

# La balsa de la Medusa



[www.machadolibros.com](http://www.machadolibros.com)



**Breve pero auténtica historia  
de la pintura italiana**

Traducción de  
Zósimo González



Roberto Longhi

---

# Breve pero auténtica historia de la pintura italiana

Introducción de Cesare Garboli  
Presentación de Anna Banti



*La cabeza de la Medusa*

# La balsa de la Medusa, 237

Colección creada por  
Valeriano Bozal

Título original: *Breve ma veridica storia della pittura italiana*

© RCS Sansoni Editore S.p.A., Firenze, 1988

© de la traducción, Zósimo González

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L., 2023

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

[machadolibros@machadolibros.com](mailto:machadolibros@machadolibros.com)

[www.machadolibros.com](http://www.machadolibros.com)

ISBN: 978-84-7774-738-3

Depósito legal: M-25.901-2023

Impreso en España - *Printed in Spain*

# Índice

<i>Introducción</i> , Cesare Garboli .....	11
<i>Presentación</i> , Anna Banti .....	45

## Primera parte: *Ideas*

Estilo lineal .....	52
Estilo plástico .....	53
Estilo plástico-lineal .....	54
Estilo perspectivo de forma .....	55
Estilo colorista puro .....	56
Estilo de síntesis, perspectiva de forma y color .....	58
La escultura .....	59
La arquitectura .....	65

## Segunda parte: *Historia*

<i>Desarrollo de la pintura italiana</i> .....	77
El estilo plástico de los mosaicos romanos .....	79
El estilo colorista bizantino .....	81
El estilo lineal grecobizantino .....	84
Escasa continuidad de estas corrientes estilísticas en el período románico .....	86
Duccio (1260-1339) y la línea floral .....	86
Giotto y el estilo plástico (1260-1336) .....	90
Difusión y empobrecimiento realista de la línea floral hacia el final del <i>trecento</i> y en la primera mitad del <i>quattrocento</i> .....	102

El último estilo floral y el primero plástico en Florencia: Masolino y Masaccio .....	110
Andrea del Castagno y la creación de la línea funcional .....	117
Paolo Uccello y la creación de la síntesis perspectiva de forma y color .....	120
Domenico Veneziano .....	123
Tanteos artísticos de la primera mitad del <i>quattrocento</i> en Florencia: Fra Angélico, Francesco Pesellino, Filippo Lippi .....	125
Desarrollo del estilo plástico .....	130
Desarrollo de la línea funcional: Baldovinetti, Pollaiuolo, Mantegna, Tura, Crivelli y Botticelli .....	132
Empobrecimiento científico de la línea funcional y su fusión con la plasticidad epidérmica: Leonardo da Vinci (1451-1519) y los intentos psicológicos y sentimentales .....	149
Sometimiento sensualista de la línea funcional y del claroscuro: Antonio Allegri, conocido como Correggio (1490-1534) .....	152
Michelangelo Buonarroti (1475-1564) .....	154
Evolución del sintetismo perspectivo de forma-color .....	161
Suerte del estilo de Piero en Italia central .....	169
Perugino y la transformación con fines sentimentales del sentido espacial de Piero .....	172
Alternativas en Ferrara .....	177
Decadencia sentimental de la escuela de Ferrara .....	180
Antonello da Messina (1430-1499) y la evolución del estilo perspectivo respecto a la pura forma monumental .....	181
Tintoretto y la continuación de la contraposición entre dibujo y color y la personalísima resolución del Greco (Doménikos Theotokópoulos) .....	202
Caravaggio y el estilo luminoso (1569-1610) .....	209
Conclusión .....	215
Notas al texto .....	227
Índice de artistas .....	231
Índice de ilustraciones .....	237

## Introducción

Cuando Longhi escribió su *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, en 1914, tenía veinticuatro años. Había obtenido la licenciatura en Turín polemizando con Toesca en una tesis sobre Caravaggio; luego, en 1912, un año después de su licenciatura, bajó a Roma, donde asistió becado a la escuela de posgraduados de Venturi en la que había sido admitido tras una entrevista sobre Tura. Mientras, cerca de su residencia en Via Urbana, daba clases en los liceos Tasso y Visconti. Y aquí preparó para los estudiantes del liceo, al final del curso escolar 1913-14, entre el 15 de junio y el 4 de julio, en un par de semanas abrasadoras, si hemos de creer la referencia, en el *explicit*, al calor insoportable de aquellos días, unos apuntes con vistas a los exámenes de madurez, un breviario, una suerte de Bignami que resumía, en pocas fórmulas esenciales y en términos de fácil asimilación y memorización, el curso de las lecciones impartidas en clase. Muchos años más tarde, en 1961, iniciando, con el primer volumen de los *Scritti giovanili*, sus obras completas, Longhi reservará a sus viejas notas sacadas de «un curso que iniciándose en los mosaicos cristianos se cerraba con Cézanne», una referencia, bien que conmemorativa, a su valor, como si se señalase sobre el pecho, aunque sin dejarla ver demasiado, una medalla:

«Y porque aquel curso anduvo por muchas manos en ciclostil y hasta fue anunciado por Prezzolini entre los libros inminentes de *La Voce*, y en el *Mercure de France* se hizo eco de él Gustave Kahn, quien gustaba definirme como *Le jeune hypercritique italien*, tal vez hubiese sido útil reproducir aquí algún pasaje de los menos precipitados, pero no lo he pensado oportunamente»

(*Scritti Giovanili*, Notas Preliminares al lector, p. X, y cf. aquí además las notas al texto a cargo de Anna Banti).

Esta referencia tan ambivalente (y no exenta de cierta coquetería) a su escrito juvenil que continúa siendo, en su interior, objeto de complacencia obligada, mientras luego, a todos los efectos prácticos, desaprobado y excluido del catálogo de sus obras completas, merecería un comentario y una explicación. Infalible en guardar en la memoria incluso lo más alejado e insignificante de sus propios apuntes, Longhi jamás olvidó su viejo curso del liceo. Lo recordaba con tanta precisión, en 1961, que lo podría añadir «por entero» a la misma constatación de escritos que le habían granjeado no pocas antipatías y una cierta fama de historiador y filósofo furibundo e intransigente en *La Voce* y en el *Arte* de Venturi: desde el ensayo sobre Mattia Preti (1913), las intervenciones a favor de los futuristas (1913-14), el ensayo de «osado historicismo estilístico» sobre «Piero della Francesca y el desarrollo de la pintura veneciana» (1914, aunque escrito en 1913), hasta el descubrimiento ni más ni menos que de los «protonaturalistas» (Lotto, Savoldo, Moretto), así como la vieja tesis de licenciatura sobre aquellos primeros seguidores de Caravaggio de los que Longhi, por aquel entonces, estaba encaprichado, Borgianni (1914), Battistello (1915) y los dos Gentileschi (1916). A este catálogo de textos publicados y registrados se añaden más tarde dos escritos de estudiante, perdidos en sus idas y venidas: la conversación sobre Tura, germen remoto de la «officina ferrarese» y la tesis sobre Caravaggio, destruida en Turín durante la Segunda Guerra Mundial, fundamento de las futuras y sistemáticas investigaciones longhianas acerca de Caravaggio y su entorno, de las que aún se espera una recopilación y sistematización definitivas.

¿Qué significaban, en 1914, para decirlo con palabras de Longhi, «esas pesquisas iniciadas entonces»? La respuesta de Longhi nos remite, aunque de forma indirecta, a la *Breve Storia*:

«(...) ciñéndome tan solo a las intenciones, pienso que en relación al viejo propósito de Cavalcaselle de actualizar filosóficamente el aspecto histórico de Vasari, *nec plus ultra*, y al de Berenson que, desde hace casi veinte años había, también él, levantado su columna de Hércules en el mismo punto del horizonte histórico, yo

intenté abrir una senda de exploración dentro de la “taiga” de siglos que la cultura académica había expulsado de la historia y donde yo, contrariamente, veía alborear la edad moderna, desde el realismo al impresionismo. El intento ponía como corolario la exigencia de invertir el juicio positivo con el que las estructuras académicas habían querido salvar el neoclasicismo *stricto sensu*, y de reducir al mínimo la consideración para nuestro disminuido XIX con sus modestos reflejos de acontecimientos de muy otro peso, verificados en Francia y empequeñecidos siempre por nosotros.»

Si estas, como queda dicho en las Notas Preliminares a los *Scritti giovanili*, eran también las intenciones a las que va unida la *Breve Storia*, es suficiente para valorar el significado histórico del manual y, al menos en la perspectiva del Longhi de 1961, para sopesar toda su importancia. De aquí se puede colegir la relevancia que puede alcanzar un Bignami, en las manos de un joven profesor enamorado de la materia que enseña. Pero, por otra parte, Longhi pensaba en sí mismo, fotografiándose en los años en los que surgía la *Breve Storia*, como un joven lacerado por la pugna entre las ideas y las tendencias circundantes, «al que resultaba fatal mostrar alternativamente dos rostros, uno de ellos una máscara insolente», y la insolencia en la *Breve Storia* no es un arma cultural, como en los escritos longhianos de la época. No es una provocación, sino un juego despreocupado y transgresor recitado por un docente lleno de complejos pero dotado de inmensas cualidades histriónicas. Como se puede ver, incluso por las características externas del manuscrito, la *Breve Storia* fue concebida, y escrita, en falsete, con una virtuosidad maniática y fanática de calígrafo y con una entonación sutilmente goliardesca, entre el auténtico manual y la parodia del mismo, como uno que está dentro de la escuela hasta el cuello, pero soñando continuamente en salir. Pero, al contrario de como sucede por regla general en los textos de clase, el falsete, el recitativo, la exaltación juguetona y divertida no se traducen jamás en la funesta y sabia armadura de aquello que es verdaderamente goliardesco; al contrario, dejan entrever, sin defenderse, la sinceridad y la sencillez. Dentro de los carriles del dibujo histórico, Longhi escribe claro, deshinbidido, libre de los frenos impuestos por esa figura oculta del super yo intelectual que se esconde siempre en nuestros pensamientos y los torna esclavos de una carrera de obstáculos hecha de compromisos,

dudas, hermetismos, vetos y censuras. En el esquema didáctico Longhi revierte todo lo que está en su interior; mezcla de ciencia y capricho; desfoga humores, malos humores, idiosincrasias (¡Leonardo!) con el celo del misionero unido a un guiño de corruptor que levanta las faldas de la disciplina que está enseñando. También por esta razón el estilo se presenta más vivo, más incisivo, más seco, menos adornado y arcaizante y, por tanto, más desnudo y vulnerable que en los escritos contemporáneos. Y lo dicho para el estilo reviste el mismo valor para las ideas. Todas las ideas del Longhi juvenil tienden a los extremos, o, más sencillamente, son extremas *tout court* (pero, ¿qué ideas no lo son?).

