

A d e l p h i

Anna Ottani Cavina

**Una panchina
a Manhattan**



compleanno, esisteva un appuntamento non scritto, segreto.

E per la vista di quel roseto oltre le sfingi di pietra che appartennero un tempo ai Torlonia, per quel branco di giraffe, di cervi e gazzelle (sono i mosaici siriaci di età giustiniana) che sbucano da sotto gli ulivi, per quelle sfuriate oracolari e sacrileghe di Federico Zeri nell'aria torrida del Ferragosto, non c'era prezzo né fatica nel viaggio.

Giuliano Briganti

«Caro Giuliano, ... dopo quei giorni inumani io sto ancora a leccarmi le zampe impastate di vetruzzi e di calcinaccio; e in biblioteca ... la polvere è già ridiscesa inesorabile come un velario ... Persino i giornaloni che mi hai spedito scricchiolano già maledettamente come una stiva di Conrad o di Hughes. E tutto si risolve in un interminabile esame di coscienza che per noi storici dell'arte dovrebbe cominciare almeno dal primo bombardamento di Genova... Se qualcuno di noi avesse steso in tempo il racconto chiaro e lucido dell'arte genovese ... se verità consimili fossero giunte in tempo a circolare ... nei seminari di Oxford e di Harvard, chissà se la *Warspite* e la *Ramillies* non avrebbero ... mirato su Genova con maggior garbo e pulizia?». ¹⁰

Colui che s'interrogava con amara coscienza delle responsabilità individuali – il 30 dicembre 1944 – era Roberto Longhi. E colui cui Longhi affidava pensieri angosciosi di fallimento, con una compli-

cità tenera e lacerante, « mentre i monumenti riantolano a cranio scopercchiato », ¹¹ era un ragazzo di poco più di vent'anni.

Un ragazzo prodigio, naturalmente, esplosivo adolescente con il saggio *Su Giusto di Gand*. Il solo fra gli allievi di Longhi che, con un maestro saturnino e vorace, avesse la confidenza di un garzone di bottega: discussioni, letture, sfibranti esercizi sulle fotografie, e risate, partite a scacchi, stralunata ironia. Era Giuliano Briganti.

Giuliano ha scritto volumi sui quali è cresciuta la mia generazione. *La Maniera italiana* del 1961 è stato il punto di arrivo di un'indagine cominciata sotto le bombe del 1943. Quella deriva dalla norma classica Briganti la recuperava nella sua complessità, evocando la tragedia – il Sacco di Roma, la scissione luterana – che stava dietro all'exasperazione della forma, ma era il suo traslato verbale a proiettare l'immagine antica nella modernità.

Sono convinta che siano state quelle prime grandi riproduzioni a colori delle *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e di Pontormo, e il racconto che le accompagnava (« ... colori chiarissimi e acerbi, colori d'erba spremuta e di succhi di fiori primaverili, pervinche, rose, violette, giallo di polline, verde di chiari steli »), ¹² a far scattare in Pasolini l'idea dei *tableaux vivants* colorati che squarciano il bianco e nero della *Ricotta* (1963). Dove una lingua vernacolare dà voce, nel nostro presente, al lascito cinquecentesco della Maniera.

Pietro da Cortona (1962) invece restituiva uno spaccato dell'intero Seicento, per planare poi sulla realtà quasi fisica di un artista e intaccare quell'idea

monocorde di barocco su cui la critica tedesca aveva plasmato l'arte d'Occidente. *Barock in Uniform* era il titolo d'attacco: Giuliano si scagliava contro l'assillo germanico di una critica d'arte fondata sugli stili, costruita senza più artisti, precocemente strutturalista. Niente note, postille, rimandi. Da leggere, una meraviglia.

