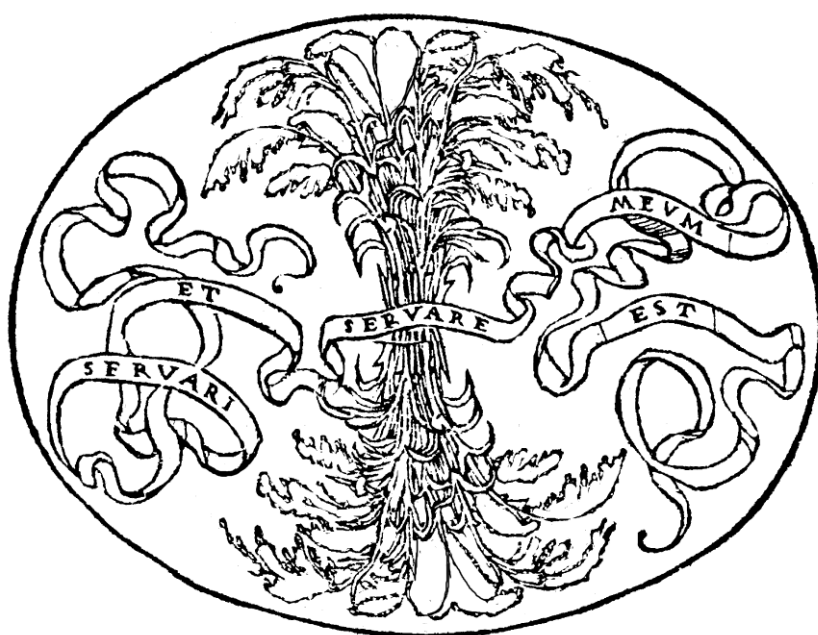


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero speciale I/2026



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mariangela Palombo

Segreteria di redazione

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

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

STORICI DELL'ARTE ALLA GALLERIA BORGHESE

a cura di Alexander Auf der Heyde e Claudio Gulli

Pubblicazione finanziata dall'Unione Europea – Next Generation EU – PNRR (M4.C2.1.1) – codice progetto 2022PEL788 – CUP B53D23022990001 – titolo *La Galleria Borghese e i suoi pubblici, 1888-1938*. Principal investigator Lucia Simonato, unità dell'Università di Palermo (responsabile scientifico Alexander Auf der Heyde), in collaborazione scientifica con la Galleria Borghese (direttrice Francesca Cappelletti).

INDICE

ALEXANDER AUF DER HEYDE, CLAUDIO GULLI Introduzione	pp. 1-2
PIER LUDOVICO PUDDU Il silenzioso lavoro storico-critico di Giovanni Piancastelli alla Borghese, tra <i>connoisseurship</i> e scavo documentario. Una prima indagine	pp. 3-17
EMANUELE PELLEGRINI Venturi in Borghese	pp. 18-39
JOSEPH IMORDE Venus and Violante. Titian's <i>Amor sacro e profano</i> in Popular Art History. Ernst Steinmann, Olga von Gerstfeldt, Eugen Petersen	pp. 40-61
NADIA RIZZO Hoogewerff e altri olandesi in Borghese (1928)	pp. 62-86
ALEXANDER AUF DER HEYDE «Avrei anch'io qualche cosa da precisare!!». Hermann Voss e la «spätitalienische Malerei» (1908-1932)	pp. 87-124
CLAUDIO GULLI Roberto Longhi e la Galleria Borghese nel cantiere delle <i>Precisioni</i>	pp. 125-164
GIOVANNA TARGIA Traduzioni dello sguardo: Aby Warburg nella Galleria Borghese	pp. 165-193
LUCIA SIMONATO Un punto di vista unico sulla Galleria Borghese: il giovane Wittkower a Roma (1923-1927)	pp. 194-214
SILVIA DAVOLI Francis Haskell e Villa Borghese: una relazione riesaminata attraverso le carte inedite	pp. 215-230
GIACOMO AGOSTI Cabaret Borghese	pp. 231-232

ROBERTO LONGHI E LA GALLERIA BORGHESE NEL CANTIERE DELLE *PRECISIONI*

Sei anni romani (1910-1916)

A quando potrebbe risalire il primo incontro fra Roberto Longhi e la Galleria Borghese? Lo studioso era nato ad Alba nel 1890 ed era approdato a Roma per la prima volta a vent'anni, quando aveva stabilito che il tema della sua tesi di laurea – discussa nel dicembre del 1911 – sarebbe stato Caravaggio¹. Una prima, regolare frequentazione del museo si potrebbe collocare a partire dall'autunno del 1912: il giovane risiedeva nella capitale da settembre e insegnava nei licei Visconti e Tasso, fino al maggio del 1914, prima di essere richiamato alle armi. Una certa familiarità con la Galleria poteva essere già maturata, nel giugno del 1913, quando Longhi scriveva che le «estreme opere Romane di Caravaggio [...] sono, capitalmente, quelle compiute per il cardinale Scipione Caffarelli (1604-1605), a Villa Borghese»². In quell'articolo, Longhi proponeva due nuove attribuzioni a Merisi: il *Sant'Antonio da Padova* della chiesa romana dei Santi Cosma e Damiano e il *San Nicola da Tolentino* della Pinacoteca di Ancona; in più poneva un quesito su un dipinto caravaggesco perduto, un *Sant'Isidoro*, un tempo ad Ascoli. Il direttore della Galleria Borghese, Giulio Cantalamessa, che era di Ascoli, confermava le attribuzioni di Longhi sul «Bollettino d'Arte» dell'anno dopo e pubblicava una copia dal *Sant'Isidoro* smarrito – anche lui pensava che dietro questo dipinto ci fosse un originale di Caravaggio³. Dovettero contare non poco, nei rapporti che si dipaneranno nel decennio che segue fra Longhi e la Galleria, questi primi segnali di assenso erogati da uno studioso esperto e ormai ai vertici dell'amministrazione statale⁴. Lo stesso atteggiamento di benevola disposizione del museo si avverte stralciando il *Davide con la testa di Golia* (Fig. 1) dal saggio longhiano su Orazio Borgianni: l'opera «reca il nome di Caravaggio, sebbene altri abbia già riconosciuto che di Caravaggio non è»⁵. Seguivano un paio di pagine che portavano Longhi a concludere che il dipinto andasse attribuito a Borgianni, ma una nota è per noi di particolare interesse: «Soltanto ora vengo a sapere che la Direzione della Galleria Borghese ha cortesemente accolto la mia attribuzione a Borgianni del Davide n. 2». Era un segno ulteriore della stima di Cantalamessa nei confronti del giovane studioso. E nella stessa nota Longhi, guardando un magnifico *Ecce Homo* (Fig. 2), riprendeva a tallonare il museo sulle nuove attribuzioni:

Non mi sentirei però di convenire nell'attribuzione (pure recentissima) allo stesso del *Cristo coronato di spine* (n. 321) attribuito erroneamente al Valentin come già notò Lionello Venturi [...] e che io credo opera evidentissima di Giovanni Baglione.

Si trattava di casi parecchio diversi. Da un lato, il *Davide* era un'opera celebrata dall'allestimento, in quanto esposta al piano terra, nella prima sala del museo, insieme alla *Paolina* di Canova e all'*Apollo* di Dosso Dossi, per la quale si spendeva troppo frettolosamente il nome di Caravaggio.

Ricerca condotta nell'ambito del PRIN 2022, codice 2022PEL788, finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP B53D23022990001.

¹ FACCHINETTI 2005.

² LONGHI 1913, p. 162.

³ CANTALAMESSA 1914, pp. 216-218. I due dipinti sono poi rientrati nel *corpus* di Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino: cfr. PAPI 2003, pp. 119-120.

⁴ Su Cantalamessa, è prezioso MANIERI ELIA-MINOZZI 2007.

⁵ LONGHI 1914, p. 10 e, per quel che segue, nota 4, sempre a p. 10. Il *Davide* è stato poi ricondotto nel *corpus* di Battistello Caracciolo, e grazie al ritrovamento dei documenti per il pagamento della cornice nel 1612, la questione è stata sciolta definitivamente (cfr. in particolare FUMAGALLI 1993).

Dall'altro, l'*Ecce Homo*, ancora al guado della tradizionale ripartizione fra caravaggeschi e tardomanieristi, era esposto insieme ai tanti quadri dell'ottava sala del primo piano, un insieme poco coerente che si poteva prendere di mira se si voleva andare a caccia di nuove attribuzioni⁶. Un ulteriore banco di prova in questo senso diventa, sin da questi anni, il *Giudizio di Salomone* (Fig. 3), che compare per la prima volta in una pubblicazione di Longhi nel 1916, in *Gentileschi padre e figlia*⁷. Il dipinto, che si conquista anche una riproduzione nelle pagine de «L'Arte», è esposto nell'ottava camera al piano terra, accanto ai Bartolomeo Manfredi e agli Honthorst, e per ora si guadagna un'attribuzione a Orazio Gentileschi. Nello stesso anno, Longhi acquista a Roma dai marchesi Gavotti una *Cattura di Cristo con l'episodio di Malco* attribuita a Manfredi e una celebre serie di *Cinque apostoli*, che rientrerà nel discorso sul 'Maestro del Giudizio di Salomone'⁸. Nel condurre in porto queste acquisizioni, la conoscenza dei dipinti della Galleria Borghese avrà giocato un ruolo decisivo: le assonanze andranno a figurare più tardi nelle *Precisioni sulla Galleria Borghese*, come vedremo, ma saranno state evidenti già da questo primo tempo romano. Gli articoli che compaiono con questo titolo su «Vita artistica» a partire dal 1926, al centro di questo contributo, hanno infatti una gestazione lunga, che risale alle prime frequentazioni romane di Longhi.

Sei anni di maturazione (1916-1922)

Occorre quindi seguire in controluce quello che succede nella vita dello studioso, prima di concentrarsi sulle *Precisioni*. Per esempio, nel fiume di recensioni che lo studioso schianta sull'ultimo numero dell'annata 1916 della rivista diretta da Adolfo Venturi, vale la pena prenderne in considerazione almeno una. È una segnalazione di un catalogo dei dipinti del Museo Civico del Castello Sforzesco, pubblicato da Alfieri & Lacroix per la serie del *Piccolo Cicerone moderno*. Nonostante si tratti di «un catalogo che non pretende di essere un catalogo critico», Longhi giudica «opportunistissima» quest'operazione perché «la maggior parte dei dipinti non recano fino ad oggi indicazione di sorta». Lo studioso stila così una lista di «correzioni», e conclude:

Se una nuova edizione di questo catalogo opportunissimo della quadreria civica di Milano vorrà, dopo un controllo personale del compilatore, tener conto di queste correzioni, crediamo che riuscirà meglio nel suo intento che si dichiara modestamente quello di essere soltanto una guida diligente per il visitatore⁹.

In questo modo interessato di mettersi a disposizione del «compilatore» va cercata l'origine delle *Precisioni* e, più in generale, di un modo di procedere riguardo ai musei italiani che si farà via via più definito e agguerrito. Probabilmente Longhi non sarebbe stato così generoso se a redigere quel catalogo dello Sforzesco fossero stati i funzionari civici preposti; in ogni caso, l'atteggiamento specifico è esemplificativo di un'attenzione che si riverserà in particolare sulle gallerie romane.

⁶ VENTURI 1893, pp. 18-19, 160.

⁷ Una «stramba opericciola [...] catalogata Domenico Passignano. Ma l'onestà ragionevole dell'accademismo toscano che s'illude per tutta la vita di poter rabbonire il rabbuffato e temporalesco del Tintoretto, ad uso dei Toscani più ammodo, non entra proprio per nulla in questa bella tela, un po' buffa; non c'entra però neppure il caro Massimo Stanzioni al quale, chissà perché, ha pensato il Voss. Egli accenna all'impasto iberiano di alcune teste, ma qui non v'è, a dir vero, che una trasformazione alla Borgia dei tipi e della scena a taglio di luce, creata da Caravaggio; e Ribera è ancora di là da venire» (LONGHI 1916a, p. 256).

⁸ RANDOLFI 2012.

⁹ LONGHI 1916b, p. 370.

Intanto Hermann Voss restituiva a Jacopo Zucchi «il frigido quadretto» con la *Pesca dei coralli* (inv. 292), mostrando quanto per il conoscitore allenato a identificare un «*Kleinmaler*» vi fosse materia da giocare, destreggiandosi nelle sale della villa pinciana¹⁰. Longhi, che in questi anni suggerisce ai futuristi di recarsi «in pellegrinaggio alla Borghese», è rientrato a Roma nel 1918¹¹. Fra le sue letture, incontra un articolo di Cantalamessa che appare su «*Rivista d'Italia*», dal titolo *Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*¹². Era qui che il direttore della Borghese tratteggiava un ritratto del pubblico dei musei, dove è lecito scorgere l'avanzare della generazione di studiosi ed esteti di cui Longhi è esponente di spicco:

Il pubblico ha fatto abbastanza quando ha visitato le nostre gallerie, perché a questo diletto, per molti si tramuta in tedio, l'uso non permette di sottrarsi, senza che la negligenza sembri vergognosa. Quasi tutti i visitatori, italiani e stranieri, hanno cura d'informarsi in anticipazione di ciò che devono ammirare. I più pigri o spensierati, che a questo bisogno non hanno provveduto, aspettano le indicazioni dell'erudito cicerone, raccomandato dall'albergatore, e nelle mani di lui depongono le loro anime impotenti e fredde, ma deliberate a simular l'entusiasmo estetico; che, penetrato per suggestione, mantenuto per vanità pomposa, tien luogo dipoi, per essi e per chi li ascolta dopo il ritorno ai loro paesi, di entusiasmo verace, e concorre più che non si creda alla popolarità di molte opere d'arte. Tutti noi però sperimentiamo ogni giorno che c'è nel pubblico una parte che si distingue dalla comune grossolanità, una parte più eletta, più fine, più squisita d'intelligenza e di sensibilità, che cerca l'opera d'arte con avidità spontanea, come chi assetato corre alla fonte, ma che tuttavia non si risolve a studiarla sui libri che noi loro offriamo e che chiamiamo scientifici; e se pur tentano, avvertono subito un contatto gelido, che offende le loro anime appassionate¹³.

