



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Saggi

Piero della Francesca e il Novecento. Una recensione dimenticata di Roberto Longhi

Michele Dantini*

Il colore squisito, arioso, festoso, chiaro, ricco magnifico nei bizantini... e in alcune pitture di Giotto, dell'Orcagna, del Beato Angelico e del Masaccio diventò, all'epoca della cosiddetta Rinascenza, monotono, povero, buio, perso, opaco e insignificante.

Ardengo Soffici, *Divagazioni sull'arte*, 1910

Il colorismo bizantino... aveva raggiunto un delizioso accostamento di superfici late di colore, ma ciò era avvenuto a tutto detrimento del senso per la forma e per lo spazio: era il colorismo più genuino ma anche più rudimentale: il puro tappeto. In che modo superare questo stadio rudimentale del colore fondendolo con il senso formale?

Roberto Longhi, *Piero dei Franceschi*, 1914

* Michele Dantini, Associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università per Stranieri di Perugia, piazza Fortebraccio, 4, 60123 Perugia, e-mail: michele.dantini@unistrapg.it.onmicrosoft.com.

Piero ha creato e al tempo stesso oltrepassato l'impressionismo. Ha introdotto un nuovo modo di vedere che rendeva inevitabile l'impressionismo e al tempo stesso lo ha trasceso sul piano della forma. La pittura di Piero è l'astro meridiano della nuova pittura italiana.

Arthur Moeller van den Bruck, *Die italienische Schönheit*, 1913

Abstract

La riflessione sui rapporti tra «arte italiana» e «arte tedesca» accompagna Longhi nel corso di tutta la sua attività. Rimane ad oggi inesplorato il retroterra ideologico di tale riflessione. Questo mio saggio, che dedica attenzione per così dire “monografica” a un’ampia recensione longhiana apparsa sulla «Voce» nel gennaio del 1914, si propone di contribuire allo studio di talune premesse storiche, politiche, antropologiche della storiografia longhiana. Occasione della recensione di Longhi, che fa il punto sul rapporto tra arte italiana e arte «nordica», è la pubblicazione a Monaco del voluminoso *Die italienische Schönheit* di Arthur Moeller van den Bruck (1913), al tempo amico di Theodor Däubler ed editore dell’*Opera omnia* di Dostoevskij in Germania, oggi noto soprattutto come ideologo dei «giovani conservatori» raccolti, dopo la guerra, nello Juni-Klub berlinese. Le ragioni dell’apprezzamento di Piero sono, in Moeller, diverse da quelle di Longhi, che pubblica il saggio *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* ancora nel 1914. Tuttavia non incomparabili, tali anzi da richiamare l’attenzione su Moeller quale oggi dimenticato (eppure illustre) precursore della fama modernista di Piero in Europa nel periodo dell’*entre-deux-guerres*.

The reflection on the relationships between “Italian art” and “German art” accompanies Longhi throughout his activity. To date, the ideological background of this reflection remains largely unexplored. This essay of mine, which devotes so to say “monographic” attention to an extensive review published by Longhi in «la Voce» in January 1914, aims to contribute to the study of certain historical and political premises hitherto neglected. The occasion of Longhi’s review, which takes stock of the relationship between Italian and “Nordic” art, is the publication in Munich of Arthur Moeller van den Bruck’s voluminous *Die italienische Schönheit* (1913). Today known as the ideologue of the “young conservatives” gathered in Juni-Klub in Berlin, Moeller was at the time friend of Theodor Däubler and editor of the *Opera omnia* by Dostoevskij in Germany. The reasons for Piero’s appreciation are, in Moeller, different from those of Longhi, who publishes the essay *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (again) in 1914. However not incomparable, and indeed such as to draw attention to Moeller as a today forgotten (yet illustrious) precursor of Piero’s modernist fame in Europe in the period of the *entre-deux-guerres*.

Le pagine seguenti si soffermeranno su una recensione dimenticata di Longhi, apparsa nel 1914 sulla «Voce» e però rimasta fuori, chissà perché, sia dal volume degli *Scritti giovanili* o dall’altro sull’*Arte italiana e arte tedesca* che, ancora, dal *Piero della Francesca. 1927 (con aggiunte fino al 1962)*, terzo volume delle opere complete in cui avrebbe pure avuto buon titolo per

entrare; in grado forse di complicare, sia pure in via propedeutica, la nostra comprensione del giovane Longhi come critico figurativo “puro”¹; di mostrarlo impegnato in una prima prova del difficile confronto tra Italia e Germania a poca distanza di tempo dall’atrabiliare *Keine Malerei. Arte boreale?*²; e di svelare infine talune connessioni, se non meno contrastate, certo più profonde con la cultura tedesca prebellica, storico-artistica e non solo, all’insegna di interessi condivisi per il «grande colorismo» italiano del Quattrocento – compendiato dalla felice formula longhiana del «sintetismo prospettico di forma e colore»³ – e il suo significato per l’arte contemporanea del momento⁴. Recensione di un libro tanto ambizioso e ampio quanto singolare, che si è supposto di recente possa avere svolto una qualche ruolo nella riscoperta di Piero della Francesca in Germania negli anni della Prima guerra mondiale⁵; per di più dedicato a Theodor Däubler, poeta e vate triestino di madrelingua tedesca, fiorentino d’elezione nell’anteguerra e critico d’arte prima per «Lacerba», poi «Valori plastici»; dunque carico sin dalla dedica di implicazioni moderniste. Mi riferisco qui a *Die italienische Schönheit [La bellezza italiana]* di Arthur Moeller van den Bruck, pubblicato a Monaco da Piper nel 1913 – lo stesso editore del celebre *Almanacco “del Blauer Reiter”* di Kandinsky e Marc; che Longhi commenta appunto sulla «Voce» nel secondo numero del 1914.

1. Arthur Moeller van den Bruck: un breve cameo

Discendente per parte di padre da una famiglia prussiana di severa fede protestante, nazionalista e russofilo, autore di una storia culturale tedesca in otto volumi, dal titolo *Die Deutschen, unsere Menschengeschichte* («I tedeschi, Storia dei nostri eroi», 1905), e di innumerevoli articoli e saggi dedicati a scrittori, politici e artisti contemporanei, curatore infine dell’edizione tedesca dell’opera completa di Dostojevskij pubblicata tra 1906 e 1919 ancora da Piper⁶, Moeller

¹ Longhi 1913a.

² Longhi 1914a.

³ Longhi 1914b, p. 244.

⁴ Si tratta di ricostruire in modo in parte nuovo, per vie tedesche e non solo francesi o angloamericane, il modo o i modi attraverso cui si è giunti, qui a una data relativamente precoce, a dare «una dimensione attuale alla “questione Piero”» (Fergonzi 1991, p. 243). Sul punto cfr. anche Barocchi 1991, p. 19. A conferma di ciò, venendo all’Italia, sembra deporre la semplice circostanza che sono De Chirico, Savinio e Broglio a mostrare più interesse a Piero della Francesca nella cerchia di “Valori plastici”: e cioè gli stessi che, nella stessa cerchia, hanno più familiarità con l’arte e la cultura tedesca contemporanea.

⁵ Dantini 2018a, pp. 33-37.

⁶ Cfr. in proposito Garstka 1998. È Prezzolini, in Italia, a segnalare l’avvenuta pubblicazione in Germania dei *Politische Schriften* dostojevskijani (Piper, München 1912) in Prezzolini 1912a, pp. 864-865: scettico e condiscendente riguardo alla slavofilia di Dostojevskij, avverte i lettori della «buona qualità» della traduzione tedesca della sua opera.

van den Bruck è tra gli esponenti di spicco, nei primi anni della Repubblica di Weimar, di quella che è comunemente chiamata oggi, con definizione coniata da Hugo von Hofmannstahl, la «rivoluzione conservatrice» tedesca⁷. A Parigi dal 1902 al 1906 e in Italia, a Firenze, tra 1906 e 1907 e ancora nel 1910 – frequenta qui Däubler, cui dedicherà *Die italienische Schönheit*. Lo sprona a terminare il poema *Das Nordlicht* [«L'aurora boreale»], apparso nel 1910; ne dà pubblica notizia ancora prima che sia stampato e si adopera a trovare in Germania un editore disposto a pubblicare un poema di oltre trentamila versi⁸ – nel 1914 interrompe i suoi viaggi per tornare in Germania e prendere parte alla Prima guerra mondiale. Dapprima semplice soldato sul fronte orientale, dal 1916 è addetto alla propaganda al Ministero degli esteri. Tra i fondatori dello *Juniklub* berlinese nel 1919 (in seguito *Deutscher Herrenklub*), associazione apartitica che riunisce scrittori, politici e intellettuali di diversa posizione politico-ideologica, accomunati però dalla diffidenza nei confronti della democrazia liberale e dalla convinzione circa l'iniquità del Trattato di Versailles⁹, Moeller van den Bruck sostiene anche, sulla base di argomenti «antropologico-politici», razziali e «metafisici», il diritto dei «popoli giovani», *in primis* il popolo tedesco, a esercitare la propria egemonia sull'Europa, contrastando, per via culturale e non militare, Unione Sovietica e Stati Uniti (*Das Recht der jungen Völker*, «Il diritto dei popoli giovani», 1918). Favorevole a uno Stato autoritario, Moeller van den Bruck guarda con favore ai modelli di welfare introdotti nella Germania guglielmina. «Con la denominazione di “socialismo tedesco”», si è scritto, «Moeller intende sia una forma di solidarismo al livello dell'impresa sia una sorta di comunità di lavoro popolare organizzata corporativamente»¹⁰. Il suo ultimo libro, *Das dritte Reich* («Il terzo Reich», 1923), è spesso considerato con riferimento al Reich nazionalsocialista, cui dà il nome. Ostile all'attivismo politico-partitico, distante dall'ideologia militaristica di nazionalrivoluzionari alla Ernst Jünger e persuaso, contro ogni propensione *völkisch*, che «Dio sia la sola cosa che resta», Moeller van den Bruck non ha tuttavia alcuna stima

⁷ Cfr. Mohler 1990, pp. 16-17.