Venne poi la storia del pittore olandese *Gaspar van Wittel* (1966) che, oltre le rovine e l'antico, scopre l'incanto della Roma moderna: la Roma popolana e fluviale e quella illustre che sorgeva « inattesa al di là dei prati ... con le cupole, i campanili, le altane e le logge di Campo Marzio... ». ¹³ Ed è la storia di un critico d'arte che, per naturale esigenza di simmetria verso quel primo reporter del Settecento, forgia una lingua lucente, che esalta l'oggetto della ricerca. Senza esagerare con le maiuscole, ma regalandoci un pezzo di storia allo stato puro sul tema della veduta e della potenza percettiva dell'occhio, da Canaletto al pieno Ottocento.

Più tardi, *I pittori dell'immaginario* apriva scenari inesplorati. Nella prima edizione, trascicante e antilonghiana, Briganti raccontava così il suo distacco travagliato dal maestro: « Ho fatto ... cose che forse non gli sarebbero piaciute: mi sono occupato di pittori che vivevano fra fantasie e torbide visioni, prigionieri di velleità culturali e totalmente privi del senso della misura, mentre il suo lucido raziocinio apprezzava soprattutto, ma nel senso veramente classico, il senso della misura ». ¹⁴

Non è che fosse tutto vero. Da sempre Giuliano aveva amato il versante della notte, la crisi delle cer-

tezze e della ragione, a cominciare dalla « caduta di nervi » del Manierismo nascente, suo primo, memorabile affondo nella storia dell'arte. Ma *I pittori dell'immaginario* era dedicato a Paolo Aite, allievo di Ernst Bernhard. E l'autore usciva allora da un'esperienza analitica che il libro riflette in termini di forte empatia.¹⁵

Sapevamo che era uno dei grandi, ma solo a distanza di tempo abbiamo potuto misurare quanto, negli anni a fortissima colorazione ideologica fra il '68 e il '77, quell'indagine di Briganti sia stata liberatoria.

Affacciandosi sui mondi di tenebra di artisti tormentati e nevrotici, Briganti dava sfogo alla sua insofferenza contro ogni schema lukacsiano e deterministico. Stufato e arcistufato di tanta sociologia dell'arte a buon mercato, azzardava una lettura antropologica per spiegare il mutamento delle forme di Füssli, Blake, Friedrich, Runge, eroi negativi di una sfida lanciata alla cupola protettiva della ragione. Di quello scorcio di Settecento, Briganti ricostruiva il 'clima' – le amicizie, gli entusiasmi, le crisi degli spiriti inquieti calati dal Nord.

Ci faceva capire – ed era una rivelazione sconcertante per chi frequentava il secondo Settecento – che l'irrazionale, il visionario (quello che avevamo immaginato appartenere all'età romantica) erano l'altra faccia della medaglia neoclassica. Coesistevano, abitavano il medesimo tempo, erano contigui nella contemporaneità.

Ci faceva capire che quella maschera tragica, da eroe negativo, che Füssli ad esempio assumeva, altro non era che il risvolto, negativo appunto, della

cultura illuminista (fig. 57). E che la propensione per la Notte e la sfera occulta del Sogno non andava intesa come metafora di un rapporto misterioso con la Natura (potrà accadere nell'età romantica), ma piuttosto come immagine dell'oscurità archetipica, del buio originario e terrifico.

Memore dello 'sguardo critico' di Starobinski (per il quale decifrare le immagini voleva dire condurre la mente al di là del campo percettivo della vista), ci faceva capire che il presunto strappo nei confronti del credo neoclassico andava caricato d'intenzionalità. Lucidamente, infatti, le citazioni dall'antico venivano usate, nella cerchia di Füssli, quali fantasmi di un sistema formale ormai scardinato, in alternativa all'uso compensatorio che dell'antico proponevano gli artisti neoclassici.

A Giuliano quel libro era costato molta fatica, lo si capiva dalla sua struttura labirintica e ondosca. Immagini oscure e sfuggenti apparvero per la prima volta meno enigmatiche, con effetti di risonanza, grazie all'entrata in campo della psicoanalisi, della filosofia, della poesia. Briganti raccontava di un incontro, diciamo pure di un amore, per gli artisti del buio e dell'inconscio, quegli indomiti «traffucanti di assoluto» (così diceva Guido Almansi), con i quali si era a un certo punto imbarcato, in cerca di rive avventurose e nonlonghiane.