Longhi commenterà così questo saggio di Cantalamessa, a riprova di una perdurante e sentita vicinanza:

Una delle periodiche divagazioni di questa mente calma e saggia, deliziosa anche nelle sue insuperabili limitazioni di educazione di gusto e di tendenze. Non pare di ascoltare le parole lontane e un poco ritardate di qualche dotto gentiluomo di provincia, che si nutra alle vecchie fonti di una savia biblioteca del Settecento?¹⁴

Quella «parte più eletta» di pubblico, che «cerca l'opera d'arte con avidità spontanea», finisce per dismettere la lezione di Giovanni Morelli, come sa bene anche Cantalamessa. Su questa strada si era giustamente incamminato Giacomo Agosti nel 1987, quando ha saldato l'insofferenza longhiana verso il «riconoscitore» bergamasco con il ritorno a Giovanni Battista Cavalcaselle, che avviene da parte di Longhi dopo il 1917 e matura pienamente dopo il viaggio in Europa con Alessandro Contini Bonaccossi¹⁵.

¹⁰ I due virgolettati sono tratti da LONGHI 1917, pp. 301-302. Su Voss, e sul rapporto con Longhi, si veda il saggio di Alexander Auf der Heyde in questa sede.

¹¹ Il riferimento ai futuristi si trova in un articolo comparso sul primo numero di «*Rassegna italiana*» (LONGHI 1918c)– Longhi poi non diede seguito a questa collaborazione. Lo scritto è stato di recente riproposto all'attenzione in PRATESI 2020. Siamo all'interno di una stroncatura dei *Balli plastici* di Depero, visti alla mostra che si teneva al Teatro dei Piccoli. La citazione completa è «Da quando insegnammo ai futuristi a recarsi in pellegrinaggio al Kircheriano invece che, di nascosto, alla Galleria Borghese o peggio a Valle Giulia»; il riferimento al Kircheriano è stato sciolto in virtù di un'altra occorrenza, di un mese prima, quando Cipriano Efisio Oppo invita lo spettatore a visitare il Kircheriano dopo la mostra di Depero perché lì vi sono i veri «pittori plastici». Quello alla Borghese va a mio avviso interpretato intendendo che per i futuristi era solo l'ultima delle tappe di una serie di pellegrinaggi: dopo la Borghese e la Galleria Nazionale di Arte Moderna, in sostanza, rimaneva solo il Kircheriano.

¹² CANTALAMESSA 1917.

¹³ *Ivi*, p. 706.

¹⁴ LONGHI 1918a.

¹⁵ AGOSTI 1998, in particolare pp. 199-202.

Anche quando si tratta di giudicare quanto prodotto a livello bibliografico al di là dell'oceano sul versante dei musei, Longhi si lascia andare a qualche constatazione amara. In questo caso la recensione verte su *Museum Ideals of Purpose and Method*, un libro scritto da Benjamin Ives Gilman¹⁶, a lungo segretario generale del Museum of Fine Arts di Boston.

Libro molto importante. [...] La definizione dei musei di belle arti come esposizioni permanenti limitate ad oggetti che posseggano qualità artistiche è stata troppo spesso dimenticata anche dai dirigenti dei musei d'Europa. [...] Ne conseguono i principi, sanissimi, del metodo (II parte) da seguire nell'impianto di un museo. E qui si potrebbero fare melanconiche osservazioni sulla chiarezza che questo americano sa conservare nella messa in opera, nella applicazione pratica dei concetti estetici dapprima espressi.

Si parla adunque del metodo da seguire nel sorgere e nell'accrescersi delle collezioni, nella costruzione di un museo e nell'installazione degli oggetti in riguardo alla più comoda e naturale osservazione di essi, nel fornire al pubblico le indicazioni necessarie intorno agli oggetti esposti [...]. Molte pagine sarebbero probabilmente di grande utilità ai preposti delle gallerie nostrane; il libro meriterebbe di essere in tutto o in parte tradotto, non essendovi da noi ancora traccia di pubblicazioni di questo genere, e sentore alcuno di discussioni intorno a simili importanti problemi¹⁷.

In effetti Gilman affrontava con una certa sottigliezza vari argomenti che iniziavano a divenire pressanti per il Longhi che guardava ai musei italiani. Ad esempio, per ovviare a cartellini che spesso si rivelavano inadeguati, l'autore proponeva di stampare libretti di sala (*gallery book*), che il pubblico non-specialista poteva richiedere ai custodi¹⁸. Questo empirismo tutto bostoniano aleggia anche quando si parla di acquisizioni, o quando si definisce il ruolo del conoscitore che agisce per conto di un museo – non va dimenticato per esempio che, fra le tante attività, il giovane Longhi suggerisce anche cosa acquisire a Palazzo Corsini¹⁹. Erano insomma discussioni complesse e urgenti, che però in Italia rimanevano tendenzialmente ai margini del dibattito teorico.

Longhi si rimette al lavoro sui caravaggeschi verso il 1920-1921, quando scrive un saggio che non pubblica, le *Giunte e varianti ai due Gentileschi*, pubblicato postumo nel 1995 nel *Palazzo non finito*²⁰. Mi è sempre sembrato un tassello di fondamentale importanza perché permette di capire quanto tramontino tante motivazioni del primo Longhi. Si avverte ormai un senso di ritrattazione, accanto a un deciso distanziamento dal metodo morelliano:

Nel riprendere, con qualche speranza e con parecchia trepidazione, le mie indagini sulla cerchia caravaggesca, mi sento, dapprima, tenuto a un'onorevole revisione di alcuni miei errori di gioventù, caduti nei miei primi studi sull'argomento. [...] Mi ritrovavo pressoché solo nella ricerca; e nessun aiuto mi sentivo a fianco se non fosse quello dei rarissimi che lavoravano seriamente a campi contigui, e cito Lionello Venturi, Hermann Voss, e Gabriel Rouchès. [...] Ero dunque forzatamente un principiante, si sa, se mi volevo apprendere ad un periodo le cui forme credo d'intelligenza più ardua che non siano quelle dei «primitivi» o anche dei classici cinquecenteschi, Venezia compresa. Sarebbe tempo di dire che la forza e l'efficacia del metodo morelliano, o meglio di quel tanto di vitale che si cela dietro la reale insufficienza teoretica del metodo morelliano, si arresta col cinquecento²¹.

¹⁶ GILMAN 1918.

¹⁷ LONGHI 1919.

¹⁸ GILMAN 1918, pp. 317-343.

¹⁹ POLICICCHIO 2023.

²⁰ LONGHI 1995.

²¹ Ivi, p. 175.

Sebbene sia inserita in un dialogo immaginario fra due esperti di pittura all'altezza del 1610-1620, qui compare già l'attribuzione a Dirk van Baburen della *Cattura di Cristo* della Galleria Borghese (Fig. 4), attribuita da Venturi senior a Bartolomeo Manfredi²².

Ora mi pare che tutti tengano per il Mantovano [Bartolomeo Manfredi]; e così anche quel Teodoro Olandese che finirà per passare avanti a Gherardo; se pure il *Cristo quando è preso dai soldati* che fece al Cardinale Borghese non faceva attendere molto [...]»²³.

Longhi immagina che il dipinto sia commissionato da Scipione Borghese, mentre dalle ricerche archivistiche di Paola Della Pergola è stato poi appurato che viene ceduto da Bartolomeo Cavaceppi a Marcantonio Borghese nel 1787²⁴. Il confronto con le opere della propria collezione portava ormai a nuove soluzioni anche per il caso del *Giudizio di Salomone* (Fig. 3), che nelle *Giunte e varianti* è avvicinato a Valentin, concedendo però largamente su Ribera: «l'opera è insomma Riberiana prima di Ribera»²⁵.

Due cambi della guardia

Dopo diciotto anni di directorato alla Galleria Borghese, Cantalamessa muore nel 1924 e l'avvicendamento che si produce scompagina notevolmente le carte. Prende il suo posto Achille Bertini Calosso, di otto anni più anziano di Longhi, che era ispettore al museo già dal 1913. Questo allievo di Venturi, che si era perfezionato sulla pittura del Quattrocento a Roma, si era poi dedicato allo studio di Bernini, ma senza particolari meriti²⁶. Ma soprattutto stava cambiando il corso alla Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione: per dirla con un Longhi che scrive nel 1967, alla «bonaria saviezza del Direttore Generale Corrado Ricci era succeduta da poco una ben diversa persona come il Colasanti»²⁷, una nomina, quest'ultima, del 1919. Tornava a farsi sentire, fra le tante polemiche lasciate in sospeso per decenni, l'annosa questione della catalogazione delle opere d'arte e del patrimonio nazionale: non erano mancati attacchi recenti contro il ministero, soprattutto da parte di Ugo Ojetti²⁸. I toni si accendono qualche anno dopo, quando lo Stato concede a Sir Joseph Duveen, antiquario anglo-americano noto per la sua rapacità, l'autorizzazione all'esportazione di un importante arazzo fiammingo che era di proprietà del conte russo, ma romano d'adozione, Grigorij Stroganoff²⁹. «La vecchia Minerva patteggiò mercantilmente», scrive Ojetti nel dicembre del 1925, e un dipinto con una *Presentazione al Tempio* (Fig. 5), attribuito a Lorenzo Lotto, viene ottenuto in cambio da Duveen entrando così nelle collezioni pubbliche italiane³⁰. Stroganoff era morto nel 1910, e già allora rappresentava un vecchio tipo di collezionista fuori dal tempo, che non usava il telefono e si permetteva di

²² VENTURI 1893, p. 46.

²³ LONGHI 1995, p. 179.

²⁴ DELLA PERGOLA 1959, p. 144, n. 197.

²⁵ Com'è noto il dipinto, insieme al *corpus* che poi Longhi avrebbe costruito attorno al *Giudizio di Salomone*, è stato inserito da Gianni Papi nella produzione giovanile di Ribera (PAPI 2002).

²⁶ Una scheda biografica è in LODOVICI 1946, p. 53.

²⁷ La citazione viene dall'*Avviamento per il lettore* al secondo volume delle *Opere complete* (LONGHI 1967, I, pp. VI-IX, in part. p. VIII).

²⁸ Un certo tono perentorio sul tema del catalogo è in OJETTI 1920, p. 157: «Bisogna dare a tutti i musei e le pinacoteche, governativi e comunali, cataloghi illustrati, semplici, chiari e, per quel che permettono gli alti prezzi d'oggi, poco costosi. La metà ne sono privi o hanno cataloghi vecchi, errati, male stampati. Bisogna attirare folla nei musei, con mostre speciali e conferenze e magari concerti». Cfr. anche SALVAGNINI 2000, in particolare pp. 341-343 (su Ojetti) e 365-368 (su Colasanti).

²⁹ Su Duveen, un classico è BEHRMAN 2008.

³⁰ OJETTI 1925, p. 479.

maltrattare chiunque non esercitasse l'occhio sugli oggetti³¹. A metà degli anni Venti, la sua eccezionalità – l'anomalia che incarnava in un panorama romano dominato dal disfacimento delle gallerie fidecommissarie – poteva ancora rappresentare un tassello utile a riallinearsi con le raccolte museali straniere, più attente delle nostre a ricercare testimonianze artistiche assenti dal patrimonio nazionale. Ogetti lamentava la dispersione degli avori bizantini, degli argenti sassanidi o siriani, che Stroganoff aveva portato a Roma dalla Russia.

Dal canto suo Longhi, che ha enormemente arricchito il suo bagaglio di conoscenze con il viaggio europeo con Contini Bonaccossi, non tarda a rilanciare la polemica, dalle pagine di «Vita artistica», che ha appena fondato insieme a Emilio Cecchi. Firma con il *nom de plume* 'Bortolo Ghenier' una lettera al direttore intitolata «*A dispetto dei Santi. Il disfacimento della collezione Stroganoff*»³². Il rimprovero maggiore mosso al ministero è di aver «consentito che i pezzi più importanti della collezione Stroganoff abbandonassero per sempre l'Italia», ma si scagliano anche alcune frecce, significative, contro le acquisizioni condotte dalla Galleria Borghese. Bertini Calosso aveva infatti pubblicato sul «Bollettino d'arte» un'*Adorazione dei Magi* (Fig. 6), come opera di El Greco, appena acquisita dallo Stato per quattromila lire dalla ditta Tartaglia, esercitando il diritto di prelazione su un'opera che i proprietari intendevano esportare³³. Per Longhi era innanzitutto grave che «Minerva esultava per aver esercitato, acutamente invero!, il diritto di prelazione su un Teotocopuli... dipinto da Jacopo da Ponte da Bassano verso il 1550»³⁴. Ma al di là del cambio di attribuzione, che poi ha preso il sopravvento, declassando peraltro il dipinto a opera di bottega³⁵, la contestazione è a tutto campo. Longhi spara contro lo «Hermanin-Museum [Palazzo Venezia] che ci aveva pur promesso di diventare in breve qualcosa come un South Kensington, un Cluny, un Kunstgewerbe Museum!». La critica alla Direzione Generale si fa più esplicita a proposito della *Presentazione al tempio* (Fig. 5): il quadro è già «esposto in una magnifica cornice... falsa, nella sala dei Veneziani del '500 alla Galleria Borghese». Longhi smonta l'attribuzione, anche perché:

v'è chi assicura il nome di Lorenzo Lotto esser stato ad essa imposto da Bernhard Berenson, una specie di colosso rodico dell'attribuzionismo fra le cui cosce liscie dicon transitare in entrate e in uscita tutti i *british goods* di Sir Joseph Duveen. *British goods are the best*.

Ma all'analisi stilistica il quadro appare di un'altra stagione e Longhi propone il nome di Gioacchino Assereto, spostando quindi al primo Seicento e in Liguria la collocazione cronologica e geografica. La frequentazione del mercato ha però generato la consapevolezza che le quotazioni del pittore sono nettamente più basse di quelle di Lotto: Longhi rilascia così un suo «attestato solenne di avvenuta turlupinatura». La questione si trascina proponendo un referendum sul quadro, che interPELLI i principali conoscitori dell'epoca, ma viene subito sciolta inserendo «all'ultimo momento», prima di mandare in stampa il numero di «Vita artistica», una foto della *Presentazione al tempio* di Assereto alla Pinacoteca di Brera, inviata da Corrado Ricci³⁶.

È in questo clima che matura il progetto delle *Precisioni*. Come avrebbe rievocato Longhi retrospettivamente, sempre nell'*Avviamento per il lettore* al secondo volume delle sue *Opere complete*, nel 1967:

³¹ Su Stroganoff è importante KALPAKCIAN 2012.

