

# ANTINOMIE

## SCRITTURE E IMMAGINI

LIBRI

### Antichi maestri

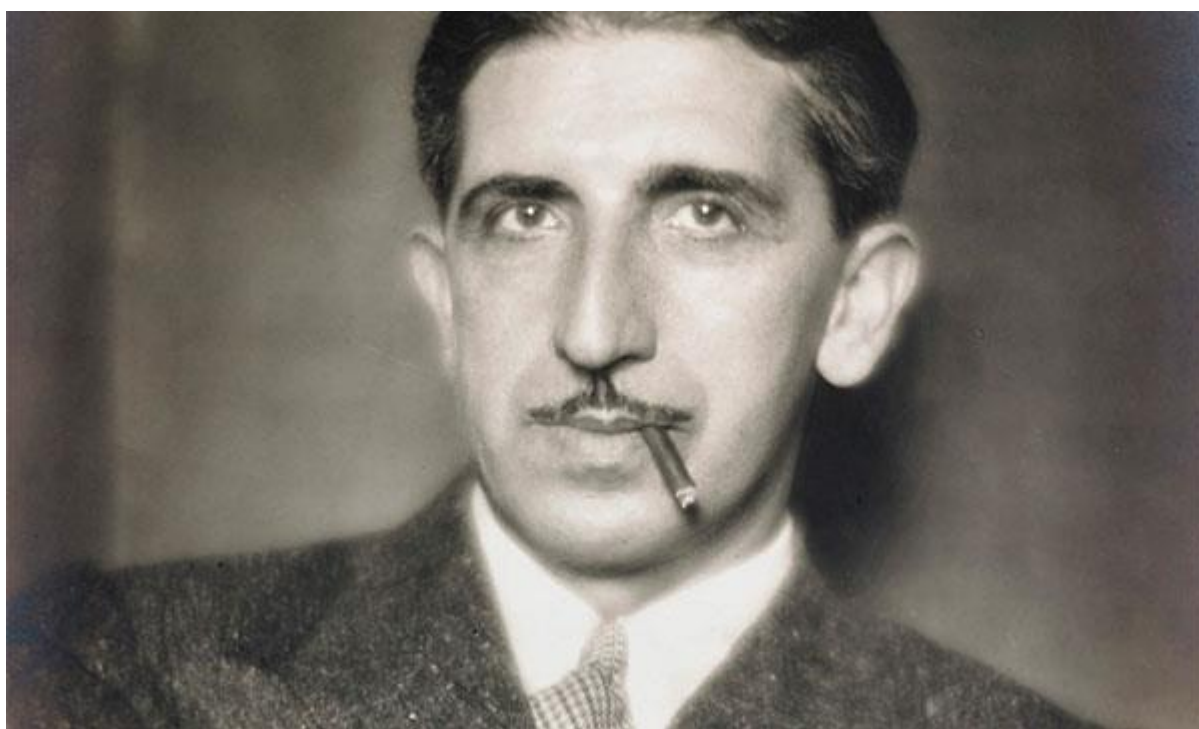
LAURA LOMBARDI

13/02/2022



Ne *Le strade dell'Anatolia*, un racconto del 1989, lo storico dell'arte Giuliano Briganti, all'incirca settantenne, descrive un viaggio fantastico, tra sogno e realtà, che un uomo, di ritorno da Samarcanda, compie in Anatolia, incontrando strani personaggi, salendo su auto dove trova una coppia di conigli bianchi e un gatto nero e capitando, verso la metà della sua avventura, nel recinto di un luna park. Il testo, scritto al posto di una presentazione, per una mostra alla Galleria dell'Oca allestita da Costantino Dardi dal titolo, alla Calvino, *Se una sera d'autunno un artista volesse inventare un oggetto da regalare*, è definito dall'autore stesso un «piccolo racconto dove non vi è altro insegnamento che quello offerto dalla libera fantasia». E tale dimensione onirica non stupisce da parte di chi, nel decennio precedente,

