

I critici d'arte ritratti da Arbasino

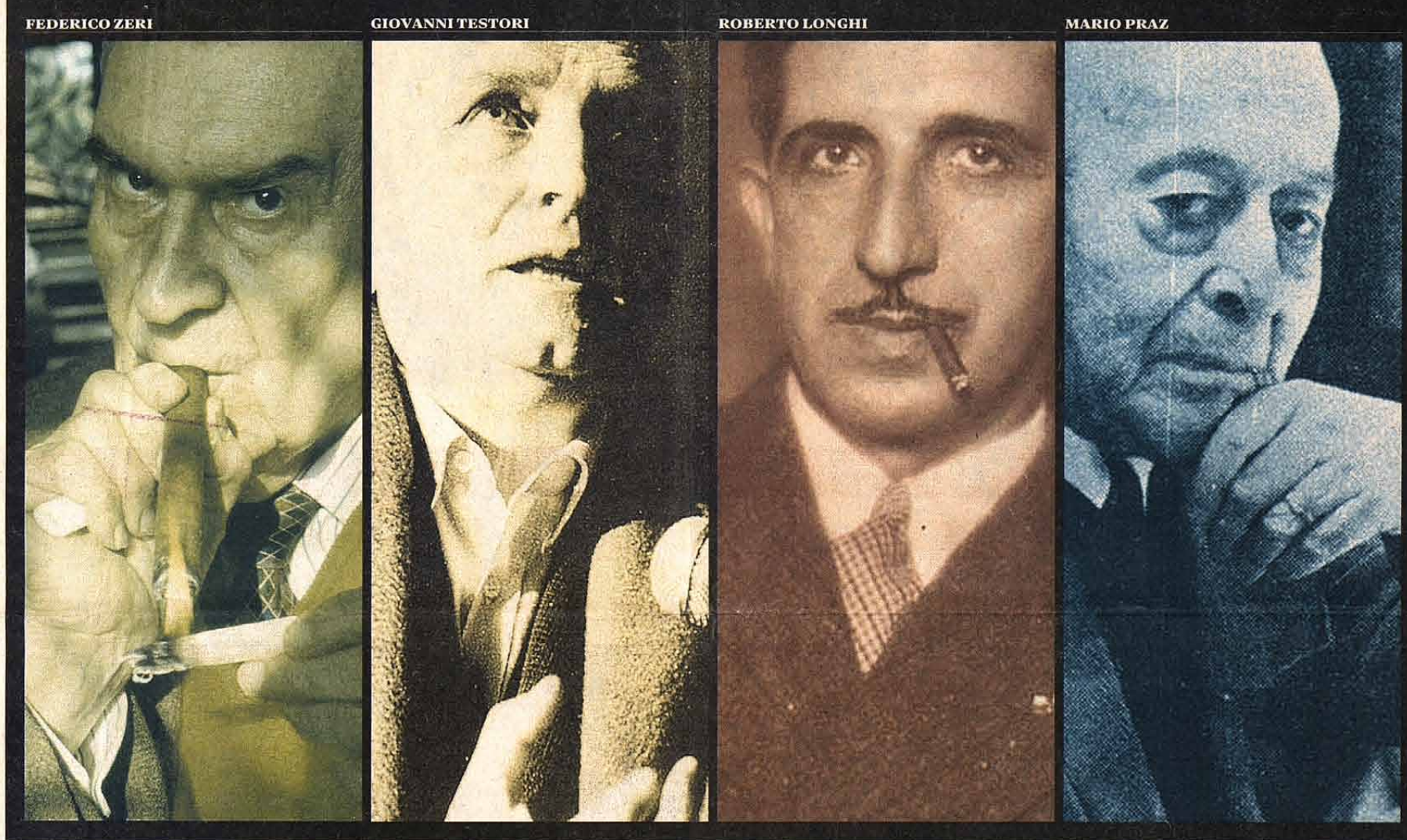
Dal «malinconico» Federico Zeri al «giovanile» Giuliano Briganti passando per Longhi, «maestro di stile»

