

Roberto Longhi e noi

Giuliano Briganti

Mi sono accorto, e l'ho pensato per la prima volta in questa occasione, di essere ormai il piú vecchio fra gli scolari di Roberto Longhi. Davvero non so se debba rallegrarmene o rattristarmene. Dipende dai punti di vista. Resta il fatto comunque che le cose stanno proprio cosí. E allora vorrei che questo mio tanto discutibile privilegio mi desse almeno l'autorit , mi desse la forza, mi desse la virt  di convincere, necessarie a trasmettere a voi, nuovi arrivati e giovanissimi, quello che   a mio vedere il senso oggi piú vivo ed attuale del suo insegnamento. Vorrei dirvi, a questo proposito, soltanto due parole molto semplici e, spero, comunicative. Dalla prima volta che ho messo piede in questo studio, quando ero ancora studente del primo anno,   passato piú di un trentennio: trent'anni che contano quasi come trecento se si pensa a quanto   successo e succede, al mondo di allora e a quello di oggi. L'ambiente nel quale si sviluppano i nostri studi   cambiato profondamente, direi che il paesaggio   cambiato in ogni suo aspetto, tanto da essere irricognoscibile, cos  come   cambiato il tipo di vocazione. Noi stessi, grazie a Dio, siamo cambiati; e i punti di riferimento sfuggono di mano e si allontanano con una velocit  che d  le vertigini. Dopo tutto, viva la faccia. Non bisogna confondere quanto ancora di positivo ci deriva dal nostro personale entusiasmo di allora, da quella gioia di battere strade nuove, di vivere in un'atmosfera vivificante, iperossigenata e quindi eccitante che respiravamo proprio perch  avevamo il privilegio di lavorare qui dentro, non bisogna confondere questo grato riconoscimento con il rimpianto di un passato (e parlo solo di un passato storico-artistico) che ci assediava dall'esterno di

questo studio e che non   certo in nessun modo da rimpiangere. Ma che, in fondo, ci ha anche condizionato. Non voglio addentrarmi in spinose questioni di generazione n  azzardare paragoni con altre discipline. Voglio dire soltanto che se la storia dell'arte, nel suo insieme, accusa un certo svantaggio nonostante l'apporto di Longhi che, ai suoi anni, ha fatto lo sforzo maggiore e da solo, pu  essere molto pericoloso illudersi oggi di recuperare quell'handicap ricorrendo alle correnti attuali del pensiero critico come ad un'aggiunta integrativa, dall'esterno, senza riuscire a partire dai problemi inerenti alla storia dell'arte, integrandoli poi nella totalit  sociale, psicologica, antropologica e culturale del nostro tempo. Dimenticando cio  uno dei doni piú preziosi fatto da Longhi ai nostri studi, che   quello della specificit . Questo soprattutto vorrei che voi aveste presente: che   necessario intendere il linguaggio della pittura, della scultura, dell'architettura o di qualsiasi forma d'arte nella sua specificit  espressiva, che   tecnica e mentale a un tempo, e soprattutto storica, e che non pu  non condizionare, a sua volta, in senso specifico, la nostra esperienza della fenomenologia artistica, tramite una sorta di adesione affettiva che richiede la sua iniziazione, tramite quell'empatia che si chiama conoscenza.   in questo senso che   necessario essere conoscitori, perch    solo dalla condizione esistenziale dell'opera d'arte quale ci   rivelata dalla conoscenza, dalla penetrazione affettiva, che si pu  partire verso altre considerazioni.   solo partendo da quel punto che la critica pu  coincidere con la storia e, pi  ancora, con la vita come verosimile ricostruzione di condizioni libere e di occasioni imprevedibili, di analogie, di influssi, di condizionamenti. Andamenti paralleli, convergenze, divergenze.

