

Giuliano Briganti  
Racconti di storia dell'arte  
*Dall'arte medievale al Neoclassico*

A cura di Luisa Laureati Briganti

SKIRA

## Sommario

- 7 In presenza delle opere  
*Luisa Laureati Briganti*
- 9 Un ricordo  
*Eugenio Scalfari*
- 15 Nicola Pisano
- 17 Donatello
- 22 "Painting in Renaissance Siena, 1420-1500"
- 27 Jean Fouquet
- 30 Antonello da Messina
- 35 Hieronymus Bosch
- 38 Giorgione
- 41 Raffaello
- 51 Andrea del Sarto
- 55 Domenico Beccafumi
- 60 "I Campi e la cultura artistica cremonese nel Cinquecento"
- 65 Jacopo Bassano
- 70 Lelio Orsi
- 74 Arcimboldo
- 82 Paolo Veronese
- 86 "The Genius of Venice 1500-1600"
- 91 "Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia"
- 96 "Caravaggio e il suo tempo"
- 101 Guido Reni
- 105 Adam Elsheimer
- 109 Frans Hals
- 115 Giovanni Lanfranco
- 120 Jusepe de Ribera
- 126 Simon Vouet
- 132 Nicolas Poussin
- 140 Diego Velázquez
- 146 Claude Lorrain
- 150 Rembrandt
- 160 Bartolomé Esteban Murillo
- 164 Giovanni Battista Piazzetta
- 173 Antonio Canal detto Canaletto
- 182 Pierre Subleyras
- 187 Jean-Baptiste Chardin
- 190 Giovambattista Piranesi
- 195 Jean-Honoré Fragonard
- 200 "Fragonard e Hubert Robert a Roma"
- 206 Antonio Canova
  
- 213 Apparati
- 214 Bibliografia di Giuliano Briganti
- 227 Indice dei nomi

## In presenza delle opere

“La maggior parte dei brevi saggi qui raccolti consiste in resoconti di mostre che, negli ultimi dieci anni o poco più, ho scritto per ‘Repubblica’”. Così Giuliano iniziava la prefazione alla raccolta di scritti sull’arte moderna pubblicata da Einaudi e curata da Paolo Fossati nel 1991. Nella stessa maniera potrebbe iniziare la prefazione di questa raccolta di scritti sull’arte antica curata da me nel 2002. Continuava scrivendo: “Visitare una mostra, e intendo una mostra importante come la maggior parte di quelle qui raccontate, è stata sempre per me fonte di profonde emozioni: non solo, ma ha significato anche una richiesta di risposte immediate, dirette, improvvisate lontano dai libri (e magari anche dal catalogo) in presenza delle opere. Le risposte mi venivano, come è naturale, anticipate dalle opere stesse, erano anzi implicite nelle 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. Insomma, un lavoro *sur le motif*, per usare un termine caro ai pittori realisti; un rapido, vivo e vivificante lavoro, liberamente sorgivo, fatto di rapporti, nessi, paragoni, confronti, associazioni e dissociazioni, che si riferivano sempre, come misura, al giudizio di valore e si riversavano nell’articolo da scrivere istituendo come un muto colloquio con il pubblico che visitava la mostra accanto a me. Perché se, in quelle occasioni, cercavo come potevo l’isolamento dal presente, cioè dalla folla, per trasferirmi tutto, con gli occhi e con la mente, in quel ‘presente’ che ci rivelano le opere, non potevo nello stesso tempo fare a meno di sentirmi parte del pubblico che mi circondava, parte vorrei dire della sua storia; e ascoltavo il suono vivo e presente della sua voce, dialogando e contrastando mentalmente con lui. Percipendo cioè molto sensibilmente le emanazioni di un sentimento collettivo. Così che quella sorta di complicità che sempre si crea fra autore e lettore, fra artista e il suo naturale ‘destinatario’, sia uno o siano mille, veniva ad assumere per me una risonanza particolare e confermava la mia convinzione che anche le opere più complesse e polivalenti consentono pur sempre ai meno preparati di sovrapporvi la propria semplicità, se si vuole la propria imprecisione, senza che per questo si disperda, di quelle grandi opere, ogni senso. Era forse quel semplice patrimonio di sensibilità e quindi quella diffusa possibilità di recepire e di commuoversi che avvertivo nel pubblico visitando una mostra, a indicarmi, di volta in volta, un punto vivo da cui partire per avviare un discorso comprensibile per tutti ma non generico, non scontato e che soprattutto evitasse il linguaggio prefabbricato e pseudo-tecnico così caro a certa critica d’arte. Né pen-

savo per questo di dover seguire i binari di quella che si definisce 'divulgazione' che molto spesso non è altro che una versione diluita e schematica dei frutti più diffusi di quel linguaggio stesso. Mi preoccupavo invece, e per prima cosa, di fare opera di buona informazione (che è il primo dovere di un giornalista) ma ritenevo soprattutto che, per aiutare la comprensione e l'interpretazione 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 dei 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. Non dico di esservi riuscito; certamente l'ho tentato. E l'ho tentato con impegno e con fatica perché sono certo che scrivere per un giornale, se si considera seriamente quale è lo scopo, può essere più difficile che scrivere per una rivista specializzata".

