

Giuliano Briganti e la pittura del Settecento

Giuliano Briganti (Roma 2 gennaio 1918 - 17 dicembre 1992) nasce a Roma il 2 gennaio 1918, esattamente cento anni fa, nel secolo scorso. In occasione di questo anniversario provo a raccontarvi qui qualche frammento della sua attività di studioso, di uno storico dell'arte, di formazione longhiana, allievo e assistente di Roberto Longhi, che scrive libri, ma non solo, che scrive d'arte, recensioni di mostre, spesso molto critiche, e anche articoli di denuncia nei confronti del Ministero dei Beni Culturali, per i giornali, "L'espresso" prima e "la Repubblica" poi, e che insegna. Briganti ha insegnato all'università, prima a Siena dall'anno accademico 1972-73, storia dell'arte moderna, e dal 1977, storia dell'arte contemporanea, poi a Roma, di nuovo storia dell'arte moderna dal 1983, in quella istituzione che era allora il Magistero e che è adesso la terza Università, questa. E' uno storico dell'arte moderna, ma si è occupato, seriamente, anche di storia dell'arte contemporanea e ne ha scritto, ma noi oggi parliamo di lui soltanto come storico dell'arte moderna.

Il suo nome è certamente più legato allo studio della pittura del Cinquecento e del Seicento a Roma. Questi sono i due argomenti sui quali Briganti ha scritto testi fondamentali o, con un termine oggi più usato, testi "fondativi" quali, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, nel 1945, *La maniera Italiana*, nel 1961, *I Bamboccianti*, nel 1950 e di nuovo nel 1983, *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, nel 1962. Io stessa che, pur essendomi laureata con Giulio Carlo Argan, sono stata "allieva" di Giuliano Briganti, ho lavorato nel suo studio, e per questo sono qui a parlarvene, mi sono formata con lui proprio studiando e lavorando sui pittori italiani del Seicento. Nel 1977, subito dopo la pubblicazione de *I pittori dell'immaginario, arte e rivoluzione psicologica*, un testo di carattere "filosofico" sulla pittura europea tra Sette e Ottocento, Giuliano Briganti aveva ricevuto un premio di 20 milioni di lire dalla Fondazione Raffaele Mattioli della Banca Commerciale Italiana per un progetto di ricerca e aveva deciso di usare quel denaro per finanziare una ricerca di proporzioni fuori dell'ordinario, da lui diretta, dedicata alla catalogazione delle opere dei pittori italiani del Seicento **a partire dalle fonti**. E questa ultima parte del titolo della ricerca: **a partire dalle fonti**, è quella che più conta e che dà il senso della ricerca stessa. Giuliano Briganti aveva ideato la tipologia della scheda che abbiamo usato per la schedatura di ogni opera e, all'interno di quella scheda, la voce "Prima citazione con l'attribuzione attuale" era basilare. Provo a farvi un esempio per spiegare meglio di cosa stiamo parlando: un'opera, in questo caso un dipinto, di una

chiesa o di una collezione privata, viene riferito dalle fonti seicentesche, da Giovanni Baglione ad esempio, nelle sue *Vite de' pittori* del 1642, ad Annibale Carracci e oggi? Che strada ha percorso quest'opera? E' in un museo o in una collezione privata? E' sul mercato italiano, o è a Londra, a New York in un catalogo d'asta? Dove si trova, a quale pittore è attribuita e da chi? Queste alcune delle domande alle quali quel lavoro avrebbe voluto e potuto, almeno in parte, rispondere. Tra il 1977 e il 1983 un piccolo gruppo di giovani studiosi- Clemente Marsicola, Ludovica Trezzani, Fabrizio D'Amico, Anna Coliva, Luigi Ficacci, Daniela Di Castro ed io - lavorarono, sotto la direzione di Briganti, a questa ricerca. Per il reperimento del materiale fotografico e per la schedatura delle opere di alcuni pittori ci aiutarono studiosi amici, non romani, che, come Marco Bona Castellotti, lavoravano nelle Soprintendenze. Era una ricerca di proporzioni tali da essere immaginata oggi, forse, solo all'interno di una grande università americana e con ben altri fondi. Comunque si arrivò alla catalogazione delle opere dei pittori il cui nome iniziava con la lettera "C". Sì, avevamo schedato le opere dei pittori italiani del Seicento dalla lettera A alla lettera C che è come dire da Filippo Abbiati a Ludovico Carracci e ora quel migliaio di schede è conservato nella Biblioteca Giuliano Briganti a Siena, nel Palazzo Squarcialupi, parte del complesso del Santa Maria della Scala. Vi mostro il testo del progetto, qualche scheda tipo, uno stralcio di bibliografia e la relativa prova di stampa, quella di alcune opere di Filippo Abbiati, un pittore lombardo del Seicento. Potete ritrovare tutto, compresa la storia dell'intero lavoro, nel Sito Giuliano Briganti online.

Premesso tutto questo, la richiesta di Liliana Barroero è comunque interessante: parliamo di Giuliano Briganti come studioso del Settecento. In un certo senso questa richiesta mi ha messo in crisi perché mi ha colto impreparata: ho preso atto di un punto di vista diverso. E le ho risposto: devo prepararmi. La richiesta di Liliana è interessante perché dirige l'attenzione su un altro aspetto dello storico dell'arte: lo studio della pittura del Settecento. E dico questo, utilizzando proprio il termine "pittura", perché Giuliano Briganti, se escludiamo il testo in catalogo per la bella mostra del 1991 interamente dedicata alle sculture di Antonio Canova conservate all'Ermitage di San Pietroburgo, fotografate per il catalogo da Mimmo Jodice, scelto da Briganti, ed esposte a Palazzo Ruspoli a Roma, si è occupato, quasi esclusivamente, di pittura. Fin dal 1938, quindi a soli 20 anni, al terzo anno di università, il giovane studioso comincia a scrivere i suoi primi articoli, alcune recensioni di libri, su una rivista specializzata, "La critica d'arte", fondata da Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli nel 1935. Nel 1940 Giuliano Briganti scrive invece, su questa rivista, un saggio su Gaspar van Wittel, il vedutista olandese che nel