⁸ Schlüter 2010, pp. 195-200. Del sodalizio fiorentino, con Moeller van den Bruck e Däubler, fa parte al tempo anche lo scultore Ernst Barlach, borsista a Villa Romana. Né Däubler né Barlach condividono il punto di vista nazionalistico di Moeller van den Bruck. Per il rapporto tra Moeller van den Bruck e Däubler cfr. anche Kemp, Pfäfflin 1984, pp. 14, 17, 20 e Bressan 2014, pp. 125-137. Il riferimento a Däubler è qui tanto più pertinente perché lo stesso Moeller van den Bruck autorizzerà in seguito a avvicinare *Die italienische Schönheit* come una versione per così dire storico-artistica di *Das Nordlicht* e dell'oscura vicenda storico-universale di progressivo rischiaramento e rivelazione narrata nel poema di Däubler, ancorché reinterpretata, da Moeller van den Bruck, in chiave nazionalistica (che Däubler rifiuta): cfr. Moeller van den Bruck 1920, pp. 41-70: qui Piero della Francesca, «monarca del Rinascimento», diviene figura cosmico-storica dell'incontro tra Sud e Nord, tra mondo «apollineo» mediterraneo e mondo «faustiano» germanico. Sul rapporto tra iconologia delle origini e filosofia della rivelazione cfr. Dantini 2016, pp. 25-57.

⁹ Per una breve introduzione alla storia dello *Juniklub* berlinese cfr. de Benoist, *Moeller van den Bruck, o la Rivoluzione conservatrice* 1981, pp. 22-36.

¹⁰ Ivi, p. 54.

di Hitler né dei suoi collaboratori, di cui rigetta «l'elementarità proletaria». In *Das dritte Reich* Moeller van den Bruck tratta questioni del tutto diverse da quelle che saranno al centro delle politiche razziali naziste; riconducibili invece al compito a suo modo millenaristico di una «Geheime Deutschland» capace di diventare anche progetto di politica estera e economico-sociale.

Oggetto di un ampio saggio di Delio Cantimori, apparso nel 1935 su «Studi germanici»¹¹, Moeller van den Bruck muore suicida nel 1925 e non ha alcuna parte nello sviluppo del partito nazionalsocialista. Contribuisce invece in misura decisiva, in vita e in morte, alla definizione dell'agenda politica e culturale degli *Jungkonservativen*. La sua fama è interamente postbellica: in pochi conoscono Moeller van den Bruck quando pubblica *Die italienische Schönheit* (1913), di assai scarsa fortuna editoriale, o, a due anni di distanza, *Der preußische Stil* (1915).

2. Piero della Francesca, gli Etruschi e il futurismo

Longhi avvicina Moeller van den Bruck da «critico figurativo puro», proponendosi, qui più che altrove alla stessa data, in termini, se non idealistici, almeno berensoniani¹². Le maggiori obiezioni che porta allo studioso tedesco sono di tipo storico-artistico e metodologico. Perché insistere sulle origini «etrusche» dell'arte italiana, si domanda Longhi, se requisito precipuo dell'arte etrusca è, nelle parole stesse di Moeller van den Bruck, la linea «geniale», a suo dire di origini verosimilmente estremo-orientali, che fissa un contorno «con inconsueta sicurezza»¹³; e non invece la forma monumentale, che distingue la tradizione italiana? Longhi appare qui un recensore negligente e sbrigativo, perché l'arcano movimento di popoli, «stili» e propensioni immemoriali evocato da Moeller van den Bruck per spiegarsi le origini dell'arte etrusca aveva recato a quest'ultima, a suo avviso, non solo la guizzante linearità del disegno cinese, ma anche tutto ciò che di vasto, sopraffacente e «sovraindividuale» era giunto, con gli Etruschi appunto, in Italia dall'Asia¹⁴. In seguito Longhi ha

¹¹ Cantimori 1935, pp. 214-226.

¹² Per il complesso rapporto tra Longhi e l'estetica crociana, sbeffeggiata e assecondata in ugual misura negli anni della collaborazione alla Voce, cfr. la lettera di Longhi a Prezzolini, senza data (ma verosimilmente 31.12.1913), in Bandera, Fadda 2011, pp. 76-77: «la totale educazione filosofica di tutto il nostro pensiero, [co]me di tutta la vita, [è] precisamente ciò che ha – non causato – ma permes[so] il sorgere dell'arte nuova».

¹³ Moeller van den Bruck 1913, pp. 14, 24. Con grande stupefazione di Longhi, indisponibile a digressioni orientistiche, Moller van den Bruck stabilisce analogie tra «linea etrusca» e «linea cinese» e addirittura una discendenza storica della prima dalla seconda. Aggiunge un riferimento modernista per il «grazioso» etrusco: gli acquerelli di Rodin (Ivi, p. 25. Le forme massicce dell'arte etrusca suscitano invece il confronto con la scultura di Maillol).

¹⁴ Ivi, pp. 12, 466.

buon giuoco a difendere (come rinuncerà però a fare subito dopo nelle *Due Lise*¹⁵ e innumerevoli volte poi, ad esempio nella *Lettera Pittorica a Giuseppe Fiocco su «L'arte del Mantegna»*¹⁶), la tradizione quattro-cinquecentesca della «spazialità illusoria». Senza negare validità, come accennato, alla polemica «primitivistica» di Moeller van den Bruck, Longhi replica adesso, rigenerando finemente la lezione dei «valori tattili», che «la trasfigurazione plastica, pesa e profonda che il mondo subisce nell'abbraccio della tradizione Masaccio-Michelangelo... [e cioè] la convinzione lirica... della corporeità del mondo... è ancora stile e forse la sua affermazione più possente». Quella di Moeller van den Bruck è una «svista enorme»¹⁷: Michelangelo non è un artista «pergameno» né il Raffaello romano precorre il (da Moeller van den Bruck) vituperato Barocco.

Appare inesplicabile, prosegue Longhi, che Moeller van den Bruck si sia proposto di «fare opera di storia». Avrebbe invece fatto meglio a mantenersi sul piano critico, per cui possiede attitudini addirittura «eccezionali»¹⁸. Non è chiaro se Longhi voglia qui riferirsi all'attività di critico letterario e (in parte minore) figurativo di cui Moeller van den Bruck ha dato prova in precedenza; o se invece, come pare più verosimile, ignori tutto questo, fondando invece il proprio giudizio sul critico di capacità «eccezionali» solo sulla lettura di *Die italienische Schönheit*. È d'altra parte singolare che taccia del tutto sui frequenti riferimenti modernisti di cui è punteggiato il testo, e che fanno di Moeller, proprio come Longhi alla stessa data, uno storico dell'arte versato nell'accorta tessitura di rapporti tra Antico e Moderno¹⁹. Sorprende in particolare che Longhi, che ha da poco pubblicato (proprio sulla «Voce») l'importante saggio sui *Pittori futuristi*²⁰, né discuta né menzioni l'importante apprezzamento del futurismo italiano che troviamo sia in apertura che in conclusione di libro: e che fa di *Die italienische Schönheit* un testo ambivalente e complesso, rivolto non solo al passato ma anche (se non soprattutto) al futuro, in virtù di equivalenze transnazionali e sovrastoriche – tra Andrea del Castagno e Hodler, ad esempio; tra Piero e von Marées o tra Piero e van Gogh e Munch, nientedimeno; tra Piero e Severini – che, non importa qui se condivisibili o meno, ne specificano l'intento militante, nutrito, oltreché di conoscenze di prima mano di opere e artisti, dalla lettura di *Abstraktion und Einfühlung* [Astrazione e empatia] di Wilhelm Worringer e altri simili contributi sul tema dei rapporti tra Nord e Sud Europa, arte «nordica e arte mediterranea, al cui censimento, sin qui tentato

¹⁵ Longhi 1914c, pp. 21-25. Qui Longhi rimprovera a Leonardo esattamente ciò che aveva in precedenza rimproverato a Moeller van den Bruck di avere rimproverato a Leonardo e agli altri grandi naturalisti del Rinascimento fiorentino. L'incipit è di stretta osservanza prezzoliniana: Longhi si fa beffe dell'impreparazione culturale della Casa regnante.

¹⁶ Longhi 1926, pp. 127-139.

¹⁷ Longhi 1914d, p. 51.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Longhi ne fa invece cenno a distanza di anni, nella *Fortuna storica di Piero della Francesca* (in Longhi 1927).

²⁰ Longhi 1913b, pp. 47-54.

solo in parte, si rimanda in occasione di un'altra e diversa ricerca²¹; e tali in parte da precorrere orientamenti «sachlich» a venire²².

Del tutto in disaccordo con il tentativo di ricondurre l'arte a circostanze etnoculturali, geografiche o climatiche, Longhi imputa l'errore positivista e determinista a Moeller van den Bruck; in realtà fraintendendo l'uso che quest'ultimo fa del termine «Land», da tradursi con «Terra» o meglio «nazione», in un senso «metafisico» (o morfologico: il «fenomeno originario» di Goethe reinterpretato nei termini di uno storicismo «trascendentale»; e quasi di atavismo) che non ammette facili immediate semplificazioni²³. Proprio a causa di tale errore positivista e determinista, tuttavia, così Longhi, Moeller van den Bruck non sarebbe riuscito a sviluppare una storia dello stile del tutto affrancata da considerazioni extra-artistiche o extra-estetiche; dal cui punto di vista «la critica più o meno nazionalista» di Moeller van den Bruck appare (sarebbe apparsa a lui stesso) *tout court* «ridicola»²⁴.

In definitiva: una lettura un po' sufficiente e distratta da parte di Longhi, schierato a grande distanza dall'agenda politico-ideologica di Moeller van den Bruck e dalle sue inclinazioni speculative, qui e là incline a schernire lo studioso autodidatta, il dottrinario dilettante e persino il «piccolin[o] di

²¹ Dantini 2018a, pp. 16-37; Dantini 2018c, pp. 74-81.

²² Di particolare rilievo, dal punto di vista di Moeller van den Bruck e della ricostruzione delle origini del suo interesse prebellico per la forma «monumentale» chiusa, l'architettura tedesca contemporanea del *Deutscher Werkbund*, interprete di orientamenti antiromantici e antistoricisti, proto-funzionalisti: che Moeller conosce bene e le attività dei cui membri, come Peter Behrens ad esempio o Hans Poelzig, recensisce regolarmente (cfr. Schlüter 2010, pp. 232 e ss.). «Sachlich», «Sachlichkeit» sono termini che hanno grande fortuna in Moeller van den Bruck: ricorrono in *Die italienische Schönheit*, nelle pagine dedicate al Quattrocento, e definiscono in seguito in *Der preußische Stil*, a tutto vantaggio dello «stile prussiano», il tratto antiromantico di quest'ultimo. Di una stretta contiguità tra futurismo e metafisica parlerà peraltro Däubler nel presentare *Das junge Italien*, mostra di «Valori plastici» alla National Galerie di Berlino nell'aprile-maggio 1921 (in seguito a Hannover, Göttingen, Amburgo e Dresda); e di un «classicismo», orientato a Piero della Francesca, Gustav Hartlaub in un'inchiesta promossa dalla rivista «*Das Kunstblatt*», per cui cfr. Fossati 1981, p. 277. Sul tema dei rapporti tra futurismo e Nuova oggettività cfr. Dantini 1996, pp. 449-460.

