

LAURA LAUREATI

UNA "UNIVERSITÀ PRIVATA": UN SOGNO DI GIULIANO BRIGANTI

Questo 'ricordo' prende spunto da un delicato ma intenso scritto che Giuliano Briganti dedicò al suo maestro, Roberto Longhi, in occasione del convegno organizzato nel 1980 dalla Fondazione Longhi per il decennale della morte dello studioso¹. La recente lettura di quelle pagine, che disegnavano, con pochi ma efficaci tratti, alcuni caratteri dell'insegnamento longhiano, mi ha particolarmente colpito perché, per la prima volta, mi è apparso in tutta la sua chiarezza e fino in fondo il vero progetto di Giuliano, mai reso esplicito, ma evidentemente ben definito ai suoi occhi. Anche lui, ispirandosi a quel modello nel quale si era formato, e con le debite varianti, voleva creare uno studio, una "bottega rinascimentale", un'"università privata" (queste espressioni sono sue) dove gli allievi imparassero dal maestro e lui stesso potesse arricchirsi ogni giorno dal dialogo e dal confronto con loro². Non me ne ero mai resa conto pur avendo passato quindici anni accanto a lui e ad altri giovani che, come me, entravano nel suo studio per imparare un lavoro, quello dello storico dell'arte, allora di difficile definizione, oggi, forse, più chiaro nelle sue linee essenziali. Quel ristretto gruppo di persone (Ludovica Trezzani, Fabrizio d'Amico, Clemente Marsicola, Daniela di Castro, Luigi Ficacci, Anna Coliva ed io) che, alla fine degli anni settanta, si trovarono, un po' per caso e un po' per scelta, accanto a Giuliano, proveniva da insegnamenti universitari diversi come impostazione metodologica, chi si era laureato con Cesare Brandi, chi con Giulio

Carlo Argan, altri, molto giovani, non si erano ancora laureati e lo avrebbero fatto più tardi, ma tutti erano alla disperata ricerca della conoscenza.

I primi ricordi sono legati a Fabrizio d'Amico: lui era appena laureato, io seguivo ancora i corsi universitari e Giuliano ci mise davanti, sul suo grande tavolo, un pacco di fotografie di dipinti dicendoci: "beh adesso dividetele per secolo". Noi ci guardammo in faccia, smarriti, cercando di fare del nostro meglio, sicuri di sbagliare tutto, non possedendo gli strumenti adeguati; ma Giuliano, allora come sempre, non denunciava l'incapacità, insegnava a conoscere. Ma la vera e propria occasione che portò alla nascita di quello che chiameremo 'lo studio Briganti', saltò fuori nel 1977 quando Giuliano, già da un anno critico d'arte del nuovo giornale 'la Repubblica' e professore di Storia dell'arte moderna e contemporanea all'università di Siena, ebbe un premio di venti milioni dalla Fondazione Mattioli e decise di investire quel denaro, non in una ricerca privata finalizzata ad una sua pubblicazione, bensì in un lavoro, da lui diretto ma eseguito da giovani studiosi, dedicato alla catalogazione delle opere dei pittori italiani del Seicento, partendo dalla lettura delle fonti. Gran parte della ricerca si sarebbe dovuta svolgere, non in una struttura pubblica, ma in un ambiente privato, la casa-studio di Briganti, dotato sì di una straordinaria biblioteca, di un'altrettanto fornita fototeca, di diverse macchine da scrivere e di molti tavoli, ma pur sempre affidato alle cure e alla direzione di quell'unica, se pur eccezionale, persona. Stava cominciando a prendere forma lo "studio", inteso, alla maniera di Longhi, come il luogo dove si lavora e s'impara, "la bottega di un artista rinascimentale" (l'espressione, riferita alla casa di Longhi, è di Giuliano). Modello di riferimento di quel lavoro di catalogazione e schedatura dei dipinti erano, io credo, con le dovute differenze, gli indici del Berenson. Nel sogno di Giuliano tutte le opere dei maestri grandi, piccoli, minori, minimi e sommi del nostro Seicento, ordinati alfabeticamente, sarebbero passate sotto il vaglio di quella ricerca che, alla fine, una volta pubblicata, sarebbe stata la base, il punto di partenza, di studi successivi, monografie, saggi e quant'altro. Il progetto era più che ambizioso e noi stessi, che cominciavamo allora a

