

La forma della memoria: *Luigi Russo e la storia dell'arte*

di Francesco Paolo Campione

La commemorazione di una figura centrale nella cultura italiana e internazionale ha sempre un che di pericoloso, di infido. È come avviarsi su una strada ghiacciata con una attrezzatura inadeguata: ogni passo cela l'insidia di uno scivolone, e l'esposizione al ridicolo. L'enfasi è il più delle volte la compagna preferita di queste operazioni, tanto più se ragioni affettive e debiti personali a quella memoria indurrebbero ad abbandonarsi alla commozione e al rimpianto. Luigi Russo era alieno dalla retorica e nessuno meno di lui avrebbe apprezzato un elogio trapunto di frasi fatte, e di sentimentalismi d'accatto. Schietto fino alla crudezza, non era precisamente amico della falsa simpatia o dell'affabilità interessata: un *habitus* che certo gli destò contro qualche astio, specie tra chi apparteneva a schieramenti "politici" diversi, o non si riconosceva nel suo progetto intellettuale e nel suo operato accademico. Eppure, al di là della controversia che inevitabilmente ha accompagnato un personaggio ingombrante, amato e odiato con eguale passione, non c'è chi non gli riconosca almeno un ruolo – certamente il maggiore tra gli innumerevoli che ha rivestito lungo la sua militanza di docente e studioso – in seno alla storia dell'università italiana: Luigi Russo è stato capace di riportare l'estetica italiana a una posizione centrale nell'ambito del dibattito internazionale, e a darle quella dignità, nel quadro degli insegnamenti nei diversi atenei della Penisola, che cinquant'anni fa spettava solo a poche, illuminate e geniali figure di docenti spesso in lotta per spogliare l'estetica stessa da quel vestito ancillare in cui l'avevano costretta – tra gli altri – un malinteso crocianesimo e l'esorbitare d'impostazioni filosofiche tenacemente vincolate a esausti trascendentalismi. Eppure questo merito resterebbe confinato al novero dei risultati effimeri, qualora al fondamento di questo letterale progetto di restauro dell'estetica contemporanea non ci fosse stata la più originale e durevole delle intuizioni di Luigi Russo: ridare vita all'antico, rinnovare la tradizione e farla dialogare con l'attualità: che in fondo era, in una diversa accezione, dare un

senso alla storia come corredo genetico dell'estetica in quanto – per elezione e per data di nascita – scienza della modernità. In un tempo in cui i compartimenti stagni tra i saperi parevano, a una gretta e miope schiera di cattedratici, il falso antidoto per la conservazione di presunte (e fallimentari) specificità, Luigi Russo aveva fatto dell'interdisciplinarietà, della sodalità tra le conoscenze la ragion d'essere del suo disegno scientifico: in quanti, prima della folle eppure sublime impresa della casa editrice *Aesthetica* conoscevano, al di fuori di una ristrettissima cerchia di eruditi poliglotti, autori come Batteux, come lo stesso Winckelmann dei *Pensieri sull'imitazione*, il Burke dell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, o il Lessing del *Laocoonte*, l'Herder di *Plastica* o l'Arteaga de *La bellezza ideale*; o ancora Mengs, Spalletti, Laugier? Prima di allora i loro nomi s'erano affacciati solo episodicamente tra gli studiosi, in edizioni parziali, traduzioni scorrette e velleitarie, a stento corredate da apparati critici e note esplicative credibili. Persino pensatori di primo piano come Du Bos e Baumgarten, il cui ruolo fondativo dell'estetica sistematica è oggi universalmente riconosciuto, erano restati sepolti sotto una coltre di polvere fino alla riscoperta da parte di Luigi Russo e dell'infaticabile equipe di studiosi che aveva sguinzagliato in tutta l'Europa alla ricerca di testi dimenticati persino in patria. Il caso del saggio *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* di Charles Batteux, che in Francia sarà ri-apprezzato solo dopo l'uscita dell'edizione moderna italiana a cura di Ermanno Migliorini, è solo in minima parte sintomatico dell'operazione, diremmo universalistica, che stava sottesa a un più ampio disegno e la cui portata era destinata a fare dell'estetica il tratto d'unione fra domini diversi del sapere: ritrovare le radici del mondo moderno negli scritti che registravano “dal vivo” le origini del dibattito epistemologico sulla sensibilità, sul valore della emozione nello studio scientifico delle arti, sulla natura e sulla peculiarità di sensi diversi a seconda di arti diverse. In generale tutti i protagonisti dei classici rinati nella mitica collana rosso-bordeaux sono autori di testi di cui hanno beneficiato, in pari tempo e con uguale profitto, tanto gli storici dell'estetica situata all'altezza della modernità, quanto gli storici dell'arte settecentesca, quanto ancora gli storici della letteratura e della filosofia. Per Luigi Russo la costruzione dell'estetica moderna era passata da un bilanciamento teorico tra saperi diversi, la retorica, le scienze umane, la fisiologia, la poetica: ognuna in grado di offrire un contributo determinante al di fuori di schemi predeterminati e di confini suppostamente invalicabili. Tuttavia, nella vicenda scientifica e didattica che ha segnato il suo percorso sin dagli esordi di una carriera da autentico ragazzo prodigio, è noto che soprattutto la