En la *Breve Storia* estas ideas están alimentadas y se ven impelidas por un ambiente, por decirlo de algún modo, de caja sellada, aislado, tendencialmente esotérico, al igual que las aulas del liceo, donde se crea (o se creaba) espontáneamente una relación cómplice, subterránea y teatral, entre quienes transmiten el saber y quienes lo reciben. En estas condiciones, la radicalidad de los planteamientos mentales puede formar parte del juego. Las ideas se expanden poderosas, arrasadoras y triunfan en un espacio intelectual que no encuentra límites, mientras que tal vez perderían algo de su fuerza de sugestión y penetración, y hasta de credibilidad y novedad e incluso podrían traicionar a quien lleva su peso, situadas en otro contexto. O, como bien sabía Longhi, si resultasen erradicadas del lugar, de los modos y del juego en que se han manifestado. Se puede sacar, entre tantos, un ejemplo. Existe un pensamiento tópico en los escritos juveniles de Longhi, el pensamiento más veces aludido y desarrollado con más frecuencia: que el arte italiano se extingue tras la difusión del caravaggismo, y que los siglos oscuros de nuestra pintura «nacional» (para referirnos a ella con el lenguaje de 1914) comienzan a partir del XVII, justo en el momento en el que el caravaggismo, que parecía tan tenebroso, ilumina la pintura de toda Europa. Esta convicción ha dejado rastros más que consistentes en el Longhi adulto. Pero nadie podrá encontrarla expuesta con tanta radicalidad y en un tono más perentorio que cuando figura justo como «conclusión» de este curso didáctico:

«Así, con graves intermitencias, con los nombres tan distanciados de Caravaggio y de Preti; de Tiépolo y Giordano, y en un

orden de creatividad inferior los de Magnasco y Guardini, se cierra la historia de la pintura italiana.

¡De la pintura italiana!, ¿se necesitaba también esta otra tristeza! ¿Qué derecho o qué deber tiene la pintura para llamarse italiana? ¿Qué específica italianidad habéis sentido en Pollaiuolo, en Tiziano o en Caravaggio? (...). Los artistas están fuera de cualquier ambiente, salvo del artístico, es decir, todos se empeñan en formar una cadena de tradición histórica, pero un simple tacto basta también para elevarlos mágicamente muchos palmos sobre el suelo de la patria, donde está la agricultura, la industria y el comercio, esto es, sobre la etnia y el entorno (...). Si yo lo he llamado “desarrollo de la pintura italiana” es porque sabía, *a posteriori*, que un cierto desarrollo histórico del estilo figurativo se había dado en su grado máximo en nuestro país, pero ¿por puro azar! una mera contingencia (...). No conviene, en definitiva, que el espíritu se deje coger la mano por la coreografía o la topografía. El único *a priori* es la historia del arte; lo de “italiano” es un *a posteriori* (...).

Y ahora os digo con alegría: que la historia del arte italiano se haya terminado es un hecho que puede parecer tristemente importante sobre todo a los nacionalistas, pero que la historia del arte no haya terminado, esto sí que tiene una importancia incalculable (...).»

Quien tenga alguna familiaridad con la obra de Longhi no tendrá demasiada dificultad en reconocer en este prontuario de conceptos recitados y gritados algunos de los pilares de todo el pensamiento longhiano en su madurez. Estos están manifiestos al margen de la contingente ocasión polémica y antirretórica (la italianidad). Pilares, no digo de un cierto esquema historiográfico, al que Longhi más o menos se mantiene siempre fiel, sino hasta de su método, método formalista, más atento y sensible a la morfología que a la historia o, si se prefiere, a la historia como morfología, y mucho menos deudor a la dialéctica entre arte e historia o entre arte e historia de la cultura (¿no es la historia también agricultura, industria, comercio?) que a la idea, esta sí enteramente longhiana, de que toda obra de arte es una relación sobre todo con su semejante, un centro de relaciones que se diversifican hasta construir una red jamás terminada ni estática de absolutos en relación oculta o clara, luminosos o simplemente visibles sobre el fondo de la nada o del cielo —una galaxia, esa galaxia en eterna metamorfosis y eterno movimiento que es, para Longhi, la «historia del arte»—. Saltan a la

vista, entre otras, algunas evidentes analogías, históricas y metodológicas, con el Longhi extremadamente reservado y meditativo de los escritos en absoluto juveniles como el ensayo «antirracial» *El arte italiano y el arte alemán* (1941) y las *Propuestas para una crítica del arte* (1950). Si hay un momento en el que Longhi pueda ser considerado fiel a sí mismo, y donde podamos encontrarlo *in nuce*, en su pureza originaria, es precisamente en esta profesión de fe crociana sobre la universalidad del arte (a la vez que de fidelidad longhiana a los derechos de la «crítica figurativa pura»). Hay, sin embargo, en esta profesión de idealismo con que se cierra el manual, una embriaguez, un acento de pensamiento exaltado que está más allá del Longhi que conocemos. Este más allá tiene su epicentro en un punto clave, donde la ortodoxia crociana, siempre confesada por el Longhi joven, queda dañada casi sin saberlo. En apariencia, la herejía de Longhi respecto a Croce, aun en este momento juvenil, parece radicar en el fundamental principio de relatividad del hecho del arte, que presupone, según Longhi, y autoriza, contra la mística crociana de la «poesía», la «historia de la evolución de los estilos figurativos», la crítica figurativa pura, en suma, la crítica estilística. Pero hay otra herejía más diabólica. Cuando Longhi habla, siguiendo el lenguaje idealista, de dos planos del espíritu, uno encima y otro debajo, uno «a priori» y otro «a posteriori», uno la historia del arte y el otro un esquema cronográfico y geográfico inesencial y sabido —«un cierto desarrollo histórico del estilo figurativo», «pura casualidad», «mera contingencia»—, la ortodoxia crociana es solo aparente. No se requiere mucho para entender que Longhi reconduce la comprensión de los dos planos a la distinción entre lo teórico y lo práctico —sintiéndose así en perfecta armonía con la filosofía del espíritu—. Pero esta coherencia es solo superficial: entre los dos planos, según Longhi, no hay dialéctica de valores; hay, por el contrario, oposición, extrañeza entre un valor y su negativo. Esta polaridad señala que, sin quererlo y saberlo, el idealismo de Longhi se ve arrastrado no por la circularidad crociana, sino por una órbita del pensamiento gentileano. Aunque sea de forma imperceptible la atracción queda denunciada por la terminología. Lo que Longhi llama un «a posteriori», el esquema histórico-figurativo sabido, es lo que Gentile habría denominado (y así lo denominó en polémica con Croce, en el conocido

número de *La Voce* de 1913) el «pasado», lo sabido, lo ya pensado, lo muerto, la historia como desecho y tumba: el objeto, en una palabra, en oposición a la eterna y siempre presente actualidad y actividad subjetiva del espíritu. Volveré más tarde sobre este punto, mientras, tal vez, sea útil otro ejemplo.

En el capítulo preliminar de la *Breve Storia*, bajo el título de *Ideas*, Longhi expone a sus alumnos algunos principios metodológicos. Su primer pensamiento se dirige a distinguir el lenguaje figurativo del literario, asignando a cada uno de los dos, contra la lingüística general crociana, un cometido expresivo diferente. «Mientras el poeta transfigura a través del lenguaje la esencia psicológica de la realidad, el pintor transfigura su esencial visual». Esta distinción un tanto improvisada (sobre la base de las referencias «friedlerianas» de un conocido ensayo de Croce) queda expuesta en una serie de enunciados en los que convergen inspiraciones diversas –Croce, Wöllflin, Berenson, Hildebrand–, y cuyo fin principal es descargar el hecho del arte de cualquier referente psicológico y existencial. El mensaje figurativo queda así reducido a sus exclusivos valores visuales y formales. El arte es solo *forma*, y en la suprema realidad de la forma todo el oxígeno que pertenece a nuestra experiencia de comunes vivientes queda volatilizado sin dejar residuos. Se diría, incluso, que el mensaje de la obra de arte comienza a adquirir valor para Longhi solo en el momento en que comienza a decrecer hacia cero su índice de pertenencia a lo humano. En este sentido, que es central en toda la obra de Longhi, la voluntad didáctica de romper el conducto entre arte y vida se persigue con la insistencia de un tema vital, a la vez que acre y obsesivo. Los caracteres en que está escrito el arte figurativo son líneas, masas, volúmenes, espacios, formas, colores; pero la experiencia de este alfabeto es una experiencia intelectual y primordial, espiritual y pánica, tras la cual está la nada. En un momento de exaltación, en un ensayo juvenil, *Rinascimento fantastico*, Longhi ha ideado esta experiencia –el «valor puramente visual y corpóreo que el mundo tiene para el artista figurativo»– con una imagen sugestiva: Miguel Ángel en el trabajo, libre al fin de los falsos ideales.

«Miguel Ángel, cargado de cultura, abrumado por las ideas, inclinado a la práctica, ahora, artista, te vacía el mundo de toda acostumbrada y establecida significación humana, de sociabilidad, de agrado, de utilidad, de eticidad. Nada existe ya.»

Estos son, cercanos a la nada, los caracteres que el artista figurativo sabe y debe leer. El hombre con sus pasiones, su interioridad, sus actitudes hacia la realidad, su «historia», queda excluido de este reino.

«¡Cuántas veces vosotros mismos –no os asustéis– sin saberlo habéis construido una decoración lineal mientras pensabais en otra cosa! Habéis dado la mano al compañero, cambiado unas palabras sobre el Esquilo de las cuatro y media y os habéis alejado en direcciones opuestas despidiéndoos en el centro de un gran arco. Allí de pie, hablando, representabais a la perfección un motivo escultórico colocado exactamente en el vano, ahora, llegados simultáneamente a los estípites, los dos extremos del arco cayendo sobre vuestras cabezas –no os hará daño, solo es arte– os unen formando como resultado una deliciosa composición de luneto. Y no penséis que una vez salidos del respiro del arco os adentráis en la fea realidad y nada es artístico. Cesado aquel ritmo yo me reduciré a gozar del ritmo ligero y pendular de los pasos levemente insinuados, a revocar mentalmente la elasticidad vigorosa y suave del contorno de un cuerpo airoso. ¡Qué aureola de energía se difunde, como un líquido pulverizado, desde el sutilísimo arroyuelo de un arabesco marginal de un cuerpo!

Y si en un momento acaba el motivo de movimiento o de línea bien pudiera entrar en acción el pintor plástico. Si, por ejemplo, vosotros escapáis a la observación del pintor lineal tras haberle aportado un admirable último motivo al correr contra el viento para alcanzar el último tranvía, lográis ahora la alegría del pintor plástico, que viéndoos estrujados en la plataforma donde se agitaba inútilmente el cartel de «completo», no se preocupa de las molestias corpóreas de esa masa humana bloqueada, amontonada, asfixiada, más aún, ahora piensa plasmarla en su esencia voluminosa tras tener en el corazón la recompensa gracias a que vosotros habéis logrado tapar la última rendija. ¿Comprendéis ahora cómo es el paseo del pintor, y qué distinto es del paseo del poeta que escruta la frente de los hombres y de las cosas para descubrir allí un motivo lírico o una trama dramática?»

Por evidentes razones didácticas, esta pequeña oración de esteticismo duro, seco, objetivo se cierra con un recurso de contraste y negación. El esfuerzo por definir la naturaleza del lenguaje figura-

tivo obliga a Longhi a llamar en su ayuda, una vez más, a un lenguaje antagónico, el literario.