di Alvar González-Palacios

Quando ai primi di ottobre del 1998 Federico Zeri morì improvvisamente nella sua casa di Mentana, Bruno Racine, allora direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici, mi chiese di organizzare una breve cerimonia per ricordare il nostro grande amico. Federico aveva donato alcune opere d'arte di grande pregio alla Francia, era buon amico di Racine e aveva fondato con me la rivista «Antologia di Belle Arti» che gli sopravvisse fino ad un paio di anni fa.

Trattandosi di un omaggio ad un uomo diverso da tutti non volevo che diventasse un ricordo lacrimoso o accademico. Mi venne così in mente di chiamare Alberto Arbasino e Vittorio Sgarbi che con Zeri aveva avuto prima rapporti idilliaci poi tempestosissimi. Non era una scelta ovvia ma ero certo della stima profonda di Sgarbi per Zeri anche se spesso turbata dai cattivi umori di entrambi. Arbasino invece non è uno storico dell'arte ma ciò non gli ha mai impedito di guardare ogni cosa con i suoi occhi e con la sua testa trattando le espressioni umane, artistiche, letterarie e mondane, come parte di un tutto che va al di là delle singole tecniche e delle varie inflessioni idiomatiche. L'ultimo dei *Ritratti italiani* di Arbasino, freschi di stampa presso Adelphi, è quello di Federico Zeri. Basta iniziare a leggere: «la melanconia del personaggio veniva di lontano. Come già il grande Mario Praz, il grande Federico era (e teneva a mostrarsi) inguaribilmente geniale, passabilmente sinistro, e solo. Cioè solitario, e unico... Il suo stato normale era l'indignazione».

Quarant'anni prima, nel 1958, avevo conosciuto Zeri che teneva all'Università di Firenze, dove ero scolaro di Roberto Longhi, un corso su un gruppo di misteriosi dipinti che andavano sotto il nome di comodo di Maestro delle Tavole Barberini. Ricordo tempi remotissimi: Zeri parlava ancora con Longhi e non era sempre indignato ma la sua vivacità era tale da apparire quasi morbosa e, come notava Arbasino, malinconica. Questa sua inclinazione non era palese come quella di Dürer ma lo si capiva narcisista, perennemente irrequieto e bisognoso di abbagliare a qualunque prezzo. Voleva essere solo, è vero, in modo che tutti si chiedessero perché voleva esserlo. Comunque alla sua morte non riuscì a far dire ad Arbasino qualcosa sulla scrittura di Zeri. Lo dice adesso: «non aveva mai praticato gli stili fascinosi e incantatori che derivano ancora da Longhi, se non da Berenson. Anzi, con una autocritica impaziente e incontestabile aveva cassato la vocazione letteraria e le tentazioni narrative». Così era e non a caso molte volte Federico mi disse di detestare lo stile di chi scrive col pennino d'oro intinto nell'inchiostro viola. Giuliano Briganti pensava che gli articoli di Federico sembravano bollettini di guerra e manifestavano una certa supponenza: detestava quasi tutti ma non poteva fare a meno di nessuno. Arbasino si chiede perché Zeri non sia riuscito o non abbia voluto scrivere dei libri completi optando per «una sterminata produzione di contributi critici virtuosistici e impareggiabili ma non un grande titolo citatissimo e memorabile come nella bibliografia dei suoi ex-maestri ed ex-colleghi, poi nemici». Zeri fu, tra tutti gli storici dell'arte del Novecento, il più vicino alla genialità seppur non il più intelligente: l'ho già scritto altrove e lo ripeto non per amore del paradosso. Federico non voleva essere come nessuno e il suo nord puntava sempre alla contraddizione, di sé e degli altri. Nella sua autobiografia arriva a dichiarare di aver sbagliato mestiere: la filologia portava all'allontanamento da gli altri e perciò era una fatica egoista e forse



inutile: parole che suonano bizzarre in un uomo che voleva vicino a sé solo dei robot. A.A., ben conscio dell'eccezionalità del nostro uomo, lo ritiene una sorta di tesoro nazionale che forse l'Italia non era in grado di capire del tutto. Il suo giudizio dovrebbe commuoverci: «un paese come il nostro ha il dovere di meritarsi uno Zeri».