³² LONGHI 1926a; sul rapporto con Cecchi cfr. FACCHINETTI 2023, in particolare pp. 201-202, per quel che riguarda le *Precisioni*.

³³ BERTINI CALOSSO 1924.

³⁴ LONGHI 1926a, da cui provengono tutte le citazioni successive.

³⁵ Da ultimo, cfr. E. Martini, scheda *Adorazione dei Magi*, copia da da Ponte Jacopo detto Jacopo Bassano, inv. 234, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13384431>.

³⁶ REFERENDUM 1926.

L'esperimento era di applicare, entro una galleria romana famosa e, in apparenza, studiatissima, la stessa metodica, la stessa vagliatura che mi avevano servito per i taccuini del viaggio d'Europa. I risultati non saranno stati tutti accettabili e qualcuno infatti venne da me perfezionato più tardi, come appare dalle note aggiunte in parentesi quadra; ma un certo progresso, anche dopo gli studi dell'Ottocento, dal Cavalcaselle al Morelli al Venturi senior, par che risulti anche dalle molte conclusioni già entrate nell'uso comune. Quanto alle permuthe che per avventura ne conseguano nella scala dei valori storici, preferisco lasciarne il giudizio al lettore più addestrato³⁷.

Un'indicazione di lettura non da poco, che ha anche l'effetto di distogliere l'attenzione dal proposito iniziale e dall'andamento che avevano preso le *Precisioni* a stampa, quando compaiono a puntate, nel 1926 su «Vita artistica». La prima (*Notti romane nei sottoscala delle Regie gallerie*) per esempio ha uno statuto tutto particolare, esce nel numero di febbraio ed è firmata «Il topo di galleria», non sarà nemmeno inserita nel libretto pubblicato da Pinacotheca nel 1928 – diventerà la prima delle *Precisioni* solamente con le *Opere complete*, nel 1967³⁸. Ma i principali aspetti del lavoro che Longhi svilupperà sul museo si ritrovano già qui. L'area di ispezione del «topo» sono i «sottoscala», le «soffitte», i «ripostigli statali», dove si possono trovare opere che rischiano di rimanere ingiustamente nel «lazzaretto»³⁹. Il conoscitore rovista «nel cestino ancor pieno di rottami dai tempi del buon Piancastelli» e l'allusione più che al primo direttore rimanda a un'epoca d'oro della *connoisseurship* che aveva trovato nel museo un'insostituibile miniera di materiale pittorico. Qui si innesta la questione del restauro, che diventa una «favoletta» nel caso del *Ritratto di giovane* che Longhi riabilita come opera di Ridolfo del Ghirlandaio.

I manoscritti delle prime Precisioni

Nell'archivio della Fondazione Longhi, si conserva un manoscritto, in undici foglietti di carta azzurrina numerati a destra, intitolato «Precisioni nelle Gallerie Romane»⁴⁰. Il titolo è già indicativo di una variante: le gallerie sono solo «Romane», e non italiane. Il sottotitolo è «I. R. Galleria Borghese» e gli artisti individuati sono quelli che compaiono nella prima, vera *Precisione*, cioè: «I Bernini, Guy François, Baburen, Savoldo, Lelio Orsi». Questo blocco unico è introdotto dall'esposizione di un intento preciso, che va a stampa in rivista e sarà rimosso sia nel volume del 1928 che nelle *Opere complete*:

La Giunta speciale recentemente istituita allo scopo di attendere edizioni di Stato e d'arte in particolare, mi dicono si proponga, fra l'altro, di provvedere alla sollecita pubblicazione, in veste decorosa, di buoni cataloghi delle Gallerie Italiane, che per la maggior parte, come ognuno sa, ne son prive. Penso che sia questo, pertanto il momento migliore per collaborare di qui a quell'ottima impresa, avvertendo preventivamente i redattori dei cataloghi, di qualcuno dei molti errori che ancora si leggono nelle ascrizioni ufficiali delle Gallerie e la correzione dei quali mi riesca facile e mi paja urgente. Inizio adunque, senz'altro preambolo, queste mie precisioni nelle Gallerie Italiane cominciando da quelle di Roma e, in primis, dalla Regia Galleria Borghese⁴¹.

Secondo questo attacco, il lavoro che Longhi ha in programma conosce in Roma e nella Galleria Borghese solo dei punti di partenza. L'intenzione è però di estenderlo, in linea di principio, in vista di un'«ottima impresa», faticosa e tanto attesa, ossia di «provvedere alla sollecita

³⁷ LONGHI 1967, I, p. IX.

³⁸ LONGHI 1926b e LONGHI 1967.

³⁹ LONGHI 1926b.

⁴⁰ Firenze, Fondazione Roberto Longhi, Archivio Roberto Longhi (d'ora in poi ARL), Serie V, B, Scatola 84, fasc. 8, busta «Scritti: Articoli _ "Vita Artistica" _ 1926 Bernini, François, Baburen, Savoldo, Orsi».

⁴¹ LONGHI 1926c, p. 65.

pubblicazione, in veste decorosa, di buoni cataloghi delle Gallerie Italiane». È arrivato quindi il «momento migliore per collaborare». Il bersaglio di Longhi non può essere, evidentemente, il genere di pubblicazioni rappresentato dal libro di Venturi del 1893, trattato da Emanuele Pellegrini in questa sede⁴². Bensì, un catalogo dove siano presentate le «ascrizioni ufficiali», che ancora non esiste, ma che sarà curato da chi dirige il museo. Per restare sul terreno della Galleria Borghese, come vedremo, bisognerà attendere il 1935, quando sarà pubblicata la prima guida del museo, per i tipi della Libreria dello Stato, a cura di Aldo De Rinaldis⁴³.

Un lavoro di critica delle varianti fra manoscritti e articoli si può qui minimamente approntare, sebbene siano pochi i casi davvero rilevanti. A proposito della *Precisione* sui Bernini, Longhi nel manoscritto aveva solo forzato la mano su alcuni passaggi che gli stavano a cuore, come il passaggio dal manierismo al barocco: «la scultura di transizione si andava fatalmente avviando», ma «fatalmente» a stampa è saltato; in «modo assolutamente anonimo e impersonale» è diventato «prevalentemente anonimo e impersonale»⁴⁴. Una stessa tendenza all'equilibrio si avverte nel passaggio dal manoscritto alla stampa per la *Precisione* su Lelio Orsi⁴⁵. Qui rientra in gioco il tema della rivalutazione di un'opera, il dipinto con i *Santi Cecilia e Valeriano* (Fig. 7), per Longhi ingiustamente confinata nei depositi. Si tratta in prima battuta di «un delizioso e raffinatissimo quadretto», che a stampa rimane solo «raffinato». La prosa è fra le più belle che si ritrovino nelle *Precisioni* e qualche variante giova a impreziosirla. Nel manoscritto: «il collezionismo d'ideali» era «espresso nella scelta» non nella «cumulazione degli oggetti più rari». Subito dopo nel manoscritto si legge: «ambiente architettonico signorile è quello del rinascimento più «grottesco»», che a stampa diventa: «l'ambiente architettonico è quello del rinascimento più antropomorfo». Era in italiano il concetto nel manoscritto: «quasi ogni indumento finisce artigliato», diventa in latino a stampa «desinit in unguem». E sempre a stampa sono saltate intere caratterizzazioni, come le «finestre a tondelli [che] ricamano i pavimenti di merletti tremuli», mentre «anfibologico» diventa «anfibolo». Gli interni, che erano «terribilmente precisati», diventano «terribilmente civili». E, sul finire della pagina, i «paesaggi torvi e misteriosi» sono «soffocati» non «assediati». Quando Longhi parla del profeta nella *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino, lo definisce «preparato muscolare», poi però barra e scrive sopra «automa di cera», che finisce a stampa. Inoltre è del tutto assente il seguente passaggio: «Qualche relazione con l'Orsi presenta il n 934 di Monaco, e più il n. 161 con la Madonna, i Santi Girolamo e Giacomo e un donatore, anticamente attribuiti al Correggio»⁴⁶. Su Baburen (Fig. 4), si può riportare un caso di omissione di un contributo di Voss: in un primo momento Longhi non si avvede che l'attribuzione del dipinto di Baburen con la *Lavanda dei piedi*, allora a Wiesbaden, spetta a Tomaso Conca nel 1803⁴⁷. Aveva quindi scritto: «già restituitagli dal Voss nella sua Romische Barockmalerei», ma poi lo ha barrato, dopo aver consultato il volume con il parere del conoscitore ottocentesco, e quindi il fatto che alla restituzione era arrivato Voss prima di lui non va a stampa. Poi c'è un intero passaggio, neanche cassato nel manoscritto, che non va ugualmente a stampa. Siamo al momento in cui Longhi lamenta i restauri condotti su un *San Rocco* della Galleria Borghese (inv. 69), poi attribuito a Giovanni Francesco Guerrieri, che non viene riprodotto perché «carità consiglia di non pubblicarne una riproduzione»⁴⁸. E qui a stampa si ferma, ma nel manoscritto procede: «dove l'esperimento compiuto, credevasi, in corpore vili

⁴² VENTURI 1893.

⁴³ DE RINALDIS 1935.

⁴⁴ Longhi 1926c, p. 66.

⁴⁵ Ivi, pp. 67-68.

⁴⁶ Per tutti i passi a stampa, cfr. ivi, p. 68.

⁴⁷ Ivi, pp. 69-70, in particolare p. 70.

⁴⁸ Si veda A. Iommelli, scheda *San Rocco*, Guerrieri Giovanni Francesco, inv. 069, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12751979> <23 febbraio 2026>.

appare a guisa di scacchi o di finestre ora chiare ora scure». Anche per quest'opera, che aveva un'antica attribuzione alla scuola dei Carracci, Longhi proponeva il nome di Baburen.

A proposito del S. Rocco io citerò un passo che potrebbe forse apportare una conferma alla mia attribuzione. Fra i quadri acquistati dal Venuti in Roma, su stima del Conca, per la collezione Reale di Napoli sui primi dell'800, figurava un S. Rocco del Wander fiammingo (vedi La Galleria Italiana, V, 318). Non si può trattare del medesimo quadro giacché il formato è indicato come diverso ma è curioso notare che Wander è il nome che si dava talora in quei tempi all'autore tuttavia incerto dei quadri di S. Pietro in Montorio.

Nel caso della *Precisione* su Guy François (Fig. 3), le varianti ritrovate nel manoscritto sono di poco conto; tutt'altro andrebbe detto sul piano dell'importanza dello scritto per Longhi, che qui ha intrapreso una strada da lui rivista pochi anni dopo, nel 1935, in una recensione che compare su «L'Italia letteraria», quando conia per la prima volta la personalità artistica del 'Maestro del Giudizio di Salomone'⁴⁹. Per la *Venere dormiente* si trattava invece sostanzialmente di riprendere una «bella intuizione iniziale» che aveva avuto Venturi, ossia di accostare l'opera alla produzione del Savoldo⁵⁰.

Le prime cinque *Precisioni* compaiono così nel numero doppio, 5-6, di «Vita artistica» pubblicato a maggio del 1926; la successiva, quella dedicata al tondo con l'*Adorazione del Bambino* (Fig. 8) attribuito da Longhi a Fra' Bartolomeo, compare nel numero di luglio e apre già a un tempo diverso della scrittura⁵¹. Anche di questo testo si conserva, alla Fondazione Longhi, il manoscritto preparatorio⁵². Le varianti qui sono parecchie e nel foglio c'è una caricatura, di un personaggio che sembra Nietzsche. C'è un periodo tutto barrato, che viene poi riformulato nel paragrafo seguente.

Se fosse stato d'altronde facile giungere alla verità, o a quella convinzione ch'io ritengo tale, e cioè che l'opera sia un noi siamo di fronte a un'opera giovanile di Fra Bartolommeo è bene evidente ch'io non mi troverei oggi così con che qualcun altro mi avrebbe preceduto in questo compito.

Un altro intero passaggio risulta cassato, alla fine del testo. Dopo aver citato la «trascuranza» di Morelli, che continuava ad attribuire il dipinto a Lorenzo di Credi, Longhi scrive, e poi cancella:

Di fronte a quest'opera occorre riconoscere con quanta disperata il Cavalcaselle sotto il peso dell'attribuzione tradizionale al Credi, non avessero la forza di escire, ma soltanto di ricercare nelle vicinanze del Credi, e cioè fra i suoi scolari. Curioso procedimento che si dipartiva da un principio di autorità fingendo di volersene liberare! Ma questi sono i tiri che la cosiddetta tradizione storica gioca agli spregiudicati.

E poi, meno cassato, un altro lungo periodo:

In verità è in questo quadro che lo sbocco accademico cui avrebbe portato l'Adorazione votata da parecchie generazioni di fiorentini ad una bellezza che si credeva ormai appresa, al procedimento stesso del dipingere, appare per la prima volta e più pungentemente appunto perché presentata su un motivo che lì per lì pare conservare tutta la freschezza nativa del migliore Quattrocento. Classicismo in senso antico, e accademismo in senso di canonico procedimento del dipingere stanno qui per allearsi misteriosamente. Ma nell'alleanza un terzo interviene ed è l'entusiasmo e per così dire la serietà morale con cui il frate s'impegna in queste strade che già biancheggiano di detriti pittorici.

⁴⁹ LONGHI 1926c, LONGHI 1935 e, di recente, su questo cfr. CHRISTIANSEN 2017.

⁵⁰ La vicenda dell'opera è stata ora ripercorsa in TANZI 2024.

⁵¹ LONGHI 1926d.

⁵² ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 8, busta «SF1, 9, Scritti: Articoli _ "Vita Artistica" _ 1926 Fra' Bartolomeo».