En fin, yo solo he pretendido explicaros la expresividad del lenguaje pictórico. No se trata de palabras –cargadas de contenidos psíquicos e históricos–, sino de formas, líneas y colores; no se trata de un libro que haya que leer, sino de una tela que hemos de contemplar. Todo su mensaje estético queda encerrado en los cuatro lados del marco (...) el tema, el hecho representado, carece de valor en el arte figurativo. Lo que existe es una composición lineal, formal o colorista que gusta con independencia del tema que trate. Supongamos que el argumento fuese, de hecho, importante: sería necesario entonces disponer de un bagaje de conocimientos históricos, mitológicos, etc., *que carecen de toda relación con el lenguaje de las formas pero no así con el de las palabras* (la cursiva es mía).

Las conclusiones de aquí en adelante son obvias. El artista demasiado sensible a las exigencias del encargo no conseguirá jamás un producto de arte, sino que, acumulado, solo conseguirá realismo descriptivo.

(...) acumulará insignificancias relativas a un hecho que a pesar de todo esfuerzo quedará siempre *ilustrado* –porque ha sido transcrito con datos– y no *expresado* artísticamente, pues el campo connatural a los recursos del artista no incluía un contenido psicológico, sino tan solo un contenido *formal y visual* (...). He aquí otra distinción a recordar, la de *arte figurativo e ilustración*, o literatura figurada.

Mucho más que este enunciado concluyente, fruto de contaminaciones entre Croce y Berenson sobre la distinción entre *decoration e illustration*, lo que choca en este pasaje es la rapidez de saeta con que Longhi, tras haber asignado al lenguaje literario y al figurativo tareas expresivas distintas, no se detiene en admitir, como algo obvio y aceptado, que solo al lenguaje literario, fundado en signos discretos, corresponde la mediación de significados psicológicos e históricos. Solo las «palabras», según Longhi, «están cargadas de significación psíquica e histórica», y, por tanto, solo el lenguaje literario puede ser utilizado como documento de otro, como fuente histórica. Es fácil intuir el presupuesto de semejante proceso de

pensamiento. Es como decir que el arte figurativo no es un instrumento de comunicación, puesto que no es una lengua. La forma, en el sentido físico de «lenguaje de formas y no de palabras», queda, por una parte, exaltada y dotada de un insuperable poder expresivo y, por otra, condenada a una suerte de mutismo cultural, haciéndola retroceder a aquel nivel de expresividad primigenia, primitivo, «antigua», que corresponde a todo tipo de comunicación incapaz de articulación lingüística (este pensamiento parece hacer mella en la presentación que hace Anna Banti de la *Breve Storia* como una «guía para la comprensión de un lenguaje mudo, sin voz, pero altamente elocuente»). Prisionero de la propia fiscalidad, el lenguaje *continuo* de la pintura, de la escultura y de la arquitectura no puede ser más que un documento de sí mismo. Y por un atajo la ortodoxia crociana es reconquistada en el momento en que se pasa de la discriminación lingüística a la descalificación del tema representado, insignificante, para los fines del goce estético y para los valores expresivos. Se diría que en los años en los que fue escrita la *Breve Storia*, en Italia no se pudiera pensar más que traqueteados por los raíles de la filosofía del espíritu.

Que yo sepa, Longhi jamás se ha preocupado teóricamente de desarrollar en demasía estos pensamientos, a no ser de forma fragmentaria y de refilón en algunas lecciones de 1950-51, inéditas hasta ahora, y utilizadas con extrema medida en el ensayo, ya referido, *Proposte per una critica d'arte* (1950). Se trata de lecciones de una gran importancia, no solo porque Longhi argumenta por extenso el principio (historicista) de relatividad del producto del arte, sino también el otro, no menos herético, de que lenguajes distintos reconducibles a la misma estética, no pueden, sin embargo, cobijarse bajo la misma «lingüística». En este punto Longhi se mostró siempre irreductible, y de aquí derivaba su legitimidad para una historia autónoma del arte, apoyándose, entre otras, en dos autoridades contrapuestas respecto a la escisión entre historia del arte e historia de la cultura, como eran Riegl y Wöllflin, y sobre esto escribía directamente a Croce una carta entre enero y febrero de 1942 que es, tal vez, el precedente mal digerido (Croce le respondió, pero sin cambiar el semblante y sin alterar su criterio) de las lecciones de 1950.

En estas lecciones «la significancia del tema», como la llama Longhi, reaparece más como un clavo fijo, no demasiado rema-

chado, que como un asunto a investigar, y es alimentada esta idea con fantasiosas imaginaciones de cataclismos telúricos que podrían destruir los referentes culturales de un patrimonio de objetos de arte, pero no su capacidad de «hablar» a nuevas generaciones, eventualmente creadas, dice Longhi, por un «Padre Eterno II», en lo que significaría un primado de la «forma». De repente, en medio de los apuntes, Longhi, transcribe (eufórico) un pensamiento de Matisse:

«Une oeuvre doit porter en elle-même sa significatio entière et l'imposer au spectateur avant même qu'il en connaisse le sujet. Quand je vois les fresques de Giotto, à Padoue, je ne m'inquiète pas de savoir quelle scène de la vie du Christ j'ai devant les yeux, mais, de suite, je comprends le sentiment qui s'en degage, car il est dans les lignes, dans la composition, dans la couleur, et le titre ne fera que confirmer mon impression.»

Otro apunte suelto, si no recuerdo mal, en dos versiones distintas (es significativo no tanto la coacción a repetirse, cuanto la insistencia errática con la que una idea busca donde asentarse) lleva nuevas aguas al mismo molino formalista: «A propósito del argumento. El modo con que los artistas contemplan el arte del pasado y hacen de él su alimento es la demostración de que el argumento carece de valor. Nicola Pisano mira los sarcófagos antiguos y saca de ellos el sentimiento, pero no el argumento, que, acaso, ni tan siquiera sabría descifrar y, en todo caso, no le preocupa descifrar». Sin embargo, respecto a la formulación de la *Breve Storia*, algo ha cambiado. Ha cambiado sobre todo la relación, un tiempo por entero secuencial, entre la desvalorización del «argumento» y el principio de la autonomía del lenguaje figurativo. Estos dos problemas en el viejo curso del liceo estaban relacionados, incluso tan unidos, que uno representaba el revés del otro: dos aspectos, dos caras de la misma realidad. En las lecciones de 1950, para que el sistema formalista no sufriera sacudidas y la fundamentación quedase incólume, los dos problemas se persiguen y se superponen, pero sin nunca encontrar ni buscar la perentoria prueba de fuego de la antigua formulación juvenil. No es difícil entender lo que había sucedido. Tras cuarenta años de investigación, visitado por los señuelos historicistas provenientes, menos de los halagos teóricos que de la propia y concreta experiencia de trabajo, Longhi se centró por en-

tero en un problema de metodología, de «historia del arte», y sobre todo atraído por el polo innovador de otra distinta herejía: el principio de la relatividad del hecho del arte, contra la estética «monadista» para la que la historia de la poesía es leída y hecha a través de la sucesión de creaciones absolutas, de obras maestras inconexas. Qué significan las lecciones de 1950 como formulación y sistematización teóricas del método longhiano, quedará bastante claro si se piensa que la relación, metodológicamente tan atormentada y dialéctica Arte-Historia, escollo de todos los historiadores «rudos» de izquierda (para quienes el arte está abonado y «colocado» en la historia, como si ya no dependiese de sí mismo), queda superado gracias al principio, no menos histórico, de que el arte crece sobre el arte, principio que vale tanto para las artes figurativas como para la literatura. El Longhi de 1950, una vez más, podía reconocerse historicista sin por ello desmentir sus viejas premisas formalistas. Pero respecto a esta cuestión el interés decae o se circunscribe al problema lingüístico de los dos tipos de mensaje, el figurativo y el literario, en su conexión con el «significado» (psicológico, cultural) de la obra de arte. Así, el Longhi de 1950 terminará presentándonos, bajo este perfil, con tonos más desvaídos que en otros tiempos, más crocianos, a veces, que el propio Croce (la desvalorización del «argumento» es índice de la escasa relevancia que tiene para Longhi la dialéctica arte-historia), lo que había testificado en genéricas posiciones herético-profesionales (el lenguaje literario usurpa, invadiéndola en todos los campos, incluido el social, la jurisdicción, que resultaría históricamente servil, del figurativo).

Si, por tanto, queremos encontrar al Longhi teórico, cercano a las formulaciones «extremas» de la *Breve Storia*, no es necesario buscarlo en la madurez; lo podemos hallar en los escritos contemporáneos al viejo manual, por ejemplo, en el ensayo de 1912 *Rinascimento fantastico*, desfavorablemente reseñado, algunos años más tarde, por Croce, donde se denuncia sin medias tintas la erradicación del arte figurativo de «todo aquello que en el arte sea o quiera ser reflejo sentimental, mundo cultural, historiografía, tradición, psicología humana, en definitiva, no arte figurativo» (*Scritti giovanili*, p. 6). En 1961, Longhi tendrá una ocasión de oro para castigar al sí mismo de medio siglo antes tachando el ensayo de «ingenua estilística metahistórica». Pero el íncipit de *Rinascimento*

*fantastico*, que es el íncipit de todo el Longhi publicado y aprobado, se lee aun con un sentimiento de admiración, como una sorpresa vivificadora.

Si acaso hubiese necesidad de una última prueba de la general y absoluta incomprensión de cara al particular sentimiento lírico del arte figurativo, bastaría pensar que mientras ya se ha hecho mucho en favor de la valoración universal del Renacimiento como época cultural, el campo del arte figurativo es el único todavía intacto, intonso.

Ahora bien, tengo la absoluta seguridad de que si tan solo el mejor de estos estudios sobre el Renacimiento pensase en extender un poco su vista también al arte, se apresuraría por centrarlo en la resolución de aquel conflicto que da identidad al período maduro del Renacimiento y, ciñéndose inevitablemente al simbólico Miguel Ángel, se creería en el deber de demostrar que en su última época existe un drama, el consabido drama, entre idealidad cultural clásica y renacimiento ético, como lucha entre dos contenidos a expresar de forma figurativa.

Esto podría ser poco importante, pero también el melancólico resultado de la estética nueva, cuyo único gran mérito consistió en disponer líricamente todo el arte, y cuyo demérito no menor fue el de confundir los campos intuitivos específicos de cada arte embruteciendo la técnica más que cualquier naturalismo, y el de coger para siempre del brazo a historicismo y esteticismo sin comprender que la solución era buena solo para la literatura, y, finalmente, en concebir finalmente el lirismo como esencialmente humanista, psicológico.