aveva affrontato un percorso di analisi junghiana e aveva pubblicato *I pittori dell'immaginario*. A un certo punto, confuso tra la folla del luna park, intrappolato in un labirinto di specchi, il protagonista vede improvvisamente profilarsi «oltre lo spessore dei vetri successivi, la loro diversa angolatura e voce fioca e verdastra [...] un po' indistinta nei contorni, ma inconfondibile, l'alta figura del Maestro». Con l'immane sigaretta che gli pende dalle labbra, «il sorriso ironico e lo sguardo impaziente», il personaggio misterioso risulta ben chiaro a certi lettori: altri non è che Roberto Longhi, con quell'atteggiamento «che corrispondeva ai suoi momenti di disapprovazione, a quel prendere le distanze e togliere confidenza che in passato lo aveva fatto tanto soffrire». L'incontro cala l'uomo «in una sorta di stato confusionale», dal quale cerca di uscire, convincendosi dell'irrealtà di quella presenza lì; nel frattempo la figura si allontana nella vaga luce verde del labirinto, per poi riapparire verso la fine della novella.



Roberto Longhi

Il testo è pubblicato a conclusione del primo dei due volumi, appena editi da Archinto (ma non riuniti in un 'cofanetto', quindi acquistabili anche separatamente), dedicati a Giuliano Briganti, a trent'anni dalla scomparsa, e al suo rapporto con Roberto Longhi<sup>[1]</sup>. Briganti si era laureato a Roma con Pietro Toesca, ma essendo Longhi amico del padre Aldo, si era trovato prestissimo ad avere una grande consuetudine, che mai si sarebbe esaurita, con lo studioso fiorentino, suo vero maestro. Uno dei volumi riunisce quindi gli scritti di Briganti su Longhi, a cura di Giovanni Agosti, mentre il secondo, a cura di Laura Laureati, presenta la corrispondenza, inedita, tra i due dal 1939 al 1969. Se il carteggio può stimolare la curiosità di penetrare, da *voyeur*, nell'universo privato di grandi nomi, non meno denso di sollecitazioni è il libro che raccoglie gli scritti concepiti da Giuliano, sia negli anni in cui Longhi era ancora in vita, sia dopo la sua morte (1970) e che continuano – compreso il racconto suddetto – fino a un anno prima della scomparsa di Briganti stesso, nel 1992 (era nato nel 1918). Si tratta di materiali reperibili nel sito dell'archivio Briganti, ma che nell'edizione critica di Agosti sono riletti analizzando i 'capitoli' di una «storia d'amore *sui*

*generis*», poiché tra i «ferri del mestiere dello storico dell'arte» può esserci anche «una psicologia storica, che tari, sul filo della cronologia, le leggi o i casi del cuore umano».



Giuliano Briganti in Piazza Navona (foto di Luisa Laureati)

Più che a Longhi, Agosti è interessato a Briganti e a ciò che di lui si riflette negli scritti dedicati al suo maestro, e per questo ogni saggio o articolo è collegato alle diverse stagioni della vita di Giuliano. Sullo sfondo sono così evocate anche figure quali Attilio Bertolucci, Eugenio Montale, Carlo Ludovico Ragghianti, Francesco Arcangeli, Gianfranco Contini, Emilio Cecchi, Pietro Toesca, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi, Anna Banti, Giovanni Previtali, Eugenio Scalfari, Alberto Arbasino e poi tutto l'ambiente dell'ateneo fiorentino, con Mina Gregori, e le frizioni che si creeranno dopo la morte del maestro. Senza dimenticare Pier Paolo Pasolini, che proprio dal volume di Briganti su *La maniera italiana* trarrà ispirazione per i due *tableaux vivants* dei dipinti di Pontormo e Rosso Fiorentino ne *La ricotta*, episodio di *Rogopag* (1963), come peraltro una celebre foto del libro aperto sul set del film testimonia. Agosti annota la diversità di carattere dei personaggi che emerge anche dal carteggio, raccolto nel secondo volume: da un lato il riserbo e discrezione di Longhi, che sempre si protegge dietro la scorza dell'ironia e fa trapelare le proprie emozioni solo in rarissimi casi, quali la perdita del patrimonio artistico durante la guerra o la visione di un documentario su Marcel Proust; dall'altro è invece la disposizione più aperta e cordiale di Briganti, fin da quando scrive *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, edito da «Cosmopolita» nel 1945. Un interesse nato, secondo Agosti, dai soffitti di Palazzo Poggi a Bologna (sede dell'ateneo dove Longhi insegnava), con le storie di Ulisse, la cui «narrazione colorata e fantasiosa, quasi ariostesca degli eroi di Ulisse» porta Briganti a far ricorso ai versi di Giuseppe Gioachino Belli. Perché a Briganti, nota Agosti, interessano proprio «gli intrecci, anche inaspettati e sul filo delle più felici contaminazioni longhiane», al punto da apparirgli una brocca, nella *Lucrezia* attribuita a Tibaldi conservata nella Pinacoteca di Bologna, «animata dalla carica espressività grottesca d'un paperotto di Walt Disney». Così come egli esprime, nella lettura delle opere d'arte, il proprio orientamento politico, che lo porta ad affibbiare l'appellativo di «estrema destra michelangeloesca» a Daniele da Volterra e a Jacopino del Conte.



