

RAFFAELE MANICA

Estratto dal volume:

LA PAROLA
E
L'IMMAGINE
STUDI IN ONORE DI GIANNI VENTURI
II

a cura di
MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI
ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI

IN UNA «CRÉMERIE» DI RUE DE RIVOLI:
PER UN INCIPIT DI LONGHI



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXI

INDICE

Tomo I

IMMAGINI NEL MEDIOEVO DANTE E IL VISIBILE PARLARE

<i>Tabula gratulatoria</i>	Pag.	VII
FABIO PIERANGELI, <i>Immagini di Iacopone</i>	»	3
LINO PERTILE, <i>Chiara di Montefalco, il «Cantico dei Cantici» e Dante</i>	»	23
GIOVANNI FALASCHI, <i>Il 'realismo' del segno: alcune schede dalla «Vita Nuova»</i>	»	39
MARCO ARIANI, <i>Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis</i>	»	49
EMILIO PASQUINI, <i>«Paradiso» XXIII come icona del terzo regno</i>	»	65
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, <i>Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa</i>	»	75
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale</i>	»	87
STEFANO PRANDI, <i>Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)</i>	»	99
GIANCARLO BRESCHI, <i>«Visibile parlare»: i cartigli dell'affresco di Bruto nel Palagio dell'Arte della Lana a Firenze</i>	»	117

PETRARCA, DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

CARLA MOLINARI, <i>«Rerum vulgarium fragmenta» LXXVII-LXXVIII</i>	»	139
GIULIANA ERICANI, <i>Per Bernardino Zaganelli 'ferrarese'. Una tavola bassanese e una proposta per il maestro di Palazzo Pretorio</i>	»	153

ARTI E POESIA NELLA FERRARA RINASCIMENTALE

CLAUDIO CAZZOLA, « <i>Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus</i> »: sulle tracce di Virgilio (e di Dosso)	Pag. 161
GIOVANNA RIZZARELLI, «E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista». I duelli nel «Furioso» e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate »	177
VINCENZO FARINELLA, Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative »	203
CRISTIANA LARDO, Immagini metriche nel «Furioso». »	217
MARCO CHIARINI, Tasso, Tassi e un episodio della «Gerusalemme Liberata» »	225
GIOVANNI CARERI, Specchi d'amore e di guerra nel giardino di Armida: un conflitto di somiglianze »	229

IL CINQUECENTO: IL TRIONFO DELL'IMMAGINE

MARCO BERTOZZI, « <i>Caput Draconis</i> »: i consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este. »	245
LINA BOLZONI, Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice. . . »	253
BODO GUTHMÜLLER, « <i>Lesbia regula sum usus</i> ». Barthélemy Aneau e l'arte emblematica »	261
GUIDO ARBIZZONI, Scipione Bargagli e il progetto iconografico per le nuove porte bronzee del Duomo di Pisa. »	275
MONICA FARNETTI, «E piango ch'atta a pinger non mi sento». Il ritratto dell'amato nel canzoniere di Gaspara Stampa »	291
MATTEO PALUMBO, Un tema narrativo nella «Vita» di Benvenuto Cellini: «l'impresa» del Perseo »	305
GIULIANO TANTURLI, Il Bronzino poeta e il ritratto di Laura Battiferri »	319
FERNANDO RIGON, Grazie cercansi »	333
ANDREA GAREFFI, L'« <i>Hermathena</i> » di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi. »	341

INDICE

GERARDA STIMATO, <i>La «Strage degli innocenti» tra letteratura e pittura del secondo '500 e del '600: un'ecriasi equivoca</i>	Pag. 361
GIGLIOLA FRAGNITO, <i>Ludovico Beccadelli tra «otium» e «negotium»: da Pradalbino a Roma.</i>	» 375

L'IMMAGINE BAROCCA

LAURA DOLFI, <i>Góngora, El Greco e la struttura di una città</i>	» 395
ANDREA EMILIANI, <i>Giovan Francesco Guerrieri. Gli ultimi anni del ducato di Urbino</i>	» 407

IL SETTECENTO E L'ETÀ DI CANOVA
LE IMMAGINI DELLA RAGIONE

GUIDO BALDASSARRI, <i>«Sentir fortemente» e «describer naturellement». Cesarotti e l'«Ossian»</i>	» 415
DANIELA GOLDIN FOLENA, <i>Guardare il paesaggio: Turner, Ossian, Leopardi</i>	» 429
LUIGI ZANGHERI, <i>Il parco di Laxenburg tra Rivoluzione e Restaurazione</i>	» 453
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Appunti per un saggio su Alfieri e il neoclassicismo.</i>	» 463
ANTONIO PINELLI, <i>Apoteosi e circolarità dell'«écrifrasis» nella scultura di Antonio Canova</i>	» 467
MANLIO PASTORE STOCCHI, <i>L'ultimo ecriaste: Vittorio Barzoni e la gloria di Canova.</i>	» 481
RANIERI VARESE, <i>Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia Cardinale Johann Ladislaus Pyrker.</i>	» 495
ARNALDO BRUNI, <i>Foscolo critico di Canova</i>	» 505
FERNANDO MAZZOCCA, <i>Chateaubriand e il mito di Canova</i>	» 519