Entre 1912 y 1914 la posición de Longhi es clara, solo se puede ser historicista en literatura porque solo la literatura es mediadora de «significados». Esta posición encuentra soporte, y tal vez un precedente, en la primera de las cartas que Longhi, entre 1914 y 1917, escribió a Berenson, ofreciéndose a preparar la traducción de los *Italian painters*, acompañándola con una nota introductoria. Queda en discusión todavía el «idealismo confuso», la relación entre poesía figurativa y poesía *per verba*: «Croce ha reunido todas las artes sobre el fondo único del lirismo, y este es su gran mérito. Yo acepto este marco general. Pero luego, por ser él una persona de conocimientos artísticos demasiado parciales, es decir, casi exclusi-

vamente literarios, se ha reducido a tratar de forma particular las distintas artes siguiendo un criterio esencialmente historicista, o sea, *válido solo para la literatura* (la cursiva es mía; a Berenson, Archivo Berenson, 4 de septiembre de 1912).

Pero con independencia de las exigencias teóricas, ¿qué se escondía en Longhi tras la aversión, que es casi una fobia, al «argumento» y (los dos aspectos están relacionados) a las implicaciones históricas y culturales de una obra de arte? La primera respuesta nos remite como causa, como ya se ha visto, a la tradición, a los maestros de Longhi. En el rechazo de un cierto orden de intereses, el joven Longhi encontraba conjuntamente aliados, y aliados contrapuestos, aunque por opuestas razones, el idealismo y la escuela de Viena, Croce y Riegl. Hace poco menos de un siglo Riegl expuso en términos extremadamente sintéticos un problema todavía actual: «la historia del arte figurativo se preocupa del “cómo” y no del “qué” (...). La iconografía no nos desvela, pues, la historia de la voluntad artística, sino la de la voluntad poética y religiosa». Y aun otra explicación hace todavía más justicia al temperamento juvenil de Longhi. Cuando escribe la *Breve Storia*, Longhi es un joven profesor, impresionado, deslumbrado (esta es la palabra) por el arte moderno que se ha revelado en la Bienal de Venecia de 1910, de la mano de los Courbet y los Renoir. Qué fue del arte moderno en Italia entre 1910 y 1915, en el mismo período de los artículos de Soffici en *La Voce*, se puede resumir en una palabra que aún no tenía su entero significado y sus sueños: era una revolución –novedad, juventud, escándalo, liquidación del pasado, negación y rechazo de las tradiciones, inversión de los modos habituales de pensar–. Longhi era voceano\*, futurista, vanguardista y se había unido a esta revolución. «Courbet y Manet murieron en 1877 y en 1884; Cézanne, en 1906; Renoir y Degas viven aun númenes solitarios, huraños, despreciados como apreciados, y populares fueron Tiziano y M. Ángel.» Es esta relación solidaria, entusiasta con un arte del que aún se puede sentir en el aire, la supervivencia y el mensaje de novedad, la que lleva a Longhi a posiciones apasionadamente formalistas; es la revelación cézanniana de «traiter la nature par le

\* Afín a los contenidos de *La Voce*, revista literaria italiana, fundada en Florencia en 1908. *N. del T.*

cyindre, la sphere, la cône» la que le lleva a descubrir en los cuadros de Caravaggio la «diagonal del cubo» y a rastrear los triángulos de Antonello y los «espejos lacustres» de forma y color de Piero a lo largo de toda la península hasta Ferrara y Venecia. Bajo este punto de vista, la *Breve Storia* es una aguja orientadora, el índice de la fusión entre los principios metodológicos idealistas y a la lectura del arte moderno. A veces, esta doble sensibilidad arrastra la didáctica longhiana hacia intuiciones que se podrían llamar «creativas», como en la *ekfrasis* del estilo de Piero: «(...) taracea policroma en zonas plácidas y potentes que viven de la vida bullente, atómica, densa, de la *materia pictórica*. En los acordes de colores ofrece los más fuertes y delicados contrastes de poder —en los que se manifiesta el genuino colorismo, donde un rosa pálido y un violeta otoñal se juntan a un poderoso tono compuesto de rojo, marrón o negro—»; como se ve, un cuadro de Morandi, solo que en 1914 estos Morandi no existían aún. Longhi ha vislumbrado con las palabras el lugar donde más tarde llegaría el pincel.

Pasado el tiempo, tras la guerra, los lazos de Longhi con el arte moderno se debilitaron y deterioraron. Excepto Morandi, la pintura que había en su entorno no le gustaba. Ironizó de forma feroz sobre la de De Chirico (*Al dio ortopédico*), comenzó a respetar a Carrà, y arrugó la nariz, por decir poco, ante Braque y Picasso. Del surrealismo, mejor no hablar. Los tiempos del amor habían acabado, y los viajes de estudio por los museos de Europa entre 1920 y 1922, los años del *rappel à l'ordre*, arrojaron a Longhi a la *connoisseurship* y a la filología, consolidándolo en sus pasiones anticuarias. Pero aquella revelación plena, absoluta, de la gran pintura impresionista y postimpresionista, Longhi no la olvidó jamás, dejando sobre la obra del historiador una impronta indeleble, pues fue tan fuerte que lo comprometió para siempre, queriéndolo o no, con el destino del arte moderno, arrastrándolo a una relación de *odi et amo*, relación irrenunciable y molesta, hecha de desilusión, antipatía, solidaridad y desconfianza recíprocas con las vicisitudes de toda la pintura del XX. No creo que resultase demasiado difícil demostrar cómo y en qué medida Longhi, en su obra de historiador del arte figurativo de los siglos pasados, hace uso de categorías interpretativas reconducibles a la pintura que les es contemporánea, la pintura que se está haciendo o ha sido hecha ante sus ojos, sobre

todo la abstracción y el cubismo, hasta presentársenos, a veces, como un artista condenado a verter en un molde histórico-literario, oficialmente disciplinar, la colada de una creatividad en competencia con fenómenos del arte contemporáneo, excluidos a propósito del propio radio de observación. Respecto a esta actitud, por así decir, beligerante, del Longhi maduro, o en todo caso del posterior a los años veinte, el texto de la *Breve Storia*, en su pasión inerme, llena de entusiasmo, se presenta, por el contrario, ante nosotros como un precioso documento.

Ahora bien, ¿qué parecerían, en aquellos años, entre 1910 y 1915, en aquellos años de vanguardia, a los ojos de un historiador de esta excentricidad, las investigaciones acerca del «significado» de las artes figurativas y las primeras y tímidas tentativas del método iconográfico que comenzaban, justo antes, a hacerse sentir? Hay un hecho, a este respecto, que no convendría dejar sin examinar. En Roma, en 1912, justo en los meses en que Longhi escribía a Berenson acerca de la exclusividad historicista de la literatura, tuvo lugar el décimo congreso internacional de historia del arte, organizado, si no me equivoco, por Venturi. Warburg leyó allí su conocida conferencia dedicada a la relación entre arte y astrología en los frescos de Schifanoia. Es muy probable que Longhi se encontrara entre el público y, por ende, tuviera conocimiento de esta relación. Warburg, como es sabido, identificó en los frescos de Schifanoia no solo las divinidades paganas patronas de los doce meses, según Manilio, sino que en la franja mediana, también identificó las imágenes astrales de común uso adivinatorio (los decanos de los signos del zodiaco) provenientes del repertorio más o menos figurado de los calendarios astrológicos de la Edad Media, con lo que todo el «planifesterio» ferrarés, en su organicidad de diseño del arte, se configuraba como el documento de una rivalidad, pintada en los muros, entre valores renacentistas y oscuras supersticiones fetichistas (según Warburg) en las que se había conservado, aunque deformada e irreconocible, la misma espiritualidad clásica y pagana de los mitos antiguos.

Naturalmente, Warburg se declaraba mucho menos interesado en la solución del enigma en sí que en la posibilidad de ampliar el horizonte metodológico de la historia del arte; no estaba en juego un acertijo, sino la legitimidad de usar los documentos figurados

como materiales para el estudio «de la psicología histórica de la expresividad humana». Este problema, aunque Warburg lo silenciase y en cierto modo minimizase sus consecuencias, tocaba también el de la «forma». Los movimientos intensificados de vestidos y cuerpos en la estilística florentina del *quattrocento*, por ejemplo —la misma «neurosis lineal» descrita en la *Breve Storia* y trasladada a propuestas rigurosamente formales—, eran interpretados y leídos, según Warburg, no tanto en función de la perspectiva de los artistas (Botticelli, Pollaiuolo), sino como la necesidad de poner en marcha un lenguaje exagerada y superlativamente mímico, pasando del texto escrito a las imágenes, la descripción literaria, la antigua fuente clásica a la que el pintor se remitía, como a un modelo, en la tentativa de liberar el dibujo de los cuerpos de la rigidez medieval y de representar la vida en movimiento, «la vida representada mímicamente, en el estilo más apropiado de ella». Nada en la obra de Longhi autoriza a pensar que esta conferencia y los problemas suscitados en ella hayan dejado el menor rastro, mientras que es probable que estas investigaciones, hasta 1912, le pareciesen poco menos que antiguallas, trastos de los que la estética de Croce había intentado liberarnos para siempre. Pero hoy, sabedores como somos de que Warburg abrió caminos que habría de revelarse fecundísimos y capaces de remontarse desde el análisis de los datos formales a transformaciones de conceptos filosóficos y religiosos y hasta a grandes cambios culturales, nos vemos obligados a responder a una serie de preguntas: ¿Hasta qué punto, en la lectura de un texto figurativo, la determinación formal del «cómo» (para usar el lenguaje de Riegl) es la parte integrante e inseparable de la determinación histórica y cultural del «qué»? Y, por otra parte, ¿por qué razón los métodos iconográficos comienzan a revestir un cierto interés histórico cuando está también en juego la calidad del producto y se reducen a fútiles adivinanzas cuando esta calidad es mediocre? ¿Hasta qué punto el «significado» remite como causa a la «forma», y viceversa?

Puede parecer extraño, pero para nosotros los italianos que hablamos y escribimos en la misma lengua en la que están escritos los libros de Longhi, esta batería de interrogantes queda sobrepasada por algo paradójico o por un elemento imponderable. Este consiste en la fascinación ejercida por un método que no tiene más

*identikit* disciplinar que la personalidad y la originalidad inimitable de aquel que la ha ejercido en persona y continúa hoy ejerciéndolo a través de sus libros. Esta fascinación no es reconducible, si se excluye el principio de relatividad del hecho del arte, a un índice de leyes metodológicas. Esta encuentra su justificación en sí misma, en una poderosísima vocación literaria inseparable de una pasión maniática por los creadores. No es en absoluto improbable que la indiferencia siempre mostrada por Longhi hacia la iconografía hoy se pueda interpretar como un signo de atraso y de cerrazón cultural y mental imputables a jactancias idealistas y formalistas y hasta a la sordera hacia todo aquello que no sea un trozo de tela pintado, el lenguaje mudo y elocuente de los cuadros.