storia dell'arte ha ricoperto un ruolo decisivo, un autentico *alter ego* disciplinare dell'estetica stessa al punto da rappresentare il risvolto di una originaria solidarietà tra le due materie. Quasi una chiave di volta insomma, sulla quale – per ragioni intrinsecamente legate all'architettura concettuale del suo pensiero – egli ha costruito non solo una modalità interpretativa della storia dell'estetica nella quale questa disciplina ha preso un corpo letteralmente “iconico”; ma anche un paradigma comunicativo di ineguagliabile chiarezza argomentativa. Al punto che sarebbe difficile comprendere la polifonia dei suoi interessi filosofici, letterari, cinematografici laddove non li si leggessero sotto la lente di uno storico dell'arte quale – per formazione e per disposizione intellettuale – fu non in subordine il maestro.

Il rapporto filiale che ha legato Luigi Russo a Cesare Brandi, forse il più originale storico dell'arte italiano del Novecento e certamente tra i massimi teorici dell'immagine dell'intera storia dell'estetica, si è espresso nelle forme di un'autentica continuità ereditaria, e di una *methodus* d'insegnamento sempre attuale a dispetto dell'incedere del tempo. Di Brandi Russo amava dire che le prolusioni ai suoi corsi di storia dell'arte erano delle vere e proprie lezioni di estetica che sostanziano di un insegnamento a “saper vedere” una rassegna di opere e di artisti che diversamente sarebbe restata cristallizzata all'inattingibile. L'estetica era per Brandi, e in un'accezione speculare anche per Luigi Russo, il codice genetico iscritto alla storia dell'arte, la traccia nella quale l'estetica stessa ha misurato le proprie possibilità di esistenza. Nella prassi didattica di Luigi Russo, d'altro canto, le lezioni di estetica erano costantemente supportate dal ricorso a un'acuta osservazione dei fenomeni artistici – dalle Veneri preistoriche fino alle ultime tendenze dell'arte contemporanea – nella quale, lungi da alcun tipo di preconconcetto o di schematismo, ogni fatto ha costituito un tassello di quella che egli stesso riferendosi a Brandi (ma il discorso, evidentemente, assumeva anche un indissimulato sapore autobiografico) definiva “un'estetica critica e genetica pienamente autonoma e originale”¹.

L'apporto che Luigi Russo ha dato alla storia dell'estetica, della quale senza difficoltà può essere definito il fondatore in Italia nell'ambito dell'insegnamento accademico, può essere visto anche nella sorellanza che questa ha intrattenuto con la storia dell'arte. Un dualismo che ha accompagnato un lungo tratto dell'estetica sin dalla sua fondazione disciplinare alla metà del Settecento, e che ha letteralmente preso corpo – proprio grazie a Luigi Russo – nella

¹ L. Russo, *Omaggio a Cesare Brandi*, in Id. (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1986, p. IX.

riscoperta di quella serie di testi capitali tanto per l'estetica, quanto per la stessa storia dell'arte.

Fedele al dettato originario di una estetica come scienza delle arti liberali, e conscio che senza l'apporto della storia dell'arte il tragitto teorico di questa disciplina sarebbe stato troppo breve, Russo ha fatto di quel binomio disciplinare un modello pedagogico di straordinaria efficacia.