1966, quindi ventisei anni dopo, diverrà il protagonista di uno dei suoi libri più noti, **Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca**, questo sì il primo libro dedicato, almeno in parte, alla pittura del Settecento. Ma forse prima di affrontare direttamente l'argomento richiesto da Liliana Barroero vi racconto qualcosa della famiglia e della formazione di Giuliano Briganti, studente come voi a Roma, alla Sapienza, alla fine degli anni Trenta del Novecento, allora unica sede universitaria della città. I genitori, Aldo Briganti e Clelia Urbinati, sono entrambi storici dell'arte e si sono laureati rispettivamente nel 1914 e nel 1915 a Bologna con Igino Benvenuto Supino, professore di quella cattedra che sarà occupata venti anni dopo, nel 1934, da Roberto Longhi. Clelia ha concluso gli studi nel 1915 con una tesi su *Andrea Marchesi da Formigine architetto e intagliatore*. Non credo abbia pubblicato saggi di storia dell'arte. Nel 1920, un tal Ludovico Frati ha scritto per la rivista di Adolfo Venturi, "L'Arte", proprio un saggio su quell'artista del Cinquecento che lei aveva studiato, Andrea Marchesi da Formigine, credo, allora poco conosciuto. Aldo si è laureato con una tesi, di ampio respiro, su *Il raffaellismo a Bologna* e ha proseguito i suoi studi, prima a Bologna, con l'idea forse di prendere una seconda laurea in Filosofia, come risulta dagli archivi, online, di questa università, poi ha scelto Roma, vincendo la "borsa" (termine usato da Roberto Longhi in una lettera ad Aldo Briganti del 1917) per l'ingresso al corso di Perfezionamento di Adolfo Venturi. Aldo seguirà, nel 1917, quel corso che il professore aveva da poco istituito accanto alla cattedra di storia dell'arte, ma si sposerà l'anno successivo e non lo porterà a termine. Fin dal 1915, ma fors'anche prima, è nata la sua amicizia, profonda, eterna e ricca di contrasti violenti, soprattutto giovanili, con Roberto Longhi. I due giovani, quasi coetanei, Longhi nasce nel 1890 e Aldo Briganti nel 1892, per alcuni anni, tra il 1915 e il 1918, anni di guerra, la prima guerra mondiale, si guadagneranno la vita (si manterranno) esercitando, insieme, in società, una piccola attività commerciale, acquistando quadri all'asta, da antiquari o da privati e rivendendoli a collezionisti o, quando possibile, a musei pubblici. Contando sul loro acuto occhio di conoscitori e sulla loro capacità commerciale. Comune quest'ultima, così come il primo, ad entrambi. Non era certo Aldo la mente commerciale e Longhi il puro storico dell'arte come alcuni studiosi, e mi riferisco in particolare a Giacomo Agosti, anni fa (*Lettere e scartafacci* 1993 p.245), avrebbero voluto far intendere. Nessuna *bad company*, termine usato da Bernard Berenson a questo proposito, aveva traviato uno studioso come Longhi che non escludeva, fin da giovane, l'aspetto mercantile della sua attività di storico dell'arte.

Aldo si sposa con la sua collega di studi, Clelia, nel 1918. Più tardi, nel 1924, anche Roberto Longhi sposerà una storica dell'arte, Lucia Lopresti più nota con il nome di Anna Banti e ancor più nota forse come scrittrice e autrice del romanzo, *Artemisia*, pubblicato nel 1947, che narra le vicende di Artemisia Gentileschi. Le due coppie, Longhi-Briganti, resteranno sempre amiche. Aldo, storico dell'arte, intellettuale colto e raffinato, proseguirà la sua attività giovanile e si dedicherà con l'aiuto valido e costante di sua moglie Clelia e, con un certo profitto, al mercato antiquario acquistando, soprattutto sul mercato londinese e parigino, dipinti antichi, mobili e libri rari. Il suo unico articolo, se escludiamo le recensioni commissionate da Adolfo Venturi per il cosiddetto *Bollettino Bibliografico* della rivista "L'Arte" pubblicate tra il 1916 e il 1921, è un prezioso saggio di quattordici righe su una *Crocifissione*, fino ad allora **inedita**, di Filippino Lippi resa nota nel 1933 in un volume di scritti in onore del suo professore, Igino Benvenuto Supino. Quel piccolo dipinto su tavola (cm 31,2 x 23,5) è passato recentemente sul mercato antiquario internazionale (New York, Christie's 27 gennaio 2010 n.2) e la breve voce bibliografica di Aldo Briganti del 1933 è presente, come prima pubblicazione, nel catalogo della vendita newyorkese.

Quando nel 1918 nasce Giuliano, Aldo ha 26 anni e Longhi ne ha 28. L'amicizia si è mantenuta costante e dunque l'amico prende parte a quella nascita tanto che Giuliano ha sempre detto che non ricorda quando ha conosciuto Roberto Longhi perché lo ha sempre visto, ha sempre fatto parte della sua vita. Giuliano vive a Roma, in via Giulia in Palazzo Ricci Paracciani (lo stesso dove abita l'anglista Mario Praz), e frequenta il liceo classico Ennio Quirino Visconti in piazza del Collegio Romano. Il suo professore di storia dell'arte è Augusto Premoli. Nel corso degli anni Trenta del Novecento nascono e si approfondiscono le sue grandi amicizie: prima con Antonello Trombadori, critico d'arte, e Paolo Manacorda, giovane letterato, morto in guerra nel 1942, poi con Mario Alicata, Carlo Muscetta e Guglielmo Petroni, tutti suoi coetanei, scrittori e letterati che saranno partigiani e, più tardi, uomini politici del partito comunista italiano. Nel 1936 si iscrive all'università e il 22 giugno del 1940, nei giorni in cui l'Italia entra in guerra (10 giugno), la seconda guerra mondiale, si laurea in lettere con Pietro Toesca con una tesi, orale, su *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Durante la guerra era permesso discutere la tesi preparata solo oralmente. Sarà questo, ***Il manierismo e Pellegrino Tibaldi***, il titolo del suo primo libro, pubblicato cinque anni dopo quella tesi orale, nel 1945, a ventisette anni, alla fine della guerra. Eppure fin dal 1937, giovane universitario, comincia a scrivere su un mensile di politica e letteratura, "La Ruota". In questi anni è lo storico dell'arte crociano Carlo Ludovico Ragghianti, accanto a Roberto Longhi, a guidarlo. E quindi è proprio Ragghianti, che ha solo otto anni

