

ENRICO CRISPOLTI

PER UNA DEFINIZIONE  
DELLA SUA 'POETICA'

In una Giornata di studi in memoria di Giuliano Briganti, è un confronto piuttosto informale, questo su "Orientamenti attuali della storia dell'arte". Dico informale, in quanto proprio poco formalizzato e invece molto diretto, avendo come fondamento soprattutto le concrete esperienze di lavoro di ciascuno di noi. Insomma una riflessione di metodo che muova concretamente dal terreno della pratica di lavoro. Anzi dalle pratiche di lavoro, risultando queste infatti molto differenziate in relazione anche agli ambiti di riferimento storico da ciascuno frequentati. Un confronto dunque dove gli orientamenti enunciati non risultino tanto come dei *desiderata*, degli auspici, ma si offrano in una loro concreta, praticabile e praticata realizzabilità. Che può anche scontrarsi con la realtà delle istituzioni, e persino con la realtà burocratica con la quale si ha a che fare quando dalla libertà virtualmente ma anche praticamente assoluta dello studioso si passa alla libertà condizionata dall'applicazione in una effettiva esperienza di lavoro, per esempio nello stesso ambito universitario.

La Giornata è dedicata alla memoria di Giuliano Briganti giacché è proprio qui a Siena che, su sollecitazione di Giovanni Previtali, è iniziata, nel 1973, la sua carriera universitaria poi sviluppata a Roma. A Siena è stato dieci anni, ricoprendo la cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea e dando un significativo contributo alla configurazione culturale del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti. Nel 1983 si è trasferito a Roma sulla cattedra di Storia dell'Arte Moderna nella Facoltà di Magistero, e Previtali mi ha proposto di succedergli sulla cattedra

di Contemporanea, abbandonando quello che in una decina d'anni era ormai diventato una sorta di esilio salernitano.

Essendo questa Giornata di studi dedicata alla sua memoria, in apertura — e non so se ci riuscirò sufficientemente — vorrei contribuire a un ricordo di Giuliano tratteggiando sinteticamente quelli che ritengo siano gli aspetti fondamentali della sua personalità, secondo l'esperienza che direttamente ne ho avuta. Dopo averlo letto, ricordo di averlo visto forse per la prima volta, all'inizio degli anni cinquanta, nella Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, a Palazzo Venezia, quando era ancora abbastanza semplice frequentarla, trovandovi agevolmente tavoli, posti e libri. E lo ho incontrato poi un'infinità di volte, fra l'altro in una occasione, nell'estate 1968, realizzando assieme, e su suo invito collaborativo, la rassegna d'arte contemporanea *Lignano Biennale 1*, a Lignano Sabbiadoro, la cittadina balneare progettata da Marcello D'Olivio a metà degli anni cinquanta.

Quando ne ho dovuto purtroppo scrivere un ricordo, a caldo (su *L'Unità* del 17 dicembre 1992), mi è sembrato di poter doverosamente sottolineare che l'ambito nel quale ragionevolmente il suo lavoro e le sue scelte potessero essere collocati risultava certo quello della 'Scuola longhiana', fondativa più di ogni altra, prima e soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, di una solida cultura storico-critica di base nell'ambito della letteratura artistica in Italia. Com'è noto, a Roberto Longhi Giuliano essendo arrivato dopo essersi laureato con Pietro Toesca. Ma soprattutto mi era sembrato di poter sottolineare come in fondo la sua posizione, nel tempo, si fosse originalmente costituita in una sorta di via mediana fra due aspetti che risultano peraltro ben evidenti entro la vasta area longhiana della storia e anche della critica d'arte in Italia. Di trovarsi cioè a operare nel mezzo fra una posizione di conoscitore spinta a volte fino all'exasperazione e al virtuosismo filologico, e un'altra che sviluppasse invece un preponderante riscontro di carattere ideologico. E in fondo tale via mediana risultava essere quella preminente del lavoro da interprete essenzialmente storico-critico dell'evento artistico.

Esattamente insomma la via mediana di un serio e solido impianto documentario e d'un attento vaglio comparativo, mo-

tivante un discorso critico storicamente fondato tuttavia anche sull'articolazione più ampia del quadro culturale. Senza cioè scantonare, da una parte, appunto in virtuosistiche esasperazioni filologiche di ginnastica attribuzionistica (caso Federico Zeri, per esempio). Come, dall'altra parte, evitando di riportare prevalentemente quadro storico quanto motivazioni critiche ad un riscontro di carattere ideologico, politico e sociale, in qualche misura pregiudicante (caso Previtali, per esempio).