Forse questo caso apre uno spiraglio sui primi frutti del lavoro che Longhi inizia a raccogliere. Un'opera della Galleria Borghese, finora passata sotto altro nome, si rivela capitale per la ricostruzione del *corpus* giovanile di un grande pittore, come avrebbero poi peraltro mostrato gli studi di Everett Fahy⁵³. Ne consegue una nuova visione del modo di intendere un intero tratto di storia dell'arte, in modo più potente rispetto ai precedenti: Pietro Bernini, uomo-chiave del passaggio dal manierismo al barocco; Lelio Orsi, da accostare ai migliori «spiriti nordici» dell'epoca⁵⁴; Guy François, soluzione dubitativa e provvisoria di un quesito che ha che a fare con il primo anticonformismo dei caravaggeschi, come accade anche nel caso di Baburen; o la *Venere dormiente*, dove lo scavo attiene al problema aperto del «giorgionismo più acerbo ancora di quello di Giorgione medesimo»⁵⁵. Qui il dipinto di Fra' Bartolomeo è «il più bell'ornamento di questa sala toscana, così terribilmente gravata dalla molta zavorra degli accademici cinquecenteschi di basso rango»⁵⁶. In quella «serietà morale» del pittore, che spunta del manoscritto, si incarna il lasciarsi alle spalle i «detriti pittorici» quattrocenteschi, che si potevano ottenere solamente ispirandosi a Leonardo «per il tramite di Piero di Cosimo» e «svuotandolo di ogni romanticismo».

Gli elenchi con la «continuazione» o la «fine» delle Precisioni

A questo punto, tenendo sott'occhio i manoscritti, Longhi inaugura un tempo delle *Precisioni*, che chiama «continuazione» oppure «fine»⁵⁷. Ho trovato infatti un primo foglio con un elenco:

Precisioni nelle Gallerie Italiane. R. Galleria Borghese (continuazione)

Jacopo Bassano_ Presepio, attribuito a scuola Bassano
 Cesare Fracanzano. Sant'Ignazio martire attribuito a Luca Giordano
 Rosso Fiorentino. Attribuito al Beccafumi opera giovanile
 Domenico Mancini. Attribuito a Domenico Caprioli
 Andrea del Sarto giovane n. 375
 Brueghel Zucchi
 Bonzi. Ragazzo con cesto di frutta

~~Cavalier d'Arpino~~

~~Gruppo delle opere attribuitegli~~

~~Arpino~~

~~Passignano~~

~~Cantarini~~

~~Celio~~

~~Sicilante attribuito al Venusti. Crocifissione con Maria e Giovanni (deposito) alla Vaticana il~~

~~Battesimo attribuito a Cesare da Sesto~~

Montagna

Scuola del Parmigianino [cerchiato]

Scuola tedesca 1505

Rubens [cerchiato]

Antonio Carracci

Sabbatini

⁵³ FAHY 2020, in particolare pp. 68-69, nota 7, per l'importanza del contributo di Longhi sul tondo.

⁵⁴ LONGHI 1926c, p. 68.

⁵⁵ Ivi, p. 71.

⁵⁶ LONGHI 1926d, p. 89.

⁵⁷ ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

Scuola di Raffaello

Un altro foglio nella stessa busta reca invece un «sommario», già sfrondata rispetto alla versione precedente, ma parecchio nutrito se si guarda ciò che Longhi riuscirà a portare a termine come singoli saggi:

Sommario del resto dell'articolo sulla Galleria Borghese

- Turchi, Ottini, Bassetti
- Bassano
- Cesare Fracanzano
- Rosso Fiorentino opera giovanile
- Cavalier d'Arpino
- Domenico Mancini
- Fiorentini: Andrea del Sarto giovane Predella 375
- Rosso Fiorentino
- Bolognesi. Scuola del Parmigianino. Venusti. Siciolante

Zucchi

Carracci. Annibale

Ludovico

Agostino e Antonio

- Passignano
- Ferraresi. Dosso-Ortolano-Garofalo il n. 225

Un terzo foglio, più elaborato, va pure collocato in questa fase di organizzazione del lavoro, con puntualizzazioni più specifiche:

Sommario della fine delle Precisioni

Esame del gruppo di opere attribuite ai Bassano, e restituzione a Jacopo medesimo del numero 26.

Esame del gruppo di opere attribuite al Cav. d'Arpino e alla sua scuola e distinzione di esse in Passignano, Fil. D'Angelo, Ann. Carracci. Restituzione al D'Arpino del S. Giovanni attribuito al Cantarini e della Venere e Amore attribuito allo Scarsellino.

Gruppo delle opere attribuite ai Carracci

Restituzione ad Antonio Carracci della Deposizione

Restituzione a uno dei Carracci probabilmente Ludovico di Santa Caterina creduta copia di Parmigianino

Gruppo delle opere attribuite allo Scarsellino. Restituzione al D'Arpino della Venere e Amore a scuola fiorentina 1550 della Venere e Amore

Esame del n. 225 e ricostruzione del gruppo dell'Anonimo ferrarese 1510 – 1520 ~~Dosso ? Ortolano ? Garofalo ?~~

Gruppo di opere attribuite al Siciolante. Restituzione a lui del Crocifisso attribuito al Venusti e del Battesimo di Cristo alla Vaticana sotto il nome di Cesare da Sesto

Restituzione ad Andrea giovane della predella n. 375

Restituzione al Rosso giovane della Madonna e Bambino

Attribuzione a Cesare Fracanzano del Sant'Ignazio Martire

Il n. 60 (535) attribuito al Bonzi

Il pastore «giorgionesco» attribuito a Domenico Caprioli n. 132 [Fig. 11]

Note brevi al catalogo del 1903 per ordine numerico con riferimento quando occorra al testo delle Precisioni

Una «produzione instancabile»

Non va sottovalutato il fatto che le pubblicazioni longhiane su «Vita artistica» in questi mesi si moltiplicano: escono sotto pseudonimo *Un'osservazione circa il monumento d'Ilaria*, firmata Ermanno Caratti, e le *Primizie di Lorenzo da Viterbo* di Andrea Ronchi (ma l'identità è già svelata nell'indice dell'annata della rivista)⁵⁸. Fra i due articoli si colloca la *Precisione* su Palma il Vecchio, che punta anch'essa a risistemare un percorso giovanile, stavolta grazie a tre opere della Galleria Borghese, con un'attenzione particolare riservata alla *Madonna con il Bambino fra le sante Barbara e Cristina e due committenti* (Fig. 9)⁵⁹. Segue poi, nel numero successivo, l'apertura sul «trio dei veronesi», ossia Alessandro Turchi, Pasquale Ottino e Marcantonio Bassetti, che furono precocemente sensibili al caravaggismo⁶⁰.

La *Precisione* dedicata al «gruppo delle opere bassanesche» segna poi un punto di svolta⁶¹. Di questo articolo, nella stessa busta degli elenchi, si conserva il manoscritto e le riscritture abbondano, pur se i contenuti rimangono sostanzialmente inalterati⁶². Il senso dell'operazione è, ancora una volta, enunciato chiaramente:

Oggi in Italia, si è ancora pressappoco allo stesso punto se, pur avendo i capolavori di Jacopo almeno nel paese natale non manchino, si preferisce attribuire i capolavori di Jacopo, o ai figli, o al Greco ~~giovanile~~ nella sua prima epoca⁶³.

Rivedendo i quadri della Galleria Borghese, Longhi espunge così dal *corpus* di Jacopo Bassano le cosiddette *Quattro stagioni* (inv. 3, 5, 9 e 11; che considera «derivazioni» da Francesco), la seconda redazione dell'*Inverno* (inv. 29, che «richiama appena la fattura di Leandro») e il *Sacrificio di Noè* (inv. 105, scuola di Francesco). Rientra sempre in questo novero la «scintillante Adorazione dei Magi (n. 150) che pare rappresentare un punto altissimo dell'attività di Francesco» – l'aggettivo «altissimo» è saltato a stampa, mentre ci si limita a rimarcare: «sembra rappresentare il momento in cui Francesco collaborava col padre come nell'Ognissanti del 1577 del Museo di Bassano». Il cuore dell'articolo è però la restituzione a Jacopo del dipinto con l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 10), «appeso così in alto nella sala dell'Enea berniniano da render pressochè impossibile il tributo che gli compete d'ammirazione»⁶⁴. Nel manoscritto, il quadro è definito «uno dei capolavori del periodo «parmigianinesco» di Jacopo»; l'entusiasmo a stampa si stempera nel richiamo stilistico «alle composizioni alquanto mazzoliane come quella dell'Ambrosiana». Un altro spunto rimasto nel manoscritto intendeva riabilitare il quadro nei termini dell'allestimento:

Speriamo che non si tardi ad esporlo più degnamente, e a riconoscere che in questo caso non ci si deve tenersi tanto sulle generali, ma di rallegrarsi anzi che in Galleria vi sia un altro originale di questo pittore [...] che soltanto la rapida decadenza critica.

E poi il testo riprende come a stampa. Non mancano piccole varianti anche quando Longhi articola la sua ammirazione per Jacopo: nel manoscritto, il passo sul «lavandajo di genio» suona così:

Chi il suo assorbire di cultura popolaesca secolare, di origine altamente romanica o medievale; il suo prendere e torcere e drizzare come un lavandajo di genio tutti i fenomeni del manierismo

⁵⁸ LONGHI 1926e e LONGHI 1926g.

⁵⁹ LONGHI 1926f.

⁶⁰ LONGHI 1926h.

⁶¹ LONGHI 1926i.

⁶² La collocazione è quindi sempre ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

⁶³ Il passo a stampa non compare, ma è riformulato in maniera più estesa nell'incipit della *Precisione*, cfr. LONGHI 1926i, p. 142.

⁶⁴ Cfr. sempre ivi, p. 143.

~~purificati in un mistero di tocco «classico» dove c'è uno e'è in quel suo sistema di volatilizzati~~
purificato nella sua forma incernata e acquattata, che dà lo spunto ai petits-maitres precursori
del Rembrandt, e volatilizzati nel suo mistero di tocco guidato da un intelletto tonale ~~superiore a~~
~~chicchessia~~ non inferiore a quello degli altri geni coetanei, fecondo

E qui subentra un breve pensiero, poi barrato, che a stampa non si ripresenta, nemmeno riformulato: «Quando si pensi che il Tiziano stesso non pare essere stato immune e sordo agli avvertimento del p [qui la redazione si interrompe e riprende] alle ricerche del Bassano, che il Tiziano». Infine, è sempre saltato a stampa un giro di confronti con opere non ancora riconosciute a Jacopo, conservate a Vicenza o a Palazzo Pitti:

Lo stesso è avvenuto p. es. a Vicenza, dove uno dei capolavori di Jacopo (n. 46) l'Annunciazione è attribuito genericamente a Maniera di da Ponte, a Pitti (170) Adamo ed Eva attribuito a D. Campagnola, è un bellissimo esempio giovanile di Jacopo.

Mentre redige questi fogli, e talvolta li correda di giocosi disegni di teste, Longhi probabilmente si interroga sulla fattibilità del progetto e sulla direzione che lentamente ha preso. Lo vediamo, a questo punto, stilare commenti sulle opere che si trovano nelle sale della Galleria Borghese e su quelle conservate nei depositi:

Un'infinità di note si potrebbero aggiungere anche ai quadri di minor valore, ma a proposito dei quali l'errore frequente non è meno scusabile. In questo caso essi si potrebbero dividere in gruppi. 1° quadri esposti ma invece assolutamente insignificanti e certamente da ritirare nel deposito⁶⁵

Propongo solo tre casi, a titolo di esempio, da questo lungo elenco:

59. Roncalli, Sacra Famiglia Non Roncalli ma un debole salviatesco della fine del 500
314. Scuola dei Carracci. Madonna con Bambino. Replica da un quadro Raffaellesco già in Galleria Fesch (ora Louvre) (Voss)
302. Scuola dei Carracci. Deposizione di Cristo. Interessante manieristica della cerchia di Siciolante

Queste osservazioni di Longhi saranno poi rifeuse nelle «Note brevi», che compaiono a stampa nel 1928, con il volume che raccoglie tutte le *Precisioni*⁶⁶. Ma questo affondo sui «quadri di minor valore» è sintomatico di un atteggiamento che prende ora di mira le gerarchie costruite dall'allestimento del museo. Il lavoro di Longhi infatti continua con il secondo gruppo:

2° quadri del deposito che occorrerebbe esporre
Muziano ma invece certamente Sebastiano del Piombo
Morandi. La Pentecoste. Bozzetto finito per il quadro di Santa Maria della Pace
72. Bellissimo ritrattino. Incognito Secolo XVI. Finissimo antico. Attribuito a Scuola di Raffaello e certamente degno, sotto il restauro, di rivelazione
77. Sabatini. Bellissimo ritrattino certamente più antico, e direttamente di scuola fiamminga
351. Marcello Venusti. Grande Crocifissione. Notevole, tipico quadro di questo severo «riformista» ortodosso.
116. Schedoni. Ritratto d'uomo. Piccolo. Bellissimo. E probabilmente di provincia lombarda bergamasca
118. Anguissola [...]
79. e 100. Ritratti del Bronzino per i quali giustamente mantenne l'attribuzione Lionello Venturi

⁶⁵ Questi documenti sono sempre conservati in ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

⁶⁶ LONGHI 1928, pp. 182-226.

309. Muziano, Gesù Portacroce certamente opera tarda di Sebastiano del Piombo cui un tempo era attribuita
406. Restituzione del figliol prodigo al Benci fatta dal Venturi il quale dice il Benci esser citato solo dal Bertolotti. Invece il nome del Benci ricorre frequentemente nelle guide dell'Aquila. Una copia antica del quadro Borghese è nella Sagrestia di San Pietro in Vincoli
410. già attribuito dal catalogo al D'Arpino, dal L. Venturi al Calvaert; e certamente bolognese ma a nostro parere Samacchini. Evidente influenza di Tibaldi
357. già attribuito con molta maggior ragione al Cantarini, oggi chissà perché al Desubleo, molto più secco; è evidente la riduzione tonale dei toni cantariniani; derivante da certi esperimenti del Reni, mescolati con influssi veneti (Veronese etc.). Va certamente restituito alla Scuola del Cantarini
502. L. Gaetano. È traduzione in mosaico di cosa di Tiziano [...] D'Arpino
4. Andromeda. Potrebbe essere Baglione giovine

25. Tassi. È Grimaldi cfr. coi n. 38, 47, 296 e 295
Siciolante. 370. No. Seguace grossolano di G. Romano
V'è ancora da correggere delle attribuzioni del tempo del Morelli. P. es il n. 1777 attribuito a Bugiardini e il n. 458 Tondo. Franciabigio e non Bugiardini.
A Circignani è ancora attribuito
Il n. già restituito dal Voss a Roncalli
6. Battista di Dosso. Paese con figure di dame e cavalieri
 Già giustamente restituito dal Gamba a Niccolò dell'Abbate
 Zuccari vedi 203. Resurrezione di Cristo Attribuito da Voss a Marco Pino
241. Bertoja. Una nascita
 Già attribuito a Sustris

Con il procedere del lavoro, parecchie di queste intuizioni saranno riviste da Longhi, e a stampa non si ritrovano. A questi appunti fa infatti seguito un'altra serie di sei fogli, anche questi pieni di disegni: c'è una testa con dei baffi e una barba affusolati, dei cartigli con dentro scritto «Roberto Longhi»⁶⁷.

