

## Il conflitto che definisce lo stile: esempi nella storiografia artistica da Vasari a Longhi

CARMELA VARGAS

Entrato dunque Donato in casa, giunto che fu in terreno, vide il Crocifisso di Filippo a buon lume, e fermatosi a considerarlo, lo trovò così perfettamente finito, che vinto e tutto pieno di stupore, come fuor di sé, aperse le mani che tenevano il grembiule; onde cascatogli l'uova, il formaggio e l'altre robe tutte, si versò e fraccassò ogni cosa; ma non restando però di far le maraviglie e star come insensato, sopraggiunto Filippo, ridendo disse: "Che disegno è il tuo, Donato? Che desinaremo noi, avendo tu versato ogni cosa?". "Io per me – rispose Donato – ho per istamani avuta la parte mia: se tu vuoi la tua, pigliatela; ma non più: a te è concesso fare i Cristi et a me i contadini" (Vasari, 1550, 1568, III/1, pp. 205-06).

Vasari raccontava così, nella biografia di Donatello, l'ammissione di una sconfitta dello scultore in una sorta di sfida che egli aveva lanciato a Brunelleschi. C'era dunque un precedente: qualche tempo prima, Donatello aveva mostrato all'architetto il Crocifisso ligneo da lui realizzato per la cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze<sup>1</sup>, dove ancora l'opera si trova, e Brunelleschi, richiesto del suo parere, disse «che gli pareva che egli [Donatello] avesse messo in croce un contadino e non un corpo simile a Gesù Cristo» (Vasari 1550, 1568, III/1, p. 204). Donatello, che invece molto confidava nella bontà di quel suo lavoro, sfidò l'amico a fare anch'egli un Crocifisso, obiettando che tanto più facile era criticare a parole che non operare con le mani. Brunelleschi allora, accettata la sfida, fece anch'egli un Crocifisso, quello che oggi si trova in Santa Maria Novella nella cappella Gondi, e invitò l'amico, con tanto di uova, formaggio e

---

<sup>1</sup> Non tutta la critica è concorde nell'attribuzione a Donatello del *Crocifisso* di Santa Croce, da alcuni spostato nel catalogo di Nanni di Banco (Parronchi 1976, pp. 50-55); (Rosenauer 1993, pp. 307-08). Per una conferma dell'opera nel catalogo di Donatello, si veda Cavazzini (2002, pp. 106-09). Sul *Crocifisso* di Brunelleschi, si veda Bellosi (2002, pp. 92-95).

vettovaglie, a vederlo nel suo studio, ottenendone la reazione di cui sopra.

È noto che Vasari usa i suoi aneddoti in funzione di «rilievo plastico» degli artisti di cui parla, secondo la definizione divenuta ormai tradizionale di Schlosser Magnino (1977 [1924], p. 313), cioè come espediente retorico della narrazione, pur rivolta essenzialmente a descrivere caratteristiche formali; uno strumento metaforico, dunque, per rendere quasi materiale e vivacemente evidente la cifra espressiva delle opere. Pertanto, ai racconti dinamici, come quello sopra citato, si aggiungono in Vasari le definizioni caratteriali di ciascuno degli artisti, anch'esse volte a tradurre in forma emblematica le loro scelte culturali, generando una convergenza tra carattere, comportamento, talvolta perfino aspetto fisico, e tipo di opere<sup>2</sup>. Così Brunelleschi appare a Vasari uomo dotato di ogni «virtù dell'ingegno», «nimico capitale de' vizii», di «lodevoli costumi» e «di spirito elevato», immesso in un ambiente intellettuale, abile a «ragionare de l'arti matematiche» addirittura con Paolo dal Pozzo Toscanelli, che era un fisico e matematico di fama riconosciuta (Vasari 1550,1568, III/1, pp. 137-43). Di contro, Donatello, che pure viene descritto di animo «liberalissimo, amorevole e cortese» (Vasari 1550, 1568, III/1, p. 220), guadagna agli occhi del suo biografo una nota di più spiccata concretezza, una vocazione umana meno intellettuale e astrante, che Vasari affida plasticamente all'episodio che chiude la sua vita, quando Donatello, vecchio e ammalato, riceve la visita di alcuni parenti intenzionati a farsi lasciare in eredità un certo potere e si sentono rispondere: «lo non posso compiacervi, parenti miei, perché io voglio, e così mi pare ragionevole, lasciarlo al contadino che l'ha sempre lavorato e vi ha durato fatica, e non a voi, che senza avergli mai fatto utile nessuno né altro che pensar d'averlo, vorreste con questa vostra visita che io ve lo lasciassi» (Vasari 1550,1568, III/1, p. 223). È in questa cornice che l'episodio del conflitto tra i due circa il crocifisso prende significato: si fronteggiano due diverse concezioni artistiche e due diverse modalità operative. Il crocifisso-contadino racconta una scelta espressiva di Donatello, quel suo rovello sperimentale, naturalistico,

---

<sup>2</sup> Un ampliamento di quanto fosse importante trattare dell'aspetto fisico nella letteratura biografica tra Cinquecento e Seicento in Casini (2000, pp. 75-88).

profondamente umano che permea tanta parte della sua opera con tratti concitati e vibranti, laddove il crocifisso del Brunelleschi esibisce una compostezza matematica e concettuale che ne fa una sorta di misura del mondo, un compasso spaziale in forma umana.

Altre volte nelle *Vite* di Vasari il conflitto tra due artisti assume la medesima valenza di ermeneutica dello stile: Masaccio si industria di «fare le figure vivissime e con bella prontezza a la similitudine del vero» (Vasari 1550,1568, III/1, p. 125), in ciò superando quelle ancora goticizzanti di Masolino che «non posavano né scortavano coi piedi in sul piano, ma stavano in punta di piedi» (Vasari 1550, 1568, III/1, p. 124); Paolo Uccello, troppo incline alla bizzarria prospettica rispetto a Donatello, che della prospettiva faceva un uso tanto meno manieristico, si sente rimproverare da Donatello stesso che quel suo eccesso di «ghiribizzi» possa finire con il frammentare la coerenza spaziale delle opere, risultando piuttosto affine all'operato degli intarsiatori «che empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre» (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 62-63). Un modo eccellente per segnalare un conflitto formale che ancora oggi la critica riconosce e che annovera tra i diversi modi di interpretare la prospettiva del primo Quattrocento in Italia.

Tuttavia, oltre la numerosa presenza di coppie oppositive come quelle appena indicate, c'è in Vasari un luogo in cui l'intera costruzione di due biografie è strutturata come un conflitto in crescendo, che culmina addirittura in omicidio, a sancire l'irriducibile differenza tra due artisti. Si tratta dei pittori Andrea del Castagno e Domenico Veneziano.

Maggiore spazio, in tali biografie appaiate, è dato ad Andrea del Castagno, la cui personalità fa tutt'uno con il suo modo di dipingere: cresce in un ambiente rustico e rozzo, fa la guardia agli armenti, compie la sua prima esperienza di pittore osservando il lavoro di «dipintori di contado», matura una tale «spasimata» passione per quell'arte che comincia a praticarla freneticamente come meglio può, mettendosi «su per le pietre co' carboni o con la punta del coltello a sgraffiare et a disegnare animali e figure»; notato da un gentiluomo fiorentino che ne intuisce il talento, si sposta a Firenze con l'aiuto di tale mecenate, il quale altri non è che Bernadetto de' Medici, uomo delle istituzioni fiorentine in quanto gonfalo-

niere di giustizia e commissario generale dell'esercito durante la battaglia di Anghiari del 1440; a Firenze Andrea progredisce nelle «difficoltà» dell'arte e dà le sue prime prove «alquanto crudette et aspre», in cui si mostra «gagliardissimo nelle movenze delle figure e terribile nelle teste de' maschi e delle femmine», finché arrivano le grandi commissioni, tra cui l'incarico di affrescare la cappella maggiore della chiesa di Sant'Egidio annessa all'Ospedale di Santa Maria Nuova. Ed è qui che egli incrocia il «celebrato pittore Domenico da Vinezia, il quale era stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio». L'invidia esplode immediata: Andrea, che pur si riconosce superiore a Domenico nel disegno, se non nella grazia e nel colore, non tollerando il confronto, medita di «levarselo dattorno». Dal canto suo Domenico, che era «buona persona et amorevole, cantava di musica e si diletta di sonare il liuto», non sospettando di nulla, accetta di entrare in amicizia con Andrea e di trovarsi insieme a lui «a far buon tempo e serenate a loro inamorate». Tuttavia, la finzione da parte di Andrea non dura molto: egli, senza farsi vedere, «sconosciuto» scrive Vasari, «si mise ad aspettarlo dopo un canto, et arrivando a lui Domenico nel tornarsene a casa, gli sfondò con certi piombi il liuto e lo stomaco in un medesimo tempo; [...] poi lasciandolo in terra si tornò in S. Maria Nuova alla sua stanza e, socchiuso l'uscio, si rimase a disegnare». Segue il racconto della scoperta del corpo di Domenico da parte dei servitori, del finto pianto di Andrea sul cadavere e della perfidia con cui il «micidiale e traditore» omicida tiene il segreto fino in punto di morte, quando finalmente lo confessa (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 351- 63).