Lo stile argomentativo e la chiarezza espositiva erano il marchio più caratteristico delle sue lezioni, nelle quali la fedeltà alla tradizione si sposava alla curiosità verso i ritrovati delle nuove tecnologie digitali: quando ancora ovunque le lezioni, specie di storia dell'arte, facevano ricorso a diapositive sbiadite, a "nuovissimi" proiettori meccanici, Russo è stato tra i primi – ormai oltre trent'anni fa – a fare uso delle presentazioni in PowerPoint, delle elaborazioni multimediali ricche di insoliti effetti di animazione preparate grazie all'inseparabile (e sempre aggiornatissimo) Mac della Apple. In fondo, amava dire, la vocazione alla ricerca era anche questa: traslare a un nuovo canale semiotico la scritturalità di testi capitali della storia dell'estetica, ma pur sempre appartenenti a epoche ormai lontane dall'attualità. Tutti ricordano il pathos che Luigi Russo impiegava durante le sue lezioni nella ricostruzione, sin nei più minuti dettagli, della riscoperta nel 1506² della statua di *Laocoonte*³, con una minuziosa esegesi delle fonti, una rigorosa comparazione tra le diverse descrizioni del gruppo scultoreo che giungeva a un'autentica drammatizzazione nel momento in cui a entrare in gioco era la rievocazione virgiliana della tragedia occorsa al sacerdote troiano. Quasi come un cantastorie, con una mimica, un sapiente uso delle onomatopее e dei tratti soprasegmentali che solo competerebbero a

² Tra la costellazione di testi, dedicati alla riscoperta del gruppo statuario, converrà ricordare almeno B. Andreae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, Il Saggiatore, Milano 1989; S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999; P. Liverani, Arnold Nesselrath, *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006. Saggi dei quali non sempre pienamente Luigi Russo condivideva gli assunti, ma che certamente hanno contribuito a riportare all'attualità la questione del ruolo di questa statua non solo in ordine all'esautoramento dello spirito rinascimentale, ma anche per la centralità che in seno alla teoria delle arti essa ha ricoperto ha ricoperto nella liquidazione del secolare topos dell'*Ut pictura poesis*.

³ La questione del ruolo fondamentale che ha ricoperto il *Laocoonte* lessinghamiano nella definizione dell'estetica moderna è, com'è noto, uno dei punti focali della ricerca di Russo a partire dalla pubblicazione nel 1991 dell'edizione commentata del testo a cura di Michele Cometa. In quella occasione, il convegno dal titolo *Laocoonte 2000* svoltosi l'1 e il 2 novembre presso il Grand Hôtel & des Palmes di Palermo, trentennale scenario degli innumerevoli incontri scientifici promossi dal Centro Internazionale Studi di Estetica, aveva in via definitiva ratificato l'attualità del testo in una prospettiva che – a poco meno di dieci anni dalla fine del Novecento – poneva in gioco questioni tutt'oggi vivissime intorno al rapporto tra le arti e ai confini della rappresentazione. Gli atti del convegno sarebbero stati poi riuniti nel saggio omonimo pubblicato sul numero 35 di "Aesthetic Preprint".

un grande attore, Russo arrivava persino a riprodurre il sibilo mostruoso dei serpenti giunti dal mare, l'urlo angosciato di Laocoonte nell'atto di essere straziato – lui e i suoi figli – da quei portatori di ingiustizia e di morte. Un'efficacia didattica capace di ridare vita a un archetipo narrativo e figurativo e di mostrarne l'esemplarità ben oltre i due modelli – quello letterario e quello plastico – che ne hanno eternato il mito.

Se *Laocoonte*, con la sua gravidanza insieme scultorea e letteraria, con il dispositivo che ha incarnato capace di sintetizzare segni differenti e di ricodificarli nel superamento della logica delle cosiddette “arti sorelle”, ha rappresentato la stella polare della costruzione estetica e insieme storico-artistica di Luigi Russo, la *Gioconda* è stata l'approdo finale di un'intera metodologia didattica. I fatti sono noti, ma forse conviene riassumerli brevemente. Negli ultimi anni della sua carriera accademica, una carriera che – non riconoscendosi in quella deriva che egli stesso definiva post-università – non ha mai derogato al principio che al vertice della missione di professore stanno gli studenti e le loro esigenze educative (e che dunque non ha mai conosciuto un solo giorno d'interruzione, foss'anche per le ragioni di una salute che sempre più spesso non l'assecondava), il maestro aveva preso a dare sempre maggior spazio al tema del quadro leonardesco, identificandone lo statuto di icona dell'intera storia dell'arte. Detto così apparirebbe una banalità, per altro aggravata dall'abuso che di quella immagine si è fatto a partire dalla proliferazione delle sue riproduzioni fotografiche. Russo però era riuscito a schivare la trappola della semplice campionatura, o della ricostruzione – in realtà formalmente perfetta – delle vicende del quadro, del suo stile e delle sue possibili interpretazioni. Aveva compreso che la chiave per fugare il suo mistero era nascosta, o meglio – si era rivelata – nella sua assenza. Il clamoroso furto avvenuto nel 1911 a opera di un imbianchino italiano⁴ e la latenza di due anni fino al ritrovamento e al trionfale ritorno a Parigi, avevano creato attorno al dipinto – fino a quel momento uno dei tanti, e nemmeno il più pregevole delle collezioni del Louvre – un alone di mitologia. Da allora, amava dire Luigi Russo, la *Gioconda* era divenuta il primo prodotto multimediale della storia dell'arte, ristampata sulle scatolette dei cerini o sulle confezioni delle saponette, reincarnata in improbabili *Tableaux vivants* di attricette e moltiplicata in una miriade di immagini che – assecondando l'irreversibile dissoluzione del suo statuto aurati-