lavorare, non ne capivamo la portata, tanto che non eravamo neppure in grado di spiegarne il senso e il fine ultimo a giovani colleghi, ad altri studiosi e a tutti coloro che ne chiedevano notizie. Avevamo a disposizione una grandissima stanza, interamente foderata di libri e arredata soltanto da grandi tavoli neri lisci sui quali disponevamo tutto il materiale di studio: all'inizio carta, penne e libri, più avanti anche una macchina da scrivere (allora non esistevano i computers). Giuliano aveva fatto stampare le schede, necessarie per la catalogazione di ogni opera, ne aveva inventato e ordinato l'impostazione grafica e in particolare si era soffermato su quella importante voce, la "prima citazione", riferita alla fonte seicentesca che, per la prima volta, menzionava il dipinto con quella precisa attribuzione indicata in cima alla scheda. Di questa sua creatura, la "prima citazione", Giuliano, scherzoso, andava particolarmente fiero perché si rivelava un tassello importante nella ricostruzione storico-critica dell'opera. Niente del genere avevamo imparato all'università e quindi agli inizi la nostra esperienza e le nostre capacità erano, praticamente, assai ridotte, ma lui ci seguiva, rispondeva ad ogni domanda, e, se non aveva una risposta, rifletteva e noi imparavamo facendo. A volte le nostre domande sui percorsi da seguire erano particolarmente insistenti, ma la pratica della pazienza era continuamente in esercizio. Lui scriveva o leggeva nel suo studio e noi continuamente interrompevamo il suo lavoro con nuove richieste. Quel grandioso progetto, che timidamente Giuliano sottopose, qualche anno dopo, anche alla Fondazione Getty, non ebbe seguito per svariate ragioni, non ultimi validi motivi economici e la mancanza del sostegno di un'organizzazione più solida. Per molti anni però quell'impegno fu il nostro punto di riferimento giornaliero e soprattutto ci insegnò a vedere, a studiare, a conoscere, e, elemento questo per noi fondamentale, ci fornì gli strumenti di lavoro per il futuro. Allora, alla fine degli anni settanta, non esistevano ancora studi monografici su artisti come Ansaldo, Allori, Albani o Bilivert e quindi la ricerca era molto ardua; per il reperimento delle fotografie ricorremmo, con alterne vicende, all'aiuto delle Soprintendenze, ma non fu sufficiente. Avevamo anche un corrispondente milanese nella fi-

gura di Marco Bona Castellotti, allora giovane studioso, che affrontò la redazione delle schede dei dipinti dei pittori lombardi. Si arrivò a stampare alcune pagine di prova, che ancora conservo come cimelio, con le opere e la bibliografia di "Abbiati Filippo", ma nel 1985, arrivati ormai alla lettera "C", cedemmo, definitivamente, le armi e ognuno di noi prese la sua strada accettando incarichi diversi o la libera professione³. Quegli anni, di ricerca e di scambio continuo con un maestro pronto ad insegnare, come pochi, tutto quello che aveva imparato, furono formativi. In quel periodo, spesso, la paura di non riuscire a lavorare e a lavorare bene era molto pressante, non ci rendevamo conto di quale privilegio ci era toccato in sorte e l'insegnamento quotidiano di Giuliano non sembrava sufficiente a fugare quelle paure e le ansie del futuro. A volte lui ci prendeva un po' in giro, dicendo che avevamo "poco amore per il rischio, per l'avventura e volevamo subito la pensione e lo stipendio sicuro". Per rassicurarci ci descriveva i suoi primi passi incerti nello studio, ma noi non potevamo credere che le sue esperienze non fossero state, per molti aspetti, diverse dalle nostre. Soltanto in questi giorni, scorrendo le pagine delle lunghe lettere che Carlo Ludovico Ragghianti scriveva a Giuliano, alla fine degli anni trenta, soltanto oggi riesco a comprendere quanto, vent'anni fa, Giuliano diceva a tutti noi, raccontandoci le sue incertezze sul domani e i suoi dubbi sulla professione, identici, le une e gli altri, ai nostri. Più tardi abbiamo capito che ogni giorno stavamo costruendo la nostra identità. Quando si rendeva conto che tra quelle quattro pareti, ricoperte di libri, ci stavamo chiudendo, proteggendoci dal resto del mondo, ed evitavamo il confronto, Giuliano ci spingeva fuori: nelle biblioteche pubbliche, per incontrare altri studiosi, consultare le nuove acquisizioni e cercare quanto mancava nella sua, pur vastissima, libreria. Ci mandava in archivio, alla ricerca di inventari e testamenti che parlassero delle opere di quegli artisti che stavamo studiando; ci indicava chiese e palazzi da vedere, a Roma e fuori, mostre da visitare, in Italia e all'estero, e ce ne chiedeva poi un resoconto critico. Non ci ha mai commissionato ricerche destinate a sue pubblicazioni. Il materiale delle nostre scoperte era solo nostro. La sua casa-

studio era aperta a quanti, studiosi amici e sconosciuti, avevano bisogno di libri, introvabili o rari, e di fotografie per confronti, o a coloro che, più semplicemente, gli richiedevano opinioni su dipinti o scambi di idee su argomenti diversi. C'eravamo abituati a vedere le opere, i dipinti, a studiarli direttamente. Anche noi ci sedevamo con questi visitatori occasionali, che stavano preparando un libro o un catalogo, e partecipavamo a quel dialogo; negli ultimi anni eravamo chiamati esplicitamente a dire la nostra opinione poiché nel frattempo ce ne eravamo formata una propria. L'autonomia del giudizio era anzi una delle qualità richieste. Coloro che si presentavano, studiosi, direttori e curatori di musei, ricercatori, restauratori, editori, collezionisti, antiquari e artisti, rappresentavano un mondo piuttosto variegato e questa varietà era per noi la migliore scuola. Inoltre Giuliano continuava la sua intensa collaborazione al giornale e alcune volte, quando doveva scrivere la recensione di una mostra, se era possibile, partivamo insieme per vedere l'esposizione discutendo poi sulla scelta delle opere, sul catalogo, sugli scritti, sull'allestimento. L'attività di critico su un quotidiano aveva un reale valore critico ed era per Giuliano un serio impegno: quegli articoli sulle mostre, sui beni culturali e sui restauri, sulle scelte di eventuali interventi artistici o architettonici a Roma, segnavano un percorso, indicando delle linee guida, secondo alcune idee precise, non sempre in accordo con quella che era allora la politica dei Beni Culturali. Quei suoi scritti, a volte polemici, generavano discussioni, pubbliche e private, spesso molto accese e costringevano comunque, coloro che proponevano mostre o altri interventi nel settore della cultura, a considerare la possibilità di una voce critica autorevole, dissenziente. Tutto questo creava dunque una barriera, poneva dei limiti: non tutto si poteva fare, qualcuno, uno studioso di fama internazionale, avrebbe scritto sul giornale, su un quotidiano ad alta diffusione nazionale, mettendo in discussione l'opera, il restauro, le scelte di una mostra o una decisione sui Beni Culturali, patrimonio comune del paese.

