

## Roma Immaginaria

Barbara Cinelli

Attilio Bertolucci è un Virgilio d'eccezione per guidarci alla scoperta della Roma di Giuliano Briganti: “viene da pensare che, se dal tavolo di lavoro del suo studio nella bella casa di Roma dove abita (a Roma è nato e vive) il critico guarda fuori, i suoi occhi incontrano lo straordinario pinnacolo di Sant'Andrea delle Fratte, opera di quel grandissimo artista dell'immaginario che è il Borromini, incredibile battistrada dei nordici (era nato nei pressi di Lugano) venuti a scaldarsi ossa e fantasia al sole di Roma” (Bertolucci 1986).

Bertolucci alludeva, a distanza di un decennio dalla prima edizione, all'opera più vasta e complessa dell'amico, quei *Pittori dell'immaginario* pubblicato con l'eloquente sottotitolo di *Arte e rivoluzione psicologica* nel 1977, al culmine di una stagione densa di sollecitazioni metodologiche e di riscoperte storiografiche sull'arte del tardo Settecento e del primo Ottocento. Ma a fronte di altri, pur decisivi, contributi, fu solo Briganti, per la sua profonda, quasi 'biologica', familiarità con quello skyline che Bertolucci, poeta ed allievo di Roberto Longhi, disegna con vivida icasticità, che seppe offrire lo schermo più appropriato alla 'rivoluzione psicologica' propiziata da Roma, di cui egli seppe intuire, oltre le sterili etichette di stile e le rigide partizioni cronologiche, la peculiare qualità di strepitoso palcoscenico di memorie, dove nulla si perdeva, e tutto poteva rianimarsi agli occhi di artisti stranieri. Che il tardo Settecento, fino ad allora una terra ignota, si configurasse invece come un insieme multiforme di esperienze, di nuove e strane emozioni che anticipavano le contraddizioni più contemporanee, l'aveva già lucidamente intuito Robert Rosenblum. Egli aveva stigmatizzato la rigidità della consueta terminologia stilistica che aveva diviso quei decenni in Neoclassicismo e Romanticismo, due categorie presupposte antagoniste: “una dicotomia bianco-nero che, nelle storie più sofisticate permette anche quell'unica sfumatura di grigio chiamata Classicismo romantico”. In una serie feconda di controlli incrociati, Rosenblum squadrava uno straordinario ventaglio di prospettive, grazie alle quali gli artisti e le opere riacquistavano una rigorosa sostanza storica, ed il riferimento alla classicità non era più un parametro compatto ma si poneva come possibilità di molteplici suggestioni che includevano anche “vette di paura e di emotività” (Rosenblum 1984, p. 37 e p. 55). Poi, nel 1968, Hugh Honour, che grazie alla generosità di Rosenblum si era avvalso della lettura del suo testo ancora in bozze, poteva concludere il suo *Neoclassicism* con una lettura controcorrente di *Edipo e la Sfinge* di Ingres, non già controparte neoclassica del romantico Delacroix, piuttosto inquieto anticipo di una misteriosa ambiguità: “le cupe divinità irrazionali stanno di nuovo avvicinandosi” (Honour 1980, p.122).

E che il momento fosse propizio ad una revisione delle obsolete categorie interpretative non sfuggiva alla lucida intelligenza di Giulio Carlo Argan: con i due corsi universitari del 1967 – 68 e del 1968 – 69, egli apriva anche per l'Italia la stagione della riscoperta del Neoclassicismo; e nel 1970 con il volume pubblicato da Sansoni e dedicato all' *Arte moderna 1770/1970* la nuova interpretazione non solo si imponeva presso gli specialisti, ma grazie ad una accorta strategia editoriale, diveniva una 'vulgata' che avrebbe avuto un'ampia risonanza anche presso un pubblico più esteso. Ma ad Argan interessava piuttosto una storia di poetiche: e dunque, con i cristallini sillogismi di cui era maestro indiscusso, egli individuava nella nascita dell'estetica come disciplina autonoma il sigillo della modernità; anch'egli scardinava la consueta periodizzazione che vedeva la successione di Preromanticismo, Neoclassicismo, Romanticismo di cui Rosenblum aveva dimostrato le aporie, ma per sostituire a quella frammentazione un unico ciclo storico, dove il principio metafisico della natura come rivelazione cede alla volontà razionale. Anche le esperienze di Füssli e Blake erano ricondotte al privilegio, magari contraddittorio, della ragione: il sublime “nel secolo della ragione riapre il problema dell'irrazionale, che è poi il problema stesso dell'esistenza; ma soltanto dal punto di vista della ragione si può porre il problema di ciò che l'oltrepassa. E soltanto dopo aver riconosciuto nell'arte classica l'esempio della perfetta razionalità, si possono ravvisare in essa (come fa Füssli) i segni dell'irrazionalità e della passione” (Argan 1970, p. 12-13).