⁴ Sul furto commesso da Vincenzo Peruggia e sui clamorosi particolari della “esportazione” della *Gioconda* in Italia, cfr. J.-Y. Le Naour, *Il furto della Gioconda*, Odoya, Bologna, 2013.

co – consegnavano quel mito sapientemente orchestrato all'attuale consumo estetico. Perfino la irriverente e dissacratoria *Gioconda con i baffi* che cento anni fa (ed esattamente a quattro secoli dalla morte in Francia di Leonardo) Marcel Duchamp licenziava tra i suoi più celebri ready-made, nella ricostruzione di Russo perdeva la propria carica eversiva e si traduceva in uno dei tanti esemplari della banalizzazione cui – in una colossale operazione di marketing – era stata assoggettata la *Monna Lisa*. Di tutto ciò, ma anche di molto, moltissimo altro, Luigi Russo progettava di fare il tema di una sua monografia, ampia a tal segno da superare in documentazione e ricchezza concettuale persino l'ultima sua opera, *Verso la Neoestetica*. Sarebbe bastato avere la pazienza, ma anche il tempo – un tempo che sempre più, e inaspettatamente andava assottigliandosi – di ridurre in pagine lo sconfinato lavoro di ricerca che egli aveva piegato a fini didattici, a beneficio della crescita umana e intellettuale dei suoi allievi. Quell'opera non avrebbe mai visto la luce, e i suoi frammenti (guarda caso, in un formato elettronico) stanno adesso custoditi nelle preziose presentazioni in PowerPoint che – quasi come reliquie – riposano tra la miriade di file che il professore Luigi Russo instancabilmente preparava a supporto delle proprie lezioni di estetica e a incalcolabile vantaggio dei propri studenti.

Non era rimasta un progetto fortunatamente, la pregiata e ormai rarissima monografia che Luigi Russo aveva dedicato nel 1974 a Lia Pasqualino Noto, forse la maggiore pittrice del Novecento siciliano. Può apparire strano che una casa editrice milanese di nicchia, come era "Il Milione" alla metà degli anni Settanta, si rivolgesse a un poco più che trentenne professore di estetica da qualche tempo rientrato a Palermo dopo una brillante parentesi alla Sapienza per scrivere un saggio sulla veneranda artista palermitana, che in quel momento contava poco meno di settant'anni. Ne avevano scritto, prima d'allora, autentiche icone dell'arte e della letteratura del XX secolo, tra essi Renato Guttuso, Pippo Rizzo, Dino Buzzati, Beniamino Joppolo, Alberto Bevilacqua. Russo però era – in quel preciso momento – lo studioso che più d'ogni altro incarnava con miracoloso equilibrio la capacità di ricostruzione documentaria caratteristica dello storico dell'arte, e l'attitudine a osservare l'opera con un meccanismo della visione nel quale – simultaneamente – i piani dell'opera si intersecano e si dipanano con miracolosa perspicuità. La lettura che Russo offre di un dipinto della Pasqualino Noto della fine degli anni Trenta – *Figure al mare* –, è esemplare di un modo di osservare il quadro nel quale la lezione brandiana è stata superata in una sintesi superiore:

In *Figure al mare*, confrontandola con l'opera prescelta all'inizio come punto di riferimento, *Colombi*, ciò che immediatamente colpisce, è una figuratività ancora più pura, netta; e insieme la finezza e si direbbe quasi la discrezione con la quale i motivi sono ora formulati: suggeriti cioè, invece che profferiti a voce spiegata. La scatola, per esempio, è strutturata con tanta virtuosità d'impaginazione, che ad una prima lettura la sua saturazione si avverte appena; gli elementi nucleari che la disegnano appaiono allentati nelle nodazioni oppositive e financo sfasati fra di loro, eppure la tenuta d'insieme è assicurata egualmente senza la minima smagliatura. Intanto l'impianto strutturale del dipinto, pur mantenendo la stessa problematica presente in *Colombi*, è pensato in accezione diversa. Non assistiamo più a una meccanica contrapposizione di figura e fondo. Al contrario, fra di essi s'instaura, pur mantenendo la primigenia distinzione funzionale, un colloquio continuo e quasi simpatetico, fatto di schermaglie ma anche di connivenze. La linea terminale marino-orizzontica, di un blu intenso e purissimo, non minaccia ma calamita, non forza ma attrae le figure in primo piano, le quali verso di verso di essa liberamente sembrano protendere. In contraccambio, il contenimento dello slittamento del piano curato segnatamente dalla gamba distesa e antitetivamente rotante della figura in basso a sinistra, precisa la propria natura contrastiva in termini non polemici: il panno sul quale essa poggia è solidale con la linea di fondo, è invece la sua maggiore consistenza materico-terrestre, il bluastro di tono più cupo e riarso, che sancisce la prevalenza. Il fondo non contesta il verdetto, vi si sottomette, ed offre anzi l'energia accumulata, segnando una corda rientrante con una risega nettissima alla base montuosa, alla stupenda figura di destra. Questa pulsione accende il meccanismo magnetico della scatola⁵.

È un passo nel quale lo stile espressivo di Luigi Russo si dispiega in tutta la sua letteraria arduità, nella capacità di seguire ogni linea dell'opera non semplicemente descrivendola (sebbene quello appena citato sia un esercizio ecfrastico tra i più raffinati), ma dandogli la forza di una "ri-creazione" spirituale dell'opera che sta tra Croce e Ragghianti senza appiattirvisi.

Nulla era estraneo alla curiosità enciclopedica di Luigi Russo, appartenesse al genere del figurativo o agli sperimentalismi del Dada, al classicismo del Rinascimento oppure ai fenomeni più discussi (e talora discutibili) dell'arte attuale. Non v'era insomma fenomeno artistico antico o moderno in cui egli non riconoscesse – come esatto controcanto della teoria – una chiave esemplificativa che permettesse di comprendere il dispiegarsi in una forma percepibile delle idee, il passaggio alla dimensione del fatto della riflessione filosofica. Di Damien Hirst, l'artista nel quale riconosceva l'autentico paradigma di un'arte che – esaurito ormai il percorso della propria dissoluzione tenta di ritornare alle origini stesse della sua essenza concettuale –, Russo amava dire spesso durante le sue lezioni che la sua vocazione è trasformare la morte in un gioco. Giungeva persino ad affermare che in autori come lo stesso Hirst, come Witkin, come von Hagens il dispositivo teorico della "neoesestetica"⁶, l'estetica del tempo della crisi, si dispiega con esemplare

⁵ L. Russo, *Lia Pasqualino Noto*, Edizioni del Milione, Milano 1974, p. 11.

⁶ Sulla proposta disciplinare della "neoesestetica", cfr. L. Russo, *Notte di luce. Il Set-*

perspicuità. Come a dire: un modello artistico è capace di risolvere i meccanismi teorici che sovrintendono alla elaborazione delle idee meglio di qualunque trattato e di costituirne l'epifania in un aspetto solido e durevole. La forma dell'opera d'arte è stata per Luigi Russo, autenticamente, una forma della memoria, un luogo nel quale l'ingegno e la creatività, la sensibilità e l'acutezza hanno trovato terreno d'incontro, di sintesi e di reciproca esaltazione. Della sua propria vita e della propria missione scientifica e culturale, senza retorica e a di là di ogni trionfalismo, il maestro ha fatto una vera e propria opera d'arte che molto difficilmente il tempo e l'irreversibile corsa all'oblio saranno in grado di offuscare.

tecento e la nascita dell'estetica, in P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis, *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-278; Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in "Rivista di estetica", n.s., anno LI, n. 47 (2/2011), pp. 197-209.