El hecho es que justo en esta inhumana y escarnecedora sordera a todo lo que no sea un mundo pintado o figurado, se esconde la raíz nihilista del genio de Longhi. Esta raíz ha podido prolongarse en virtud del mismo principio por el que el sacrificio de tantas ramas hace crecer más lozana la planta a la vez que hace que sus frutos sean mejores. Lo paradójico de la obra de Longhi es que una tozuda convicción formalista ha producido a lo largo de unos sesenta años de investigaciones, desde la *Breve Storia* en adelante, no solo una representación verídica de la historia de la pintura italiana, sino una verídica y, a la postre, estimable «historia de Italia» *tout court*. Cómo haya podido Longhi desembocar en una empresa semejante, no haciendo jamás hablar culturalmente a los cuadros, sino, al contrario, destituyéndolos de todo valor indicativo para los fines de una historia no estrictamente figurativa, representa hoy uno de los más fascinantes argumentos de estudio que pueda ofrecer la cultura italiana del siglo XX.

La *Breve Storia* se puede, por tanto, leer de dos formas distintas: como un manual, con todos los requisitos de los manuales, y como un incunable, un documento precioso de los años de formación de Longhi. Como manual, tiene probablemente razón Anna Banti cuando juzga este viejo curso de 1914 «más útil y actual que los últimos productos didácticos usados en nuestros desdichados liceos». El tiempo ha fijado y congelado las palabras de Longhi pero sin envejecerlas ni deteriorarlas; incluso más, las ha grabado como en mármol. Ceñido a lo esencial, conducido según los principios rigurosamente formalistas, el tratado se cuida, tam-

bién para esto, del peligro de incurrir en la necesidad de demasiadas puestas al día, y un añadido de notas al texto en un apéndice señala, por así decirlo, las cosas flagrantes que pudieran confundir a los lectores inexpertos, a los que sobre todo va dirigida la *Breve Storia*. Como inciso: en esta breve casuística, tal vez se haya añadido una referencia, la rectificación hecha por el propio Longhi, de la atribución a Galasso —«el primer alumno ferrarés de Piero», según el uso que la *Breve Storia* hace de la *Vita* vasariana— del *Otoño* de Berlín y de las dos *Musas* de Budapest (aquí reproducidas con los números 111-113). En los *Nuovi ampliamenti* de la *Officina ferrarese* (1940-45), las tres figuras cambian de mano, y el evanescente Galasso cede su puesto (ya de por sí nebuloso) al Parrasio, el sienés de origen, Angelo Maccagnino, «director inicial de la gran empresa de Belfiore», antes de que «interviniese Tura en una segunda época con consejos y trazados espaciales». A Maccagnino habían sido adscritos, según los *Nuovi ampliamenti*, no solo el *Otoño* y las *Musas*, sino también un grupo de obras (*San Jerónimo* ya creído como de Piero; *Madonna del Prato* con ángeles tocando y cantando) que sacan a la luz «la forma de un artista», hacia 1450 o poco más, hijo de orfebre y educado a la flamenca, que en «Ferrara, antes de que Tura le sobrepasase, fue el mayor» (*Officina ferrarese*, p. 178). Ignoro si este cuadro de atribuciones ha sufrido modificaciones en los últimos treinta años. «Nada está quieto», sostenía Longhi, «en la historia del arte». Pero las opiniones que Longhi se había formado, a la altura de 1956, sobre el autor del *Otoño* y de las *Musas*, quedan, de todas formas, reseñadas.

Resistente al tiempo se presenta, sobre todo, el armazón, la estructura del manual. Longhi construyó la *Breve Storia* sobre la yuxtaposición de dos líneas, de dos guías de la pintura italiana correspondientes a dos corrientes o eras figurativas: la era del «dibujo» (lineal y plástico), desde Giotto a M. Ángel, y la era del «color», que sin renegar de la primera la incorpora en el «sintetismo perspectivo de forma y color» (fórmula queridísima por Longhi) con la que se define el genio fundador de Piero. Así la segunda «cadena ideal», en oposición a la corriente del dibujo, «une a Paolo Uccello con Paul Cézanne o, al menos, con Paolo Veronese», tal como concluye Longhi con magistral e impasible seriedad de irónico incurable. No es que Longhi se encontrase el esquema ya

hecho o que lo excogitase de repente. Este esquema bipartito (estas dos vérbabras de la *Breve Storia*) es el fruto diacrónico de reflexiones y revelaciones que Longhi tuvo en los años que transcurren entre la licenciatura y la estancia en Roma; reflexiones que giran en torno a un pasaje de los *North painters* de Berenson, el capítulo de título significativo «Change of visualisation» en el que se señalan en la evolución del arte italiano «dos cambios de visualización» –el primero, a partir de la línea funcional y de la exaltada por los sieneses hasta la visión plástica de Giotto y de Giovanni Pisano; el otro, en el *quattrocento*, justo en el momento de mayor esplendor del estilo plástico, cuando Giovanni Bellini, «that great but unconscious revolutionary», que hasta entonces había sacrificado a la visión plástica, «began all at once to visualise in still another mode, which, to differentiate it from the linear and the plastic, I may call the commencement of the pictorial mode. This happened because he had a revelation of the possibilities of colour».

Esta «revelation» fue también una revelación para Longhi. Ya fuese estímulo o confirmación, el pasaje de los *North painters* desencadenó una mezcla de ideas que solo esperaba un detonador. Virtualmente, casi todo el sistema de la futura historiografía longhiana se encierra en la idea del sintetismo de Piero. La historia de la pintura italiana había sido hasta M. Ángel, historia del dibujo, plástico o lineal; el color, el «reposo del color», los «valores» del color, habían llegado con las perspectivas, con Paolo Uccello y con Piero, y la difusión del estilo de Piero en el centro y norte de Italia, en Emilia, en Ferrara, en Venecia, hasta alcanzar a Giambellino y contagiarlo, habían cambiado los ojos de los artistas italiano, y echado las bases de toda la pintura moderna. Esta historia que hoy es patrimonio y bien común de toda persona culta estaba, en 1912, enteramente por desubrir: contra la centralidad del Renacimiento, contra el culto a Rafael y a Leonardo, con su «ansia desdichada por expresar la época, o sea, los ideales humanos e históricos» (*Scritti giovanili*, p. 4), Piero se convertía en el eje de todo el arte moderno, mientras que «del *cinquecento* en adelante», como se lee en la *Breve Storia*, «la Academia del dibujo no ha agotado todavía su función corruptura sobre el arte europeo y máxime sobre el arte italiano» (p. 75). Estas ideas fueron expuestas por Longhi entre el 12 y el 14 en dos escritos solo institucionalmente distintos: el vaporoso (y hu-

moso) ensayo neohegeliano *Rinascimento fantastico* (1912) y el ensayo de riguroso historicismo figurativo titulado *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914). Si se descomponen estos dos ensayos y se reorganizan sus partes bajo un perfil histórico-didáctico se obtiene la *Breve Storia*, juego útil para los distintos fines, ya se lea la *Breve Storia* como un manual o se estudie como un incunable. La *Breve Storia* fue escrita con gran rapidez, en dos semanas, pero no fue improvisada. Es la pacífica puesta en claro, y como recapitulación, de una serie de convergentes y tumultuosos problemas interpretativos.

Hay, sin embargo, otra fuente, un «tercer escrito juvenil», que puede arrojar luz no solo sobre los métodos de recomposición con los que fue escrito el manual, sino sobre los diversos tiempos en los que maduraron las ideas que constituyen sus arcadas conductoras. Se trata de las catorce cartas conservadas y consultables en los Tatti, escritas por Longhi a Berenson entre 1912 y 1917. Como ya he señalado, esta correspondencia, que se nos presenta por desgracia por una sola cara (pues faltan en casa de Longhi las respuestas de Berenson) describe en su totalidad la nefasta empresa de traductor y prologuista de los *Italian painters*, a la que Longhi se había consagrado en 1912 con un celo insospechado. Pero para el arco de tiempo que va de 1912 a 1914, cuando el fracaso de la traducción aún no se había hecho manifiesto, contiene muchas de las ideas expuestas por Longhi en esos dos años, en los escritos que acabo de citar; estas ideas están allí, en el papel, hirviendo, autógrafas e incandescentes, y no supone poca emoción reescucharlas de la voz del Longhi veinteañero con toda la intensidad y entusiasmo con que fueron confiadas. Se diría, incluso, que estas ideas se superponen, sofocando el proyecto de la traducción, y esta fue, naturalmente, la razón de los enfados de Berenson, de esa cara que se adivina cada vez más tensa y achinada ante el joven que se había presentado con tantas reverencias al tiempo que no hacía más que hablar de sí, clavados los ojos, no en el trabajo del interlocutor, como sería lo apropiado, sino en el suyo propio. También por el hecho de que una de las voces es solo imaginaria, la correspondencia toca, a veces, cuerdas cómicas. Resulta, por ejemplo, cómico, histriónico y a la vez pueril, pero pueril no sin astucia, el modo en que Longhi entra en escena. Es el 4 de septiembre de

1912. Berenson y Longhi no se conocen. Longhi se presenta, se confiesa lector y admirador apasionado; se pone a su servicio como «intérprete»; se lanza a la comparación Berenson-Vasari; pide luz como un discípulo y, al mismo tiempo, deja caer con la desenvoltura de un niño duros golpes de látigo, de los que hacen daño, sobre los deberes y los dedos de Berenson; le da lecciones de filosofía del espíritu, se remite como justificación a otro maestro, le explica qué queda tras Hegel; le reprocha, tergiversándolo, el ensayo sobre Sassetta; le trastoca los más personales utensilios de trabajo (*Illustration y decoration*), le acusa de hedonismo y de fisiologismo, «mientras que en la filosofía del espíritu y por tanto en la fantasía no hay distinción entre mundo material y espiritual», y, al fin, como todos los buenos lectores, le explica a Berenson quién es Berenson. En este dar lecciones no hay nada de extraño. Hoy, con toda seguridad, sería más fácil de cuanto lo fue entonces, hace casi un siglo, para Berenson, entender el comportamiento de Longhi: un joven de genio atormentado por el síndrome de protagonismo y de canibalismo respecto a un gran maestro, chamán ya consagrado e inalcanzable a los ojos del aprendiz. Hay una libido, una voracidad, una voluntad tal de posesión en la manera con que Longhi se ofrece a un maestro insigne que le hace jactarse de su privilegio de lector vivaz. Es natural que Longhi vea mejor y más profundamente que Berenson allí donde Berenson solo ha *escrito*.

También se ponen en tela de juicio, incluso como acusación, las opiniones de Berenson sobre el color. ¿Será posible que el autor de *Change of visualisation* no sepa sacar de aquí todas las consecuencias? ¿Cómo puede rebajar el color a una subcategoría de la pintura?

Añado también que, bajo el punto de vista del espiritualista, el color tiene que asumir frente al artista el mismo valor que tienen los restantes elementos de la intuición corpórea del mundo: forma, movimiento, espacio. Querría afirmar a este respecto que su teoría me parece influida por un modo histórico de apreciación, o sea, que no hay que considerar más que una particular tradición visual –y usted mismo ha dado el primer ejemplo de semejante valoración en el sutilísimo *Change of visualisation*– y parece que la ha elevado al rango de una teoría exclusiva y permanente. Es el punto de vista, en suma, esencialmente histórico y transitorio, como el de M. Ángel que reducía todo el arte al dibujo.

