

I edizione: giugno 1982
© Copyright by Editori Riuniti
Via Serchio 9/11 - 00198 Roma
CL 63-2457-6

L'arte di scrivere sull'arte

Roberto Longhi
nella cultura del nostro tempo

A cura di Giovanni Previtali

Editori Riuniti

Giuliano Briganti

La giornata di Longhi

Rievocare quale fosse la natura dell'insegnamento quotidiano di Roberto Longhi, quale egli lo esercitava ininterrottamente al di fuori dell'università, nella cerchia degli scolari e degli amici, vuol dire per me accennare a quell'aspetto della sua persona che mi tocca più da vicino. Infatti, pur conoscendolo, si può dire, da sempre e pur avendo avuto molto presto l'invidiabile occasione di passare lunghi periodi nel suo studio e di assistere così alla genesi di molti suoi lavori (*Arte italiana e arte tedesca*, per esempio, o le ricerche sul Trecento fiorentino e sullo pseudo Stefano) non ho invece avuto la fortuna di essere suo allievo all'università e non posso vantare, quindi, eccessiva dimestichezza con le sue lezioni. Sulle quali, del resto, Pier Paolo Pasolini ci ha lasciato una testimonianza così viva ricordando la piccola aula di Palazzo Poggi, in cui seguì, in un inverno di guerra, il corso sui fatti di Masolino e di Masaccio, come un'isola deserta nel cuore di una notte senza più luce dove Longhi gli apparve come una rivelazione, e rievocando non tanto quelle che chiama le sue meravigliose capacità istrioniche e le sue gioiellerie severe quanto, piuttosto, il suo umile e lucido ascetismo di osservatore del moto delle forme.

Da parte mia, comunque, ne so quanto basta per poter affermare che quelle lezioni bolognesi o fiorentine non erano poi tanto diverse da quelle, certo più colloquiali e aperte, più imprevedibili e problematiche, spesso enigmaticamente frammentarie ma magicamente stimolanti, che ci impartiva nel suo studio quando credeva opportuno riferirci sui suoi lavori in corso, o ci interrogava sui nostri, o sfogliava con noi un libro appena uscito; e neppure da quelle, più rapide e lampeggianti, che ci elargiva visitando una mostra o una galleria, entrando in una chiesa o arrampicandosi sui palchi di qualche opera in restauro. Tanta era la concretezza e l'aderenza all'oggetto con cui, magari anche con l'uso di « armi improprie » o improvvisando veri e propri *happening*, dimostrava

il suo assunto. Non credo, comunque, che avrebbe amato definire con il nome accademico e universitario di lezioni né le prime né le seconde; vi era qualcosa di piú vivo in quegli esercizi di lettura, in quella estrema purezza, priva di utopie, del suo osservare, in quel modo di rivelare agli altri i risultati della sua ossessiva, accanita, esaltante ricerca; e se riuscirò a fare intendere cosa tutto ciò significasse per noi lascio a voi il compito di trovar loro una definizione piú appropriata.

Credo di essere, ormai, il piú vecchio degli scolari di Roberto Longhi e quei colloqui, quegli esercizi, quelle esperienze cui ho accennato risalgono a molti, molti anni fa. Eppure se ora, al lume di successive e diverse esperienze, con lo stesso amore, lo stesso fervore, con la stessa passione di allora rileggo alcuni suoi scritti, che tanta emozione mi procurarono ai giorni della mia formazione, mi accorgo che l'esperienza longhiana da noi fatta negli anni quaranta e cinquanta non ha perso, ancor oggi, nulla della sua forza vitale. Per la sua stessa interna struttura dimostra anzi una naturale virtù integrativa, una facoltà di aggiornarsi inserendosi in altre esperienze, recenti e recentissime, che sono state per noi, credo, per me certamente, molto formative. Non solo non le contraddice, ma può anche offrir loro la possibilità di prendere nuovo corpo nell'ambito della nostra disciplina, di trovare, proprio in certi modi del procedere longhiano, una splendente conferma. È questa, a mio avviso, una delle ragioni dell'attuale fortuna di Longhi. Ad essa si deve se, a dieci anni dalla sua morte, oggi è piú vivo che mai, se tanti giovani, artisti e critici, provenienti dagli ambienti e dalle scuole piú diversi lo vadano con gran gioia riscoprendo e si giovino della sua vivificante attualità.