²³ Moeller van den Bruck 1913, pp. 15, 458. Moeller van den Bruck afferma più volte che le «razze» cambiano in Italia (pp. 7, 11, 22). La Terra («das Land») invece rimane sempre uguale a sé stessa e detta, a suo avviso, quelle misure di stile che si tramandano invariante, a partire dagli Etruschi, tra le molteplici mutazioni etnoculturali a venire. L'arte etrusca oscilla a suo avviso tra gli estremi dello stile ieratico e la lepidezza della «farsa»; tra cupezza e umorismo «dionisiaco» (p. 25). Essa non trova mai in sé quella «misura» e compenetrazione e compostezza tipica invece dell'arte greca. Il rifiuto del determinismo storico-biologico è all'origine, nei primi anni Venti, della polemica di Moeller van den Bruck contro Spengler: cfr. in proposito de Benoist 1981, pp. 38-39.

²⁴ Longhi 1914d, p. 47. «Cos[a] da ridere» il nazionalismo tedesco poggiante su pregiudizi razziali, sulla «Voce», per Torrefranca 1912, p. 736. Già qui si rigetta quella «germanizzazione» della migliore arte e cultura italiana tentata da Moeller van den Bruck 1913: «certo i tedeschi più colti ammettono l'importanza mondiale dell'Umanesimo e del Rinascimento ma la retorica pseudo-scientifica della storia delle invasioni barbariche e della preistoria delle emigrazioni arie, permette loro di infeudare al germanesimo le figure più significative di quei periodi e dello stesso Trecento».

tedescheria»²⁵? Parrebbe semplice affermare qualcosa del genere e chiudere in tutta fretta la partita. Corre però l'obbligo di considerare con qualche scrupolo almeno l'accurata e non cerimoniale elencazione longhiana dei «pregi» di *Die italienische Schönheit*, «che non sono affatto trascurabili»²⁶. Pregi che ci riportano a questioni della più viva attualità critico-storiografica per Longhi, quali la rivendicazione del Quattrocento o la praticabilità di una critica stilistica che affianchi le singole arti figurative e le segua per via «individua» e insieme sinotticamente. «La necessità più alta di una critica d'arte moderna che voglia, come deve, coincidere con la storia dell'arte è dare al più presto una giustificazione culturale seria e convincente della simpatia sempre più generale verso il primitivismo e dell'antipatia alle astrazioni di classicismo e Rinascimento, l'una e l'altra espresse finora in modo così brutalmente aforistico da far venir voglia di reagire altrettanto alla cieca»²⁷. Così l'attacco della recensione longhiana, che coglie molto bene, pare, la polemica antiguglielmina soggiacente alla predilezione di Moeller van den Bruck per l'arte italiana «primitiva» predisponendosi a trapiantarla nell'accogliente alveo ideologico dell'antigiolittismo vociano, non meno ostile all'arte di Stato e alle imitazioni del Cinquecento. Segue il corollario storiografico: «v'è in questa parte [di *Die italienische Schönheit*] sulla pittura... un ritrovamento storico veramente geniale ed è la distinzione di Stile e Naturalismo... L'interpretazione del primo termine della distinzione [cioè lo Stile] è veramente mirabile, e le pagine su Paolo Uccello, su Andrea del Castagno, su Domenico Veneziano,... [riconoscono] finalmente [il merito di artisti] strappati con giusta violenza dal rango inferiore cui li si voleva costringere fin qui[, quasi fossero meri] recuperatori analitici del patrimonio pittorico acquistato con un lancio solo da Masaccio»²⁸. «Primitivismo», qui, sta ancora per modernismo e *avant-garde*: che è sì come dire Quattrocentismo o «sintetismo prospettico di forma-colore», per citare la felice formula coniata da Longhi nel *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, apparso sull'«Arte» di Adolfo Venturi a breve distanza di tempo dalla recensione a Moeller van den Bruck²⁹. Ma in nessun modo revivalismo o altro di nostalgico e deteriore: né per Longhi né per Moeller van den Bruck.

La tesi di fondo, nell'interpretazione dello studioso tedesco, è che Piero ripristina la signoria della linea di contorno sul colore. Il suo punto di vista, così considerato, appare molto diverso da quello di Longhi, che immagina un rapporto come di «placida» compenetrazione tra i due elementi, e non certo di conflitto. Peraltro sono diversi i riferimenti artistici contemporanei, più aspri per Moeller van den Bruck, che li trae dal repertorio di un particolare *cloisonnisme* «nordico» e per così dire «gotico» o «barbarico»: Munch, van

²⁵ Longhi 1914d, p. 50.

²⁶ Ivi, p. 48.

²⁷ Ivi, p. 45.

²⁸ Ivi, p. 50.

²⁹ Longhi 1914b.

Gogh o Hodler, come abbiamo visto, invece di Manet o Cézanne. Tuttavia le tante, sottili notazioni cromatiche di cui è punteggiato il capitolo dedicato a Piero attenuano, in *Die italienische Schönheit*, la rigidità di talune formulazioni: non solo l'artista del *Battesimo di Cristo* ci è disvelato attraverso la magia di riposte corrispondenze o «vibrazioni» di colore, ma le superfici da lui dipinte sono descritte in analogia come con un'epidermide «mistica» o «spirituale», meglio respirante e sensibile³⁰. È in questo senso, viene da pensare, che Longhi attribuisce a Moeller van den Bruck «non solo gusto ma anche critica... in certe discussioni sul concetto di stile, sulla distinzione di arte e natura e, quel che più importa, in molte analisi particolari di opere d'arte»³¹: provenendo da lui, così versato nell'ecfrasi, non c'è dubbio si tratti di un riconoscimento lusinghiero. D'altra parte sappiamo che Longhi è singolarmente motivato, al tempo, forse per indiretta sollecitazione di Soffici, a accreditare la formula del «sintetismo

³⁰ Moeller van den Bruck 1913, pp. 485-486. Vale la pena riportare l'intero passo: l'ammirazione del colore di Piero si intreccia qui intimamente al riconoscimento di una qualità pressoché organica e prodigiosa della sua pittura. «[Cristo] riceve il Battesimo in pieno giorno», scrive Moeller van den Bruck a proposito del *Battesimo di Cristo* conservato alla National Gallery di Londra; concatenando assieme, al suo modo tipico, un numero pressoché illimitato di incisi e subordinate che proviamo goffamente a districare. «[Cristo è giunto] in un luogo che rifugge di tutte le tonalità della madreperla, dal grigio perlaceo al bianco argenteo, nei pressi di un fiume nelle cui acque, turchesi come il cielo, che vi si specchia, si rincorrono guizzando le apparenze di ciò che si trova sulle rive, sullo sfondo di un paesaggio collinare tipicamente toscano che vibra di luce e d'aria. Disposti lungo un asse ravvivato da macchie e riflessi verde oliva e giallo polline troviamo i protagonisti della scena lustrale e i tre angeli che li accompagnano. [Piero li colloca] al di sotto di un albero che erge il suo nudo tronco come un pilastro spirituale e estende la sua chioma acuminata, finemente dipinta, sulla testa di Cristo e del Battista. Questo è il quadro più definitivo di Piero. Mai più, in seguito, sarebbe stato dipinto il respiro, il soffio, l'anima di ciò che chiamiamo epidermide, e che [agli occhi di Piero] è il più delicato degli involucri, tale da avvolgere la sostanza spirituale e tenerla avvinta al suo contenuto corporeo. Di tutto ciò è prova mirabile il corpo di Cristo, diafano e quasi trasparente, lumeggiato di delicati riflessi rosa e verdi. Questo stesso corpo compendia e accoglie in sé tutto quanto di madreperla è nel paesaggio circostante. Ciò che ho chiamato "ritorno" del colore [«die Wiederkehr der Farbe», cioè il riflesso] pervade l'intero quadro. Il riflesso costituisce appunto il modo diretto e naturale attraverso cui il colore si rende indipendente dal disegno senza cedere all'arbitrio tecnico del colore complementare... Scorgiamo ancora pallide tonalità lilla nel volto degli angeli, nella veste dell'angelo di mezzo, nel fusto dell'albero e ancora sul corpo dell'uomo in secondo piano, che si riveste dopo aver ricevuto il Battesimo a sua volta. Solo la colomba, colta al di sopra di Cristo e da cui, a mo' di sorgente di colore, l'intero dipinto promana, è più candida di lui. Il suo è un candore come di brina o ghiaccio, più sottile, più freddo. Proprio la colomba, come colore e insieme come forma, rinvia alle nubi, di cui sembra avere convertito in forma organica la sostanza atmosferica». Aggiungiamo un dettaglio: la categoria del «ritorno» avrà in seguito grande importanza nel pensiero politico di Moeller van den Bruck, e gli permetterà di stabilire differenze tra «reazionario» e «conservatore» in *Das dritte Reich*. Nel riferirsi a una compiutezza di tipo periodico, quasi a un leitmotiv wagneriano, rimanda alla teoria nietzscheana dell'«eterno ritorno» reinterpretata in chiave identitaria. Già qui, in *Die italienische Schönheit*, completa in senso teologico-politico la celebrazione di Piero della Francesca, nella cui pittura, compendio e origine della «bellezza italiana», tutto, per Moeller van den Bruck, è riaffermazione di una legalità superiore e «rigenerazione dell'Antico».

³¹ Longhi 1914d, p. 46.

prospettico di forma-colore» contro la fortunata teoria berensoniana dei «valori tattili»: possiamo supporre sia ben disposto a trarre immediato vantaggio da descrizioni che insistono a tal punto sulle «architetture» complanari di colore di Piero³².

Moeller van den Bruck si spinge tanto oltre, in *Die italienische Schönheit*, da suggerire che Piero abbia qualcosa da dire all'arte italiana di più giovane generazione; che la sua eredità sia anzi da cercare non all'indietro, ma per così dire *en avant*, dove Piero attenderebbe quanti, tra i futuristi, siano in grado, svolgendo a ritroso il viaggio da Nord a Sud degli antichi «Germani», di rigettare l'«etica anarchistica del Sud» in nome di un'«etica categorica del Nord», disciplinata e «costruttiva»³³. «Piero ha creato e al tempo stesso oltrepassato l'impressionismo. Ha introdotto un nuovo modo di vedere che rendeva inevitabile l'impressionismo e al tempo stesso lo ha trasceso sul piano della forma. La pittura di Piero è l'astro meridiano della nuova pittura italiana [:] in essa la linea di contorno domina il colore»³⁴. Lo troviamo affermato in *Die italienische Schönheit*, nelle pagine che Longhi trova giustamente «fra le più belle per profondità di critica genuina»³⁵. È un vaticinio, questo di Piero «astro meridiano della nuova pittura italiana», che echeggia illustre ancora nel *Piero della Francesca* di Longhi³⁶ – nel saggio del 1927 Longhi mostrerà peraltro di avere ritrovato per proprio conto quegli orizzonti «antropologico-politici» rimproverati quattordici anni prima a Moeller van den Bruck, istigato dall'avversione postbellica alla «cloaca massima degli snobismi», cioè «Parigi Alessandrina»³⁷ -, ma che lo stesso Longhi, al tempo della recensione a *Die*

³² Cfr. Dantini 2019.

