

Roberto Longhi: "Il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari"

La difficoltà di parlare d'arte ai cittadini

di Tomaso Montanari



Nel dicembre del 1944 Roberto Longhi, scriveva al suo più caro allievo, Giuliano Briganti: "Il primo bombardamento di Genova dovrebbe risolversi in un interminabile esame di coscienza per noi storici dell'arte. Anche noi, gli anziani soprattutto, siamo responsabili di tante ferite al torso dell'arte italiana, almeno per non aver lavorato più duramente, e per non aver detto e propalato in tempo quanti e quali valori si trattava di proteggere. Anche se il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari (e tu ricorderai che il mio proposito era quello di arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani), si è lavorato per pochi, e anche voi giovani siete sempre in pochi, direi anzi che andate diradandovi: proprio oggi che ci bisognerebbe a squadroni. Di qui, del resto, si risale ad altre vecchie carenze della nostra cultura: la storia dell'arte che ogni italiano dovrebbe imparar da bambino come una lingua viva (se vuole avere coscienza intera della propria nazione): serva, invece, e cenerentola, dalle classi medie all'università; dalle stesse persone colte considerata come un bell'ornamento, un sovrappiù, un finaletto, un colophon, un cul-de-lampe di una informazione elegante".

Quasi settant'anni dopo, nell'Italia del 2012, le parole di Longhi sono vere una per una. Una delle cause più indicibili della progressiva rovina del patrimonio storico e artistico della nazione è proprio l'incapacità degli storici dell'arte seri e veri di parlare ai cittadini. E i succedanei di storia dell'arte ammanniti nelle edicole, nelle terze pagine o alla televisione aggravano il bilancio: attribuzioni sensazionalistiche (e quasi sempre infondate), "scoperte" improbabili (le ossa di Caravaggio, Leonardo murato dietro Vasari...), marketing a rotta di collo (di mostre come *Raffaello verso Picasso*).

Che sia pigrizia, che sia incapacità, che sia ritegno (magari sostanziato da un pregiudizio come quello nobilmente espresso da Antonio Gramsci nel 1918: "Un concetto che sia difficile di per sé non può essere reso facile nell'espressione senza che si muti in una sguaiataggine"): qualunque sia la causa, il fatto è che gli storici dell'arte hanno rinunciato a insegnare agli italiani come si intende e si parla la muta lingua dell'arte figurativa. Una lingua di cui hanno, invece viva coscienza, da sette secoli: da quando Dante pone accanto alla lingua delle parole dei due Guido (Guinizzelli e Cavalcanti) e di lui stesso, quella delle immagini di Cimabue e Giotto.

Senza una nuova alfabetizzazione figurativa degli italiani, il patrimonio non si salva (perché è muto, inutile, inerte) e l'articolo 9 della Costituzione non si applica (perché i cittadini non hanno strumenti per esercitare quella proprietà del patrimonio che li manifesta come i nuovi sovrani dell'ordinamento democratico).

Naturalmente il punto di partenza è la scuola: la battaglia per il patrimonio si vince o si perde nella quantità e nella qualità delle ore di storia dell'arte negli ordinamenti didattici. Ma sottolineare l'essenzialità della scuola ha significato anche offrire un comodo alibi agli storici dell'arte accademici: che invece devono farsi fino in fondo l'esame di coscienza di cui scriveva Longhi. Abbiamo fatto tutto quello che potevamo per spiegare "quanti e quali valori si trattava di proteggere"? Abbiamo provato a essere davvero "popolari", cioè a parlare al popolo sovrano, che del patrimonio è l'unico padrone? Abbiamo fatto in modo che la storia dell'arte non serva solo agli storici dell'arte?

Io credo che la risposta sia un sonoro "no". Gli studi rigorosi rimangono confinati al circuito auto-referenziale degli specialisti, mentre nel discorso pubblico (in televisione, sui giornali, nelle serie da

edicola) arriva un terribile, noiosissimo tritume di manuali sminuzzati e mal digeriti. Come se non bastasse, si riescono a far passare solo i messaggi più semplici e monocordi: un'attribuzione clamorosa (magari clamorosamente sbagliata), la scoperta di un significato curioso, il rinvenimento documentario eclatante. Con pochissime eccezioni (la più significativa essendo proprio quel Giuliano Briganti cui scriveva Longhi), in Italia non esiste nemmeno un genere editoriale di buona divulgazione artistica. Uno degli infiniti danni della pandemia delle mostre è che quei pessimi libri che sono assai spesso i cataloghi delle mostre hanno completamente fagocitato la fascia dei libri di storia dell'arte scritti da specialisti, e magari pieni di idee anche nuove, ma rivolti (per taglio, organizzazione, linguaggio) a un pubblico medio-colto e agli studenti universitari.