Il racconto vasariano sarebbe solo un'avvincente costruzione letteraria se non fosse interamente intessuto con la descrizione delle opere, contribuendo alla lettura delle stesse: si confrontano due stili pittorici in conflitto, non a caso inquadrati fin dall'*incipit* in una cornice retorica circa gli effetti della competizione tra artisti. La competizione è fatto positivo se spinge i pittori a migliorare se stessi nel confronto con chi è diverso; diventa spregevole e merita condanna, quando si trasforma in invidia e disconoscimento dei meriti altrui. Affidato alla lettura delle opere, questo assunto apparentemente innocuo serve a Vasari per introdurre una va-

riazione stilistica, che egli affida alla maniera di Domenico Veneziano, più moderna di quella di Andrea del Castagno, sia tecnicamente, per l'utilizzo di colori a olio, sia formalmente, per una componente di «grazia» e «vaghezza» che supera la maniera arida e secca del suo presunto amico. È noto che «maniera secca e cruda» è per Vasari quella dei pittori primitivi, quelli che, dal Medioevo al Quattrocento, stanno più indietro lungo la linea evolutiva che condurrà, soprattutto nel primo Cinquecento, alla conquista della naturalezza e alla capacità di dissimulare ogni artificio, ogni difficoltà di rappresentazione, stemperandoli in apparenza di facilità esecutiva. Come dire che il conflitto instaurato tra Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, al di là della pur gustosissima aneddotica, vale a definire una situazione storica in movimento e in crescita. Vasari lo chiarisce ampiamente nelle pagine del proemio alla terza parte delle *Vite*, che introduce la maniera moderna, vale a dire quel periodo che va da Leonardo a Michelangelo e che coincide sostanzialmente con il Cinquecento. Sono pagine molto note e ben studiate dalla critica: in esse Vasari chiarisce cosa intenda per processo evolutivo delle arti figurative; in realtà completa un discorso già affidato al proemio della seconda parte delle *Vite*, introduttiva al Quattrocento, allorché, con pieno senso della storia, aveva avvertito che la sua scansione tripartita e ascensionale delle maniere pittoriche non implicava condanne e disconoscimenti di merito alle età più remote, in quanto ciascun raggiungimento era da valutare nel contesto della «qualità di quei tempi, la carestia degli artefici, la difficoltà de' buoni aiuti» (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 13-14): intendendo per «buoni aiuti» la mancanza di modelli classici da studiare e da imitare. Alla luce di tali premesse, la terza età porta a compimento e a perfezione il percorso precedente: in essa quanto di «ordine e misura» erano riusciti a raggiungere artisti come Brunelleschi nell'architettura; quanto di «vivezza» aveva aggiunto Masaccio alla pittura e di «disegno e proporzione» Donatello e Ghiberti avevano arricchito la scultura (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 15-18), perviene a un nuovo stadio di maturità. Nella terza età, infatti, sulla base di quanto «i secondi augmentarono grandemente [...] tutte le cose dette di sopra», si verifica l'aggiunta decisiva verso la mo-

derinità: vale a dire, si conquista la «grazia» (Vasari 1550, 1568, IV/1, pp. 4-5).

Con essa si intende una forma di naturalezza d'espressione che rende fluido il linguaggio artistico, ne dissimula il lavoro tecnico e l'esercizio di apprendimento sui modelli classici, la lezione dei quali appare finalmente fusa in armonia con quella ricavata dalla natura; in definitiva, la grazia evita di ostentare il duro impegno dello studio e fa apparire le abilità dell'artista come fossero intuitive e spontanee. Le parole di Vasari sono illuminanti: le regole occorrono, certamente, ma ci vuole «nella regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine»; vale a dire «una grazia che eccedesse la misura», una «facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive» (Vasari, 1550, 1568, IV/1, p. 5). E subito dopo, alcuni esempi per meglio spiegare: quella «certa maniera secca e cruda e tagliente, che per lo soverchio studio avevano lasciata in questa arte [la pittura] Piero della Francesca [...], Andrea del Castagno [...], Sandro Botticello [...]; i quali per sforzarsi cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche e massime negli scorti» cede il posto alla nuova età in cui Leonardo, Raffaello, Correggio, Parmigianino e, sopra tutti, Michelangelo, realizzano figure che sembrano respirare, guadagnando «il moto e il fiato» (Vasari 1550, 1568, IV/1, pp. 7-8).

Per descrivere questo passaggio cruciale nel cammino della pittura verso la modernità, Vasari adopera le stesse espressioni che avevano punteggiato la descrizione caratteriale e artistica di Andrea del Castagno: quella maniera *cruda e tagliente*, che ora sappiamo essere per lui un tratto formale di immaturità dell'arte, era diventata in Andrea la tendenza giovanile a incidere con la punta del coltello le sue figure sul muro, a segnalare gli errori nell'opera altrui sottolineandoli con un graffio dell'unghia direttamente sulla superficie dipinta, fino a essere egli stesso «bestiale uomo», con «viso di Giuda Scariotto» (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 356, 360). Ma più ancora, è la sua pittura a essere rivolta solo alle «difficoltà dell'arte», che rendevano le sue opere «alquanto crudette et aspre» diminuendone la qualità per mancanza di «grazia [...] e [di] una certa va-

ghezza che nel suo colorito non si ritruova» (Vasari 1550, 1568, III/1, p. 354). Nondimeno, sono opere in cui Vasari loda la perizia degli scorcii, soffermandosi sul merito di «un cane in iscorto che fu molto lodato» negli affreschi di Sant'Egidio, oggi perduti, dove anche segnala la competenza del pittore nella resa prospettica dei casamenti che inquadrano le figure, salvo poi popolare quegli quadri con figure «sforzatissime» nelle attitudini, come quando fallisce la rappresentazione di un Cristo flagellato che fa «arrandellato e stretto con funi alla colonna» senza alcuna traccia di «paciencia et umiltà» nel volto (Vasari 1550, 1568, III/1, pp. 354, 356).

Tutto ciò ha un'interessante ricaduta anche sul piano sociale: bisogna rifarsi alla storiografia ormai classica di Giovanni Previtali (1964, 1986) che efficacemente e più volte lo ha spiegato e, per un particolare aspetto della questione, di Antony Blunt (1966 [1940]). La visione vasariana che oppone diligenza a prestezza, esibizione delle difficoltà tecniche a dissimulazione delle stesse, in prospettiva teleologica, non è disgiunta – secondo Previtali – dal contesto politico e sociale in cui agiva Vasari né scollegata dal rapporto di lui con la committenza, specialmente quella medicea: si era infatti nel momento più delicato del cammino degli artisti verso un cambio del proprio *status* sociale, da artigiani delle corporazioni a categoria di intellettuali, in grado di preservare la propria autonomia culturale, quand'anche diventassero artisti-cortigiani, come lo stesso Vasari divenne presso Cosimo I. Il raggiungimento di una destrezza tecnica non fine a se stessa, e pertanto non puramente manuale, bensì rivolta a esprimere idee e concetti, anche quando questi dovessero interpretare disegni politici e celebrativi formulati non direttamente dall'artista ma dal suo committente (come Vasari fece per la decorazione di Palazzo Vecchio a Firenze), costituiva un ingresso ufficiale nella categoria elevata delle arti liberali; implicava la trasformazione del luogo deputato degli artisti, la bottega, in accademia, a sancire la loro promozione sociale. Non è un caso che fu proprio Vasari a creare a Firenze l'Accademia delle Arti del Disegno e ad annunciarne orgogliosamente a Michelangelo l'avvenuta realizzazione, con una lettera del 17 marzo 1563, che concludeva un lungo sforzo organizzativo di cui Vasari si era fatto carico, aven-

do cura di assicurarsi la benevolenza del Granduca, che sarebbe diventato «capo, guida e protettore» dell'Accademia, tuttavia coadiuvato da nessun'altri che da Michelangelo, a suggellare un moderno e inedito accordo tra principe e artista<sup>3</sup>.