Sul set di *La ricotta*, con la regia di Pier Paolo Pasolini, 1963

Dopo i ritratti del Longhi «diurno», Agosti propone, nel racconto *Le strade dell'Anatolia*, la suggestione di un Longhi «notturno», tenuto sigillato, per essere 'svelato' solo nella stagione della maturità, scegliendo quella forma. Ritornando alla descrizione di Longhi fatta nel testo qui brevemente citato in apertura, viene alla mente che tre anni prima, nel 1986, Marisa Volpi Orlandini, (formatasi prima a Roma ma poi a Firenze con Longhi) aveva pubblicato *Il maestro della betulla*: una raccolta di racconti, introdotti da Cesare Garboli, perlopiù ispirati alle biografie di artisti di secoli diversi, giocando sul filo sottile che separa l'immaginario da ciò che è realmente accaduto. Avendone vago ricordo, sono andata a rileggere *Caminito*, un racconto che ha una diversa natura, perché si svolge nel presente e ne è protagonista un letterato, Antonio Villalba, le cui fattezze e modi – dalla sigaretta che pende dalle labbra, alla voce «impastata di superbia e di raucedine» che pronunciava «con inventiva assiomatica, vocaboli bizzarri in un eloquio perfetto» – sono per molti lettori assolutamente riconoscibili, anche per « quel sorridere di traverso, quell'iniziare suadente e sogghignare amichevole» col quale si Villalba si presentava in aula. Così, pure trapela l'identità della voce narrante (sebbene le caratteristiche fisiche sian molto diverse), che rimanda a colei che più si è 'investita' del compito di tramandare la memoria e l'insegnamento longhiano: Mina Gregori. Ci sono poi Beatrice, figlia di Villalba che aiuta Azucena a ordinare e vagliare i manoscritti del maestro e Saul, un giovane straniero, biondo, attraverso il quale, scrive la Volpi, riviveva «come in una traduzione fedele – perché infedele – il pensiero e l'eloquio di Villalba»: personaggi meno identificabili, o forse invece sì, spingendosi in divagazioni che la Volpi aveva incoraggiato, lasciando l'ambiguità. I due racconti restano comunque testimonianze di quanto il 'fantasma' longhiano potesse aleggiare ancora nell'immaginario di chi gli era stato vicino.



Ritratto di Roberto Longhi con dedica a Giuliano Briganti, che Briganti teneva nello studio