E così, ben più di altri allievi di Longhi, Briganti è stato consapevole del ruolo di un'attenzione più propriamente critica, nella considerazione dell'evento artistico. Sia nel senso di disponibilità ad una lettura articolata e flessibile dell'opera, sia tuttavia anche quale complementare capacità appunto di argomentare il discorso critico stesso in valenze di più ampio riscontro culturale, anziché prevalentemente tecniche. E infatti Briganti è stato uno storico dell'arte che dal lavoro storico-critico sull'arte del passato è poi arrivato a una pratica molto intensa di critica d'arte, anche se non militante nel senso di battaglia quotidiana, rivolgendosi all'arte del proprio tempo, anche la più prossima.

In questo senso una sorta di fisiologico sviluppo dei propri interessi dalla misura della storico dell'arte a quella del critico d'arte può offrirlo il libro pubblicato da Einaudi nello stesso 1992, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna*, del quale si annunciava già allora un secondo volume, e che raccoglie testi di critica in certa misura colloquiale come necessariamente quelli pubblicati sulle colonne de *'L'Espresso'*, nella seconda metà degli anni sessanta, e de *'la Repubblica'* dal 1976. Raccolta che, al di là delle specificità dei singoli apporti critici, costituisce una testimonianza importante offrendo la dimensione di un ritratto dell'uomo e dello studioso, delle sue curiosità quanto dell'acutezza della sua riflessione storico-critica.

Alla disinvoltura di quel "viaggiatore disincantato" era naturalmente arrivato a capo di una serie di importanti pubblicazioni, a cominciare da *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, apparso nel 1945, e da *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, pubblicato nel 1962 e riedito nel 1982; pietre miliari del lavoro di Briganti nell'orizzonte della storiografia artistica italiana. E nel 1961 è apparso il volume *La maniera italiana*, ripubblicato

nel 1984, mentre nel 1962 è stato pubblicato il volume sul Quirinale. Nel 1966 ha visto la luce la monografia *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*. Mentre nel 1977 è stato pubblicato quello che costituisce, nel suo lavoro, un'apertura anche storico-critica verso la grande esperienza pittorica europea del XIX secolo, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*. Sei anni dopo il volume su *I Bamboccianti*. E infine, comparso nel 1991, il *Catalogo generale dei dipinti di Filippo De Pisis*, che costituisce un aspetto piuttosto inconsueto entro il profilo di studioso della personalità di Briganti.

A proposito di "cataloghi generali" ricordo che Giuliano aveva scritto una recensione molto bella e persino affettuosa di quello che, nei primi anni ottanta, avevo curato di Renato Guttuso, dove in ciascun volume era inserita una cospicua introduzione nella quale avevo sviluppato analitici confronti e dialogo con una certa puntigliosità con la critica del tempo. Giuliano apprezzava l'impegno del mio lavoro fra ricostruzione storico-critica molto articolata e documentato identikit delle singole opere. Ma al tempo stesso avevo l'impressione di apparirgli un po' come un alieno che fosse andato a cercare questioni del tutto particolari e cose della cui superfluità mi appariva sostanzialmente convinto. E tuttavia per parte sua si è impegnato appunto, almeno quale regista, in un'analogia impresa relativamente al lavoro De Pisis, certamente ben più complicata che non quella relativa al lavoro di Guttuso, anzitutto perché, bene o male, Guttuso era lì disposto anche a dire quando lui stesso si sarebbe potuto sbagliare. Mentre, se fosse stato interpellabile, probabilmente De Pisis non sarebbe stato in grado di dirlo. Per Giuliano il catalogo dei dipinti di De Pisis è stato dunque un lavoro di sfida pragmatica, di fronte al problema sia della raccolta della documentazione delle opere (nella quale mobilità allievi senesi), sia del periglioso vaglio d'autografia dell'estesa produzione pittorica dell'artista ferrarese.

Ci si muove infatti più agevolmente su uno sviluppo di idee o rincorrendo la ricostruzione di una personalità piuttosto che stare lì a discutere opera per opera se la si possa riconoscere per autografa o meno, ovvero entrare in questioni di riscontro filologico che possono risultare molto importanti ma comunque sempre soltanto preliminari per fare storia dell'arte, e

che tuttavia proprio per questo possono risultare infine anche un po' opprimenti, forse ottundenti, se esasperate. Mentre a Briganti mi sembrava premesse infine soprattutto un corposo ruolo appunto di interprete storico-critico. E forse il mio catalogo delle opere di Guttuso lo sentiva un po' troppo prigioniero di una circolarità storicistica del tempo, nella strenua volontà di ricostruzione di rapporti e contesto (in una prospettiva che chiamo di misura 'orizzontale'). Interprete storico-critico, Briganti, essenzialmente appunto in quella via mediana, sia nell'attenzione a una duttile lettura del linguaggio dell'opera, rispetto alle sue intime motivazioni, quindi non esclusivamente e rigidamente tecnica, sia nell'attenzione a connessioni con più ampi riscontri culturali.