³³ Schlüter 2010, p. 203.

³⁴ Moeller van den Bruck 1913, p. 479.

³⁵ Longhi 1914d, p. 50.

³⁶ Cfr. Longhi 1927.

³⁷ Longhi 1919. È interessante osservare che Longhi rimprovera qui a De Chirico di non comprendere Piero della Francesca, troppo preoccupato com'è a erigere rigidi e «snobistici» manichini in scatole prospettiche disegnate come con il filo metallico. Potremmo pensare che l'improvvisa ostilità dichiarata qui per «Parigi Alessandrina» abbia motivazioni solo artistiche e culturali. Oppure far caso alle circostanze. Punteggiato di sarcasmi antifrancesi e anti-inglesi, il testo di Longhi appare sul quotidiano interventista *Il Tempo* di Filippo Naldi, amico di Mussolini e procacciatore dei primi capitali utili alla fondazione del *Popolo d'Italia*, all'apice delle discussioni in Italia sullo svolgimento della Conferenza di Pace a Parigi, quando il tema della «vittoria mutilata» spinge buona parte dell'opinione pubblica italiana in direzione antifrancesa, a poco più di un mese di distanza dalla fondazione, in Piazza San Sepolcro, a Milano, dei Fasci italiani di combattimento. Per dettagli di contesto e circostanze tecniche della collaborazione di Longhi al «Tempo», propiziata da Papini, cfr. Fergonzi 2016, pp. 134 e 141, nn. 7-12. Per un'introduzione alla polemica antifrancesa e al tema della *décadence* transalpina nel contesto del nazionalismo italiano pre- e postbellico cfr. Salvemini 2017, pp. 93 e *passim*. Per taluni presupposti morfologici della storia dell'arte longhiana degli anni Venti e Trenta, in particolare dell'indagine regionalistica o «policentrica», e le retoriche dell'«autoctonia» cfr. Dantini 2016, pp. 111 e ss. Sulle differenze tra il *Piero dei Franceschi* del 1914 (la stesura cade però interamente nel 1913) e il *Piero della Francesca* del 1927 cfr. Agosti 1991, pp. 199-210: rari tuttavia, qui, gli accenni a spunti di carattere ideologico, pure importanti nel primo

italienische Schönheit e del già ricordato saggio su *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, non sembra avere ancora pienamente maturato.

Malgrado Moeller van den Bruck annoveri l'Italia tra le «nazioni antiche», dunque avviate a un destino di decadenza, non manca da parte sua un genuino interesse per la «giovane Italia». «Non possono esistere dubbi in proposito: se una nazione romanza tra le altre avrà mai la forza di rinnovare lo splendore della latinità, ebbene, questa sarà l'Italia», aveva assicurato nel 1906 in un profilo dedicato a D'Annunzio³⁸. Tra 1911 e 1912, Moeller van den Bruck si distingue, in Germania, per una serie di editoriali in appoggio all'espansionismo coloniale italiano in Libia e alle rivendicazioni nazionaliste, che cerca di orientare in senso antifrancese e non antiaustriaco³⁹. «La questione non è Austria o Italia», decide. «Bensi Marsiglia o Genova». Esortato forse da Daübler, visita la mostra berlinese alla galleria *Der Sturm* (12.4|31.5.1912) e ne scrive in termini favorevoli su *Der Tag*, mostrando di essere interessato all'ideologia futurista, dunque al programma politico e sociale, non meno che alle opere. Ai suoi occhi il futurismo è un «movimento di uomini moderni votati all'azione». Ancorché pervaso da un'«etica anarchistica del Sud» che occorre rigettare in nome di un'«etica categorica del Nord», il movimento di Marinetti prefigura aspetti di quella mobilitazione che Moeller van den Bruck auspica per la Germania, antiparlamentare, antipacifista e antifemminista, orientata sì a Destra ma in senso né nostalgico né tradizionalista (tra gli argomenti in discussione allo *JuniKlub*, ad esempio, non figurerà mai il ritorno degli Hohenzollern). È anche qui, comprendiamo, nell'ideologia conservatrice di Moeller van den Bruck, esemplata sul modello storico-politico bismarckiano, fautore di uno Stato autoritario e al tempo stesso favorevole a iniziative di welfare a tutela dei lavoratori, che trova origine il suo modo di guardare all'arte «architettonica» e «monumentale» del passato o del presente, dunque anche al futurismo (immaginiamo con quale intimo assenso, ad esempio, avrà potuto sostare davanti alla *Città che sale* di Boccioni e ricostruirne la “moralità” politica); e di

(e soprattutto) nel secondo saggio, dove, per citare Agosti stesso, «la caratterizzazione dei luoghi e personaggi è ricondotta spesso ai paesaggi e alle tipologie ombre o comunque attinte al mondo rurale centro italo». Che non è dir poco in anni di ideologia strapaesana e ruralista. Recensore entusiasta del *Piero della Francesca* sulle pagine dell'*Ambrosiano*, Carrà, in data 5.9.1927, trova la monografia longhiana giustamente (dal suo punto di vista) e non a caso «di schietta e rara italianità». Cfr. anche Lamberti 1991, pp. 199-210. Prevale qui uno scrupolo come di apologia, ma si può essere d'accordo con Lamberti, rilanciando, quando osserva che Longhi si muove «a un passo dal culto della toscanità ma rifiutandone i becerismi» (p. 25). Sul tema cfr. Dantini 2018b, pp. 21-30. Infine: Piero è presentato come «autoctono», discendente di una stirpe «incline sopra ogni altra cosa alla conservazione», già da Moeller van den Bruck 1913, p. 457.

³⁸ Moeller van den Bruck 1906, p. 309.

³⁹ Si fa qui riferimento, per la ricostruzione dei rapporti tra Moeller Van den Bruck, l'Italia e i futuristi, a Schlüter 2010, pp. 200-203.

avvicinarla come corrispondenza «tettonica» all'ordine sopraindividuale che si tratta di instaurare⁴⁰.

Pubblicato nel 1913, *Die italienische Schönheit* tempera gli entusiasmi futuristi dell'anno precedente: tuttavia ha un sottotesto ideologico che occorre avere presente per comprendere meglio l'urgenza di determinati temi o interessi storico-politici, quali ad esempio si riversano nel capitolo iniziale, dedicato all'arte etrusca e alla sua ambivalenza⁴¹; e che a Longhi difficilmente sfugge, ancorché il suo atteggiamento appaia in proposito riservato o indifferente (ma non mancano rimproveri allo «snobismo» di Moeller van den Bruck). Considerata da punti di vista politici, con riferimento alla svolta imperialista maturata attorno alla guerra di Libia, l'Italia contemporanea poteva persino valere come modello per la Germania, aveva suggerito nel 1911 Moeller van den Bruck in un articolo intitolato *Italia docet*⁴². Ecco allora che ritrovare oggi, in *Die italienische Schönheit*, le ragioni di un secolare primato artistico permette all'autore di rinnovare l'elogio sia della «giovane Italia» che del nazionalismo italiano postunitario, crispino o altro; e al tempo stesso, sia pure a distanza, di rilanciare, in chiave antirevivalistica e antiromantica, «monumentale» e *Sachlich*, già quasi precorritrice del «ritorno all'ordine» postbellico, l'eco della fortunata *tournée* tedesca del futurismo⁴³.

⁴⁰ Di questa fosca teologia politica di Moeller van den Bruck applicata all'ambito estetico troviamo tracce nel mirabolante Däubler 1914: qui Picasso appare, non senza riserve da parte di Däubler, svolgere il ruolo dell'illustratore del «simbolismo della nostra età del ferro», quasi Böcklin redivivo (né mancano, nell'incipit e altrove, riferimenti alla böckliniana *Isola dei morti*). E le sue opere, apprezzate soprattutto per gli originali accordi di colore, suscitano inattesi richiami a Joseph de Maistre. Däubler, che rimprovera ai tedeschi di non avere compreso il suo poema epico-religioso *Das Nordlicht* (1910), rifiuta il punto di vista nazionalistico di Moeller van den Bruck. Tuttavia *Das Nordlicht* è oggetto di un'impegnativa interpretazione in chiave teologico-politica da parte di Carl Schmitt, che ne fa il documento preterintenzionale di un'opposizione «spirituale» a un'epoca sprovvista di spiritualità. Questo testo schmittiano costituisce prova, con *Die italienische Schönheit* di Moeller van den Bruck, del rapporto di particolare vicinanza che esiste in Germania, nel secondo decennio del secolo, tra arte e letteratura da un lato, filosofia politica, del diritto e metafisica dall'altro (cfr. Schmitt 1916).

⁴¹ Moeller van den Bruck 1913, pp. 15, 19-20. L'arte etrusca oscilla tra gli estremi dello stile ieratico e la lepidezza della «farsa»: quest'ultima in particolare si afferma, con intensità «dionisiaca», nel momento in cui le *élites* decadono e nelle città etrusche prevale il «meticcio».

⁴² Schlüter 2010, pp. 200-201.

