

DA CIMABUE A MORANDI

di

Luigi Baldacci

L'antologia di scritti di Roberto Longhi che, curata da Gianfranco Contini per i *Meridiani* di Mondadori, s'intitola *Da Cimabue a Morandi* (*Saggi di storia della pittura italiana*), non si presenta minimamente come un fatto commemorativo o come un'operazione intesa a decantare o a recuperare, ma s'inserisce nel vivo di un discorso editoriale apertissimo e *in progress*, in cui il protagonista non ha nessuna voglia — come si dice di certi morti illustri — di camminare in fretta, anzi ci trasmette la suggestione di essere ancora operante fra noi. E infatti, mentre l'editore Sansoni pubblica un nuovo volume, *Lavori in Valpadana*, della collana che raccoglie tutte le opere del maestro e mentre la rivista fiorentina *Paragone* ha dedicato un numero doppio alla pubblicazione delle dispense sulla scuola umbra del Trecento, mentre infine, ancora presso Sansoni, esce una *Bibliografia* che sarà la chiave d'uso e di rapporto per entrare nel vivo delle opere complete, questa organica serie di saggi ha quasi l'aria di essere *un libro* di Longhi, un autoritratto più che un omaggio reso alla memoria o una proposta di nuovo approccio all'opera.

Qualcuno si potrà chiedere: perché Contini, a preferenza di uno studioso che abbia specificamente meritato nel campo della storia dell'arte? La risposta è semplice: l'antologia vuole presentare Longhi come scrittore, come pro-

satore, inventore e istitutore di un linguaggio d'immagini e di equivalenze per il quale si richiede la garanzia del critico letterario prima che del critico d'arte. Quanto al nome di Contini in particolare, la ragione è più precisa: un filologo, un uomo che ha avvertito e stabilito la necessità di una circolazione perpetua dalla filologia alla letteratura e viceversa, un lettore poi che da sempre ha creduto alle qualità di Longhi scrittore, oltre che maestro di critica delle arti figurative, e vi ha creduto nella misura stessa in cui Longhi, introducendo nuovi modi di scrittura critica, ha fatto critica nuova, era, non v'è dubbio, la persona più adatta a redigere questa silloge di scritti longhiani; e direi quasi per analogia speculare, in rapporto alla stessa abitudine di Longhi a far procedere di pari passo il registro della ricerca filologica e quello della descrizione d'ambiente, della periodizzazione storica, della ricostruzione di capoluoghi e di regioni culturali.

Ci poteva essere un rischio: quello di considerare il percorso stilistico di Longhi come un fatto puramente letterario da esemplificare secondo tre momenti fondamentali, che pure esistono nella storia dello scrittore: « il giovanile espressionista vociano, l'estetizzante manierista della maturità, il classico degli ultimi decenni ». Ognuno di questi momenti certo avrebbe fornita un'immagine in sé compiuta del prosatore: « senza confronti il maggiore, anche prescindendo dal livello tecnico, che da quel settore sia provenuto alle arti della parola in qualsivoglia linguaggio »; ma il significato più essenziale della figura di Longhi sarebbe andato perduto. Ed è ancora Contini ad ammonirci: « Longhi non allestiva prove sublimemente pretestuali di prosa d'arte, ma si dedicava tutto a oggetti storici scientificamente appercepiti, per discorrere dei quali adoperare un determinato tono e suscitare un certo ordine d'invenzioni riteneva un preciso significato critico ». E del rischio si era dimostrato avvertito lo stesso Longhi, e con estrema precocità, in un articolo del '20 di cui Oreste Macrì (*Realtà del simbolo*, Firenze 1968, pp. 297 sgg.) ha sottolineato l'importanza metodologica: « ...quelle nostre *trascritture* di opere d'arte — diceva Longhi — non avrebbero più alcun senso ed alcuna efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provocate ».

È sempre cosa ardua — soprattutto per i problemi che insorgono sul piano metodologico e che possono essere risolti, forse, solo empiricamente — parlare dello stile, della realtà di linguaggio di un critico: non si sa se si loda il segno e l'invenzione di quel linguaggio come fatto puro o piuttosto il risultato scientifico e praticamente conoscitivo che, attraverso quel segno e quell'invenzione, è stato raggiunto. E io direi, quasi per paradosso, che un critico può essere tanto più liberamente letto e gustato in astratto, secondo le bellezze della sua pagina, quanto più quella pagina si rivela povera di scoperte e di accertamenti, lontana dai risultati concreti della filologia e della storia. Certo sarà sempre bene accolta ogni rilevazione sul linguaggio (bellissime e definitive quelle di Pier Vincenzo Mengaldo nell'antologia critica predisposta dal Contini: e vi si leggono scritti dello stesso curatore, di Cecchi e di De Robertis), ma la forza, il sigillo di Longhi, in perfetta coerenza con quelle sue dichiarazioni del '20, stanno appunto qui: nel non consentire una lettura distratta che dimentichi l'oggetto primo e la persona prima del suo discorso. In poche parole: chi non abbia esperienza (e amorosa esperienza) di arti figurative, lasci stare questo libro, che altrimenti gli capirebbe tra mano come un oggetto bellissimo di cui non si conosce la destinazione o l'uso.