Sulla necessità delle mostre Giuliano aveva una sua opinione che col tempo ho imparato a condividere e che oggi ha scarso corso: una mostra si organizza quando c'è un'idea da di-

mostrare, un pensiero complesso che segue un percorso di lavoro e di ricerca su un argomento, allora il confronto diretto e lo studio ravvicinato delle singole opere e di queste in relazione con altre, altrimenti distanti, portano nuova luce su argomenti diversi. La mostra è il momento della verifica, assume il valore di aggiornamento degli studi, arricchisce la conoscenza. A questo punto lo spostamento, sempre pericoloso, dei quadri, delle sculture o degli oggetti, dal loro luogo d'origine, assume un suo reale significato; altrimenti la mostra in sé, come evento, è del tutto inutile e dannosa per lo stato di conservazione delle opere stesse.

Agli inizi degli anni ottanta, mentre quel lavoro sui pittori italiani del Seicento, seppure a rilento, proseguiva, cominciavano, per noi, studi meno ambiziosi ma più realizzabili, i cui tempi di esecuzione prevedevano una rapida pubblicazione. La complessità utopica di quel catalogo ci aveva ormai convinti che nessuna ricerca sarebbe stata pubblicata e, invece, come tutti i principianti, noi desideravamo vedere il nostro nome su un lavoro finito e dato alle stampe. Nel 1980-1981 a Giuliano fu proposto di scrivere un libro su quegli artisti olandesi del Seicento che avevano lavorato a Roma dipingendo scene di genere, i cosiddetti "bamboccianti", tanto odiati e vituperati dai maestri del classicismo. Aveva cominciato a studiare l'argomento, pressoché inedito, nel 1950, pubblicando in quegli anni alcuni scritti e, da allora, l'aveva trascurato forse perché gli sembrava esaurito e comunque non troppo esaltante. Propose a Ludovica Trezzani e a me di collaborare: a noi sarebbero stati affidati i saggi monografici sui singoli artisti, a lui la parte introduttiva di carattere storico, alla quale poi, al momento di scrivere, si appassionò moltissimo⁴. Ma chi erano quei bamboccianti? Chi li aveva mai visti i loro quadri? Non conoscevamo neppure l'olandese. Per tutta risposta Giuliano ci presentò un pacco di foto di dipinti raffiguranti quelle scene di genere. Non riuscivamo a distinguere un pittore dall'altro, eravamo disperate. Giuliano, con quel suo tono ironico e divertito, disse che ci avrebbe insegnato e, in poco tempo, guardando le opere e studiando, avremmo capito tutto. Un anno dopo partivamo alla conquista dell'Olanda, dei suoi archivi fotografici, dei suoi mu-

sei e di tutto quanto avevamo bisogno. Cominciavamo ad entrare nel vivo della questione e Giuliano al museo Boymans di Rotterdam ci fece vedere i falsi Vermeer, eseguiti da Van Mee-geren, accanto alle opere autografe, ci spiegò la cultura figurativa degli anni quaranta del Novecento, quando quei quadri erano stati comprati come Vermeer. Andammo all'Aja e, al Maurithuis, ci spiegò il paesaggio olandese, non senza aver passato un'intera giornata sul mare ghiacciato di Volendam per avere un'immagine reale, lo dico io oggi, con la quale confrontare le scene invernali dipinte da Avercamp. Quella era l'Olanda: i suoi paesaggi piatti, la sua luce, i suoi orizzonti lunghi, i suoi profili, le città, le case, i canali, le fisionomie della gente. Vedevamo i quadri di Berckeyde, le sue immagini di Amsterdam, e riconoscevamo quei luoghi. Ora eravamo in grado di distinguere i modi dei pittori che erano sempre rimasti in patria da quelli di coloro, gli "italianizzanti" appunto, che il viaggio in Italia lo avevano intrapreso, e di leggere, attraverso le loro opere, cosa avevano compreso di Roma, con quali occhi l'avevano guardata. Avevamo almeno gli strumenti per poter cominciare a capire. Naturalmente queste associazioni tra i paesaggi reali e quelli dipinti, tra i canali e le strade di Amsterdam e le vedute di Berckheyde le faccio io, oggi, e, forse, la gita a Volendam era solo uno svago, non aveva nessuna finalità precisa e Avercamp non c'entrava proprio nulla. Ma mi piace pensare che tutto facesse parte di una nostra "educazione sentimentale". Tutto questo, quanto ho tentato di raccontare, non ha mai assunto una forma scolastica, non nasceva esplicitamente come un insegnamento e Giuliano non aveva fatto un programma per noi come un aio che nel Settecento conduceva i suoi piccoli *milords* inglesi in un viaggio di studio. Soltanto oggi ripercorrendo le tappe della mia formazione e di quelle giornate con Giuliano, soltanto oggi, vent'anni dopo, ricompongo nella mente i frammenti di quel puzzle e vi leggo un progetto di educazione allo studio, alla ricerca, allo scambio. In quel viaggio nei Paesi Bassi incontrammo una vecchia amica di Giuliano, una storica dell'arte olandese, An Zwollo, che ci introdusse e ci guidò nei meandri del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, il mitico R.K.D., l'archivio fotografico più completo sulla

