

L'occhio del conoscitore

Intervista a Mina Gregori

di Luca Violo

Come era la sua famiglia e come si è sviluppata la sua prima formazione?

Il mio retroterra è intimamente connaturato alla famiglia, allo spessore etico e intellettuale di mio padre ingegnere, che si era distinto nella professione pur venendo da una estrazione modesta, e a mia madre, erede di antiche famiglie cremonesi. Dal primo ho appreso la rettitudine lombarda, la curiosità nel conoscere, nell'emanciparmi attraverso la cultura, mentre dalla mamma ho ereditato sicuramente il gusto per le cose che ho scelto come mio interesse precipuo e come professione. Nei miei ricordi la musica aveva avuto in famiglia un ruolo assai significativo da più generazioni. La mia vita è iniziata con otto ore ogni giorno di pianoforte di una zia pianista che sentivo dalla stanza dove studiavo. A lei devo molto, per questo e per l'affettuoso rigore con cui mi faceva studiare da Bach a Chopin. La musica è quindi parte della mia sensibilità e, come dico spesso a taluni borsisti della Fondazione Longhi che sono tutti e 'solo' storici dell'arte, riempie la vita, è l'arte più completa e l'unica che coinvolge in modo 'totale'. Le arti figurative si riferiscono soprattutto alla mente e alla sfera intellettuale.

Ho avuto poi la fortuna di frequentare un liceo magnifico, con un corpo docenti di prima qualità: uno di questi era Alfredo Puerari, poi direttore del Museo Civico di Cremona, che insegnava storia dell'arte e letteratura, e che ha sicuramente avuto un ruolo fondamentale nelle mie scelte.

È questo il motivo che ha fatto nascere la sua passione per la storia dell'arte?

Senza dubbio ho avuto la grande fortuna di essere seguita da ottimi professori e una formazione liceale d'eccellenza. Già dal liceo avevo adottato un mio metodo 'attributivo' che consisteva nel non guardare i nomi degli autori sotto le illustrazioni per indovinarli. Nel primo anno di università a Firenze mi distinguevo nelle esercitazioni d'attribuzione che solitamente coinvolgevano studenti del terzo e quarto anno. Un approccio critico alle immagini che riconobbi in Roberto Longhi,



Mina Gregori

allora docente a Bologna, sede dove mi recai per seguire le sue lezioni e i suoi seminari, non prima di avergli comunicato la mia intenzione direttamente recandomi a casa sua in via Benedetto Fortini a Firenze, con una bicicletta prestata da un'amica. A lezione notai che parlava come scriveva, con la stessa eleganza. La storia dell'arte per Longhi era collegata alla letteratura e da questa era nobilitata. Il suo approccio, l'esposizione e la scrittura erano non solo da storico dell'arte, ma da letterato. A Bologna, quando cominciai a seguire le lezioni, faceva molte assenze e questa abitudine, che gli feci notare con suo grande stupore, mal si conciliava con i miei sacrifici per essere nel primo pomeriggio ai suoi corsi: la mia giornata allora incominciava assai presto, a Cremona dovevo alzarmi alle cinque il mattino, dopo aver gioca-

to la sera prima a scopone con mio padre che era rimasto vedovo e a cui volevo far compagnia, e la mattina seguente partivo per Bologna. Mi fermavo a Modena o a Parma e ad ogni visita studiavo solo una sala di quei musei, così da memorizzare molti dipinti che mi sono rimasti di riferimento.

Che personalità era Roberto Longhi?

Era un ottimo carattere nei rapporti personali e tremendo nella polemica, sempre fatta con ironia, e questo era l'aspetto che feriva di più chi ne era oggetto. Non c'è di peggio che l'ironia acuta qual era la sua. Si capiva che non poteva trattenersi anche a costo di giocarsi un'amicizia.

E Anna Banti?

Una donna che ho ammirato e stimato moltissimo. Dopo la morte di Longhi, è stata fondamentale nel mantenere viva e vitale la Fondazione, che altrimenti avrebbe avuto una sorte segnata, nei quindici anni che gli è sopravvissuta, ovvero dal 1970 al 1985. Ha rinunciato anche al suo lavoro pur di occuparsi di questa istituzione appassionatamente voluta da Longhi. Ha tenuto duro per amore di suo marito, e mi teneva vicina perché pensava che dopo la morte di Francesco Arcangeli e di Carlo Volpe, solo io potessi assicurarne la continuità.

Quali erano i rapporti e il pensiero di Roberto Longhi su Bernard Berenson?

Lo apprezzava, soprattutto da giovane, per l'apprezzamento della forma nei confronti del contenuto, dei valori che Berenson definiva decorativi, tanto da fargli dire in un saggio giovanile: "Io sono berensoniano". Il suo insegnamento era l'anello con quella che era la tendenza, e aveva un passo internazionale.

