

L'ecfrasis di Giuliano

Bruno Toscano

Quando si parla di ecfrasis, è inevitabile trovarsi di fronte al noto problema di stabilire quali possibilità di successo ha chi si misura con l'opera d'arte utilizzando la parola, cioè, come è stato scritto, applicando "al simultaneo dell'immagine uno strumento concepito per il consecutivo del testo"¹. L'alterità dell'uno verso l'altra è tale che si può davvero parlare di un'invasione di campo. C'è chi per definire il fenomeno ha perfino usato il termine aggressione: le parole aggrediscono l'ineffabilità propria delle immagini.

Giuliano ha riflettuto spesso su questo problema. La storia dell'arte - era la sua convinzione - non è una scienza esatta ma, egli dice, "un modo di approssimarsi con le parole ad opere che non si esprimono con le parole, nel tentativo di capirle, di farle capire e di storicizzarle"². Per il breve testo che volle premettere ad una raccolta di suoi articoli³ scelse, per collocarla in limine, una frase di Paul Valery, che dava del problema una soluzione positiva: "Tous les arts vivent de paroles. Toute oeuvre exige qu'on lui réponde, et une "littérature", écrite ou non, immédiate ou méditée est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire"⁴. In realtà, l'aforisma di Valery era più problematico fin dall'avvio, che Giuliano omette: "On doit toujours s'excuser de parler peinture. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire." D'altra parte, Giuliano non avrebbe mai sottoscritto un'altra sentenza di Valery, questa volta radicalmente scettica, secondo cui "Un'opera d'arte che non ci rende muti è di poco valore: è commensurabile in parole."⁵

L'ineguagliabile esperienza che Giuliano aveva dell'arte, e in particolare della pittura dell'età moderna e, nello stesso tempo, il modello che gli era stato offerto dai suoi maestri, primo fra tutti Roberto Longhi, lo spingevano verso un'altra direzione. Questa contemplava una netta priorità ermeneutica, che era né più né meno che il basilare raccolto di informazioni e di percezioni che può ottenersi solo grazie al contatto diretto con le opere d'arte nella loro corporea fisicità. Mi rendo conto che questa può non sembrare una scelta molto originale. Eppure, quando Giuliano con forte incisività la sottolineava, era persuaso ed anche turbato per il fatto che quella scelta era di fatto fuori dall'orizzonte di molti storici dell'arte ed anche maggiore preoccupazione suscitava in lui la constatazione che fosse troppo spesso una presenza poco percepibile nella scuola e nell'università. È caratteristico che anche le "mostre didattiche" provocassero la sua diffidenza, perché - scriveva - "alimentano quel tipo di acculturamento, oggi diffusissimo, dove la riproduzione diviene gradualmente sostitutiva dell'originale, si identifica anzi nella mente con l'originale stesso."⁶

Ma questa radicata convinzione di Giuliano aveva anche altre origini. Era infatti legata anche ad una sua accettazione condizionata dell'ampliamento, per tanti versi salvifico, di cui nel secolo scorso la storia dell'arte aveva approfittato assimilando metodi e oggetti di studio dalle scienze sociali. In Italia, ciò era avvenuto con un certo ritardo e aveva dato luogo anche a interpretazioni

¹ A. Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, 1998, p. 114.

² *The Genius of Venice 1500-1600*, (1983), poi in *Racconti di storia dell'arte. Dall'arte medievale al Neoclassico*, a cura di Luisa Laureati Briganti, Skira, 2002, p. 87.

³ *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna*, Einaudi 1991, p. XI.

⁴ La fonte è *Pièces sur l'art. Autour de Corot*, 1934. Trascrivo la citazione, corretta nella forma e nella interpunzione.

⁵ Si trova nell'album dedicato a *Daumier*, Skira (*Les trésors de la peinture française*, 6), 1938.

⁶ *Antonello da Messina* (1981), in *Racconti cit.*, p. 31.