Cosa, dunque, o meglio come c'insegnava Roberto Longhi, nel corso di quel quotidiano e incessante interrogare le opere che costituiva il tessuto della sua giornata? Che risposta dava alle nostre domande? Molte domande dei giovani, si sa, pur variando da generazione a generazione, da carattere a carattere, naturalmente da intelligenza a intelligenza, hanno (o almeno avevano) questo in comune: la tendenza a scivolare insensibilmente verso l'assoluto. È un gioco del perché che si tramuta facilmente in enigmistica metafisica. Erano queste, in fondo, le vere tentazioni con cui il diavolo, il Grande Metafisico, nemico giurato della relatività, tormentava e fuorviava, in quegli anni e in quelli immediatamente successivi, i poveri chierici inducendoli ai famosi tradimenti. A questo genere di domande, è inutile dirlo, Longhi non rispondeva proprio. Nemmeno con filosofica sopportazione. Anzi

era proprio con una insopportazione inequivocabile, ironica, che le esorcizzava ricorrendo all'immediato rincalzo di qualche problema concreto, di qualche « fatto » che faceva crollare ogni ipotetica generalità; e, del resto, la sua sola presenza, la natura carismatica delle sue parole, ci sconsigliavano così perentoriamente a farle, quel tipo di domande, che credo nessuno di noi gliene abbia mai fatte.

Quella severa obiezione di principio (di cui voglio sottolineare il valore relativo, intendendola come provvidenziale sistema di riferimento) ci induceva molto presto (ed allora era una grande fortuna) a sfuggire le generalizzazioni e i postulati astratti, a non chiederci mai cosa fosse, universalmente parlando, un'opera d'arte (e tanto meno l'arte, con l'a maiuscola o minuscola, e il suo metafisico destino di morte o di sopravvivenza) ma piuttosto a cercar di capire come fosse « quella determinata opera », di che cosa fosse fatta la nervatura interna che la regge e le conferisce l'espressione che ha e non un'altra, quale sua individualissima storia ci raccontasse, quali rapporti rivelasse con altre opere, quali legami, esplicitamente espressi e non equivocabili (ci insegnava a leggerli), con la vita del suo tempo, e anche con la vita di oggi, cioè, in generale, con la vita. E quello che io ora dico « vita » era per Longhi, come per lui ogni altro fenomeno, qualcosa di molto concreto: voleva dire storia, cioè una condizione umana sempre diversa entro la quale il produrre artistico cresce come una pianta sul suo terreno, ma ponendosi come condizione libera, a sua volta sempre diversa, di occasioni imprevedibili. E voleva dire anche qualcosa di piú immediato, vicino ed esperibile da noi, di cui ci faceva prendere conoscenza visiva parlando, mimando, indicando, sulle opere o sulle fotografie, particolari che riportava sempre a qualche realtà conosciuta. Voleva dire, cioè, gesti umani, volti, atteggiamenti, tenerezze, ironie, aspetti ridicoli, o tristi, dolcezze dell'atmosfera, morbidezze o asperità della natura, empatia con le cose, spazi. Sempre cose e cose, insomma, mai astrazioni: mai la bellezza, la coerenza, la spazialità, la plasticità, il vuoto e il pieno, e tutte quelle belle parole che in quegli anni lontani ancora avevano libero corso: se parlava di prospettiva ci faceva vedere il buco dove Masaccio aveva piantato un chiodo sull'arriccio per tirare col cordino le sue linee. Si viveva, a periodi, nel suo studio, solo di quello che in qualche modo può esprimersi in linguaggio di figura, e i vari aspetti della realtà visibile ci aiutavano a capire (per via di adesione sentimentale) gli omologhi aspetti con cui la realtà doveva presentarsi agli occhi dei