Il rischio, se c'era, è stato comunque neutralizzato nella misura stessa in cui Contini non ci ha dato una serie di *exempla*, magari graduati nei tempi e opportunamente storicizzati, della scrittura longhiana, ma un libro *organico*, come si diceva all'inizio, ed organico nell'obbiettivo, pienamente raggiunto, di offrirci una *Storia della pittura italiana*. Insomma: accostarsi alla prosa di Longhi con spirito di vera intelligenza e non di prevaricazione, richiedeva questa operazione di fondo. E a tale operazione s'ispira tutto il lavoro di Contini, magari affrontando consapevolmente l'aporia di guidarci allo stile di Longhi non attraverso le evoluzioni *interne* di quello stile, ma attraverso il percorso *esterno* della pittura italiana.

E Contini ci raccomanda pertanto non solo di leggere Longhi come critico, prima che come prosatore, ma altresì d'intendere quella critica come storia, perché « estrarre da Longhi una storia della pittura italiana non signi-

fica, comunque, la stessa cosa che estrarre da Croce... una storia della letteratura italiana»; e si ricorda che « questa è infatti per Croce, nel migliore dei casi, una semplice gabbia empirica in cui fare scorrere delle monografie caratterizzanti, monadi che non comunicano fra loro. Ma Longhi, se non si vieta delle contemplazioni, e se anzi si sforza di far centro con *equivalenze* indirette, si dedica nella maggior parte del suo tracciato a questioni di continuità culturale ».

È per questo che figurano nel libro saggi di una delicatissima funzione gangliare sul piano della storia (ma tutta contesta di fatti e di scoperte), saggi dico che il critico letterario autonomo avrebbe facilmente lasciato in disparte, come quell'*Apertura sui trecentisti umbri* che apparve su *Paragone* nel '66 (e si veda il ricordato numero speciale di questa rivista) dove si proponeva un capitolo nuovo nella vicenda della pittura italiana del Trecento e si sottraeva l'Umbria alla troppo comoda e troppo a lungo durata (in sede storiografica) dipendenza senese.

Ma tutta la storia e la filologia di Longhi sono state un andar contro la comodità e la pigrizia. Ce lo conferma, quasi ad apertura di volume, quel *Giudizio sul Duecento* nel quale, in pochi tratti, si innovava e si sfrondeva tutto un quadro di valori incrostato dalla venerazione e dal luogo comune: « Ma se poi, invece che esumare delle persone, non si fossero distinte che delle mani, peggio dei vizi di mano, allineate che delle mummie? Se il critico d'arte comincia dove finisce il perito calligrafo, non sarà tempo, insomma, di sostituire al fervore archeologico tanto puro da essere incolpevole, il metro di un giudizio schietto sui valori del Duecento pittorico? »; e quanto ai valori, insistendo sullo stretto rapporto tra Cimabue e Duccio, si ribadiva il concetto che la storia dell'arte avesse il diritto d'inserire le persone artistiche dentro il reticolo delle scuole, cioè delle aree di cultura, ma evitando, in grazia appunto del rispetto dovuto a quelle persone, ogni categoria astratta o pericolosamente razziale e irrazionale: il genio, la madre terra, lo spirito che aleggia.

Tutto l'insegnamento di Longhi fu demistificazione della retorica e invito alla constatazione *de visu* di quel grande fatto umano che è la pittura. E a questo scopo funzionavano le sue *equivalenze*: al punto che quella perfezione

di funzionamento a volte evoca e sostituisce lo stesso supporto dell'immagine in riproduzione: « E che ne è dei ciottoli sibilanti, scagliati dalla fionda di Giotto a Padova, in questi bozzoli dolenti degli angeli di Stefano impigliati come piume nella bava del vento? ». Così nel saggio su Stefano Fiorentino che, di data più remota, fu pubblicato nel '51: a ribadire che il giudizio sui valori, che è un atto di distinzione suprema, poggia su « una storia di persone prime: quelle degli artisti » (in *Arte italiana e arte tedesca*). Ma la documentazione in tal senso, quanto alla capacità cioè di stabilire delle equivalenze che non fossero soltanto di ordine letterario rispetto all'immagine figurativa, ma riuscissero a trasferire questa, tutta intera, nel discorso critico, potrebb'essere protratta all'infinito: come questa descrizione del *Preseppe* di Vitale: « ...rusticano e angelico insieme; col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordoni! ». E questo per concludere che nelle *equivalenze* di Longhi tutto è *figurativo* e niente è *letterario*.

Chi scrive questa noterella ha avuto la fortuna di ascoltare per alcuni anni le lezioni di Longhi, a Firenze. Per esempio l'illustrazione degli angeli dolenti di Stefano Fiorentino è per me legata a un fatto acustico (la viva voce di lui) oltreché visivo. Molte altre erano le voci degne di essere ascoltate, allora, sulle cattedre dell'Università fiorentina; eppure nessuno riusciva, come Longhi, ad arricchire i propri ascoltatori, a suscitare l'impressione di una ricerca tutte le volte nascente, non codificata, non confezionata. Longhi soltanto sapeva *far conoscere* nell'atto stesso in cui, tutte le volte, egli riconosceva, insieme coi suoi allievi, i propri oggetti.

Prendere contatto col grandissimo maestro dugentesco di San Martino o con Giotto o coi protagonisti dell'*Officina ferrarese* o coi pittori veneziani del *Viatico*, furono esperienze esaltanti; si arrivava a credere che quelle scoperte fossero nostre e non solo, o non più, del maestro. Donde la commozione sottile nel *rileggere* un libro di Longhi che finora non esisteva, ma che si ha pure l'impressione di aver già letto: questa insostituibile *Storia della pittura italiana*.