Che tutto ciò avesse a che fare con il desiderio degli artisti di un accresciuto prestigio sociale lo conferma anche l'ancora valida interpretazione di Blunt sul senso vasariano della parola «grazia». Quel termine vasariano, qui già evocato, altro non è che il trasferimento nell'ambito della pittura di un concetto elaborato nel primo Cinquecento dagli scrittori delle buone maniere, coloro che si dedicavano a stabilire un galateo di corte che connotasse lo stile di vita del gentiluomo, provvedendo a fornirlo di tutti i crismi della distinzione sociale e della raffinatezza: emblema di tale categoria di scrittori fu Baldassarre Castiglione con il suo *Cortegiano*, edito a Venezia nel 1528 (Blunt, 1966 [1940], p. 108). La valenza che Vasari conferisce alla «grazia» in pittura, come qualità adatta a vincere lo stento dell'eccessiva diligenza tecnica, altro non è che il corrispettivo di ciò che il Castiglione chiama «sprezzatura» e che descrive, peraltro adducendo anche esempi pittorici, come il contrario dell'affettazione che è sempre in agguato nel modo di parlare, di vestire, di scrivere ogni qualvolta prevalga il retaggio del processo educativo del gentiluomo sulla disinvoltata visibilità del risultato raggiunto. Per Castiglione, una «virtù [...] contraria alla affettazione, la qual noi [...] chiamiamo sprezzatura [...] vero fonte donde deriva la grazia» (Castiglione, 1973 [1528], p. 128).

Tornando al conflitto Andrea del Castagno–Domenico Veneziano, il raggio delle implicazioni appare evidente, sia nella pregnanza dei termini descrittivi usati per le opere che per quelli destinati ai caratteri: non a caso Domenico Veneziano è dotato di una maniera ricca di grazia e di colore soave, è egli stesso amabile persona che suona il liuto e canta serenate d'amore, essendo dunque, perfino sul piano comportamentale, più evoluto dell'ispido Andrea<sup>4</sup>. L'intero racconto vasariano, dunque, tra-

---

<sup>3</sup> Si veda Pevsner (1982 [1940]), pp. 46-48 e pp. 325-335.

<sup>4</sup> È noto che nella realtà storica il conflitto fra Andrea e Domenico non andò come Vasari lo racconta. Le note critiche all'edizione ottocentesca delle *Vite* curata da Gaetano Milanesi chiariscono che Andrea del Castagno morì di peste quattro anni prima di Domenico e che,



sforma i dati caratteriali e aneddotici in momenti di passaggio lungo la linea progressiva verso il linguaggio artistico maturo, quello connotato appunto dalla grazia. Pertanto, gli umani sentimenti della competizione e dell'invidia personale, mai lasciati allo stadio di cifra individuale bensì accompagnati dal giudizio critico sulla ricaduta che hanno nell'operare artistico e sempre trattati nella dialettica con i loro opposti, si trasformano in tramite storiografico per delineare la storia stessa della pittura, dentro cui si attenua la consistenza della persona fisica cedendo il posto alla persona artistica storicamente inquadrata<sup>5</sup>.

La grande autorevolezza del modello storiografico fissato dal Vasari ne determina una lunga durata nella letteratura critica successiva: anche fuori dall'Italia, com'è il caso delle vite di pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi di Karel Van Mander editi una prima volta nel 1604 e poi nel 1618<sup>6</sup>; allo stesso modo, da Vasari procede un tipo di letteratura artistica interessata alla biografia di singoli artefici, come accade per Ascanio Condivi che, proprio in polemica con Vasari, pubblica nel 1553 una vita di Michelangelo volta a rettificare non poche affermazioni vasariane; e si possono considerare ancora germinate da quel modello le autobiografie degli artisti, come quella di Benvenuto Cellini, pubblicata solo nel XVIII secolo, o il *Memoriale* di Baccio Bandinelli del 1552 (Schlosser Magnino, 1977 [1924], pp. 349-64). Certo è che proprio dall'uso vasariano del conflitto tra diverse maniere pittoriche tra cui far emergere quella più evoluta e moderna, procede un'estensione del tema del conflitto a intere scuole pittoriche che molti scrittori post-vasariani ritenevano ingiustamente discriminate. Prende corpo, in altre parole, un'abbondante letteratura periegetica, che usa contrapporre al primato fiorentino e toscano la validità di altri linguaggi artistici locali. Ormai nel Seicento, si moltiplicano le rivendicazioni di valore della scuola veneta (Ridolfi 1648; Boschini

---

pertanto, non poteva aver commesso il delitto (Milanesi, 1878-85, p. 681); si veda anche (Barocchi, 1984, pp. 68-74).

<sup>5</sup> Interpretazione non dissimile in Graul (2012, pp. 1-40); Eadem (2015, pp. 113-46); si veda anche, sulla trasformazione dell'aneddoto in storia, Capucci (1976, pp. 299-320); sul tema del processo verso la maturità della pittura, Garin (1976, pp. 259-66); si veda anche Barocchi (1979, pp. 5-81); Agosti (2013).

<sup>6</sup> Sulla fortuna del modello vasariano nella storiografia europea si veda Aurigemma (2017, pp. 209-231); sulla relazione con Van Mander, si veda Galley (2017, pp. 373-87).

1660), della scuola bolognese (Malvasia 1686), napoletana (D'Engenio, 1624) e altre ancora<sup>7</sup>.

Finché si giunge alla più complessa e importante ripresa della storiografia su base biografica costituita dalle *Vite* di Giovan Pietro Bellori che videro la luce nel 1672. Che Bellori si proponesse consapevolmente la ripresa di Vasari è stato ben chiarito dalla critica, che ha rilevato come egli volesse riprendere «il filo di Giorgio Vasari», come esplicitamente scriveva al Malvasia, riducendo tuttavia il numero degli artisti monografati, che infatti saranno solo dodici, e volendo quasi raccogliere la sfida contenuta nel *Proemio della seconda parte*, allorquando Vasari enunciava il suo programma storiografico: di non volersi limitare alla raccolta puramente elencativa di notizie sugli artisti, bensì di voler definire «le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti accaduto in diversi tempi et in diverse persone» (Vasari 1550, 1568, III/1, p. 4; Montanari, 2009, p. 688; Cotesin, 2017). La scelta di Bellori di riagganciarsi a tali parole vasariane e di provare a onorare l'auspicio di Vasari stesso, che venisse dopo di lui qualcuno in grado di raccontare la quarta età dell'arte, è di per se stesso un tentativo di risolvere e armonizzare un conflitto. Era infatti accaduto, negli anni in cui Bellori progettava e poi lavorava alla sua opera, che sono all'incirca quelli del trentennio 1640-72, che la proliferazione di letteratura anti-vasariana prima accennata avesse sì risvegliato orgogli municipalistici e valorizzato aree geografiche diverse, ma avesse anche polverizzato un disegno storiografico più articolato e di aspirazione universalistica, come era stato quello di Vasari; di contro, il genere della biografia artistica, come abbiamo visto, aveva anch'esso smarrito quel valore di esemplarità quasi archetipica cui Vasari lo aveva consegnato. Nella fattispecie, erano uscite nel 1642 le *Vite de' pittori, scultori et architetti* di Giovanni Baglione, che Bellori trovò tanto deludenti da ricoprire la propria copia del libro di postille polemiche, lamentandone l'eccesso cronachistico e il tono di referto non ragionato né commentato; nel contempo egli poteva avvalersi di una riedizione del Vasari, curata dall'editore Carlo Manolessi nel 1647, rispetto a cui matu-

---

<sup>7</sup> Su tutto ciò ancora valido Previtali (1989 [1964], pp. 39-66).

rava senz'altro in lui l'esigenza di recupero e continuazione di quell'opera ben altrimenti ricca di impostazione storica e di coraggio nel giudizio critico (Montanari 2009, pp. 686-88). Sta di fatto che egli si mise all'opera con l'intenzione di superare lo sterile conflitto tra rigurgiti di municipalismo e biografie artistiche troppo apologetiche, pensando invece a una sintesi costruttiva tra pensiero critico, teoria dell'arte e storia dei singoli artisti, da lui selezionati e scelti in coerenza con il proprio assunto teorico. Pertanto, le esclusioni e le inclusioni di artisti sono concepite da Bellori in rispetto, anche questo vasariano, di quanto abbiano contribuito allo sviluppo complessivo della storia dell'arte e di quanto invece abbiano frenato o fatto retrocedere quel cammino. Quindi, per attenerci al solo aspetto dell'uso del conflitto come strumento ermeneutico dello stile, mette conto ribadire la rilettura critica che la storiografia della seconda metà del Novecento ha compiuto dell'opera di Bellori: accantonando le conclusioni cui era giunta la critica della prima metà del Novecento, da Schlosser a Panofsky a Mahon e soprattutto a Longhi, che nel 1950 aveva pronunciato la più inappellabile condanna di Bellori, giudicando le sue posizioni teoriche «sacchi sfiatati della vecchia idea platonica» o anche sistema «che porta la pittura a programma letterario» (Longhi 1950, pp. 10-11). Viceversa, a cominciare dalla preziosa introduzione di Previtali all'edizione delle *Vite* di Bellori del 1976 (Previtali-Borea), si è scoperto e poi assodato che, se di conflitto si può parlare in Bellori, non si tratta di quello tra classicismo e naturalismo, classicismo e barocco, Caravaggio e Poussin, Algardi e Bernini (che non compare apertamente nelle biografie, ma che era ben presente a Bellori come artista dominante della sua epoca); il conflitto non agisce nella sua opera come contrapposizione tra singole personalità; investe, al contrario, più sottili contrapposizioni e più concettuali. Bellori ragiona dentro un complesso momento di storia del pensiero e prende posizione su importanti tematiche del suo tempo: quella tra arti meccaniche e arti liberali, tra una forma di fruizione degli oggetti d'arte che si dibatte tra la degustazione del capolavoro isolato e la difesa di un patrimonio radicato nel territorio di appartenenza, da sottrarre all'esportazione incontrollata e da percepire come terreno di identità nazionale. Infine, occupano la discussione intellettuale del momento

gli strumenti stessi dell'interpretazione critica, nel senso di come si possano conciliare le ragioni teoriche con quelle ottiche, come si possa comporre il conflitto tra occhio e dottrina, cioè tra la lettura analitica e ravvicinata dei valori precipuamente visivi e formali delle opere e il loro inserimento dentro un tessuto dottrinale più complesso, sensibile ai valori iconografici, contenutistici e didascalici, sulla scia dell'ancor viva e operante teoria dell'*ut pictura poësis* (Previtali 1976; Cropper 2000; Montanari 2009)<sup>8</sup>.