più di lui, ad introdurlo alla scrittura. Fin dal 1938 Briganti scrive su “La critica d’arte” due recensioni, l’una di un libro dedicato a Giusto di Gand e l’altra di una monografia su Santi di Tito. Giuliano stesso sosteneva che fosse stato Ragghianti a correggergli quei testi. Nel 1940 invece, quando, reduce dalla tesi di laurea, scrive, sempre sulla stessa rivista, quel saggio, di carattere quasi monografico, su Gaspar van Wittel, il suo primo testo sul Settecento, il giovane studioso è autonomo. L’impianto della successiva monografia *sull’origine della veduta settecentesca*, così come recita il sottotitolo del volume su *Gaspar van Wittel*, è già impostato. Due delle idee di fondo del libro del 1966: la formazione in patria dell’artista e l’influenza su di lui del “vedutismo” olandese di Gerrit Berckheyde e Jan van der Heyden ma soprattutto il fatto che “*Vanvitelli sia stato il primo a dipinger vedute in senso moderno, canalettiiano, in Italia*”, entrambi questi concetti sono espressi già in maniera definita e definitiva nel 1940. Negli anni successivi, nel 1943 e nel 1947, scrive ancora sull’argomento vanvitelliano, una prima volta sulla rivista dell’Istituto Storico dei Paesi Bassi a Roma, “*Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*” e la seconda volta, sul mitico dizionario *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuntler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, detto familiarmente “il Thieme Becker”. Qui redige, insieme a Godefridus Hoogewerff, olandese di Amersfoort come Van Wittel, la voce monografica sull’artista. Tra il 1942 e il 1943 scrive due recensioni di due mostre su pittori del Settecento organizzate e curate da Alessandro Morandotti (omonimo e nonno dell’attuale) nella sua galleria di Palazzo Massimo alle Colonne in Corso Vittorio Emanuele a Roma. E sono già due recensioni complesse dove si mettono in discussione le attribuzioni di alcune delle opere esposte. Il giovane Giuliano Briganti, assistente di Roberto Longhi proprio in questi anni, dal 1941 al 1943, nel suo studio della villa “Il tasso” a Firenze, è sicuro del fatto suo. Può permettersi di respingere qualche attribuzione del catalogo della affollata mostra del 1942 (cento i dipinti) dedicata ai pittori del Settecento veneziano: un ritratto riferito a Rosalba Carriera è piuttosto dell’Amigoni così come forse non si possono riferire a quest’ultimo due dipinti di soggetto mitologico, opera piuttosto di un pittore fiorentino come Matteo Bonechi l’uno e di un romano del Seicento come Filippo Lauri l’altro. Più complessa e articolata la recensione dell’anno successivo pubblicata su una rivista specializzata come “Emporium” dove, accanto a Giuliano, scrive un saggio sul compositore seicentesco Gerolamo Frescobaldi, un giovane critico musicale come Massimo Mila (Torino 1910-1988) che diverrà anche lui famoso dopo la guerra. Briganti prende in esame non solo le singole opere dei cinque maestri scelti da Morandotti per la sua esposizione- Vittore Ghislandi, Giuseppe Maria Crespi, Alessandro Magnasco,

Giuseppe Bazzani e Giacomo Ceruti- ma le loro personalità artistiche. Pochi anni dopo, nel 1950, sarà lo stesso Giuliano Briganti a curare una mostra singolare, con prestiti importanti da musei statali e comunali romani, presso la Galleria di Alessandro Morandotti in Palazzo Massimo e sarà quella l'occasione dell'apertura a nuovi campi di studio. *I Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento* è il titolo di questa mostra che porterà lo studioso, così come sarebbe accaduto poi con Gaspar van Wittel e il vedutismo, ad aprire un nuovo territorio della ricerca: i pittori olandesi a Roma autori di soggetti tratti dalla vita popolare.

Nel decennio tra il 1947, l'anno della voce *Van Wittel* per il Thieme Becker, e il 1959, l'anno della mostra *Il Settecento a Roma*, Giuliano Briganti si accosta poco al Settecento, è tutto preso dal Seicento, dal suo libro su Pietro da Cortona e la definizione del termine Barocco. Si prepara a quel lavoro, molto impegnativo, scrivendo, fin dagli anni Cinquanta, alcuni saggi sull'argomento su "Paragone", la rivista fondata nel 1950 da Roberto Longhi e della quale Giuliano è redattore accanto a Francesco Arcangeli, Federico Zeri e Ferdinando Bologna. Quest'ultimo è l'unico sopravvissuto ancora oggi di quel piccolo gruppo di studiosi illuminati. Ma nel 1959, in quel lontano 1959, accadono due fatti importanti: Giuliano va a Londra per vedere una mostra che sarà per lui, negli anni, rivelatrice: *The Romantic Movement. Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe*, tenutasi in due sedi: alla Tate Gallery e all'Arts Council Gallery, dal 10 luglio al 27 settembre 1959. La prefazione al catalogo e l'Introduzione sono di Kenneth Clark. E' Francesco Arcangeli a rivelarci la presenza di Giuliano alla mostra. Lo racconta il professore bolognese ai suoi studenti durante il corso di lezioni, dal titolo *Dal romanticismo all'Informale*, tenuto all'Università di Bologna nell'anno accademico 1970-1971. Arcangeli ricorda così l'avvenimento: "il primo germe della possibilità d'un corso come ho concepito quest'anno è nato in me dalla visita e dallo studio di due mostre, che furono, per me, fondamentali: la mostra del romanticismo a Londra e, contemporanea, la seconda edizione d'una mostra che i tedeschi avevano intitolato 'Documenta', e che quell'anno 1959 si riferiva soprattutto all'informale. La mostra del romanticismo, soprattutto, non fu molto popolare presso la cultura italiana. Di studiosi italiani di qualche notorietà a visitarla e a studiarla credo siamo stati Giuliano Briganti ed io."