pittura olandese, dove avremmo potuto placare tutte le ansie del giovane ricercatore. Passammo alcuni giorni chiusi a spulciare schedari, colmi di preziose fotografie, e a prendere appunti, in quel luogo ordinato e asettico dove gli studiosi si ritrovavano, a brevi intervalli, per sorbire grandi tazze di caffè americano, in una stanza semplice che conteneva la sola macchina del caffè e qualche poltrona. Anche la visita al centro di documentazione dell'Aja rientrava nella nostra formazione ma noi non ce ne accorgevamo e tutto ci sembrava fonte di novità e divertimento. La sera poi ci dedicavamo alla scoperta dei ristoranti olandesi, quella serie di ambienti dalle stanze basse e scure con le pareti ornate dalle mattonelle azzurre di Delft. Ricordavamo la giornata trascorsa insieme, ridendo sui nostri sbagli e sottoponendoci a reciproci esami riassuntivi. Giuliano era il primo a farci ridere. Quante volte, proprio lui, ci aveva raccontato delle sue gite, durante la guerra, per vedere chiese, musei e visitare quelle poche mostre che, dati i tempi, allora si potevano allestire. E quelle gite, a Napoli, in Umbria, in Emilia e in Lombardia, potevano confrontarsi con le nostre escursioni d'oltralpe. Roberto Longhi guidava il piccolo tour e i giovani allievi, poco più che ventenni, Giuliano, Francesco Arcangeli, Gian Carlo Cavalli e Alberto Graziani, lo seguivano; lui mostrava loro il tesoro delle sue conoscenze, illustrava le sue recenti scoperte, li portava a Milano a vedere la 'Crocifissione' giottesca di San Gottardo, o gli affreschi del Maestro di Figline e di Puccio Capanna ad Assisi, o a Napoli alla mostra della pittura napoletana in compagnia di Benedetto Croce⁵. Ma quei tempi erano scarsi di divertimenti e gli allievi, seppure molto amati, come ricorda Giuliano, avevano troppo rispetto per il maestro, per lasciarsi andare agli scherzi; osavano proporre una loro interpretazione o una nuova attribuzione, ma poi si fermavano. Né le lettere di Graziani, né le parole o gli scritti di Giuliano fanno mai cenno a succulente cene al ristorante o a serate passate nei giochi, come accadeva invece a noi. Longhi aveva le sue regole e Giuliano, che violava ogni volta le proprie, altre ne inventava sull'istante per regalare ai suoi 'seguaci', con leggerezza, il frutto delle sue passioni e dei suoi studi. A ripensare anzi, oggi, al suo insegnamento mi sembra di leggere quasi una volontà pre-

cisa di contraddire i metodi dei suoi primi maestri, la severità morale di Ragghianti e i dogmi di Longhi.

Le lunghe e straordinarie lettere che Carlo Ludovico Ragghianti aveva scritto a Giuliano tra il 1937 e il 1946, ma di queste soprattutto quelle, più intense ed affettuose dei primi anni di guerra, tra il 1939 e il 1941, sono cariche di richieste, consigli, indicazioni di strade e direzioni da seguire, persone, cose e situazioni da abbandonare, per raggiungere un obiettivo preciso: diventare uno studioso serio e preparato, perseguendo l'essenziale e tralasciando il superfluo⁶. Ragghianti in una lettera da Modena del 30 luglio 1939 gli scrive: "per la tua formazione definitiva avresti bisogno di un lavoro *ascetico* e febbrile di un paio d'anni, per ogni verso; senza pensare ad altro che alla coscienza; non si devono perdere, quando si può, gli anni della pura spesa, che a tanti sono negati". Ai nostri occhi quelle indicazioni, dettate da un grande sentimento d'affetto e di stima, sono imperativi morali a cui non ci si può sottrarre. Credo che Giuliano stesso, poco più che ventenne, pur provando una sincera ammirazione ed una grande, affettuosa, amicizia per quel suo primo maestro, appena più grande di lui (solo otto anni li dividevano), doveva sentire una certa costrizione di fronte a quelle richieste di adesione totale ad un ideale. E quando, molti anni più tardi, ebbe la possibilità, anche lui, di esercitare quell'influenza, quel 'potere', l'autorità del maestro nei confronti dell'allievo, scelse deliberatamente altri modi, altre forme, preferì la dolcezza alla richiesta pressante, insegnò imparando, senza imporre. Giuliano ci consigliava libri da leggere, musei, chiese e mostre da vedere, ci spingeva a scrivere, correggendo le nostre ingenuità e alleggerendo il nostro linguaggio. I tempi erano cambiati ma lui, al di là dai tempi, seguiva una sua naturale inclinazione al dubbio. Spesso, subito dopo aver affermato una cosa, la riguardava da un altro punto di vista, proponendone una diversa interpretazione.

L'aveva fatto molto soffrire un fatto accaduto all'inizio degli anni quaranta (nel 1941), quella misteriosa 'rottura' tra Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Longhi, che l'aveva costretto a scegliere, come tra una moglie e un'amante o, come diceva lui, tra Guelfi e Ghibellini, se seguire l'uno o l'altro. Questa scelta

obbligata e la naturale, conseguente e definitiva, esclusione di uno dei due personaggi dalla sua vita, gli era costata enormemente e lo ripeteva spesso. Ragghianti in una delle sue lettere a Giuliano, la più sofferente, quella del marzo 1941, pur negandolo a parole, fa in realtà a lui una richiesta esplicita: devi dire da quale parte stai, perché la tua presa di posizione è fondamentale, non puoi tirarti indietro. Scrive infatti: "Io non ho chiesto ad alcuno (...) e tanto meno a te, solidarietà nell'atteggiamento giusto e legittimo che ho dovuto assumere verso il Longhi. Ma è evidente che non posso, che non si può giudicare mio amico chi passa a sua richiesta dalla sua parte, dandogli con ciò pubblica conferma di ritenere onesto e giusto ciò che ha operato contro di me". E Giuliano scelse, restò con Longhi, che conosceva da sempre, ma questo, io credo, lo segnò fortemente tanto che, nei quindici anni che sono rimasta nel suo studio, non si è mai parlato di Ragghianti, mai una volta si è letto o commentato un suo scritto. Era come se non fosse mai esistito. Direi, per iperbole, che io stessa ho avvertito la sua reale esistenza e compreso il ruolo così importante che aveva giocato nella formazione di Giuliano, finanche nella scelta sofferta dell'argomento della sua tesi di laurea e quindi della genesi del suo primo libro, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* del 1945, solo in questi mesi. Soltanto leggendo, con la passione di un romanzo, quelle intense lettere che Ragghianti gli scriveva e scorrendo le prime annate de 'La Critica d'Arte', laddove il nome di Giuliano, appena ventenne, compare qua e là come autore di saggi e recensioni, riuscivo ad intravedere la forza e l'autorità dello studioso e del maestro. Eppure tutti i numeri di quella prestigiosa rivista di stampo crociano (prendevo il nome da 'La Critica' di Croce), fondata nel 1935 da Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli e diretta da Federico Gentile, il figlio del filosofo Giovanni Gentile, erano in buon ordine nella biblioteca dello studio Briganti⁷. Ma, mentre 'Paragone', della cui redazione Giuliano aveva fatto parte dal 1950 al 1971, veniva consultato quotidianamente, direi un po' come un breviario, in ogni occasione, 'La Critica d'Arte' esisteva, ma non veniva quasi mai aperta. Quel dolore per la scelta obbligata, di fronte a fatti dei quali ormai nessuno più ricordava le vere ra-

gioni, era ancora troppo vivo e scottante. Giuliano comunque non aveva mai dimenticato Raghianti che lui stesso definiva, nel testo di una lunga intervista radiofonica del gennaio 1992, “l'uomo coraggioso, intelligente e colto” che gli aveva “inoculato certi principi di educazione mentale, di ordine mentale”. E dunque se Pietro Toesca era stato il professore col quale si era laureato all'università di Roma e da Longhi, del quale era stato, giovanissimo, segretario e assistente, aveva imparato moltissimo, Raghianti era stato, secondo quanto lui stesso affermava, il suo “primo vero maestro”. Aveva cominciato, molto presto, preparando Giuliano all'esame di filosofia per la licenza liceale⁸. E Raghianti d'altra parte parlava di Giuliano come “il più caro e notoriamente affezionato scolaro”. Ne parlava sì, ma soltanto in quelle lunghe lettere degli anni della guerra, perché in seguito non ne parlerà mai più. Mai una volta, neppure per inciso, nei numerosi scritti di Raghianti, esiste un riferimento a Giuliano Briganti. Cancellato.

Roberto Longhi restava comunque la figura chiave della sua vita professionale tanto che, io credo, azzardando una lettura psicanalitica un po' forzata, alla sua morte, Giuliano, per non perderne definitivamente la presenza, lo aveva assunto come modello, ricreando un ambiente che, per qualche verso, ricordava quello in cui, accanto a Longhi, lui stesso si era formato. Voglio dire che, alla fine degli anni settanta, quando cominciava a prendere forma lo ‘studio Briganti’, forse Giuliano, giovane-sessantenne, entrava nelle vesti del suo maestro del quale, come un segno preciso, appendeva, nella sua stanza di lavoro, la fotografia bene in vista. Al di là di queste pure illusioni e di letture psicanalitiche, oltremodo rischiose, credo che allora, alla fine degli anni settanta, per lui si fosse aperta, come per noi, una nuova fase della vita: si stava tentando un'avventura, creare una piccola scuola, formare degli allievi come aveva fatto Longhi, quarant'anni prima, con Alberto Graziani, Giuliano, Francesco Arcangeli e altri ancora. Nella seconda metà degli anni settanta Giuliano aveva appena cominciato ad insegnare all'università di Siena. Anche Longhi, alla fine degli anni trenta, allora cinquantenne, da pochi anni (nel 1934) aveva vinto la cattedra all'università di Bologna e insegnava in quella città. Que-