⁴³ Moeller van den Bruck 1913, pp. 9, 743-745. È evidente che Moeller van den Bruck apprezza qui del futurismo la dimensione politica, anche fraintendendo il senso effettivo di singole opere o autori. Così Severini gli appare ad esempio in possesso di un «carattere toscano» che ha ai suoi occhi implicazioni ideologiche ben precise, restaurative; e rinvia alla «monumentalità» su cui si è diffuso in precedenza con riferimento a Piero della Francesca. Con ciò si vuol dire che l'importanza del futurismo per l'evoluzione del pensiero estetico-politico di Moeller van den Bruck è superiore a quanto ritenuto. Per una declinazione classica o addirittura classicistica del futurismo cfr. peraltro Longhi 1913b: è Soffici qui a «dirsi sicuro che quel suo disegno di donna alla toilette ha molto di Raffaello». Osserviamo che proprio i caratteri dell'arte italiana di tradizione, impersonalità, severità, primato della composizione, distinguono, per Moeller van den Bruck, anche lo «stile prussiano»; cui dedica, nel 1915, una nuova monografia. Sulla fortuna prebellica del futurismo in

3. Longhi, Soffici, Berenson

Un'ultima annotazione prima di concludere: che chiarisce il rapporto tra Longhi, Soffici e Berenson alla data della recensione. Tra la primavera e l'estate del 1912, in più puntate, Soffici pubblica sulla «Voce» un ampio diario di viaggio di un genere del tutto particolare: il *Commentario del Louvre*⁴⁴. Il *Commentario* sofficiano prende spunto da una visita al Louvre, o per esser più precisi a alcune sale di pittura; per poi assecondare Cartesio (così Soffici) nel proposito di *tabula rasa* e consegnarsi, con Nietzsche, all'urgenza di «una nuova tavola dei valori»⁴⁵. Occorre considerare i quadri per sé stessi, aggiunge Soffici, senza fare riferimento alle iconografie; farla finita con le consuetudini sentimentali, i pregiudizi, le autorità tradizionali; e svolgere una sorta di censimento: quanti, tra i quadri esposti, sono davvero necessari o almeno rilevanti per l'«uomo di oggi», e quanti invece potrebbero essere serenamente distrutti? «Se la vita non fosse tanto corta», esordisce Soffici, «il tempo tanto prezioso, e gli uomini così irrimediabilmente schiavi delle poche idee ammesse una volta per sempre e nelle quali trovano il riposo necessario alla lor piccola e pigra esistenza, io tenterei forse un giorno d'ispirare a chi volesse ascoltarmi, un amore più gagliardo per certe attitudini dello spirito, considerate da molti come estremamente abusive, pericolose, e ch'io ritengo al contrario legittime, non solo, ma necessarie, ogni volta si voglia, dopo un più o meno lungo periodo di docilità culturale e sociale, tornare a rivedere il mondo e noi stessi con occhi nuovi e sinceri»⁴⁶. Non dobbiamo pensare, nel caso del *Commentario*, a un testo estemporaneo o di corredo. Esce in più puntate, come già accennato, e la circostanza gli conferisce un indiscutibile risalto nel contesto della rivista di Prezzolini: costituisce qualcosa come una resa dei conti, di Soffici e non solo, con il canone consolidato e la devozione *routinière* degli studiosi di formazione universitaria. D'altra parte la seconda parte del *Commentario*, che appare in luglio, è accompagnata da una breve nota pugnace, dello stesso Soffici, intitolata *Ancora del futurismo*. Che sviluppa in forma esplicita, se mai ce ne fosse bisogno, l'istanza polemica che presiede al *Commentario*, rivolto contro «la balordaggine d[el] conservatorismo e del[l']accademia» italiana⁴⁷.

Non occorre qui seguire passo passo Soffici nella sua *promenade* parigina. Sferza Rubens e Velázquez, distrugge Boucher, innalza Chardin. Watteau e (soprattutto) Fragonard gli sembrano tollerabili solo perché anticipano Renoir. È l'elogio di Chardin che ci interessa adesso in modo particolare. Per più motivi. In primo luogo perché si avvia all'insegna dei «valori tattili» di Berenson. In secondo luogo perché integra e per così dire corregge la teoria berensoniana con

Germania e la ricezione in chiave neofigurativa già in Franz Marc cfr. Dantini 1996, pp. 449-460.

⁴⁴ Soffici 1912a, 1912b e 1912c.

⁴⁵ Soffici 1912c, p. 819.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Soffici 1921, p. 852.

acute osservazioni sull'importanza del colore, che, ricorda Soffici, non va mai disgiunto, in Chardin, dalla restituzione di «sodezza e concretezza». In terzo luogo perché proietta all'indietro la lezione di Chardin, stabilendo analogie tra Chardin e i «primitivi» tre-quattrocenteschi italiani. Infine perché chiama in causa Cézanne e Picasso. Le nature morte di Chardin, precisa Soffici, non sono solo toccanti nel modo e seducenti nelle apparenze. Innovano sul piano della rappresentazione, giungendo a esiti simultaneisti. In esse osserviamo infatti

un riprodursi integrale degli oggetti ritratti, quasi che il pittore non mettesse davanti [all'osservatore] soltanto un lato e la superficie delle cose, ma tutta la loro massa, ogni loro lato, ogni loro piano, e anche la loro compagine interna, le loro latebre, il loro peso, la loro materiale, oltre che ideale sostanza... In questo Chardin è un ottimo sintetizzatore delle tendenze e degli insegnamenti della pittura secentesca⁴⁸.

Nelle parole di Soffici, Chardin diviene l'anticipatore del cubismo: indenne per di più dalle rigidità e impoeticità di quest'ultimo⁴⁹. Per essere più precisi: Chardin e l'arte italiana del Tre-Quattrocento appaiono qui, nel *Commentario* sofficiano, alla testa del rinnovamento contemporaneo della pittura che si compie, con Picasso, all'insegna dell'«originalità del colore e [de]l senso dei valori tattili». Leggiamo Soffici, alla ricerca di una funambolica trama di associazioni storico-artistiche:

gli è che in questo Chardin è un ottimo sintetizzatore delle tendenze e degli insegnamenti della pittura secentesca; di quella pittura cioè, che uscita dal Tintoretto col Greco, col Bassano e con qualche altro artista della fine del Cinquecento, trovò uno dei suoi massimi rappresentanti in Rembrandt, e che, creduta da molti un frutto di decadenza e di aberrazione, marcò invece con le sue ricerche realistiche e drammatiche (analoghe più di quanto non paia a quelle di alcuni nostri tre e quattrocentisti, dei bizantini, dei gotici e degli egiziani) un vero e proprio rinnovamento del senso artistico, contro l'autentico decadentismo raffaellesco e la magnificenza e magniloquenza astratta, meramente formale della Rinascenza⁵⁰.

Vaniloquio storico-artistico? È una valutazione possibile, dal nostro punto di vista: ma non dal punto di vista di Soffici, che fissa qui, e non per la prima

⁴⁸ Soffici 1912b, p. 850.

⁴⁹ Soffici non risparmia critiche a Picasso e Braque, auspicando un'evoluzione in senso più «lirico» e naturale del cubismo: «giacché, se è un fatto che nella natura si può vedere un aggregato di piani, di linee, di figure più o meno geometriche, ed esser commossi e esaltati, e trovare nella loro contemplazione una raffinata gioia spirituale che può esser comunicata con la magia dell'arte, non è meno vero che una tale visione, intellettuale all'eccesso, esclude ogni elemento particolare, suggestivo della natura, l'attributo, diciamo così, delle cose, per non conservarne che l'oggettività generale, statica e quasi metafisica. Rendetemi, vi prego, con una combinazione di curve, di cubi e di triangoli, la fluidità di una acqua corrente fra l'erba, la mollezza fresca di un cespuglio fiorito, la leggerezza diafana di una nuvola che passa. Ora, Chardin, senza sacrificare né alla letteratura, né al *trompe-l'oeil*, ma unicamente coi mezzi più nobili della sua arte, compie questo miracolo, di metterci davanti agli occhi la realtà nei suoi accidenti ad un tempo e nella sua sostanza permanente, eterna» (Soffici 1912b, p. 850).

⁵⁰ *Ibidem*.

volta⁵¹, una precisa genealogia «italianistica» e «primitivistica» (nel senso tre-quattrocentesco precisato da Longhi nella recensione a *Die italienische Schönheit*) del post-impressionismo francese⁵². È ragionevole supporre che Soffici, mentre rimarca l'insufficienza interpretativa della categoria berensoniana dei «valori tattili», porga qui a Longhi il destro per contrapporre la formula del «sintetismo prospettico di forma-colore» ai «valori tattili» berensoniani; o quantomeno gli apra la via per farlo⁵³? E dunque ponga decisive premesse alla successiva acclamazione longhiana di Piero? A distanza di anni, Berenson si mostrerà decisamente di questo avviso: e proprio in un indispettito testo su Piero⁵⁴. Vale comunque la pena osservare come la posta in gioco, per Soffici nel 1912, sia tutta modernista: si contrappone in parte a Berenson, l'«esteta americano»⁵⁵, per giungere a una migliore comprensione di Picasso e di quel che ne discende⁵⁶. Per un vaticinio sull'arte del futuro dunque; che Berenson, malgrado l'indiscussa autorevolezza, non sembra a Soffici in grado di formulare per troppa esclusiva fedeltà alle tradizioni «accademiche» del disegno.

⁵¹ Soffici 1911, pp. 635-637. Nel riferirsi in primo luogo ai paesaggi catalani di Horta de Ebro, dipinti da Picasso nell'estate del 1909, Soffici osserva che la teoria di Berenson è sì utile per comprendere le ricerche contemporanee, non però esaustiva. Perché trascurava di considerare come, in Picasso appunto, sia nato un «qualche modo pittorico del tutto sconosciuto all'antichità» (p. 637). Picasso infatti, prosegue Soffici, si avvale della «proiezione integrale della realtà su una superficie piana»; e lo fa non per fredda applicazione di metodo, ma «liricamente». Le sue composizioni dispiegano così all'osservatore «un tessuto melodioso di linee e tinte, una musica di toni delicati, di chiari e di scuri, di caldi e freddi il cui mistero accresce la gioia di chi guarda».

⁵² Agli occhi di Soffici sembra non (dover) esistere cesura netta tra post-impressionismo e cubismo: in un testo del novembre 1912 giunge curiosamente a definire il cubismo come «impressionismo successivo» (Soffici 1912d, p. 936).

⁵³ In occasione del loro primo incontro, nell'estate 1913, Longhi e Cecchi discutono del problema di un'integrazione o superamento di Berenson e di una migliore comprensione del colore (cfr. in proposito Iamurri 1997, p. 80). Tale discussione si riflette poi a breve distanza di tempo nel primo saggio di Cecchi dedicato a Berenson, apparso sulla «Tribuna» in data 26.4.1914 (dal titolo: *Bernhard Berenson*). Per Lionello Venturi e il «tono» come contributo italiano alla storia dell'arte (o in altre parole: «la prospettiva pittorica come piano cromatico») cfr. Iamurri 1997, pp. 84-85.

⁵⁴ Berenson 1950, pp. 10-11: pur senza nominare Longhi, Berenson deplora che chi più ha contribuito al culto *en masse* di Piero lo abbia fatto avvicinando Piero a Caravaggio, cioè all'arte «eloquente».

⁵⁵ Soffici 1911, p. 636.