Ahora bien, yo, por el contrario, veo, o creo ver, dos grandes tradiciones visuales en el desarrollo histórico del arte: la tradición del dibujo que se desenvuelve en dos corrientes menores, la plástica y la lineal, y la colorista (...). La tradición del diseño evoluciona sobre el fondo del intelectualismo humanista, ya sea católico o clasicista, deduciendo de aquí que la representación esencial del arte ha de ser el hombre (...). Para hacer referencia a algún nombre, la primera tradición en su vertiente plástica tiene como más representativo a: los escultores románicos, Giotto, Masaccio, Mantegna, M. Ángel, Caravaggio, Courbet, y por parte de la tradición linealista (o de movimiento) a: el arte internacional del primer *quattrocento*, Pisanello, los sieneses y japoneses, Pollaiuolo, Botticelli, Leonardo, Tiépolo, Degas. La tradición colorista surge cargada de historicismo y de ilustración sensualista con los venecianos, y así se mantiene incluso en Rubens, hasta que reorganizada sobre la gran renovación filosófica del XVIII-XIX, que organiza la naturaleza como creación del espíritu, a través de las vacilaciones del romanticismo histórico y paisajista-francés, entrega a la postre lo que habría de dar con el impresionismo. He dado nombres pero nadie mejor que Vd. para interpretarlos como hechos (*Archivo Berenson*, 4-IX-1912).

Como en el ensayo de *La Voce*, no está todavía, en este *arc-en-ciel* a lo largo de los siglos, el nombre de Piero. Pasan dos años, el tiempo de la investigación. La serie de los escritos juveniles nos insta a imaginarnos a Longhi, entre 1912 y 1914, atento para escrutar los valores espaciales y los lagos de color en la obra de Piero bajo la inesperada seducción de *Das Problem der Form* de Hildebrand (infinitos son los caminos de las grandes revelaciones) puesto sobre la mesa, en 1911, por Croce. Los *Italian painters* y el compromiso con Berenson son ya un recuerdo lejano, que se arrastra molesto como una piedra. Cuando pide, Berenson ya se ha transformado en recaudador. Estamos en mayo de 1914. En *Arte* acaba de publicarse la primera parte del ensayo sobre Piero.

Solo ahora he llegado a ver claro o al menos creer ver claro los múltiples problemas en los que antes no había ahondado. Solo ahora, pues, me siento con posibilidades de escribir, en pocos días, un ensayo globalizador sobre nuestra obra (*Archivo Berenson*, sin fecha, pero del 21 de mayo de 1914, según la fecha del destinatario).

La promesa no se mantuvo. Al cabo de un mes, en una Roma sin un hilo de aire, Longhi escribirá la *Breve Storia*. Entre tanto no se detiene a resumirle a Berenson la segunda parte sobre Piero, la dedicada a la pintura veneciana. La situación se ha invertido, de ser un lector, ahora él se ha convertido en Berenson.

En ella trato de forma rápida del primer período del Bellini seguidor de Mantegna para descubrir en él los síntomas del paso al sentido pictórico desplegado sobre una forma ya no lineal (a lo Mantegna), sino en planos, es decir, en perspectiva de ascendencia pierofrancescana. Esto me brinda la ocasión de intentar la resolución de un problema que solo ahora es posible, desde que Vd. mismo, con la restitución de *Santa Justina* a Giambellino, desbarató el fantasma Alvisiano.

Tras someter a examen el famoso políptico de *San Vicente* en San Juan y San Pablo ha llegado a la conclusión de que en él está la flor y nata del mantegnismo veneciano reformado desde los primeros trazos hacia una resolución pictórica y que, como consecuencia, conviene retornar a la opinión de Sansovino, que lo considera como obra de Giovanni Bellini.

Tras haber intentado demostrar que ya estos primeros trazos pictóricos de Bellini (*El Cristo derramando sangre*, de Londres, etc.) solo pueden ser el resultado de una filtración subterránea del estilo pictórico de Piero, como resulta del paralelismo de estas formas bellinianas de transición con las de Ercole de Roberti que, como se sabe, fusiona a Piero con Padua, afirmo por ello que el salto de este período a la tabla de Pesaro y a la transfiguración de Nápoles es tan manifiesto que hay que admitir que Bellini ha entrado de nuevo en contacto con el arte de Piero, pues justo en estas dos obras se renueva en sentido central y remota la composición por un eje central, la forma en planos, realzada por el sentido de la luz solar, en suma, ese complejo de características que he definido —en mi explicación de la perspectiva como arte y no como ciencia— como el sintetismo perspectivo de forma-color. Y demuestro que, a este principio, Bellini se mantiene fiel durante toda la vida, continuándolo en sus tablas del altar, y ya que con Bellini se inicia la pintura veneciana, demuestro la fidelidad íntima del joven Tiziano y luego de Veronés a los viejos principios de la perspectiva, cuyo mérito, concluyo, «se debe al abuelo insuperado del sistetismo perspectivo, Piero del Borgo, quien, el primero, elevando y bajando a su voluntad la pureza de las cerradas perspectivas en los diques de

la forma había inundado los muros del coro de Arezzo con los espejos lacustres del color» (*Archivo Berenson*, sin fecha, pero, según el destinatario, del 21 de mayo de 1914).

No sabemos cómo apreció Berenson la autorreferencia (el mismo ensayo aporta otra a la *Breve Storia*). La respuesta fue lacónica sobre todo por lo que respecta a la reivindicación del políptico para Bellini, tan lacónica que Longhi volvió sobre el mismo asunto un año más tarde: «¿Me permite preguntarle qué consideración le merece mi intento de restituir a Giovanni Bellini el magnífico políptico de San Juan y San Pablo, intento, por lo demás, para el que creía encontrar fuerza en su valiente y fino rechazo alvisiano de Santa Justina, de la colección Bagatti-Valsecchi?» (6 de abril de 1915, fecha de destinatario). Por toda respuesta Berenson lanzó al aire una sospecha, el temor de que algunas ideas suyas podrían continuar difundiéndose por Italia camufladas y trucadas si la traducción no se publicaba. Entretanto, la guerra había estallado y Longhi partía como soldado. La respuesta del bergamés llega desde Corlago. Ha transcurrido un año desde el ensayo sobre Piero.

(...) Ahora no tengo ni el tiempo ni la calma necesarios para responder a las distintas afirmaciones contenidas en su carta. Por lo que le ruego rememore cuanto me escribió en los primeros tiempos de nuestra relación y le exhorto cálida y desapasionadamente a juzgar mi traducción sin dejarse, una vez más, arrastrar por mi grafía (...) en verdad, publicada la traducción, ¡se impedirían las falsificaciones enmascaradas que Vd. señala en su carta!

Resulta extraño, no obstante, que yo, que sigo con cierta atención los avatares de los estudios de crítica de arte, no me haya percatado ¡de estas limitaciones y de estos travestismos!

No puedo sino desearme volver pronto y sano de esta guerra para poder demostrar que también entre nosotros se sabe hacer algo sin tener que recurrir a enmascarar y camuflar el trabajo de otro, lo que supondrá un alivio también para Vd. (*Archivo Berenson*, sin fecha).

Resulta doloroso despedirse de una correspondencia tan valiosa (pero su relación con la *Breve Storia* termina aquí). ¡Cómo se va a dejar la imagen mutilada, incompleta, del Longhi que sale de estas

cartas! Convendría publicarlas. Algún extracto, con ocasión de un congreso sobre Longhi, hace ya algún año, ha sido aportado por una joven estudiosa, Fiorella Bellini, en una ponencia importante incluso para los fines de la *Breve Storia*. Pero sería necesario que la correspondencia se publicase en su integridad, pues en estas cartas no se sabe nunca quién es la víctima, si Longhi o Berenson. Apenas se han presentado y ya son para siempre dos osos en una madriguera. Un día Berenson se impacienta. La traducción no le agrada. Tampoco le gustan las maneras respetuosas, ambiguas, insolentes de ese joven que se ha metido entre sus pies. Para que la traducción resultase aceptable, sería oportuno que Longhi le dedicase algo más de su tiempo personal.

Pero créame, señor Berenson, que el tiempo que he dedicado hasta ahora a la traducción de sus extraños e inolvidables ensayos, ha sido siempre mío, personal, y no hubiera podido ser de otro modo dado el respeto que sentía ante la altura intelectual de las páginas que tenía ante mí. De modo que quede claro que el tiempo que yo dedique, ahora, a la última revisión será, de igual forma, personal, ¡no lo dude!

Porque si Vd. dudase alguna vez de mi capacidad de traducir con conocimiento las cosas que Vd. ha escrito, es decir, si le da el peor sentido al extraño apelativo «persona relativamente inteligente» con que me quiso honrar la última vez que hablamos y que no me disgustó, porque le di una respuesta *relativa* y personal, en tal caso, señor Berenson, hágamelo saber en su próxima carta y le aseguro que por esto no me ofenderé (12 de septiembre de 1916).

Los últimos reproches resultan tristes.

Desde que tuve la desgraciadísima idea de proponerme de traductor de sus admirables ensayos sobre la pintura italiana, se diría que Vd. ha querido someterme homeopáticamente a las pruebas de paciencia a las que —como Vd. mismo, creo, podrá reconocer— tengo la convicción de haberme conformado con una humildad digna de un San Francisco de Sassetta, y no de Giotto.

Pero no quiero reandar la piadosa crónica de sus, para mí dolorosísimos, cambios con respecto a mí; no quiero ni tan solo conjeturar si alguna otra razón, fuera de alguna indolencia por mi parte, cambió poco a poco para Vd. «el único profundo conocedor

de Italia» de sus escritos, como Vd. me definía de forma tan gentil al principio, en un feo ejemplo de «granuja», maleducado y vago, y que Vd. sustituía en su corazón por otra persona profundamente experta en inglés y que lamentaba no haberle ofrecido antes el trabajo de la traducción (6 de marzo de 1917).

Queda solo preguntarse cómo todavía en 1922, cinco años después de estos bellos cumplidos, cuando Berenson soltó a sus intermediarios a la busca de un Longhi incontrolable, el proyecto no se fuera por entero al traste.

Pero volvamos a la *Breve Storia*. La correspondencia de Berenson, como último regalo, nos aporta algunas indicaciones de toda relevancia sobre un aspecto de la formación juvenil de Longhi que hemos visto en antítesis parcial con los métodos y las convicciones formalistas sobre las que se cimenta la *Breve Storia*. Sin medias palabras, con un impulso que le sale del corazón, Longhi se declara croceano:

(...) Sépalo de inmediato, pertenezco al grupo de los idealistas (espiritualistas) que ha confiado su pensamiento y su actividad al pensamiento profundamente renovador instaurado por el guía de la escuela, Benedetto Croce.

Vd. sabrá cómo toda la realidad en este sistema queda absorbida por la creatividad cognoscitiva del espíritu, que es todo lo real, y no puede conocer otra cosa fuera de sí mismo, y cómo el mérito mayor de Croce, y el que le ha granjeado más discípulos, ha sido la liberación maravillosa de la estética, la creación de la autonomía espiritual del arte, concebido como un grado absoluto de conocimiento: la fantasía.