gli allievi, che entravano nel suo studio, avevano seguito i suoi corsi a Bologna tra il 1934 e il 1937 e Giuliano era l'unico, tra questi, che aveva con Longhi soltanto un lungo rapporto di amicizia familiare, poiché si era laureato invece con Pietro Toesca, lo stesso che era stato, trent'anni prima, il professore di Longhi⁹. Giuliano diceva di non riuscire ad individuare i tempi dei primi incontri con Longhi poiché questi lo aveva visto nascere e quindi faceva parte da sempre della sua vita. Tanto questa figura gli era familiare che tra loro esisteva una perfetta comprensione generata, forse, proprio da quella consuetudine. Giuliano ricorda, come esempio di quel rapporto tutto speciale, un gioco che aveva appreso da suo padre, Aldo, insegnato a Longhi e che, anni dopo, avrebbe figurato nel primo numero della neonata rivista ‘Paragone’, creatura longhiana per eccellenza. Quel gioco che Aldo Briganti faceva con il figlio e con il suo amico Paolo Manacorda sui versi dell'*Orlando Furioso* (i due ragazzi dall'inizio del capoverso dovevano riconoscere il canto), Giuliano lo faceva al suo maestro con i quadri. Lui stesso racconta: “prendevo delle fotografie di opere d'arte e ne tagliavo dei pezzettini, un dito, una mano, una foglia, una nube e glieli facevo vedere, e lui doveva indovinare”. Si doveva arrivare non a riconoscere l'opera per puro esercizio mnemonico, ma a conoscerne l'autore attraverso l'analisi dei pochi elementi a disposizione. Giuliano ricorda che su questo gioco con Longhi venivano fuori delle lezioni meravigliose perché era un po' il contrario del metodo morelliano: l'esercizio non consisteva nel “ritrovare nei particolari quella specie di formule abitudinarie che (...) (emergono) nei momenti di distrazione delle grandi personalità, (...) (ma si) cercava proprio lo stile, la personalità dei segni”¹⁰. Di quel divertente passatempo si parla spesso nel piccolo mondo longhiano degli anni della guerra e addirittura vi fa cenno anche Carlo Ludovico Raghianti nei complementi al *Profilo della critica d'arte in Italia*¹¹. Alcune preziose testimonianze vengono alla luce dalla lettura dell'epistolario Graziani-Longhi (1937-1943) reso noto alcuni anni fa, altre, convergenti con queste, ancora inedite, sono contenute nel carteggio Graziani-Briganti risalente agli anni 1941-1942. In una lettera del 26 maggio 1941 Longhi scrive a questo proposi-

to ad Alberto Graziani, il suo prezioso “segretario fiorentino”, partito per il servizio militare: “Giulianino (...) ti ha spedito i pezzulli numerati per esercitazione; so che ti diventerai molto, l'idea è stata proprio sua, ed è carina com'è lui. Spesso si sta delle ore a quegli esercizi anche qui e io mi faccio scolaro con molto entusiasmo. C'è sempre tempo”¹². E la conferma delle parole di Longhi e di quella spedizione scherzosa, in quegli anni che di scherzoso non avevano proprio nulla, di un gioco a quiz sulla pittura, la troviamo scorrendo la corrispondenza tra Graziani e Giuliano. Rispondendo appunto all'invio di quei “pezzulli numerati”, Graziani, nel maggio-giugno 1941, scriveva ben due lettere al giovane collega che l'aveva, temporaneamente, sostituito nello studio di Longhi. In queste pagine elencava le possibili soluzioni a quei quesiti, almeno una quindicina, che aveva ricevuto. Il tono è nello stesso tempo serio, appassionato nella sfida e divertito. Nella prima missiva Alberto propone, spiegandone anche i motivi, nomi di pittori e date di esecuzione delle opere da cui quei frammenti potrebbero essere stati tratti; più tardi, evidentemente, Giuliano boccia quelle soluzioni e nella seconda lettera, dopo lunghi ripensamenti, Graziani opta, pur con qualche dubbio, per ipotesi diverse. Il seguito ci sfugge. Altri avvenimenti, nella vita del giovane studioso, diventeranno determinanti e ci sarà poco posto per quei divertimenti della mente inventati da Giuliano e approvati dal comune maestro. Alberto Graziani morirà nell'aprile del 1943. Alcuni anni dopo, nel 1950, quel gioco riceve un riconoscimento ufficiale ed entra trionfalmente nella storia dell'arte. Nel primo numero di ‘Paragone’, la rivista propone ai suoi lettori, “stimolati all'indagine stilistica più seriamente che certe lezioni di analisi universitaria”, quel quiz da risolvere: identificare i frammenti di un'immagine fittizia composta da numerosi dipinti di artisti di secoli diversi. Nel numero successivo viene fornita la risposta esatta con l'elenco completo dei pittori e dei quadri da cui quei ritagli sono stati tratti e veniamo a sapere, con un certo stupore, che una sola persona è stata in grado di sciogliere quell'enigma. “Il vincitore, che riceverà gratuitamente ‘Paragone’ per tutto il 1950, è il dott. Gilberto Ronci, abitante a Roma in via Vigevano 11. Rallegramenti!”. Solo quattro anni do-

po, nel 1954, quello stesso dottor Gilberto Ronci, in qualità di Ispettore alle Gallerie, organizzerà la mostra *Da Caravaggio a Tiepolo* esponendo, a San Paolo del Brasile, alcuni dei capolavori della pittura italiana tra Sei e Settecento. E anche noi, come lui, quasi trent'anni dopo, ci siamo ritrovati, senza alcuna coscienza storica e pensando di risolvere un semplice gioco, nello ‘studio Briganti’ di fronte a piccoli esami dello stesso tipo, provando quel piacere e l'eccitazione che dà la scoperta delle proprie capacità mai prima sperimentate.