Di Giuliano Briganti, di una «vivialità giovanile e amabile sciolta dall'età e dal tempo», Arbasino apprezza la conversazione «ricca, calda e leggera come la sua scrittura» e ne carpiisce al volo l'essenza degli straordinari contributi sul manierismo, «una ricerca primaria profondamente rivelatrice sulle astratte inquietudini spirituali dietro la bizzarria delle parvenze e l'eleganza delle invenzioni, e la magia delle metamorfosi decorative». Né tanto meno si fa sfuggire il volume più difficile di Giuliano, quei Pittori dell'immaginario che è il verso neoclassico della preziosissima medaglia del Manierismo. Si riferisce a Füssli, Serger, Piranesi, ad un «onirismo delirante e depressivo dei visionari notturni», ai cervelli neri ansiosi e un po' sinistri che offrono tante opportunità di scintillare agli allievi di Freud. E a questo punto una sola frase spiega chi era Briganti e dimostra qual era il suo peso: «sovente il suo racconto è stato più affascinante ancora delle opere cui solo la pagina può dar vita».

Ma se si passa dai due grandi figli al grande maestro della storia dell'arte in Italia, la strada è tutta in salita. A.A. non si cura tanto di occhio e di *connaissance* quanto di lingua e di stile. Longhi, il maestro, fu sempre un impareggiabile conoscitore, forse il solo veramente rispettato (non dico amato né temuto) dall'inventore del mestiere, Bernard Berenson. Conoscitore con l'intuito e anche con un suo calore umano (destinato ai dipinti assai più che agli esseri viventi) e soprattutto con la parola. Il giudizio resta tassativo: «accanto a Gadda, Roberto Longhi rimane il miglior fabbro della prosa italiana del nostro Novecento». Dice bene A.A. ma proprio per questo resta impossibile, come accade con Gadda, tradurlo senza diminuirlo in un'altra lingua - è prosa, quella di Gadda e di Longhi, ma una prosa così profonda, così perfetta, da diventare inafferrabile, indiscutibile come un verso di Mallarmé. Come si fa a dire con altre parole in qualunque lingua quel che è l'*azur*: «De l'éternel azur la sereine ironie accable indolument comme les fleurs...»

Questa squisita quisquilia è stata ben spiegata da un poeta che traduce un poeta, Guido Ceronetti, nella sua versione di quarantatquattro *poemata* di Costantino Kavafis. Trasformare la poesia in poesia è una metamorfosi in cui molto deve essere mutato perché tutto resti uguale. Ma torniamo a Gadda, a Longhi e ad A.A.: «il pasticcio, l'imbroglio, il groviglio, costituiscono metafore e strumento insieme dello spasimo gaddiano di cognizione, e dolore. Uno sfrenato godimento semantico dell'aura pittorica sollecita invece lo scintillante amor verbale longhiano ai più mirabolanti esercizi dell'intelligenza stilistica». Capire Longhi e capire Gadda (qualche volta capire Arbasino) per uno straniero resta pressoché impossibile, quasi come districarsi fra i libretti d'opera di Francesco Maria

Altri medaglioni sono dedicati ad Anna Banti (la «Banteuse»), ai cicalacci di Cesare Brandi, al pio e contraddittorio Testori e al «prazzesco» Mario Praz

Piave: non si parla della qualità del pensiero ma della scelta dei vocaboli e della costruzione sintattica, che qua deve rispettare la musica, là il suono dei colori o il ritmo sentimentale del microcosmo dialettale.