Argan non includeva dunque, se non per allusione, la poetica del Sublime e gli artisti dell'area anglo-germanica, nella sua "cavalcata dalla fine del Settecento ad oggi" (Brandi 1971, p.3); a loro invece dedicava una documentata ricostruzione proprio Giuliano Briganti che firmava nel 1969 per la collana *I mensili d'arte* dei Fratelli Fabbri Editori *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, e si inseriva così nel dibattito sull'arte del tardo Settecento e dell'Ottocento, segnalandosi però fin da allora, in quella riscoperta, per una ellittica collocazione: non solo rifiutava le consuete periodizzazioni, ma in opposizione alla linea arganiana suggeriva una traiettoria che individuava l'origine della creazione estetica nell'immaginazione piuttosto che nel razziocinio.

In quel 1969 Giuliano Briganti aveva indissolubilmente legato il suo nome agli studi sul Manierismo e a quelli che erano seguiti sul Seicento romano; ma l'orizzonte dei suoi interessi sempre più aveva incluso le contaminazioni tra antico e moderno, in accordo con la vicenda biografica che fino dalla giovinezza lo aveva esposto al confronto fertile con la propria contemporaneità. Dal 1965 la collaborazione con "L'Espresso" era divenuta occasione per confrontarsi generosamente con una galassia in movimento, tra strascichi dell'informale, incursioni degli artisti americani, pop-art, recuperi della figurazione, e gli anticipi della nuova avanguardia proposti nel 1967 a Foligno in Palazzo Trinci con la mostra "Lo spazio dell'Immagine". E sempre più si precisava in lui, come chiave d'accesso per comprendere le turbolenze della contemporaneità, una indagine sul rapporto tra la genesi dell'opera d'arte e l'oscura attrazione per quei territori dell'irrazionale che Honour aveva segnalato addirittura nell'insospettabile Ingres.

Briganti aveva, rispetto ad Argan, il privilegio degli studi sul Manierismo, iniziati negli anni Quaranta, durante il lavoro di tesi su Pellegrino Tibaldi; ricostruendo la fortuna di quell'allora ancora controverso movimento aveva verificato l'incidenza del clima surrealista degli anni Trenta nella riscoperta di artisti eterodossi come i "manieristi". Ma ancor più aveva intuito quanto Roma, crogiuolo entro il 1550 di eccentrici umori, avesse rappresentato il fertile humus per la nascita di quelle sperimentazioni; ne resta una traccia, più che nella monografia su Tibaldi, in un breve testo pubblicato su "Il Popolo di Roma" il 19 agosto dell'annus horribilis 1943, dove descrive "una Roma vuota e silenziosa, specialmente sulla sera, quando si poteva incontrar Michelangelo che su una mula si inerpicava lentamente verso il Quirinale o scendeva verso Macel de' Corvi, un pittore disegnare davanti alle rovine dei fori o delle terme Diocleziane, così come nella stampa di Giovanni Antonio Dosio, un cardinale a cavallo col suo seguito; poi, al cader delle tenebre, solo i ladri o qualche passante affrettato" (Briganti 1943).

La "rivoluzione psicologica" raccontata ne *I Pittori dell'immaginario* Briganti la pone alla pari delle altre rivoluzioni settecentesche, che la storiografia, soprattutto grazie ad Enrico Castelnuovo, indagava negli Anni Settanta: la rivoluzione industriale e la rivoluzione francese (Castelnuovo 1969; Castelnuovo 1981); e pone Roma come luogo unico dal quale gli artisti nordici avrebbero potuto innescare quella rivoluzione, grazie agli anni trascorsi "nella dolce e pigra atmosfera" della città eterna. Briganti dunque non solo offre un contributo alla riscoperta del Settecento e del primo Ottocento stabilendo una inedita chiave di lettura per la pittura dell'Immaginario; ma soprattutto immette nel dibattito su questa riscoperta un elemento inedito e di cruciale significato, che gli altri storici non erano stati in grado di identificare: l'immagine della Roma settecentesca, dove Füssli, Runciman, Romney, Abildgaard e Sergel trascorsero la giovinezza studiando Michelangelo e le grandiose rovine dell'antichità. A Roma questi giovani "disegnarono, fino all'estenuazione", ma l'esercizio del disegno non era per loro il veicolo del dominio razionale sulla natura, né il metodo erudito per appropriarsi dell'antichità; quei disegni "nei quali sembra riversarsi tutto il loro umor nero, la loro ipocondria, le devianze d'ogni genere, gli incubi e le distorte curiosità, tra strafottenze e sberleffi da taverna, il senso inquietante di una disperata frattura della ragione" dicono della "attitudine a cogliere la realtà intima, i sentimenti più introversi, dietro le apparenze del quotidiano", ma anche "a tendere sino al limite di rottura e talvolta anche oltre, le possibilità espressive, in senso "sublime", di modelli stilistici, simboli di una grandezza umana perduta e irrecuperabile" (Briganti 1977, p.130, 134). A Roma, ineguagliato scrigno di memorie, stratificate secolo dopo secolo, il

passato non è più erudizione, ma abisso oscuro nel quale le pulsioni individuali si aggrovigliano con le ragioni della storia, sovvertono le cronologie e creano un nuovo immaginario.