(...) Croce ha reunido todas las artes sobre el fondo único de la lírica, y este es su gran mérito. Y este marco general yo lo acepto. Pero por ser él persona de conocimientos artísticos demasiado parciales, esto es, casi exclusivamente literarios... (sigue el pasaje ya citado en su integridad, 4 de septiembre de 1912).

A esta profesión de fe espiritualista (la misma bajo cuyos auspicios ha sido escrita la *Breve Storia*) va dedicada esta breve reflexión como resumen. ¿Hasta qué punto era Longhi verdaderamente idealista, espiritualista y croceano? ¿Y hasta qué punto lo era también a partir de los años de la *Breve Storia*? ¿Solo por una caprichosa

conjunción histórica y astral, es decir, solo respecto al fundamento originariamente «estético» del idealismo croceano? ¿Y justo por esta razón en términos tan íntimamente creíbles como solo superficialmente compatibles con las propias creencias formalistas?

Hasta aquí hemos visto articularse las relaciones entre Longhi y el idealismo en una suerte de *odi et amo*, como un elástico siempre tenso entre ortodoxia y herejía, entre ortodoxia «estética» y herejía «lingüística», y este es también el esquema con el que Longhi ha representado siempre, en forma más o menos dramática o pacífica, sus relaciones con Croce. Pero si nos alejamos de esta perspectiva protocolar y probamos a indagar en el idealismo longhiano a partir de su fuente, desde la vanguardia, desde la necesidad de novedad, desde los espejismos y sueños futuristas y voceanos, esto puede reservarnos grandes sorpresas. Más allá de los desacuerdos declarados, hay entre Longhi y Croce una incompatibilidad a la que la gratitud longhiana por la «liberación de la estética» ha hecho siempre de velo. Sobre todo si se mira la totalidad de las obras de Longhi y de Croce, salta a la vista una diversidad (si no una oposición) de intereses, de gustos, de actitudes culturales, de sensibilidad histórica que sobrepasa las determinaciones de competencia de los respectivos campos profesionales. Esta diversidad no es solo de método, sino que gira en torno al puesto que hay que asignar, en la experiencia estética, a todo aquello que en la vida estética cae bajo el aspecto dialéctico y no bajo el formal. No convendría nunca olvidar que el Longhi enamorado de la estética de la expresión es el mismo Longhi que remueve cuidadosamente, con ese disgusto que se puede sentir por una sustancia pegajosa o vagamente excretoria, «todo lo que en el arte sea o pueda ser reflejo sentimental, mundo cultural, historiografía, tradición, en suma, psicología humana». ¿Y qué otra cosa es para Croce la historia? Lo que se pone en crisis, o más aún, lo ignorado por los métodos formales de Longhi, y por el resuelto corte, en estos métodos, de cualquier cordón o misterio histórico y existencial entre arte y vida, es algo mucho más profundo y croceano que la lingüística general; es el principio de circularidad, la relación por la que en la vida estética, según Croce, son reconocibles, trasfiguradas pero no olvidadas, todas las restantes formas de vida afectiva, moral, religiosa, política, sentimental, pasional de las que está formado nuestro tránsito por

esta tierra y que son, por así decir, el nutriente sin el que el arte no podría existir ni manifestarse. Pero en este punto, Longhi es más idealista que Croce. El arte no tiene otro consiguiente ni otro antecedente que él mismo. Semejante al gesto de Miguel Ángel, solo tiene ante sí un mar de nada. Indiferente y luciferino, posee en sí mismo toda la realidad de la que nutrirse, porque solo el arte es la «realidad». Como todo genuino hereje Longhi se remonta a la pureza originaria del verbo del maestro. ¿Qué tienen que ver con el arte los hechos previos a la creación, escrutables hasta el infinito? Estos podrán, a lo más, servir a los «falsos críticos», dice Longhi, «para *ambientar* el arte ya que no lo saben interpretar». Cuando habla de los métodos propios, defendiendo su historicismo, Longhi jamás habla de dialéctica, sino de «coincidencia» entre arte e historia, de «identidad» y, por reflejo especular, de «coincidencia» entre crítica e historia. El formalismo queda respetado. Coincidencia e identidad no son aún, y no son ya, dialéctica, y no lo serán jamás.

Intentemos observar el mismo fenómeno bajo otro punto de vista, cambiando la perspectiva pero dejando inalterable el problema: ¿qué es, para Longhi, el «pasado»? La pregunta remite tanto al trabajo del historiador como al «sentido de la historia». Para un historiador idealista o de formación idealista (y tal vez para todo historiador *tout court*) rige el principio de que «las fechas son ideas», en el sentido de que no existen hechos históricos desprovistos de un valor cultural. Croce afirma: «un hecho es histórico en cuanto es pensado»; enunciado que no está muy alejado, e incluso es la premisa en la conclusión de que las fechas son ideas. No hay necesidad de incomodar la autoridad un tanto lapalissiana del Panofsky de *Zum Problem der historischen Zeit* (1927), para percatarnos de que cuando decimos «en 1500» no nos referimos «a un punto del tiempo tal que entre ese punto y otro fijado por convención la tierra haya girado mil quinientas vueltas alrededor del sol», sino al punto del tiempo cuyo sentido nos viene dado por «ciertos acontecimientos históricos concretos unidos a unas específicas particularidades concretas». Como es sabido, Panofsky ha descrito dos series espaciotemporales necesarias para historizar la obra de arte: una serie primaria, pero relativa (estilístico-cultural), y otra secundaria, pero absoluta (cronológico-geográfica). La primera serie está constituida por «sistemas de referencias» orgánicos y coherentes en

sí y suficientes por sí mismos (la basílica gótica, la miniatura bizantina posticonoclasta, las esculturas del Partenón, etc.), y en los que tiempo y espacio funcionan en una unidad de sentido y estilo. Pero la variedad infinita de estos sistemas autosuficientes, aislados y fluctuantes como islas agitadas por olas y corrientes en un océano sin confines ofrece un cuadro tan caótico que se presenta a la mente del historiador como una monstruosidad a la que, según Panofsky, «es imposible dar forma». Para introducir orden en el caos e historizar la obra de arte, los sistemas estilísticos y culturales no son suficientes, se requiere, aunque sea exterior y secundario, un principio de homogeneidad. Conviene, por tanto, «reandar» *ex post*, según Panofsky, las referencias de tipo cultural (las unidades de sentido) al principio de orden cronológico y geográfico.

Este mecanismo de historizar solo en apariencia resulta complicado. En realidad describe un complejo de operaciones que el historiador del arte satisface de forma rápida y simultánea, y bajo este punto de vista el esquema panofskyano se concilia sin dificultad con los procedimientos críticos y de diagnóstico a la vez que con los métodos de atribución de tipo morfológico (formal, estilístico) a veces explícitamente denunciados por Longhi (cfr., p. e., *Saggi e ricerche*, pp. 279 ss.). Pero hay una diferencia sustancial. Lo que para Panofsky constituye un conjunto de islas dejadas al «azar» en un mar tan «caótico» que exige el «reanclaje del producto del arte y de su sistema referencial a un principio de orden abstracto», representa para Longhi la única idea posible de la «historia»: el único orden admisible y posible, el orden ininterrumpido y jamás estático en el que podemos representarnos la «historia del arte». La historia de este conjunto de puntos en eterno movimiento, en relación sin descanso, esta galaxia que aparece y desaparece, que se reforma y transforma. Historia y tiempo o, si se quiere, historia y calendario, se escinden, y Longhi puede augurar, en polémica con un historicismo que todavía en 1920 se presentaba groseramente archivista y positivo, una historia del arte «que podría concebirse a la perfección —como por lo demás la ha preconizado recientemente Wöllflin—, en forma de “Kinstgeschichte ohne Nomen”, como una historia del arte sin nombres, y yo añadido, sin fechas» (*Scritti giovanili*, p. 458). Desde el punto de vista de la reflexión histórica y metodológica nos encontramos aquí con la misma posición de

idealismo extremo que habíamos visto ya reflejada en el gesto de Miguel Ángel: el hecho del arte se convierte así en el árbitro, el indicador, en el *único* indicador de la realidad, y resulta incluso demasiado evidente por qué esta posición encuentra su expresión profesional y un modelo casi insuperable en la obra de un historiador interesado de forma exclusiva en los hechos estéticos, solo el arte es *histórico*, con la consiguiente desvalorización de todo lo que en la historia no sea reconducible a un principio de creatividad y originalidad. La desvalorización no golpea a la historia que es perenne actualidad, sino al «pasado». Pero, ¿qué es el pasado? Si no es reactualizable gracias a una experiencia «presentificadora» como es la estética, es decir, a través de nuestra relación imaginaria con lo que ha acaecido, restituyéndonos un momento, un fragmento (la obra de arte) como si fuera un presente, el pasado carece de todo título para presentarse ante nuestra conciencia histórica como una «realidad». En esto radica la auténtica diferencia entre Longhi y Croce. Para Croce, como para Panofsky, el pasado es una realidad que se conserva en la memoria cultural y en los documentos; para Longhi, fuera de la necesidad siempre actual de la obra de arte, el pasado es la memoria imaginaria, insignificante y casual de una realidad que se ha diluido para siempre. Al igual que la historia y el tiempo, el pasado y la historia también se escinden. El pasado *no es* la historia, ya que la historia no puede concebirse como un objeto. La historia no puede ser un presupuesto. ¿Cómo puede un idealista dar realidad objetiva, separada, a un hecho previo al pensamiento? Solo en la historia del arte, en la que pasado y presente, historia e historiografía, *res gestae e historia rerum gestarum* coinciden en la realidad simultánea de una sensación fuera del tiempo, se pueden realizar los sueños del idealismo.

Realizar, pero también romper. Por un camino que solo en apariencia puede parecer tortuoso, hemos vuelto al fin al gran camino central que ya hemos recorrido otras veces: la distinción longhiana entre lenguaje literario y lenguaje figurativo, desde donde podemos, en el interior de un sistema que se declara idealista, ponderar a la postre su importancia. Es la condición particular del arte figurativo, su servidumbre material, pero también su pertenencia al reino de las sensaciones, para poder refutar, llevándolo a sus últimas consecuencias, el espiritualismo de Longhi. Es la presión del arte en el mundo físico la que puede transformar una posición de idea-

lismo extremo en su opuesto, en el instrumento de una metodología materialista. Infinitos son los caminos del Señor. En la morfología del idealismo italiano, la combinación en verdad insólita de la que se ha hecho protagonista Longhi, meclando materialismo e idealismo, no viene, con toda certeza, de Croce. Si se piensa que el principio de circularidad, la distinción entre historia e historiografía, el culto al pasado, han sido los blancos contra los que más se ha ensañado la polémica antihistoricista de Gentile, podemos sacar una idea de lo que se esconde tras el formalismo de Longhi. En su formulación historicista, el esteticismo de Longhi es una forma de idealismo «actual». Ignoro si, y hasta qué punto, o hasta cuándo, Longhi ha leído a Gentile. Pero esto no tiene demasiada importancia. Se puede estar en sintonía con una corriente de pensamiento sin tener que conocer por ello su formulación. Es harto probable que Longhi haya leído y frecuentado al Gentile de los años futuristas y de la *Voce*, mientras que resulta dudoso que haya conocido más tarde sus sistematizaciones, por ejemplo, aquella pequeña suma antihistoricista que es el ensayo dedicado a la «superación del tiempo en la historia» (1936), en el que Gentile hace uso de categorías estructuralistas como «correlación» contra «sucesión», en el sentido de «sincronía» contra «diacronía». Baste recordar el famoso ensayo bruniano de 1912, *Veritas filia temporis*, en el que Gentile describe la historia como «actualidad del espíritu en su desarrollo»; «el espíritu que es historia»; «la que no consiste –Bruno lo advierte de manera explícita– en la hueca cronología, sino en el pleno y concreto proceso espiritual». *Ecce Longhi*.