Ma il problema è più antico e costitutivo, e divide l'Italia dal mondo anglosassone. Alcuni dei libri

Provo a spiegarmi meglio. Se si confrontano un brano (mettiamo) di Gombrich con uno (mettiamo) di Argan, relativi alla stessa opera (mettiamo la *Trinità* di Masaccio) ed estratti da testi confrontabili (i rispettivi manuali), le differenze saranno evidenti:

Gombrich:

"La figura 153 mostra una delle prime pitture eseguite con l'aiuto di norme matematiche. È la pittura murale di una chiesa fiorentina e rappresenta la Santissima Trinità con la Vergine e San Giovanni ai piedi della Croce e i donatori – un anziano mercante e sua moglie – inginocchiati all'esterno. L'autore era soprannominato Masaccio, un peggiorativo di Tommaso. (...) Possiamo immaginare lo stupore dei fiorentini quando, rimosso il velo, apparve questa pittura che pareva aver scavato un buco nel muro per mostrare al di là una nuova cappella sepolcrale, secondo il moderno stile di Brunelleschi. Ma forse furono ancor più stupiti della semplicità e grandiosità delle figure che vi erano incorniciate. Se i fiorentini si erano aspettati una pittura arieggiante il gotico internazionale, allora di moda a Firenze come nel resto d'Europa, dovettero rimanere delusi. Non grazia delicata, ma figure massicce e pesanti (...). Potremmo quasi toccarle e questa sensazione ce le fa più vicine e intelleggibili".

Argan:

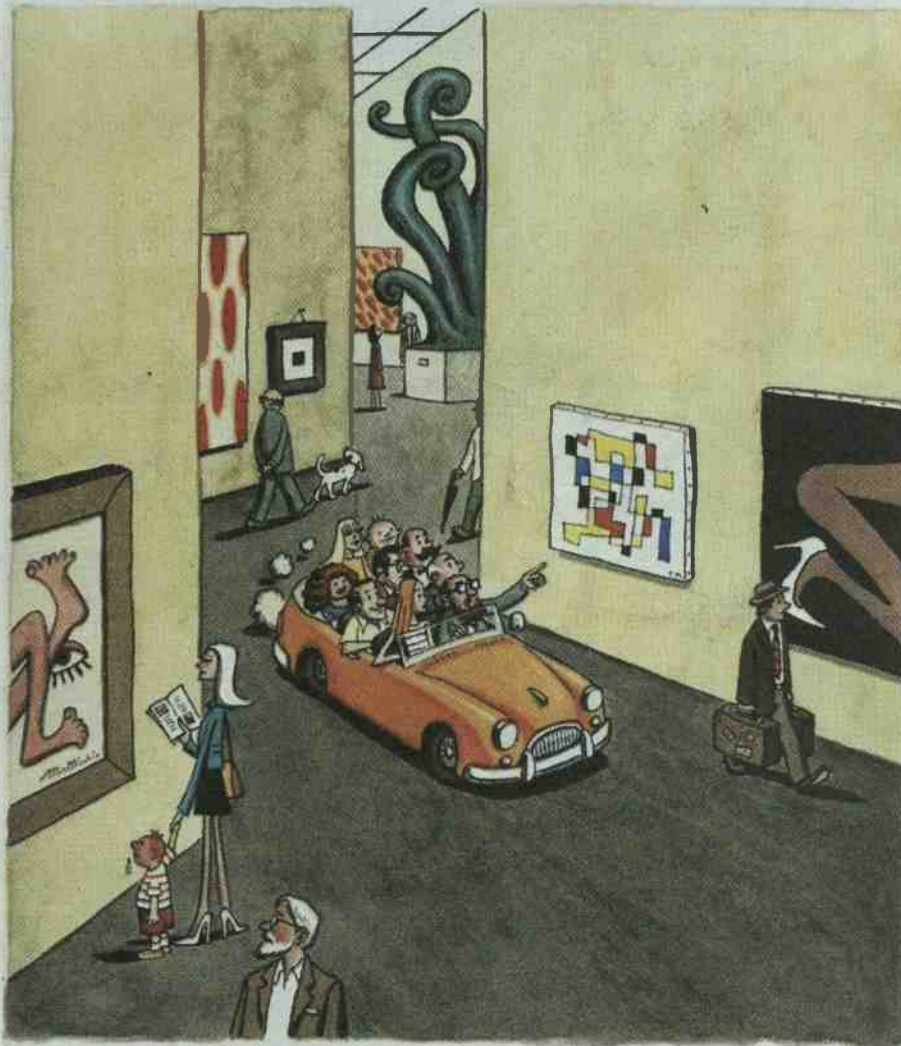
"Si vuole che l'architettura della Trinità di Santa Maria Novella sia stata disegnata dal Brunelleschi: in ogni caso, Masaccio l'ha voluta brunelleschiana. Perché? Per coerenza al significato concettuale dell'affresco. Rappresenta la Trinità, il cui simbolo è il triangolo. La composizione è rigorosamente inscritta in un triangolo. Ma se il pittore avesse voluto esprimersi per simboli non si sarebbe limitato a implicare il triangolo nella disposizione delle figure. Il simbolo, a cui tanto spesso ricorreva la pittura trecentesca, non interessa Masaccio: lo interessa l'idea e questa non si comunica per simboli ma per chiarissime forme. La Trinità è una idea-dogma: e non c'è dogma senza rivelazione, non c'è rivelazione senza forma".