Il titolo indica che si è appena compiuta una verifica sulle opere: «Roma. Galleria Borghese. Depositi». Qui Longhi ha scritto «da esporre» e sottolineato in rosso quarantasei quadri che vorrebbe vedere in galleria e non più nei depositi. Non solo in questa serie di appunti si trovano i quadri che figureranno con un testo più corposo nelle «Note brevi», ma anche, *in nuce*, alcune delle ultime *Precisioni*. Ecco una selezione dei brani che mi sembrano più significativi, con alcuni miei commenti fra parentesi quadre:

142. Santa Caterina d'Alessandria. Attribuita al Caravaggio. Certamente di Dosso. Buona qualità ombra. [...]
270. 276. Cristo e la Samaritana Cristo salva S. Pietro già dal Venturi ricondotti a stessa mano. Soltanto il primo è direttamente carraccesco con influenza anche del Domenichino e fa pensare al Grimaldi; il secondo ha le figure anch'esse carraccesche, ma il paese sembra di mano fiamminga [...]
375. Scuola Umbra. Predella con la Pietà e altri Santi ai lati. Tempo di A [??]. è una predellina veramente notevole e tipicamente fiorentina; con molte relazioni con Andrea del Sarto giovine, e Puligo (vd Antal) [diventerà la *Precisione* su Andrea del Sarto]

113 Ludovico Carracci. Magnifica copia libera da un frammento della cupola del Correggio. Più probabilmente Annibale [nelle «Note brevi» il dipinto è attribuito a Schedoni]
72 Scuola di Raffaello. Ritratto muliebre. Nel Venturi Ignoto Sec. XVI. Il curioso è che questo ritratto debole e assai brutto non corrisponde al bel ritratto che si vede fotografato con quel

⁶⁷ La collocazione è invariata: ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 25.

numero. Iscrizione foto del Moschini. Quando avvenne la sostituzione? Pubblicare la foto del Moschini

In direzione

138 (Scarsellino) Arpino Venere e Amore Tipico D'Arpino con intenzioni di pasta Veneziana forse attraverso l'influenza dei ferraresi (paesaggio) e dei fiamminghi veneti dei bolognesi. La venuta a Roma dei molti quadri garofaleschi influenzò assai la pittura dei romani di transizione. Anche nella Conversione di San Paolo attribuita al D'Arpino e forse di Fil. D'Angelo è evidente la imitazione della Conversione di San Paolo del 1545

229 Simone Cantarini San Giovanni Battista tipico Arpino e di floridezza caravaggesca. Sono poi certamente di Arpino in galleria i n. 378, 391, 356, 231 (cfr. appartamento Barberini)

353. Rosa Battaglia Di qualità bonissima. Parmi autentico

132. Domenico Caprioli [Fig. 11] Pastore visto di fronte con la testa un po' sollevata, con grande cappellone manto giallo verde sul braccio sinistro; si pone la man destra al petto. È uno dei pezzi più ammirevoli di primo impasto veneziano che si possano vedere, perciò è direttamente giorgionesco. Non può essere certamente il Caprioli, ma semmai il Mancini. La mano destra rossa col pollice in iscorcio è inarrivabile [...]. 1511 a Lendinara da esporre vicino [...] creazione di impasto veneziano. È un pezzo naturalistico? Certamente. Così si spiega perché si potesse dire che il Caravaggio fu giorgionesco. Relazione con Savoldo giovine, con Francesco Pennacchi, mai col Caprioli, molto del Mancini [è il primo nucleo della *Precisione* su Domenico Mancini]

451. Mazzolini. Cristo e l'adultera. Squisito, capriccioso, preziosissimo quadretto. Certamente suo. Il più tipico per le relazioni coi fiamminghi [da esporre è sottolineato due volte]

76. Scuola di Palma il Vecchio. Ritratto di donna. Catena ridipinto. Da esporre dopo restaurato. Da buttar giù. Sotto ci potrebb'essere un bellissimo Catena verso 1505-1510. Capelli [...] perle, abito giallo, Carattere ancora 400esco

189. Raffaello Vanni Annunciazione Passignano. Certamente del Passignano giovine. Sotto l'influsso dello stile controriforma toscano-romano (Valeriano etc.)

341. Simone Cantarini. Cosa fine. Rovesci lumeggiati. Dolce delicatissima cosa. Tipico del Passignano verso 1612

(in Direzione)

104. Scuola dei Bellini. Ritratto d'uomo incognito. È uno dei parecchi pezzi della Galleria Borghese che avrebbero bisogno di essere affidati alle cure di un esperto restauratore, che non è che uno oggi: il Prof. Palumbo. Sotto potrebbe esserci un Bartolomeo Veneto. Gli altri pezzi sarebbero il Catena n. 117. Scuola Veneziana n. 183. Testa di Vecchio. 76. Scuola di Palma il Vecchio. Ritratto (sotto il quale ci potrebbe essere un bellissimo Catena)

453. Pier Francesco Mola (attribuito a). Testa giovanile. Certamente di carattere 500esco. Perinesco

314 Scuola dei Carracci. Ventura Salimbeni. È l'esatta riproduzione di un disegno raffaellesco del Louvre. È verissimo, ma non c'è dubbio che questo sia un tipico Ventura Salimbeni

116. Schedoni. Ritrattino. Squisito [nessuna annotazione sulla qualità di questo dipinto nelle «Note brevi»] di difficile definizione; potrebbe essere cremonese o bergamasco. Certamente non Schedoni

406. Valentin Benci Ritorno del figliol prodigo. È una tela di buone qualità pittoriche. Pare che questo Benci studiasse i caravaggeschi del tipo Cavarozzi, e un po' toscaneggi in falsetto (cfr. Aquila)

[...]

332. Beccafumi già scuola Fiorentina. Sacra Famiglia con San Giovannino. Potrebbe essere un Rosso giovanile, anzi sempre più me ne convinco [prima formulazione della *Precisione* su Rosso Fiorentino]

351. Venusti. Siciolante. Crocifisso con Maria e Giovanni. Questo quadro è veramente tipico del Siciolante e può servire come paradigma del suo stile. Quadro severo, tipico controriforma.

[...]

394 Scuola del Perugino. Scuola del Costa. S. Sebastiano. È invece una buona scuola del Costa da esporre [a stampa, nelle «Note brevi», il giudizio è meno positivo]
[...]

225 Scarsellino. Un re e un cortigiano dinnanzi a una schiava. O Susanna e i vecchi. Il Venturi non reca che queste parole «La tela è ossidata». È invece ben conservata e per di più notevolissima trattandosi del solito punto di giunzione tra Ortolano e Dosso che probabilmente è Dosso giovane ed è rappresentato dall'operetta dei capitolini, dalle opere Johnson etc. Benson [è la prima formulazione della *Precisione* su Dosso giovane]

Questo lavoro, che i manoscritti ci presentano in uno stato ancora magmatico, viene poi smistato in due tronconi diversi: nelle ultime *Precisioni* e nelle «Note brevi». Forse quella dedicata a Giovanni Antonio de' Sacchis, ossia il Pordenone, è la meno felice di tutte: troppo generosa la considerazione stilistica per l'opera in questione, una *Giuditta* (inv. 91) attribuita a scuola veneziana, che comunque è entrata oggi stabilmente nel *corpus* del pittore⁶⁸. Tutt'altro va detto per il *Pastore appassionato* (Fig. 11), dove la pittura è di assoluta qualità, ma «allogata nel depositario»⁶⁹. Anche nei manoscritti qui trascritti l'opera affiora più per la sua qualità intrinseca che per il cambio di attribuzione da Domenico Caprioli a Domenico Mancini. Salta agli occhi di Longhi quanto sia centrale il tassello per la sua costruzione del percorso del naturalismo attraverso i secoli: «così si spiega perché si potesse dire che il Caravaggio fu giorgionesco» (la frase, lapidaria, è nei manoscritti, ma è la chiave di volta della *Precisione* su Mancini).

«Bonzi» è un nome che talvolta ritorna negli appunti, ma Longhi ha chiaro da anni, come dichiara, che il *Giovane con il canestro di frutta* (inv. 136) e il *Bacchino malato* (Fig. 12) debbano essere restituiti a Caravaggio⁷⁰. Una foto Anderson a tutta pagina di quest'ultimo dipinto si deve all'«instancabile cortesia dell'odierno reggente la Galleria, prof. A. Bertini-Calosso»⁷¹: segno che il dialogo cordiale e fruttuoso fra lo studioso e il museo è proseguito nel tempo, nonostante le polemiche sulle acquisizioni statali di cui si è parlato. Un dipinto che pone «un problema di Cinquecento ferrarese», oggi riconosciuto come l'episodio greco di *Gige e Candau* (Fig. 13), conta invece «per il rapporto evidente con un gruppo di dipinti la cui appartenenza a una stessa mano non può mettersi in dubbio»⁷². Qui Longhi squaderna idee su quadri visti in foto negli uffici di esportazione o nei laboratori di restauro, o studiati con cura da Berenson nel catalogo della collezione Johnson, o a lui ben noti se sono nella Pinacoteca Capitolina, per rimettere a posto i tasselli di un pittore che identifica nel giovane Dosso Dossi. È probabile che il modello delle *Precisioni* non basti più a contenere questo approccio che ormai ha preso campo con perlustrazioni e appunti sulle opere viste nelle migliori collezioni del continente. Non a caso, nello stesso numero di marzo del 1927, si inserisce la pubblicazione dei primi due *Saggi in Francia*, un'altra serie di scritti che si sovrappone alle *Precisioni*, ma su scala europea⁷³. L'ambizione di Longhi, insomma, stava cambiando:

è anche ovvio intendere l'importanza che rivestirebbe, per la cultura artistica della nostra nazione, una raccolta, o «Corpus» che venisse via via illustrando, con buona critica, e con il necessario corredo iconografico, il gran numero di opere italiane che risiedono fuori d'Italia; a cominciare dalle meno accessibili⁷⁴.

⁶⁸ LONGHI 1927a. Si veda anche A. Iommelli, scheda *Giuditta*, de Sacchis Giovanni Antonio detto Pordenone, inv. 091, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12759113> <23 febbraio 2026>.

⁶⁹ LONGHI 1927b, p. 15.

⁷⁰ LONGHI 1927c.

⁷¹ La citazione è in nota, ivi, p. 28.

⁷² LONGHI 1927d, p. 31.

⁷³ LONGHI 1927e, LONGHI 1927f.

⁷⁴ LONGHI 1927f, p. 46.

Le tre *Precisioni* dedicate ad Andrea del Sarto, a Rosso Fiorentino e al «gruppo delle opere carraccesche» segnano così la «continuazione e fine» del progetto, come si dichiara sotto al sommario del numero di maggio del 1927 di «Vita artistica»⁷⁵. Oltre alla predella che Longhi attribuisce al «giovanissimo» Andrea del Sarto, l'occasione è buona per riaffermare la paternità del pittore per una *Madonna con il Bambino e san Giovannino* (inv. 334) «che, a buon diritto, ha resistito al posto d'onore nella sala toscana della Galleria»⁷⁶, nonostante sia Morelli che Berenson l'avessero considerata una copia. Anche di queste tre *Precisioni* si conservano i manoscritti, ma le varianti sono quasi sempre di poco conto: basti un esempio, su Beccafumi, che da «uno spirito di eleganza imparato nelle log[ge] quasi grottesca», diventa a stampa «un soffio di spiritata eleganza»⁷⁷.

Fra le ultime Precisioni e le «Note brevi»

La conclusione del progetto delle *Precisioni* si trova quindi nell'intervento sui Carracci⁷⁸. Da un lato, Longhi sente di doversi ormai allontanare dalla Galleria Borghese, con quel riferimento alla Pinacoteca Capitolina, «la più ricca di Roma» in termini di opere carraccesche, ma «prima dell'ultimo riordinamento». Longhi infatti qui si rammarica che «i gustosi esperimenti della gioventù di Ludovico e di Annibale» siano «dispersi qua e là, con grave danno degli studi, negli uffici municipali». Prende inoltre corpo una posizione definitiva, che risente del faticoso lavoro di vaglio sulle opere compiuto fra sale e depositi, valido anche per tutto il pensiero maturato sulla Galleria Borghese. Nel caso in specie si tratta di «confinare in sottoscala» «tutti i dipinti proprio senza significato», «sostituendoli, semmai, con alcuni studi di teste, da tempo nei depositi, ma che ci pare si offrirebbero meglio come campioni della immediatezza di condotta pittorica dei Carracci, al momento dei primi affreschi bolognesi». Il lavoro si avvia ormai alla conclusione:

A questo punto, toccati ormai i quesiti più notevoli cui dà luogo la raccolta Borghese, chi volesse seguire precisando ancora e mettendo in sesto tutto ciò che di tanto abbisogni nel vecchio catalogo, dovrebbe aprire una seconda serie di «piccole precisioni» o vuoi di brevi note, che, aggiunte alle precedenti, porterebbero il numero dei quadri «precisati» alla metà circa di quanti ne possiede la galleria⁷⁹.

Si passano così in rassegna un «paio di esempli, o poco più». La revisione si rivolge ora a quei quadri assegnati nel «vecchio catalogo» a nomi abusati per le attribuzioni, come quelli del Cavalier d'Arpino, di Simone Cantarini o dello Scarsellino, che per Longhi viaggiano su «binari diversi di direzione e di scartamento». Questi percorsi servono per esempio ad appurare che la *Venere e Amore* (Fig. 14) sia da annoverare fra gli «autografi sicurissimi» del Cesari, anche se la definizione stilistica rimane intrappolata fra le note manoscritte e non figura a stampa. Conviene qui riproporla:

138 (Scarsellino) Arpino *Venere e Amore* Tipico D'Arpino con intenzioni di pasta Veneziana forse attraverso l'influenza dei ferraresi (paesaggio) e dei fiamminghi veneti dei bolognesi. La venuta a Roma dei molti quadri garofaleschi influenzò assai la pittura dei romani di transizione.

⁷⁵ LONGHI 1927g, p. 85.

⁷⁶ Ivi, p. 86.