Quella mostra della Tate raccoglieva sotto il termine (la definizione), molto ampio, di *Romanticismo*, dipinti di artisti europei del Sette e dell'Ottocento, da Claude Joseph Vernet a Paul Cézanne, da Pierre Henri de Valenciennes a Felice Giani, da Jean Honoré Fragonard e Hubert Robert a Jean Baptiste Camille Corot, da George Stubbs a Vincent

van Gogh, da Richard Wilson a William Turner, da Wright of Derby a Gustave Courbet, da Francisco de Goya a Johann Heinrich Fussli, da John Constable a Caspar David Friedrich. Accanto alla pittura e alla scultura erano esposte opere di grafica (disegni e incisioni), libri, medaglie. In tutto circa un migliaio di oggetti (988 per l'esattezza). Nel settore dedicato alla grafica trovavano posto, naturalmente, diverse incisioni di Piranesi, e tra i libri, quel testo di Edmund Burke sul Sublime (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), del 1757, che un grande segno lasciò nel pensiero e nella scrittura successiva di Giuliano Briganti. In quella mostra allargata dedicata al Romanticismo si potevano vedere numerosi capolavori dell'arte europea eseguiti tra il Settecento e la fine dell'Ottocento. Che la mostra londinese del 1959 avesse lasciato un segno profondo e duraturo nello studioso lo dimostra (lo conferma) il fatto che fino all'ultimo giorno, fino all'ultimo minuto della sua vita, quel 17 dicembre 1992 nel quale la sua vita si chiuse, Giuliano Briganti stava preparando con alcuni storici dell'arte e direttori di musei, nello studio della sua casa romana di via della mercede 12a, la mostra *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, da lui ideata e impostata e che fu aperta, solo dopo la sua morte, nel maggio del 1993 al Palazzo delle Albere di Trento.

Pochi mesi prima della mostra londinese, Roma, da parte sua, aveva aperto, al Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale (19 marzo-31 maggio 1959), una grande mostra d'interesse non inferiore a quella londinese, dal titolo *Il Settecento a Roma*, un'esposizione che mai era stata neppure immaginata e mai, poi, è stato possibile ripetere. In questo caso il periodo considerato, ben più ristretto di quello della mostra londinese, era quasi esclusivamente il XVIII secolo. Circa 2600 le opere esposte, dai dipinti alle incisioni, dai disegni ai libri, dai mobili agli argenti, dai frammenti archeologici agli arazzi, dalle porcellane ai documenti d'archivio. Nulla mancava a documentare quel secolo "luminoso". Alla preparazione e al catalogo di quella mostra Giuliano Briganti aveva partecipato fin dall'inizio, era parte del Comitato Tecnico per l'Arte (così come recita il catalogo stesso a p.7) e aveva redatto, accanto a Nolfo di Carpegna (direttore della Galleria Nazionale di Roma dal 1950 al 1960), circa 150 schede di dipinti e le relative biografie degli artisti, da Giovanni Paolo Pannini a Canaletto, da Giuseppe Bottani a Bernardo Bellotto, da Pompeo Batoni a Hubert Robert, da Claude Joseph Vernet ad Antonio Zucchi, da Gaspar van Wittel a Honoré Fragonard, da Marco Ricci a Pierre Henri de Valenciennes e via dicendo. Liliana Barroero sostiene, e a ragione, che le schede dei dipinti non erano certo come quelle dei nostri attuali cataloghi, non si scrivevano pagine e pagine su un ritratto di Pompeo Batoni o su una Marina di Joseph Vernet. Questo è vero, ma comunque Giuliano

e Nolfo di Carpegna quella scelta delle opere, poi schedate, l'avevano fatta e quei dipinti, 151 per l'esattezza, i due studiosi dovevano conoscerli, prima di schedarli, anche se poi avevano scritto, spesso, solo due righe in catalogo. Ecco questi sono i due punti di partenza veri e propri per illuminare l'origine dell'interesse profondo di Giuliano Briganti per il Settecento. Questa seconda mostra, quella romana, segna gli studi di Briganti sul primo Settecento, mentre la prima, quella londinese, segnerà i suoi studi sul secondo Settecento, quello della pittura fantastica e visionaria europea. Sono due strade diverse che vanno in direzioni divergenti ma che convivono nella personalità dello studioso. Ho indicato prima la mostra sul Romanticismo alla Tate che, cronologicamente, arriva qualche mese dopo quella romana, perché a quella londinese si deve, a mio avviso, la vera e propria passione di Giuliano per gli studi futuri sul Settecento, passione che si protrarrà, letteralmente, fino all'ultimo istante della sua vita. E' questa la sua scoperta rivoluzionaria che lo porterà quasi vent'anni dopo, nel 1977, a pubblicare *I Pittori dell'Immaginario, arte e rivoluzione psicologica*, il suo libro sul Settecento e il primo Ottocento che ripubblicherà, aggiornato, nel 1989 e che, ancora nel 1992, l'anno della sua morte, lo porterà a ribadire, a distanza di 15 anni da quel primo testo, le sue concezioni sulla pittura fantastica e visionaria degli anni Settanta-Ottanta del Settecento, nella prefazione al IV volume del manuale di *Storia dell'Arte* dell'Electa diretto accanto a Carlo Bertelli e Antonio Giuliano. In questa prefazione al IV volume del manuale, quello dedicato all'arte moderna e contemporanea, nel 1992, alla fine della sua vita, Briganti conferma che è lì, è nella pittura europea di quegli ultimi decenni del XVIII secolo, dei Fusli, dei Blake, dei Friedrich, che nasce l'arte moderna. Da quella mostra londinese del 1959 hanno origine la conoscenza, l'interesse e, in alcuni casi, l'amore per certi artisti come Felice Giani, Johan Heinrich Fusli, William Blake, William Turner, George Romney, Caspar David Friedrich, John Runciman, John Flaxman, John Martin e per tutti quei maestri che furono parte del suo studio e della sua scoperta di quella che lui chiama la rivoluzione psicologica, la scoperta dell'incoscio, dei due tardi decenni del Settecento, fra il 1770 e la fine del decennio successivo. E' lì, da quella mostra, che aveva colpito profondamente anche Francesco Arcangeli, che Giuliano comincia, seppur lentamente, a ripensare al suo corso di studi, a dirigerlo anche altrove. Da quella stessa esposizione nasce la conoscenza di alcuni vedutisti inglesi a lungo attivi in Italia, quei singolari "pittori viaggianti", così li chiama Giuliano, che, come Richard Wilson o John Robert Cozens, nella loro pittura proponevano un'altra visione della natura rispetto ai paesaggisti e vedutisti contemporanei, a pittori ufficiali come, ad esempio, Jacob Philipp Hackert o Antonio Joli, "esponenti di un