Nel volumetto commemorativo, a cura di Luisa Laureati, pubblicato in questo stesso 1995 dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, oltre ad una bibliografia completa, comprendente dunque anche tutti gli articoli propriamente di critica d'arte, di taglio giornalistico, ci sono due lunghe interviste che datano all'inizio del 1992, intitolate *Paesaggio con figure*, a cura di Michele Gulinucci e Gabriella Caramore. Ma per ricordare Giuliano vorrei tenerne presente anche un'altra, più stringata, condotta da Giovanni Urbani, intitolata *Disincantato persino a se stesso*, che è stata pubblicata ne *Il Giornale dell'Arte* nel settembre 1992 (n. 103), e che in certo senso accenna quasi una sorta di testamento *in nuce* delle proprie idee e del proprio metodo di lavoro. Una metodologia alla quale in quel caso fa accenni espliciti ma che certo risulta altrimenti radicalmente implicita in tutto il suo lavoro.

Per Briganti era preminente la qualità del fatto artistico, e ricorre infatti spesso in proposito un riferimento molto preciso. Ne *Il viaggiatore disincantato* all'inizio è posta una frase di Paul Valéry, che Briganti dice gli sia stata indicata una volta da Longhi: "Tutte le arti vivono di parole. Ogni opera richiede che le si risponda e una letteratura scritta o no, immediata o meditata, è indivisibile da ciò che spinge l'uomo a produrre". Quindi anche a produrre l'opera. Nell'intervista con Urbani sottolineava: "la risposta immediata (all'opera) non precede quella meditata o scritta, ma ne costituisce il contenuto, o meglio l'ago magnetico puntato su ciò che non è mai completamente esprimibile a pa-

role: la *qualità* del fatto artistico. Non si può scrivere sensatamente d'arte senza questa bussola interiore".

E questo mi sembra un punto davvero centrale per capire il lavoro di Briganti. Del resto la parola "bussola" dà un'idea piuttosto precisa di tale misura di interesse storico-critico puntato esattamente ad una considerazione del fatto artistico attraverso il parametro della sua qualità. Per esempio, di fronte al ruolo dell'iconologia, naturalmente apprezzava l'apporto di Panofsky, tuttavia entro limiti precisi. E sempre in quell'intervista affermava l'utilità di "riscoprire le idee, le suggestioni culturali, insomma il sovrappiù mentale con cui gli artisti del passato ragionavano d'arte". Questione importante, che era stata appunto il problema di Panofsky. "La riscoperta delle motivazioni ideologico-culturali soggiacenti ad alcuni tra i massimi capolavori della storia dell'arte, non è merito da poco". E si riferiva anche al lavoro di Edgar Wind, di cui ricordava il libro *Arte e Anarchia* e citava come esemplare in particolare l'analisi della 'Primavera' di Botticelli, che "non si limita a uno scavo sapiente del 'sottosuolo' culturale dell'opera ma riesce a trasmettere anche l'emozione della riscoperta dei segreti nascosti in quel sottosuolo. Ed è un'emozione che in qualche modo rinforza e si aggiunge a quella suscitata dalla pura visione dell'opera". Che per Briganti rimaneva comunque una fondamentale misura d'approccio.

Quanto alla molteplicità di componenti psicologiche, ideologiche, antropologiche dell'opera, sottolineava che "l'arte è cosa dell'uomo, quindi in una forma o nell'altra contiene l'infinità di cose che fanno uomo l'uomo. Si può perciò guardare all'arte anche da un punto di vista (...) di carattere diciamo psicologico, o meglio sociopsicologico, come da innumerevoli altri: economico, politico, psicanalitico, strutturalista e via dicendo. Resta però il fatto che nessuno di questi metodi interpretativi può dispensarsi dalla conoscenza storica". E naturalmente per Briganti la qualità dell'opera era dunque una qualità radicata nella storia, cioè non separata da questa, non apprezzabile in una maniera scissa dalla storia. "In fondo si può dire che non c'è una 'qualità' fuori dalla 'storia'. Un artista, per grande che sia, alla fine dà sempre quello che la realtà del tempo gli richiede. È restando dentro i limiti di questa richiesta, che sono na-

turalmente limiti storici, che l'artista dimostra la sua capacità di dare una risposta nuova. Nuova, ma sempre dentro i confini delle capacità intellettuali e sentimentali del proprio tempo, che sono appunto confini storici".