⁵⁶ Scarso interesse desta invece in Soffici ancora a questa data il futurismo, che l'artista toscano considera poco più di una «sbeccerata» utile a muovere le acque stagnanti dell'arte e della cultura italiana (Soffici 1921, p. 852): «giacché il guaio del futurismo consiste in quelli che lo rappresentano, in come lo rappresentano, e non nella sua essenza di movimento rinnovatore, che è eccellente». Che è un'affermazione «entrista» davvero sorprendente per opportunistico candore (cfr. in proposito Prezzolini 1914, in part. pp. 12-13; Palazzeschi *et al.* 1915, pp. 49-51; e Baldacci 1974, pp. 47 e ss.). C'è da chiedersi, al netto dei giochi di auto posizionamento e del favore eventualmente riservato al solo Boccioni «scultore»: qual è il punto di vista di Longhi alla stessa data? Cfr. la lettera di Longhi a Prezzolini del 13 marzo 1914, in Longhi, Prezzolini 2011, p. 94: «in arte dinamismo significa qualche cosa e futurismo nulla e io parlo di dinamismo». Cfr. anche, in tema di discussioni vociane sul cubismo, Prezzolini 1913, pp. 1007-1009.

Manca un solo elemento, alla luce di quanto abbiamo ricavato dall'esame del *Commentario* sofficiano, per fare di Piero della Francesca il pittore "attuale" per eccellenza, capace di congiungere «concezione spaziale» e «grande colorismo». L'insistenza di Moeller van Den Bruck sulla «superficie» di Piero, «architettonica» e «monumentale» insieme, si rivela sollecitante proprio dal punto di vista appena richiamato⁵⁷.

4. «Coltura» e nazione

Allo stato attuale delle conoscenze è difficile dire come Longhi sia giunto a *Die italienische Schönheit*: se per conto proprio, come personalmente ritengo più probabile, o per suggerimento altrui – di Prezzolini in tal caso, eventualmente via Tavolato, cui Däubler, che di Tavolato è amico, può aver segnalato la ricerca di Moeller van den Bruck⁵⁸. Prezzolini è interessato a «denunciare il pericolo tedesco nel commercio e nella coltura» sin dai tempi del «*Regno*»⁵⁹; e a misurare la vastità della «crisi» tedesca, cui, sulla «Voce», si danno vari nomi – «wagnerismo», «neoromanticismo» e persino «americanizzazione» e «comfort»⁶⁰. Tuttavia è anche pronto a cercare proprio in Germania accenni a una svolta antipositivistica e antidecadente, «spirituale», ancorché questa tardi a arrivare; e a recuperarne le premesse in una tradizione mistica che va per lui da Meister Eckhart a Novalis⁶¹. Trovano confortevole alveo nella «Voce» sia il punto di vista autonomistico e federalista (e dunque «policentrico») che *Die Italienische Schönheit* promuove in polemica con «Roma», innalzando la Toscana «etrusca» a cuore d'Italia e magnificando pittori descritti come «filosofi-contadini»⁶². Sia la polemica anti specialistica, rivolta in particolare

⁵⁷ Acute osservazioni sul rapporto tra pittura e architettura in Fergonzi 2016, p. 137.

⁵⁸ Per Prezzolini e Dostoevskij sulla «Voce» *Ibidem*, n. 6. Prezzolini sembra conoscere bene i saggi introduttivi del tredicesimo volume dei *Sämtliche Werke*, firmati da Dmitri Merezhkowsky (*Die religiöse Revolution*) e Moeller van den Bruck (*Die politische Voraussetzungen der Dostojewskischen Idee*). Il punto di vista prezzoliniano oscilla tra l'apprezzamento in chiave "lirica" e crociana del Dostoevskij autore di racconti e invece rifiuto delle vaste trame politico-ideologiche e etico-religiose di cui si intessono i grandi romanzi. Dostoevskij ci viene qui presentato come *tout court* «slavofilo»: non è forse superfluo osservare come questa distinzione tra un Dostoevskij «intimo» e un Dostoevskij dottrinario, liquidato come «sciocco», risulti singolarmente fuorviante.

⁵⁹ Prezzolini 1967, p. III.

⁶⁰ Cfr. Borgese 1909, libro che Prezzolini conosce bene, per un primo compendio di luoghi comuni relativi alla "mutazione" tedesca a cavallo tra i due secoli.

⁶¹ Prezzolini 1908a, p. 3 e 1912b.

⁶² Moeller van den Bruck 1913, pp. 10, 463-464, 467. Per un'introduzione alla polemica vociana contro «Roma» e lo Stato centralista postunitario cfr. Prezzolini 1908b, p. 5; Salvemini 1908, p. 10; Prezzolini 1910, p. 405; Salvemini 1911, pp. 532-534 e Papini 1923, in part. pp. 51-56. Riassume la discussione su «Roma e Antiroma» Volpe 2002a, pp. 302 e ss. Acute considerazioni in proposito in Mangoni 1969, pp. 324-369.

alla storia dell'arte, che dobbiamo immaginare consustanziata al proposito (sia esso in origine di Longhi o altri) di recensire o far recensire uno storico dell'arte indipendente e autodidatta, per di più tedesco⁶³.

Come che sia, c'è un singolo punto, nella recensione a *Die Italienische Schönheit*, in cui Longhi non ci appare per niente, malgrado reiterate professioni di fede berensoniana, quel «critico figurativo puro» che asserisce di essere. È nella discussione del rapporto tra arte italiana e arte tedesca o meglio «nordica», tema che trova ampiezza di svolgimento in Longhi per la prima volta proprio nella recensione a Moeller van den Bruck. Qui il gusto della contrapposizione e della schermaglia identitaria la vince di molto sulla distaccata considerazione di elementi primi «formali». *Parti pris* e malizia cospirano anzi a fini di stroncatura, sull'esempio di Soffici⁶⁴, tanto da renderci edotti di come «la critica più o meno nazionalista» debba sembrare a Longhi «ridicola» in tutti, ma non in lui stesso: che apre infatti sulla tradizione figurativa italiana, sulla «Voce», nel momento più propizio, quando appare chiaro che «l'Italia non è più la terra del carnevale o dei suoni o dei limoni goethiani»⁶⁵.

Nessun dubbio in proposito: qualcosa dell'«orgoglio» e della competenza che Prezzolini rivendica abitualmente, prima sulle pagine del «Regno» e poi della «Voce», alle «aristocrazie» tecniche (o «tecnocratiche»⁶⁶) della nuova Italia è già tutto nella determinazione con cui Longhi, provvisto della più fine e poliglotta cultura storico-artistica disponibile al tempo, scuote da Piero la polvere dei secoli per mostrarcelo in tutta la sua attualità. Persino l'ecfrasi in lui, come si è cercato di provare altrove⁶⁷, appare inventivamente posta al servizio del proposito (di origine vociana, e da comprendersi nel contesto di un'agenda politica di opposizione nazionale) di scuotere il lettore «comune» e innalzarlo al piano dell'«intuizione» o «genio», altrimenti sconosciuto⁶⁸. È soprattutto la competizione scientifica e di idee, tradizionalmente accesa nei primi anni del secolo con la Germania, a motivare Longhi e a dettare il tono della recensione di *Die italienische Schönheit*⁶⁹. Autorevole e circostanziato,

⁶³ In tema di satira dell'erudizione storico-artistica tedesca di tradizione positivista cfr., con particolare riferimento all'erudizione storico-artistica *fin de siècle*, Prezzolini 1906, pp. 125-128. Töpel viene qui introdotto come «giovane-vecchio, collottorto rappresentativo degli storici dell'arte non esteti». Un intero capitolo del libro, a firma di Prezzolini, è dedicato alla storia dell'arte, avvertata come forma di burocrazia molesta e invasiva, «combinazione della critica e della democrazia» (Ivi, pp. 115-128. Sono citati Adolfo Venturi e Vittorio Pica).

⁶⁴ Per un'introduzione al rapporto tra Prezzolini e Soffici, difficile proprio sotto il profilo del diverso stile argomentativo, che vuol essere «modesto» nell'uno, analitico e concreto; «geniale» nell'altro, cfr. Gentile 1972, pp. 43-45 e ss. Di particolare rilievo a questo riguardo la testimonianza di Morra di Lavriano 1924, p. 2.

⁶⁵ Papini 1911a, p. 669 e 1911b, p. 708.

⁶⁶ Gentile 1972, p. 97.

⁶⁷ Dantini 2016, pp. 97-126.

⁶⁸ Soffici 1912a, p. 819 e Papini 1912, p. 920.

⁶⁹ Prezzolini 1967, p. III. Prezzolini rinnova qui la «denunci[a de]l pericolo tedesco nel commercio e nella coltura» già da lui avanzata ai tempi del «Regno». Ma si consideri anche, a

caustico all'occorrenza; inflessibile contro tutto ciò che appaia ai suoi occhi come «lambicca[mento] sul fumo ghirigoroso d'una spagnoletta»⁷⁰; e soprattutto partecipe del dibattito su «vecch[i] e nuov[i] nazionalismi»⁷¹, Longhi si propone qui, intervenendo sulla testata più adeguata a tale scopo, di presidiare *en patriote* i territori dell'«eredità» o del «patrimonio» nazionali confermando quell'istanza di nuovo protagonismo (e di «idealismo militante»⁷²) che la «coltura italiana» ha saputo mostrare di recente nel consenso internazionale *vis-à-vis* dell'interlocutore tedesco⁷³.

mo' di semplice esemplificazione, la polemica di Italo Tavolato contro il «falso nazionalismo» e «chauvinismo» artistico e letterario tedesco in Tavolato 1912, p. 832. Per un quadro d'insieme sugli studi storici (in particolare storico-artistici) in Germania, la loro influenza sulla cultura accademica italiana e le prime resistenze all'ideologia pangermanista a cavallo tra primo e secondo decennio del Novecento cfr. Volpe 2002a, pp. 376-377 (tra gli «ideologi» citati qui da Volpe, le cui «strampalate tesi... vedevano... nel Rinascimento italiano, anzi in ogni uomo rappresentativo di questa e ogni età nostra,... una creazione della razza e dello spirito germanico, un frutto del *Deutschtum*, giunto a maturità, dopo le invasioni, nel nostro isterilito suolo», troviamo anche Ludwig Woltmann, l'antropologo tedesco la cui teoria razziale riveste particolare importanza per la formazione di Moeller van den Bruck).

⁷⁰ Longhi 1914d, p. 48.

