

Sono trascorsi dieci anni dalla scomparsa di uno tra i maggiori critici d'arte del nostro tempo

Giocando con Longhi

di GIULIANO BRIGANTI

MOLTI ANNI FA, quando lavoravo nello studio di Roberto Longhi a Firenze — erano i primi mesi della guerra e spesso una sorda preoccupazione, una sorta di ignoto e indefinibile sgomento ci distoglieva, per vie diverse, da ogni presente impegno inducendoci a cercare possibili distrazioni — inventammo un gioco che proprio un gioco non era. Ci mostravamo reciprocamente dei piccolissimi particolari di un dipinto o di una scultura, ricavandoli da fotografie ritagliate o in parte coperte: una mano, un dito, un occhio, la piega di un pannello, la fronda di un albero, una nuvola, un ricciolo, sino all'estrema sfida di un'unghia o di un filo d'erba; e, analizzandoli e discutendone, dovevamo arrivare non a riconoscere l'opera per puro esercizio mnemonico, ma a «conoscere» l'autore attraverso l'analisi dei pochi elementi a disposizione. Pochi, ma che «dovevano» essere sufficienti perché non «potevano» che indicare «una sola» epoca, «una sola» cultura, «una sola» scuola e «un solo» artista.

Ho ricordato questo episodio soltanto per far capire quale fosse il processo di avvicinamento di Longhi alla realtà delle opere d'arte: un processo che si concretava nell'individuare come localizzazione di uno spazio storico reale, riconoscibile come un isolato fotogramma di una lunga sequenza «cronologica» della cultura artistica. È così che agiva quella sua straordinaria facoltà di inserire un'immagine in una serie di altre immagini, di ricomporre materialmente i frammenti di una grande storia delle forme.

Per Longhi, un'opera d'arte non riflette ma esprime. Tutto ciò che si deve dire su di lei è lei sola che può suggerircelo, la critica non esiste che in sua presenza, e nell'interrogarla Longhi arriva ad intenderne anche la trama più sottile del tessuto di gesti infinitesimali e continui che la compongono; tessuto che non è scomponibile in singoli elementi, perché un'opera figurativa non è riducibile all'unità-parola o all'unità-fonema come un'opera letteraria. Attraverso una siffatta analisi visiva — che molte volte può condensarsi nella rapidità di un lampo — Longhi giunge di volta in volta ad una misurazione serrata dello spazio storico sino a trovare il preciso incastro dove l'opera è nata; e ne vengono così, di fronte ad opere giunte a noi senza data certa, quei leggendari giudizi, quelle infallibili precisazioni di cui parla Gianfranco Contini, del tipo: questa è cultura del 1280, o del 1520 o del 1610 e così via. Insomma quelle letture che si identificano inevitabilmente e immediatamente con la storicizzazione.

Nel flusso della storia

Se vogliamo conoscere la maniera in cui Longhi arrivava alla distinzione qualificante tra «valore» e «disvalore» (che è alla base di quell'«idealismo genuino» cui egli si richiama in uno dei suoi rari scritti teorici), direi che per lui, appunto, è «valore» quella cultura che vive nel progressivo e dinamico sviluppo (mentale o fantastico) della storia — storia dell'opera, ma anche storia nostra — mentre è «disvalore» quella cultura che si pone al di fuori della storia. Va ricordato, per fare un esempio, che quel suo breve accenno teorico di cui ho detto, è nel «corollario 1947» al «Giudizio sul Duecento» e nasce, come osserva giustamente Contini, da un rifiuto della immobile ripetitività della cultura bizantina che erede di una tecnica impeccabile, la costringe entro il polmone d'acciaio delle prescrizioni dell'ortodossia, applicandole come un automa e ponendosi

così fuori dal flusso vitale della storia.

Per quella inevitabile identificazione che sempre si manifesta fra il proprio lavoro e la propria psicologia, Longhi parla di se stesso anche quando parla di Caravaggio, di Piero, di Antonello o di Morandi. E poiché la psicologia di Longhi muove intorno ad un nucleo indubbiamente realista, direi gravido di amore per la realtà, per «quello che si vede», è logico che la sua ricerca consista sostanzialmente nel far coincidere la verità critica coi vari aspetti che la realtà visibile, e il suo significato, assume agli occhi dei pittori nel corso dei secoli. È logico cioè che il disegno della «sua» storia dell'arte, quale può ricomporsi dagli illuminanti inserti dei suoi saggi, sembri sempre verificare la propria consistenza su di una prova tangibile. E tale prova è l'esistenza, in un'opera, dell'immane e sempre insorgente controllo sulla realtà e del continuo ritornare ad essa per nuove certezze. In questo caso, per Longhi, modo di fare critica e modo di fare arte coincidono perfettamente. Controllo continuo sull'opera per il critico, ritorno continuo alla realtà per l'artista.

Dono

prezioso

Quello della specificità è certo uno dei doni più preziosi che Longhi ha fatto ai nostri studi. Il dono cioè di farci capire la necessità di intendere il linguaggio della pittura, della scultura, dell'architettura e di qualsiasi forma d'arte, anche la più umile, nella sua espressività specifica che è tecnica e mentale a un tempo, e soprattutto storica. Il dono di farci intendere la continuità di una condizione umana ostinatamente diversa dalle altre (da quella della letteratura, per esempio) e alla quale ci possiamo avvicinare tramite un'adesione affettiva che richiede un'iniziazione, tramite quell'empatia che si chiama «conoscenza». Ma senza pretendere che, nella critica, l'identità raggiungibile con l'opera sia più che relativa, che sarebbe un pretendere stolto e antistorico.

Oggi si ama ricordare l'ammonimento di Aby Warburg il quale (nel 1907) esortava a «non lasciarci fuorviare dagli influenti guardiacconfini della nostra attuale storiografia dell'arte». E va bene. I confini gerarchici fra le arti, «minori» e «maggiori», sono caduti da tempo. Però, però... attenzione! Credo debba starci ancora a cuore evitare il rischio che le opere d'arte (senza a maiuscola, state tranquilli) siano considerate soltanto come «documenti» di un processo storico, siano adoperate strumentalmente, come punto d'arrivo e non come punto di partenza. Credo debba starci ancora a cuore continuare a distinguere. Ed è qui che interviene provvidenziale l'insegnamento di Longhi, che di confini ne ha abbattuti tanti ma che ha sempre adoperato il discrimine del giudizio (che è in fondo un confine, se non altro, fra intelligenza e cretineria), sciogliendo l'opera d'arte dal suo vano isolamento metafisico, cancellando il mito del «capolavoro» «a pro della semplice opera d'arte come liberazione di sentimenti in forma di gratuito, irriparabile lavoro umano».

È a questo suo modo di guardare alle opere d'arte (vi si respiri o meno l'aria natia del «genuino idealismo»), lo si debba considerare o meno estensione e correzione dell'ortodossia crociana, che si deve l'attuale, indubbio revival longhiano, e il fatto che Roberto Longhi, a dieci anni dalla morte, sia oggi più vivo che mai e che tanti giovani — artisti o critici — provenienti dagli ambienti e dalle scuole più diverse, lo vadano, con grande gioia, riscoprendo.