⁷⁷ ARL, Serie V, B, Scatola 84, fasc. 16, busta «SF1, 17, Scritti: Articoli _ «Vita Artistica» _ 1926 Il gruppo delle opere carraccesche». La citazione a stampa è in LONGHI 1927g, p. 86.

⁷⁸ LONGHI 1927g, in particolare pp. 88-89.

⁷⁹ Ivi, p. 89.

Anche nella Conversione di San Paolo attribuita al D'Arpino e forse di Fil. D'Angelo è evidente la imitazione della Conversione di San Paolo del 1545

Insieme al *San Giovanni Battista* (inv. 229) che Longhi restituisce al Cavalier d'Arpino espungendolo dal *corpus* di Cantarini, questa è l'ascrizione più determinante e i due quadri godranno di una riproduzione nel volume del 1928⁸⁰. Stesso discorso vale per il *Martirio di san Sebastiano* (inv. 341), restituito a Passignano e riprodotto, definito nei manoscritti con un'enfasi che a stampa scompare: «Cosa fine. Rovesci lumeggiati. Dolce delicatissima cosa»⁸¹. Ed è anche assente a stampa ogni traccia delle indicazioni su un *Ritratto maschile* che ancora oggi oscilla fra Francesco Zaganelli e l'ambito veneto, e che Longhi aveva proposto per un restauro – «È uno dei parecchi pezzi della Galleria Borghese che avrebbero bisogno di essere affidati alle cure di un esperto restauratore, che non è che uno oggi: il Prof. Palumbo» – prima di concludere che «Sotto potrebbe esserci un Bartolomeo Veneto». Longhi infatti taglia corto e battezza così le «note brevi» che figureranno nel volume dato alle stampe da Pinacotheca:

Ma non si vorrebbe, qui, dar forma così frettolosa e saltuaria a quelle “note brevi”, cui si accennava poc'anzi; s'è dunque pensato di raccoglierle in buon ordine in un'appendice che, venendo di seguito alle “precisioni”, verrà ad ottenere, se non la figura, almeno l'ufficio sostanziale di un breve catalogo critico di tutta la raccolta. S'intende che vi terremo conto, nella forma più esplicita, anche delle correzioni compiute, o delle opinioni espresse da altri studiosi e che, tuttavia, non sian state accolte – e non lo sono state quasi mai – dagli amministratori scientifici dell'istituto⁸².

È qui che compare un'attestazione di stima per le rettifiche alle attribuzioni proposte da Voss⁸³. Longhi non era più solo: un altro conoscitore di indubbio talento sperava che il museo fosse indotto a «svecchiare alquanto le indicazioni antiche». Erano trascorsi «quindici anni», dal 1912 al 1927, e si poteva «sperare» che l'indirizzo impresso da Cantalamessa potesse servire da lezione, per Bertini Calosso, sebbene sia lecito registrare nel passo che segue un briciolo di nostalgia per la prima stagione:

Gli [a Voss] rispondevo, ricordandogli come la pronta accettazione da parte del Cantalamessa delle rettifiche da me proposte più che dieci anni or sono, per il “Davide” del Borgianni [Fig. 1] e per il “Cristo deriso” del Baglione [Fig. 2], lasciasse sperare che si sarebbe proceduto, in ora buona, anche alle ulteriori variazioni consigliate dagli specialisti. Soggiungevo, anche, che buon affidamento di ciò dava la instancabile premura con cui l'odierno reggente della Galleria, dott. Bertini-Calosso, veniva soccorrendo alle mie molte richieste di nuove fotografie, corredo necessario alle “precisioni”; una premura di cui, sul chiudere, lo ringrazio di cuore⁸⁴.

Nel volume del 1928, questa chiusa diventerà la «Premessa alle note brevi» anche perché, in rivista, l'ultima *Precisione* risulta di fatto, come recita a stampa il sottotitolo, una «Precisione aggiunta». Sarebbe poi diventata la più celebre, anche per l'opera a cui è dedicata, la *Dama con liocorno* di Raffaello (Fig. 15)⁸⁵. L'eccentricità dello scritto è giustificata dal fatto che tutto nasce con un «curioso esperimento grafico», presentato anche da Longhi come «tenue svago». Un fotomontaggio del dipinto che all'epoca raffigurava una *Santa Caterina d'Alessandria* ipotizza

⁸⁰ LONGHI 1928, i commenti sono alle pp. 190 e 198.

⁸¹ Si può confrontare con *ivi*, p. 209.

⁸² LONGHI 1927g, p. 90.

⁸³ Sul rapporto dello studioso tedesco con la Galleria Borghese, ci si avvale del saggio pubblicato in questa sede da Alexander Auf der Heyde.

⁸⁴ LONGHI 1927g, p. 91.

⁸⁵ LONGHI 1927h. Si veda anche M. Minozzi, scheda *Dama con liocorno*, Sanzio Raffaello, inv. 371, <https://doi.org/10.5281/zenodo.13619529> <23 febbraio 2026>.

come si presenterebbe l'opera senza la ruota che caratterizza la santa, perché Longhi ritiene che si tratti di un rifacimento. Sgombrata l'area della «pittura sovrapposta», appariva chiaro che la strada intrapresa da Cantalamessa in un articolo del 1916 conduceva ad accantonare un precedente parere attributivo di Morelli. L'ammirazione di Longhi per il defunto direttore della Galleria Borghese non potrebbe essere più esplicita: «un giudice guardingo come il Cantalamessa; ricco di esperienza diretta, ogni volta che entrasse in campo, ma, per abito di civiltà, solito, nelle conclusioni, a deferire ai maggiori con ossequio non finto»; «gentile e valente scrittore»; «il buon vecchio Cantalamessa»⁸⁶. Longhi arriva a «domandare, per evocazione, allo spirito del soavissimo critico ascolano» se le ridipinture non possano essere di Giovanni Antonio Sogliani e il dipinto opera di Raffaello, proprio per le ragioni che Cantalamessa aveva già esposto. A tutto questo fa da contrappunto la crescente avversione nei confronti di Morelli, che in questa *Precisione* conosce il suo culmine:

Per il senso di qualità, nel Morelli del resto così poco sviluppato o anzi spesso traviato dalla prepotenza dei semplici atti del «riconoscitore», non v'è poi dubbio che questa volta esso non intervenisse per nulla; e basterà leggere il passo dove è detto che «la capigliatura è dipinta con poco gusto»⁸⁷.

Dopo le Precisioni

È sempre sul versante della *Dama con liocorno* che si intensificano le relazioni di Longhi con il museo, dopo la pubblicazione delle *Precisioni*. Un nuovo direttore, Aldo De Rinaldis, sostituisce il precedente nel dicembre del 1933, proprio quando lo scritto di Longhi sul dipinto di Raffaello viene riproposto, in versione ridotta, su «L'Italia letteraria»⁸⁸. Anche in questo caso si tratta di uno studioso di quasi un decennio più anziano di Longhi (De Rinaldis era nato a Napoli nel 1881). In gioventù il piemontese aveva avuto modo a stampa di rimbeccare il collega, commentando così un articolo su Bernardo Cavallino apparso su «Rassegna d'arte» nel 1917: «in gran parte rimasticazione poco riescita di cose da noi trovate e dette nell'articolo sui Due Gentileschi»⁸⁹. La poca stima si evinceva anche da una lettera a Prezzolini del 1912:

[...] io non do molto peso al fatto che De Rinaldis abbia tradotto, come un sartore, drapery con drapperia; e mi pare che sia più utile affermare – come ho fatto – la congenialità di autore e traduttore: con che ho voluto dire che De Rinaldis si è sentito molto in comunione con Pater, perché della critica pittorica, anche lui, ne ha fatto sempre assai poca, come di rimbalzo. A questo è stato condotto credo, dopo il suo primo periodo di puro esteticismo (Contiano), dalla volontà di inchinarsi alla pretesa fusione di Croce, dello storicismo e dell'estetismo, che se ha servito alla critica letteraria, per quella d'arti di figura non ha fatto che danno, come chiunque può vedere dai tentativi di Gargiulo p. e. o di Croce stesso – ma rari per non sentirsi forti – su «la Critica»⁹⁰

Niente a che vedere con quel succede nel 1920, quando Longhi e De Rinaldis vengono allo scontro aperto, fronteggiandosi dalle colonne del bollettino bibliografico de «L'arte» e di «Napoli nobilissima». I due scritti longhiani più infuocati sono zeppi di sberleffi e rimproveri, per indebite appropriazioni di attribuzioni e leggerezze nelle acquisizioni per la Galleria di Napoli,

⁸⁶ LONGHI 1927h, in particolare pp. 169-170.

⁸⁷ Ivi, p. 168.

⁸⁸ LONGHI 1933.

⁸⁹ LONGHI 1918d.

⁹⁰ LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011, p. 29.

che fra l'altro De Rinaldis dirigerà dal 1924⁹¹. La risposta è altrettanto carica di astio, con epiteti fra i peggiori mai rivolti a Longhi: «mercante di quadri linguacciuto», «sguattero zelante», «servo scherano stipendiato»⁹².

Eppure i segni di queste polemiche non si ripercuotono direttamente sul rapporto fra Longhi e la Galleria Borghese. De Rinaldis appronta un «nuovo ordinamento», che presenta nel volume dedicato al museo per la serie degli «Itinerari dei musei e monumenti d'Italia». Qui le opinioni di Longhi sono generalmente accolte, e comunque registrate quasi sempre, anche quando non sono condivise, come nel caso del *Plutone e Proserpina* che De Rinaldis mantiene a Gian Lorenzo Bernini⁹³. Entrando nella prima sala al primo piano, incontriamo sia il frammento con la *Presentazione al tempio* (Fig. 5) attribuita ad Assereto, che tante opere riabilite da Longhi. Nella seconda sala, dove trionfa nelle logiche rinnovate dell'allestimento il genio di Raffaello, l'*Adorazione del Bambino* (Fig. 8) che Longhi assegnava a Fra' Bartolomeo giovane viene letta in modo più incerto da De Rinaldis, in direzione di Piero di Cosimo, mentre viene concesso più credito all'attribuzione longhiana della predella con la *Pietà* ad Andrea del Sarto (inv. 375). Qui è anche esposto il *Ritratto* (inv. 399) che era stato addentato dal «topo di galleria», ma l'attribuzione a Ridolfo del Ghirlandaio, ritenuta verosimile, non è accreditata a Longhi. Un discorso simile si può fare per la *Venere dormiente* (inv. 30), esposta nella quarta stanza, apprezzata da De Rinaldis che la considera con certezza di Savoldo, ma mancano i rimandi a Longhi o a Venturi, sebbene sia inquadrata nei termini del giorgionismo che erano stati avanzati nelle *Precisioni*. Sotto la grande volta affrescata da Lanfranco, nella sesta stanza, i due quadri del «periodo primitivo» di Caravaggio (Fig. 12) sono stati «restituitigli dal Longhi e qui collocati accanto alle finestre». Inoltre, è qui che ritroviamo la *Capra amalea* assegnata a Bernini (inv. CXVIII) sulla scorta delle *Precisioni*, in un ambiente espositivo che dichiara di voler allineare gli esordi dello scultore. La settima stanza era l'ambiente ideale per rivedere i tanti quesiti ancora rimasti aperti sul fronte caravaggesco. Qui, da poco, si poteva anche ammirare un *Concerto* di Ter Brugghen, capolavoro acquisito dal museo nel 1929 e poi trasferito a Palazzo Barberini. È molto probabile che dietro il giudizio di De Rinaldis – «eccellentissimo pittore olandese ben valutato soltanto dalla critica moderna» – vi sia un implicito riferimento a un altro importante saggio longhiano apparso su «Vita artistica» nel 1927: *Ter Brugghen e la parte nostra*⁹⁴. Nella sala seguente, dedicata agli emiliani, ora figuravano il quadretto che Longhi aveva indicato come Dosso giovane, sebbene «un po' guasto e di soggetto incerto», e *I santi Cecilia e Valeriano* di Lelio Orsi (Fig. 7), prima delle *Precisioni* nei depositi. L'*Adorazione dei pastori* di Bassano (Fig. 10), per il cui riallestimento si era speso Longhi, è passata dal piano terra alla sala che le compete, l'undicesima al primo piano, e ora è accanto alle altre opere bassanesche, non lontano da capolavori quale la *Danae* di Correggio (inv. 125) e la *Predica del Battista* di Veronese (inv. 137). E anche l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 6), che aveva destato tanto scandalo al momento della sua acquisizione come opera del Greco, rientra con De Rinaldis nel *corpus* di Jacopo. Infine, nell'ultima sala, è accolta la ricostruzione della giovinezza di Palma il Vecchio proposta nelle *Precisioni*.

D'altronde, qualche anno dopo, le ripartizioni dei ruoli fra direzione del museo e apporti dello storico dell'arte si precisano ulteriormente, quando viene convocata una commissione ministeriale, di cui Longhi è parte, per il restauro della *Dama con liocorno* (Fig. 15)⁹⁵. Viene così rivelato lo strato di pittura sottostante, con l'animale mitologico, e De Rinaldis si avvicina senza possibilità di equivoco alla proposta raffaellesca, pur mantenendosi in una posizione defilata:

⁹¹ LONGHI 1920a e LONGHI 1920b, il secondo contributo è ricordato anche da PREVITALI 1981, pp. 170-171.

⁹² DE RINALDIS 1920.

⁹³ DE RINALDIS 1935, in part pp. 13, 18, 20, 22-23, 25, 27, 32-33, 35, 37-38, 44-45, 48-49.

⁹⁴ LONGHI 1927i.

⁹⁵ DE RINALDIS 1936, la citazione che segue è a p. 126.

Se io fossi agonista per partito preso nel campo delle attribuzioni, potrei fingere di smemorarmi dell'articolo stampato nel 1927, che fu motivo e spinta a questa operazione di restauro. E, con sommarietà deliberata, con gioco di destrezza, potrei industriarmi a discernere, ad isolare e porre in evidenza, taluni tratti di genuinità perduta nel dipinto, per affrettarmi ad una depennazione sottintesa dell'eroico "ille hic est Raphael" enunciato da Roberto Longhi [...]. Ma poiché l'attribuzionismo come gioco non è di mio mestiere, dico che questo ritratto dev'esser valutato da un punto di vista raffaellesco, per la stretta aderenza al citato disegno di Raffaello conservato al Louvre, e per l'ipotesi del Longhi rimasta fin oggi senza possibilità di solvimento, e per la settecentesca ascrizione a quel pittore nei notamenti borghesiani, che non sembra trascurabile del tutto.

