

Dieci anni fa, commemorando qui a Firenze Roberto Longhi, mi accadde di abbandonarmi soprattutto all'onda dei ricordi. Tentai infatti di rievocare, sulla base di esperienze personali, la natura del suo insegnamento quotidiano quale egli lo esercitava ininterrottamente al di fuori dell'università, nella cerchia degli scolari e degli amici. Longhi lo conoscevo, si può dire da sempre: non posso infatti ricordare, come altri hanno fatto, 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. Questo naturalmente non conta, quello che conta invece è che ho avuto molto presto l'invidiabile occasione di passare lunghi periodi nel suo studio e di assistere alle genesi, giorno per giorno, di alcuni suoi lavori, come per esempio *Arte Italiana e Arte Tedesca* o le sue ricerche sul Trecento fiorentino e su quel grande artista di cui andava allora riunendo le opere attribuendole ipoteticamente allo Stefano del Vasari e che oggi sappiamo invece essere Puccio Capanna. E devo dire che l'averlo seguito mentre pensava e scriveva quel saggio straordinario che è *Arte Italiana e Arte Tedesca* ha indubbiamente segnato in maniera decisiva la particolare natura della mia adesione al suo insegnamento: ad attirarmi subito, ad affascinarmi, non è stata tanto, infatti, la sua qualità di conoscitore e i suoi virtuosismi di attribuzionista, che catturarono tanti dei suoi allievi e seguaci, quanto la sua vocazione storica. Voglio dire quella visione storica che è così strettamente, anzi imprescindibilmente legata alla lettura delle opere e al giudizio di qualità. Una visione storica che può provarsi, senza mai abbandonare quel contatto, senza mai ricorrere ad altri parametri, anche in sintesi di estrema ampiezza, come è appunto quel paragone fra *Arte Italiana e Arte Tedesca* che coinvolge molti secoli.

Grazie a quelle mie fortunate occasioni, sapevo dunque di poter fornire una testimonianza diretta e ricca di episodi e di particolari su quelle 'lezioni' colloquiali e aperte, imprevedibili e problematiche, spesso enigmaticamente frammentarie ma sempre magicamente stimolanti che ci impartiva nel suo studio quando credeva opportuno riferirci dei suoi lavori in corso o quando ci interrogava sui nostri o sfogliava con noi un libro appena uscito. Oppure su quelle ancora più rapide e lampeggianti che ci elargiva visitando una mostra o una galleria, entrando in una chiesa o arrampicandosi sui palchi per vedere da vicino qualche opera in corso di restauro. Erano

quelle, forse, in presenza delle opere, e nel più diretto dei contatti, le occasioni più felici. 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 eseguiva un restauro conservativo iniettando un consolidante nell'intonaco dove minacciava di gonfiarsi oltre il limite di sicurezza. Un restauro riconosciuto oggi come estremamente positivo. Ricordo con 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 potevo quindi, in quella mia rievocazione, vantare una eccessiva dimestichezza con le sue lezioni universitarie sulle quali, del resto, Pier Paolo Pasolini (un'altra persona il cui passaggio ha lasciato un'impronta molto profonda nell'la nostra vita) ce ne ha reso una testimonianza così viva ricordando la piccola aula del palazzo Poggi a Bologna nella quale, diciassettenne, seguii, 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 quello 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, vorrei dire, impastate di concretezza, tanta era l'aderenza all'oggetto con cui, magari con l'uso di armi improprie o improvvisando veri e propri happening, dimostrava il suo assunto, risalgono 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: intendo in ogni rievocazione di un passato personale, individuale, vissuto.

L'intenzione stessa di far rivivere qualcosa che è legato alla nostra anagrafica vicenda e al trascorrere dei nostri anni affonda fatalmente le radici nell'idea

della morte e, nello stesso tempo, tende ad esorcizzarla. Non c'è nessuna indicazione negativa in un simile atteggiamento, d'accordo, ma vorrei adottarne in questa occasione, uno diverso, per timore, se non altro, di passare dai ricordi alle celebrazioni. Perché tra gli uni e le altre spesso il passo è breve, così come è breve il passo dalla celebrazione alla retorica, alla non verità. E Longhi delle celebrazioni aveva il massimo disprezzo. Insomma, per parlare di Longhi non voglio questa volta ricordare, come molte volte noi longhiani facciamo, che cosa ha significato il suo insegnamento per la mia generazione e nemmeno per la generazione che ha seguito immediatamente la mia. Sono passati venti anni, ormai, dalla sua morte e, per di più, esattamente fra sette giorni, il 28 dicembre, cade il centenario della sua nascita. Ci si comincia quindi a confrontare con numeri notevoli nel campo della cronologia se si pensa soprattutto come, nell'epoca in cui viviamo, le esperienze si succedono velocemente, si accavalano, si comprimono una sull'altra, e come il dio del Cambiamento, Mercurio o chi per lui, governi sempre più tirannicamente gli ultimi decenni di questo secolo. 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 della storia dell'arte.