pittori nel corso dei secoli. O, se si vuole, viceversa. Certo è che, nutrendo della sua affettuosa ed ironica attitudine all'osservazione delle cose il suo vigoroso storicismo che si atteneva strettamente alla logica interna delle forme, con la lettura che ci faceva fare maieuticamente di una o più opere, riusciva sempre a farci ripercorrere sul concreto il cammino del suo ragionamento; quando ci sedevamo accanto a lui chinati sullo stretto e lungo tavolo fratesco e ci mostrava pazientemente (se in quel giorno la pazienza fioriva nel suo giardino) le sue ultime scoperte, le sue ipotesi, le sue riordinazioni.

È chiaro che a una siffatta esperienza, talmente particolare, mal si adattasse, all'atto pratico, la vigente teoria crociana della « linguistica generale ». Ogni sforzo per trovare un ponte sembrò forse, nel suo intimo, a Longhi inutile fatica, ma non credo tentasse nemmeno di lavorare all'ipotesi avversa di una teoria speciale. Ritenne più adatto alla sua natura rimandare il problema (una maniera in fondo per non riconoscerlo) e cercare invece di accrescere, come diceva, lo studioso corso delle sue esperienze e procedere, a dir così, per accumulazione di prove. E fu una vera fortuna.

Per attenermi al compito che mi è stato assegnato (una breve testimonianza sul quotidiano insegnamento di Longhi) non affronterò la questione complessa del suo metodo sul quale, del resto, riferirò, nel suo intervento, Mina Gregori¹. Vi accennerò solo quel minimo che è indispensabile a chiarire la suddetta testimonianza e per non avallare un persistente equivoco che grava ancora (devo dire molto meno di una volta), non solo sulla adespota meccanicità del cosiddetto puro attribuzionismo ma, in generale, su quello che è stato il suo insegnamento e sulle sue conseguenze. Cioè, indegnamente, noi.

Longhi non ha mai nascosto di aver poca inclinazione all'astrazione e molta, invece, all'analisi sul corpo reale della storia. Ma il puntare un dito accusatore su quella sua prima e, dopo tutto, da lui vantata mancanza, felicissima nei risultati, ha portato, almeno in certe aree culturali e in anni, è vero, ormai trascorsi, a sottovalutare di conseguenza anche quella sua seconda inclinazione che fu davvero straordinaria. In egual modo, la sua sacrosanta opposizione alle facili scorciatoie del linguaggio filosofico-gergale,

¹ Vedi, in questo volume, alle pp. 126-140.

nato nelle menti, ahimè, meno atte a filosofare, le sue ben note crociate contro le parole chiave che erano, allora, proprie del formalismo germanico, la sua ferma convinzione che la storia delle idee estetiche non coincidesse affatto con la vera storia della critica d'arte e che non vigesse alcun matrimonio, stabilito in cielo, fra le opere e le contemporanee teorie, non sono state sempre intese nel loro giusto senso, non è stata cioè sempre riconosciuta la funzione di liberazione delle menti che era implicita in quei principi. Per noi, che frequentavamo il suo studio già negli anni quaranta e cinquanta, quella drastica *purgatio mentis* funzionò subito (non so se funzioni ancora) e, per quel che mi riguarda devo dire, a rischio di sembrar troppo semplicistico, che mi fece risparmiare molto tempo prezioso.