Tuttavia, al di là dell'indagine sulla personalità di Briganti, compiuta attraverso i ritratti ch'egli fa del suo maestro – l'aspetto su cui più si concentra Agosti – la lettura di quei testi offre anche l'occasione per tornare a considerare la figura di Longhi, il suo «metodo», i tradimenti, pur nella presunta stretta aderenza ad esso, che si sono operati dopo la sua morte, in un clima dal quale Briganti ben si tenne lontano, ma che non mancò, pur con eleganza, di stigmatizzare. Tramite Longhi, Briganti compie in diversi momenti della sua esistenza riflessioni sullo stato della disciplina storico artistica, indicando con grande acutezza le variazioni, le crisi, le derive, le atrofie che essa presenta e anche il divario che si va creando con la critica d'arte contemporanea. Che si rivolga al pubblico di un convegno, o ai lettori di un giornale, che introduca un volume di scritti o che istruisca giovani borsisti della Fondazione Longhi di via Benedetto Fortini (la villa «Il Tasso», abbandonata da Longhi solo negli anni della guerra), Briganti enuclea alcuni punti della personalità longhiana, non col tono di ossequio, ma con la volontà lucida, mite e aliena da sterili polemiche, di far chiarezza sulla natura propria dell'approccio critico di Longhi, sottolineandone il lato eversivo e innovatore ed anche, nel bene e nel male, le responsabilità nei confronti delle generazioni successive.

Così, oltre a ripercorrere gli studi longhiani – da quelli, per citare solo alcuni esempi, su Piero della Francesca, alla pubblica refutazione, in pieno periodo nazista, con *Arte italiana e arte tedesca*, dell'estetica della stirpe del sangue, dalla reazione alla snobistica scoperta di un Duecento «astratto» in connessione con l'estetica delle avanguardie (Braque e Picasso in particolare), all'interesse per una linea di naturalismo che da Caravaggio arriva a Courbet e Manet -, Briganti si richiama alla testimonianza di Pier Paolo Pasolini che, nella piccola aula di Palazzo Poggi, un' «isola deserta nel cuore di una notte senza luce», seguì, in un inverno di guerra, il corso sui *Fatti di Masolino e di Masaccio*. Longhi apparve a Pasolini come «una rivelazione», non tanto per le sue «meravigliose capacità istrioniche e le sue gioiellerie severe» ma per «l'umile e lucido ascetismo di osservatore del moto delle forme». Forme tuttavia intese, nota Briganti, non nella loro astrazione ma punto di partenza per un'analisi sul

corpo reale della storia. Altrove Pasolini ricorderà quanto le proiezioni delle diapositive nel buio dell'aula gli fecero addirittura intendere cosa fosse il cinema, e Briganti usa la definizione di *happening* per quelle estemporanee «lezioni da camera», avvenute nello studio del Maestro o nel corso di viaggi compiuti insieme (in realtà – ben si coglie nel carteggio – Briganti viaggerà molto più di Longhi, specie all'estero e Longhi spesso 'approfitterà' dell'internazionalità del suo giovane discepolo).

Come Briganti sottolinea fin dai primi scritti, la forza e l'unicità dell'approccio longhiano all'opera, opposto al positivismo di Giovanni Morelli, risiede nel saldare aspetto formale e contenutistico e nel rifiuto di considerare l'opera *solo* come «documento», proprio invece nell'approccio di Aby Warburg. Quest'ultimo, giustamente, stigmatizzava i «guardiaconfini della nostra attuale storiografia d'arte», ma rischiava poi di promuovere un uso troppo strumentale dell'opera, che è invece, sì documento, ma documento 'visivo' e quindi, prima di tutto, «riflesso di gesti umani, di fragilità, tenerezze, asperità della natura, empatia». Motivo per il quale, su tutt'altro fronte, Longhi prendeva le distanze dall'«idealismo genuino» in cui era cresciuto, quello di Benedetto Croce, che – notava Gianfranco Contini – egli seppe poi correggere. «Se parlava di prospettiva ci faceva vedere il buco nell'arriccio dove Masaccio aveva piantato il chiodo per tirare le linee col cordino», annota Briganti per sottolineare il «realismo» al quale Longhi sempre si riferiva, credendo fortemente nel legame tra arte e storia e tra arte e vita. «Ciò che noi comprendiamo e amiamo in un'opera d'arte» – spiega Briganti – «è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi». Sono pensieri che risalgono al 1955 (testo in cui Agosti vede un implicito riferimento al Montale de *Le occasioni*) e al 1961, Longhi ancora in vita, e già Briganti coglie il rischio della storia dell'arte intesa quale mera filologia, che presto dominerà il seguito longhiano, come egli non mancherà di ribadire fin negli ultimi anni.