Per molti dei più giovani la lettura delle opere di Longhi non è stata l'esperienza fondamentale. Per non dire quanto ad allontanarli da quella fonte abbia contribuito il colpevole atteggiamento settario dei loro maestri di cui ho fatto cenno. E che del resto era perfettamente ricambiato anche da parte longhiana e anche qui non senza danno. Esistono inimicizie nella storia dell'arte, tutti lo sanno, così lunghe che si prolungano anche oltre la morte come quelle degli antichi clan scozzesi. Ma ciò che più conta è che, negli anni della formazione dei giova-

nissimi e anche quando cominciò a farsi strada quella numerosa compagine di studiosi che hanno oggi dai trenta ai cinquant'anni, con il mutare delle ideologie, dei metodi e degli strumenti, nuovi modi di lettura delle opere si sono avvicinati e come compressi in quel breve spazio di tempo. Nel terreno rimasto libero dopo il ritirarsi dell'ondata di entusiasmi sociologici partita dal dopoguerra, dilagò dapprima l'iconologia mentre si verificavano parallelamente veri e propri travasi sul terreno rimasto asciutto dai territori della psicanalisi, dello strutturalismo, della semiologia e da altri ancora soprattutto nella critica d'arte contemporanea con risultati spesso assai modesti. Ora mi sembra di notare, e parlo sempre dei giovani storici dell'arte, un certo disorientamento che si accompagna ad una indubbia sfiducia nelle ideologie e, contemporaneamente, una fretta vorace di affermarsi appropriandosi dei resti dei vari banchetti, spesso così poco sostanziosi, prendendo qua e là quello che al momento più serve. È proprio in questa congiuntura che credo sia legittimo attribuire un valore attuale all'eredità di scritti che Longhi ha lasciato e che sia necessario quindi intendere quali siano oggi, nell'ultimo decennio del Novecento, i punti più vivi, più trasmissibili della sua opera.

Quando si parla del metodo di Longhi – e la parola metodo mi sembra inadatta, direi estranea: c'è qualcosa di freddo, di fisso, di ripetibile, soprattutto di preconstituito nel concetto di metodo, che non si addice alla libera, intuitiva, imprevedibile individuazione di opere nate da una condizione umana nella quale il produrre artistico si pone, a sua volta, come condizione libera e sempre diversa di occasioni imprevedibili – quando si parla di Longhi, insomma, 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 trasmissibile? 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 "trasfe-

rimento 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. Mi sembra infatti una domanda oziosa chiedersi fino a che punto la sua traduzione in termini verbali di un fatto figurativo possa essere o non essere una creazione letteraria. 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. Dall’aver constatato questa reciprocità deriva, per paradosso, un’altra constatazione: e cioè che se si vuol ripercorrere quel suo percorso, se si vuole raggiungere quella reciprocità è necessario essere diversi da Longhi, è necessario dimenticarlo. Vale a dire bisogna porsi davanti alle opere solo con le proprie personali esperienze, con i propri sentimenti. 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 ma proprio 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 dal quale, per un gioco di interne corrispondenze, come sul percorso lampeggiante immediato di una complessa catena di relais, si sprigionavano le sue definizioni e, per l’immediato sta-



bilirsi di una serie di relazioni, i suoi racconti, ad invitarlo a quel rispecchiamento, dico, 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, un invito all’ironia, al grottesco. Fatti umani e cose. Le cose c’erano sempre, c’era sempre presente in Longhi questo elemento di realtà. Sempre cose e mai astrazioni: mai la bellezza, la coerenza, la spazialità, la plasticità, i vuoti e i pieni e tutte quelle belle parole che in anni lontani avevano libero corso, così come quelle più moderne che hanno corso ancora oggi ma che non entrarono mai nel suo vocabolario. Se parlava di prospettiva ci faceva vedere il buco nell’arriccio dove Masaccio aveva piantato il chiodo per tirare le linee con il cordino.