In uno dei rari scritti di Roberto Longhi, dove alcuni accenni esplicitamente teorici ci offrono l'occasione di saggiare in maniera più diretta la portata del suo metodo, egli si richiama, ma con discrezione, ad un « idealismo genuino in cui tutti cresciamo » che sempre lo invogliò a distinguere fra valore e disvalore, fra i portati della fantasia creatrice e i prodotti che la simulano. Con estrema finezza Gianfranco Contini ha analizzato quel passo indagando come Longhi, per certi aspetti, corresse ed estese l'ortodossia crociana e Longhi stesso, poco più tardi, commemorando Benedetto Croce nel 1952, fece trasparire, dietro il grande rispetto, le sue insofferenze e i difficoltosi rapporti. Non mi par dubbio, comunque, che l'*Estetica* del 1902 fu la prima esperienza teoretica che lo impegnò, forse quando non era ancora ventenne, o almeno che in essa certamente trovò le prime indicazioni della formula « visibilista » di Fiedler e di Hildebrand sulla quale, ma con molta indipendenza e trascinato da un'esperienza letteraria di origine ben diversa, modellò i suoi primissimi esperimenti di « analisi figurativa pura ».

Ma quello che ora voglio sottolineare, al fine di questa mia testimonianza, è soltanto che se quell'« idealismo genuino » cui si riferisce con studiata genericità, andasse per avventura limitato, come nota Contini, all'abito, peraltro fondamentale, del distinguere, il modo con cui Longhi, nei suoi continui esercizi di lettura trovava, davanti ai nostri occhi, l'opportunità distintiva della qualificazione, la maniera con cui, talvolta per mezzo di un semplice cenno, rendeva concreto, tangibile, il particolare qualificante, agiva sempre su di noi come una improvvisa illuminazione, come

qualcosa di irreversibile, dava la stessa gratificante illusione di certezza che si ha quando si incastra in un puzzle la tessera giusta. E sentivamo subito come quel suo giudizio nascesse da una struttura del tutto diversa da quella postulata dal vecchio binomio crociano « poesia-non poesia », come fosse inscindibile cioè dalla sua agguerritissima natura di storico, di cronologico seriatore di forme, dalla sua allora ineguagliabile preparazione filologica e dalle sue doti di attribuzionista, di esploratore di terre incognite.

Non esistevano per lui qualificazioni extra storiche o generiche contemplazioni, e ci esortava a non farle. La distinzione e il giudizio di valore è implicito infatti al suo procedere per seriazione cronologica, sia come premessa che come finalità. È per lui « valore » quella cultura che vive nel progressivo e dinamico sviluppo della storia e « disvalore » quella che al di fuori della storia si pone. Va ricordato che il breve accenno teorico di cui ho detto è nel « corollario 1947 » al *Giudizio sul Duecento* e nasce, come osserva Contini, da un rifiuto della immobile ripetitività della cultura bizantina che, erede di una tecnica impeccabile, la costringe entro il polmone d'acciaio dell'ortodossia, applicandone le prescrizioni come un automa e ponendosi così fuori del flusso vitale della storia.

Ma l'adesione alla storia Longhi la realizzava nella lettura dell'opera, mai nella lettura dei documenti che la riguardavano e, tanto meno, in quella, spesso soltanto ipotetica, o addirittura fantastica, di elementi (reperiti altrove) per cui un'opera d'arte dovrebbe « riflettere » ideologie, condizioni sociali, la storia stessa o altro. Quello che ci insegnava, e che spero non dimenticheremo mai, è che una vera opera d'arte (e qui s'incastrava la distinzione qualificante) non riflette ma esprime. Quanto si deve dire su di lei è lei per prima che deve suggerircelo ed è solo lei che può indicarci se o dove cercare altrove per inserirla nel suo contesto. Nell'interrogarla Longhi, davanti a noi, con parole di ogni giorno, con estrema semplicità discorsiva o paradigmi lampanti, arrivava a farci intendere la trama più sottile del tessuto di gesti infinitesimali e continui che l'hanno composta: tessuto che non è ripetibile né scomponibile, per analizzarne i messaggi formali consci o inconsci, in singoli elementi, poiché un'opera figurativa non è riducibile all'unità-parola o all'unità-fonema come un'opera letteraria. Ai tempi della mia prima esperienza longhiana, i formalisti russi, lo strutturalismo, la semiologia erano, per noi, tutte cose ancora di là da venire. Ma già Longhi avvertiva questa condizione

semiotica diversa fra arte e poesia come un problema molto più pungente di quanto non fosse quello, più astratto, posto al suo « idealismo genuino » dalla teoria della « linguistica generale ». Ne tenne sempre conto e ne trasse tutto il vantaggio possibile.