Giovanni Testori, Giuliano Briganti e Roberto Longhi alla presentazione del volume di scritti giovanili di Longhi, Open Gate, Roma 1961

Più volte Briganti affronta la questione del «metodo» longhiano fondato sull'attribuzionismo e fonte di gravi equivoci. Nell'insegnamento di Longhi non vi era nulla di freddo, fisso e ripetibile bensì una «libera, intuitiva imprevedibile individuazione di opere nate da una condizione umana nella quale il produrre artistico si pone, a sua volta, come condizione libera e sempre diversa di occasioni imprevedibili». Analoga differenza esiste, secondo Briganti, tra il «traslato verbale» longhiano, linguaggio ricco di ossimori e di metafore, e l'«irritante manierismo» di quello stile nei suoi allievi. La facoltà di *distinguere* – da cui discende l'esercizio delle attribuzioni – fa parte della natura stessa della conoscenza, e non ha niente da spartire con lo «specialismo tecnico», che conduce la disciplina storico artistica ad alienarsi sempre più dalla cultura contemporanea. L'accusa che Briganti formula nel 1991, pur senza fare nomi, ma condannando «l'illusoria concretezza» di chi male ha interpretato il suo messaggio e gode dell'«amabile illusione di lavorare sul concreto», ha pesanti ricadute che egli indica nella formula, ricorrente già negli anni Ottanta, dei «giacimenti culturali», legata alla concezione dell'arte come «colossale inventario». Formule che, per Briganti, vanno disgiunte dal pensiero di Longhi, interessato sempre alla natura «storica» dell'opera d'arte, e che 'fotografano' molta politica culturale del nostro paese, legandosi a quel concetto di «patrimonio», che, nelle sue derive appunto, è assai ben analizzato da François Hartog in *Regimi di storicità* (2003).

Briganti affronta anche l'incomprensione di Longhi nei confronti di alcuni filoni dell'arte contemporanea, non certo per Giorgio Morandi, che considerava il maggior artista italiano del Novecento, quanto per il Surrealismo o il New dada, ad esempio, «che egli aggredì con le sue armi ben temperate e lucenti». E ricorda come lui stesso, Giuliano, avesse deviato dagli interessi longhiani interessandosi a espressioni, tra Sette e Ottocento, mai considerate dal Maestro: «ho fatto, più tardi, cose che forse non gli sarebbero piaciute, mi sono occupato di pittori che vivevano tra fantasie e torbide visioni», confessa Briganti, alludendo a quei *Pittori dell'immaginario* cui dedica il celebre testo edito nel 1977, che porta come sottotitolo *Arte e rivoluzione psicologica*, frutto dell'interesse per la psicanalisi maturato negli anni precedenti. Anche riguardo l'Ottocento Longhi aveva infatti enormi pregiudizi, accettando quasi solo la cultura di matrice francese nella linea dal realismo courbetiano alle ricerche degli impressionisti. Questo mi induce così a ricordare quanto Longhi avesse disapprovato gli interessi di un altro suo più giovane studente, Carlo Del Bravo (1935-2017), che, dopo brillanti esordi su «Paragone», aveva poi tradito con un certo ardore la fiducia del maestro. Colpevole di interessarsi, dalla fine degli anni Sessanta, di arte accademica francese – con grande anticipo rispetto a quanto sarebbe poi avvenuto più avanti-, e di indicarne i riflessi nell'arte fiorentina e senese, Del Bravo aveva messo in discussione il concetto di 'realismo' (del quale si può 'storicamente' parlare solo dopo il 1848), che aveva portato Longhi a unificare nei secoli, seguendo il paradigma del Naturalismo, certe espressioni, esaltandole, e a condannarne altre. Del Bravo aveva inoltre posto in discussione le monolitiche accuse di provincialismo gettate da Longhi contro la deprecata arte italiana di quel secolo, chiarendone in un'altra prospettiva, il ruolo nell'ambito di esperienze europee<sup>[2]</sup>. Tuttavia, se diversa era la sensibilità che animava Del Bravo rispetto a quella di Longhi, e quindi anche il modo di interpretare e apprezzare testimonianze figurative, analoga appare invece la volontà di entrambi di leggere l'opera d'arte prima di tutto come espressione di percorsi esistenziali soggettivi, fortemente impregnata di valori sentimentali. Così, proprio confrontandomi al 'Longhi di Briganti', che i libri editi da Archinto offrono, trovo conferma di come anche Del Bravo, eretico in quelle e in altre scelte, avesse però colto la natura profonda del «metodo»

