

A cento anni dalla nascita e a venti dalla morte, Giuliano Briganti ha dedicato un ricordo al suo maestro, grande storico dell'arte e scrittore. Eccone una sintesi

Roberto Longhi, istrione e asceta

di GIULIANO BRIGANTI



Roberto Longhi in un disegno di Pier Paolo Pasolini; sotto, un ritratto dello storico dell'arte

Ieri, 28 dicembre, erano cent'anni esatti dalla nascita di Roberto Longhi. La settimana precedente Giuliano Briganti aveva partecipato, con l'intervento che sintetizziamo, a una cerimonia nella sala dell'Accademia dei Georgofili, a Firenze.

Roberto Longhi lo conoscevo, si può dire, da sempre: non posso ricordare il momento in cui lo vidi per la prima volta per la semplice ragione che fu lui a vedere per la prima volta me, il giorno in cui nacqui. Ebbi poi, molto presto, l'invidiabile occasione di passare lunghi periodi nel suo studio e di assistere alla genesi, giorno per giorno, di alcuni suoi lavori, come per esempio «Arte Italiana e Arte Tedesca» o le sue ricerche sul Trecento fiorentino.

Ad attirarmi subito, ad affascinarmi, non sono stati tanto la sua qualità di conoscitore e i suoi virtuosismi di attribuzionista, quanto la sua vocazione storica; quella visione storica che è così strettamente legata alla lettura delle opere e al giudizio di qualità.

Ho raccontato giorni fa alla Tv, a proposito dei restauri della Sistina, di quando, sui miei venti anni, se non erro nel '38 (o forse prima, quando ne avevo meno di venti), salii con lui sotto la volta michelangiolesca al tempo in cui Biagetti vi eseguiva un restauro conservativo. Ricordo con estrema chiarezza, sebbene sia passato più di mezzo secolo, come Longhi si rendesse subito conto vedendo per la prima volta quegli affreschi a meno di un metro dal suo naso, come essi, pur dietro lo sporco, rivelassero le straordinarie e ancora inedite qualità di colorista di Michelangelo.

Non sono stato un allievo di Longhi all'Università (mi sono laureato a Roma con Pietro Toesca) e non posso quindi vantare un'eccessiva dimestichezza con le sue lezioni universitarie delle quali, del resto, Pier Paolo Pasolini ci ha reso una testimonianza così viva ricordando la piccola aula del Palazzo Poggi a Bologna. Lì, diciassettenne, egli seguì, in un inverno di guerra, il corso dei Fatti di Masolino e di Masaccio. Ricordava quell'aula come un'isola deserta nel cuore di una notte senza luce dove Longhi gli apparve come una rivelazione, e ricordava non tanto quelle che ha chiamato le sue meravigliose qualità istrioniche e le gioiellerie severe della sua prosa, quanto il suo umile e lucido ascetismo di osservatore del moto delle forme.

Quei colloqui, quegli esercizi, quelle esperienze, quelle, chiamiamole così «lezioni da camera», tutte impastate di concretezza, ri-

salgono a molti, molti anni fa. Ora vorrei non dico dimenticarle ma lasciarle dove sono, nella personalissima riserva dei ricordi. Perché inevitabilmente c'è sempre una spinta all'indietro e una sorta di compiacimento e spesso di inconfessata autocelebrazione in ogni rievocazione di un passato personale, individuale, vissuto.

Viviamo un tempo di modificazioni strutturali di rilievo che incidono persino sull'apparente fissità del comportamento umano, figuriamoci sul resto. Noi stessi, voglio dire i suoi più antichi seguaci, siamo cambiati e i punti di riferimento sfuggono di mano e si allontanano con una velocità che dà le vertigini. Una generazione di giovani, che si rivolge ora, e a quanto pare con rinnovato interesse, a osservare i fatti dell'arte non solo non ha mai conosciuto Longhi ma si può dire che sia nata, o al massimo che abbia cominciato i primi balbettii quando Longhi era già morto. Ed è soprattutto estranea, così almeno spero, a quelle divisioni settarie che hanno caratterizzato, nel corso della mia generazione, l'astiosa, turbolenta e litigiosa società degli storici dell'arte.

Quando si parla di Longhi si cita sempre come prima cosa il suo sistema di equivalenze verbali, la sua facoltà cioè di tradurre in parole, in forma letteraria, il valore figurativo delle opere e di fare di questa sua appassionata e totalizzante ricerca di traslati verbali, di natura appunto letteraria, il nucleo stesso della propria metodologia storica e critica. Può considerarsi questo «metodo», chiamiamolo così fra virgolette, qualcosa di trasmettibile? Se in qualche modo lo è stato devo dire purtroppo che lo è stato con risultati spesso non certo gratificanti. Assumere a modello la vocazione letteraria della critica longhiana e certe sue cadenze stilistiche, certe sue aggettivazioni, certi suoi ossimori, certe sue metafore, non ha portato che a un deludente, anzi irritante manierismo. Quel «trasferimento verbale», come lui stesso l'ha chiamato in uno scritto più volte citato del 1920, Longhi lo considerava valido solo in quanto manteneva un rapporto costante, di natura genetica, con l'opera d'arte.

È quindi il percorso, la genesi, la struttura stessa dell'espressione letteraria in cui si concreta la vocazione critica e storica longhiana che può assumersi a modello, non il «prodotto finito» chiamiamolo così, non cioè

la particolare morfologia della sua scrittura che può anche prestarsi a facili imitazioni. È il percorso, quel percorso che porta all'identità assoluta che in lui si realizza fra lo scrittore (e il letterato) e lo storico.

Quello che è importante constatare è che la letteratura in Longhi non è un di più o un di sopra, non è un extra, un ornamento a posteriori, ma è l'elemento primario della sua attività di critico e di storico dell'arte o semplicemente, se si vuole, di storico. Come ha osservato Cesare Garboli, cui si devono le più centrate note in proposito, esiste una reciprocità fra l'immagine figurativa presa in esame e la scrittura longhiana. Un rapporto di reciprocità, vorrei aggiungere, fra l'esperienza umana di Longhi, fra i suoi sentimenti, il suo modo di vedere le cose, di percepire la realtà e i sentimenti e la percezione della realtà che un artista ha espresso in figura nella sua opera.



Il suo filo conduttore era il realismo. Cose, mai astrazioni

Per essere stato per tanti anni vicino a Longhi, per aver visto tante cose accanto a lui, e non solo opere d'arte, mi sembra molte volte di aver colto sul vivo proprio nel suo divenire l'essenza di quel «reciproco», di quel rispecchiamento, di quella sorta di mimica verbale, di quella poetica immedesimazione che non aveva nulla di estetizzante, ma che gli faceva intendere l'individualità di un'opera come liberazione di sentimenti in forma di lavoro umano. Ad invitarlo a quel rispecchiamento non erano solo le opere d'arte. Bastava un qualsiasi fatto che avesse un aspetto figurativo, bastava una fotografia su un giornale, la copertina di un libro, un cartellone. E così in un quadro: bastava un volto, un gesto, un atteggiamento, o tenerezze o asperità della natura, il configurarsi di uno spazio. Fatti umani e cose. Le cose c'erano sempre, c'era sempre presente in Longhi questo elemento di realtà. Sempre cose e mai astrazioni.

Il suo filo conduttore era il realismo. Non il realismo come ideologia, come poetica, come supporto di una ricerca di contenuti sociali, ma quel realismo che può manifestarsi in ogni ambito culturale se vi è un rapporto illuminante, mimetico con la realtà. Il che lo portò naturalmente a riconoscere quanto si distaccava da quel filone, all'incomprensione del neoclassicismo e del romanticismo e di tante eroiche manifestazioni dell'arte moderna e contemporanea, lo portò ai giudizi negativi che, come sassi di un'ardente *intifada* realistica, gettò

con generoso coraggio contro Tintoretto, contro Tiepolo, contro Canova e contro altri ancora. Giudizi che solo per un deleterio manierismo longhiano si potrebbero condividere.

Ma quelle ingiuste condanne ci portano a riconoscere, espresso in questo caso in negativo, un positivissimo elemento della sua critica: il giudizio di valore, il riconoscimento della qualità poetica, che è quanto dire il messaggio di un'opera d'arte.

Si potrebbe chiamare, il giudizio di valore, facoltà di distinguere. E distinguere, naturalmente, vuol dire conoscere perché distinguere fa parte della natura stessa della conoscenza. E allora qui, per logica conseguenza, viene nel discorso un altro elemento fondamentale della critica longhiana: il conoscere. Quel suo appartenere cioè alla famiglia dei «conoscitori», quel suo puntualissimo esercizio di conoscenza specifica che, molto spesso con intenzioni polemiche, è stato definito attribuzionismo. Senza pensare che quell'«attribuzionismo» non è stato mai esercitato come fine a se stesso, ma solo come condizione primaria, basilare, indispensabile del conoscere, quindi del distinguere e quindi ancora del giudizio di valore e di ogni storica costruzione e sintesi.

Tutti questi elementi si manifestano nei suoi scritti in una simultanea unità difficilmente separabile in parti distinte. Un'unità che si può anche chiamare letteraria. Ma sono elementi, ripeto, che manifestano la loro attuale possibilità di incidere positivamente sulle condizioni odierne della storia dell'arte, in molti campi della quale sembra aver proliferato solo l'attribuzionismo ma troppo spesso fine a se stesso, o meglio distaccato dalle altre più essenziali esigenze di una vera storia dell'arte.

Il rischio maggiore è quello di concepire le opere d'arte come punto di arrivo e non come punto di partenza col pericolo di travisarne il significato, di adoperarle strumentalmente, di intenderle come testimonianze, addirittura come prova di altri fatti, di procedere addirittura in loro assenza.

Le opere di Longhi sono lì ad avvertirci, se le si vuole intendere, che la storia dell'arte non può essere soltanto quella cosa che interessa esclusivamente chi la esercita, quella trama di sistemazioni filologiche, per altro indispensabile, ma a circuito interno, che turba i sogni dei professori, accresce le nozioni e lavora alla costruzione del «grande inventario». La storia dell'arte è, invece, una cosa in cui è necessario travasare noi stessi e che quindi ci riguarda direttamente tutti: uno specchio in cui si riflettono i motivi più vivi e inquieti del nostro tempo.