saggio *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* che dette alle stampe una comunicazione del 1939 tenuta al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Londra. Da quelle note risulta che gli appartenevano già la *Giuditta* del Saraceni, la *Sepoltura di Cristo* di Battistello Caracciolo, l'*Abramo e Agar con l'Angelo* dello Stomer, acquisito dopo il 1933. Le assenze più cocenti erano, e tali rimasero, i due Gentileschi e il Manfredi, nonostante i più tardi tentativi di rimediarvi, legati a episodi che sarebbe troppo lungo rievocare.

Alla mostra del 1951 si notavano altri dipinti come prestati dalla sua raccolta, e tra questi la *Guarigione di Tobit* di Matthias Stomer, dono di Giannino Marchig, la *Susanna e i Vecchioni* e il *Concerto* di Mattia Preti, dipinto quest'ultimo che nel 1918 Longhi aveva visto presso un suo privilegiato fornitore, il professor Publio Podio di Bologna. È questa una testimonianza della sua affezione nel tempo per opere ed esperienze che risalivano a incontri giovanili, in un perdurante legame con i suoi anni di avanguardia che caratterizza tutta la sua attività di critico.

Tale è anche il caso del modello per l'affresco dal Collegio Romano di Andrea Sacchi, che il critico aveva segnalato nel 1922 per la mostra del Sei e Settecento a Palazzo Pitti quando si trovava nella collezione Barberini e che più tardi, passato sul mercato romano, figurerà nella sua collezione.

Ma l'episodio più significativo della perdurante attenzione per un'opera conosciuta da tempo e che sarebbe riuscito a conquistare riguarda la *Negazione di San Pietro* del Valentin, che ora trionfa su una delle pareti della sala da pranzo della villa, a cui fu destinata al suo arrivo per le notevoli dimensioni. Ritenuta del Caravaggio nella collezione milanese dove si conservava, era stata riconosciuta al Valentin dal Longhi men-

zionandola nel 1943 nella nota 80 degli *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* dedicata al pittore francese. Il critico la richiese nel 1951 per la mostra milanese quando era di proprietà di Vittorio Frascione. Con il passaggio in proprietà di Napoleone Zecchini e di Gilberto Algranti fu presentata nel 1963 in una esposizione di antiquariato. Negli anni seguenti Longhi pervenne finalmente alla sua laboriosa acquisizione attraverso un cambio che sacrificava un notevole *Mosè e le figlie di Jetro* di Giuseppe Maria Crespi.

Le difficoltà di precisare altre date, per un percorso che è andato arricchendosi negli anni, ci consente ora di considerare soltanto dipinti che ebbero un particolare significato nel rapporto che appare inscindibile con le linee di studio e il lavoro del Maestro. Ma prima è opportuno fare un rapido accenno anche alla raccolta di disegni, con punte di interesse che vanno dal Guercino al Volterrano, e di alcune sculture e alla varietà di pittori, epoche e scuole diverse corrispondenti alla larga tastiera di conoscenze del possessore e alla sua convinzione, come dichiarava in uno scritto del 1927, «che lo scrutinio preciso di tante piccole ascrizioni possa mai importare una varietà di qualche peso alla definizione estetica delle persone artistiche». Scelgo tra i nomi che si affacciano alla mente, Ottaviano Nelli e Colantonio, Girolamo di Benvenuto e Liberale da Verona, Pier Francesco Foschi, il Greco per il ritrattino la cui paternità ha sempre difeso strenuamente, e Cornelis van Haarlem, Fetti, e Cerquozzi, Pietro della Vecchia e Giulio Carpioni. E ancora come non ricordare il suo interesse rispecchiato nella collezione per il barocco romano, per i napoletani e i genovesi del Seicento di cui si è già parlato, e l'attenzione ai tardi fiorentini.