vedutismo documentario e topografico”, come scrive lo stesso Briganti (*Una mente filosofica* 1985 p.XIII). Quegli artisti che, come Richard Wilson, John Robert Cozens così come Thomas Jones o Giovanni Battista Lusieri, rivelavano una visione diversa, moderna, della realtà. Artisti questi che soltanto recentemente, dopo la morte di Briganti, tra gli anni novanta del novecento e il primo decennio del duemila, sono diventati “di moda” e sono stati oggetto di tanti studi, come la pubblicazione del diario di Thomas Jones, del 2003, e di cataloghi di mostre di successo come quella di Parigi e Mantova del 2001, *Il paese incantato*. Quell’espressione di “pittori viaggianti” che Giuliano applicava a quegli artisti del Settecento, soprattutto vedutisti e paesaggisti, che accompagnavano i *granturisti* in giro per l’Italia e disegnavano per loro e spesso per le loro pubblicazioni (G.B. *Presentazione*, in *Ducros*, catalogo della mostra Lausanne- Roma 1987 p.11), quell’espressione era presa in prestito da Roberto Longhi che invece la riferiva a quei pittori veneziani, sempre del Settecento, che, come Giovanni Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera, lasciavano la loro città e l’Italia, per lavorare in Inghilterra, in Francia o in Germania per le grandi corti europee.

Accanto ai cataloghi di queste due mostre, fondamentali, c’è un altro testo che accompagna Giuliano Briganti nella scoperta della pittura europea, ed è bene precisarlo, parliamo di pittura europea e non solo italiana, del Settecento. E quel testo è ***Transformations in Late Eighteenth Century Art*** di Robert Rosenblum (New York 1927-2006) pubblicato dalla Princeton University Press nel 1967 e tradotto per la prima volta in italiano solo nel 1984. Giuliano lo leggerà in inglese e sarà un testo continuamente citato dal 1977, dal tempo dei ***I pittori dell’immaginario***, fino al 1992. Sì, ancora nella prefazione al IV volume del manuale di *Storia dell’Arte* dell’Electa del 1992, del quale ho già parlato, torna il riferimento costante a quel testo. Nella prima edizione de ***I pittori dell’immaginario***, in una nota che va da pagina 102 a pagina 104 (note 24 e 25), Briganti riassume il senso di quel volume, di Robert Rosenblum così illuminante per lui. Quel volume rappresenta *“l’indagine certamente più approfondita sui mutamenti stilistici del tardo Settecento e sulle loro implicazioni storiche...un’indagine che prendendo le mosse da alcuni problemi di definizione del Neoclassicismo e dall’analisi dei vari modi con cui, a partire dal 1780, si affrontavano con spirito diverso comuni modelli culturali, si diffonde poi, attraverso un acuto esame dei temi iconografici, sulle consonanze e le dissonanze di un periodo rivissuto nella sua straordinaria complessità, col risultato di **eludere sempre la schematica contrapposizione fra Neoclassicismo e Romanticismo per giungere,***

attraverso la notazione di infinite sfumature, alla verifica di realtà che trascendono e includono quei due termini.”

Ecco direi che fin dal 1959 Giuliano Briganti comincia a pensare ad un nuovo secolo che vuol conoscere e affrontare direttamente. Quel nuovo secolo sarà il Settecento e trent'anni dopo, alla fine degli anni ottanta, quando la casa editrice Electa progetterà una serie di volumi, due per secolo, sulla pittura in Italia, suddivisa per capitoli secondo le diverse regioni italiane, affiderà a Giuliano Briganti la direzione sia dei volumi sulla pittura del Cinquecento (1987) che di quelli, appunto, sulla pittura del Settecento (1990), punto di partenza degli studi di quel mondo romano preso in esame da Liliana Barroero.