In un bellissimo articolo su ‘la Repubblica’ dell'ottobre 1982, che recensiva la grande esposizione sulla pittura napoletana del Seicento alla Royal Academy, Giuliano ricorda, con dovizia di particolari, una visita, avvenuta a Napoli cinquant'anni prima, nel 1938, alla mostra della pittura napoletana dal Cinquecento all'Ottocento, al seguito di Roberto Longhi e Benedetto Croce. L'incontro, non facile, delle due straordinarie personalità, sul terreno conteso del ‘barocco’, in una Napoli così diversamente amata, era stato combinato da Carlo Ludovico Ragghianti, fedele ammiratore di Croce, che, da parte sua, stimava tanto il giovane studioso da pubblicarne fin dal 1933 uno scritto sui Carracci critici d'arte, sulla sua rivista, ‘La Critica’. “Longhi, ora serio ora scherzoso, spiegava (a Croce) quale fosse il peso vitale del momento caravaggesco napoletano in una nuova ricostruzione del corso dell'arte europea del Seicento; e Croce, pur accogliendone cortesemente gli argomenti, restava, sorridendo, fedele alle idealistiche ragioni del suo giudizio negativo su ‘l'età barocca’ (...). Il disaccordo dunque era quasi perfetto; ma — ‘o gran bontà de’ cavalieri antiqui’ — tutto si concluse in reciproca cordialità, non senza, però, una, altrettanto reciproca, ironica filosofica sopportazione”¹³.

Questo episodio che Giuliano racconta con sapienza e leggerezza descrivendo persino l'abito e l'andatura dell'anziano ed eminente filosofo napoletano, in quella calda e opprimente giornata partenopea dell'estate del 1938, ritrae i tre personaggi che, sotto diversi aspetti, giocarono un ruolo fondamentale nella sua formazione: i primi due, Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Longhi, maestri reali, il terzo, Benedetto Croce, punto di riferimento ideale. E quando Giuliano ricordava quegli anni

giovani raccontava di aver conosciuto personalmente due personaggi entrati in qualche modo nel mito, che erano stati, nei loro diversi campi, emblemi della cultura del Novecento europeo: Benedetto Croce e Bernard Berenson.

Anche noi che, naturalmente, non li abbiamo conosciuti, ci siamo nutriti indirettamente, attraverso l'insegnamento quotidiano di Giuliano, dei frutti di quella cultura e, quei maestri, per noi soltanto ideali, Longhi, Croce e Berenson, accanto a Briganti, maestro reale, fanno parte del nostro patrimonio di conoscenze acquisite. Quando affrontiamo un nuovo argomento di studio usiamo, forse inconsapevolmente, ancora il loro metodo di lavoro e a loro, per motivi diversi, facciamo continuamente riferimento.

NOTE

Questo 'ricordo', come tutti gli altri articoli di questo numero di 'Paragone', è tutto dedicato a Giuliano, un maestro e un 'padre' che ho molto amato. L'ho conosciuto, nel 1970, quando avevo quindici anni. Ho tentato di mettere da parte, qui, l'aspetto privato e affettivo che, attraverso sua moglie che è anche mia sorella, mi ha, naturalmente, legato a lui. Ho cercato di tratteggiarne solo il lato del maestro, quello che è stato per noi, suoi allievi, in quei quindici anni che l'abbiamo avuto come compagno di studi giornaliero. Oggi, a dieci anni dalla sua morte, spero di essere riuscita a parlarne con il necessario distacco del tempo che è passato.

¹ Il convegno dedicato a "Roberto Longhi nella cultura del suo tempo" si è svolto nel settembre 1980 alla Fondazione Longhi. Nel 1982 Giovanni Previtali ha pubblicato un volume che raccoglie quegli interventi: *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, 1982. Lo scritto di Giuliano Briganti, dal titolo *La giornata di Longhi*, fa parte di quella raccolta. Nel 1980 ho avuto il grande piacere e l'emozione di partecipare, accanto a Giuliano, a quel convegno fiorentino e il ricordo di quella giornata mi è rimasto impresso nella mente. Avevo venticinque anni ed era la prima volta che entravo in quel luogo, 'sacro', longhiano del quale avevo tanto sentito parlare da Giuliano.

² Molte delle citazioni di frasi di Giuliano Briganti derivano dal testo di quelle interviste radiofoniche di Radio 3 a Giuliano condotte da Gabriella Caramore il 19 e il 26 gennaio 1992, l'anno stesso della morte dello studioso, e pubblicate a cura di Luisa Laureati, sua moglie, nel 1995 dalla Scuola Normale di Pisa nella serie dei 'Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte' con il titolo *Giuliano Briganti*.