longhiano, più di quanto non lo avesse fatto la linea ortodossa della sua scuola, caratterizzata da un arido scrupolo filologico che lo stesso Briganti più volte condanna, usando il termine assai duro di «setta»: un aspetto che, per chi si è trovato a frequentare l'ateneo fiorentino, anche molti anni dopo, è stato ben percepibile e vincolante, per l'opposizione venutasi a creare tra i due indirizzi. Da Longhi, il suo eretico allievo – eretico come poteva esserlo stato Briganti ma lontano da quella Firenze – aveva inoltre ereditato quell'insidiosa forza di coinvolgimento mentale e, pur nella freddezza del personaggio, sentimentale, che poteva lasciare tracce in chi non avesse saputo mantenere le giuste, emotive distanze.

In uno degli ultimi testi della raccolta, Briganti riconosce agli scritti di Longhi il merito di avvertirci che la storia dell'arte «è una cosa in cui è necessario travasare noi stessi e che quindi ci riguarda direttamente tutti: uno specchio in cui si riflettono i motivi più vivi e inquieti del nostro tempo». D'altronde lo stesso Agosti – allievo di Paola Barocchi, a sua volta allieva di Mario Salmi – quando scrive nel 2005 *Su Mantegna*, indaga una storia antica con riflessi personali dal sapore, oserei dire, in fondo, longhiano.

Proprio il taglio intimo che Agosti propone rileggendo gli scritti di Briganti su Longhi, è indissolubile dalle lettere inedite qui raccolte e annotate da Laura Laureati. Quelle di Longhi sono state conservate nell'archivio Briganti, in via della Mercede 12a a Roma, da Luisa Laureati, che ha fortemente voluto questa pubblicazione, sorella maggiore di Laura e moglie di Giuliano per vent'anni fino alla morte. L'intero archivio si trova dal 2018 nel fondo Briganti alla Scuola Normale Superiore di Pisa, mentre le lettere di Briganti a Longhi sono nell'Archivio della Fondazione Longhi a Firenze, al momento al centro di un progetto di digitalizzazione che, dopo il riordino dell'archivio, ha interessato tutta la corrispondenza e altre sezioni documentali. Intenzione di Laureati era di scrivere una biografia intellettuale di Briganti, partendo appunto dal dettagliato spoglio del carteggio, ma si era resa poi conto, in corso d'opera, di quanto fosse difficile realizzare quel progetto dato il rapporto affettivo che, come allieva, l'aveva legata al suo maestro per tanti anni. «Lo studio di questa corrispondenza è comunque un lavoro sulla biografia di Briganti, forse più aderente al carattere “asistemico” di Giuliano» – commenta Laura Laureati – sottolineando come di Briganti, oltre al suo insegnamento, le sia sempre piaciuto il carattere morbido e dolce, che mirava alla conciliazione. «Riusciva ad andare d'accordo con tutti, anche con Argan che proveniva da una formazione molto diversa dalla sua».