I primi anni sessanta del secolo scorso per Briganti sono gli anni del Seicento, del Pietro da Cortona e del volume sul Palazzo del Quirinale. Dopo il 1962, Giuliano riprenderà lo studio, iniziato nel 1940, sul vedutismo. Nel 1966 vedrà la luce *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Quegli studi iniziati ventisei anni prima, dal giovane laureato di Pietro Toesca, hanno preso forma. A Briganti non interessa più, o forse non lo ha mai interessato, la semplice monografia: la fortuna critica dell'artista, la sua biografia e l'elenco delle opere. Vuol capire come nasce quel fenomeno nuovo, come nasce la veduta. Ne fa la storia, ne scopre e ripercorre le tappe. E' questo che lo interessa, è la conoscenza di quel mondo nuovo, moderno, dal quale il vedutismo, parte e si fa strada. E' il mondo borghese e razionale dell'Olanda di Johannes Vermeer, poi di Gerrit Berkheyde e di Jan van der Heyden. Ed è inoltre l'influenza che Gaspar van Wittel può aver esercitato su Luca Carlevarijs ma soprattutto sul vedutismo canaletiano. Partendo da questo nuovo punto di vista Pietro Zampetti, l'anno dopo l'uscita del volume brigantiano su Van Wittel, apre la sua mostra de *I Vedutisti Veneziani del Settecento* nel Palazzo Ducale di Venezia (dal 10 giugno all'11 ottobre 1967) e il relativo catalogo, con 11 opere di Gaspar van Wittel tra dipinti e disegni. Lo studioso palesa così la sua totale adesione all'idea di Giuliano Briganti che aveva messo da parte il ruolo di protagonista e iniziatore della veduta veneziana affidato alle ingenue, confuse e sovraffollate vedute prive di qualunque senso di costruzione dello spazio del tedesco Joseph Heintz il giovane (Augusta c.1600- Venezia 1678), attivo a Venezia a partire dal 1625, per mettere in luce invece il ruolo fondamentale esercitato in questo senso da Van Wittel e dalle sue vedute veneziane. Nella mostra infatti sono esposte soltanto due vedute dello Heintz (la *Piazza San Marco* della Galleria Doria Pamphilj di Roma e la *Caccia ai tori* del 1648 del museo Correr di Venezia) a fronte delle 11 di Gaspar van Wittel e tra queste, naturalmente, la *Veduta del Bacino di San Marco* del Prado, firmata e datata 1697. E' dunque questa una conferma importante di quale eco

abbia avuto subito, allora, il testo di Briganti pubblicato l'anno precedente. Da parte sua Giuliano Briganti, nella recensione della mostra di Pietro Zampetti su "L'espresso" del 25 giugno 1967, scriveva a questo proposito: *"E' segno di chiarezza non aver insistito troppo su mediocri fenomeni locali come quello di Joseph Heinz il giovane, relegato giustamente in anticamera, ma aver messo l'accento piuttosto su di un concreto filone di cultura iniziando la rassegna con alcune opere dell'olandese romanizzato Van Wittel che fu il primo in Europa a concepire la veduta di città in senso ottico, realistico."*

L'argomento veduta di città, in senso vasto, interessava molto lo studioso che fin dal 1965, nella bella recensione di ferragosto alla mostra di Bernardo Bellotto al Kunsthistorisches museum di Vienna, su "L'espresso", dal titolo *Diventò grande quando lasciò Venezia*, insiste sulla indipendenza e quindi sull'originalità delle vedute di Bellotto, rispetto a quelle del suo maestro e zio, Antonio Canal, e soprattutto di quelle vedute di Bellotto eseguite dopo il periodo veneziano, quando questi si trasferisce in Sassonia e dipinge, tra il 1747 e il 1758, le vedute di Dresda e Pirna. Bellotto si rivela qui moderno pittore europeo.

Nel 1969, riutilizzando in parte il lavoro vanvitelliano, Briganti pubblica ancora con l'Electa, il volume *I vedutisti*, tradotto l'anno successivo da Phaidon in lingua inglese. Nel 1972 lo studioso torna di nuovo sull'argomento *Van Wittel e il vedutismo veneziano*, in un saggio all'interno di un volume di studi curato da Vittore Branca dal titolo *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "Secolo dei lumi"*. Il titolo del libro, una raccolta di saggi, è emblematico e consente di comprendere in quale direzione vadano gli studi vanvitelliani di Briganti.

Nel 1976 si apre, per Giuliano, un periodo nuovo, inizia la sua stretta e quasi settimanale collaborazione con il neonato quotidiano di Eugenio Scalfari, "la Repubblica". Questa collaborazione, iniziata il 14 gennaio con il primo numero del quotidiano, si interromperà solo con la morte dello studioso, alla fine del 1992. Il lavoro di storico dell'arte per il giornale porterà nuova linfa nella scrittura di Briganti. In quei 16 anni di collaborazione molti sono gli articoli, recensioni di mostre internazionali, dedicati al Settecento. E quegli articoli sul Settecento, più di una ventina, non sono semplici recensioni di mostre, forse viste o forse no, sono veri e propri saggi in presenza delle opere. E' bene precisarlo: mostre viste, studiate e pensate sulle quali scrivere poi un testo che appassioni e insegni qualcosa al lettore del quotidiano. Alcune, tra queste recensioni, sono state riunite, durante la vita e subito dopo la morte dello studioso, e, a leggerle tutte di seguito, formano tanti capitoli di una storia dell'arte "leggera". Questi gli artisti del Settecento dei quali quelle recensioni de "la Repubblica" hanno trattato: Sebastiano Ricci (19 febbraio 1978),

Giovanni Battista Piazzetta (15 giugno e 11 ottobre 1983), Giovanni Battista Piranesi (23 maggio 1978 e 18 ottobre 1979), Antonio Canal detto Canaletto (30 aprile 1981, 7 agosto 1982, 10 marzo 1983, 31 gennaio 1990), la pittura napoletana del Settecento (27 febbraio 1979), la pittura emiliana del Settecento e Felice Giani (28 settembre e 4 ottobre 1979), Bernardo Bellotto (23 settembre 1986), Jean Honoré Fragonard (22 maggio e 14 ottobre 1987, 16 gennaio 1991), Pierre Subleyras (17 giugno 1987), Jacques Louis David (5 gennaio 1982 e 23 novembre 1989), Jean Baptiste Siméon Chardin (28 febbraio 1979) e Antonio Canova (24 ottobre 1978).