per dir così rigidamente ortodosse, come spesso capita a neofiti non proprio precoci. Recensendo la grande mostra napoletana di Caravaggio, Giuliano manifestava il proposito di risparmiare ai lettori non solo “un groviglio di problemi attributivi [e] cronologici” ma anche “di ipotetiche letture sociologiche, psicologiche, iconologiche”.⁷ Il suo distacco non era verso “quanti sentono l’esigenza di fare uscire la storia dell’arte da troppo stretti confini”⁸, ma verso chi sacrificava a questa apertura “un’altra evidenza, quella stilistica” relegando in secondo piano un ruolo per lui fondamentale, quello del conoscitore.⁹ È interessante che questa distinzione compaia in un contesto in cui è pienamente condivisa da Giuliano la posizione espressa da uno storico dell’arte come Enrico Castelnuovo - il cui contributo alla discussione sulla *storia sociale* era già allora di tutto rilievo - e, attraverso Castelnuovo, quella di Pierre Bourdieu. Giuliano scopriva qui il suo consenso all’idea della “produzione simbolica di un’opera” che in Bourdieu si identificava con “tutte quelle attività che producono il valore di un’opera” ed era inclusiva dei valori delle forme.¹⁰ Il fatto che per Giuliano la prima condizione fosse l’assoluta centralità dell’opera, considerata innanzitutto nella sua identità formale, non implica che il suo modo di accostarsi all’arte debba essere collocato in un ambito purovisibilistico di radice idealistica. Nella premessa alla raccolta di suoi articoli, curata da lui stesso nel 1991, si trova sull’argomento una dichiarazione particolarmente impegnativa che condensa in poche righe non direi una teoresi metodologica ma il concreto modo di lavorare che meglio rispecchiava il suo impegno di storico dell’arte.¹¹ La lettura del periodo è indispensabile per intendere in lui il senso della “produzione simbolica dell’opera” o, per meglio dire, cogliere per intero quel particolare *status* che, per Giuliano, consisteva nella profondità del coinvolgimento della personalità nel colloquio fra opera e conoscitore:

Le risposte mi venivano, come è naturale, dalle opere stesse, ma erano pur sempre mie perché l’autore “creandomi” come lettore, guidandomi e orientandomi, mi spingeva nello stesso tempo a ricorrere con immediatezza alle risorse delle mie conoscenze contestuali, cioè specificamente storico-artistiche, e a quelle di altre mie esperienze, intese come esperienze di vita, facendomi così istituire un rapporto continuo fra me e il mio passato e le emozioni e i pensieri che mi suscitavano le opere che avevo davanti.

La percezione dell’opera non investe dunque una sola sfera, né provoca una ‘magica’ interruzione nell’ordinario flusso della realtà. Lo sguardo agisce nella flagranza del presente ma insieme ‘contiene’ l’intera biografia interiore, permeata di esperienza, di chi osserva. Nel rapporto diretto con l’opera si mette così in gioco una pienezza esistenziale, la cui misura è in relazione diretta con la messe di conoscenze di cui l’osservatore può disporre. Al ‘calore’ di questo contatto il vero conoscitore brucia la sua virtuosa ottica e l’intera esperienza personale che questa richiama.

E qui avviene il miracolo. L’ecfrasis di Giuliano nasce da questo percorso di lettura dell’opera, della cui complessità - ecco il miracolo - egli non ricerca a forza di lingua un equivalente di pari densità, ma, al contrario, punta sulla sua solubilità nel dettato più perspicuo e comunicativo che possa darsi. A provarlo, non difettano certo gli esempi.

Una speciale evidenza si ottiene però dal confronto fra un brano di Giuliano, che, scrivendo di Fouquet, si misura con l’atmosfera fra tardo-gotico e primo Rinascimento in ambito franco-italiano

⁷ “Caravaggio e il suo tempo” (1985), in *Racconti cit.*, pp. 96-97.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ In *Il viaggiatore cit.*, p. XII.

e un brano di Longhi di soggetto analogo, anche se incentrato sulla Milano fra i Visconti e gli Sforza. Passaggi d'epoca che avevano affascinato Huizinga e Focillon.

Il brano di Longhi è particolarmente espressivo del suo metodo, nei modi in cui si era sviluppato a partire dal decennio '30 con l'esaurirsi della fase formalistica. Egli stesso si sentiva così ben rappresentato da quelle righe da proporle al lettore per ben quattro volte: la prima, nella conferenza del 1942 su Carlo Braccesco; la seconda, nelle *Proposte* del 1950; la terza e la quarta nel 1958, rispettivamente nel catalogo della mostra milanese e in "Paragone".¹²

Il gusto più antico, eppur duro a morire, la singolare poetica "che i Melanesi accampa" ancora verso il 1460 e oltre, sembrano il trionfo di una lussuosa follia profana. "Qua se sfogia et triumphat cum recami de perle". Si fanno perfino ritratti ai cani delle mute ducali ("retrato d'un cane giamato Baretà"). Tutto il cosmo pare volersi ridurre, depresso, entro la breve dogia dorata di una carta da tarocco. Negli affreschi dei castelli la sollecitudine dell'ordinatore è che "si vegga la sua Signoria mangia in oro". Sulle pareti, duchi e famigli, addobbati nei capolavori di moda degli "zibelari" lombardi, cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano per incanto in bordi di alto liccio: i boschi dei feudi lontani si decalcano in un firmamento ormai tutto percorso dalle peripezie geroglifiche delle costellazioni araldiche famigliari; al di là delle Prealpi, brune come di cuoio impresso, coronate da manieri in pastiglia, il cielo a rombi bianchi e morelli scricchiola come le vetrate dell'oratorio di Corte nell'ossatura di peltro. Ogni veduta, ogni atto, si rinserrano bendati nel fasto greve e vacillante di un orizzonte privato.