Dopo Bellori e anche grazie a lui, il concetto di conflitto continua a operare anche nella critica settecentesca, europea e italiana arricchito di molteplici risvolti e di sofisticate sfumature: da Winckelmann che se ne serve per la definizione del suo ideale artistico ricavato da un costante confronto-conflitto tra antichi e moderni, a sua volta da inscrivere nella più vasta *querelle* culturale che investe i maggiori intellettuali europei (Testa 1999, pp. 204-13), fino a giungere alle soglie dell'Ottocento e trovare in Italia uno dei momenti più lungimiranti della sua applicazione. Vale a dire il momento in cui il conflitto viene utilizzato e superato nello stesso tempo: è il caso di Luigi Lanzi, l'unico su cui ho qui lo spazio di soffermarmi.

Fra i tanti possibili esempi, scelgo il tema della scoperta della pittura a olio, oggetto di lunga controversia tra gli antichi scrittori di storia dell'arte, che Lanzi riassume e risolve in modo profondamente innovativo. Dopo aver brevemente riferito quanto Vasari scrive a proposito del conflitto tra Domenico Veneziano e Andrea del Castagno, incluso un accenno al presunto omicidio, Lanzi ricorda che Vasari attribuiva a Domenico l'abilità di usare i colori a olio, avendone appreso la tecnica da Antonello da Messina che, a sua volta, l'aveva imparata in Fiandra, da Jan van Eyck. Riferisce, poi, che molti scrittori sono insorti contro Vasari, adducendo una diversa catena di spettanze per quella tecnica: intanto, retrodatandola a secoli più antichi e, anche, collocandola in differenti aree

---

<sup>8</sup> Per una disamina della fortuna critica di Bellori si veda Montanari (2009, pp. 658-64); si veda anche Schlosser (1977 [1924], pp. 611-26); Panofsky (1975 [1924]), pp. 75-85, 159-60); Mahon (1947, p. 4); Longhi (1950, pp. 5-19), riedito con commento in Vargas (2006, pp. 7-47); Previtali (1976, pp. IX-LX); Cropper (1991, pp. 145-73); Borea-Gasparri (2000).

geografiche. È così che essi hanno fatto esempi di opere dipinte a olio che si troverebbero a Vercelli, Firenze, Fiesole, Modena, Bologna, fin da tempi remoti; né Lanzi omette di vagliare gli scrittori più antichi che di pittura a olio avevano parlato come già esistente ai loro tempi, primo fra tutti il prete medievale Teofilo, autore riscoperto proprio ai tempi di Lanzi, tra il 1770 e il 1774 da Ephraim Lessing (Lanzi, 1968-74 [1808], pp. 63-65)<sup>9</sup>. Di ciascuna delle testimonianze addotte, l'abate Lanzi esamina gli strumenti operativi che sono stati utilizzati per accreditare le diverse opinioni, indugiando soprattutto sugli esami tecnici condotti sulle presunte pitture a olio scelte da varie parti come esempi probanti: in omaggio alla migliore tradizione settecentesca di verifica sperimentale e diretta sulle opere, egli smantella le pretese accampate da altri studiosi, precisando che in molti casi la materia che sembra olio, utilizzata per certi dipinti, è solamente cera, o un certo tipo di gomma stemperata con rosso d'uovo, senza contare che talvolta si tratta di ritocchi a olio sovrapposti in tempi successivi a opere condotte con diversa tecnica. Per concludere che è sul piano metodologico che la questione è mal posta: trattata come un conflitto tra uomini e luoghi per aggiudicarsi un primato d'invenzione di fatto inesistente, essa è piuttosto un processo tecnico complesso, scandito da varie tappe di avvicinamento al risultato, distribuito su un lungo arco di tempo e da considerare come raggiungimento collettivo ottenuto a più voci. Scrive Lanzi: «la soluzione può ridursi a due parole: innanzi a Van Eyck si conosceva qualche metodo di dipingere a olio, ma imperfettissimo e [...] questo praticavasi oltramonti, né si sa se fosse ben cognito in Italia; Giovanni [Jan van Eyck] trovò la perfezione di quest'arte, che si diffuse poi per l'Europa, e alla Italia si rese nota per mezzo di Antonio [Veneziano] o Antonello da Messina» (Lanzi, 1968-74 [1808], p. 65).

Mirabile esempio di conflitto razionalmente ricomposto grazie all'utilizzo più logico e moderno dei dati storici; ne fa fede, del resto, la limpida di-

---

<sup>9</sup> Teofilo è l'autore di una *Diversarum artium schedula*, che si configura come un'enciclopedia tecnica e una guida stilistico-tecnica dell'arte medievale. Non concorde tra gli studiosi la cronologia dell'opera tra IX e XII secolo: si veda Schlosser (1924, pp. 28-30); Levi (2010, pp. 178-187).

chiarazione d'intenti contenuta fin nella prefazione alla sua opera in cui Lanzi liquidava le controversie oppositive tra gli scrittori a lui precedenti, riconoscendone certamente i meriti ma anche contestandone lo spirito troppo campanilistico, che li induceva a sopravvalutare gli artefici delle proprie scuole pittoriche con rivendicazioni di primati e di qualità non sempre oggettivi. Per Lanzi tutto ciò appariva come «una lite di confini» inutile a tracciare il giusto disegno storico dello svolgimento dell'arte, che si ottiene, al contrario, solo ricomponendo i conflitti, potremmo dire, cioè riconoscendo spassionatamente a ciascuno degli artisti e a ciascuna delle scuole territoriali l'apporto che essi variamente ed effettivamente forniscono (Lanzi, 1968-74 [1808], pp. 8-10)<sup>10</sup>.

La storiografia della seconda metà dell'Ottocento continua a servirsi del conflitto come chiave di interpretazione di artisti e correnti di cultura, conducendolo in qualche caso a esplicita dichiarazione di metodo. È quanto avviene in alcuni dei maggiori rappresentanti della cosiddetta Scuola di Vienna, da Wickoff a Riegl a Wölfflin, i quali lavorano largamente sui fenomeni di genesi e trasformazione degli stili usando tanto la serrata analisi filologica dei singoli oggetti quanto il più vasto inquadramento storico-evolutivo dentro cui collocarli. Così, quando Franz Wickoff, nel 1895, si pone a indagare le miniature che illustrano il codice purpureo noto come *Genesi di Vienna*, della Biblioteca di corte di Vienna, allora ritenuto del IV secolo d.C. e di cultura campana, finisce con lo scrivere un libro che non a caso egli stesso, nella traduzione inglese del 1900 e poi nell'edizione berlinese del 1912, accetterà che venga intitolato *Arte romana*: a segno che l'indagine specifica era diventata di fatto la storia di un ben più ampio segmento cronologico tale da poter giustificare il titolo più onnicomprensivo<sup>11</sup>. Contrapponendo la tendenza pittoricistica dell'arte romana a quella plastica dell'arte greca classica, individuando nell'arte romana tratti di originalità e creatività autonoma in campi come quello del ritratto realistico, del paesaggio e della rappresentazione co-

---

<sup>10</sup> Sulla prefazione di Lanzi alla sua *Storia pittorica*, si veda Vargas (2003, pp. 7-57).

