

*Carlo Volpe*



Ma quella del conoscitore  
è una specie in via di estinzione?

Mi sono domandato più di una volta, nel corso di questi ultimi anni, se sia vero che i «conoscitori» debbano considerarsi gli ultimi esemplari di una specie che è ormai in via d'estinzione. Come è stato detto e come non pochi, credo, ancora pensano. Dico «conoscitori» per usare una vecchia definizione che è ben lontana dall'essere esauriente e che fa riaffiorare alla memoria immagini lontane e leggermente sfocate, ma penso a studiosi come Carlo Volpe e a quanti come lui (e non sono molti) si sono dedicati con passione ininterrotta ad accumulare esperienze nate da un rapporto diretto ed approfondito con le opere, da una «conoscenza» appunto che non si deve affatto chiamare empirica, al fine di portare, attraverso una concreta analisi formale, distinguendo, associando, riattribuendo, correlando e valutando, sì soprattutto valutando, il loro contributo alla costruzione di una storia dell'arte che vorrei definire una storia dell'arte senza aggettivi. Pen-

so a quanti, usciti per lo più (non necessariamente) dalla scuola di Roberto Longhi e che si sono quindi formati fra le mura di questo istituto bolognese o di quello dell'università di Firenze, o in altri luoghi dove era arrivata, diretta o indiretta, la nozione del suo metodo critico, a quanti si sono avventurati per i sentieri della ricerca sostenuti da una stessa necessità di conoscere le opere d'arte considerandole il primo e insostituibile documento di ogni discorso che le riguarda, interrogandole cioè fin dove è possibile interrogarle con la mente sgombra da pregiudizi, da abitudini mentali acquisite o da devianti associazioni. Una categoria di studiosi, chiamiamoli pure «conoscitori», dei quali Carlo Volpe è stato uno dei più validi campioni.

Quella idea di una specie in estinzione che appa-  
renta i «conoscitori» ai panda, ai koala o al cavallo  
di Przewalsky non è, come spero avrete immagina-  
to, un'idea nata nel mio cervello anche se, devo di-  
re, per qualche tempo vi ha abitato, ma piuttosto in  
forma di epicedio, di trenodia. Come a dire: ahimè,  
se si va di questo passo, se questo si insegna oggi ne-  
gli istituti di storia dell'arte delle nostre università,  
se questi sono i professori, se questi gli allievi, di co-  
noscitori ben presto non ce ne sarà più nessuno e

senza quell'insostituibile controllo dalla base dove  
si dirigerà, come un missile disperso nell'etere, la  
nostra disciplina? Quell'idea dell'estinzione era na-  
ta, invece, in un cervello diversamente orientato e in  
tempi, che non sono davvero molto lontani, in cui  
le speranze in una storia dell'arte «altra» e nei be-  
nefici dell'interdisciplinarietà, alleandosi a vecchie  
spinte sociologiche non sempre rinnovate e a nuovi  
razionalismi di origine idealistica e poi all'antropo-  
logia, alla semiologia o alla cultura materiale, erano  
speranze più largamente diffuse di quanto forse  
non lo siano oggi. Per farla breve, l'idea dei cono-  
scitori come specie in estinzione fu espressa da Ce-  
sare Brandi (da uno studioso cioè estraneo a molte  
delle succitate esperienze) in un elogio che scrisse  
per Roberto Longhi nel giorno della sua morte, se  
non erro nel «Corriere della Sera». E dico elogio  
così per dire, solo perché tale era il genere lettera-  
rio o giornalistico al quale apparteneva, tanto era  
palese in quell'omaggio fatto un po' a denti stretti  
l'ansia di ricacciare il nostro maggiore storico del-  
l'arte fra le ombre del mondo di ieri, quasi ad esor-  
cizzare la riserva ancora intatta di potere futuro che  
era nascosta nei suoi scritti e si era trasmessa ad al-  
tri attraverso il suo insegnamento.