³ Quel lavoro sulle opere dei pittori italiani del Seicento, finanziato dalla Fondazione Raffaele Mattioli della Banca Commerciale Italiana, si svolse in parte,

soprattutto nei primissimi anni (1977-1980), anche presso la Fondazione Longhi. Dei giovani studiosi che vi lavorarono, a Firenze, ricordo soltanto il nome di Caterina Bon, colei che, proseguendo le sue ricerche universitarie, aveva schedato l'intera opera di Giovanni Baglione. Il risultato di quell'opera di catalogazione, interrotta alla lettera "C", è conservato in decine di schedari nel caveau della Banca del Monte dei Paschi di Siena. Nello stesso luogo sono racchiusi, entro casse, anche i più di ventimila volumi della Biblioteca di Giuliano Briganti acquistata, insieme alla fototeca, nel 1999, dal Comune di Siena per essere aperta alla consultazione al pubblico, con la fototeca stessa, per intero, nel Palazzo dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena. Sono passati tre lunghi anni e quel patrimonio giace, inutilizzato, da allora. In Italia le biblioteche di storia dell'arte, pubbliche o semipubbliche, chiudono per lavori di ristrutturazione o sono di difficile consultazione, altre, private, come questa, potrebbero essere aperte agli studenti e agli studiosi che ne hanno bisogno per il loro lavoro quotidiano di ricerca, ma manca la volontà pubblica di creare ed organizzare strutture adeguate che le contengano.

⁴ G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti, pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, 1983.

⁵ Molti ricordi di quei viaggi e di quelle trasferte di Roberto Longhi e della sua squadra di allievi sono raccontate nella corrispondenza di Alberto Graziani pubblicata, insieme ai suoi scritti, in due volumi, circa dieci anni fa da Tina Graziani Longhi, la moglie del giovane e brillante studioso prematuramente scomparso. Quelle lettere, datate dal 1934 al 1943, sono un diario molto importante di quegli anni difficili. Il saggio introduttivo di Andrea Emiliani permette una adeguata ricostruzione di quel periodo. Il titolo dei due libri, difficilmente reperibili, è *Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziani*, Bologna, 2 voll., 1993.

⁶ Le lettere di Carlo Ludovico Ragghianti a Giuliano, pubblicate in apertura di questo numero di 'Paragone', circa una cinquantina datate tra il 1937 e il 1946, appartengono a Luisa Laureati Briganti. Insieme a queste si conservano una quindicina di lettere di Alberto Graziani a Giuliano Briganti datate tutte tra il 1941 e il 1942.

⁷ Al 1935-1936 risale la prima annata della rivista bimestrale d'arti figurative, 'La Critica d'Arte'. Direttore responsabile è Federico Gentile, il figlio del filosofo Giovanni Gentile. Ranuccio Bianchi Bandinelli e Carlo Ludovico Ragghianti sono i due redattori. Fin dal secondo anno, nel 1937, entra nella redazione Roberto Longhi. Ma è soltanto nel 1938 che l'avvenimento viene ufficializzato con il *Saluto a Roberto Longhi* firmato dai due redattori, Ragghianti e Bianchi Bandinelli. Ne riportiamo il testo: "La Critica d'Arte è felice di annunciare ai suoi lettori che a partire da questa terza annata ROBERTO LONGHI ne condividerà la redazione. Siamo sicuri di renderci interpreti del sentimento di coloro che seguono con partecipe simpatia il nostro sforzo, salutandolo da queste pagine il grande Critico e Maestro". Nello stesso anno Giuliano Briganti, ventenne, cominciava a collaborare alla rivista con due recensioni, l'una, piuttosto lunga, al volume di J. Lavalleye su Giusto di Gand del 1936 e l'altra, più breve, alla monografia di Gunther Arnolds su Santi di Tito del 1934. Giuliano ha sempre sostenuto, apertamente e con molto affetto, che il testo sull'artista fiammingo l'aveva scritto praticamente tutto Ragghianti. Sono queste le prime prove del giovanissimo studioso, appena al secondo anno di università.

⁸ L'intervista radiofonica è quella cui ho fatto riferimento nella nota 2.

⁹ G. Agosti, in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, Bologna, 1988, pp. 251-253.

¹⁰ *Giuliano Briganti*, cit., pp. 10 e 65.

¹¹ C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*, ed. Firenze, 1990, pp. 135-136.

¹² Le lettere di Alberto Graziani a Giuliano si conservano presso Luisa Laureati Briganti. La lettera di Roberto Longhi ad Alberto Graziani è pubblicata nel secondo volume di *Scritti e lettere di Alberto Graziani*, cit., p. 202.

¹³ Benedetto Croce aveva pubblicato sulla sua rivista 'La Critica', nel 1933, il saggio di Carlo Ludovico Ragghianti: *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*.

L'articolo di Giuliano de 'la Repubblica' del 20 ottobre 1982 dal titolo *In quel vicolo c'è Caravaggio* recensiva la mostra della Royal Academy di Londra, *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, catalogo a cura di Clovis Whitfield e Jane Martineau, London, 1982. Nell'articolo del giornale Giuliano ricorda quella mostra del 1938, *Pittura napoletana dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX*, come una delle prime che aveva visto e soprattutto studiato "in varie riprese e per così dire professionalmente". E Giuliano allora aveva vent'anni.