Per l'esuberanza e la stravaganza verbale, nei *Ritratti italiani* trova una breve ma inconfondibile silhouette Bruno Barilli: piace ad Arbasino e piaceva a Longhi con quella prosa dipinta con polvere di scarabei iridescenti e code di scorpioni. Non era un critico d'arte ma non resisto a copiare la sua definizione dei quadri di Antonio Mancini: «sono come il pavimento di una piccionia». È una battuta taccia forse ma non la si dimentica perché è vera o almeno verosimile, altrimenti Mancini sarebbe sempre quel che non è quasi mai, un grande pittore.

Non sono un ammiratore fedele di Cesare Brandi. I suoi primi scritti sulla pittura senese sono i più sicuri ma i molti «viaggi», *tirés a quatre epingles*, sono più ornamentali che profondi. Va ad Olimpia e non intende le sublimi sculture del Tempio di Zeus («rozzo scalpello provinciale»); in un'altra occasione considera Antonio Canova uno scultore in cemento armato (infelice Canova, Longhi lo chiama «lo scultore nato morto»). Purtroppo di Brandi dobbiamo ricordare anche quei cicalacci

su pensieri astratti e fumose concezioni artistiche, quei dialoghi illeggibili pubblicati da Einaudi. A.A. ricorda come «l'uso di termini alla moda come astanza e attante potevano sollecitare qualche vecchio collega». Questo vecchio collega di cui non si dice il nome era Mario Praz, che sorride sarcastico (e lo scrisse) su quel che rischiava di diventare, con tanti vocaboli ridicoli, la «stanza del lattante».

Brandi era un uomo simpatico, piuttosto azzimato, con giacche di cashmere molto colorate e pochette fuori tema e si profumava un po' troppo. Gli si devono alcuni favori alla storia dell'arte italiana ma anche la promozione di un linguaggio professionale oscuro e pretenziosissimo che confonde più che spiegare. Difese Morandi e Burri; scrisse una teoria del restauro ancora in circolazione; lesse Roland Barthes citandolo e i libri sull'Oriente di Paul Morand non sempre citandoli. Il suo concittadino Ranuccio Bianchi Bandinelli gli chiese, in una lettera, di non scrivere tanti libri, quelli che aveva pubblicato fino ad allora riempivano inutilmente un intero scaffale della sua biblioteca. Brandi aveva anche una mente veloce e capiva quand'era l'istante giusto per dire l'opposto di quello che aveva scritto qualche tempo prima. Ci trovammo insieme alla Rai quasi per caso, per un'intervista sul Neoclassicismo a cui partecipavo con Maurizio Fagiolo dell'Arco. Brandi iniziò con un aggettivo aggressivo su Canova ma capì che noi due la pensavamo in altro modo e subito cambiò tono: «bisogna intendere che il linguaggio del marmo è così significativo... la materia diventa forma ed essenza e apre ad un'espressione inedita... il contenuto...» Non erano esattamente queste le parole e non ricordo bene dove andava a finire ma la sua capacità di dire molto per non dire nulla era magistrale.

Lo incontravo spesso la sera (doveva abitare dalle mie parti, allora, non lontano da Piazza di Spagna) e si fermava sempre a fare i complimenti a un mio cocker nero che portavo a passeggio prima di rincasare. Il professore, senza forse mai riconoscermi, riconosceva Proust, il mio cane, e regolarmente diceva: «Sono molto rari, codesti cocker neri, lo sa Lei?». Ammirava, se ne andava parlucchiando fra sé e sé e voltandosi indietro due o tre volte, salutandolo e ammiccando. Con gli anni la sua salute era diventata cagionevole e quando, ormai raramente, lo incontravo mi faceva pena vederlo camminare con tanta difficoltà. Le cose peggiorarono finché un giorno seppi che era stato necessario amputargli una gamba. Zeri aveva sempre odiato Brandi, Argan e la loro ninfa egeria, Palma Bucarelli, per la

quale aveva inventato nomignoli devastanti. Anche Zeri apprese subito la notizia e mi chiamò poche ore dopo e con voce triste mi disse: «abbiamo fatto un comitato del quale spero lei farà parte: si è deciso di ordinare a Bulgari un reliquiario d'oro per la tibia di Brandi». Non si pentiva mai come Don Giovanni e non perdonava mai offese vere o presunte.