Sono passati più di dieci anni da quella profezia di estinzione imminente e se oggi, a tanta distanza di tempo ne riparlo (a dire il vero mi era sfuggita di mente) e ne riparlo proprio in questa sede e in questa occasione, cioè a proposito di Carlo Volpe, non è soltanto perché si tratta di un sintomo non privo di importanza dell'insorgere di una ideologia anticonoscitiva (e antivalutativa) che ha trovato e trova buone accoglienze in molte delle nostre istituzioni, accademiche e non accademiche, ma piuttosto per constatare come oggi molte cose siano mutate nel nostro ambiente e come vada mutando anche il favore di cui ha ampiamente goduto quella ideologia. O, diciamo piuttosto, quell'atteggiamento. In questi ultimi anni la storia dell'arte con aggettivi, chiamiamola così per semplificare, ha fatto ampiamente le sue prove. Dosando metodologie nate altrove e su materiali diversi, stanca del vecchio strumento del formalismo e dell'erudizione filologica, si è accinta ad una laboriosa operazione per ricostruire un insieme come ipotesi di Storia. Mi è scappato detto una volta, a proposito di una delle maggiori imprese del metodo interdisciplinare (ma è una definizione provvisoria) che la storia dell'arte andava a letto con tutti. Ma quelle sue prove, è giusto dirlo, sono state

in qualche caso molto valide. Non è detto infatti che la fedeltà coniugale sia sempre una buona abitudine. La loro validità però era interdipendente col fatto che rimanesse in piedi la «cosa» con cui far combattere quel bagaglio di nozioni diverse, cioè l'identità dell'opera, la sua ultima irriducibilità ad altro. È forse per questo che se volgiamo gli occhi agli anni appena trascorsi, non mi sembra che abbiano trovato una valida giustificazione le ragioni di quel giudizio sostanzialmente negativo che dissolveva l'immagine del conoscitore in elementi di empirismo, di estetismo e di puro meccanico attribuzionismo; analisi del tutto errata perché modellata su di un'immagine convenzionale ed in parte ingannevole di Berenson, inteso come il «conoscitore» per eccellenza. Direi anzi che per quella sorta di ansia di concretezza che segue il sovrapporsi e l'intrecciarsi di ipotesi che fatalmente si sviluppano su se stesse, quasi nutrendosi della loro stessa carne, oggi si comincia di nuovo a parlare dell'«occhio» del conoscitore e dell'autorità che gli si deve riconoscere.

Infatti fra i tanti dibattiti che sono scaturiti dalla melma del fosso livornese insieme alle sciagurate pietre e che non sempre sono riusciti ad elevarsi superandone i muraglioni, almeno uno ha trovato una

profonda risonanza nella mente di ognuno di noi. E non tanto il dibattito sull'arte moderna tuttora in corso e con risultati come temevo (e lo scrissi subito) prevedibili, quanto quello, che gli sta a monte, che riguarda la fallibilità del giudizio dei critici e, parallelamente, dei tecnici (cioè gli analisti scientifici); in altre parole l'impossibilità di distinguere il falso dal vero e quindi, in assoluto, il valore dal non valore senza l'ausilio di una conoscenza reale e approfondita delle opere e del loro discorso in catena di eventi, in una fitta rete di interrelazioni. Senza l'occhio del vero conoscitore, insomma.

Che non è l'occhio dell'attribuzionista. Che non si limita cioè a sovrapporre dati analoghi, stilemi, accumulati nel magazzino della memoria al fine di «riconoscere» ma è l'occhio che indaga, con lettura penetrante, il valore storico dei dati linguistici, o meglio per usare un termine più consono al visivo, le espressioni formali, per decodificarvi, fin dove è possibile, la mente dell'autore, le sue relazioni con il proprio tempo, le sue inclinazioni umane. Un lavoro, naturalmente, che non può non essere conscio della sua costante e ineliminabile relatività.

Non c'è dubbio che Carlo Volpe questo tipo di occhio lo possedesse in sommo grado, che avesse as-

similato cioè come pochi il metodo critico di Longhi o quanto meno una parte determinante di esso: vorrei dire la parte operativa, quotidiana, i procedimenti dell'officina. Il mestiere, per dirla in breve. Le sue attribuzioni, quelle di Carlo intendo, erano molto spesso «ipotesi di lavoro», non si arrestavano cioè al puro e semplice riconoscimento, ma erano il risultato di un'indagine spinta al di là dei confini segnati o dai documenti o da un insieme omogeneo di opere conosciute, per indicare, di un autore, un periodo ancora ignoto, una sua supposta avventura culturale in territori inconsueti; e tale indagine, e-semplificata appunto dall'attribuzione come «ipotesi di lavoro», era possibile soltanto per la conoscenza del meccanismo mentale dell'artista quale era leggibile in tutte le sue altre opere, una conoscenza che gli permetteva di ripercorrerne tutti i possibili sviluppi. In questo senso Carlo Volpe può dirsi veramente il più fedele continuatore dei lavori longhiani: un impegno che ha condotto senza distrazioni, senza subire le lusinghe o se vogliamo anche i giusti richiami di altre voci, di altre istanze. Gli stava a cuore soprattutto mantenere in efficienza la qualità specifica del mestiere che gli era stata trasmessa dal suo maestro; perché non c'è dubbio che, nell'esi-

genza di superare gli schemi concettuali dello storicismo e della filosofia dialettica, nell'esigenza di andare oltre la distinzione fra poesia e non poesia teorizzata dal pensiero crociano e di disperdere le ultime tracce di romanticismo letterario, non c'è dubbio che il metodo longhiano fosse volto a conferire alla storiografia dei fenomeni artistici una sua reale autonomia, uno statuto indipendente, che volesse farne uno strumento ad hoc, preciso, efficace e insostituibile, quale era richiesto, del resto, dalla particolare natura dell'arte visiva e dalla situazione del suo corpus che rendeva i procedimenti, i processi della storia dell'arte tanto diversi da quelli della storia letteraria. Di questa specificità, di questa fedeltà al mestiere, Carlo Volpe, fra tutti gli scolari di Longhi, fu certo il più convinto assertore e ne ha difeso, sin che ha potuto, i principi, con l'insegnamento e con gli scritti, proprio in questo istituto.

Da quanto ho detto sin qui non vorrei si deducesse che non sono consapevole della crisi profonda che attraversa, e non certo in solitudine, la nostra disciplina di storici dell'arte o che mi illuda nelle virtù terapeutiche di impossibili ritorni al passato. Sarebbe del resto un sintomo assai grave di morte imminente se la storiografia artistica non parteci-

passa della crisi del sistema culturale al quale appartiene. Ho voluto affermare soltanto che in nessun caso si dovrà mai sottovalutare la necessità primaria del conoscere, che è frutto di una lunga, dura e solitaria disciplina, la necessità di istituire un rapporto intenso, diretto, spregiudicato, con l'oggetto (cioè l'opera) sul quale si vuole esprimere un giudizio, che si vuole inserire in un sistema culturale, quale esso sia, di avvicinamento alla verità. È in questo senso che il lavoro di Carlo Volpe non perderà mai di attualità.

Se in questo brevissimo discorso, che, per il suo argomento, avrebbe forse potuto offrire l'occasione di affacciarsi a prospettive più ampie ad affrontar le quali, del resto, mi sento impreparato e inadeguato, se mi sono limitato a considerazioni così specifiche, così esclusivamente «nostre», è perché parlando di Carlo Volpe credo sia giusto comportarsi come se si parlasse con lui. E con Carlo difficilmente si parlava di metodo, di teoria, di situazioni coinvolgenti: si parlava solo di opere, di fatti del mestiere. Parlava cioè della sua ultima scoperta (e ce ne era quasi sempre una) di una sua nuova valutazione di tutta l'opera di un artista non giustamente riconosciuto, di una sua nuova interpretazione storica dei rapporti fra

due centri di cultura artistica, parlava di ritrovamenti, di restauri, di libri e di saggi appena usciti, criticando, lodando, entusiasmandosi, infuriandosi, secondo i casi, sempre con passione, con estrema passione, perché vivere intensamente la vita delle opere d'arte, seguirne la vicenda, le avventure e le sventure, era la prima ragione della sua vita.

Quale fosse il suo modo di avvicinarsi ai problemi della nostra storia artistica (un modo indubbiamente molto longhiano) lo dimostrò quando esordì, a 26 anni, su «Paragone», nel 1951, con il saggio su *Ambrogio Lorenzetti e le congiunture fiorentino-senesi nel quarto decennio del Trecento*, un saggio che, si può dire, fece epoca per l'originalità e la spregiudicatezza con cui riprendeva in esame un così importante nodo culturale del nostro grande Trecento. Un saggio non certo di facile lettura in cui le idee, ben lungi dal solversi in un piano racconto, si infittiscono direi quasi si stipano una sui piedi dell'altra, fra continue citazioni, rimandi, richiami, per quella spinta giovanile di voler dir tutto in una volta. Ma è un saggio che resta fondamentale negli studi sulla pittura senese. Da allora il Trecento è stato non certo l'unico ma forse il preponderante oggetto d'interesse degli studi di Volpe, forse il più ama-