<sup>11</sup> Il libro apparve a Vienna in prima edizione in tedesco con il titolo *Die Wiener Genesis*; a Londra nel 1900 con il titolo *Roman Art, some of its principles and their application to early christian painting*; in Italia nel 1947 con il titolo *Arte romana*, Le Tre Venezie, Venezia, con traduzione di M. Anti (quest'ultima è l'edizione qui utilizzata).

me «modo di narrare continuo» (Wickoff 1947, p. 136 ), dove contava molto più la concatenazione illusiva tra le parti che l'isolamento plastico di ciascuna di esse sullo sfondo e nello spazio, Wickoff individuò nell'arte romana il germe della futura pittura medievale europea e contestò la lettura in chiave di decadenza e di regresso che ai suoi tempi gravava su quell'arte. Peraltro, egli volle utilizzare certi tratti formali dell'arte romana come l'esito di abitudini visive destinate a ripetersi nel tempo e a connotare molti sviluppi futuri: così il libro è continuamente intessuto di richiami a pittori e movimenti artistici tanto antichissimi, dall'Egitto al Giappone, quanto di là da venire: è noto che l'autore fosse un appassionato conoscitore dell'Impressionismo francese, che certamente gli fornì una chiave di lettura sul passato da lui pienamente rivendicata come plausibile *medium* interpretativo, anche consapevole delle eventuali obiezioni<sup>12</sup>. Scrisse infatti: «Un tale gioco anacronistico dispiacerà al senno pedante» (Wickoff 1947, p. 196), al quale egli certamente sfuggì per la coerenza metodologica del libro.

Non diversamente, Alois Riegl nel 1901 estese le premesse di Wickoff a un vastissimo materiale relativo all'intera produzione artistica tardo-romana, dagli edifici monumentali, alla scultura, alla pittura fino alla metallurgia, l'oreficeria, gli smalti, i tessuti: lesse analiticamente ogni oggetto e, avvalendosi costantemente del confronto-conflitto tra questa mole di forme e quelle dell'arte classica greca e romana augustea, in particolare lavorando sul conflitto formale e di concezione mentale tra visione pittoristica e visione plastico-spaziale, abbatté anch'egli il pregiudizio di un conflitto di valore tra arte classica e tardo-antica, anch'egli annullando il concetto stesso di decadenza a favore del normale avvicinarsi di differenti modi di visione e rappresentazione. Nella vibrante *Introduzione* al suo libro scrive: «Intendo dimostrare in questo libro che anche la *Genesi* di Vienna, considerata da un punto di vista storico nell'evoluzione artisti-

---

<sup>12</sup> Su Wickoff si veda Bianchi Bandinelli (1961, pp. 234-258); Idem (1981[1976], pp. 114-123); Sciolla (1993, pp. 50-53); sull'intera Scuola di Vienna si veda Schlosser (1936); Sciolla (1984, pp. 65-81); Lachnit (2008, pp. 159-163); Passaro (2009, pp. 63-73); Rampley (2009, pp. 446-462); su Riegl si veda Sciolla (2009, pp. 7-30); Meyer (2013, pp. 199-210); Pinotti (2013, pp. 117-128); sugli sviluppi della linea storiografica del formalismo fino alla seconda metà del Novecento si veda Tusini (2005); Pinotti (2012, pp. 75-90).

ca generale, rappresenta un progresso, di fronte all'arte flavio-traiana; e che può venire rappresentata come opera di decadenza (concetto che non esiste in realtà nella storia), solamente se giudicata col limitato metro della critica attuale» (Riegl 1901, p. 12).

Il momento in cui questa tradizione storiografica trova poi la più esplicita formulazione di metodo è quello rappresentato dall'opera di Heinrich Wölfflin che estende il conflitto come strumento ermeneutico alla storia dell'arte moderna, tra Rinascimento e Barocco. Nel suo *Concetti fondamentali della storia dell'arte* del 1915, egli propone cinque coppie di concetti in cui condensa l'opposizione tra le principali modalità della visione, dell'interpretazione del mondo e della correlata restituzione figurativa: parla dunque del passaggio dal lineare al pittorico, dalla visione in superficie a quella in profondità, dalla forma chiusa alla forma aperta, dalla molteplicità all'unità e dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa (Wölfflin 1915, pp. 35-37). Accusato in Italia di eccessiva meccanicità e di sacrificare il ruolo delle singole personalità artistiche a un disegno rigidamente teleologico e macroscopico, il libro in realtà è meno monolitico di quanto sembri e infinite volte lascia spazio, negli esempi forniti, a percorsi contraddittori rispetto alle categorie che dovrebbero includerli, a divergenze individuali degli artisti e a commistioni tra i diversi poli delle coppie individuate.

Questa grande storiografia europea raggiunge la critica d'arte italiana, almeno per il caso di Longhi, che qui mi accingo ad affrontare come esempio, attraverso il filtro dell'interpretazione crociana e post-crociana: fatto che concorre a spiegare gli aggiustamenti di metodo e le preferenze accordate solo ad alcuni aspetti di essa, ritenuti compatibili con il rinnovamento che Longhi stesso intendeva imprimere alla critica d'arte a lui contemporanea. Egli interviene in un dibattito aperto che, nel tempo, lo condurrà lontano tanto dalle formulazioni della Scuola di Vienna che dalle interpretazioni che Croce ne aveva dato (Vargas, 2006). Le obiezioni mosse fin dal 1926 da Benedetto Croce, che la storia proposta da Wölfflin fosse una «pseudostoria», afflitta dall'errore filosofico di «guardare l'arte non in quanto arte, ma in quanto documento o indizio di stati d'animo individuali e sociali» (pp. 233, 236), sono certamente coerenti



con la posizione di Croce stesso, da lui espressa ripetutamente dall'*Estetica* del 1902 al *Breviario* del 1912, ma è innegabile che esse contestino a Wölfflin proprio ciò che questi consapevolmente e intenzionalmente si proponeva di fare. Aveva infatti dichiarato con chiarezza il proprio interesse alla definizione degli stili epocali, non a giudizi di valore su opere singole e, quanto agli artisti, aveva detto allo stesso modo di volersi dedicare a descrivere il potenziale condizionamento cui essi erano sottoposti dalle leggi del sistema visivo tipico della loro epoca, inclusi i possibili condizionamenti derivanti da fattori storici e culturali di quel tempo. Nulla di più lontano dalle convinzioni di Croce circa le relazioni tra espressione artistica e contesto storico sociale di appartenenza. Con maggiore equilibrio il pur crociano Carlo Antoni riconosceva che le coppie conflittuali di Wölfflin altro non fossero che «schemi astratti, empiricamente ricavati per via di generalizzazione, imprecisi e ondegianti per confessione del loro stesso scopritore», tuttavia sottoscrivendo la diffidenza crociana per il tentativo di una lettura scientifica e oggettivante delle opere d'arte: scriveva infatti che «l'errore fondamentale del Wölfflin, comune del resto a buona parte della storiografia dell'arte moderna, sta nel considerare l'arte come qualcosa che arte non è, ma fenomeno stilistico» (Antoni 1940, pp. 228-29).

La prima parte della critica di Antoni coglieva in pieno una reale caratteristica delle coppie concettuali di Wölfflin, confermata dal fatto che l'autore stesso nel prosieguo delle sue ricerche andò sempre più attenuando la separatezza conflittuale di quei termini usati nel 1915, giungendo nel suo ultimo libro (2011 [1931]) a farli interagire continuamente nelle stesse epoche e dentro l'opera di medesimi autori. Viceversa, la seconda parte delle obiezioni di Antoni era il chiaro riflesso di una divergenza filosofica di più ampia portata: relativa essa stessa a un conflitto, si potrebbe dire.

Si inseriva, infatti, nel complesso dibattito, che qui è appena possibile sfiorare<sup>13</sup>, tipico della storiografia italiana dei primi del Novecento: quello

---

<sup>13</sup> Ancora utile su questi argomenti Schlosser (1936); si veda anche Montano (1951); Ercoli (1987); D'Angelo (1997); Pinotti (2001); Scarrocchia (2006), tutti ricchi di ulteriore bibliografia.

di una storia dell'arte che aspirava a un proprio statuto scientifico indipendente, provando ad affrancarsi dalla commistione con l'estetica; una storia dell'arte che fosse meno interessata all'antico problema filosofico di cosa fosse l'arte in assoluto e che provasse piuttosto a stabilire cosa fossero le opere d'arte, quale il loro linguaggio specifico, quali le leggi che governavano il cambiamento delle forme figurate e, soprattutto, interessata al modo migliore in cui le opere d'arte andassero contestualizzate nella storia; di contro a tutto ciò stavano invece le antiche ragioni della riflessione estetica sulla genesi del bello, sull'impulso creativo, sulla relazione tra conoscenza intuitiva e razionale, in quel periodo rilanciate dalla pubblicazione ad apertura di secolo della già citata *Estetica* di Croce e dai polemici interventi di Croce stesso sulla metodologia degli storici dell'arte, da lui ritenuta largamente insufficiente (Croce, 1919,1926; Venturi, 1934).