Tomo II

IL NOVECENTO: L'IMMAGINE APERTA

EZIO RAIMONDI, <i>Alle origini dell'«Aemilia Ars»: ideologia e poetica</i>	Pag. 533
MARIAROSA MASOERO, « <i>La dama apparve nella tela enorme</i> ». <i>Guido Gozzano e le arti</i>	» 551
GIORGIO PATRIZI, <i>Parola ed immagine nell'estetica futurista</i>	» 567
RENZO CREMANTE, <i>Marino Moretti a Firenze fra D'Annunzio e Pascoli (e De Carolis)</i>	» 575
MARCELLO CICCUTO, « <i>Poësis</i> » e « <i>pictura</i> » in <i>Eugenio Montale</i>	» 583
ANNA NOZZOLI, <i>Su uno scritto disperso di Anna Banti</i>	» 601
RAFFAELE MANICA, <i>In una «crémèrie» di Rue de Rivoli: per un incipit di Longhi</i>	» 615
FRANCO CONTORBIA, <i>Un'intervista di Montale a «Playboy»</i>	» 629
ANCO MARZIO MUTTERLE, <i>Tre risvegli</i>	» 647
ANNA DOLFI, <i>L'Idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione</i>	» 655
MARIA LUISA DOGLIO, <i>Sette lettere inedite di Carlo Ludovico Ragghianti a Claudio Varese</i>	» 677
PORTIA PREBYS, <i>Spring 1972: three important New York articles in english: «I hate 'today', I say yesterday or tomorrow...» Giorgio Bassani, 1972</i>	» 691
SALVATORE SILVANO NIGRO, <i>Lo specchio nero (in margine a una copertina di Sciascia)</i>	» 703
GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, « <i>Pensare per immagini</i> ». <i>Su Manganelli e «Nuovo commento»</i>	» 709
CESARE DE SETA, <i>Yves Bonnefoy o dell'arte come destino poetico</i>	» 719
ENZA BIAGINI, <i>La parola dalle immagini. Appunti su ecfrafi, «graphic novel» e «novelization»</i>	» 729
PAOLO ORVIETO, <i>Il perverso femminile dell'arte italiana. La Beatrice Cenci di Guido Reni e gli scrittori angloamericani</i>	» 757

INDICE

PAESAGGI CINEMA E FOTOGRAFIA

MARGHERITA AZZI VISENTINI, <i>L'isola tra realtà e immaginario nel mondo occidentale: riflessioni in margine alle isole Borromeo</i> .	Pag. 773
MASSIMO VENTURI FERRIOLO, <i>Paesaggi senza bordi</i>	» 791
SANDRO BERNARDI, <i>Da Thackeray a Kubrick. Il capitano Barry dal romanzo al film</i>	» 795
MARCO DORIGATTI, <i>Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»</i>	» 805

RACCONTI DI IMMAGINI

GIAN PIETRO TESTA, <i>Lettera dalla tundra al divo Apollo</i>	» 825
ELETTRA TESTI, <i>La muscarina</i>	» 829
FIAMMETTA GAMBA VARESE, <i>Le bolle di sapone</i>	» 833
Crediti fotografici	» 841

BIBLIOGRAFIA DI GIANNI VENTURI

<i>Bibliografia degli scritti di Gianni Venturi</i> , a cura di Marco Ariani e Anna Dolfi	» 845
Indice dei nomi	» 855

RAFFAELE MANICA

IN UNA CRÉMERIE DI RUE DE RIVOLI:
PER UN INCIPIT DI LONGHI

L'incipit è tra i suoi più famosi; ed è un capolavoro; ma ancora si attende che una storia letteraria o un'antologia sappiano metterlo nella giusta evidenza, per renderne partecipi lettori fuori della comunità d'origine:

I ricordi di uno storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto più, di viaggi senza mèta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare.

Così iniziava, 1942, il *Carlo Braccesco* di Roberto Longhi; ed è meglio dare il giusto peso ad ogni parola, andando insieme a vedere come il passo si iscriva nella storia del grande scrittore. Ricordare, innanzitutto, è l'inizio di quel che solo con molto sforzo si chiamerebbe il metodo: ricordi che scoccano come scintille, infocando e fornendo risultati e conseguenze, precipitando nel presente di un'indagine. Ricordi che arrivano quando si sta fermi, al tavolino: dice così, «tavolino» e non scrittoio, come se fosse un luogo di divinazione, un punto in cui ci si mette in contatto mediaticamente col passato e coi suoi misteri; ma, pure fosse divinazione, avrebbe bisogno, per innalzarsi a discorso, di fondamenta materiali, siano fotografie siano documenti tali fondamenta, e meglio tutti e due. Ma la parte iniziale vera, la sostanza del metodo, nasce fuori di casa, lontano dalla stanza o cameretta del tavolino e lontano dal proficuo ingombro sul tavolino, con la mazzetta delle foto e la cartella dei riscontri. Per lo scoccare di un ricordo può essere assimilato a questo di Longhi un altro tavolino o forse uno scaffale; e la scintilla è data dall'adozione del verbo, che allude a un preesistente girovagare in cerca di residenza: «Il cartellino alla cui ombra alberga il presente esercizio reca scritto: "lingua del Petrarca"», che è l'incipit, come si sa, dei *Preliminari* di Gianfranco Contini, 1951, sodale stretto di Longhi e, si sa anche questo, allestitore del monumento per lettori che è

l'antologia longhiana *Da Cimabue a Morandi* – monumento per lettori, si dice, non solo per l'alta qualità della prosa ma perché al monumento manca la pila fotografica.

Poi i viaggi senza mèta, gli incontri fortuiti, i lunghi approcci con le opere: che sono tre indicazioni sul tempo, incalcolabilmente lungo ma, se càpita, improvvisamente digradante verso un punto che consuma l'attesa in un istante, da illudere sulla rapidità – anche quando non è tale – dell'intuizione. I «viaggi senza mèta»: sulla scia di quello compiuto a dorso di mulo dal Cavalcaselle, Longhi ne ebbe uno talmente nutriente da bastare, quasi, per la sua intera vita di studioso: in compagnia del grande collezionista e antiquario Alessandro Contini Bonacossi, conosciuto pochi anni prima a Roma. Il viaggio è rammentato nelle *Avvertenze per il lettore* poste in apertura alle Opere Complete, nel primo volume degli *Scritti giovanili*:

L'occasione del mio 'Grand Tour' mi si offerse felicemente negli anni 1920-22, e fu un arco amplissimo che mi portò dalla Spagna, alla Francia e, per tutta l'Europa centrale, fino all'Ungheria.

Un 'Grand Tour' non è proprio un viaggio senza mèta, ma può diventarlo se così poco somiglia al classico viaggio di formazione per le capitali e per la penisola, e se le mète si moltiplicano e non si è più sicuri che davvero fossero quelle. Anche qui, una conseguenza sullo scrivere:

Era perciò prevedibile che la mia produzione a stampa si riducesse di molto, tanto tempo occorre per la schedatura e la vagliatura delle cose viste.