⁷¹ Cfr. Prezzolini, Papini 1967. Lo «spirito effettuale, pratico, fattivo», attento a sostenere l'iniziativa italiana negli ambiti della cultura, della ricerca scientifica e dell'economia e a riconoscere «il lato pratico e sociale del nazionalismo», si contrappone qui al nazionalismo «vago» ed estetizzante di letterati-ideologi come Gabriele D'Annunzio o Enrico Corradini, pronti a sollecitare espansionismo militare. «Perché questo gruppo del «*Regno*»», chiede retoricamente Prezzolini, «che oggi avrebbe potuto e dovuto essere, senza alcun dubbio, tra i direttori del partito nazionalista, non si trova al fianco di Corradini?». Perché, questa la risposta, «[noi consideriamo] i valori etici e ideali come assai più importanti per la vita degli italiani del brutale successo della forza, il miglioramento interno come più urgente di ogni ricerca di conquista esterna, il moto socialista e democratico con un senso di maggiore ed equanime storicità... «La Voce» fu la manifestazione di questo nuovo stato d'animo dei due collaboratori del «*Regno*» e principalmente del mio, che la dirigevo». Cfr. anche, sullo stesso tema, gli editoriali Prezzolini 1910a e 1910b e Anzilotti 1912, pp. 345-346. Per un profilo di Anzilotti nel contesto della (post-guerra di Libia) cfr. Gentile 1972, pp. 87-127 e 170-192. Per un'introduzione al controverso tema del nazionalismo vociano di Emilio Gentile si consideri anche, a questo riguardo, Gentile 2002, pp. 83-104. Resta ancora oggi valido, anzi prefigura le tesi di Gentile sui «due nazionalismi», il saggio Gaeta 1965, in part. pp. 15-16 e note 9-13, pp. 61-63, che peraltro rimanda esplicitamente, disciplinando e selezionando, a Volpe 2002a, pp. 340-490 e Volpe 2002b, pp. 274-647. Cfr. anche Volpe 1927, pp. 93-114 e 141 e ss. (alle pp. 147-157 la trattazione del rapporto tra nazionalismo e politico da un lato, «La Voce» e Salvemini dall'altro).

⁷² Cfr. la lettera di Longhi a Prezzolini, senza data (ma verosimilmente 31.12.1913), in Longhi, Prezzolini 2011, p. 76.

⁷³ Cfr., a proposito dei rapporti scientifici tra Italia e Germania nell'immediato anteguerra, Monticone 1972, pp. 11-55. È rilevante osservare, anche a riguardo della collocazione politico-ideologica del giovane Longhi, che, a fronte di un prevalente filogermanismo e filotriplicismo dell'opinione pubblica conservatrice, cattolico-intransigente e cattolico-nazionale, sentimenti antitedeschi sono radicati al tempo nei partiti democratici e radicali, più sensibili ai temi dell'irredentismo, antimonarchici e fautori di un'Europa delle nazionalità; e ovviamente nei socialisti, cui tuttavia giunge l'eco delle prime importanti conquiste della socialdemocrazia tedesca. Già Volpe ricorda inoltre come il tema del rapporto tra «coltura» e nazione si ponga, in Italia nell'immediato anteguerra, persino su piano istituzionali; e sfide l'«internazionalismo o supernazionalismo della scienza, che era stato dogma della vecchia generazione» (Volpe 2002b, p. 521). Il saggio Longhi

Non esiste che un naturalismo meritevole di questo nome, nel suo senso peggiore, ed è quel realismo, patrimonio di tutta l'arte nordica che van den Bruck si sforza non solo a distinguere dal concetto di naturalismo ma a far rientrare sotto il concetto di stile

postula Longhi. «Naturalismo è questa e soltanto questa aderenza servile, questa intensificazione caotica e telescopica della natura». Van den Bruck aveva in effetti stabilito due attitudini estetiche fondamentali, distribuendole in diverse regioni del mondo secondo il criterio della psicologia dei popoli. L'«intimità» nordica, per cui non intendeva alcunché di sentimentale, piuttosto una dedizione scrupolosa e pressoché mistica al lavoro artistico, all'esecuzione dell'opera; e la «monumentalità» asiatica, cui abbiamo già fatto riferimento trattando dei caratteri dell'arte etrusca, per cui, a suo avviso, si doveva intendere non una semplice questione di scala dell'opera d'arte stessa, bensì un orientamento alla vastità, regolarità e severità «architetonica»⁷⁴. «Intimità» e «monumentalità» sembrano essere del tutto estranee alle categorie estetiche di «illustrazione» e «decorazione» introdotte da Berenson nei *Florentine Painters*

1914a (in part. pp. 84-88), prende le mosse da un'inversione del gusto che riflette mutati equilibri politico-economici e culturali continentali. Gli studi storico-artistici del secondo Ottocento, osserva Longhi in apertura, fioriti in particolar modo nei paesi di lingua tedesca, hanno innalzato gli artisti fiamminghi e tedeschi a tutto svantaggio degli artisti italiani. Eccolo allora insorgere contro questa stessa inversione. Ricompaiono in Longhi 1914a le categorie dell'«intimità» e «monumentalità» di Moeller van den Bruck, però mutate di segno. Nell'arte italiana, afferma qui Longhi, troviamo composizione e stile, nell'«arte boreale» invece dettaglio e «cotidianità umile e prensile», «mania dell'*alltäglich*, del regolare, del *bürgerlich*»; qui la linea intesa come «sviluppo di forza cantante», là «milioni di linee... [e] grazie di porcospino»; qui, ancora, «senso della bellezza» e «*epos*» (p. 77), là «simpatia sentimentale verso lo sgangherato, il torto, il contrastante, l'urtante», «mani e... piedi troppo grossi». Qui infine – proviamo a completare? – Chiesa e aristocrazie contadine; là «bottegai di Bruggia». Difficile non cogliere, nella «simpatia sentimentale verso lo sgangherato, il torto, il contrastante, l'urtante», un riferimento tutto modernista, se non a van Gogh, a tanta pittura postimpressionista e *fauve*, eventualmente «nordica», di orientamento umanitario; cui Longhi contrappone qui la tradizione italiana, garantita dall'«isolamento dell'opera d'arte dalla vita» (p. 77). Se la contrapposizione Nord/Sud non deve funzionare in senso «razziale», come Longhi ci ha assicurato nella recensione a Moeller van den Bruck, ecco che la si deve intendere in altro senso e concludere che qui stiamo parlando di tradizioni, sensibilità o ideologie estetico-artistiche divergenti: Longhi polemizza qui (in senso crociano) contro ogni commistione (femminista, pacifista, socialista e liberale) tra arte e pedagogia politica. «Non scrivo l'articolo d'attualità», leggiamo in apertura di saggio (p. 75). «Non c'è politica tra le righe». L'affermazione pare inattendibile. «Se Dürer è di Norimberga, Holbein è quasi svizzero, Van Eyck che servirà assai bene alla nostra dimostrazione è di Bruggia in pericolo e che se volessi parlare della Francia non sarebbe altro discorso: Fouquet vale Van Eyck, Marmion vale Bouts, Charonton vale Memling, Clouet vale Holbein»: l'*excusatio* di Longhi, non richiesta, è subito smentita dalla ricorrenza di termini tedeschi come «*alltäglich*» o «*bürgerlich*». Il tema qui è evidentemente politico – non è primariamente politico l'*epos* cui Longhi pensa; o meglio, politico-religioso? – e trascende – in questo sì, Longhi è sincero – gli schieramenti militari impegnati in guerra. Anche Longhi peraltro si immagina come soldato. Lo confida lui stesso nella prima versione del saggio, con libresco azzardo mitografico: «mani fredde nelle trincee, difficile sparare: mani fredde sul tavolino, difficile scrivere» (p. 72).

⁷⁴ Moeller van den Bruck 1913, pp. 466-467.

of the Renaissance e nel volume successivo, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, apparsi rispettivamente nel 1896 e 1897. Ma di fatto non lo sono, come Longhi stesso in parte riconosce⁷⁵: perché nell'«intimità» dell'artista nordico evocato da Moeller van den Bruck riconosciamo la fedeltà a un modo di immagini individuali e “significati” appunto da illustrare – Longhi chiama tutto ciò «verificazione pittografica»⁷⁶. La propensione «monumentale» dell'artista «etrusco»-mediterraneo chiama invece in causa la grande «decorazione»⁷⁷.

Dispettoso e tracotante, in anticipo sul tono di stroncatura adottato a distanza di qualche mese in *Keine Malerei. Arte boreale?*, Longhi sceglie di non andare per il sottile già quando, nella recensione a *Die italienische Schönheit*, rubrica il «naturalismo» nordico alla voce «aderenza servile»: il registro della competenza, è evidente, cede qui per una volta, e con piglio anticrociano⁷⁸, al gusto dell'oltraggio. Non fa nomi, come farà in seguito: ma possiamo ben supporre che Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Albrecht Dürer cadano inevitabilmente, qui come là, sotto i colpi di una scure recante, per motto, la scritta «giovane Italia» incisa sulla rustica lama.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G. (1991), *Da «Piero dei Franceschi» a «Piero della Francesca» (qualche avvertenza per la lettura di due saggi longhiani)*, in *Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo, 1920-1938*, a cura di M.M. Lamberti, M. Fagiolo dell'Arco, Venezia: Marsilio, pp. 199-210.
- Anzilotti A. (1912), *La nostra tradizione e il Nazionalismo*, «La Voce», IV, n. 27, 4 luglio, pp. 345-346.
- Baldacci L. (1974), *Libretti d'opera*, Firenze: Vallecchi.
- Bandera M.C., Fadda E., a cura di (2011), *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini, Lettere 1909-1927*, Parma: edizioni Università di Parma.
- Barocchi P. (1991), *Introduzione*, in *Piero della Francesca e il Novecento*, catalogo della mostra (San Sepolcro, Museo Civico, 6 luglio-12 ottobre

⁷⁵ Longhi 1914d, p. 50.

⁷⁶ Ivi, p. 51.

⁷⁷ Un'eco ultima delle tortuose digressioni etnoculturali di Moeller van den Bruck e della letteratura di argomento storico-universale dei primi anni del Novecento nella distinzione kleeiana, risalente agli anni dell'insegnamento al Bauhaus, tra «figura» e «struttura»: che verosimilmente rinvia, agli occhi dell'artista, a una mistica congiunzione tra «Nord» e «Sud», «intimità» e «monumentalità» evocata, a suo riguardo, dai primi biografi (come Wilhelm Hausenstein). Cfr. in proposito Dantini 2018a, pp. 22-26 e Dantini 2018c, pp. 98-104.

⁷⁸ Croce si esprime contro l'uso di prospettive tratte dalla psicologia dei popoli in Croce 1910, pp. 459-464, in cui nega la validità dell'antinomia.