La corrispondenza fornisce ulteriori tasselli alla vicenda che lega maestro e allievo, anche se sono forse solo «spiragli», nota Agosti, data la reticenza dei due «eroi». Il tono di Longhi è il più delle volte ironico, arguto, sbrigativo ma ricco di notazioni spiritose, come quando, scrivendo a Giuliano, dice che Lucia, in arte Anna Banti, è in bagno e lei ne esce e annota in calce un commento scherzoso, oppure quando nelle lettere all'allievo fa commenti sagaci e di notevole presa in giro, come quella nei riguardi di un certo signor Creighton Gilbert, che ha scritto su un dipinto di Cerquozzi – Angeluccio, acquistato nel 1942 dal museo di Detroit (cfr. lettera, 18 maggio 1949). Giuliano si rivolgerà sempre a Longhi con «Gentile» o «Gentilissimo, Professore» o al massimo «Mio caro Professore», anche nei messaggi più frettolosi, incalzanti, che rispondono ad altrettante talvolta perentorie richieste del suo maestro, dove si affrontano questioni più 'pratiche' quali appunto attribuzioni, vendite di opere, articoli da pubblicare («Per la casa di P.zza Ricci, già mi avvedo che non se ne farà nulla, scrive Longhi a Briganti, mi dispiace che tu abbia dovuto perdere tempo con quei pazzi



gagà», 10 ottobre 1946). È significativo che l'edizione critica sia stata realizzata proprio da un'allieva di Briganti, volendo, come Laura Laureati precisa, tentar di rispondere a un desiderio del suo professore. E annota che Briganti, in un ricordo dell'amico e collega Carlo Volpe nel 1984, scriveva che «gli allievi e non solo i libri, come ha detto un grande scrittore tedesco di questo secolo, sono fatti per riunire gli uomini al di là della morte e difenderci contro il nemico più implacabile di tutta la vita: la dimenticanza».

L'epistolario Briganti-Longhi risente certo della vita movimentata di Giuliano, con trascorsi e separazioni affettive (dalla prima moglie Chiara Piva, poi dalla compagna di molti anni Stefania Giuliani, figure che ugualmente ebbero, come Luisa, un ruolo nell'orientamento dei suoi interessi di ricerca) e conseguenti traslochi, ma anche, per quanto riguarda Longhi, delle vicende della seconda guerra mondiale che lo costrinsero a cambiare dimora. In certi anni troviamo solo le missive di Briganti a Longhi, e Laureati offre alcune proposte per lettere non datate, cercando di ricostruire il puzzle a partire da sottili indizi biografici. Dal carteggio emergono temi inediti o poco noti, tra cui ad esempio l'attribuzione a Caravaggio del dipinto che ritrae Maffeo Barberini, che spetta a Briganti, il quale trasferisce al maestro il diritto di pubblicare il quadro. Oppure il tentativo (fallito) di Longhi di impossessarsi della direzione della rivista «Emporium» nel 1948, quando Longhi era in commissione alla Biennale di Venezia, pensando di far trasferire un restio Briganti a Bergamo per esserne redattore; oppure la creazione nel 1950 di «Paragone», sul modello della inglese «Horizon. A Review of Literature and Art», fondata dieci anni prima da Cyril Connolly e Peter Watson, con le preoccupazioni di non vederla andare a fondo troppo presto e di poter raggiungere i cento numeri. Briganti, subissato dalle richieste del suo maestro, che riguardano anche tante altre incombenze (tra cui la costante fornitura di fotografie per le sue ricerche e il suo essere corrispondente di Longhi da Londra dove Briganti spesso si reca), sceglie a volte di compiere «una lunghissima eclissi, come le comete», secondo la pungente definizione che ne dà Federico Zeri, dedicandosi ai suoi interessi, che lo portano anche verso l'arte contemporanea, fin da quando aveva seguito il «Seminar in American Studies» a Salisburgo tenuto da James Johnson Sweeney, alla fine del quale, l'1 marzo 1949, scriverà l'ancora inedito testo *Art criticism in Italy, now*».