to, e nessuno potrà mai contestargli il riconoscimento di una posizione fra le più alte e autorevoli nel campo di quegli studi. È in questo campo che si avvertirà maggiormente, e non solo in questo istituto, la mancanza del suo insegnamento, il venir meno di quella fiducia che era data dalla certezza di poter ricorrere alla sua esperienza e che ci è stata tolta dalla sua prematura scomparsa. Non è necessario ora ricordare quanti sono stati i suoi contributi a meglio chiarire le complesse vicende di quel grande secolo della nostra storia, dai molti articoli su «Paragone» al meditato volume sulla *Pittura Riminese del Trecento* che è del 1965. Quello che vorrei solo ricordare è che nell'ultimo anno della sua vita, quando cresceva progressivamente il male che lo ha vinto, e lo tormentava lasciandogli non lunghi momenti di pace, Carlo con straordinaria forza di volontà, con fatica, ma sorretto da quella passione e da quell'amore per il lavoro che non gli è mai venuto meno, ha scritto quel lungo saggio sulla pittura fiorentina del Trecento per la *Storia dell'Arte* Einaudi, cioè «Il lungo percorso del “dipingere dolcissimo e tanto unito”», che resta uno dei suoi scritti più ricchi di idee, più meditati e più intelligenti: una straordinaria sintesi di un periodo che cono-

sceva come pochi; pagine che non potremo mai rileggere senza ammirazione e senza emozione. Ma non solo al Trecento si rivolgeva il suo interesse: il suo desiderio di scoprire nuovi territori, lo aveva portato, sin dagli inizi, a spaziare per tutto l'arco cronologico dell'arte italiana, in una aperta polemica contro gli atteggiamenti e i prodotti dello specialismo, anche questa derivata dal suo maestro. Una apertura d'interessi quanto mai rara in uno storico dell'arte oggi che sempre più spesso si incontrano, soprattutto nel mondo anglosassone, studiosi che hanno studiato e continuano a studiare per tutta la vita un solo autore o addirittura i soli disegni di un autore, persino una sola sua opera.

Le sue «scoperte», naturalmente, sono state moltissime: basti ricordare una delle più folgoranti, forse la più folgorante, la scoperta dell'affresco di Paolo Uccello a Bologna che gli offrì anche l'occasione di scrivere un saggio molto illuminante. Il suo desiderio inesauribile di conoscere sempre nuove opere lo portò anche a frequentare il mercato dell'arte e anche questo, ne sono fermamente convinto, va ascritto a suo merito, in opposizione alle ipocrisie e ai moralismi di certo ambiente accademico e universitario del resto oggi in gran parte superati. Al-

meno spero. Fritz Lugt, il grande studioso olandese di disegni, uno dei maggiori rappresentanti di quella nobile schiera di grandi conoscitori, di eruditi e di collezionisti dell'Europa della prima metà di questo secolo, al quale siamo debitori del prezioso repertorio sui marchi degli antichi e moderni collezionisti e dell'esemplare catalogo dei disegni fiamminghi e olandesi del Louvre nonché dell'esistenza della Fondazione Custodia, parlando della sua formazione disse di avere sperimentato, agli inizi, la dura e selettiva disciplina del commercio delle opere d'arte. Sono sue parole. Non so davvero quanto oggi siano attuali, cioè quanto siano misurabili con la realtà del mercato. Non lo so e credo sia inutile, per uno studioso, saperlo. Ma è certo che se un «conoscitore» non può in alcun modo ignorare le infinite opere d'arte che annualmente passano per il mercato, soprattutto per il mercato internazionale, può, anzi deve sperimentare quel rapporto come dura e selettiva disciplina, cioè come necessario e meditato accrescimento di conoscenza.

Il vuoto che Carlo Volpe lascia, in particolare in questo istituto, è certo grande. Ma qui, proprio a proposito di conoscenza, devo tornare a quella domanda che mi ero posto all'inizio per concludere



che è proprio per merito di studiosi come Carlo che i conoscitori non sono, ancora, una specie in via di estinzione. E spero non lo saranno mai. Perché l'eredità di un insegnamento, l'eredità di una costruzione così individuale come è l'esperienza, diciamo pure l'eredità di un mestiere, e dico mestiere senza alcuna intenzione diminutiva, consapevole della nobiltà del termine, non si trasmette da cattedra a cattedra, non si affida a concorsi o a trasferimenti, ma vive soltanto in quella continuità che è garantita dagli allievi. Di allievi di Carlo Volpe ne ho conosciuto più d'uno, di più d'uno ho seguito le prove, ho letto gli scritti, e so quanto valgono. So che ad essi spetta ora il compito di continuare a dimostrare la validità del suo insegnamento. Perché gli allievi, e non solo i libri, come ha detto un grande scrittore tedesco di questo secolo, sono fatti per riunire gli uomini al di là della morte e difenderci contro il nemico più implacabile di tutta la vita: la dimenticanza.

«Bolognaincontri», XV, 1984,  
dicembre, pp. 16-18