Il brano è molto noto, tra l'altro per essere stato fra i più spesso utilizzati anche al di fuori degli studi di storia della critica d'arte in senso stretto e precisamente nell'intreccio storico-artistico, letterario e critico che vedeva Longhi, Gadda e Contini come protagonisti di scelte testuali comunicanti. Longhi stesso parlava di un "metodo evocativo, polisenso" e, con un prestito da Valery, di una "trame ténue de tremblants préparatifs", il cui obiettivo era "riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere 'letteratura di intrattenimento'"¹³. Non può esservi dubbio che la conseguenza più evidente di questa "trama sottile", irta dei lampi improvvisi di inserti evocativi di antica letteratura o di lessici arcaici - spesso spostati di senso -, sia la difficoltà. Al lettore tocca non solo il compito di identificare autore e opera 'reimpiegati' ma anche l'ardua impresa di mettersi alla pari con un 'passato' linguistico di varia estrazione, ridiventato moderno e risignificato.

Già nell'avvio del brano, il soggetto agente "che i Melanesi accampa", che in Purg. VIII, 80 era la "vipera", ossia il potere visconteo, diventa con un bel salto semantico la "poetica" del gotico cortese. Il suo "cosmo" sembra "ridursi", cioè può essere compendiato, nella "breve dogia dorata di una carta da tarocco", sineddoche di non piana comprensione se non si ricostruisce che *dogia* è una remota variante di *verga*, *bacchetta* o, nell'uso attuale, *bastone*, cioè uno dei quattro semi delle carte. Per denotare lo sfarzo iperbolico di principi e cortigiani è usato un vocabolo dell'antico lombardo, *zibelari*, che vale: coloro che confezionavano e/o vendevano lussuosi indumenti di zibellina o anche di pelliccia di zibellino. Sullo sfondo, nel paesaggio incantato, i prati, come in una dissolvenza, "si tramutano [...] in bordi di alto liccio", passano cioè dall'aspetto naturale all'artificio dell'arazzo, posto che l'*alto liccio* è un elemento specifico dei telai adatti per tessere arazzi di grandi dimensioni. Come si vede, in poche righe si svolge una vera corsa a ostacoli che affascina il lettore, attratto inoltre dalla luce gettata dalle numerose citazioni dalle carte ducali.

¹² Carlo Braccesco, Milano, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, edita dallo stesso Istituto, 1942; *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", 1, 1950; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra, Milano 1958; *Id.*, in "Paragone", 101, 1958.

¹³ *Proposte* cit., p. 18.

Il brano, parallelo, di Giuliano prende spunto da una mostra di Fouquet per riprendere la questione della eccessiva contrapposizione di stili d'epoca, come Gotico e Rinascimento, e osservare che l'occasione "ci spinge a rinunciare alle antitesi convenzionali. Che sono sempre dannose alla buona comprensione dei fatti." E continua così:

A questo pensavo visitando questa piccola, concentratissima mostra, portato dall'emozione per la bellezza indicibile delle miniature, aiutato forse dal sorgere improvviso di quel dolcissimo amore per la Francia che riaccendono i paesaggi di Fouquet: la visione di quei fiumi lenti e luminosi dove si specchia il cielo e che scorrono con larghe anse fra i campi dorati dal tramonto, scompaiono dietro un colle e riappaiono, argentei, fra i filari dei pioppi; quei castelli appena costruiti, di pietra chiara e con i pinnacoli di ardesia, cinti dall'acqua ferma e ombrosa del fossato; quelle città fitte di case che appaiono dietro le mura in mezzo alla vasta pianura coltivata chiusa all'orizzonte da una cerchia di colline azzurre; quelle strade cittadine, di case borghesi ben costruite, con le crociere di legno appena piallato e l'intonaco ancora fresco, percorse dai cavalli ingualdrappati dei corteggi reali fra i vivi colori araldici delle divise dei paggi e degli arcieri. Tutto è vicino, vivente. La nebbia della notte gotica si addensa ancora fra la folla degli armati che combattono ai margini di un piano erboso mentre la nuova luce del giorno si diffonde dal cielo bianco per la campagna e graffisce di allegri bagliori d'oro e d'argento gli scudi, le corazze, le spade.