Fin allora, un altro tipo di viaggio, è detto nella medesima *Avvertenza* retrospettiva (reca la data del 1968), richiamando la parola che, dunque, deve considerarsi di una sua umana centralità: «Bisognava dunque – mentre la prima guerra impediva i viaggi veri – viaggiare tra i libri e darne conto anche in Italia. E qui soccorse il vecchio Venturi che mi diede carta bianca per riordinare e redigere la rubrica libraria de 'L'Arte'»: furono «viaggi a tavolino» per porre rimedio a una «antica situazione» in cui «storia e critica d'arte procedevano disgiunte». Nell'*Avviamento per il lettore* in testa al volume successivo delle opere, *Saggi e ricerche*, si spiega come l'interruzione dello scrivere fino al 1925 sia «indotta dal mio lungo, casalingo lavoro di schedatura delle note di viaggio» e, tra i saggi derivati da quel momento, il *Carlo Braccesco* non c'è, in quanto destinato ad un altro volume, *Lavori in Valpadana* che, postumo, non avrà una nota di accompagnamento di Longhi.

Gli «incontri fortuiti» sono percorsi dove, girovagando e ogni tanto appostandosi, si trova ciò che non si cerca, secondo una procedura che in scienza si

è chiamata *serendipità*: molto di più che una consueta variante dentro la ricerca, le indicazioni segnalate dal caso sono il dirottamento della ricerca stessa verso un approdo che non solo non si intravedeva ma, qualche volta, neppure si immaginava. Infine l'assedio del conoscitore, del critico e dello storico (tre in uno) alle «opere ostinatamente mute». Ecco il punto: il mutismo e l'ostinazione nel mutismo. Bisogna che le opere parlino perché siano qualcosa.

Ha osservato Susan Sontag – in *Sulla fotografia* – che le foto senza didascalia non sono nulla. Però è vero anche il contrario: che a una foto si può far dir tutto e che la didascalia può cambiarne il senso, traducendo il tragico in comico o viceversa. E Barthes ha scritto la propria autobiografia costringendo a parlare le sue foto, apponendo didascalie alla mutezza del passato. «Una fotografia è solo un frammento e, col trascorrere del tempo, i suoi ormezzi si staccano. Va allora alla deriva in un dolce e astratto passato, aperta a ogni sorta di lettura (o di accoppiamento con altre fotografie)», ha scritto ancora Susan Sontag. Ognuno è autorizzato all'esperienza che crede. Mettere foto accanto a foto, anche due soltanto o tre. Un esempio, per vedere come può parlare la mutezza (o per ascoltare il silenzio). Nella prima foto, di Henri Cartier-Bresson, 1961, un uomo con l'impermeabile tirato sulla testa, perché piove, attraversa con una sigaretta tra le dita rue d'Alésia; leggermente sulla sinistra di chi guarda, rispetto al centro geometrico e alla figura dell'uomo, un tronco d'albero, lungo ma non troppo largo, attraversa verticalmente l'intera immagine. Nella seconda foto, di Georges Pierre, sempre del 1961, l'albero si trova nella stessa posizione, parzialmente nascosto dalla testa dell'uomo stavolta in primo piano. L'albero stavolta è evidentemente un manufatto in gesso e reca su un ramo in alto, infilzata o avvitata, una foglia solitaria ridotta alla sua forma e sostanza; nella parte destra della foto un altro uomo, abbassando le palpebre come per mettere meglio a fuoco, guarda qualcosa fuori quadro. Che cosa sarebbero queste foto se non conoscessimo i nomi dei due uomini? E che cosa significa che siano, con ogni probabilità, una la citazione dell'altra? Di sicuro, se una di quella due foto non fosse stata scattata, le congetture su uomo e albero cambierebbero. Nella prima foto, l'uomo che cammina – così si intitolano anche molte sue statue – è Alberto Giacometti; nella seconda Giacometti e Samuel Beckett stanno accanto all'albero preparato per la scena di *En attendant Godot*: lo sfondo dice che ci trova nel leggendario *atelier* e l'albero somiglia a tutte le sculture che gli stanno intorno. L'indicazione di Beckett per l'atto primo, volta in italiano nella storica versione di Carlo Fruttero, dice: «Strada di campagna, con albero. Sera». È lì che «Estragone, seduto su una pietra, sta cercando di togliersi una scarpa. Vi si accanisce con le due mani, sbuffando. Si ferma stremato, riprende fiato, ricomincia daccapo. Entra

Vladimiro». L'indicazione di Beckett per l'atto secondo, volta in italiano nella storica versione di Carlo Fruttero, dice: «Il giorno dopo. Stessa ora. Stesso posto. Le scarpe di Estragone accanto alla ribalta, tacchi uniti punte divergenti. L'albero è coperto di foglie». Nella traduzione inglese dello stesso Beckett si legge che l'albero ha quattro o cinque foglie. Sicché quella foglia solitaria ridotta alla sua forma e sostanza, infilzata o avvitata, dice che l'albero è pronto per l'atto secondo: basta una foglia, per dire che un albero ha foglie; e basta dire «tacchi uniti punte divergenti» perché sia chiara l'allusione di Beckett – che pure pensò e scrisse il suo *Film* per Buster Keaton – a un'immagine mitica del Novecento. Le scarpe sono del fantasma di Charlot. (Ci si può chiedere se è un caso che, per il ritratto di Beckett nella sua casa di Parigi – una figura di rapace con gli occhi chiari –, 1964, Cartier-Bresson abbia scelto proprio quel punto lì, dove una lampada risale lungo un montante degli scaffali tagliando la foto in verticale, sulla sinistra di chi guarda).

Quando è che sono stati inventati i titoli per i quadri? Andando a ritroso, qual è il punto in cui ciò che viene ritratto ha bisogno di essere accompagnato da parole? Probabilmente quando si comincia a perdere la memoria dei soggetti rappresentati o quando i soggetti prendono improvvisamente a moltiplicarsi, non più attratti dal solo repertorio classico-religioso, così che del repertorio classico-religioso comincia a perdersi la memoria. Se c'è una probabilità di verità in questo, non va nemmeno posta la domanda su perché non siano mai stati inventati titoli per le foto. Il soggetto, infatti, è lì smarrito fin dall'inizio, di una molteplicità infinita all'origine. Le foto senza didascalia sono, come quelle opere richiamate da Longhi nel suo incipit, «ostinatamente mute», e il loro esser mute segna il destino di chi le interroga o vorrebbe interrogarle: è questa ricerca di una risposta la «vicenda particolare» che sta nell'incipit del *Carlo Braccesco*: «lunghe approssi con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare». E quei lucernari?