Imparammo ben presto come Longhi, solo attraverso l'analisi visiva delle opere, giungesse di volta in volta ad una misurazione serrata dello spazio storico sino a trovare il preciso incastro dove l'opera è nata e come nascessero, così, di fronte ad opere giunte a noi senza data certa, quei leggendari giudizi, quelle infallibili precisazioni, tanto spesso ricordate, del tipo: questa è cultura del 1280, o del 1520 o del 1610 e così via. Arrancandogli dietro, cercavamo anche noi di riuscirci.

Molti, molti anni fa (l'ho già scritto, ma spero sia sfuggito), quando lavoravo nel suo studio di Firenze — erano i primi mesi della guerra e spesso una sorda preoccupazione, una sorta di indicibile sgomento, ci distoglieva, per vie diverse, da ogni presente impegno inducendoci a cercare possibili distrazioni, — inventammo insieme un gioco che proprio un gioco non era. Ci mostravamo reciprocamente dei piccolissimi particolari di un dipinto, o anche di una scultura o di un'architettura, ricavandoli da fotografie ritagliate o in parte coperte: una mano, un dito, un occhio, un capitello, la piega di un pannello, la fronda di un albero, una nuvola, un ricciolo, sino all'estrema sfida di un'unghia, di un filo d'erba, e analizzandoli e discutendone, dovevamo arrivare non a riconoscere l'opera per puro esercizio mnemonico, ma a « conoscerne » l'autore attraverso l'analisi dei pochi elementi a disposizione; pochi, ma che dovevano essere sufficienti perché, *di necessità*, non potevano che indicare una sola epoca, una sola cultura, una sola scuola, un solo artista.

Ho ricordato ancora una volta questo episodio perché mi sembra utile a far comprendere quale fosse il processo di avvicinamento di Longhi alla realtà delle opere; un processo che si concretava nell'individuare come localizzazione di uno spazio storico reale e riconoscerle come un isolato fotogramma di una lunga sequenza « cronologica » della storia artistica. È così che agiva quella sua straordinaria facoltà di seriare un'immagine fra le altre immagini, di ricomporre materialmente i frammenti di una grande storia delle forme.

Tante cose avrei ancora da dire su quegli anni di guerra che trascorsi presso di lui, qui a Firenze, appena laureato, in una

situazione davvero invidiabile perché non era molto diversa da quella degli antichi garzoni di bottega. Chi vuole andare più a bottega oggi? Neanche i trombai, come dite voi, credo, ammesso che esistano. Tutti vogliono essere subito professori. Eppure erano quelli, per me, a ripensarli ora, anni molto felici, sebbene la notte sembrasse vicina e pronta a inghiottirci nelle sue tenebre. Erano felici, come lo furono gli anni immediatamente successivi, ma che appartengono ancora al regno della mia giovinezza, soprattutto per le ore passate accanto a lui, in quel suo studio per me favoloso, a cavarmi gli occhi sulle fotografie. Ma anche a leggere, a parlare, a giocare a scacchi e a ridere: a ridere sulle idiozie umane, sulle meschinerie professorali, sulle miserie accademiche e sui casi assurdi della vita come dopo, credo, non mi è mai riuscito di farlo. « Buffoni! », diceva spesso. E forse darebbe dei buffoni anche a noi che siamo qui, così seri, dietro un tavolo a commemorarlo.