È chiaro che quel modo di osservare le opere d’arte e di tradurle verbalmente le immagini rispecchiandovi le proprie esperienze della realtà e i propri sentimenti, è chiaro che quel modo di mimare, in un rapporto di reciprocità, quanto gli suggeriva la vita riflessa nelle singole opere e la storia di rapporti e di esperienze che quella vita fissata in una forma a sua volta rifletteva, è indiscutibilmente una prova di quale filo conduttore egli abbia seguito nella sua

strenua ricostruzione della storia dell'arte italiana o, se vogliamo, nella sua antologia ideale dell'arte italiana, un'antologia così lontana da quelle basate sul mito del capolavoro, così lontana da quelle storie artistiche tradizionali che aveva trovato all'inizio del suo lavoro. La prova cioè che quel 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 vorrei dire (nel senso della mimesis auerbachiana) con la realtà. Il che lo portò naturalmente a disconoscere quanto si distaccava da quel filone, che lo portò all'incomprensione del neoclassicismo e del romanticismo e di tante eroiche manifestazioni dell'arte moderna e contemporanea, che 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 dividere.

Ma quelle ingiuste condanne, che ci possiamo permettere in piena coscienza di non accettare se non come testimonianze per meglio capire l'animo di Longhi, ci portano a riconoscere, espresso in questo caso in negativo, un positivissimo elemento della sua critica che era imprescindibilmente legato ad ogni atto e ad ogni parola della sua ricerca e del suo insegnamento. Un elemento che mi rende pienamente consapevole di quanto, oggi e proprio oggi, possa intervenire provvidenzialmente nei nostri studi la sua postuma lezione. Voglio dire il giudizio di valore, il riconoscimento della qualità poetica, che è quanto dire il messaggio di un'opera d'arte. E se quel giudizio, e Longhi stesso lo ha riconosciuto, non potrà essere che condizionato storicamente (e come potrebbe essere diversamente se l'arte stessa è storicamente condizionata) se potrà portare a condanne sul tipo di quelle sopra citate, resta sempre il fatto che esso nasce dal riconoscimento di quello che è il vero, primario significato dell'arte stessa. Che, se tale è in effetti, deve rimandare sempre a se stessa e non a ciò che l'ha condizionata. Non deve essere cioè ridotta ad essere semplice indizio di altro.

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 che ho distinto nell'opera di Longhi, anche se li ho appena accennati, si manifestano in tutti i 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.

Cercherò di spiegarmi meglio. Come la si esercita oggi, e non solo da noi in Italia, 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 più alienata dalla cultura contemporanea, isolata in uno specialismo tecnico che le impedisce di comunicare al di là degli stessi specialisti. La cosiddetta filologia, che della storia dell'arte antica si può dire che rappresenti uno degli aspetti predominanti, 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. Ed è questo un atteggiamento, bisogna dirlo, molto caro al mercato. Per ovvie ragioni. Col suo apparato parascientifico, la storia dell'arte ci può anche offrire un grado assai elevato di certezza, un'amabile illusione di lavorare sul concreto. Ma a bene pensarci si basa sulla convinzione che l'opera d'arte sia solo un oggetto da riconoscere, un oggetto che si riflette con precisione letterale sulla mente dello spettatore. Un oggetto definibile tecnicamente. Attitudine che ha trovato modo di sposarsi ad una tendenza più moderna per

cui l'uomo, la natura, la stessa arte sono organizzate come cose o strumenti, come mezzi e non come fini. Vi ricordate l'iniziativa dei 'giacimenti culturali'? In questo ambito la storia dell'arte è intesa come un colossale inventario. Un inventario di beni che se pur esaltati come beni culturali, come beni spirituali non si perde mai di vista, coscientemente o incoscientemente, che sono anche beni materiali. Ma non nel modo in cui Longhi intendeva la fisicità, l'unicità, la fragilità e la storica, fisica vicenda delle opere. Ma piuttosto beni che in qualche modo vengono assorbiti, pubblicizzati e strumentalizzati nel mondo del mercato e in quello degli agi e degli stimoli amministrati. Ed è qui che si delinea l'importanza della lezione di Longhi che fu sempre nemico dello specialismo. Per quel che riguarda le altre tendenze dell'odierna critica d'arte, quelle cioè cui ho accennato parlando di travaso di sistemi, non vi è dubbio che si possa giungere per quella strada a risultati brillanti, e si possa toccare l'illusione della concretezza. Ma lo specifico dell'espressione artistica, il messaggio primario di un'opera rischia di restarne escluso. Pretendere un avvicinamento oggettivo, di tipo scientifico, ad un'opera, pretendere di raggiungere, cioè, un giudizio o una descrizione che significhi identità è assurdo. Che ogni avvicinamento, che ogni giudizio sia relativo Longhi l'ha sempre tenuto presente e questo costituisce uno degli elementi più moderni e ricchi di sviluppi futuri della sua opera di critico.

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 testimonianza, 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', 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 più vivi e inquieti del nostro tempo.

*Questo testo fu esposto nella conferenza tenuta il 21 dicembre 1990.*