«Vedere il sole e la luna nel contempo non è comodo per il veggente». ¹⁶ Non era comodo infatti tuffarsi negli abissi e andare in cerca della luce zenitale, frequentare le steppe della notte e coltivare i verzieri della ragione. Ma Giuliano era entrambe le cose, tellurico e solare. E molto, molto di più.

Amava disegnare: in piccoli album e in quelle sue lettere, dai fogli numerati, interrotte e riprese come un diario. I luoghi erano Milos, Paxos, Greve in Chianti e Il Ferrone amatissimo, la sua villa in Toscana. La grafia nitida, leggermente concettuale. Da vero storico dell'arte, attraverso una stenografia per immagini che risaliva al grande Cavalcaselle, ci insegnava a penetrare i dipinti: « Oggi a Perugia, in quella bella pinacoteca, bella e divinamente vecchia, con i quadri attaccati al muro come in una casa, con la luce che viene dalle finestre e da vecchi lucernai, ho pensato alla stupenda vendetta di Piero della Francesca. Gli avevano consegnato un polittico col fondo d'oro, e per di più a disegni di damasco ... e lui ha voluto dimostrare che l'oro non è né un fondo astratto né una decorazione ma è quello che è: una superficie riflettente. E non potendo, come magari gli sarà anche saltato in mente, far riflettere le figure sul fondo, ha fatto le aureole d'oro dipinto che riflettono la testa dei santi... ».¹⁷

Tenere e minimali, scaglie di vita quotidiana si staccano dalla memoria. Come in quell'ultima mattina di sole quando, inseguendo ancora una volta un'idea, Briganti se ne è andato con discrezione, strappando, nel dolore, un sorriso. Si lavorava alla mostra del paesaggio romantico, progetto naturalmente suo. Tutti come al solito nella sua biblioteca. Su un mare di libri e fotografie, Giuliano si alzò per cercare un'immagine *giusta*. Ricordo bene, era Piranesi. E per cercare – ma questo non l'aveva confessato a nessuno – un torroncino incartato in una carta leggera. « Benevento. Premiata Fabbrica cav. Borrillo » recitava il messaggio irri-

dente e pieno di grazia che si vide a terra, a caratteri azzurri sulla velina, finita accanto al suo Piranesi, volume nobilissimo con il marchio di Lord Leeds.

Robert Rosenblum

Robert Rosenblum abitava nel Village, teneva lezione nel Main Building della New York University.

Nonostante quell'aura di maestro della disciplina che tutti gli riconoscevano, Rosenblum viveva una bohème singolare mescolando, nella sua casa, gli amori di uno spirito estroso e gitano: un *Autoritratto* dell'ultimo Warhol e i gessi 'barocchi' del figlio scultore, una *Venere* del più aristocratico Reynolds e gli specchi di Gilbert & George, due bulldog che amava teneramente (*Winnie imperatore* e *La belle jardinière*), gli uccelli impagliati che piacevano a Jane (la moglie, un'artista affermata).

Appena più in là, in quella parte di Washington Square che Rosenblum usava come un campus privato incontrando gli amici a Manhattan, il professore era altrettanto informale, pronto a svelarsi in un flusso che investiva le mostre, i musei, la politica (che lo faceva soffrire), l'ingrato rapporto con alcuni colleghi che lo avevano scavalcato a sinistra e che, nella deriva concettuale, lo tacciavano ora di fragilità teoretica. Mentre lui era per noi il baluardo di una storia dell'arte ancorata alle opere, che aveva demolito l'astrazione accademica molto più di *casseurs* applauditi, come T.J. Clark e Thomas E. Crow.

Rosenblum è stato il pioniere di quella critica