In tale contesto matura la formazione di Roberto Longhi. C'è ragione di credere che proprio negli anni febbrili della sua giovinezza, come egli stesso ammette in più tarda età (Longhi 1962), egli elabori un personalissimo modo di avvalersi del conflitto come grimaldello interpretativo, destinato a permeare la sua intera opera storiografica. Il periodo che va dal 1912, subito dopo la laurea a Torino con Pietro Toesca, al 1920-22, quando intraprende il ben noto viaggio europeo in compagnia del collezionista Alessandro Contini Bonacossi, è quello in cui si consumano per lui almeno due grandi fratture culturali. Da un lato, con la storia dell'arte che gli era contemporanea in quell'arco di tempo, il che significava rifiutare progressivamente l'impianto documentaristico-positivistico dei suoi stessi maestri, Toesca e Adolfo Venturi, con il quale ultimo aveva studiato nel post-laurea frequentandone la Scuola di perfezionamento a Roma; dall'altro, con la teoria dell'arte invalsa in quegli anni, passando dall'iniziale entusiasmo per Croce, per i teorici della Scuola di Vienna, per Berenson, a una rifondazione originale del modo di concepire la relazione tra storia dell'arte e critica d'arte. In altre parole, si potrebbe dire che da un terreno di conflitti multipli, da lui tutti esperiti e poi superati, emerge non tanto una scelta di una tra le parti, bensì un sistema concettuale che trasforma la tensione tra le parti in convivenza dinamica, capa-

ce di interpretare tanto gli oggetti d'arte che le teorie estetiche di inquadramento e, alla fine, componendo lo stesso dissidio tra critica d'arte e storia dell'arte.

Longhi conosce precocemente le teorie filosofiche della pura visibilità che permeavano la storiografia della Scuola di Vienna, per il tramite crociano, come si è detto: era stato Benedetto Croce infatti a renderle note in Italia quelle teorie fin dal 1911, ma privilegiandone soprattutto il versante teorico e valorizzandone quegli esponenti che riteneva più affidabili sul piano filosofico, come Fiedler; mentre preferì sorvolare sull'apporto che a quelle stesse idee era giunto dagli artisti, in particolare dallo scultore Hildebrand, autore di un libro non privo di aspirazioni normative, ma non meno intriso di notazioni tecniche e perfino di indicazioni operative per gli artisti (1893, Croce 1911). Allo stesso modo, in anni successivi, Croce avrebbe respinto senz'appello l'utilizzo di quelle teorie europee nel racconto della storia dell'arte che, dal suo punto di vista, rendevano insostenibile il racconto della storia dell'arte nei termini in cui lo proponevano Riegl o Wölfflin. Il giovane Longhi, che legge compulsivamente proprio *Il problema della forma* di Hildebrand e *L'Arte romana* di Wickhoff, come attestano le copie ancora oggi custodite nella sua biblioteca fiorentina, sottolineate con energia e commentate ai margini con esclamazioni di favore, apprezza in quei testi esattamente ciò che Croce respingeva: trascurandone gli aspetti più squisitamente concettuali, trova in essi l'affermazione di un'autonomia dell'arte figurativa come sistema autosufficiente e interpreta i binomi concettuali in senso tecnico-figurativo, li adatta a leggere le opere d'arte intrinsecamente, per ricavare dalla materia stessa dell'arte i suoi mezzi di interpretazione. Avverte che tutto questo avrebbe potuto affrancare il giudizio sulle opere figurative dalla tradizionale sudditanza rispetto a concetti extra-artistici, letterari, storici, poetici, salvaguardandone la specificità linguistica e non deprimendo la tecnica al livello puramente strumentale cui Croce l'aveva condannata<sup>14</sup>; avverte infine che da quelle formulazioni può passare la strada per liberarsi dall'«idealismo indistinto», dall'«ineffabilità di giudizio

---

<sup>14</sup> Si veda Paolozzi (1985, pp. 67-84).

critico», dalla minaccia congiunta di estetismo e di misticismo (Longhi 1962a, p. VIII). In particolare, la dialettica puro-visibilista tra visione plastica e visione pittoricistica, tra linearismo e colorismo risulta di estremo interesse per un Longhi in via di riflessione complessiva sulle modalità di cambiamento delle forme artistiche e sulla possibilità di prospettarne uno svolgimento storico motivato tutto dall'interno. Certo, tutto ciò richiedeva di apportare delle modifiche alla pura visibilità e di tralasciarne certi tratti più espressamente filosofici: egli lo fa in modo radicale.

Se nei saggi giovanili (Longhi 1980 [1912]; 1980 [1913]) utilizza le categorie oppositive della visione mediate dalle sue recenti letture, fin da subito (1980 [1914a]) vi introduce dei correttivi: abolisce ogni componente psicologica, da *Kunstwollen* epocale; rettifica l'uso della cronologia allargata e ciclica di quella storiografia piegandola a nessi cronologici precisi; trasforma un concetto generale di evoluzionismo in un razionale percorso storico in cui si distinguono concretamente le fasi di progresso spiegandone i moventi. È così che prende forma in Longhi un disegno storico che, pur essendo complessivo, appare saldamente incentrato intorno a una speciale cellula germinativa: il saggio su Piero della Francesca del 1914, per esempio, rifonda l'immagine stessa del Quattrocento italiano, crea collegamenti tra aree geografiche non tradizionalmente ritenute in contatto, facendole scaturire dalla lettura quanto mai analitica del particolare linguaggio stilistico di Piero (1980 [1914a]). Gli stessi binomi conflittuali tra tipi diversi di visione artistica perdono ogni carattere assoluto e diventano descrizione per contrasto delle maniere pittoriche di singoli artisti che si confrontano in un medesimo periodo storico: un certo filone disegnativo, chiaroscurale, plastico e volumetrico generato da Masaccio, proseguito da Andrea del Castagno e destinato a essere raccolto nel Cinquecento da Michelangelo, entra in conflitto con un altro modo espressivo, incentrato sul colore, sulla luce e su un tipo di spazio volumetrico ottenuto non tanto per distribuzione dei volumi dentro la preordinata scatola prospettica delle linee, bensì per via di accostamento in profondità di larghe campiture di colore, laddove il colore non riempie *a posteriori* le forme, ma nasce insieme con esse e genera «un intarsio variegato di zone placide e potenti» oppure un'intera «superficie coloristica».

Il concetto stesso di prospettiva ne esce trasformato: non più preliminare griglia disegnativa di linee, bensì insieme di fasce, zone, riquadri «ad uso di un'amplissima composizione di colore» (Longhi, 1980 [1914a], pp. 67-68).

In tale contesto Longhi assegna a Piero della Francesca un ruolo nodale carico di implicazioni future: quello di operare la sintesi prospettica tra forma e colore, di comporre il conflitto tra linea e colore, tanto nella sua opera specifica che sul piano della storia, cioè mettendo in moto una serie di processi consimili che vanno dal nord al sud dell'Italia, da Giovanni Bellini ad Antonello da Messina.

Quando Longhi scriveva questo saggio aveva poco più di vent'anni eppure buona parte degli strumenti operativi del suo modo di scrivere e ragionare appaiono già compiuti: negli anni successivi li avrebbe raffinati e chiariti e, in particolare, il modo di procedere per conflitto tra maniere e sistemi stilistici diversi sarebbe diventato più volte preferenziale. Lo usa, in età matura, per drammatizzare visivamente le differenze tra Masolino e Masaccio, immaginandone i discorsi contrapposti sopra i ponteggi della Cappella Brancacci di Firenze, oppure quando delinea l'irriducibile differenza tra Caravaggio e Tiepolo inscenando un dialogo postumo tra i due, nei Campi Elisi, dove non tanto è in questione il conflitto tra i protagonisti, cronologicamente impossibile, quanto quello tra gli sviluppi storici seguiti alle loro opere, in un gioco sottile di valutazione allargata su linee di cultura dominanti o regredienti (Longhi 1992 [1940]; 1951). Lo strumento del conflitto viene pertanto utilizzato in più versioni: filologicamente, come nel caso degli studi su Piero della Francesca, o come paradossale provocatorio, che vale ad accostare opere completamente distanti per far deflagrare valutazioni critiche assodate: è il caso della creazione dell'impossibile coppia Leonardo - Renoir che concorre a deprimere completamente la celebre *Gioconda* leonardesca, sostenendo le ragioni di un'altra *Lisa*, quella di Renoir; altre volte ancora, l'opposizione conflittuale tra intere culture figurative, la pittura fiamminga a la pittura italiana, serve a detronizzare Van Eyck per esempio, rispetto ai pittori italiani coevi (Longhi 1980 [1914b]; 1980 [1927]; 1952a).