In ragione di un tale senso complessivo della situazione storica nel quale l'opera si costituiva, Briganti aveva una notevole diffidenza per quello che, sempre in tale intervista, chiamava "uno specialismo tecnico ad uso e consumo esclusivo degli specialisti". Che vedeva come difetto a livello accademico, cioè relativo all'essere "specialista di un solo periodo, di un solo argomento, di un solo artista, dei disegni di un solo artista". E ribadiva essere soltanto un'illusione quella "di lavorare sul concreto", sul preconcetto "che l'arte sia solo un oggetto da riconoscere, un oggetto che si proietta con precisione letterale ed inerte sulla mente dello spettatore", e sulla convinzione dell'esistenza di due posizioni immobili: quella dell'opera d'arte e quella dello specialista. La riteneva un'illusione giacché la nostra posizione è tutt'altro che immobile, "in quanto sottoposta alla dinamica psicologica e culturale del nostro tempo", e perché "quell'avvenimento del passato che si è materializzato in un'opera d'arte (...) non per questo è uscito da quel *continuum* mobile che è la storia. Proprio perché appartiene ad un dato momento della storia, l'opera è inseparabile dall'insieme della storia, passata, presente e se mi è consentito futura". E faceva addirittura un paragone con la "relatività": "la ricerca sull'arte del passato si trova ad essere orientata in tutt'altra direzione che in quella dell'inventario specialistico. Una direzione in cui passato e presente confondono i propri passi, si scambiano gli interrogativi e le certezze, e insieme si consegnano a un futuro che cresce con loro e per loro".

Vedeva quindi un rischio di 'riduzionismo' appunto sia in uno specialismo tecnico, sia in una dimensione puramente ideologica dell'impostazione storica, "perché l'autonomia dell'espressione artistica non può essere che diminuita dalla costrizione entro schemi di pensiero elaborati a tutt'altri scopi (...) Per sfuggire a questa via senza uscita, opposta e speculare a quella dello scientismo specialistico, non c'è che da prendere le opere d'arte come punto di partenza e non di arrivo, come interrogativi rivolti al presente e non al passato, o meglio alla

presenza dell'arte del passato nel mondo d'oggi". Da qui la diffidenza anche per il 'conoscitore' in senso stretto, quale gestore di un 'archivio della memoria' di opere viste direttamente o indirettamente: mentre riteneva che la *connoisseurship* fosse una base indispensabile per la storia dell'arte, nella capacità di stabilire rapporti e relazioni fra le opere. Allora non soltanto 'conoscitori' per memoria ma per capacità data dalla 'conoscenza storica', che "fa avvertire le anomalie, le improvvise discontinuità, diversioni, interferenze e salti di qualità che rendono in pratica imprevedibile il percorso d'ogni vero artista".

Giuliano aveva assai spiccato un tale senso della libertà della creazione artistica, della sua imprevedibilità e perciò di una contingenza, di un continuo gioco di relazioni, che si determinano e si spostano, richiedendo così una risposta storico-critica altrettanto agile. Questa, d'altra parte, diciamo pure che corrispondeva al carattere del personaggio, cioè all'agilità della sua intelligenza, a quel senso ammiccante e un po' ironico che aveva sempre anche nella scrittura e che lo rendeva sul piano giornalistico di grande qualità. In questo senso Pietro Citati, in un ricordo a caldo (ne 'la Repubblica', Roma, 18 dicembre 1992), scriveva: "A lui importava, soprattutto, creare con le parole (cioè attraverso la scrittura critica) una specie di equivalente fantastico, che continuasse a far vivere e vibrare i colori nel mondo verbale".

In termini poi specificamente di esercizio della critica d'arte, alla quale s'è detto è approdato da una navigazione da storico dell'arte, anzi da interprete storico-critico dell'arte, la sua tuttavia non lo è stata quale implicazione in modi di critica 'militante', alla Francesco Arcangeli, per fare subito un cospicuo esempio e pensando sempre all'ambito longhiano. Non impegnato cioè, Briganti, nella battaglia quotidiana della ricerca, scoperta, esplicitazione, sostegno e affermazione di idee nuove. Ma disponibile a una sorta di partecipazione al contemporaneo forte, già cioè costituitosi in presenza forte e ormai in qualche misura di consistenza storicamente riconosciuta. E insomma nella misura d'una passione partecipativa che in quel ricordo a caldo ho suggerito di definire 'eventica', cioè soprattutto mirata a quanto avesse ormai sufficiente corpo e riscontro d'attenzione critica, appunto da darsi per storicamente credibile.