Cosa vuol dire essere longhiani?

Innanzitutto credere nell'occhio. Un longhiano parte dall'opera, da questa si può risalire al contesto. Alla scuola di Carlo Giulio Argan, invece, si professava un approccio partendo dal contesto, che aspirava a divenire egemone come, in effetti, si è verificato. Ci sono stati dei contrasti con gli storici che prediligevano iniziare un'analisi dall'ambiente. Ma la visione longhiana non era mero formalismo.

L'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze è stato un luogo fisico, la sede del metodo longhiano. Da dove nasceva questo primato?

La cattedra di Longhi era l'asse portante della

critica italiana perché si riallacciava a una tradizione italiana secolare e aveva anche il pregio di un'apertura internazionale. Quando contattavi Longhi conoscevi il mondo intero. E questo, in un ambiente accademico molto chiuso come quello italiano, era una carta vincente formidabile.

Quali sono stati i suoi grandi allievi?

Francesco Arcangeli e Carlo Volpe.

Ampliando la prospettiva come giudica il mondo universitario oggi e dopo cinquant'anni l'insegnamento e la formazione dei giovani storici dell'arte?

Leggendo articoli al riguardo, si dice che è tutto sfasciato. Dipende dai professori: se tutti facesse- ro con passione e competenza il loro mestiere non vi sarebbero quei problemi che effettivamente vi sono oggi. Si sa che non vi sono soldi, capisco che questo rende difficile il realizzarsi al meglio dei programmi, ma il problema più grande è che l'università, che come compito principale ha quello di insegnare alla società dei professionisti, non riesce a raggiungere l'obiettivo di un loro assorbimento nel tessuto lavorativo. È questo il problema, e non so se è diverso in altre professioni, ma nel nostro caso, poiché lo Stato con le istituzioni pubbliche è il nostro maggiore interlocutore, in questo periodo siamo fermi, a meno che queste competenze possano venire utilizzate da privati: per esempio, in via Maggio a Firenze i miei più bravi 'scolari' lavorano anche per gli antiquari, perché hanno occhio.

Qual è la funzione della Fondazione Longhi?

La sua specificità è nel perfezionare il nostro metodo, così come ci chiedono i borsisti, cioè l'occhio che viene educato a riconoscere in maniera selettiva attraverso una prassi secolare di conoscenza, che poi è stata superata da altre metodologie. In sede di Fondazione l'uso delle fotografie è raccomandato.

Nella villa che è stata di Longhi e di Anna Banti offriamo una piattaforma professionale. L'ambiente è importante, non è una casa qualunque, è un luogo che fa capire il livello intellettuale e sociale al quale il giovane deve aspirare e che diviene un punto di riferimento.

Da allieva di Roberto Longhi è l'occhio che educa la mente?

Ne sono profondamente convinta. Bisogna vedere per conoscere. Del resto l'occhio è l'organo che ha fatto nascere la scienza moderna alla fine

del Cinquecento: è l'organo più importante per acquisire la realtà, e non per caso anche quello che ci trasmette il messaggio delle opere figurative.

Ricordo che un giorno sono arrivata un po' in ritardo al mio seminario, davanti agli studenti in attesa ho esclamato: "Basta andare in biblioteca!" e gli studenti avranno pensato: "La professoressa è impazzita!" "Non andate abbastanza nei musei". E ho scoperto in seguito che lo aveva già scritto Giovanni Morelli. Non c'è dubbio che l'oggetto dei nostri studi sono le opere d'arte. Possiamo esaminare un'opera con l'ausilio della filologia, la storiografia e la critica, ma solo partendo dall'occhio, che è il miglior strumento di analisi, riusciremo a vedere e capire nel profondo la maniera di un'artista. L'opera è il primo documento. Questo criterio non vale solo per pittura o scultura, ma anche per un mobile che rispetto a un quadro ha stretti legami con l'architettura: da una sedia possiamo capire meglio lo stile architettonico dell'epoca che l'ha prodotta.

Quale è stato il suo rapporto con Federico Zeri e quanto la sua ricerca da geniale quanto solitario

fuoriclasse ha dato spessore e originalità alla storia dell'arte italiana?

Un rapporto d'amicizia e stima reciproca durata tutta la vita. La sua ricerca, era amplissima, aveva una conoscenza estesa su tutta l'arte italiana. Meno interessato al barocco, fino a tutto il Cinquecento i contributi di Federico Zeri coprono un campo vastissimo. Soprattutto aveva esplorato a fondo la fascia dell'Italia centrale, dal Lazio alle Marche, non c'era fatto o artista che non conoscesse direttamente.