Finiva con il riconoscimento di quanto dovesse in questi scritti giornalistici al suo direttore: "Sono molto grato ad Eugenio Scalfari che, sulla fiducia, mi ha avviato, del tutto inesperto, a questo lavoro. Dal quale ho imparato almeno due cose: due cose che ritengo preziose per uno storico dell'arte. La prima è che in sei o sette cartelle (che è appunto lo spazio di un articolo) si può dire molto su di un argomento, moltissimo anzi, persino, in alcuni casi, tutto l'essenziale che può servire. La seconda è che anche le situazioni più complesse, i nodi culturali più complicati, possono essere disciolti in un discorso chiaro e portati su di un livello comprensibile ai più".

Scrivere fu sempre difficile per Giuliano: avrebbe voluto che la parola si potesse sovrapporre all'immagine, la riteneva inadeguata a esprimere il linguaggio figurativo dell'arte. Il suo ossessivo lavoro era di cercare come interpretare con più precisione possibile due linguaggi così diversi tra loro. Fu felice quando Paolo Fossati gli propose di pubblicare gli scritti su due secoli d'arte moderna. Credo che avesse sempre desiderato veder pubblicati i suoi articoli migliori perché non li considerava destinati solo a un "consumo quotidiano". Giuliano ha vissuto con felicità e con sofferenza le sue contraddizioni che erano il dato più spiccato del suo carattere, contraddizioni che lo portavano a raggiungere quella verità senza mai certezze che lui cercava e che metteva quasi sempre in crisi non appena raggiunta. Mi sembra che questa scelta racconti tutto questo: il suo sforzo di capire quanto andava vedendo e di tradurlo in parole.

## Un ricordo

Duecento pagine che raccolgono recensioni di mostre e di pittori scritte nel corso di un decennio tra la metà dei Settanta e i primi due anni degli anni Novanta del secolo che sta alle nostre spalle. Dunque scritti di occasione, pubblicati sulle pagine di "Repubblica" e a me ben noti se non altro in ragione dell'ufficio che allora ricoprivo.

Di solito ho qualche pregiudizio sui libri-raccolta di articoli datati: a rileggerli dopo qualche anno ti sembrano stanchi, invecchiati, privi della sostanza, della grazia, della forza che li animava quando apparvero sul giornale di quel giorno e di quell'anno con l'efficacia d'un giudizio battente, di un gusto riproposto e confrontato con l'immediatezza di un evento culturale.

Ma questa "raccolta" che copre solo un periodo dell'attività critica di Giuliano Briganti è diversa da tante altre che ci capita di aver letto per la semplice ragione che Giuliano è diverso. Giuliano Briganti non è stato soltanto un critico d'arte, sia pure di grandissima levatura; non è stato soltanto un filologo della sua materia quale pochi se ne sono incontrati. È stato un grande scrittore prestato alla critica.

Qualche volta parlando di lui mi è accaduto di avvicinarlo a Sainte-Beuve e a Pietro Citati. E ho visto nel suo stile e perfino nelle sue movenze, nel suo spazio mentale, nella sua fisicità, qualche cosa che mi ricordava la leggerezza di cui parlò Italo Calvino nella prima delle sue *Lezioni americane*: una qualità mercuriale fatta di allegria, malinconia, scherzo, profondità, generosa disseminazione di piccoli e preziosi segnali che ritrovati in sequenza compongono un compiuto e alto messaggio culturale. Allora una "raccolta" di scritti di occasione diventa un grande libro che fa tutt'uno con la personalità dell'autore, e questo è il caso.