- 1991), a cura di M.M. Lamberti, M. Fagiolo dell'Arco, a cura di (1991), , Venezia: Marsilio.
- Berenson B. (1950), *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Milano: Electa.
- Borgese G.A. (1909), *La nuova Germania*, Torino: Bocca.
- Bressan M. (2014), *L'esperienza futurista di Theodor Däubler a Firenze*, «Studia austriaca», XXII, pp. 125-137.
- Cantimori D. (1935), *Arthur Moeller van den Bruck*, «Studi germanici», I, pp. 214-226.
- Croce B. (1910), *Problemi di estetica*, Bari: Laterza.
- Dantini M. (1996), *Tournée. Per un saggio sulla fortuna dei futuristi in Germania 1912-1914*, «Annali della Scuola Normale Superiore», Quaderni 1-2, pp. 449-460.
- Dantini M. (2016), *Arte e sfera pubblica*, Roma: Donzelli.
- Dantini M. (2018a), *Paul Klee. Alle origini dell'arte*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC, 23 ottobre 2018-3 marzo 2019), Milano: 24Ore Cultura, pp. 16-37.
- Dantini M. (2018b), «*Quiete*», *demografia, Impero. Motivi ideologici nel quadro di paesaggio nel periodo dell'entre deux guerres*, in «*Profondissima quiete*». Riccardo Francalancia e il ritorno alla figura, catalogo della mostra (Assisi, Palazzo Bonacquisti, 18 maggio-4 luglio 2018), Milano: Effe, pp. 21-30.
- Dantini M. (2018c), *Paul Klee. Epoca e stile*, Roma: Donzelli.
- Dantini M. (2019), *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, «Storia della critica d'arte», pp. 271-303.
- Däubler T. (1914), *Pablo Picasso*, «Lacerba», II, 9, 15 maggio, pp. 129-134.
- de Benoist A. (1981), *Moeller van den Bruck, o la Rivoluzione conservatrice*, La Spezia: Akropolis/Edizioni del Tridente.
- Fergonzi F. (1991), *Un modello difficile: quattro momenti di Piero contemporaneo nella critica del primo Novecento*, in *Piero della Francesca e il Novecento*, catalogo della mostra (San Sepolcro, Museo Civico, 6 luglio-12 ottobre 1991), a cura di M.M. Lamberti, M. Fagiolo dell'Arco, Venezia: Marsilio, p. 234.
- Fergonzi F. (2016), «*Ah Ferrara!*». In margine al «*Dio ortopedico*» di Roberto Longhi, in *Metafisica a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), a cura di P. Baldacci, Firenze: Hoepli, pp. 132-141.
- Fossati P. (1981), «*Valori plastici*» 1918-1922, Einaudi: Torino.
- Gaeta F. (1965), *Nazionalismo italiano*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Garstka C. (1998), *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919*, Francoforte: Peter Lang.

- Gentile E. (1971), *Il mito dello Stato nuovo*, Roma-Bari: Laterza.
- Gentile E. (1972), *«La Voce» e l'età giolittiana*, Roma: Pan editore.
- Gentile E. (2002), *Il mito dello Stato nuovo*, Roma-Bari: Laterza.
- Iamurri L. (1997), *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, «Prospettiva», nn. 87/88, pp. 69-90.
- Lamberti M.M. (1991), *Le campagne di Piero*, in *Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo, 1920-1938*, a cura di M.M. Lamberti, M. Fagiolo dell'Arco, Venezia: Marsilio, pp. 199-210.
- Longhi R. (1913a), *Mattia Preti (Critica figurativa pura)*, «La Voce», V, n. 41, pp. 1171-1175.
- Longhi R. (1913b), *I pittori futuristi*, «La Voce», V, n. 15, pp. 1051-1053.
- Longhi R. (1914a), *Keine Malerei. Arte boreale?*, in Longhi 1995, pp. 69-88.
- Longhi R. (1914b), *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, «L'Arte», XVII, n. 3, p. 244.
- Longhi R. (1914c), *Le due Lise*, «La Voce», VI, n. 1, pp. 21-25.
- Longhi R. (1914d), *Storia dell'arte*, «La Voce», VI, n. 2, pp. 48-51.
- Longhi R. (1919), *Al dio ortopedico*, «Il Tempo», 22 febbraio 1919.
- Longhi R. (1926), *Lettera Pittorica a Giuseppe Fiocco su L'arte del Mantegna*, «Vita Artistica», I, pp. 127-139.
- Longhi R. (1927), *Piero della Francesca*, Roma: Valori plastici.
- Longhi R. (1995), *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano: Electa.
- Longhi R., Prezzolini G. (2011), *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini, Lettere 1909-1927*, Parma: Monte Università di Parma.
- Kemp F., Pfäfflin F. (1984), *Theodor Daubler. 1876-1934. Eine Chronik*, «Marbacher Magazin», 30, 1984, pp. 14-20.
- Mangoni L. (1969), *Giuseppe Prezzolini (1908-1914)*, «Belfagor», XXIV, n. 3, 31 maggio, pp. 324-369.
- Moeller van den Bruck A. (1906), *Die Zeitgenossen*, Minden: Bruns.
- Moeller van den Bruck A. (1913), *Die italienische Schönheit*, Monaco: Piper.
- Moeller van den Bruck A. (1920), *Der Untergang des Abendlandes. Für und wider Spengler*, «Deutsche Rundschau», CLXXXIV, pp. 41-70.
- Mohler A. (1990), *La Rivoluzione conservatrice (1950)*, Firenze: Akropolis/La Roccia di Erec.
- Monticone A. (1972), *Gli italiani in uniforme 1915-1918. Intellettuali, borghesi e disertori*, Roma-Bari: Laterza.
- Morra di Lavriano U. (1924), *La scuola della «Voce»*, «Il Baretto», I, n. 1, 23 dicembre, p. 2.
- Palazzeschi A., Papini G., Soffici A. (1915), *Futurismo e marinettismo*, «Lacerba», III, n. 7, pp. 49-51.
- Papini G. (1911a), *La guerra vittoriosa*, «La Voce», III, n. 42, 19 ottobre, p. 669.

- Papini G. (1911b), *La tradizione italiana*, «La Voce», III, n. 50, 14 dicembre, p. 708.
- Papini G. (1912), *Diventar genio*, «La Voce», IV, n. 41, 10 ottobre, p. 920.
- Papini G. (1923), *Discorso contro Roma*, a cura di Ermanno Paccagnini, Biblioteca di via Senato, Milano 2004 (21.2.1913), in part. pp. 51-56.
- Prezzolini G. (1906), *Notizia sulla Vita e opere di Bertoldo Tölpel*, in *La coltura italiana*, a cura di G. Prezzolini, G. Papini, Firenze: Lumachi.
- Prezzolini G. (1908a), *La Germania si è addormentata?*, «La Voce», I, n. 1, 20 dicembre, p. 3.
- Prezzolini G. (1908b), *La nostra promessa*, «La Voce», I, n. 2, 27 dicembre, p. 5.
- Prezzolini G. (1910), *Sempre Roma e contro Roma*, «La Voce», II, n. 42, 29 settembre, p. 405.
- Prezzolini G. (1910a), *Che fare?*, «La Voce», ii, n. 28, 23 giugno, pp. 333-334.
- Prezzolini G. (1910b), *Nel VII anniversario della nascita del «Regno»*, «La Voce», II, n. 51, 1 dicembre, p. 445.
- Prezzolini G. (1912a), *Dostoevski politico*, «La Voce», IV, n. 31, pp. 864-865.
- Prezzolini G. (1912b), *Studi e capricci sui mistici tedeschi*, Firenze: Quattrini.
- Prezzolini G. (1913), *Il cubismo*, «La Voce», V, n. 7, 23 gennaio, pp. 1007-1009.
- Prezzolini G. (1914), *Un anno di «Lacerba»*, «La Voce», VI, n. 2, 28 gennaio, pp. 12-13.
- Prezzolini G. (1967), *Introduzione*, in Prezzolini, Papini 1967, p. III.
- Prezzolini G., Papini G. (1967), *Vecchio e nuovo nazionalismo*, Roma: Volpe.
- Salvemini G. (1908), *Cocò all'Università di Napoli o la scuola della malavita*, «La Voce», I, n. 3, 31 dicembre, p. 10.
- Salvemini G. (1911), *La piccola borghesia intellettuale*, «La Voce», III, n. 11, 16 marzo, pp. 532-534.
- Salvemini G. (2017), *Mussolini diplomatico (1932)*, Roma: Donzelli.
- Schlüter A. (2010), *Moeller van den Bruck. Leben und Werk*, Colonia: Böhlau.
- Schmitt C. (1916), *Theodor Däublers «Nordlicht». Drei Studien über die Elemente, den Geist und die aktualität des Werkes*, Monaco: Müller, trad. it. a cura di Stefan Nienhaus, *Aurora boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Däubler*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- Soffici A. (1911), *Picasso e Braque*, «La Voce», III, n. 34, 24 agosto, p. 636.
- Soffici A. (1912a), *Commentario del Louvre*, I, «La Voce», IV, n. 21, 22 maggio, pp. 819-820.
- Soffici A. (1912b), *Commentario del Louvre*, II, «La Voce», IV, n. 28, 11 luglio, p. 850.
- Soffici A. (1912c), *Commentario del Louvre*, III, «La Voce», IV, n. 32, 8 agosto, pp. 869-870.
- Soffici A. (1912d), *Ogetti e il cubismo*, «La Voce», IV, n. 47, 21 novembre, p. 936.

- Soffici A. (1921), *Ancora del futurismo*, «La Voce», IV, n. 28, 11 luglio, p. 852.
- Tavolato U. (1912), *Dalle riviste tedesche*, «La Voce», IV, n. 23, 6 giugno, p. 832.
- Torre Franca F. (1912), *In Germania, Civiltà di seconda mano*, «La Voce», IV, 3, 18 gennaio, p. 736.
- Volpe G. (1927), *L'Italia in cammino*, Milano: Treves.
- Volpe G. (2002a), *L'Italia moderna, II, 1898-1910*, Firenze: Le Lettere.
- Volpe G. (2002b), *Italia moderna, III, 1910-1914*, Firenze: Le Lettere.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Giuliana Altea, Francesco Bartolini, Elisa Bernard, Giuseppe Buonaccorso,

Francesco Capone, Giuseppe Capriotti, Eliana Carrara, Mirco Carrattieri,

Mara Cerquetti, Michele Dantini, Pierluigi Feliciati, Angela Maria La Delfa,

Rita Pamela Ladogana, Luciana Lazzeretti, Sonia Merli, Enrico Nicosia, Silvia Notarfonso,

Stefania Oliva, Caterina Paparello, Claudio Pavone, Sabina Pavone, Pietro Petrarola,

Alessandra Petrucci, Francesco Rocchetti, Daniele Sacco, Gaia Salvatori

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