Si potrebbe concludere che Longhi riporta il conflitto alla purezza ermeneutica vasariana, ne ripristina quell'originaria potenza di lettura delle maniere pittoriche plasticamente rese nel discorso critico e, per quanto possa apparire azzardato affermarlo per un autore come Longhi, tanto complesso linguisticamente, l'uso del conflitto contribuisce in lui a rendere didatticamente più semplice il dettato concettuale; è anche, insomma, un artificio retorico, mediato con ogni raffinatezza dalla storiografia antica e sviluppato modernamente. Non è un caso che lo stile di Longhi e naturalmente la sostanza contenutistica del suo particolare modo di esprimersi aprano un ancora più grande conflitto, già più sopra accennato, con l'intera tradizione della critica d'arte del suo tempo. Mi riferisco al lungo periodo che gli occorre per maturare il distacco definitivo da alcune figure, come Croce e Berenson, che pure lo avevano fortemente attratto ai suoi esordi, come si è detto. Il conflitto con Croce, da lui stesso rievocato in un omaggio *post mortem* (Longhi, 1952b), si consuma sul terreno dell'avversione crociana a ogni tentativo di «ipotesi teoretica speciale», vale a dire il rifiuto del filosofo a riconoscere proprio quello che maggiormente stava a cuore a Longhi, la specificità delle arti figurative, la loro differenza tecnica ed espressiva da letteratura e poesia. Longhi proverà più volte a interloquire con Croce su questi argomenti, ma si scontrerà con la «lucida corazza di quella sua impeccabile generalizzazione» (Longhi 1952b, p. 251). Né tanto meno riuscirà a convincerlo che i mezzi tecnici degli artisti non abbiano valore strumentale ma strutturale e che facciano tutt'uno con l'opera stessa. Croce gli risponderà in modo intransigente, disposto a concedere che ci potessero essere «specificazioni della realtà» affidate a differenti categorie di artisti, ma che restava univoco il processo della creazione artistica, in poesia in musica in letteratura e nelle arti figurative, tutto da assorbire nell'unità inscindibile della vita dello spirito. Aggiungeva anche che fosse possibile fare storia di distinzioni e diramazioni della pur omogenea materia d'arte, ci si potesse occupare di tecniche, di artisti minori, di contesti culturali, ma con la consapevolezza critica di lavorare in tal modo sul terreno della «storia della cultura», non su quello dell'essenza profonda dell'opera d'arte (Croce in Longhi 1952b, p. 255).

Quando Longhi pubblicava il carteggio con Croce che contiene questo dibattito, concludeva dicendo che quella storia della cultura dentro cui il filosofo lo riteneva invischiato come su un orizzonte minore e più limitato, era di fatto quanto di meglio un critico d'arte potesse fare e tutto ciò a cui egli stesso era maggiormente interessato (Longhi 1952b, p. 256). Conclusione che sancisce orgogliosamente un altro conflitto risolto, volutamente con una rottura: quello già accennato tra storia dell'arte ed estetica. Ormai negli anni Cinquanta, Longhi compie la propria scelta in direzione della storia dell'arte praticata sulle opere e sugli artisti rinunciando del tutto a definirla sul piano della teoresi; opta per lo studio di congiunture territoriali, si dedica all'allestimento di *corpora* di opere adespote, di artisti sconosciuti e, concettualmente, sceglie di aderire alla tradizione storiografica italiana, che da Vasari a Lanzi a Cavalcaselle e Toesca, aveva incessantemente lavorato sull'aspetto più concreto e materiale della storia dell'arte. Le non piccole innovazioni che egli aveva immesso in questa antica tradizione italiana, incluso l'accorpamento con certi aspetti della storiografia europea interpretati in senso puramente stilistico, lo convincono a proporla come una sorta di genealogia della critica d'arte moderna e rinnovata, nella quale iscrive se stesso (Longhi 1950a, 1962).

Non diversamente andarono le cose rispetto a Bernard Berenson: anche in questo caso una infatuazione giovanile per il critico lituano generò un tempestoso rapporto durato dal 1912 al 1956. Inizialmente Longhi pensava di potersi avvalere delle celebri coppie ermeneutiche di Berenson, Arte-Illustrazione, Valori tattili- Valori coloristici (1954), ma nel tempo finì con l'accantonare quei concetti, ritenendoli troppo inficiati da componenti fisiologistiche e filosofiche; piuttosto, mantenne di Berenson molte delle acquisizioni filologiche specifiche nel campo della *connoisseurship* e anche alcune ricostruzioni storiche di lui, perfino su temi come Piero della Francesca e Giovanni Bellini, che sentiva tanto propri. Il fatto che rimanesse sempre restio a riconoscerlo si deve in realtà all'effettiva trasformazione, da lui compiuta, delle idee berensoniane in un tanto più

serrato discorso oggettivo e coerente, ancora una volta declinato sul piano della concretezza storica e dell'aderenza alle opere<sup>15</sup>.

Naturalmente, oltre al caso di Longhi, anche altri e diversi filoni storiografici della critica d'arte adottano il tema del conflitto come strumento di descrizione dello stile: così l'iconologia o la storia sociale dell'arte. Di conflitto si serve Panofsky per la sua ricostruzione del Rinascimento europeo in cui si fronteggiano rinascenze e Rinascimenti (1971 [1951]); se ne servono Antal per contrapporre classicismo e manierismo (1975 [1966]), o Hauser quando descrive macro conflitti di natura sociologica, economica e politica (1976 [1955]). Tuttavia, nel caso della tradizione stilistica italiana qui presa in esame, si può tentare di indicarne alcune caratteristiche che risultano alquanto peculiari. Che il confronto tra artisti e oggetti diversi, o tra opere diverse all'interno della produzione di un unico artefice, sia sempre stato uno degli strumenti di lavoro della critica d'arte è un fatto scontato, peraltro non specifico della storia dell'arte bensì condiviso anche da altre discipline umanistiche e non. Tuttavia si ha l'impressione che, almeno negli esempi qui adottati, da Vasari a Longhi, il tradizionale confronto di natura filologica e linguistica della storia dell'arte venga arricchito di significato e divenga conflitto dinamico di più vasta portata storica, destinato sia a connotare divergenze che restano tali, che a indicarne possibili ricomposizioni e momenti di sintesi. Quando Vasari trasforma la differenza di carattere, l'invidia tra artisti o la competizione tra di loro in contrasto tra maniere pittoriche e individua tra esse le linee più producenti e quelle in via di esaurimento, compie un'operazione di arricchimento del confronto, sollevandolo dal piano, per così dire, *statico* a quello *dinamico* del conflitto come scontro di culture; allo stesso modo Lanzi adopera il confronto comparativo per delineare un campo conflittuale di forze in movimento che concorrono storicamente a cercare una dimensione di coesistenza. Infine, Longhi riscrive l'intera storia della pittura italiana come un terreno di conflitti molteplici: tra aree geografiche, linguaggi artistici, fenomeni di resistenza e di

---

<sup>15</sup> Su questi argomenti esiste una vasta bibliografia, si rimanda solo ad alcuni titoli principali: Longhi (1916); Longhi-Cecchi (1927); Cecchi (1960); Contini (1974); Previtali (1982); Bellini (1989-90); Garboli-Montagnani (1993); Masi (2009).



continuità, di avanguardie e di retroguardie; così, il confronto tante volte usato in maniera oggettiva nella tradizione storiografica italiana, da Morelli a Venturi a Toesca, per puntualizzare differenze di fatto tra particolari anche minimi di opere e forme, in Longhi si slarga panoramicamente verso il conflitto storico tra interi filoni di culture e di linguaggi; si trasforma da strumento di metodo operativo, empiricamente applicato nella tecnica del conoscitore, in consapevole strumento ermeneutico dello storico dell'arte, teoricamente formulato e pienamente acquisito come complemento di metodo.

## Bibliografia

Agosti, B. (2013), *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle «Vite»*, Officina Libreria, Milano.

Antal, F. (1975 [1966]), *Classicismo e romanticismo*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Antoni, C. (1940), *Dallo storicismo alla sociologia*, Sansoni Editore, Firenze.

Aurigemma, M. G. (2017), *Ricezione europea delle Vite (Van Mander e von Sandrart) e fonti antiche*, in Lucas Fiorato, C., Dubus, P. (a cura di), *La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance», 137, Genève, pp. 209-231

Barocchi, P. (1979), *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in Castelnuovo, E. (a cura di), *Storia dell'arte italiana, 1, 2, L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino.

Barocchi, P. (1984), *Presentazione delle Opere del Vasari a cura di G. Milanesi*, in Ea.d., *Studi vasariani*, Einaudi, Torino.

Bellini, F. (1989-90), *Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson*, «Prospettiva», n. 57-60, vol II, pp. 457-67.

Bellosi, L. (2002), *Filippo Brunelleschi*, in Bellosi, L., Cavazzini, L., Galli, A. (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Skira, Ginevra-Milano.

Berenson, B. (1954), *I pittori italiani del Rinascimento*, Sansoni, Firenze.

Bianchi Bandinelli, R. (1961), *L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff*, in Id. *Archeologia e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli.

Bianchi Bandinelli, R. (1981[1976]), *Introduzione all'archeologia*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari.

Blunt, A. (1966 [1940]), *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino.

Borea, E., Gasparri, C. (2000), *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, 2 voll., Edizioni De Luca, Roma.

Boschini, M. (1660), *La carta del navegar pitoresco, dialogo tra un Senator venetian deletante e un professor de Pittura*, Venezia.