Ritornando a Roberto Longhi, quali erano i suoi rapporti con antiquari e collezionisti?

Devo dire che era criticato e invidiato perché era molto cercato e corteggiato da entrambi. Il rapporto con l'antiquariato e il mercato, ai tempi di Longhi come oggi, è una questione etica, ovvero se si esercita onestamente oppure no: è questione di come ci si pone di fronte al mercato. Vi sono esperti che chiedono al cliente cosa devono scrivere, fanno cioè attribuzioni su ordinazione, ma invece ci sono studiosi che operano con scrupolo, correttezza e preparazione, un corredo tecnico e



Mina Gregori

culturale che nutre il mercato di garanzie, dando risposte idonee alle giuste e legittime richieste di conoscenza che i collezionisti sempre più richiedono a chi opera sul mercato antiquariale.

E qual è invece il suo rapporto con l'antiquariato e il mondo del collezionismo?

Devo dire che sto molto a casa mia, se gli antiquari non vengono da me non cerco nessuno, perché ho molto lavoro con la Fondazione Longhi e la direzione di *Paragone* e *Proporzioni*, e perciò gli antiquari li vedo poco. Se vengono dico loro quello che penso e lo sanno: è certo che devo credere in ciò che scrivo, e questa è una regola a cui non sono mai venuta meno.

Rispetto al metodo longhiano, con l'affermarsi di nuove metodologie di cultura anglosassone che prediligono l'approccio documentario, lei da 'erede' designata come si pone?

Io credo nell'archivio, ho mandato i miei 'scolari' a studiare in archivio, ma bisogna partire dall'opera. L'archivio diviene pericoloso nel momento in cui si antepone il riscontro documentale allo studio diretto dell'opera: non tutti sanno uscire con discernimento da questa impasse. Per molti l'archivio diviene un labirinto dove si perdono.

Come valuta il mercato dell'arte che negli ultimi decenni ha visto ampliarsi il proprio raggio d'azione da un ristretto numero di raffinati collezionisti a una dimensione planetaria, e le case d'asta e le nuove tecnologie hanno reso la comunicazione globale?

Rispetto a un mercato che attraverso l'incessante evolversi della tecnologia della comunicazione vede ampliarsi all'infinito i propri orizzonti, per paradosso mi sembra che sia diminuito il numero dei collezionisti principalmente rivolti all'arte contemporanea che vedono ideale per investire e diversificare i loro patrimoni: è lì l'errore, perché il rischio è assai più forte rispetto all'antico, che ha quotazioni più consolidate. La possibilità che il capitale si rivaluti o che si volatilizzi è strettamente legata ai *trend* dettati dalla moda di un gusto e di un'epoca.

Il ridimensionamento dei valori del mercato dell'arte verso l'antico, oltre ad essere una conseguenza di una crisi economica e finanziaria seconda solo a quella del 1929, è anche il riflesso di un gusto che meglio si riconosce nel design asciutto ed essenziale di Le Corbusier rispetto a

un artificio ebanistico di Giuseppe Maggiolini? Che cosa ne pensa?

Dal mio punto di vista, diciamo così appartato, come può essere quello di uno studioso, ho la sensazione che il collezionismo si rivolga all'antico stabilizzando l'investimento su valori d'eccellenza che non subiscono variazioni nel tempo, mentre gli oggetti di qualità media che spesso fanno arredamento sono in attesa che lo spazio della casa ritorni ad essere lo scrigno del collezionismo. Una delle ragioni di questo radicale mutamento si deve ai *magazine* a larga tiratura e alle riviste di settore, come ad esempio quelle d'architettura e *interior design* che hanno proposto case grandi e disadorne come aeroporti e che accolgono opere d'arte contemporanea. Anni fa, nel momento in cui le proposte per le abitazioni prendevano gli orientamenti odierni, consigliai ad amici antiquari di raccogliere la sfida e inserire oggetti antichi in arredamenti di *design*, espressioni del gusto contemporaneo, affinché nelle giovani generazioni sorgesse il desiderio di arredare la loro casa conciliandola con la loro presenza.

Come giudica le norme di tutela delle opere e del patrimonio artistico italiano?

Credo che sia giusto che le opere importanti e di livello nazionale non debbano uscire dall'Italia, sia che si parli d'Europa che del resto del mondo, perché il nostro paese possiede un patrimonio unico per varietà e stratificazione nei secoli. Deve prevalere il concetto che si conserva ciò che nella sua unicità storica e artistica è eredità culturale indissolubile della memoria nazionale, mentre le opere d'arte che esulano da questa prerogativa straordinaria devono poter circolare liberamente, affinché i vincoli legislativi non penalizzino l'arte e l'antiquariato italiano, rispetto a un mercato non più ristretto ai confini europei, ma adeguato alla globalità del pianeta.