L'indovinello pubblicato sul primo numero di *Paragone* (1950), composto da Briganti

Legato a «Paragone» è il famoso indovinello, il *photomontage*, pubblicato nel primo numero e al quale Briganti lavora accanito «con spreco di colla e grave strazio di fotografie» (Briganti a Longhi, 9 gennaio 1950). Ciò aveva origine da un gioco «che proprio gioco non era» al quale Briganti, fin dal 1941, sottoponeva Longhi e Alberto Graziani (allievo anche lui del maestro, ma precocemente scomparso), e che ritroviamo evocato anche in uno scritto del 1980. Il gioco consisteva nel mostrarsi reciprocamente particolari di dipinti o di una scultura ricavandoli da fotografie ritagliate e in parte coperte «un occhio, la piega di un pannello, la fronda di un albero, una nuvola un ricciolo fino all'estrema sfida di un filo d'erba», al fine *non* di riconoscere, puntualizza Briganti ma di *conoscere*. Un gioco sfociato quindi nella creazione, per «Paragone», di un dipinto mai esistito, frutto della composizione di frammenti di altre opere, e che discende dal metodo del Maestro, ma reso in forma fantasiosa – e in fondo surrealista – com'era proprio del carattere di Giuliano. All' *Indovinello a premio*, Laura Laureati dedica anche l'*Appendice* del carteggio.

Le lettere testimoniano poi la genesi del *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, cui Briganti si dedica dal 1948 al 1962 e che sarà pubblicato nella Biblioteca di «Proporzioni», diretta da Longhi per la fiorentina casa editrice Sansoni (la stessa, che pubblicherà il volume *Artemisia* scritto dalla moglie di Longhi, Lucia Lopresti, il «romanzo grosso», come lo cita Longhi in una lettera a Giuliano del 2 settembre [1947], scritto con lo pseudonimo di Anna Banti e prima rifiutato da Longanesi). Nella corrispondenza si coglie come la scelta di Pietro da Cortona sia solo, nell'intento di Briganti, un filo conduttore per un'analisi più profonda del Seicento e per la definizione di «barocco». Fra i tanti temi che emergono, quello della partecipazione alla commissione per la restituzione delle opere d'arte sottratte dai tedeschi durante il secondo conflitto mondiale, impegno cui Briganti si dedica per anni con Rodolfo Siviero e con Longhi e che sfocia in incontri a Bonn e a Baden Baden tra il 1953 e il

1954. Un argomento che ci riporta, come tanti di questa corrispondenza, all'altro volume dove Agosti ricorda l'ansia di Longhi nei confronti delle distruzioni operate dalla guerra e l'impegno invocato il 30 dicembre 1944 in una lettera aperta a Giuliano su «Cosmopolita», in cui Longhi esortava gli storici dell'arte a intraprendere un «esame di coscienza», sul proprio ruolo nella società, sulle responsabilità in merito alla tutela del patrimonio «mentre i monumenti rantolano a cranio scoperchiato».

Giuliano Briganti

*Roberto Longhi*

a cura di Giovanni Agosti

Archinto, Milano, pp.162, 5 ill. b/n, € 18

Giuliano Briganti, Roberto Longhi

*Incontri. Corrispondenza 1939-1969*

a cura di Laura Laureati

Archinto, Milano 2021, pp. 201, € 18

*Alcuni brani di questo testo – pur con ampliamenti e sostanziali modifiche – sono tratti da un articolo del «Giornale dell'arte», pubblicato online il 26 gennaio scorso, in occasione della presentazione in anteprima di alcune lettere del carteggio.*

*In copertina: foto di gruppo scattata in occasione della festa tenutasi in casa da Longhi per il numero 100 della rivista «Paragone». Da sinistra: Attilio Bertolucci, Piero Bigongiari, Roberto Longhi, Federico Gentile, Giuliano Briganti, Giorgio Zampa, Giorgio Bassani, Federico Zeri, Anna banti, Adelia Noferi, Raffaello Causa, Mina Gregori, Carlo Volpe*

---

[1] Giuliano Briganti, *Roberto Longhi*, a cura di Giovanni Agosti, pp.162, 5 ill. b/n, Archinto, Milano, 2021; Giuliano Briganti, Roberto Longhi, *Incontri. Corrispondenza 1939-1969*, a cura di Laura Laureati pp. 201, Archinto, Milano 2021.

[2] Cfr. C. Sisi, *Carlo Del Bravo e il recupero dell'Accademia*, intervento al convegno *Il mestiere del conoscitore. Il magistero di Roberto Longhi*, Bologna, Fondazione Zeri, 16-18 settembre 2021 (per ora reperibile sul sito della Fondazione).