Nel dopoguerra

Con l'insegnamento universitario, e una notorietà a tutto campo che dal dopoguerra sarebbe stata dilagante, Longhi andava diventando un'altra persona⁹⁶. In un articolo memorabile, tipico di una stagione in cui le celebrazioni attorno allo studioso ricorrono, Giuliano Briganti individua proprio nelle *Precisioni* l'avvio di una nuova fase della «produzione instancabile» di Longhi⁹⁷. Sul versante della Galleria Borghese, la successione di Paola Della Pergola a De Rinaldis alla guida del museo apriva a scenari del tutto nuovi, e sebbene si sconfini rispetto ai limiti cronologici che ci siamo prefissi in questo volume, alcune considerazioni finali andrebbero pure proposte. Conviene congedarci dallo storico dell'arte napoletano, che muore nel 1948, con le parole che Berenson gli dedica in una prefazione: «si spense nelle stanze graziose e accoglienti che insospettate si celano sopra ai maestosi saloni d'esposizione della Villa Borghese»⁹⁸. Della Pergola assume la direzione nel 1949, ma figura nell'organico della Galleria già da sei anni e dopo aver fatto ricorso a un concorso che inizialmente l'aveva vista bocciata⁹⁹. L'attenzione al tema del catalogo marca senza dubbio il suo operato, con notevoli aperture sul piano della divulgazione e dell'impatto civile che il museo può avere¹⁰⁰. Il risultato più rilevante per misurare la portata delle *Precisioni* sono infatti i due volumi dedicati ai dipinti della Galleria Borghese: il primo esce nel 1955, il secondo nel 1959¹⁰¹. Nella copia conservata nella Biblioteca della Fondazione Longhi, i due cataloghi contengono alcune note a matita di Longhi e due fogli allegati con un elenco intitolato: «Divergenze attributive rispetto alle 'Precisioni' nei Cataloghi Della Pergola». Nel primo volume, sono segnalati 28 casi, e qui vale la pena di soffermarsi solamente su alcuni. Uno dei dissensi maggiori si registra per l'attribuzione di Della Pergola a Bernardino India di una *Madonna con Bambino e san Giovannino* (inv. 59) che nelle *Precisioni* figurava come «imitatore del Salvati»: Longhi scrive a margine «no». Il dipinto è stato poi riconosciuto come copia da un'opera di Pedro de Rubiales, ma era entrato nel radar di Ferdinando Bologna e dei longhiani già alla fine degli anni Cinquanta¹⁰². Per una *Testa di Vergine* (Fig. 16) che era sempre rimasta incerta, e catalogata come scuola veneta, fra queste annotazioni di Longhi si trova un'altra interessante precisazione: «Michele da Verona tardol»¹⁰³. Sull'attribuzione a Bernardino Fungai di Della Pergola di una *Santa Caterina in preghiera* (inv. 228), Longhi invece

⁹⁶ TOVAGLIERI 2024.

⁹⁷ BRIGANTI 1955.

⁹⁸ DE RINALDIS 1950, pp. 9-10.

⁹⁹ ROTONDI TERMINIELLO 2007.

¹⁰⁰ Sulla storica dell'arte è importante DRAGONI 2022.

¹⁰¹ DELLA PERGOLA 1955 e 1959.

¹⁰² A. Iommelli, scheda *Madonna con Bambino e san Giovannino*, copia da Rubiale Pedro de detto Roviale spagnolo, inv. 059, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12751738> <23 febbraio 2026>.

¹⁰³ A. Iommelli, scheda *Testa della Vergine*, ambito veneto, inv. 182, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12773967> <23 febbraio 2026>.

dissente e propone in alternativa «probabilmente romagnolo ferrarese»¹⁰⁴. A proposito invece di un'opera che ha ben più risalto per la storia dei Borghese, ossia il *Ritratto di Paolo V*, di cui in Galleria si conserva una copia (inv. 73), Longhi acconsente con la versione che vuole che l'originale di Caravaggio sia il dipinto tuttora conservato a Palazzo Borghese. Il passo di Della Pergola suona così: «L. Venturi lo ha identificato [ci si riferisce al *Ritratto di Paolo V* citato da Bellori come opera di Caravaggio] con l'esemplare tuttora conservato in Palazzo Borghese, e crediamo a ragione»¹⁰⁵. Longhi ha cerchiato e messo un punto esclamativo su «e crediamo a ragione». Era trascorso parecchio tempo dai primi anni in cui lo studioso vagliava le attribuzioni proposte dal museo con occhio clinico, eppure l'atteggiamento non era cambiato.

¹⁰⁴ A. Iommelli, scheda *Comunione di santa Caterina da Siena*, Fungai Bernardino, inv. 228, <https://doi.org/10.5281/zenodo.12785642> <23 febbraio 2026>.

¹⁰⁵ DELLA PERGOLA 1959, pp. 83-84.



Fig. 1: Giovanni Battista Caracciolo, detto Battistello, *Davide con la testa di Golia*, 1611-1612, 202x112 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 2. Foto © Galleria Borghese



Fig. 2: Giovanni Baglione, *Ecce Homo*, 1606, 159x115 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 321.
Foto © Galleria Borghese



Fig. 3: Jusepe de Ribera, *Giudizio di Salomone*, 1620 ca, 153x201 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 33. Foto © Galleria Borghese



Fig. 4: Dirk van Baburen, *La cattura di Cristo*, 1618-1619, 139x202 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 28. Foto © Galleria Borghese



Fig. 5: Bottega di Jacopo da Ponte, detto Bassano, *Adorazione dei Magi*, 1555-1556 ca, 58x49 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 565. Foto © Galleria Borghese



Fig. 6: Copia da Gioacchino Assereto, *La presentazione di Gesù al tempio*, 1650-1750, 110x74 cm, olio su carta riportato su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 569. Foto © Galleria Borghese



Fig. 7: Lelio Orsi, *I santi Cecilia e Valeriano*, 1570 ca, 75x 59cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 167. Foto © Galleria Borghese



Fig. 8: Bartolomeo della Porta, detto Fra Bartolomeo, *Adorazione del Bambino*, 1495 ca, 87 cm (diametro), olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 439. Foto © Galleria Borghese



Fig. 9: Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, *Madonna con il Bambino fra le sante Barbara e Cristina e due committenti*, 1508-1509, 137,5x195,5 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 157. Foto © Galleria Borghese

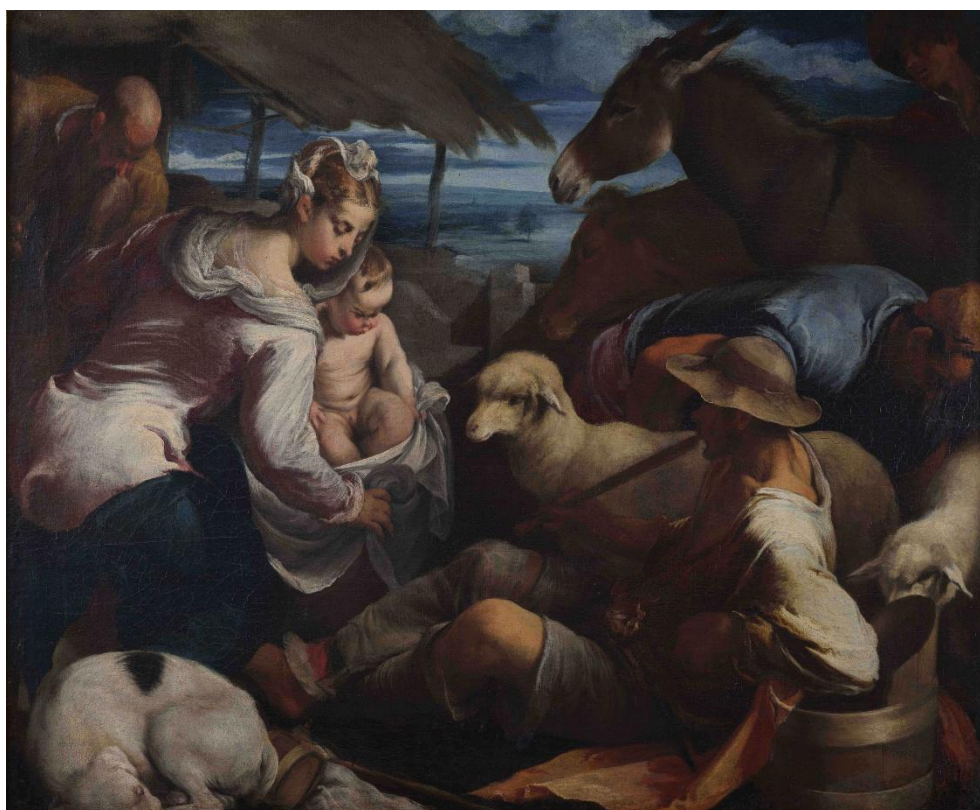


Fig. 10: Jacopo da Ponte, detto Bassano, *Adorazione dei pastori*, 1553-1554, 76x94 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 26. Foto © Galleria Borghese

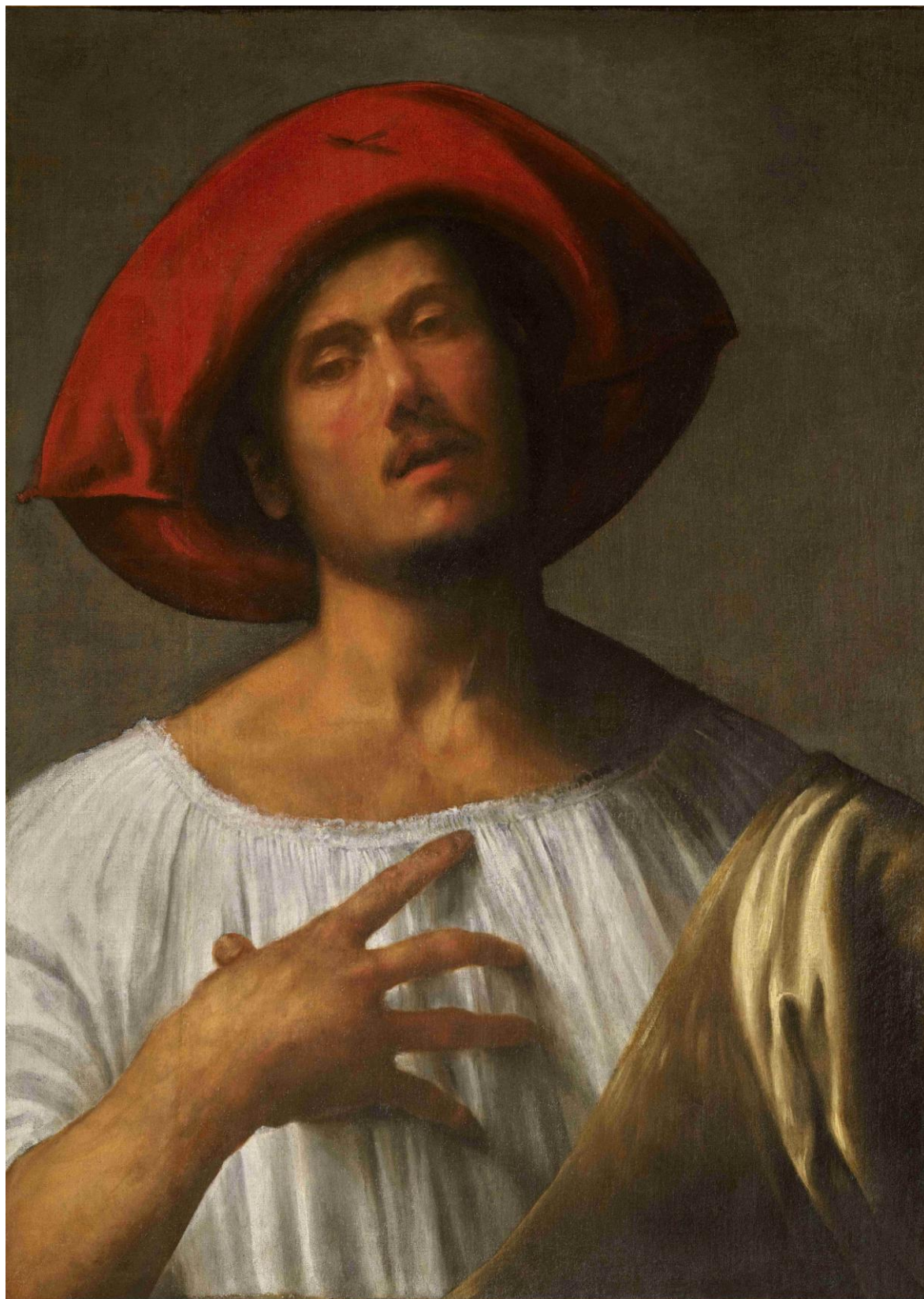


Fig. 11: Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, *Cantore appassionato*, 1507 ca, 104x77 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 132. Foto © Galleria Borghese



Fig. 12: Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, *Autoritratto in veste di Bacco (Bacchino malato)*, 1595 ca, 67x53 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 534. Foto © Galleria Borghese



Fig. 13: Giovanni Luteri, detto Dosso Dossi, *Gige e Candaule*, 1508-1510, 41x56 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 225. Foto © Galleria Borghese



Fig. 14: Giuseppe Cesari, detto Cavalier d'Arpino, *Venere incoronata da Amore*, prima del 1607, 82x112,5 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 138. Foto © Galleria Borghese



Fig. 15: Raffaello Sanzio, *Dama con liocorno*, 1506 circa, 67x56 cm, olio su tavola. Roma, Galleria Borghese, inv. 371. Foto © Galleria Borghese