Ovviamente in questa sede non è interessante storicizzare e spiegare gli ovvi motivi di questa differenza. Interessa, invece, sottolineare che la scrittura astratta di Argan risulta obiettivamente assai meno inclusiva di quella, storicamente concreta, di Gombrich. Non ho scelto a caso Argan: notoriamente pieno di meriti proprio per la declinazione civile e politica (nel senso più nobile, tocca precisare oggi) del suo essere storico dell'arte. Eppure, in quell'impegno sembrava non rientrare né la preoccupazione di essere inteso da un pubblico davvero largo, né quella di rendere accessibile il linguaggio figurativo, che veniva invece eluso, e tradotto su un piano mentale. E l'esempio di Argan è stato poi larghissimamente seguito, purtroppo solo in questo aspetto meno felice.

Se vogliamo che gli italiani sentano che Masaccio o Caravaggio sono parte della loro identità, dobbiamo ricominciare a parlarne come faceva Gombrich. Quando in Italia ripartirà una saggistica scientifica scritta in questo modo e rivolta al grande pubblico, quello sarà un giorno davvero risolutivo per la salvezza del patrimonio storico e artistico della nazione. Di più: sarà un modo di restituire l'Italia agli italiani.

tomaso.montanari@unina.it

T. Montanari insegna storia dell'arte moderna all'Università di Napoli "Federico II"



più importanti di Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Francis Haskell o Irving Lavin sono nati come cicli di conferenze, pensati esattamente per quel tipo di pubblico. E lì il rigore della ricerca e la densità di novità (rivolti, ovviamente, *in primis* agli specialisti) convivevano con un porgere e una lingua perfetti per essere intesi dai non specialisti: una conversazione colta che era, essa stessa, un mezzo della costruzione di quell'*humanitas* che è il fine ultimo della storia dell'arte come disciplina umanistica. Ma in fondo anche gli italiani avrebbero un modello del genere: quello additato da Longhi in chiusura delle ancora folgoranti *Proposte per una critica d'arte* del 1950. Il modello, cioè, di una narrazione storica (e Longhi cita il Manzoni dei *Promessi sposi*) che consenta, avrebbe detto Jules Michelet, una "resurrezione del passato". E il *Caravaggio* di Longhi (1952), e poi il *Pietro da Cortona* di Briganti (1962) sono forse il miglior invecchiamento concreto di questo altissimo, ma poi negletto, orizzonte.

Volendo rifarsi oggi a quegli esempi, bisognerebbe recuperarne non solo la scrittura, ma ancora di più la capacità di tenere costantemente al centro del discorso le opere d'arte, di tradurre in parole i valori figurativi, e in narrazione la loro storia e i loro nessi con una più larga storia della cultura.