Chi dice Longhi dice Anna Banti, sua moglie, prima sua vittima poi sua vittimaria. A.A. ne parla con giusta simpatia: «benché di carattere generoso, era piuttosto altera nei modi e portamenti, perché - nonostante ripettesse volentieri "basta con le sensibleries alla Virginia Woolf" - apparteneva ad una classe di scrittrici assai comprese del proprio lavoro». Non so, se la citazione è esatta, quali siano le *sensibleries* di Virginia Woolf, uno dei tre o quattro grandi geni del romanzo novecentesco - altro che *sensibleries*. A.A. parla della Banteuse (come egli stesso la battezzò) solo in quanto scrittrice e direttrice di «Paragone Letteratura». La Banti però aveva un passato come storica dell'arte quando si chiamava Lucia Lopresti: era stata allieva di Longhi (così lo chiamava spesso in pubblico) e quadri li capiva davvero e non solo da intellettuale. Longhi morì nel 1970 e Donna Lucia continuò a lavorare; ormai ottantenne scrisse un bel libro su Giovanni da San Giovanni che non va dimenticato. Praz intrattene *cum grano salis* buone relazioni coi Longhi e scrisse di lei sempre con rispetto, rispetto che si tingeva di strani bagliori quando parlava di *Roberto il diavolo*. Forse la Banti era più tollerante e sorprendentemente accettata di buon cuore i maliziosi *couplets* di Arbasino. Ecco qua: «ferma in ascensore Anna Salvatore che manda avanti Anna Banti in cappellino e guanti».

«L'interesse affettivo, per dir così, di famiglia, è per la cultura lombarda, soprattutto per le sue arti figurative; sono quelli i miei testi; non è una novità; lo guardo i quadri assai più di quanto non legga. Mi sembrano sempre più materati e meno facili a lasciarsi adescare dalle chimere ideologizzanti». Non so se A.A. abbia capito la ragione per cui i dipinti, come gli disse Giovanni Testori, siano più restii a farsi adescare dall'ideologia: l'adescamento non dipende tanto dall'adescatore quanto dall'adescato e non credo che certi romanzi siano meno adescabili del *Guernica*. Anche Caravaggio è capro espiatorio di un certo tipo di lettori i quali preferiscono ignorare (o forse ignorano) che i mecenati del Ca-

ravaggio come il Cardinal del Monte o i Cavalieri di Malta non erano imparentati alle puttane o ai ragazzi di vita che si ritrovano nei quadri del grande milanese (che non era, ormai lo si sa, nato a Caravaggio). Ogni occhio vede quello che vuol vedere ed è in grado di renderlo sublime o tedioso, angelico o diabolico; ogni epoca sceglie la sua bellezza, forse la inventa; i valori classici sono pochi, spesso discutibili, confutati o dimenticati.

È singolare come molti gay siano spesso ossessionati dalla famiglia che cercano ovunque come sempre pensano alle donne, viste però come madonne, madri o sorelle. La loro sessualità diventa fonte di peccato. A.A. non si sofferma nel suo ritratto-intervista a Testori sulla fissazione dello scrittore e critico d'arte per secrezioni, liquidi amniotici, piaghe, sangue e ferite con qualche attenzione a pus o cancrena, quasi che le sostanze orride siano più serie di quelle delicate o vaporose. La leggerezza non è cosa da uomini, si direbbe. Anche nella pittura ottocentesca Testori insegua «l'allarme e la ribellione totale dell'uomo» e al Louvre ritorna sempre «al tragico connubio tra romanticismo e realismo» di Géricault, Delacroix e Courbet e di quello che egli chiama, chissà per quale motivo, «un grande dimenticato», Gros. «È strano - conclude Testori - non ci sono che i grandi pessimisti, quelli che vivono di fronte alla morte, per farci amare la vita; o per non farcela odiare troppo». Ci si fa adescare da quello che vogliamo forse senza volere; altri sceglierebbe Watteau, Rubens o Tiziano che non sembrano affatto vivere di fronte alla morte.