Gli artisti con i quali Briganti si intrattiene sono i più significativi dell'arte italiana ed europea tra la fine del Duecento fino ai primi anni dell'Ottocento. Uso volutamente il verbo "intrattenersi" perché il suo è un dialogo, un incontro con l'uomo, l'artista, il suo tempo, colti in poche pagine nelle quali la densità del giudizio critico è pari alla levità discorsiva della scrittura. Briganti non segue un metodo e tanto meno una scuola; l'"imprinting" longhiano, quando scrive queste pagine nel pieno della sua maturità critica, è stato ormai completamente metabolizzato e quindi dimenticato. Segue invece il quadro da fuori: il suo occhio, ma vorrei dire la sua mente, penetrano nello spazio mentale del pittore, di lì alla mano che dipinge e per questa via al dipinto che finalmente è sotto i suoi occhi.

Sainte-Beuve compiva un'operazione critica analoga con i libri e con i loro autori, Briganti con i pittori e le opere d'arte, ma la modalità è analoga. Pochi critici sono stati in grado di fare altrettanto.

Seguire il percorso degli scritti raccolti in questo volume è impossibile: si comincia con Nicola Pisano e si conclude con il Canova. Ma l'approccio del critico è costante, coglie dal di dentro l'artista, le sue opere, la sua vita e il suo tempo; avendo alle spalle un apparato di erudizione monumentale che tuttavia (e per fortuna) s'intravede soltanto da piccoli accenni senza mai pesare sulla scrittura.

Ma alcune pagine spiccano sulle altre e non necessariamente per l'importanza degli artisti ma perché l'identificazione del critico con l'oggetto del suo giudizio è così perfettamente riuscita da costituire un'opera d'arte essa stessa.

Ne segnalo alcune tra le più felici che forniscono esiti inconsueti e innovativi e sono le pagine su Paolo Veronese, sul Giorgione, su Frans Hals, sul Caravaggio, su Ribera, su Velázquez, su Poussin, su Fragonard.

Le geometrie olimpiche di Veronese sono colte con una sensibilità tale da farti rivedere e rivivere quei dipinti come se tu ci stessi camminando dentro, attorno a quelle tavole imbandite di frutta e di fiori, tra quegli eroi apollinei, su quegli scaloni e sotto quei portici a grandi arcate e quei cieli d'un azzurro fisso e ultraterreno.

La recensione sul Caravaggio era probabilmente l'impresa più ardua: in poche pagine d'occasione (una mostra a Capodimonte nel 1985) affronta uno dei temi e dei personaggi più complessi nella storia della pittura, sul quale Roberto Longhi, suo maestro di giovinezza, aveva scritto due memorabili saggi che contribuirono non poco alla sua grandezza di critico. Ma il breve intervento di Giuliano non è da meno; con pochi tratti tanto incisivi quanto appena accennati delinea quella vita scapestrata, quel narcisistico rispecchiarsi sulle tele di se stesso (il *Bacchino*) e dei "ragazzi di vita" suoi compagni di amori e di avventure (nella serie di mezze figure dipinte per il cardinal Del Monte). Infine la luce, la luce sui corpi, sugli oggetti, sui muri. Insomma sul dipinto, con una rivoluzione che segnerà per sempre la storia della pittura europea.

"Erano davvero così allegri gli olandesi del tempo di Frans Hals? ... Erano così diversi dai loro contemporanei cattolici, spagnoli, italiani, francesi, e anche dai modi austeri degli altri popoli riformati, così lontani dalla mondana supponenza?" Ecco un *incipit* abbastanza incredibile per aprire un intervento di critica d'arte; ma assolutamente pertinente perché Briganti, attraverso la galleria di ritratti allineati da Hals su commissione dei buoni borghesi delle civiche Compagnie che amministravano città e paesi delle Province Unite coglie la differenza profonda di quella civiltà e di quella cultura rispetto al resto d'Europa.

Non bisogna cadere (dice Briganti) nella trappola di far risalire quella diversità all'essenza borghese e mercantile della società olandese che la fa diversa dagli altri paesi del continente. L'olandese del Seicento non

era tanto un borghese quanto un cittadino. “‘Una differenza’, come scrive Simon Shama, ‘che non è una sfumatura perché il cittadino era prima un *civis* e in secondo luogo *homo œconomicus*.’” E prosegue: “Questa precisazione può servire a evitarci di immaginare, in nome di presunte affinità di classe, troppo facili *embrassons-nous* al di sopra dei secoli, fra Frans Hals e Manet per esempio, vale a dire fra feltri piumati e cappelli a cilindro, fra collari plissettati e candidi sparati, fra stivali e scarpette di vernice”.