Nel corso di questi anni, al di là della collaborazione con il quotidiano, Giuliano scrive altri testi sul Settecento e su uno in particolare voglio porre l'accento: quella introduzione, dal titolo *Una mente filosofica*, per il volume di Sir William Hamilton, *Campi Phlegraei. Osservazioni sui vulcani delle due Sicilie comunicate alla Società Reale di Londra da William Hamilton (Observations on the Volcanos of the two Sicilies As they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton)*, del 1776-79 ripubblicato dal Banco di Napoli nel 1985. Questo di Giuliano è un lungo saggio che in qualche modo condensa le passioni e gli interessi dello studioso per personaggi, pittori e viaggiatori, del Grand Tour e, più in generale, per un Settecento tutto europeo: Sir William Hamilton, Inviato straordinario del re d'Inghilterra presso il sovrano delle due Sicilie a Napoli dal 1764, è un collezionista di dipinti e di antichità, antichità che saranno in parte vendute, dallo stesso William Hamilton, al British Museum, e, soprattutto, è il committente dei tre volumi, dedicati al Vesuvio e agli altri vulcani del Regno delle due Sicilie e alle loro eruzioni, dal titolo *Campi Flegrei. Osservazioni sui vulcani delle due Sicilie*, illustrato da Pietro Fabris. Lo stesso Pietro Fabris, il pittore, forse di origine inglese, che eseguì le tempere da cui furono poi tratte quelle illustrazioni è un altro argomento che incuriosisce Giuliano. L'interesse per quelle tempere, come ci racconta lui stesso in questo saggio, era nato molti anni prima quando, giovane storico dell'arte squattrinato, alle prime armi, era stato mandato da Roberto Longhi presso un singolare collezionista di dipinti e vedute del Sette e Ottocento, il Barone Basile Lemmerman, un emigrato russo che abitava in via Giulia, non lontano dalla casa dei Briganti. Giuliano avrebbe dovuto mettere in ordine la collezione Lemmerman e di quella collezione facevano parte anche 16 tempere preparatorie proprio per l'opera di William Hamilton. Giuliano dunque in questo scritto del 1985, affascinante e non privo di humour, ricostruisce per noi lettori, la personalità, di stampo illuminista, "una mente filosofica", del diplomatico inglese, Sir William Hamilton, a lungo residente a Napoli, nel Palazzo Sessa di Cappella Vecchia e nella sua villa di

Posillipo, amato dal re, dai nobili e colti napoletani e dalle giovani donne. Una di queste, Emma Hart, diverrà sua moglie e sarà ritratta dai più noti artisti del Settecento europeo da Elisabeth Vigée Le Brun a George Romney. Lo studioso racconta, tra gli altri, anche un curioso episodio di carattere mondan-scientifico, riferito dallo stesso William Hamilton, con un certo umorismo, in un dispaccio inviato in patria il 16 marzo 1773. E' un episodio capitato in quei giorni nella casa di Lord Tilney quando un fulmine aveva attraversato gli ambienti della "conversazione", spaventando i numerosi invitati, ben trecento, che avevano attribuito il fatto ad un evento *soprannaturale*. L'unico rimasto indifferente e lucido era stato lo smalziato narratore che non solo aveva identificato subito il fenomeno, un semplice fulmine, ma ne aveva riconosciuto già anche il possibile antidoto, l'invenzione "del dottor Franklin", il parafulmine, allora sconosciuto a Napoli ai più, ma che presto sarebbe entrato anche nelle case partenopee. E' il tono del racconto, pieno di humour, che in questo caso tinge la scrittura dello studioso, un tono che altre volte, ad esempio ne *La pittura fantastica e visionaria*, era stato di carattere filosofico e concettuale, certo assai lontano da quello della giovanile formazione longhiana di Briganti. Spesso Giuliano sosteneva che avrebbe voluto scrivere, scrivere libri, racconti, romanzi, fare lo scrittore insomma. Lo studioso aveva molti registri di scrittura e, come sosteneva lui stesso, il lavoro per "la Repubblica", la necessità di scrivere per un pubblico così variegato come quello del lettore di giornali, lo aveva cambiato inducendolo ad una grande chiarezza del linguaggio che, però, non assumeva mai un tono didascalico, didattico.

Molti altri sono i saggi sul Settecento di Briganti pubblicati tra la fine degli anni ottanta e i pochi anni novanta nei quali visse, e tra questi, il testo del 1986, dal titolo *Paestum e il vedutismo settecentesco*, all'interno del catalogo della mostra *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, è uno dei più interessanti perché è uno dei pochi rimasti a testimoniare la passione che in quel periodo conduceva lo studioso a illuminare alcuni aspetti del tardo Settecento quale, tra gli altri, quello del viaggiatore del Grand Tour, un argomento allora non ancora così di moda, e quello *del pittore- viaggiatore*, colui che spesso lo accompagna. Briganti definisce qui, in questo testo, il *pittore-viaggiatore* come "una sorta di 'reporter' fotografico ante litteram che, se pur condizionato molto spesso dall'idea neoclassica della sacralità dell'antico e della sua ideale bellezza che egli vede, come in trasparenza, dietro ogni sito ricercato, può dimostrarsi talvolta anche un lucido e affascinante trascrittore della realtà. Viaggiando anche solo, ma più spesso in compagnia di 'granturisti' e dei loro eruditi accompagnatori, oppure direttamente al servizio di un architetto, di un letterato o di un antiquario, con l'inseparabile taccuino, dai disegni del

quale trarrà poi nello studio (che può essere anche improvvisato in una locanda) più accurati acquerelli e anche dipinti o che adopererà per trarne incisioni, il pittore viaggiatore appartiene- scrive Briganti- ad una categoria di artisti che si diffonderà soprattutto nell'ultimo quarto del Settecento. Nella sua particolare qualità di vedutista, si inserisce infatti in una fase della storia della veduta topografica che si afferma solo negli anni Settanta e si diffonde per tutto il periodo neoclassico precludendo ad alcune manifestazioni del vedutismo del primo Ottocento romantico.” (Paestum e il vedutismo settecentesco 1986 p.60).