Non critica d'arte euristica, non critica maieutica dunque, la sua. Gli è accaduto rispetto a Carrà, Morandi, De Chirico, nelle sporadiche aperture al proprio tempo fra anni trenta e quaranta, e poi a Mafai, a Guttuso, a De Pisis, e a numerosi altri, fino a Ceroli e a Kounellis, negli ultimi due decenni. Comunque l'attenzione alla valenza qualitativa formale del linguaggio dell'opera e come sviluppato nel tragitto creativo dell'artista, sono rimasti un punto fondamentale e imprescindibile, per Briganti. La consistenza e lo spessore immaginativi dell'artista credo gli avessero permesso di risalire agevolmente dallo studio del Manierismo e del Barocco romano al grande Ottocento e primo Novecento europei.

L'*imprinting* della sua formazione rimontava soprattutto alla cultura 'novecentesca' longhiana, ma innestando sul rigore dell'approccio storico-filologico e di una dimensione concettuale dell'intelligenza visiva della qualità delle diverse determinazioni di linguaggio, la pragmaticità, la curiosità e la scanzonatezza di chi fin da ragazzo, figlio com'è noto di un antiquario, era vissuto a contatto fisico con le opere d'arte del passato ma ne aveva conosciute, sul piano dell'incontro domestico quotidiano, anche dei suoi stessi giorni (come è, per esempio, il caso di Quirino Ruggeri, lo scultore vicino all'ideologia formale di 'Valori Plastici', che nel 1927 ha ritratto la madre e lui stesso ragazzo) /tavole 1-3/. E proprio quel fondamento 'novecentesco' voleva dire attenzione ai 'valori' tradizionali della pittura, appunto alla 'qualità' della sua consistenza, anzitutto.

Ho cercato in diverse occasioni di riflettere sul fatto che noi usiamo il termine 'poetica' sempre soltanto rivolto alle ragioni dell'opera di artisti plastico-visivi, oppure di chi operi sul piano letterario. Mentre sono profondamente convinto che anche i critici possiedano una loro 'poetica', cioè un nucleo di interessi, istintuali quanto ideologicamente riflessi, in ragione dei quali si costruisce il loro lavoro, e che dunque ne è motivato appunto ideologicamente quanto direi passionalmente. Ora, nel caso di Briganti, certamente la preminente vocazione per la 'qualità' dell'opera, in una prevalente considerazione d'ambito pittorico e nella derivazione appunto da ceppo longhiano, specificamente da una cultura longhiana di fondamento 'novecentesco', costituisce il nucleo della sua 'poetica' storico-critica, insomma la

motivazione che maggiormente la configura. Essendo nel suo lavoro, Briganti, evidentemente mosso da una continua passione per le cose e nello stesso tempo da una accesa curiosità, e meglio da una passione che nasceva dalla curiosità, senza tuttavia farsi catturare nemmeno dalle cose che maggiormente lo appassionavano.

Sempre fra i ricordi a caldo mi ha colpito in proposito un'osservazione di Alvar González-Palacios (in 'Il Giornale dell'Arte', n. 107, gennaio 1993), che ritengo molto giusta: "apprezzava tutto senza crederci fino in fondo". Cioè non si lasciava prendere, ridurre, condizionare, a conferma d'un carattere istintivamente disposto ad affermare sempre la propria insubordinabile libertà di giudizio. E questo, stringendo al massimo, credo possa risultare il senso e dunque l'orientamento della lezione che il suo lavoro tramanda, e dunque costituisca il suggerimento di un metodo anche in chi, come Giuliano, ironizzava sulla eccessiva metodicità altrui.

Con questo testo ho aperto, in quanto Direttore della Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena, la Giornata di studi in memoria di Giuliano Briganti tenutasi nella Certosa di Pontignano venerdì 12 maggio 1995, e dedicata a "Orientamenti attuali della storia dell'arte", a conclusione della quinta settimana d'attività della Scuola, con la partecipazione di Heinz Althöfer, Marisa Dalai Emiliani, Pierre Restany, Bruno Toscano, Petr Wittlich, oltre che dei docenti della Scuola medesima. Sono grato a Cristina Piersimoni per la trascrizione del nastro.