Si deve convenire che l'arte italiana è celebrata e ammirata anche perché nei secoli sono usciti dall'Italia dei quadri che sono oggi alla National Gallery a Londra e al Louvre a Parigi. Quello che è stato fatto nel XVIII e nel XIX secolo, vale a dire di far uscire tanto e troppo del nostro patrimonio ha però sicuramente giovato alla conoscenza dell'Italia come luogo ideale della cultura e della bellezza, come pensavano i viaggiatori del *Grand Tour*.

Una politica di tutela troppo oppressiva quale conseguenza può generare?

In un irrigidirsi delle posizioni chi perde è il

mercato. La notifica deve tutelare quelle opere che per il loro valore 'esemplare' rappresentano un 'unicum' del patrimonio nazionale: questa verifica deve avvenire in assoluta trasparenza tra gli antiquari e le soprintendenze. Qualsiasi iniziativa che vada oltre questo principio è dannosa e inutile a un mercato come quello dell'antico che negli anni ha dimostrato di essere un fattore di crescita economica e culturale.

Attraverso la sua esperienza come ha visto cambiare il gusto collezionistico e l'arredare la casa dagli anni Cinquanta ad oggi?

È mutato l'approccio all'arredo e al mobile. Ricordo che negli anni della seconda guerra mondiale si cominciò ad arredare con mobili antichi. Io stessa ho scritto un libro sugli stili che è stato adottato nelle scuole. Alvar González-Palacios ha valorizzato i mobili da palazzo, siano *consolles* dorate romane del Seicento o vertiginosi stipi napoletani di epoca coeva, e spostandoci al Settecento, i sublimi artefici ebanistici di Pietro Piffetti a Torino o la manifattura granducale fiorentina capace di produrre il *Badmington Cabinet*, un oggetto di una qualità così eccelsa che si colloca a giusta ragione tra i capolavori dell'ingegno artistico di ogni tempo. Il mobile, così come la storia dell'arredo e del gusto, sono definiti e studiati come un dipinto. Nella Longari, nella sua scelta di oggetti e soprattutto di mobili d'alta epoca, essenziali e lineari, e che si inserivano in rarefatti arredi i *design* accostandosi ottimamente a dipinti moderni e astratti, ha sicuramente contribuito ad aprire le prospettive oltre l'elegante Settecento veneziano.

Adesso i giovani vanno riconquistati alla cultura degli oggetti antichi, magari allestendo, come ho sempre consigliato, all'interno delle mostre antiquarie un interno concepito da un grande architetto. Lo stesso Le Courbusier, se ricordo bene, ha collocato un *trumeau* veneziano su una pedana e al quel punto era un bellissimo oggetto da guardare e non più un pezzo da arredamento.

È favorevole a una contaminazione tra antico e moderno?

Bisogna per forza fare i conti valutando dove va il gusto, accostare l'antico e il moderno.

Come ha visto cambiare il gusto italiano e internazionale attraverso i 52 anni della Biennale Internazionale di Firenze?

La Biennale di Firenze ha visto cambiare il ruolo dell'antiquario da semplice fornitore a protagonista attivo di una filiera dove l'opera, attraverso il suo contributo d'appassionata ricerca è scoperta e portata all'attenzione degli storici dell'arte e di studi sistematici che arrivano alla giusta attribuzione e a un valore economico proporzionato a una precisa scala di valori. In cinquanta anni si sono avvicendate tendenze che dall'alta epoca e dal Cinquecento si sono spostate verso il Sei e il Settecento, con una contrazione delle richieste dei Primitivi, che forse in questo momento intercettano meno il gusto contemporaneo, ma rimangono pur sempre apprezzati oggetti di valore. La Biennale è un luogo privilegiato dove l'opera, per dieci giorni ogni due anni, trova il suo equilibrio attraverso la passione e la competenza dell'antiquario, l'analisi dello storico dell'arte, il piacere del collezionista di possedere la bellezza e l'esigenza del direttore di un museo di conservare e tutelare la memoria del passato.

Dopo aver dedicato una vita all'arte che cosa le ha dato e quale forza la spinge ancora a vedere, cercare e studiare?

Mi diverto ancora moltissimo e la curiosità di conoscere che avevo da giovane invece di affievolirsi si accresce ogni giorno di più: così come da undicenne compravo chiavi e serrature d'epoca e correvo dietro a mia nonna in soffitta chiedendo se una cornice era antica per farmela regalare, oggi sono consapevole che a quell'istinto da collezionista si è unita un'esperienza nel capire un'opera, un artista e un'epoca attraverso l'occhio e lo sguardo, naturalmente longhiano.