Capucci, M. (1976), *Forme della biografia nel Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Grafistampa, Firenze, pp. 299-320.

Casini, T. (2000), *La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra Cinque e Seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti*, in Guidotti, A., Rossi, M. (a cura di), *Percorso tra parole e immagini (1440-1600)*, Maria Pacini Fazzi, Lucca.

Castiglione, B. (1973 [1528]), *Il Libro del Cortegiano*, UTET, Torino.

Cavazzini, L. (2002), *Donatello*, in Bellosi, L., Cavazzini, L., Galli, A. (a cura di), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Skira, Ginevra-Milano.

Cecchi, E. (1960), *Piaceri della pittura*, Neri Pozza Editore, Venezia

Contini, G. (1974), *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Arnoldo Mondadori, I Meridiani, Vicenza.

Cotesin, I. (2107), *Les Vite de Giovanni Pietro Bellori (1672): entre valorisation et dispersion du patrimoine vasarien*, in Lucas Fiorato, C., Dubus, P. (a cura di), *La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance», 137, Gèneve, pp. 143-56.

Croce, B. (1991 [1919]), *La teoria dell'arte come pura visibilità*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Arte Tipografica, Napoli.

Croce, B. (1991 [1919]), *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Arte Tipografica, Napoli.

Croce, B. (1991 [1926]), *Nota. Per una migliore critica delle arti figurative*, in Id. *Nuovi saggi di estetica*, Arte Tipografica, Napoli.

Croce, B. (1991 [1926]), *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, in Id. *Nuovi saggi di estetica*, Arte Tipografica, Napoli 1991.

Cropper, E. (1991), «*La più bella antichità che sappiate desiderare*»: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's Lives*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Harrasswitz, Wiesbaden, pp. 145-73.

D'Angelo, P. (1997), *L'estetica italiana del Novecento*, Giuseppe Laterza & Figli, Roma-Bari.

D'Engenio, C. (1624), *Napoli sacra*, Napoli.

Ercoli, G. (1987), *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, «Antichità viva», Anno XXVI, 5-6, pp. 5-11.

Galley, N. (2017), *Entre fascination et exaspération, la réception des Vite chez Karel van Mander*, in Lucas-Fiorato, C., Dubus, P. (a cura di), *La réception des "Vite" de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance», 137, Genève, pp. 373-87.

Garboli, C., Montagnani, C. (a cura di) (1993), *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi Edizioni, Milano.

Garin, E. (1976), *Giorgio Vasari e il tema della 'Rinascita'*, in *Il Vasari storico-grafo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Grafistampa, Firenze, pp. 259-66.

Graul, J. (2012), *"Tanto lontano da ogni virtù": zu Konkurrenz, Neid und falscher Freundschaft in Vasari Vita des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano*, in *Kunsttexte.de*, 2012, 1 (40 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)

Graul, J. (2015), *"particolare vizio de' professori di queste nostre arti": on the concept of envy in Vasari's "Vite"*, «I Tatti», 18, 1, pp. 113-46.

Hauser, A. (1976 [1955]), *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino.

Hildebrand, A. (1996 [1893]), *Il problema della forma*, TEA, Milano.

Lanzi, L. (1968-74 [1808]), *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Sansoni Editore, Firenze, 3 voll..

Levi, D. (2010), *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Bruno Mondadori, Milano-Torino.

Longhi, R. (1980 [1912]), *Rinascimento fantastico*, in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo I, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1913]), *Mattia Preti*, in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo I, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1914a]), *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo I, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1914b]), *Le due Lise*, in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo I, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1916]), *Recensione a A. Pellizzari, I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola iberica dall'antichità classica al Rinascimento*, in Id., *Scritti giovanili (1912-1922)*, vol. I, tomo I, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1927]), *Piero della Francesca. Con aggiunte fino al 1962*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R., Cecchi, E. (1927), *Introibo*, «Vita Artistica», Anno II, n. 1, gennaio, pp. 1-3.

Longhi, R. (1992 [1940]), *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1950a), *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1, gennaio 1950, pp. 5-19.

Longhi, R. (1985 [1950b]), *Omaggio a Pietro Toesca*, in Id., *Critica d'arte e Buongoverno. 1938-1969*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (2000 [1951]), *Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo*, in Id., *Studi caravaggeschi*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1979 [1952a]), *I fiamminghi e l'Italia (Bruges, Venezia, Roma)*, in Id., *'Arte italiana e Arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1985 [1952b]), *Omaggio a Benedetto Croce*, in Id., *Critica d'arte e Buongoverno. 1938-1969*, Sansoni, Firenze.

Longhi, R. (1980 [1962]), *Avvertenze per il lettore*, in *Scritti giovanili (1912-1922)*, Sansoni, Firenze.

Lachnit, E. (2008), *La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi*, in D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Franco Cosimo Panini, Modena.

Mahon, D. (1947), *Studies in Seicento Art and Theory*, London.

Malvasia, C.C. (1678), *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Bologna.

Masi, A. (2009), *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze.

Meyer, S.A. (2013), *Are there various Riegl? Museo, storia dell'arte e conservazione in Alois Riegl*, «Il Capitale culturale», n. 7, pp. 199-210.

Milanesi, G. (1981 [1878-85]), *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze.

Montanari, T. (2009), *Bellori, trent'anni dopo*, in Bellori, G.P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Einaudi Editore, Torino.

Montano, R. (1951), *Arte, realtà e storia. L'estetica di Croce e il mondo dell'arte*, Marsilio Editori, Venezia.

Panofsky, E. (1975 [1924]), *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze.

Panofsky, E. (1971 [1951]), *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano.

Paolozzi, E. (1985), *La tecnica e le arti*, in Id., *I problemi dell'estetica italiana (dal secondo dopoguerra al 1985)*, Società editrice napoletana, Napoli.

Parronchi, A. (1976), *L'autore del "Crocifisso" di Santa Croce: Nanni di Banco*, «Prospettiva», 6, pp. 50-55.

Passaro, M. (2009), *L'attualità della Scuola di Vienna*, in De Rosa, M.R. (a cura di), *Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d'arte del Novecento*, La città del sole, Napoli.

Pevsner, N. (1982 [1940]), *Le accademie d'arte*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Pinotti, A. (2001), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano.

Pinotti, A. (2012), *Formalism and the History of Style*, in Rampley, M. et al. (a cura di), *Art History and Visual Studies in Europe*, Brill, Leiden-Boston.

Pinotti A. (2013), *Vita contro vita: biologia dell'ornamento in Riegl, Worringer, Warburg*, in Varela Braga, A. (a cura di), *Ornamento, tra arte e design*, Schwabe, Basel.

Previtali, G. (1989 [1964]), *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Giulio Einaudi editore, Torino.

Previtali, G. (1982), (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori Riuniti, Roma.

Previtali, G. (1976), *Introduzione*, in Borea, E., Previtali, G. ( a cura di), *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), Giulio Einaudi Editore, Torino.

Rampley, M. (2009), *Art History and Politics of Empire: Rethinking The Vienna School*, «Art Bulletin», XCI, n. 4, pp. 446-62.

Ridolfi, C. (1648), *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia.

Riegl, A. (1959 [1901]), *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino.

Rosenauer, A. (1993), *Donatello*, Electa, Milano.

Scarrocchia, S. (2006), *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl. Vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Christian Marinotti Editore, Milano.

Schlosser Magnino, J. (1977 [1924]), *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia editrice, Firenze.

Schlosser, J. (2014 [1936]), *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Sciolla, G.C. (1984), *La Scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in Fillitz, H., Pippal, M. (a cura di), *Wien und die Entwicklung der Kunsthistorischen Methode*, Böhlau, Vienna.

Sciolla, G.C. (1993), *Argomenti viennesi*, Editore Il Segnalibro, Torino.

Sciolla, G.C. (2009), *Nota a commento di A. Riegl, Estetica oggettiva. Su Paul Richer, «Introduction à l'étude de la figure humaine»*, «Annali di critica d'arte», n. 5, pp. 7-30.



Testa, F. (1999), *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Minerva Edizioni, Bologna.

Tusini, G.L. (2005), *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bononia University Press, Bologna.

Vargas, C. (2003), *Sul metodo del Lanzi: dalla Prefazione alla Storia pittorica della Italia*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 2, dicembre 2003, pp. 7-57.

Vargas, C. (2006), *Longhi 1950: la buona critica d'arte*, «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea», 8, dicembre 2006, pp. 7-47.

Vasari, G. (1986 [1550]), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Torino.

Vasari, G. (1971 [1568]), *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Sansoni, Firenze.

Venturi, L. (1934), *Croce e le arti figurative*, «L'Arte», fasc. II, pp. 258-64.

Wickoff, F. (1895), *Arte romana*, Le Tre Venezie, Venezia.

Wölfflin, H. (1915), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, TEA, Milano.

Wölfflin, H. (2011 [1931]), *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, Sillabe, Livorno.