Ma poiché ho ricordato il tema della luce a proposito del Caravaggio, voglio qui citare un passaggio sull’argomento che è – mi si scusi il bisticcio – illuminante. Descrive un paesaggio di Jacob van Ruysdael e scrive: “Dune desolate che emergono appena al di sopra della bassa linea dell’orizzonte segnata dalla striscia scura del mare; dune appiattite dal vento del nord che tormenta e inaridisce i poveri cespugli che spuntano qua e là dalla sabbia. Il cielo è percorso da nuvole spinte dal vento, forate a tratti da un pallido raggio di sole e sembra vederlo apparire e sparire, il sole, insieme al correre delle nubi col vento e la terra ora oscurarsi improvvisamente e ora illuminarsi per un momento, facendo brillare le bianche lenzuola messe ad asciugare sull’erba. Tutto è mutevolezza e movimento, tutto è respiro della realtà intesa dinamicamente, colta in un istante fugace del suo divenire”. Ecco: questa è la grande maniera della scrittura di Briganti e il suo modo di entrare nel dipinto e guardarlo da dentro cogliendone la struttura intima e l’esito simbolico che ha nella realtà le sue radici profonde.

Ancora sulla luce – argomento eternamente ricorrente ed eternamente nuovo per chi si occupa di pittura – nello scritto sul Velázquez: “Nelle ampie e cupe stanze del palazzo la luce del sole che entra da una finestra, come il soffio dello spirito, anima l’immobile teatro della corte: accende per un attimo i colori degli infiniti nastri, fa brillare le gale d’argento, i candidi lini, le catene d’oro sui neri velluti, i capelli biondissimi e leggeri dei bambini, quelli neri intrecciati con innumerevoli fiocchi delle fanciulle, brillano gli occhi, ora un sorriso appena accennato illumina i volti, ora una grave malinconia traspare dietro la dignitosa immobilità; l’arguzia, la follia o la tristezza si legge come in un lampo nell’espressione dei buffoni, dei nani. Tutto diventa vita, e resta vita, per sempre”.

Resta ancora da dire qualche cosa sulla persona di Giuliano quale i suoi amici l’hanno conosciuta in tanti anni di intima frequentazione. Vorrei qui coglierne il tratto per me più saliente: in lui il fanciullo e perfino il bambino hanno fino all’ultimo istante della vita convissuto con l’adulto, con lo scrittore, con il critico e filologo dell’arte.

È vero che questa convivenza avviene quasi sempre, è un tratto

della nostra specie, ma in lui c'era questo di speciale: era una convivenza non dissociata ma armonica e compiuta. Penso al Machiavelli della lettera al Vettori, quando si racconta ingaglioffito a giocare nella taverna tra il vino, i dadi e le bestemmie dei compagni di gioco e poi, poco dopo, rientrato in casa e rivestito di "panni curiali", si accosta ai libri della sua biblioteca e si nutre di "quel cibo che solum è mio ed io sono per lui". Ecco un caso di due personalità dissociate che ebbero come esito la tragicità di "ser Niccolò", postulante, amareggiato per le dimenticanze dei potenti, inasprito per il suo esilio a San Casciano, e insieme studioso profondissimo del potere in tutte le sue forme, nella sua ferocia, nei suoi risultati.

Ebbene, Giuliano forse entrò anche lui nelle taverne che la vita ci propone ma non vestì mai i panni curiali dello scrittore, non smarrì mai la qualità del candore fanciullesco e del gioco, valendosene anzi come strumento additivo dell'opera sua. Per questa ragione lo stile della sua scrittura era così limpido e leggero, mescolando citazioni colte, pensieri profondi, osservazioni episodiche, tratti di costume. Era generosamente amico degli artisti che incontrava sulla pagina, parlava del sodalizio tra il Perugino e Raffaello come fosse stato anche lui lì, in quelle botteghe di Perugia e di Firenze, a discuter con loro del volto d'una Madonna e del colore del suo manto; raccontava delle bravate di Lanfranco, delle risse e dei duelli del Caravaggio come fossero avvenuti con la sua complicità ed essendo anche lui della brigata e da quella consuetudine di vita ricavava le intuizioni per leggere sulla tela il volto di un san Matteo, di un baro, d'un angelo, d'una mezzana.

Giuliano toccava le persone, le prendeva sottobraccio, le baciava quando ancora il baciarsi a mo' di saluto non era diventato una consuetudine, perché la fisicità era uno degli strumenti necessari della sua conoscenza.

Morì di colpo. Stava lavorando nella sua biblioteca con alcuni colleghi a preparare un'esposizione; si alzò per prendere un libro nella stanza accanto, vide su un tavolo un vassoio con alcuni cioccolatini, ne prese uno, lo mangiò, pochi attimi dopo era caduto a terra senza vita.

Fu una bella morte, con la grazia dell'ultimo scherzo. O se volete, dell'ultimo sberleffo.

*Eugenio Scalfari*