Come ho detto, molte cose sono cambiate. Eppure se mi guardo intorno, da queste librerie un po' conventuali, dai dorsi dei libri che riconosco come fisionomie familiari, dai mobili, dai quadri di questo studio, giunge ancora un richiamo che non ha perso nulla, per me, dall'antico senso. Qualcosa di meno labile di un'atmosfera, di meno sfuggente di un ricordo. Qualcosa che   vivo: un punto di riferimento. Non pensate, vi prego, che voglia comunicarvi impressioni personali; il mio desiderio   solo quello, in questo momento, di far s  che questo punto di

riferimento sia valido anche per voi, che possiate ritrovarlo qui nel posto dove venite a lavorare. Questa, dopotutto, non   una biblioteca e una fototeca come le altre: all'Istituto Germanico potrete trovare certo molti pi  libri di qui, e cos  alla Fondazione Bensenon. Non dovete dimenticare che questa biblioteca   nata ed   stata formata come uno strumento, uno strumento specifico personale, come un'arma, se volete, e che quindi porta in s  in qualche modo l'impronta di chi l'ha foggata. Sono appena quattro anni che Longhi non l'adopera pi  e anche quel giorno sembra molto pi  lontano di quanto non comporti lo spessore di quattro brevi fuggevolissimi anni. Perch  questo   un tempo di modificazioni strutturali di rilievo che incidono persino sulla apparente fissit  del comportamento umano, figuriamoci sul resto. Cos , col mutare delle ideologie e delle poetiche, molti fatti si sono affollati in quello spessore e molti richiami diversi si sono sovrapposti a quello dell'insegnamento longhiano. Noi stessi, suoi scolari, ne siamo stati attratti. Guai, del resto, se non fosse stato cos . Ma questo non significa certo negare la sostanza del suo insegnamento. Anzi. Esso offre ancora a noi, che esercitiamo questo ambiguo e difficile mestiere, alcuni punti fermi. Non solo quello, fondamentale, del richiamo alla conoscenza. I nostri studi, del resto, se rischiano di cadere nell'astrazione per battere strade nuove, rischiano di cadere nel concretismo per rifiuto di rinnovarsi. Come la si esercita oggi, e non solo da noi, nell'ambito della maggior parte degli istituti universitari e delle riviste specializzate, la storia dell'arte ha per caratteristica predominante quella di essere una disciplina analitica. In effetti una parte preponderante di essa tende ad essere sempre pi  alienata dalla cultura contemporanea, isolata in uno specialismo tecnico che le impedisce di comunicare al di l  degli stessi specialisti. La cosiddetta filologia, che della storia dell'arte si pu  dire che rappresenta uno degli aspetti preponderanti, conta su di un apparato davvero imponente di mezzi, e soprattutto su un numero sempre maggiore di specializzati: specializzati in un solo periodo, in un solo argomento, in un solo artista, nei soli disegni di un artista o addirittura, se questa offre qualche complessit , in una sola opera. Col suo apparato para-scientifico ci pu  anche offrire un grado assai ele-

vato di certezza, un'amabile illusione di lavorare sul concreto, ma essa, a ben pensarci, si basa sulla convinzione che l'arte sia solo un oggetto da riconoscere, un oggetto che si riflette con precisione letterale ed inerte sulla mente dello spettatore. Attitudine che ha trovato modo di sporsarsi ad una tendenza piú moderna per cui l'uomo, la natura, la stessa arte, sono organizzati come cose o strumenti, come mezzi e non fini. In questo ambito la storia dell'arte è intesa come un colossale inventario. Un inventario di beni che se pur sono esaltati come beni spirituali, non si perde mai di vista, coscientemente o inconscientemente, che sono anche beni materiali. Beni in qualche modo assorbiti, pubblicizzati e strumentalizzati nel mondo degli agi e degli stimoli amministrati. È qui che si delinea l'importanza della lezione di Roberto Longhi che fu sempre nemico dello specialismo. Infatti la pretesa di oggettivazione che è insita nella costruzione del grande inventario cui prima ho fatto cenno, ha le sue origini in un atteggiamento psicologico di aspetto para-scientifico ma che è in realtà pre-scientifico. È un atteggiamento che può identificarsi in questa convinzione: noi, da un punto fermo, che è il nostro attuale, esaminiamo, studiamo, cerchiamo di storicizzare un altro punto fermo, quello dell'opera d'arte, fisso nell'epoca in cui è stata prodotta. In realtà tale convinzione non è altro che un'illusione. Il nostro presunto punto di stazione è infatti tutt'altro che fisso, perché sottoposto alle leggi della dinamica psichica e culturale, e non a quelle astratte della geometria, non è cioè un punto fermo ma una situazione in movimento. Altrettanto vero è che non è fisso nemmeno quell'avvenimento del passato che si è oggettivizzato in un'opera d'arte. In una realtà cioè che certo è storica, che deriva anzi dal suo essere storica un elemento della sua stessa esistenza estetica, ma che è storica anche in quanto partecipe della storia a lei futura. Infatti quest'opera noi la vediamo non soltanto attraverso il filtro di quanto è avvenuto dopo, il filtro cioè dei vari modi che vi sono stati di leggerla, di amarla, di respingerla, ma la vediamo anche non come una data, una cosa che nasce e che muore, ma come un'opera ancora viva, a noi presente al nostro livello temporaneo, come un'opera che stimola in noi sentimenti che sono solo nostri,