Nel 1990 Giuliano Briganti cura, come ho già scritto, su richiesta dell'Electa, i due volumi su *La pittura in Italia. Il Settecento* e ne scrive la *Premessa* nella quale presenta, per la prima volta, in poche pagine assai dense, un quadro, il suo quadro, della pittura italiana dell'intero Settecento, contraddicendo o meglio precisando un'affermazione più volte ripetuta dalla critica, quella cioè che *“nel Settecento andò declinando in Italia l'importanza di scuole pittoriche locali che nel secolo precedente avevano elaborato un loro linguaggio con caratteristiche proprie, subito riconoscibili, con il quale avevano risposto alle richieste, a loro volta variabili da regione a regione, delle rispettive committenze...Non v'è dubbio- scrive lo studioso- che il perdere di forza, nel Settecento, di molte culture provinciali che furono nel Seicento nobilissime e fiorenti, corrisponda almeno in parte alla verità. Dico in parte, perché il fenomeno non fu poi affatto radicale nel senso della perdita delle identità stilistiche locali, almeno fino al prevalere del Neoclassicismo, ma soprattutto perché vi furono luminose eccezioni, come per esempio quella di Venezia la cui cultura pittorica, per tutto il secolo XVIII, non fu davvero declinante né priva di caratteri propri.”* E qui lo studioso si riferisce all'opera di quegli straordinari pittori veneziani che sono *“luminose eccezioni”*, come Canaletto, Bellotto e Giambattista Tiepolo. Un altro punto interessante del testo è quello laddove Briganti sottolinea l'importanza che nel Settecento assumono i viaggi degli artisti che, dalla Toscana, dall'Emilia e da Napoli, vengono a lavorare a Roma. Sempre più spesso i pittori si spostano e lavorano all'estero. Ed è dunque, più genericamente, la maggiore mobilità degli artisti quel che caratterizza il secolo XVIII. *Né va dimenticato- scrive lo studioso- che a monte di tutti questi..trasferimenti, questi scambi, vale a dire ancora negli ultimi decenni del Seicento, ci fu una circostanza che agì nel senso di un'unione culturale super-regionale... Fu il passaggio per l'Italia di Luca Giordano e il diffondersi delle sue opere, pubbliche e private, a Napoli, a Roma, a Firenze, a Venezia... Luminose, libere, immediate, quelle opere del Giordano, presenti allo scadere del secolo in più di una città italiana, potevano suggerire una via per raggiungere quell'ideale di*

squisita eleganza, quel virtuosismo del tocco, quella preziosità che saranno gli obiettivi dello stile emergente al nascere del nuovo secolo. Nell'affrontare l'analisi di quanto avviene, invece, nella seconda metà del Settecento, Briganti, prendendo nuovamente spunto da quel testo, per lui illuminante, che era *Transformations in art* di Rosenblum del 1967, più volte citato, sposta l'attenzione sull'Europa ritenendo, non troppo velatamente, che l'Italia rimanga, in qualche modo indietro rispetto alla cultura e alla pittura francese, inglese e tedesca. Scrive a questo proposito: *"...Il Neoclassicismo italiano in pittura fu ben povera cosa: un fenomeno riflesso e ritardato...Non voglio dire...che l'Italia, nella seconda metà del secolo, fosse emarginata dal processo che portò a quella radicale trasformazione stilistica, che fosse estranea a quel fermento di idee [e qui si riferisce alla Rivoluzione francese e alla Rivoluzione industriale in Inghilterra], a quell'intrecciarsi di sentimenti, di passioni, di aspirazioni, di esperienze che portarono al formarsi dello stile neoclassico. Si può dire anzi che dalla venuta di Winckelmann al secondo viaggio in Italia di David, cioè per almeno trent'anni, Roma di quei pensieri, di quei sentimenti, di quelle esperienze fosse sempre al centro. Ma come deposito di memorie, come patria comune e insostituibile di ogni artista, come unico luogo ove fosse possibile assorbire, con la mente e col cuore, lo spirito eterno del classicismo. Non per altro. I molti artisti francesi, inglesi, tedeschi, scandinavi che passarono non pochi anni di tirocinio a Roma all'incirca dal 1760 fino al tempo dell'occupazione francese e che, tornati in patria, furono all'origine delle varie correnti innovatrici europee, ebbero pochissimi rapporti con i pittori italiani, per non dir nessuno."*

Quello spirito europeo che Giuliano Briganti ricercava nella pittura del Settecento fin dalla famosa mostra londinese del 1959 e dalla lettura del testo di Rosenblum del 1967 riapparirà, almeno parzialmente nella produzione di Giuseppe Cades, un artista della seconda metà del Settecento, che lo studioso amava molto. Per la monografia di Maria Teresa Caracciolo, promessa da lei all'amico e studioso di Settecento romano Anthony Clark, mancato anni prima, Giuliano nel 1992 scrive una bella prefazione in tal senso, eleggendo in qualche modo Cades, nato a Roma ma di origine francese, a rappresentante europeo dell'arte italiana del Settecento. E con la foto di un'opera di Cades, la pala con *San Francesco che intercede per il piccolo San Bonaventura* della chiesa di San Francesco a Bagnoregio, accanto a quella del bel dipinto di Jacques Sablet *Il cimitero degli inglesi*, si era concluso anche il lunghissimo e corposo saggio di Liliana Barroero (80 pagine), *La pittura a Roma nel Settecento*, all'interno del volume, *La pittura in Italia. Il Settecento* del 1990, curato da Briganti, laddove si era aperta per Liliana Barroero

quell'avventura nello studio della pittura del XVIII secolo, iniziata proprio, come racconta lei stessa, con quel suggerimento di Giuliano Briganti al quale oggi rendiamo omaggio.

Laura Laureati

26 aprile 2018

Testo letto all'Università Roma Tre nel corso del modulo di approfondimento della
Professoressa Liliana Barroero