Appartengono alla zona padana e lombarda e alle ricerche e agli umori che vi circolarono, quasi aggiunte più tarde ma pertinenti ai *Quesiti caravaggeschi*, i due *Apostoli* del Butinone, la delicata *Madonna col Bambino* del Bergognone e i due *Santi* domenicani di Lorenzo Lotto cui si affiancano due tavolette cremonesi da soffitto e due esemplari piemontesi, il *Congedo di Cristo dalla Madre* di Defendente Ferrari, e l'*Angelo Annunziante* del Moncalvo con il quale si perviene agli inizi del Seicento.

A *latere*, ma con una presenza autorevole per dimensioni e vivezza coloristica, le *Venditrici di pollami* del bolognese Bartolomeo Passarotti rappresentano

l'ideale sodalizio con Vincenzo Campi attivo a Cremona. A presenze quasi ovvie come questa segue la serie dei seicentisti milanesi che, a partire dall'ingresso della *Coronazione di spine* del Morazzone, intorno al 1925, si è arricchita col tempo di un gruppetto di piccole opere del Mazzucchelli, del Cerano e di Giulio Cesare Procaccini, bozzetti autonomi che attestano, soprattutto in Giulio Cesare, l'attenzione per tale aspetto alle novità diffuse dal soggiorno in Italia settentrionale del Rubens. Questi dipinti esposti nello studio del Maestro attrassero l'interesse di Costantino Baroni, l'indimenticabile direttore del Castello Sforzesco di Milano, suo strenuo ammiratore come attestano le lettere che si conservano.

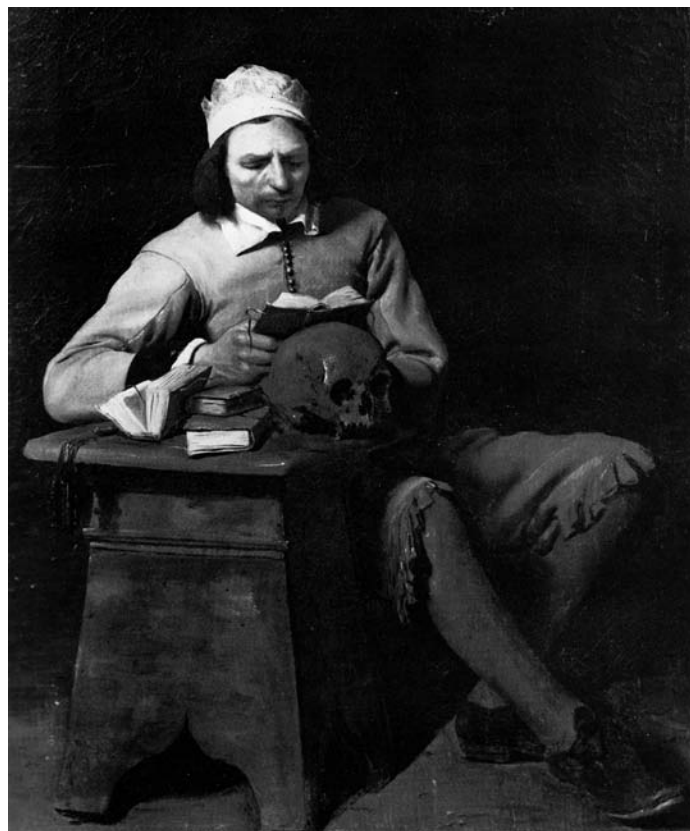
Si vuole con questo ricordo sottolineare come per tutti i frequentatori della villa di Longhi i dipinti che vi erano esposti rappresentarono a quel tempo nuovi campi di indagine e offrirono impagabili stimoli e orientamenti. È anche il caso del grande dipinto del fortissimo Maestro dell'annuncio ai pastori che nell'ingresso dello studio attirò negli anni cinquanta l'attenzione dei miei colleghi meridionali, e penso a Raffaello Causa e a Ferdinando Bologna, che nel 1958 avviava con un saggio gli studi sul pittore.

I maestri del Seicento lombardo evocati dai dipinti raccolti in via Fortini nella villa del Tasso ebbero un'altra rivisitazione con Giovanni Testori e con il suo entusiasmo rivolto a Francesco Cairo e al suo turbato primo periodo e in seguito con la promozione, da protagonista e promotore insieme, di un più vasto interesse anche collezionistico per le cose lombarde avviato nel 1955 con l'esposizione a Torino dedicata al *Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*.