Una biografia che si fa dunque modello per la creazione estetica, grazie al “patrimonio di studi accumulati durante il soggiorno romano” (Briganti 1977, p. 167): dalla statuaria antica, al Michelangelo della Cappella Sistina, alle deformazioni dei modelli classici operata dai manieristi.

Attilio Bertolucci, recensendo nel 1977 il volume dell'amico, ne sottolineava, tra i brani più suggestivi, proprio quello relativo al soggiorno romano degli artisti nordici; per chiedersi maliziosamente: “si sfiora la biografia e, chi ha scritto essendo romano, forse l'autobiografia?”; per concludere incoraggiante: “Tanto meglio”. Così, con l'avallo del nostro Virgilio vorremmo spingere oltre le considerazioni su Roma e Giuliano Briganti.

*I Pittori dell'Immaginario* recano una dedica significativa: “A Paolo Aite”, psicanalista junghiano frequentato da Briganti negli anni di gestazione del libro. Ed è ben noto che Jung rinunciò volontariamente ad un viaggio a Roma, desiderato e mai avvenuto, perché sentiva che non avrebbe potuto sostenerne l'impressione: “Roma, il crogiuolo ancora incandescente e fumante dal quale si erano diffuse le antiche civiltà, imprigionate nell'intrico di radici del medioevo cristiano e occidentale. Lì l'antichità classica viveva ancora in tutto il suo splendore e vigore e nella sua spregiudicatezza” (Jung, 1978).

Nel 1976, mentre possiamo immaginarlo in chiusura del suo faticato viaggio intorno all'irrazionale, per il quale riconosceva un debito esplicito all'analisi junghiana, Briganti visitò alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis una curiosa mostra di Gianfranco Notargiacomo: *Famiglia Famiglia*. La mostra consisteva in due sole, monumentali fotografie, che documentavano due famiglie: quella di Jacob Freud, con il futuro padre della psicanalisi giovane e bellissimo, e quella, di lì a poco molto litigiosa, dei primi psicanalisti, nel 1911, con Freud e Jung ancora insieme. Si stupiva di se stesso, Briganti, perché riconosceva la fascinazione di quelle immagini, esposte in due sale disadorne, dove rombava, come accompagnamento musicale, la Marcia di Radetsky. E ripensando alla sua formazione da connoisseur concludeva: “ho avuto anch'io i miei guai in famiglia, le mie idee confuse, i miei genitori difficili: ho letto per anni Freud e Jung e ho fatto persino l'analisi. Forse è per questo (o non c'entra niente?) che la mostra di Notargiacomo mi è quasi piaciuta. Che il mio Maestro mi perdoni” (Briganti, 1976). Il Maestro, come tutti sanno era Longhi. Non proprio tenero verso Roma. Un anno dopo la pubblicazione di questo gustoso pezzo uscirà *I pittori dell'immaginario*, che glorificano Roma. Un modo per uccidere il padre?

## BIBLIOGRAFIA

**Bertolucci 1986** - Attilio Bertolucci, *Giuliano Briganti*, Vogue Italia, Speciale, n.14, marzo 1986

**Rosemblum 1984** - Robert Rosemblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967; si cita dalla prima ed. it. *Trasformazioni nell'Arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, p. 37 e p. 55

**Argan 1970** - Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Firenze 1970

**Brandi 1971** - Cesare Brandi, *Cavalcata su due secoli d'arte*, "Corriere della Sera", 8 luglio 1971, p.3

**Honour 1980** - Hugh Honour, *Neoclassicism*, London 1968; si cita dalla prima ed. it., *Neoclassicismo*, Torino 1980, p. 122

**Briganti 1943** - Giuliano Briganti, Tardo Rinascimento romano, "Il popolo di Roma", 19 agosto 1943

**Castelnuovo 1981** - Enrico Castelnuovo, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 13 - 14 1981, che sviluppava i temi già trattati in occasione di un seminario su "G.P. Vieuxseux e l'Antologia", tenuto a Palazzo Strozzi nel 1976.

**Castelnuovo 1969** - Enrico Castelnuovo, *Arte e rivoluzione industriale*, in "Paragone. Arte", 20, 1969, n. 237.

**Briganti 1976** - Giuliano Briganti, *Storie di fiori*, foto di gruppo con Sigmund Freud, ne "La Repubblica", 27 febbraio 1976.

: