

Irving Lavin Romano universale

Anna Coliva

Una sola immagine voglio ricordare di Irving Lavin, per me illuminante come un lampo, al centro di molti anni di rapporti intellettuali e amichevoli, sempre molto fitti e di fatto ininterrotti.

Si era nel 1999, al convegno che la Galleria Borghese organizzò con l'Accademia di Francia a Villa Medici, a conclusione della Mostra *'Bernini e la nascita del Barocco in casa Borghese'*. Lavin vi partecipò, con la disponibilità e l'entusiasmo cui la continuità della nostra interlocuzione ci aveva abituati, ma che, in quella occasione ci risultò ancora più preziosa e pungente, in considerazione della intensa dialettica che aveva accompagnato i contenuti della Mostra. Al momento del suo intervento, Irving esordì con un gesto di vivacità immediata che solo un maestro della scena intellettuale, quale era, poteva concepire con quella naturalezza: dichiarò di volere imitare Daniel Arasse, lì presente in abbigliamento ostentatamente informale da *yachtman*, e si tolse la cravatta. Mentre la ripiegava facendola sparire nel taschino, spiegò come fosse la percezione di comunità intellettuale del consesso a provocargli l'impulso di eliminare quello strumento di distanziamento formalistico, quale avrebbe potuto essere quell'accessorio d'abbigliamento. Indispensabile, quando la sua ritualità avesse dovuto proteggere una condizione di vulnerabilità della situazione; improprio quando la forza del contesto si basava sulla capacità dei convenuti di intendersi. Fu un gesto di insuperabile simpatia ed era il suggello di quel senso di *"universale"* che sapeva portare in ogni sua partecipazione, in grado di unire con naturalezza di sintesi un sentimento da accademia platonica col più moderno e aureo spirito multiculturale, da università nord-americana di eccellenza. Lo guardammo con altrettanta simpatia, colma di emozione e gratitudine affettuosa. E percepimmo, espressa in quel minimo segno gestuale, di ricercata casualità, un'altra sintesi: quella propria del suo modo ampio di essere intellettuale, con tutte le derivazioni che la sua frequentazione ogni volta ci offriva, con la sua straordinaria scioltezza. Dal tratto lieve della conversazione alla lezione magistrale alla orazione, Irving Lavin personificava l'interesse per la totalità organica delle questioni dell'arte, considerandole compresenti, fossero le teoriche, le storico-interpretative, le filologiche o le tecnologiche. Ma nello stesso modo, cosa del tutto anomala per uno straniero, riconosceva le esigenze delle questioni amministrative e gestionali, sia della loro crescente rilevanza, sia dei pericoli delle loro distorsioni. Ma la sua immensa apertura intellettuale era sempre applicata a oggetti molto precisi, sia per proprio intrinseco contenuto che per i riferimenti circostanti. E poiché era nell'esperienza reale che si identificavano per lui gli argomenti di ricerca, intesi sempre nella figura classica della *quaestio*, e i luoghi geografici, tanto nel tempo storico che in quello presente, allora lì sta forse la ragione per cui le sue frequenti visite in Italia erano così ricche: di incontri oltre che di studi e di produzione culturale. Credo fosse anche in virtù di questa sensibilità geografica che l'Italia occupava nella sua attenzione una funzione di parametro fondamentale di verifica dello stato della civiltà.

Certamente Lavin era uno degli studiosi esteri più sensibili e prensili verso una linea di metodo moderno di concepire la Storia dell'Arte, in cui riconosceva una specificità italiana, se non di genesi almeno di completezza e organicità di attuazione, nella costruzione istituzionale che dava certezza operativa e di effetti a una deontologia. Era quel sistema italiano della storia dell'arte così frequentemente ricorrente nelle conversazioni con i colleghi italiani, soprattutto i più giovani, soprattutto quelli impegnati nel lavoro delle Soprintendenze e degli Istituti Centrali, soprattutto noi, allievi di Giulio Carlo Argan. Ed è particolarmente pungente oggi, tanto da meritare di essere evocato in sua memoria, ricordare quanto pressante fosse da parte sua il monito a considerare questa speciale estensione della storiografia dell'arte in una inscindibile unità di ricerca, didattica e tutela; questa attribuzione, alla nostra specifica materia, di una posizione centrale e critica tra i problemi della contemporaneità italiana, un modello da difendere, la cui funzione *politica*, etimologicamente intesa, poteva non essere percepita come altrettanto necessaria all'estero, ma perfino nel resto di Europa.

Certamente, queste convinzioni risalivano e trovavano ogni volta slancio nella ricorrente frequentazione di Argan, cui riconosceva il merito di avere dato tanto spessore storico-culturale quanto esiti di efficacia pragmatica, alla condizione italiana della stretta familiarità con l'antico. Allora era proprio per questo che nei nostri confronti era ricorrente il richiamo al dovere di garantire una coscienza della necessità di testimoniare come vive e flagranti le ragioni dell'immenso sforzo conservativo e conoscitivo che questa teorica metodologica comportava per un'intera società, evitando soprattutto di archiviare come un episodio relativo, da storicizzare e magari celebrare, col compiacimento che si dedica a una utopia. E soprattutto, dopo la scomparsa di Argan e sempre più nei tempi recenti, ci dava un impulso sempre più insistito e pressante a essere, noi, suoi allievi, espliciti nell'affermare la peculiarità italiana di questo metodo di approccio alla storia dell'arte; e ad essere vigili, per correggerne quelle che gli parevano storture incipienti e crescenti, ad esempio per impulso imitativo di modelli impropri. Ma anche verso la specificità degli studi poteva essere scettico e mi piace ricordare quelle perplessità che gli facevano alle volte scuotere insistentemente la testa quando ci capitava, nelle nostre conversazioni, di insistere eccessivamente sull'origine venturiana, soprattutto in Adolfo, di questa tradizione, quasi che un eccesso di ricostruzione micro-storica potesse causare una perdita dell'obiettivo centrale: garantire, costituire col nostro lavoro, inseparabilmente storiografico e operativo, la riprova dell'attualità della responsabilità civile della professione storico-artistica. Vi insisteva, perché riteneva quest'ultimo concetto un dovere globale e non una condizione storica nazionale, tanto che, a suo dire, insistere eccessivamente sulla sua identità derivata da un'origine otto o novecentesca, rischiava di fare perdere al metodo la sua incisività e validità attuale e poteva invischiarlo nella storiografia nazionale.

Comprendo ora che, nella sua scontentezza per l'indulgenza eccessiva verso precisazioni erudite, vi fosse il timore di vederci perdere di vista la necessità di una evoluzione di quelle premesse verso ambiti sovranazionali e globali, nella rigorosa e autonoma pertinenza della nostra disciplina. Soprattutto quelle sue brusche correzioni, quasi insofferenti, derivavano dalla considerazione che i possibili primati storici, dal positivismo tardo-ottocentesco, fossero meno decisivi per il presente delle realizzazioni successive, concrete e istituzionali, non astratte o retoriche, perché attuavano quei concetti in strutture operative. Non si riferiva solo alle istituzioni pubbliche della tutela, le Soprintendenze e gli Istituti Centrali, per i quali aveva grande considerazione e i cui responsabili erano tra le sue più costanti frequentazioni ad ogni soggiorno; ma anche al vigore della editoria storico-artistica; e persino alla coscienza di massa del problema presso la società italiana – proprio quella condizione che noi invece lamentavamo come una carenza.

Proprio perché Lavin, su queste questioni, aveva un punto di osservazione sovranazionale, l'urgenza prioritaria per lui era che noi ci impegnassimo a non permettere la regressione da queste privilegiate condizioni di partenza per la storia dell'arte; a non disperderle, a non sbandare, perché questo era proprio il pericolo che vedeva, soprattutto dalla seconda metà degli anni Ottanta in avanti, magari annidato sotto le esautorazioni delle competenze storiche da parte del moltiplicarsi degli specialismi tecnici, delle innovazioni tecnologiche, ma anche degli sforzi governativi di imprimere dinamismi e sostenibilità, riferendosi a modelli americani da lui non considerati applicabili e spesso neppure validi. Certamente nel rafforzamento di queste convinzioni in moniti alle generazioni più giovani c'era la ammirazione e frequentazione costante di Giulio Carlo Argan e il fascino, perfino connotato da curiosità culturale, per il fondamento etico politico da lui dato alla disciplina. Lavin ammirava, nel modello italiano, la specialissima realizzazione in qualcosa che, credo, considerasse un auspicio ideale di destino e misura europei della multidisciplinarietà accademica: e il termine l'intendeva in aurea accezione classica. Quella che altrove, in Europa e fuori, secondo modelli molto forti se non egemoni, poteva essere considerata una normale storiografia pura, quando non un'erudizione o una filologia. Come in ambito storiografico era uno dei rari studiosi non italiani ad avere profondamente capito e riconosciuto, sviluppandole, le implicazioni della teoria arganiana della retorica quale chiave per la comprensione dell'Arte Barocca; così nell'ambito etico e pragmatico della conservazione quale impegno intellettuale lo affascinava il concetto di responsabilità verso le cose dell'arte. Anche questo è un aspetto

del pensiero critico di Argan che non è stato sufficientemente capito. Proprio per questo è rilevante ricordare quanto Irving Lavin fosse interessato da questa accezione politica, dalla sua accezione classica, non soggetta né identificabile con ideologie di parte, con le inevitabili produzioni di pregiudizi; una ideologia, al contrario, del valore di scienza e di coscienza critica. Credo sia utile ricordare come la radicata visione cosmopolita e disciplinare di Lavin sviluppasse questi valori verso i doveri di associazione sovranazionale della cultura e progresso della civiltà. Erano grandi idealità emergenti nella scorrevolezza, quasi sportiva, se così per suggestione posso definirla, e cordialità delle conversazioni, la cui informalità non faceva che attribuire loro suggestione: e oggi il più profondo e riconoscente rimpianto. Perché l'imposizione etica, implicita nella sopravvivenza delle cose dell'arte, nella loro insistenza nel nostro tempo, talvolta nel loro spazio urbano di origine e spesso ancora in un loro spazio antropologico culturale vivo, si concretizzava per lui e concentrava nell'esperienza biografico-intellettuale dei viaggi in Italia e dei soggiorni a Roma.

Ecco, forse la ragione dell'amore, mai esibito in esplicitazioni sentimentali, per l'Italia, i suoi luoghi, i suoi musei, i suoi monumenti, i suoi archivi, i suoi amici nella disciplina; infine, nel modo mirato e intenso fino ad essere drammatico di raccomandare di essere espliciti, superando una certa inclinazione refrattaria, un certo isolazionismo inconsapevole che trattiene in ambito nazionale o appartato una certa tradizione italiana di pensiero storico-teorico, era tutto nella naturale convergenza di scienza ed esperienza che rendeva Irving così unico.