Longhi aveva restituito al Cairo nel 1916 due quadri del Castello Sforzesco e riferendosi evidentemente al suo periodo tardo lo aveva visto come «il Renoir della scuola locale di quel secolo». E lo aveva ancora inseguito con rettifiche decisive in occasione della mostra fiorentina del 1922. Occorre dire che il suo dipinto con una *Giuditta con la testa di Oloferne* non è all'altezza di questo precoce e prolungato interesse per il pittore, né degli altri seicentisti lombardi esposti nello studio sulla stessa parete.

Si dovranno invece menzionare altre notevoli acquisizioni risalenti agli anni avanzati che hanno arricchito anche con doni il filone più caro a Longhi, l'*Angelo*

annunciante del Moncalvo già ricordato, proveniente dal mercato parigino, il *Pellegrino* del Ceruti entrato nella collezione come dono di Alberto Doddoli in tempo per essere esposto nel 1953 alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia*, successivamente il potente, neomoroniano *Ritratto di vecchio gentiluomo in poltrona* di Carlo Ceresa, donato da Gilberto Algranti, e il *Ritratto di giovinetto* di Fra Galgario, anch'esso acquistato a Parigi e pubblicato soltanto nel 1969 da Giovanni Testori, che sotto l'apparenza giocosa e dialogata contiene profondissimi echi di esperienze pittoriche veneziane e crespiane. Ad anni estremi, nel 1968, con una permuta con il restauratore milanese Enos Malagutti, Longhi si assicurò la *Madonna col Bambino e sant'Anna* che attribuiva al piemontese Niccolò Musso e sarà spostata in seguito per indicazione di Giovanni Romano a Giovanni Antonio Molineri. E anche dopo la morte del Maestro il segno dell'amicizia e del ricordo si è espresso con il dono di Dino e Wendy Fabbri alla Fondazione che porta il suo nome di una grande veduta veneziana del Canaletto.



Michiel Sweerts, *Figura di penitente*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi (rubato).



Lambert Sustris, *Giardino d'amore*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi.

Due aggiunte degli anni tardi sembrano corrispondere a una volontà di uscire dal flusso prevedibile e lineare che aveva caratterizzato negli ultimi anni di vita della collezione. Mi riferisco alla figura di *Penitente* dipinta da Michiel Sweerts negli anni del soggiorno romano, identificata da Malcolm Waddingham e pervenuta come dono di Alberto Di Castro nel 1958. È stata purtroppo oggetto del terribile furto verificatosi nel 1983 e non si è ancora ritrovata. L'opera si collegava idealmente alla cerchia dei pittori 'di casa', ma ne rappresentava la proiezione europea. Di fronte a questo dipinto non posso non pensare alle conversazioni del grande amico e ammiratore di Longhi Vitale Bloch e alle sue aperture cosmopolite. Il Maestro ne scrisse subito dopo l'acquisto, accennando, con una delle sue inimitabili sintesi, all'autore «tramite tra i Bamboc-

cianti come Cerquozzi e gli olandesi come Ter Borch».

Un altro ingresso nella collezione che sembrò esulare dal contesto fu nel 1957 la grande tela di Lambert Sustris che si vuole provenga dalla collezione Manfrin e che in seguito si è accertato essere parte di un ciclo illustrante la *Tabula* di Cebete Tebano tradotta e stampata dal Marcolini a Padova nel 1538. L'iniziativa longhiana ha rappresentato l'avvio dell'interesse in Italia e degli studi per l'opera del singolare pittore, filtro originale e coltissimo, delle tendenze locali e forestiere dominanti a Venezia negli anni Quaranta del Cinquecento. Collocata di fronte al tavolo di lavoro del Maestro, quest'opera è l'esempio di un criterio di scelta che fu sempre guidato dalla qualità, e volle essere allora l'affermazione a se stesso e l'insegnamento per noi di un cammino di ininterrotta ricerca.