sentimenti di uomini d'oggi. Questo principio, che è in fondo un principio tipico della « relatività », mi sembra che Longhi l'abbia avuto sempre presente e che costituisca uno degli elementi piú moderni, e ricco di sviluppi futuri, della sua opera di critico.

Per quel che riguarda l'altra tendenza dell'odierna storia dell'arte, quella cioè cui ho accennato del travaso dei sistemi, chiamiamolo così, non v'è dubbio che si possa giungere per quella strada a risultati brillanti e si possa toccare l'illusione della concretezza, ma l'autonomia dell'espressione artistica non può essere che diminuita da un atteggiamento che applica, non sempre senza meccanicità, sistemi preesistenti e ci riporta quindi, fatalmente, a quel vecchio e fallace proposito per cui le idee contenute nella critica sono soltanto filosofia diluita e che assegna quindi al filosofo la priorità delle idee, quasi che ogni movimento del pensiero procedesse in eterno dal pensatore sistematico intento ad elaborare le sue formule in un vacuum culturale.

Il rischio maggiore è quello di concepire le opere d'arte come punto d'arrivo e non come punto di partenza col pericolo di travisarne il significato, di adoperarle strumentalmente, di procedere addirittura in loro assenza. Ed anche qui interviene provvidenziale e categorico l'insegnamento di Longhi. Le cui opere sono lí 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 il sonno dei professori, accresce le nozioni e lavora alla costruzione del « grande inventario », ma è una cosa in cui è necessario travasare noi stessi e che quindi ci riguarda direttamente tutti; uno specchio in cui si riflettono i motivi piú vivi e inquieti del nostro tempo.

Vorrei quindi che la vostra presenza qui, la vostra qualità di borsisti della Fondazione Longhi, servisse in qualche modo a qualificarvi; avesse per voi un preciso significato. Quello cioè di poter cogliere i punti piú vivi dell'insegnamento longhiano vivendoli attraverso l'esperienza stessa del vostro lavoro qui. Ognuno di voi ha già il suo obiettivo particolare di studio, il suo argomento da approfondire e ognuno di voi, spero, porterà il suo attivo contributo al lavoro di équipe di cui vi ha

parlato Paola Barocchi. Ma vorrei che anche ad altro servisse il vostro soggiorno in questo studio: ad accrescere la vostra conoscenza delle opere d'arte e la capacità di leggerle, a capire la necessità di procedere sempre in loro presenza. È in questo augurio che vi dò ora quel benvenuto che non ho potuto darvi il giorno del vostro arrivo, è con questa speranza che vi auguro buon lavoro.

* Per gentile concessione dell'autore pubblichiamo qui, senza cambiamenti, la conversazione introduttiva tenuta da Giuliano Briganti ai corsi 1974-75 della Fondazione Roberto Longhi in Firenze, che ci sembra esprimere come meglio non si potrebbe l'atteggiamento di noi tutti nei riguardi dell'eredità del comune Maestro.