Dunque, oggi, a distanza di tanti anni, cosa significa per me quella prima esperienza? Cosa può significare quanto si è trasmesso dell'insegnamento longhiano alle generazioni più giovani, particolarmente alle giovanissime che, se ben vedo, ad esso si rivolgono attratte dalla funzione liberatrice della mente insita in certe sue obiezioni di principio, se non la ricerca di una garanzia di concretezza, l'aver accolto l'invito alla conoscenza? Da parte mia, con Longhi ho sempre mantenuto rapporti per tutto il corso della sua vita, e siccome la sua vita fu lunga molte esperienze per lui e, in modo forse diverso, anche per me, si sono sovrapposte a quelle degli anni in cui ero a bottega. Ma così come, si dice, non si dimentica il primo amore non posso certo dimenticare quella mia prima e fondamentale formazione che di tanto amore era composta.

Ho fatto, più tardi, cose che forse non gli sarebbero piaciute: mi sono occupato di pittori che vivevano fra fantasie e torbide visioni, prigionieri di velleità culturali e totalmente privi del senso della misura, mentre il suo lucido raziocinio apprezzava soprattutto, ma nel senso veramente classico, il senso della misura ed ogni sua parola, come ogni sua pagina, era improntata all'amore per la realtà, per « quello che si vede »; ho vissuto molti anni tuffato fra le peggiori nevrosi del Romanticismo e mi sono affacciato alle affascinanti prospettive del pensiero negativo e lui, nei riguardi del Romanticismo non era davvero troppo tenero; e per

il pensiero negativo nutriva l'avversità propria della sua generazione; amo alcuni artisti moderni che non amava o altri che non ha conosciuto ma che avrebbe certamente detestato. Tant'è. Ma credo mi stia ancora a cuore evitare il rischio che le opere d'arte siano considerate soltanto « documenti » di un processo storico, siano adoperate strumentalmente, come punto di arrivo e non come base di partenza. Credo mi stia ancora a cuore distinguere, conoscere e anche attribuire. Questo mi ha insegnato, se ho ben capito la sua lezione. Ma credo soprattutto che in questo momento, in cui si ama ricordare l'ammonimento (un po' retrò) di Aby Warburg che, nel 1907, esortava « a non lasciarsi fuorviare dagli influenti guardiaconfini della nostra attuale storiografia dell'arte » giunga quanto mai opportuna una rinnovata lettura delle sue opere e l'esortazione a non abbandonare la strada delle distinzioni qualificanti. Perché Longhi di confini ne ha abbattuti tanti, ma ha sempre adoperato il discrimine del giudizio e della distinzione, ha sciolto l'opera d'arte dal suo vano isolamento metafisico cancellando il mito del capolavoro ma a prò della semplice opera d'arte, che non è certo un manufatto, ma liberazione di sentimenti in forma di « gratuito e irriparabile lavoro umano ».

È noto che nell'indagare la struttura delle opere della letteratura moderna i nuovi critici americani hanno constatato a suo tempo come tale struttura sia organizzata secondo due leggi: « l'ironia » e « il paradosso ». Il mio amico Beniamino Placido è ancora oggi convinto che sia così, tanto che è disposto ad accettare scommesse. Io sono con lui. Ora mi par certo che « ironia » e « paradosso » siano parte integrante della struttura psicologica di Roberto Longhi, siano due fondamentali pilastri di quella impalcatura che la sostiene e la fa funzionare. Ed è questa un'altra prova della sua moderna e poetica validità.

Ma non è questo che volevo dire. Il fatto è che volevo concludere, come si usa, con un augurio, e questo augurio era che un giorno noi tutti, storici dell'arte, convenissimo sul « perché non possiamo non dirci longhiani ». Non era bello? Ma come è possibile un'affermazione del genere senza « ironia » e senza « paradosso »? Senza cioè che queste due leggi smettano per un momento di governare soltanto il testo poetico e si prestino a governare anche questa nostra astiosa, turbolenta e litigiosa società di storici dell'arte? Se longhiano non vorrà dire più, soltanto, una setta opposta a un'altra setta, una fazione che combatte un'altra

fazione, se si faranno i conti del dare e dell' avere, del tempo che è passato, delle cose nuove che sono successe, anche « ironicamente » e « paradossalmente », solo allora, credo, quell' augurio potrà realizzarsi.