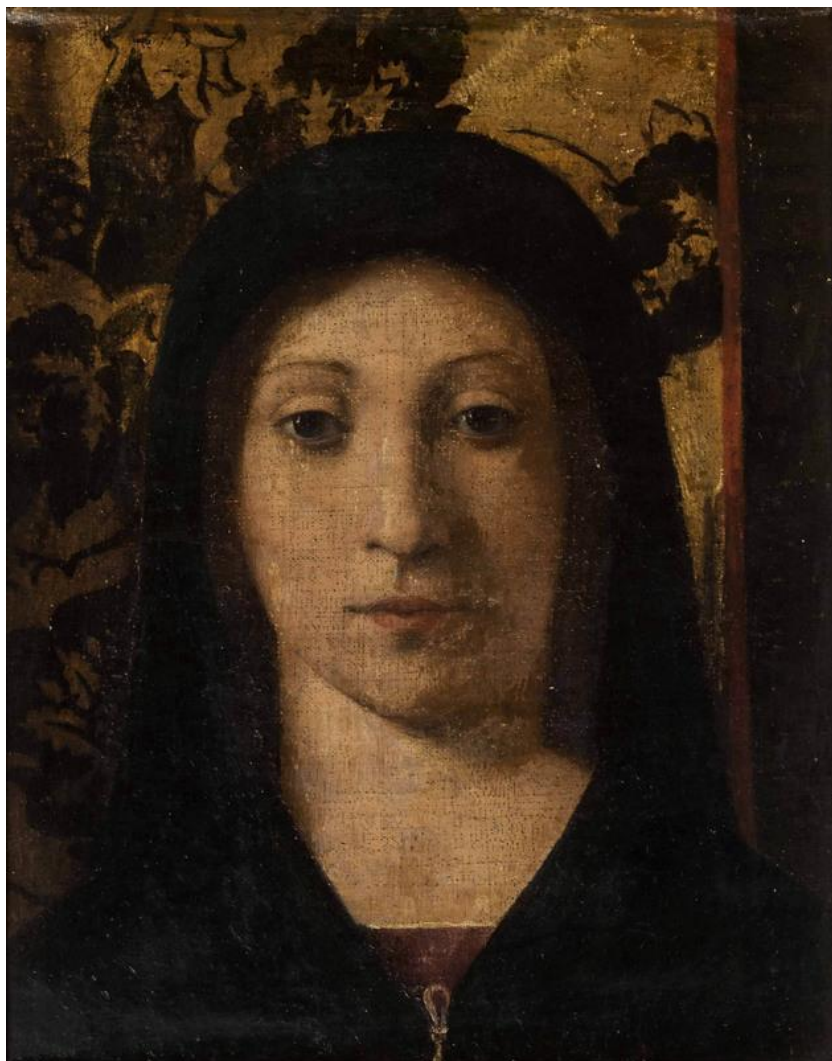


Fig. 16: Ambito veneto, *Testa della Vergine*, 1520 circa, 30x26 cm, olio su tela. Roma, Galleria Borghese, inv. 182. Foto © Galleria Borghese

BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 1998

G. AGOSTI, *Una maschera longhiana*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 197-205.

BEHRMAN 2008

S.N. BEHRMAN, *Duveen. Il re degli antiquari*, Palermo 2008 (edizione originale New York 1951; prima edizione italiana Milano 1953).

BERTINI CALOSSO 1924

A. BERTINI CALOSSO, *Un quadro giovanile del Greco*, «Bollettino d'arte», s. II, III, 11, 1924, pp. 481-490.

BRIGANTI 1955

G. BRIGANTI, *Storia di una produzione instancabile: appunti per una bibliografia essenziale*, «La Fiera Letteraria», X, 4, 1955, p. 4.

CANTALAMESSA 1914

G. CANTALAMESSA, *Per le future monografie del Guercino e del Caravaggio*, «Bollettino d'arte», s. I, VIII, 7, 1914, pp. 213-218.

CANTALAMESSA 1917

G. CANTALAMESSA, *Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*, «Rivista d'Italia», XX, 6, 1917, pp. 699-718.

CHRISTIANSEN 2017

K. CHRISTIANSEN, *Longhi e Valentin*, in *Roberto Longhi. Il mestiere del conoscitore*, atti del primo seminario su Roberto Longhi (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna, Bologna 2017, pp. 346-362.

DE RINALDIS 1920

A. DE RINALDIS, *Bernardo Cavallino ed alcuni suoi quadri inediti*, «Napoli Nobilissima», n.s., I, 1, 1920, pp. 1-7.

DE RINALDIS 1935

A. DE RINALDIS, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935.

DE RINALDIS 1936

A. DE RINALDIS, *Il restauro del quadro n. 371 della Galleria Borghese*, «Bollettino d'arte», s. III, 3, XXX, 1936, pp. 122-129.

DE RINALDIS 1950

A. DE RINALDIS, *Memoria visiva. Dallo schedario di un dilettante*, prefazione di B. Berenson, Napoli 1950.

DELLA PERGOLA 1955

P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese. I Dipinti*, I, Roma 1955.

DELLA PERGOLA 1959

P. DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese. I Dipinti*, II, Roma 1959.

DRAGONI 2022

P. DRAGONI, *Paola della Pergola, la "signorina" Direttrice della Galleria Borghese*, «Il capitale culturale», 13, 2022, pp. 715-773.

FACCHINETTI 2005

S. FACCHINETTI, *Longhi Roberto*, voce in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005 (disponibile on-line: [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_(Dizionario-Biografico)/)).

FACCHINETTI 2023

S. FACCHINETTI, *I primi seguaci di Roberto Longhi*, in «Studi di Memofonte», 31, 2023, pp. 195-211.

FAHY 2020

E. FAHY, *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*, ora in *Studi sulla pittura toscana del Rinascimento. Studies in Tuscan Renaissance Painting*, a cura di A. De Marchi, E. Sambo, I-II, Roma - Bologna 2020, I, pp. 67-85 (edizione originale «The Art Bulletin», LI, 2, 1969, pp. 142-154).

FUMAGALLI 1993

E. FUMAGALLI, *Battistello Caracciolo 1612*, «Paragone», XLIV, 519-521, 1993, pp. 88-94.

GILMAN 1918

B.I. GILMAN, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge (Massachussets) 1918.

LODOVICI 1946

S. LODOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940*, Roma 1946.

LONGHI 1913

R. LONGHI, *Due opere di Caravaggio*, «L'Arte», XVI, 1913, pp. 161-164.

LONGHI 1914

R. LONGHI, *Orazio Borgianni*, «L'Arte», XVII, 1914, pp. 7-23.

LONGHI 1916a

R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 245-314.

LONGHI 1916b,

R. LONGHI, Recensione a *Milano. Castello Sforzesco. Le Pitture*, «L'Arte», XIX, 1916, pp. 369-370.

LONGHI 1918a

R. LONGHI, Recensione a *G. Cantalamessa, Divagazioni circa lo stato presente della critica d'arte*, «L'Arte», XXI, 1918, p. 137.

LONGHI 1918b

R. LONGHI, Recensione a *A. De Rinaldis, Di alcune opere inedite di Bernardo Cavallino*, «L'Arte», XXI, 1918, p. 142.

LONGHI 1918c

R. LONGHI, *Arte*, «Rassegna Italiana», I, 1, 15 maggio 1918, pp. 75-84

LONGHI 1919

R. LONGHI, Recensione a B.I. Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, «L'Arte», XXII, 1919, p. 77.

LONGHI 1926a

R. LONGHI [Bortolo Ghiner], «*A dispetto dei santi*». *Il disfaccimento della collezione Stroganoff*, «Vita artistica», I, 1, 1926, pp. 12-13.

LONGHI 1926b

R. LONGHI, *Notti romane nei sottoscala delle Regie Gallerie*, «Vita artistica», I, 2, 1926, pp. 21-22

LONGHI 1926c

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. I Bernini. Lelio Orsi. Guy François. Dirk Baburen. Savoldo*, «Vita artistica», I, 5-6, 1926, pp. 65-72.

LONGHI 1926d

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Fra Bartolommeo*, «Vita artistica», I, 7, 1926, pp. 89-91.

LONGHI 1926e

R. LONGHI [Ermanno Caratti], *Un'osservazione circa il monumento di Ilaria*, «Vita artistica», I, 7, 1926, pp. 94-96.

LONGHI 1926f

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Palma Vecchio*, «Vita artistica», I, 9-10, 1926, pp. 105-108.

LONGHI 1926g

R. LONGHI [Andrea Ronchi], *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, «Vita artistica», I, 9-10, 1926, pp. 109-114.

LONGHI 1926h

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Il trio dei veronesi: Bassetti, Turchi e Ottini*, «Vita artistica», I, 11, 1926, pp. 123-126.

LONGHI 1926i

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Il gruppo delle opere bassanesche e, in particolare, il n. 26*, «Vita artistica», I, 12, 1926, pp. 142-143.

LONGHI 1927a

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. G. Antonio Pordenone*, «Vita artistica», II, 1, 1927, pp. 13-14.

LONGHI 1927b

R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Domenico Mancini*, «Vita artistica», II, 1, pp. 14-15.

LONGHI 1927c

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Michelangelo da Caravaggio*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 28-31.

LONGHI 1927d

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso Giovine)*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 31-35.

LONGHI 1927e

R. LONGHI, *Saggi in Francia. I. Chambéry. Un ritratto di Paolo Uccello*, «Vita artistica», II, 3, 1927, pp. 45-48.

LONGHI 1927f

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Un problema di Cinquecento ferrarese (Dosso Giovine)*, «Vita artistica», II, 2, 1927, pp. 31-35.

LONGHI 1927g

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. La R. Galleria Borghese. Andrea del Sarto. Rosso Fiorentino. Il gruppo delle opere Carraccesche e, in particolare, il n. 45*, «Vita artistica», II, 5, 1927, pp. 85-91.

LONGHI 1927h

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese (Precisione aggiunta). Il ritratto femminile n. 371*, «Vita artistica», II, 8-9, 1927, 1927, pp. 168-173.

LONGHI 1927i

R. LONGHI, *Ter Brugghe e la parte nostra*, Vita artistica», II, 6, 1927, pp. 105-116

LONGHI 1928

R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. I. R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

LONGHI 1933

R. LONGHI, *Il mistero del quadro 371 della Galleria Borghese ovvero un nuovo Raffaello*, «L'Italia Letteraria», 3 dicembre 1933, p. 1.

LONGHI 1935

R. LONGHI, *I pittori della realtà in Francia, ovvero i caravaggeschi francesi del Seicento*, «L'Italia letteraria», 19 gennaio 1935.

LONGHI 1961

R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, tt. 2, Firenze 1961 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1967

R. LONGHI, *Saggi e ricerche 1925-1928*, II, tt. 2, Firenze 1967 (fa parte di *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I-XIV, tt. 18, Firenze 1956-1984).

LONGHI 1995

R. LONGHI, *Giunte e varianti ai due Gentileschi (1920-1921)*, in *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano 1995, pp. 169-229.

LONGHI–PREZZOLINI/BANDERA–FADDA 2011

R. LONGHI, G. PREZZOLINI, *Lettere 1909-1927*, a cura di M.C. BANDERA ed E. FADDA, Parma 2011.

KALPAKCIAN 2012

V. KALPAKCIAN, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, «Rivista d'arte», s. V, 2, 2012, pp. 447-473.

MANIERI ELIA-MINOZZI 2007

G. MANIERI ELIA, M. MINOZZI, *Giulio Cantalamessa*, voce in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 134-143.

OJETTI 1920

U. OJETTI, *I nani tra le colonne*, Milano 1920.

OJETTI 1925

U. OJETTI, *Commenti. La dispersione della collezione Stroganoff*, «Dedalo», II, 7, 1925 pp. 479-480.

PAPI 2002

G. PAPI, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, «Paragone», LIV, 629, 2002, pp. 22-43.

PAPI 2003

G. PAPI, *Spadarino*, Soncino 2003.

POLICICCHIO 2023

G. POLICICCHIO, *Roberto Longhi e Angelo Cecconi in dialogo su Mattia Preti (1913). Connoisseurship, collezionismo e mostre d'arte*, in «Storia dell'arte», 159, 2023, pp. 116-141.

PRATESI 2020

M. PRATESI, *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900*, Pisa 2020.

PREVITALI 1981

G. Previtali, *Ritratti critici di contemporanei. Roberto Longhi*, «Belfagor», XXXVI, 2, 1981, pp. 159-186.

RANDOLFI 2012

R. RANDOLFI, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi: storia "rocambolesca" di una quadreria di caravaggeschi. Ribera, Baburen ed altri, negli inventari dal XVII al XIX secolo*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, a cura di E. De Benedetti, II, Roma 2012, pp. 223-236.

REFERENDUM 1926

Referendum, «Vita artistica», I, 3-4, 1926, 1926, pp. 37-40.

ROTONDI TERMINIELLO 2007

G. ROTONDI TERMINIELLO, *Paola Della Pergola*, voce in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 201-206.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

TANZI 2024

M. TANZI, *La Nuda dormiente. Problemi di anticlassicismo padano*, Roma 2024.

TOVAGLIERI 2024

T. Tovaglieri, *Roberto Longhi. Il mito del più grande storico dell'arte del Novecento*, Milano 2024.

VENTURI 1893

A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

ABSTRACT

Il saggio intende indagare il rapporto di Roberto Longhi con la Galleria Borghese seguendo una prospettiva cronologica, soffermandosi in particolare su un insieme di testi poi passato sotto il nome di *Precisioni sulla Galleria Borghese*, pubblicato su «Vita artistica» a partire dal 1926. Nell'evoluzione dello studioso il museo romano è spesso protagonista e le sue vicende si intrecciano tanto all'avvicinarsi dei direttori (Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis e Paola Della Pergola) che alla crescente attenzione dei conoscitori sulle attribuzioni. Longhi si appropria della Galleria Borghese producendo appunti, redigendo elenchi, correggendo opinioni precedenti alle sue, in un lavoro che diventa sintomatico di un tipo di operazione che si vorrebbe estendere ad altri casi museali. In questo contributo ci si avvale inoltre di ricerche documentarie compiute presso la Fondazione Longhi, che hanno permesso di analizzare i manoscritti preparatori delle *Precisioni*.

This essay aims to examine the chronological evolution of Roberto Longhi's relationship with the Galleria Borghese, with a particular focus on a series of articles subsequently published under the title *Precisioni sulla Galleria Borghese* (Precisions on the Galleria Borghese) in «Vita artistica» from 1926 onwards. The Roman museum often played a leading role in the evolution of the scholar, and its history is intertwined with the succession of directors – Giulio Cantalamessa, Achille Bertini Calosso, Aldo De Rinaldis and Paola Della Pergola – and the growing interest among connoisseurs in attributions. Longhi appropriated the Galleria Borghese by producing notes, drawing up lists, and correcting previous opinions in a manner that one would like to extend to other museums. This contribution also draws on documentary research carried out at the Fondazione Longhi, which has made it possible to analyse the preparatory manuscripts of the *Precisioni*.