Testori (che vedevo molto spesso quando lavoravo a Milano sia nella Casa Editrice Feltrinelli, sia da Geo Poletti, il miglior conoscitore milanese della pittura italiana del Seicento) era un uomo di grande intelligenza e di aspetto affabile: i suoi occhi azzurri, traslucidi e purissimi sembravano di un candore commovente, quasi infantile. Faceva parte di una famiglia benestante di industriali o mercanti brianzoli e, dietro quell'aspetto così pio, si celavano bizzarre contraddizioni, un non comune senso del possesso e dell'ego, reso cupo da un terrore morboso della morte e da un rapporto malsano col peccato. Ma quando vedeva un quadro ben dipinto il volto cambiava espressione e gli occhi celesti scintillavano di incanto e cupidigia: erano gli unici momenti in cui mi sentivo in sintonia con lui. Solo allora sembrava un uomo sereno.

E per finire passiamo a uno dei più bei ritratti dell'intero volume, quello di Mario Praz. Per prima cosa A.A. ricorda (e non sono più molti a farlo) il bellissimo articolo di Edmund Wilson sul professore dove venne inventato l'aggettivo «prazzesco» vale a dire un miscuglio di macabro, di bizzarro, di grottesco e di incongruo. Ecco l'acuta definizione di Alberto: «vertiginose indagini, capillari e fredde, ridenti, con serpentine raccordi, tra figure ed emblemi mai (apparentemente) abbastanza trascurati, ignorati, umbratili, eccentrici, fatiscenti, latenti, minori...ma l'inadito accumulato dei motivi e pretesti finisce per culminare in sorprendenti pinnacoli, in trionfale spettacolo». A.A. esamina molte cose di Praz e su Praz: premia Wilson ma dileggia Federico Prokosch che forse non andò mai in Via Giulia dal professore. Accenna, garbatamente, all'aura indavolata che circondava M.P. (di questo ha parlato con grande arguzia Marc Fumaroli nella prefazione alla traduzione francese di Il mondo che ho visto); lo scritto di Fumaroli è memorabile come quello di Wilson e spiega bene l'eterna quarantena che circondava il nome del maestro. Così era: Maurizio Fagiolo, che pur l'amava, si vantava di aver scritto un articolo su di lui senza mai chiamarlo per nome.

È curioso capire come gli aneddoti restino simili ma non uguali: Alberto rammenta come nella cerimonia di addio al ritiro di Praz dall'Università di Roma una ragazza si alzò per consegnare al grande vecchio una pergamena e inciampò sullo scalino cadendo vistosamente. Qualcuno si levò pronunciando la fatidica frase: «Nessuno si muova, che il sacrificio si compia fino in fondo». A me è nota un'altra versione. Quella frase sarebbe stata invece pronunciata da Mario Praz dinanzi ai cadaveri di due o tre mucche stecchite vittime di un virus implacabile quando era in visita nella tenuta di Luigi Magnani: il sacrificio era quello delle mucche non di una vergine illibata. Inutile dire perché ci siamo soffermati su Praz fra gli storici dell'arte: ufficialmente non si pensa a lui subito sotto questa luce ma basta leggere *La casa della vita* per capire che il nostro amico si commuoveva più per mobili e quadri che qualunque essere umano, transitorio, volatile, inafferrabile.