Es curioso que el primero, y el único, en alimentar alguna sospecha de herejía haya sido precisamente Croce. En 1919 Croce hizo una reseña severísima del ensayo longhiano *Rinascimento fantastico*, pero la hizo con siete años de retraso, cuando las ideas de Longhi eran ya viejas incluso para el propio Longhi. El ensayo se había publicado en 1912. Croce, interesado en las exigencias de autonomía disciplinar avanzadas por los historiadores y críticos del arte, dispó incidentalmente, en dos líneas, los nebulosos conceptos de filosofía de la historia aplicados de forma un tanto desenvuelta por Longhi a las artes figurativas. «Longhi retomando en uno de sus ensayos las dos grandes épocas, la del dibujo y la del color, termina por hacer coincidir la primera con la era filosófica y

gnoseológica de la metafísica, del intelectualismo y del exclusivo humanismo, y la segunda (que incluiría y superaría la precedente) con la era de la naturaleza estructurada en el espíritu «como actualidad creadora». Como valiente y tranquilo teólogo experto en cualquier idealismo, Croce ha olfateado el olor del diablo y corre a cauterizar la infección. Por lo demás, verificar el grado de actualismo longhiano es mucho menos importante que preguntarse qué puede haber transformado a un historiador contagiado por el idealismo «actual» en un historiador genuino y recto. Para nuestra fortuna, el espíritu es para Longhi, más allá de su «encarnación» en las obras de arte figurativo, una palabra hueca. Los cuadros eran para él los vestigios, las huellas dejadas por el espíritu a su paso; pero también el signo, la prueba de la «cosa en sí», encarnada, tangible y visible a un metro de nuestros ojos. Por esta razón, Longhi era un historiador poco sensible a los valores del pasado. El culto a la historia, el respeto a las tradiciones, la religión de todo lo que ha sido, todo aquello que confiere al historicismo croceano su impronta moralista le es extraño a Longhi, al igual que le era extraño a Gentile. Tenía razón Gramsci cuando advertía lo estrecho que era el nexo entre el idealismo «actual» y el «movimiento futurista», entendido en sentido amplio, como oposición al clasicismo tradicional, como forma de un «romanticismo contemporáneo».

En el fondo, la relación entre Longhi y Croce, al igual que la relación entre Longhi y Berenson, puede quedar simplificada en esta dirección. No está escrito que un historiador deba haber sido visitado necesariamente por el amor al pasado, si bien es hartamente difícil encontrar un historiador inmune a la convicción de que es el pasado el que torna comprensible el presente y viceversa. Esta relación entre el amor al pasado y su importancia ha sido celebrada por Croce: en la filosofía del espíritu, el pasado lo es casi todo. También en la historiografía longhiana Piero explica a Cézanne, y Courbet nos hace entender a Caravaggio. Se puede, por tanto, amar el pasado de dos modos: con amor ético, religioso, fundador de valores, de tradiciones, de memorias; el amor, en general, de los historiadores de las ideas, de la civilización y de la cultura. A esta clase pertenece Croce. Y se puede amar el pasado con un no-amor, con una pasión que nace del no-amor al presente: amor libertino que

pide al pasado crecer e intensificar el placer de sensaciones que tienen su principio y fin en el presente. A esta clase pertenecen Berenson y Longhi. Esta pasión que se vuelve al presente, pero que se nutre del pasado, lleva a convertirse en coleccionistas, buscadores, exploradores, conocedores, y a tratar la historia como una exterminada reserva de caza.

Si para Croce la historia es una madre venerable, para Longhi se convierte en el lugar indiferente donde surgen los amores que degeneran en estupros y viceversa. Naturalmente, la división no es tan clara. Berenson, por ejemplo, era un libertino menos pasional y un cazador más frío y menos pasional en sus conquistas que Longhi. Pero también para Berenson, como para Croce, la realidad de una obra de arte no era tan totalizante, tan separada de la vida como lo era para Longhi. El arte, para Berenson y para Croce, alegraba y daba intensidad a la vida, pero no la sustituía. Desde aquí podemos medir la distancia que separa a Longhi de los dos númenes tutelares de la *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Si las fechas son ideas, esta distancia es el salto de un siglo a otro, del XIX al XX.

Cesare Garboli

*Agradecimiento:* El autor de esta introducción y la Casa Editorial Sansoni dan las gracias a la dirección de la Biblioteca Berenson por haber permitido y facilitado la consulta de las cartas inéditas.

## Presentación

La última hora de la mañana, de doce a una, se había anunciado como de carácter experimental pues estaba dedicada a la Historia del Arte, disciplina nueva hasta hacía poco y, por ello, sometida a estudio. Estábamos, más que cansados, anestesiados por las cuatro horas de clase no todas ellas agradables y deseables; la noticia de esta nueva «materia» nos dejó más bien indiferentes y ni tan siquiera curioso por el nuevo profesor cuando este se presentó. Nos pareció bastante joven. Entró con paso largo y decidido, que hoy calificaríamos de deportivo, si no de agresivo. Era moreno, pálido, y nos miraba entornando los ojos por una manifiesta miopía o, mejor, para guardar las distancias. Nosotros éramos demasiado jóvenes para descifrar la expresión de una cara nueva, por lo que este profesor nos pareció activo y algo irónico. No podíamos suponer que aquella altivez escondía la timidez de quien está todavía demasiado próximo a los pupitres para no verlos como perversos y hostiles.

Ignorantes como éramos de las cosas del arte, era una suerte si nos sonaba por su fama la célebre sonrisa de la *Gioconda* y el gesto ceñudo del *David* de Miguel Ángel. Estábamos convencidos de que en la obra del pintor o escultor había de buscarse «la expresión» y los motivos sentimentales de la poesía romántica. Ahora, a pesar de escucharlo algo distraídos, de pronto nos vimos impresionados por el modo polémico y casi violento con que el profesor condenaba como roma y «burguesa» la *routine* de nuestra posible actitud.

Desde las primeras clases, con palabras solícitas y límpidas nos expuso en una especie de decálogo un sistema de lectura basado en una serie de ideas concretas y manejables que habían guiado a los

principales pintores italianos ante los problemas de la visión del mundo. Estas ideas no coincidían en absoluto con el tradicional juicio decimonónico y eran, en cierto sentido, ahistóricas. Así pues, fuimos informados de que del *trecento* de Giotto surgía el *quattrocento* de Masaccio; que Duccio y Simone Martini nos remitían a los grandes pintores japoneses..., y así continuaba con los artistas figurativamente puros, ajenos a la contaminación en la que habían caído los seguidores menores.

Aprendíamos así, no sin ciertas reservas por parte de un número cada vez menor de algunos de nosotros, que si Botticelli expresaba una refinada delicadeza de sentimientos, lo hacía involuntariamente, a través del encanto de la línea floral y funcional. Línea, color, plasticidad, eran el contenido de aquellas *Ideas* madres a las que se añadía la fórmula más difícil del espacio y del volumen.

No sabíamos si escuchábamos a una especie de revolucionario, pero el que entre nosotros lo entendió le fue fiel hasta el punto de que belleza, gracia, fuerza y majestuosidad adquirieron para él un nuevo significado; mientras que la pregunta por el tema de un cuadro era considerada como descalificadora y caía como un fruto insípido.

El curso transcurrió y del sistema de las *Ideas* éramos llevados al sucederse de los hechos, es decir, de la historia, en la que los grandes eran los iniciadores de las distintas corrientes figurativas.

El joven profesor era siempre más bien rígido, pero muy generoso y tan «líricamente» persuasivo, que nos arrastró a casi todos. Redactó como preparación para el examen un manojo de bellísimas páginas manuscritas que componen este libro solo hoy presentado al juicio de los críticos de arte, profesionalmente encargados de conducir a sus estudiantes a la lectura elemental pero incisivamente profunda de cada forma de expresión artística. No se trata de uno de los manuales al uso, sino de una guía para la comprensión de un lenguaje mudo, sin voz, y por ello altamente elocuente.

Nosotros lo consideramos más útil y más actual que los últimos productos didácticos usados en nuestros desgraciados liceos.

Anna Banti

Breve  
ma  
veridica  
Storia  
della  
Pittura Italiana

---

di Roberto Longhi

- I. Idee .  
II. Storia .

(nella trama delle lezioni impartite nei licei Tasso e Visconti  
di Roma, ~~1913~~  
1913-14)

Scritta dai 15 di giugno ai 4 di luglio  
nel 1914, a Roma.

# Corso di Storia dell'Arte

## Parte Prima:

### Idee.

Ammetto alla prima che voi siate convinti, senza che io ci spenda parole, che l'arte non è imitazione della realtà, ma interpretazione individuale di essa.

Questo concerne il fatto artistico in genere sia letterario che figurativo: bisogna adunque scendere a un'altra distinzione essenziale, distinzione tra arte figurativa e letteratura.

Il processo spirituale della creazione è identico per l'artista e il poeta: ma il campo di realtà che interessa l'uno non riguarda l'altro.

Mentre il poeta trasfigura per via di linguaggio l'essenza psicologica della realtà, il pittore trasfigura l'essenza visiva; il sentire dell'artista figurativo non è altro che il vedere, e il suo stile, cioè l'arte, si costruisce tutto quanto sugli elementi lirici della sua visione. Bisogna essere tenaci ormai distrutta la visione dell'artista figurativo dalla visione quotidiana di ognuno e dell'artista stesso nei momenti cui non fa arte: noi guardiamo il mondo di solito, per le necessità pratiche che ci spingono a muoverci nello spazio, o tutt'al più per l'occasione nostalgica di qualche istante della nostra vita sentimentale (tendenza poetica), il pittore invece vede il mondo da un punto di riguardo ben limitato ed intenso, che è poi il suo modo storico di vedere, e a quel modo riduce inevitabilmente il caos immenso della realtà visiva.

Faccio adunque delle equazioni successive: arte figurativa = stile figurativo = visione figurativa.

Per maggior comprensione si possono - dal corso dell'arte - cogliere alcuni elementi tanto affini in opere diverse e lontane da costruire una serie dei modi di visione pittorica, degli stili diretti o omni. Vediamolo per l'appunto nella Pittura.

Stile lineare: - È un modo di visione per cui l'artista figurativo rima tutta la realtà visiva sotto specie di linea e di contorno, abbandonata quanto sia lontana dal realismo un artista che non del complesso delle apparenze tutto ciò che non si può ridurre a linee e curve per mezzo di linee.