Scritto circa quaranta anni dopo il saggio di Longhi e a poco più di un decennio dalla scomparsa del suo maestro, il brano di Giuliano potrebbe essere letto come la 'traduzione' in un italiano 'per tutti' da una lingua in cui si addensavano più lessici e ai significati si perveniva attraverso complessi percorsi evocativi. O meglio, come la trascrizione in *cantus firmus* della polifonia longhiana. Quel che è certo è che nel cammino di lettura di Giuliano la distanza da superare è fra la propria facoltà percettiva e ciò che l'opera mostra. Le mediazioni culturali sono tutte implicite e non è nelle intenzioni dell'autore che esse arricchiscano il testo come una rara fioritura di evocazioni e di sensi. L'obiettivo è, quando si ha a che fare con opere da noi così distanti, il massimo di comunicazione possibile, anzi il massimo possibile di avvicinamento; lo strumento è una prosa che non si stanca mai di cercare lume di chiarezza e dunque volentieri paratattica, comunque quasi mai intenta ad attingere alle risorse della stilistica. Lo scritto su Fouquet è uno dei numerosi 'pezzi' destinati alle pagine culturali di un quotidiano ma la 'tattica' di Giuliano non cambia quando il suo lavoro è destinato ad un vero e proprio saggio o a un volume monografico. Al punto che quando parla di se stesso e della lunga strada intrapresa nella collaborazione con periodici o quotidiani, spesso per recensire mostre, possiamo credere che egli stia in realtà parlando del suo metodo in generale, come avviene nella premessa alla raccolta che egli curò nel 1991¹⁴:

[...] ritenevo soprattutto che, per aiutare la comprensione di un fatto figurativo, fosse necessario esternare liberamente i sentimenti che suscitavano in me, in quell'occasione, le opere esposte e dare un'espressione letteraria agli echi che quelle opere trovavano nelle riserve più inattese della mia esperienza cercando però, nella trama infinita di rapporti (rapporti con altre opere, rapporti con il mondo) che condizionano storicamente l'opera di un artista, quei lati che più direttamente potessero comunicare con il presente, e questo per avviare, vorrei dire per risonanza, un rapporto vivo e umano fra il pubblico e le opere che si trovava davanti.

Anche quando componeva il suo *Pietro da Cortona* o il saggio sui Bamboccianti, niente di più lontano da Giuliano che ritenersi pago dei "venticinque lettori". Anche per il privilegio di essere stato suo vicino di cattedra all'università, posso testimoniare che c'era in lui un autentico proselitismo. Era vivo in lui il desiderio che il suo amore per l'arte fosse condiviso, ma non un generico amore; proprio quel *suo* particolare modo di sentire che la vita aiutava a capire l'arte, e

¹⁴ In *Il viaggiatore* cit., p. XIII.

generico amore, proprio quel suo particolare modo di sentire che la vita aiutava a capire l'arte , e l'arte ad amare la vita. Certo, per misurare il grado di intensità del suo dialogo quotidiano con l'arte e con i grandi artisti che amava non possono trovarsi parole più adatte e più toccanti di quelle che scrisse subito dopo aver visitato la mostra di Jacopo Bassano¹⁵ nella patria del pittore:

Vivere più di una vita, ritrovare energie sempre nuove per fermare una visione del mondo diversa da quella già vissuta, dimenticare cioè il proprio passato o piuttosto quanto del proprio passato si è espresso rinunciando così ai seducenti piaceri del ripetere, perfezionandole, variandole, arricchendole, esperienze che furono a loro volta vive e felici e, quando nacquero, anch'esse nuove; presentire con forza sempre rifiorite e con mente aperta la temperie e i cambiamenti del mondo, è un dono concesso a pochissimi artisti fra quanti ebbero la ventura di vivere a lungo attraversando diversi e profondi mutamenti della storia.

Giuliano scriveva così nel settembre 1992, quando gli restavano da vivere appena tre mesi. Quasi per una premonizione, nell'espressione di una sconfinata ammirazione per il Bassano e per Tiziano poneva un appassionato accento di invidia per l'operosità di questi grandi maestri, meravigliosa anche per aver dato frutti straordinari nella vecchiaia: una pienezza di vita e di creatività, godute fino all'ultimo termine della loro lunga esistenza.

¹⁵ In *Racconti*, cit., p. 65.