Sull'occhio di Longhi è meglio riferirsi subito a una pagina di Cesare Garboli nel suo *tombeau*, come s'è detto a lungo, o *obituary*, come usa adesso. Spazzato via, prima, ogni equivoco intorno al «tavolino»: perché l'occhio era magico, ma «bisognerà poi tenere sempre presente quanto fosse acutissimo, elementare e spiccio addirittura, in quell'uomo, il senso della realtà. Non si potrebbe immaginare mago più incredulo del Longhi circa ogni soprannaturale». L'episodio: Giorgio Bassani possiede un orologio antico, un Elgin, di cui va molto fiero, e ne mostra «all'interno della cassa, inciso in chiara calligrafia corsiva, il nome e il cognome, forse di origine australiana, dell'antico proprietario:

“Gerald Rose”. Così un giorno l’orologio giunse nelle mani di Longhi, il quale trattene l’oggetto per meno di qualche secondo, il tempo di lasciare cadere un’occhiata all’interno, prima di restituirlo quasi all’istante. “È un bell’oggetto, ma un Gerald Rose proprietario di quest’orologio non è mai esistito. Questo non è un orologio a catena, come lo porti tu. È un orologio femminile. Anzi, è un regalo, come si vede da quel fregio, da quel fiore dalle corolle in oro bianco, certamente un non-ti-scordar di me. Quest’orologio è stato donato da un certo signor Gerald a una signorina di nome Rose. C’è la dedica”. Tra i due nomi, infatti, si poteva leggere, in crittogramma, un monosillabo: “Gerald to Rose”. Oggi quel “to” è visibilissimo, come tante altre cose dell’arte italiana nei secoli. Visibilissime, chiarissime, ma dopo che il Longhi le lesse». La retorica (di Longhi o di Garboli) va notata: una costruzione a rovescio: partito evidentemente dal monosillabo nella scoperta, nel racconto Longhi *arriva* al monosillabo. L’effetto di sorpresa sta nel discorso più ancora che nel fatto.

Scrivo un longhiano d’elezione, Mario Soldati, in *Le due Bigliardi*:

Parlavamo ancora dell’articolo di Garboli su Roberto Longhi. Avevo appena finito di osservare all’amico che, così come Garboli la riferisce, l’analisi filologica che Longhi compì dell’Elgin di Bassani mi pareva incompleta. Non soltanto “orologio femminile”, deve aver detto Longhi, ma anche un “pendentif”: lo usavano le signore eleganti verso gli anni Novanta, appeso, e talvolta assicurato col fiocco di un nastro serico, a una *broche* appuntata sul corsetto, a sinistra, poco sopra il cuore: e lo portavano rivolto verso la persona: per guardare l’ora, piegavano civettuolmente il capo verso la spalla destra, e facevano scattare il coperchietto con una breve, graziosa torsione del polso sinistro.

Siamo qui a osservazioni all’altezza del Ravelstein di Saul Bellow (non è forse Soldati l’unico grande scrittore americano ad aver scritto in italiano?), se Ravelstein fosse vissuto ai giorni di Giovanni Boldini e delle belle dame da lui ritratte. Invece i giorni in cui Soldati parla col suo interlocutore (Filiberto Lodi) sono immediatamente seguenti la visita di Soldati alla Pala di Castel-franco (in *Lo specchio inclinato*):

La sintesi sublime di forma e colore, onde la costruzione piramidale e prospettica del trono si sposava, a intervalli magici, col paesaggio e con le figure dei due Santi, con i bagliori del tramonto veneto sull’armatura di San Liberale e con l’aria immota in cui pende il guidone bianco crociato di rosso, mi riportò quasi alle labbra, come in una preghiera involontaria, il nome di Roberto Longhi, che sapevo, proprio durante quelle ore, in fin di vita. Mi dissi che, senza l’insegnamento di Roberto Longhi, non sarei certo stato lì come stavo, in raccoglimento, in estasi.

Nel lessico e nel procedere longhiani, il nome del Maestro affiora «come una preghiera involontaria» e, poco prima, Soldati ha detto che nulla eguaglia

l'esperienza di guardare l'opera «nel luogo a cui primieramente fu destinata»: un caso in cui «la storia dell'arte è santa».

Però è sempre Soldati, in un altro suo *mémoire* (*Il paradiso della Canonica*), che, ripensando a Giovanni Testori, si chiede: «Quante volte, stimolato dalla sua prosa, vado poi a vedere gli originali e non mi sembrano, ahimè, altrettanto belli?». Un modo per affrontare alla fonte la questione delle equivalenze verbali, dell'eccfrasi e così via; e, più avanti: penso, scrive Soldati, «di avere capito che la mia delusione nel confrontare i veri quadri allo splendore della prosa testoriana dipendeva dal fatto che Testori, sebbene studioso e filologo, sebbene espertissimo conoscitore, sebbene severissimo critico d'arte, li aveva visti *anche* come credente». «Preghiera involontaria», «santità» della storia dell'arte, «credente»: riaffiora, tra richiamo a questi termini e gioia immediata dell'esperienza presente, mentre si consuma, l'anima dilemmatica di Soldati; ma soprattutto si capisce che ci si trova avvolti in un reticolo di citazioni, senza nemmeno immaginarlo. A cominciare dal fatto che Soldati si pone le sue domande, e scopre il senso delle equivalenze da credente di Testori, davanti a un'Annunciazione, nella chiesa di San Sebastiano a Milano: «non sapevo nemmeno il nome dell'autore».

Dopo il mirabile incipit Longhi continua:

E quando mi provassi a mettere in iscala di potenze la schiera ormai lunga di co-desti miei ricordi, credo che il primo luogo toccherebbe sempre all'incontro tanto atteso, e poi tante volte replicato, col Maestro dell'“Annunciata” del Museo del Louvre: numero 1676.

Neanche lui sa, ancora, il nome del Maestro.

Lasciamo agli storici dell'arte le discussioni sull'occhio infallibile – o no – di Longhi; senz'altro infallibile è la sua retorica, il suo modo di organizzare argomenti e di tramare il discorso, innanzitutto nella ricostruzione del contesto in pochi tratti funzionali derivanti o discesi da ricognizioni, dentro il contesto artistico, di contiguità e salti di stile, metro per metro e giorno per giorno (in una effettiva geografia e storia dei fatti artistici che diventa un percorso dentro l'identità nazionale); poi nella resa per equivalenze verbali (il suo personale perfezionamento della classica eccfrasi). Una prosa funzionante e con preciso oggetto, dunque non prosa d'arte (e «il Longhi di Contini, senza foto, sembra rondista – diceva una volta al telefono Cesare Garboli – ma Longhi, ricordi, nasce vociano»: in particolare nei territori riguardanti Longhi, Garboli, senza dichiararlo, intrecciò spesso le armi con Contini, il suo «antagonista segreto» come lo ha individuato e definito Carlo Ginzburg. E oltre Longhi, si

può dire che il paesaggio del Novecento delineato da Contini nella *Letteratura dell'Italia unita*, 1968, è quanto di più diverso e lontano si possa immaginare da quello appena sbizzato nella *Stanza separata*, 1969, perché opposto è il sentire che si fa motore di scelte e argomentazioni. Se un senso c'è, nella critica, sta proprio in queste diversità e lontananze che, nel momento in cui vengono proposte, vivono sulla persuasione di una verità: di una «scienza» che si manifesta in forme capricciose e si concede solo a chi non la corteggia). Da ciò, si crede, il rapporto fra gli scrittori e Longhi si definisce come una piccola comunità: gli scrittori di Longhi (Bassani, Pasolini, Bertolucci, Siciliano, Garboli, Soldati, Testori, Arbasino... ai quali va aggiunto il manipolo di critici d'arte esclusivi con alte qualità di stile, magari nati in altre scuole e poi ritrovatisi in Longhi), che hanno ognuno diversamente accusato ricevuta della sua lezione e ognuno variamente intonato la partitura. Non c'è tanto da far rassegna degli ammiratori di quella prosa quanto ci sono, invece, da cercare lì testimonianze del modo in cui Longhi disvelava (magari semplicemente lasciando cadere il nome di Morandi in una prolusione felsinea), portando l'attenzione al suo limite massimo e gli armonici di quell'attenzione a una propagazione infinita di risonanze su scrittori costituiti ognuno da diversa materia (a cominciare dalla «disperata vitalità» di Pasolini, passata dalla sua poesia a definire tanto manierismo pittorico in Longhi).

La pubblicazione, in un solo volume, del *Carlo Braccesco* e degli scritti che ne precedettero la stesura definitiva, consegnata a stampa nel 1942, permette di andare alle origini delle equivalenze verbali, mostrando come la famosa epifania in rue de Rivoli (con gli ori e i non meno famosi «garofani che tremano nell'afa») è ricostruita da dopo, perfezionandone i tratti, sostituendo una retorica con un'altra retorica ancora più efficace e funzionale, così che la scena della rivelazione è anche un teatro della simulazione. L'intuizione è formale, ma poggiata sulla storia e sulla geografia; gli «ori lombardi» passano in sfilata manzoniana, contro il tempo (ed è già Freud, già Proust), secondo la grammatica della visione: prima indefiniti, si precisano infine come *quegli* ori e non altri (è il costo del metallo o del pigmento a fare il prezzo del dipinto, nell'Italia quattrocentesca, come ha insegnato a riconoscere Baxandall). Ciò spiega forse perché, del sistema retorico della rivelazione, Longhi si sia servito per un'Annunciata e non per, che so, un caravaggesco. Il nesso oro-Annunciata rende il discorso infallibile e vivido e ad alto effetto di verità storica e formale.

I lucernari: «lunghe approcchi con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della

nostra vicenda particolare»; ma, veramente, non solo sotto quelle aperture a vetro si manifestava l'ostinato mutismo:

È uno dei dipinti che conosco meglio ed amo di più da oltre trent'anni, e cioè dai miei venti. Quando lo incontro per la prima volta, nell'immediato dopoguerra, era, s'intende, un incontro preparato, dopo molto inutile rovello sulla fotografia dell'Alinari e sulla strana vicenda dell'opera.

Della «strana vicenda» va fermata la commozione procurata dal «nostro grande Cavalcaselle» che, «citando a memoria il dipinto», ne parlava «come di cosa su fondo di oro, forse perché stordito dalla profusione di ori che vi circolano, in verità, un po' dappertutto, fuorché nel fondo»: è osservazione che si annuncia per ora quale tema senza sviluppo, ma destinata a diventare *Leitmotiv* wagneriano, circolante e assediante.

L'interruzione della guerra non mi permetteva di conoscerlo di persona al Louvre che nel 1920: ma da quel primo incontro, e dopo tant'altre ore consumate nell'interrogatorio diretto, venivo ad intenderne sempre meglio la nazione lombarda e il trapianto in Liguria e i legami con quella cultura franco-provenzale, o addirittura delle coste mediterranee, dove rifiorivano, con Fouquet e Charonton, le rose dell'Angelico, e persino scaldava un po' il sole di Piero:

che sono tracce di ricognizione critica; ma sono anche disseminazioni di motivi di scrittura che, più avanti, deflagreranno. Intanto passano gli anni ma, alla maniera di Proust (il clima d'epoca è quello), occorre tornare indietro per spiegare:

Torniamo assieme, intanto, all'anno millenovecentoventi, nel museo del Louvre, dinnanzi al trittico appeso a mano manca, sul finire della prima campata di quella Grande Galerie che ha ormai, nel ricordo, la pace di uno stradone esposto alle grandi piogge: i primi appunti, stesi, rammento bene, nella sosta meridiana di una *crêmerie* di rue de Rivoli, sono abbastanza significativi: «Apparizione d'oro e di avana, azzurro e grigio. Le carni lievemente aduste; quasi sospetto di meticciano. Sui visi più chiari le ombre ardesia. Le babbucce di Sant'Alberto come olive nere. Toni caldi e toni freddi (che cosa importa?) da non distinguersi. Ori, ori: non però appiattiti dalla luce, anzi che smagliano nella luce, bruciati dalla penna nera dell'ombra. Sentimento degli ori. Coltivazione degli ori. Civiltà degli ori lombardi (Monza, Treviglio, Lodi). Intelligenza della forma da screditare più d'un fiorentino, però non fiorentina: confidenziale, accostante, non insolente e saputa. La città nel pomeriggio torpido: una Pavia immaginaria, di ricordo? E l'angelo che sembra smartellinato da uno scultore della Certosa. Viola come nel Bergognone. Gli azzurri, invece, di lago, intatti, come in Fouquet e Charonton. Del resto, anche la Madonna 'fermière'. Elezione della spalliera di rose come in un antico 'lai' provenzale; i garofani che tremano nell'afa entro il vaso,

ahi, 'rinascimento'. Ironico, però, anche nel frammento di girale troppo bello, impeccabile. Tutto scritto e tutto dipinto: largo e minuto. Un miniatore di genio. Un gran pittore di minimi. Il più alto colloquio tra nord e sud, tra Van Eyck e Piero. L'apice della pittura lombarda del Quattrocento.

È nelle stesure del 1942 che il *Carlo Braccesco* cambia intonazione e diventa una ricerca del tempo perduto, come ha mostrato Simone Facchinetti nella sua edizione, i cui appoggi sono resi visibili da un album di immagini: la foto Alinari n. 23287 dell'«inutile rovello» ma che permise all'incontro di esser preparato «nell'interrogatorio diretto»; la *Flagellazione* di Piero a fianco della *Donna che versa il latte* di Vermeer, perché fu l'*Exposition hollandaise* a Parigi nel 1921 che permise a Longhi dei paralleli visivi; la sorprendente aria di famiglia che si riscontra tra il *Ritratto di Proust* di Blanche e l'*Autoritratto all'età di trentacinque anni* di Longhi; la *Veduta di Delft* col suo «petit pan de mur jaune» e il particolare del muro nella *Natività* londinese di Piero: «quel muro frollo, eroso, quasi friabile [...] s'immerge nell'etere ceruleo con un'estasi vibrata che rivedremo soltanto in certi frammenti di Ver Meer». Sulla *Veduta di Delft* c'è di Longhi una pagina di taccuino conclusa dall'«impressione di un'eternità attimale» (quanto Bergson) ripensando al dipinto, proprio mentre, si può credere, Proust malato sta mandando Bergotte a morire sotto quell'angolo giallo.

Carlo Braccesco aveva avuto una prima stesura nel 1925, *Maestro Raro* – dove è subito il giudizio di valore sull'«opera più bella tra '4 e '5 Italiano» – e, nello stesso 1942, una stesura per la conferenza del 16 maggio alla Società del Giardino di Milano, col titolo *Un grande anonimo del Quattrocento lombardo (Il Maestro dell'Annunziata del Louvre)* a ridosso di quella poi consegnata a stampa. Nei *Lavori in Valpadana* delle Opere Complete il titolo sarà *Carlo Braccesco*, assunto sulle pagine dispari (con l'aggiunta della data 1942) quale titolo scorrente; nelle pagine pari il titolo sarà *Il 'Maestro dell'Annunziata del Louvre'*. Qualche andirivieni da una stesura all'altra, per sondaggio, non guasterà neanche per noi che leggiamo: fermandoci, come non si dovrebbe ma *pour cause*, alla scrittura di Longhi, e lasciando fuori la sua indagine di storico.

A partire dai «pomeriggi che spiovono dai lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare»: e precisamente «sul finire della prima campata di quella Grande Galerie che ha ormai, nel ricordo, la pace di uno stradone esposto alle grandi piogge». Perché da qui e dall'appunto nella *crémèrie* di rue de Rivoli si intrecciano alcune tessere, in un tracciato «poco manca, freudiano» (direbbe Longhi; e se, tra calcolo di dadi, al Museo di Cluny un altro numero 1676 si mostrerà prossimo al numero 1676

del Louvre). L'appunto ferma i «garofani che tremano nell'afa» e la stesura finale meglio individua il «vaso di peltro dove s'arricciano, nell'aria, i garofani». E si veda quale è mai l'ora del giorno quando l'angelo, già fermato negli appunti come «smartellinato da uno scultore», annuncia:

Perché arriva ronzando, sul suo piatto dorato in prospettiva, questo calabrone violetto, la tunica smartellinata del vento, la tracolla di nastro che brandisce, i piedi impigliati nelle ultime trinelle di nubi, il serto ridotto a tre sole roselline stacciate e all'«aigrette» che struscia sul cielo caldo? Ah! una distrazione, finalmente, nella filza di questi pomeriggi così gravi che le rose dormono bianche e rosse sulla spalliera di marmo e la veduta d'ogni giorno trema assopita fra gli acquitrini e i cespugli

(nella conferenza si diceva di «quel meriggio così torpido, che le roselline dormono» e «quella veduta d'ogni meriggio» stava al posto della «veduta d'ogni giorno»). In più, «La città nel meriggio torpido. Pavia un poco immaginaria?» (*Maestro*) trova un'aggiunta cruciale: «di ricordo»: la «città nel meriggio torpido: una Pavia immaginaria, di ricordo?» (*Carlo Braccesco*).

E la luce che spiove? *Carlo Braccesco*: «Un'aria di certosa padana spira in questo interno in cui la luce spiove blanda dalle finestrine che inquadrano un po' di cielo, un po' di paese liquido e smorto»; *Il Maestro dell'Annunziata*: «Un'aria di certosa nostrana – sono anch'io di questa gran valle – spira in quest'interno dove la luce piove blanda dalle finestrine donde appare un cenno di paese liquido e smorto». La dichiarazione di appartenere a «questa gran valle» spiega forse perché, al titolo previsto per il volume delle Opere Complete contenente il *Carlo Braccesco, Saggi e ricerche nell'Italia del Nord 1934-1964*, Longhi preferì poi *Lavori in Valpadana*; ma è l'arrivo del pronome di prima persona che lascia congetturare sulle innervature autobiografiche, introducendo per la porta maggiore il racconto di una scoperta d'arte alla frontiera con lo scrivere di sé.

Nulla di ciò era presente nell'incunabolo svelto del *Maestro Raro*. Il racconto autobiografico e proustiano nasce, come scavando freudianamente nel passato, con la conferenza e il testo a stampa del 1942. Nel taccuino parigino, nella parte dedicata a Ludovico Brea, al quale il quadro 1676 del Louvre era stato attribuito nel 1896 dal «noto articolo della signora Logan-Berenson (in realtà solo più tardi Mary sarà consorte di Bernard), le due paginette della visione nella *crémèrie* di rue de Rivoli sono strappate. Forse perché il documento fu costruito dopo ma si voleva, lasciando la traccia dello strappo, autenticarlo; forse perché, autentico, le paginette servirono a una trascrizione rapida, a un taglia e incolla con aggiustamenti, se i garofani «tremano nell'aria» nella stesura per la conferenza e «nell'afa» in quella poi consegnata a stampa; forse perché alla fioca febbre si voleva alzare la temperatura (non solo stilisti-

ca). Gli autori, si sa, sono più indifferenti alla filologia di quanto non credano i filologi. E se, dal punto di vista documentario la faccenda è tutto sommato irrilevante (perché fin dal 1925 la sostanza della visione è assunta nella dimostrazione), l'invenzione di sana pianta della seduta in rue de Rivoli sarebbe decisiva per la strutturazione del racconto, soprattutto per quel che riguarda la sua deriva autobiografica (un'autobiografia concessa in quanto pregna di conseguenze critiche). Tuttavia, ciò considerato: è più Freud o più Proust? Se della *crémèrie* e dei suoi avvenimenti e dei suoi taccuini non c'è traccia nel *Maestro Raro* non si vorrà parlare di rimozione: alla data del 1925 troppo vicino era *le «temps perdu»* al Louvre, così definitivamente acquisito, infatti, in un appunto in vista della stesura del 1942: per allora, il riferimento è a una «scheda che risale al 1920», frutto di «un viaggiatore espatriato» in cui l'«entusiasmo di prima visione» non inficia la qualità del giudizio. Dunque, più Proust; e una lieve sindrome di Stendhal. Ma dice qualcosa, quest'assenza, sull'eventuale contraffazione? Niente, se nel taccuino di Parigi, c'è l'ecfrasi, parente, nel tono, della *Veduta di Delft*.

Così, per concludere, oggi, si tornerà per un momento sui «lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute», perché l'incipit della conferenza sul *Maestro dell'Annunziata* dice:

I ricordi di uno storico dell'arte non sono tanto ricordi di tavolino, ma più di stagioni, di viaggi, di incontri fortuiti, di lunghe conversazioni finalmente intavolate con le opere, di meriggi che filtrano dai lucernari dei Musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vita particolare.

Mancano le «scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria», il «senza mèta»; ci sono in più le «stagioni»; e «vita» sta al posto di «vicenda»: che è la vita diventata quel che è. Ma non si mancherà di osservare come le «lunghe conversazioni finalmente intavolate con le opere» virino verso l'ostinazione al silenzio dei «lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute», affrontate «nell'interrogatorio diretto»: che sembra poliziesca dicitura ed è forse come le domande di Swann a Odette e di Marcel ad Albertine: «*La Ricerca del tempo perduto* è un immenso interrogatorio di gelosia», scrive Giacomo Debenedetti nella *Radiorecita su Marcel Proust*. E un interrogatorio di gelosia, più o meno grande e nobile secondo statura e natura di chi interroga, è, si può dire, tutta la critica. In quanto al passaggio di verbo di quel che arriva dai lucernari, da «filtrano» a «spiovano», è, lo si è visto, un filo che corre tra i pomeriggi del *Carlo Braccesco*: meglio subito annunciarlo e poi qua e là riprenderlo e riavviarlo, come, wagnerianamente, in Proust (e, soprattutto, come nel Proust di Debenedetti).

Un'ultima intermittenza. Nell'incipit dimora, per Longhi, la natura (o l'intonazione) del saggio che segue. E se non arriva l'incipit talvolta non arriva nemmeno il saggio. Si vedano, in un vecchio fascicolo di «Paragone Arte», i materiali accumulati intorno a Picasso per un saggio mai scritto. Sembrava dover uscire per la mostra romana del 1953 (l'elenco dei membri del comitato nazionale è impressionante: c'erano tutti), come poi non fu, ed era pensato fin dalla mostra parigina del 1932. Nell'introduzione al numero di «Paragone» si riferisce di una reiterata, perplessa domanda: «Come mai Longhi ha tenuto nel cassetto per lunghi anni (dal '32 al '53) le riflessioni suggeritegli dalla mostra Petit?». Si può credere, sfogliando quel fascicolo, che Longhi il saggio su Picasso non l'abbia mai portato a termine perché non riusciva a trovarne l'inizio, a intonarlo; ma non è solo questo. Nei tentativi del 1953 c'è un passo ricorrente che insiste su come si tratti stavolta di interrogare non un'opera ma un autore, tentando di mettere a frutto e a fuoco quelli che sembrerebbero i vantaggi dell'essere contemporanei e che invece, di fronte alla sfinge, sono vantaggi illusori. Dunque: per snidare la «notoria rapacità intellettuale di Picasso», scrive Longhi, ci vorrebbe un'intervista, e, considerata la singolare forma di mutismo di Picasso, che consiste nel rispondere per enigmi a chiave, «sarebbe bene che vi attendesse qualche giovine critico agile e pronto; sono più giovine di Picasso ma non a sufficienza per intimorirlo; per questo ci vuole il muso duro dei giovani. Gli anziani fanno a star zitti fra di loro, e per farli parlare ci vuole l'audacia dei giovani». Questo sentimento di intervenuta senilità è ripreso in una successiva e ugualmente interrotta stesura: «Non v'è che la beata insolenza dei giovani che possa far sputar l'osso agli anziani; e perciò mi auguro che sia qualche giovine intelligente e colto a interrogare Picasso». Non manca dunque solo l'incipit-diapason: bisogna interrogare Picasso, scioglierne gli enigmi o, meglio ancora, costringerlo al parlar diretto e chiaro, ma è passata l'età per interrogare a muso duro, con audacia e insolenza: l'età della giovinezza e dell'amore con gelosia. E, soprattutto, certe volte due decenni non bastano a vedere rappreso in qualche cosa, poi, il tempo perduto.

RIEPILOGO BIBLIOGRAFICO

Il *Carlo Braccesco* di Roberto Longhi (1942), già ristampato nell'antologia *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, e nel VI volume delle *Opere Complete, Lavori in Valpadana*, Firenze, Sansoni (entrambi i libri escono nel 1973), poi in *Disegno della pittura italiana*, a cura di Carlo Volpe, Firenze, Sansoni, 1978, è stato riedito dalla Fondazione Pietro Bembo, con allegati gli scritti che portarono al testo definitivo, a cura di Simone Facchinetti, Parma, Guanda, 2008. È evidente ma va ugualmente dichiarato, per il paragrafo su Longhi-Proust, il debito verso questo materiale e verso le considerazioni di Facchinetti, sulla

scia del saggio di Giovanni Agosti, *Da Piero dei Franceschi a Piero della Francesca (qualche avvertenza per la lettura di due saggi longhiani)*, in *Piero della Francesca e il Novecento*, catalogo della mostra a cura di Maria Mimita Lamberti e Maurizio Fagiolo dell'Arco, Venezia, Marsilio, 1992. E va subito riconosciuto come sottofondo, per noi, l'insieme dei saggi su Longhi radunati nella silloge continiana sopra citata (di Emilio Cecchi, Contini stesso, Giuseppe De Robertis, Pier Vincenzo Mengaldo) e in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982. Tra gli scritti successivi si segnalano Cristina Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa, Pacini, 1989; Giorgio Patrizi, *Il 'caso' Longhi: il saggio come racconto*, «Nuova Corrente», gennaio-giugno 1994 (numero monografico su *Il saggio nel Novecento italiano*); Stefano Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Napoli, Arte Tipografica, 2001; Ezio Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003 (ma, dello stesso Raimondi, presso il medesimo editore, 1998, si rinvia anche a *Letteratura e identità nazionale*); Francesco Abbate, *Sua signoria mangia in oro. Roberto Longhi e la sociologia dell'arte*, Lecce, Congedo, 2004; il capitolo longhiano di Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005; e Manuela Marchesini, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, Modena, Mucchi, 2005.

Sul viaggio europeo di Longhi tra 1920 e 1922, si legga quanto scritto da Francesco Frangi (*L'arte si svela all'occhio della memoria*, «Il Sole-24 ore», 2 febbraio 1992), dopo la consultazione dei taccuini longhiani: «A rendere l'idea della portata di quel viaggio basterà pensare ai non pochi direttori di musei che, all'indomani del passaggio di Longhi, dovettero affrettarsi ad aggiornare i cataloghi delle proprie collezioni e a cambiare i cartellini alle opere [...]. Ma ancor meglio si percepisce il significato di quella lunga esperienza se si pensa che ben due anni, all'incirca proprio quelli del "silenzio" tra il 1923 e il 1924, furono necessari a Longhi per resistere e riflettere, ancora a caldo, sugli appunti ricavati dalle sue spedizioni, che costituiranno non a caso la principale fonte dei suoi scritti successivi. È soprattutto a partire dall'Ottocento, con la nascita della *kunstwissenschaft*, cioè della storia dell'arte intesa non più come disegno teorico-estetico ma come disciplina del conoscitore e quindi dello studio diretto e comparato delle opere, che il viaggio di studio diviene, complice l'assenza delle fotografie, il momento fondamentale della ricerca storico artistica».

Il fascicolo di «Paragone Arte» con le pagine di Longhi su Picasso è il 371, del 1981. Per il Novecento di Longhi, a *Scritti sull'Otto e Novecento* (volume XIV delle Opere Complete, 1984) vanno accostati il catalogo *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, a cura di Claudio Spadoni, Milano, Mazzotta, 2003; e Maria Cristina Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra. 1948-1956*, Milano, Charta, 1999. Il catalogo della mostra romana di Picasso fu pubblicato, a cura di Lionello Venturi, Roma, da De Luca, 1953.

La citazione da Susan Sontag è in *Sulla fotografia (On Photography, 1973)*, Torino, Einaudi, 2004. Le indicazioni di Beckett per *Aspettando Godot* e l'informazione sulla versione inglese si leggono nel *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da Paolo Bertinetti, traduzioni a cura di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1994. Quella di Giacometti che attraversa la strada lucida di pioggia è una foto spesso riprodotta: in *Immagini e parole. Fotografie di Henri Cartier-Bresson*, Roma, Contrasto, 2003, l'accompagnano i commenti di Claude Roy (che ha il merito delle esatte coordinate: «nel 14° arrondissement, tra la rue du Moulin Vert e la rue d'Alésia, tra lo studio di Alberto Giacometti e il ristorante verso il quale Henri e lui correvano a ripararsi dalla pioggia») e di Sam Szafran (Giacometti «che attraversa la rue d'Alésia sotto la pioggia per raggiungere la tabaccheria Didot»); la foto di Georges Pierre con Giacometti e Beckett sta nell'insero di James Lord, *Giacometti. Una biografia*, Torino, Allemandi, 1988; il ritratto di Beckett nella sua casa si può vedere in *Un silenzio interiore. I ritratti di Cartier-Bresson*, Roma, Contrasto, 2006.

Il passo di Cesare Garboli sull'orologio di Bassani e l'occhio di Longhi si legge in *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990 (per altre implicazioni longhiane di Garboli rinvio al mio *Garboli, a partire da Longhi*, in *Qualcosa del passato*, Roma, Gaffi, 2008); il colloquio di Mario Soldati con Filiberto Lodi in *Le due Bigliardi* è raccolto in *55 novelle per l'inverno*, Milano, Mondadori, 1971, l'episodio relativo alla Pala di Castelfranco si trova alla data 10 giugno 1970 di *Lo specchio inclinato. Diario 1965-1970*, Milano, Mondadori, 1975, *Il paradiso della Canonica* si legge in *La casa del perché*, Milano, Mondadori, 1982; ma motivi longhiani in Soldati (però allievo di Adolfo e Lionello Venturi) sono ben presenti, in spirito, perfino nel viaggio enologico *Vino al vino* (si veda l'introduzione di Domenico Scarpa all'ultima ristampa negli Oscar, Mondadori, Milano, 2006).