

“Grigie sono le teorie e verde è l'albero della vita”. Giuliano Briganti sull'Arte povera.*

*Testo dell'intervento alla giornata di studio dedicata a Giuliano Briganti. Roma, Palazzo Barberini, 10 gennaio 2013.

In un testo del 1989 sull'arte italiana dei primi anni Sessanta,¹ Giuliano Briganti utilizzava una citazione dal *Faust* di Goethe: «Grigie sono le teorie e verde è l'albero della vita».² La scelta della citazione, così apparentemente fuori registro, rivelava l'attitudine di Briganti, libera da schemi e teorie, vitale come la qualità dell'arte di cui scriveva e a cui riconosceva una genesi indipendente dalle azioni della critica. Briganti procedeva col fare del «viaggiatore curioso e appassionato», come lui stesso si definiva in un testo per Jannis Kounellis:³ muovendosi senza seguire le «guide più note»,⁴ in rapporto diretto e autentico con le opere.

Quando Briganti scriveva di un artista preferiva evitarne la frequentazione eccessiva per non confondersi le idee:⁵ non vi nascondo che, durante la preparazione del mio intervento, questa testimonianza di Luisa Laureati ha fatto breccia tra i pensieri. E mentre cercavo nei testi quello che in fondo avrei trovato, e cioè l'attualità di una riflessione che ancora oggi può illuminare le ricerche degli studiosi d'arte contemporanea, ho pensato una domanda tanto ovvia da essere significativa: quali interrogativi può aver generato per Briganti l'incontro con un'arte che è lingua viva? E quali stupori, forse travagli, possono aver mosso l'animo di uno storico così intensamente appassionato di pittura nell'avvicinarsi a un'arte che ha depresso colori e pennello a favore di una più spregiudicata visione dei mezzi dell'operare artistico? La fortunata risposta è venuta dal testo su Kounellis in cui, rievocando l'incontro rivelatore del 1976 con l'opera dell'artista, Briganti scriveva:

Penso di doverlo dire. Non era molto che mi ero avvicinato a lei [all'arte contemporanea, ndr] dimenticando di usare quello che era stato sino allora il mio metro di giudizio, cioè l'amore per la “Pittura”, una parola che aveva un senso per la mia generazione, il mio amore per le ultime foglie che si erano staccate dagli ultimi rami di quel grande albero cresciuto così rigogliosamente nel secondo Ottocento sul terreno del felice giardino degli Impressionisti.

1 Giuliano Briganti, *Cultural Provocation: Italian Art of the Early Sixties*, in *Italian Art in the 20th Century: painting and sculpture 1900-1988*, edited by Emily Braun, Prestel Verlag-Royal Academy of Arts, Munich-London 1989, pp. 301-307. Ripubblicato con il titolo *Arte povera* in *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli d'arte moderna*, Einaudi, Torino 1991, pp. 257-266.

2 Ivi, p. 257.

3 Giuliano Briganti, *Il ritorno*, in *Affinità: cinque artisti a San Gimignano: Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Nunzio, Giulio Paolini. Progetto di Giuliano Briganti e Luisa Laureati. Studio per edizioni scelte*, Firenze 1994, p. 58. Prima pubblicazione in Kounellis, *Via del mare*. Stedelijk Museum, Amsterdam 1990.

4 *Ibidem*.

5 Dall'introduzione di Luisa Laureati ad *Affinità*, cit., pp. 1-3.

E per le sue estreme e diverse diramazioni che arrivavano fino al Cubismo e oltre.⁶

Forse avevo bisogno di cambiar dimora, ma è certo che mi avvicinai all'arte moderna come uno storico dell'arte antica che a un certo punto della sua vita si è accorto di avere bisogno di essere investito della vitalità dell'arte moderna, di parteciparne il "negativo", di vivere la contemporaneità come valore. Per "essere nella storia" e quindi anche per meglio capire la storia vissuta, cioè l'arte antica.⁷

In quel testo su Kounellis, Briganti tracciava alcune linee di interpretazione della ricerca dell'artista considerando un trentennio della sua attività:

L'immagine di Kounellis - scriveva Briganti - è molto spesso associata, come del resto è naturale, a quella dell'Arte Povera sia per l'impegno politico che per il costante uso di elementi naturali, o meglio per il suo operare all'interno della natura, dei suoi elementi, dei suoi più semplici prodotti. Ma come ogni vero artista Kounellis non può essere relegato entro i confini, se pur vaghi, di un movimento.⁸

Rispetto a quella *lectio facilior*, Briganti proponeva un ampliamento di orizzonte. Kounellis si era certo mosso all'interno della «poetica dell'Arte povera»⁹, per il rifiuto della «rappresentazione»¹⁰ a favore del principio di «presentazione»¹¹ di oggetti e di esseri viventi; eppure, precisava Briganti, l'artista manifestava «un suo particolare contenuto di natura 'umanistica'»,¹² che infonde allo spazio dell'opera valori formali basati sulla «misura umana».¹³ Come peculiari, secondo Briganti, sono i temi della sua ricerca, che suggeriscono continui rimandi a un orizzonte storico e culturale in cui confluiscono istanze private e collettive, trasposte nella materia che Kounellis maneggia con somma sensibilità estetica.

Dai testi su Kounellis e sull'arte italiana dei primi anni Sessanta possiamo trarre concrete indicazioni per circoscrivere la posizione di Briganti nell'analisi di quella nuova stagione artistica che con il nome di Arte povera venne da Celant catturata e divulgata.¹⁴

A distanza di un ventennio, Briganti considerava l'Arte povera non come fenomeno artistico, ma come faccenda pertinente alla storia della critica d'arte. Non metteva in discussione né i fondamenti né la validità delle intuizioni di Celant, ma ne riconosceva la natura di operazione parallela alle esperienze degli artisti che avevano operato ancor prima di quel fatidico settembre 1967. A Celant Briganti

6 Briganti, *Il ritorno*, cit., p. 59.

7 *Ibidem*.

8 *Ivi*, p. 61.

9 *Ivi*, p. 64.

10 *Ivi*, p. 62.

11 *Ivi*, p. 64.

12 *Ibidem*.

13 *Ivi*, pp. 63-64.

14 Briganti, *Arte povera*, cit., p. 264.

restituiva il merito di aver interpretato con prontezza la vitalità della «provocazione artistica»¹⁵ italiana degli anni Sessanta, ma non perdeva di vista la sottile linea d'ombra che distingue il piano dei fatti da quello dell'interpretazione. Briganti riconosceva che le figure utilizzate da Celant per descrivere quelle nuove ricerche, il mito del «ritorno allo stato naturale»¹⁶ di pasoliniana memoria, l'«arte come guerriglia»¹⁷ e l'arte libera dal sistema di produzione, erano da considerare piuttosto come proiezioni delle utopie del tempo e come sapienti chiavi di lettura utilizzate da Celant, ma non erano sempre e solo moventi delle ricerche degli artisti che pur a posteriori vi si erano riconosciuti. E con questa lucidità di pensiero, in grado di penetrare una Storia recente e ancora viva, liberava l'opera di artisti come Pascali, Paolini, Kounellis, dal peso di quelle definizioni che avrebbero potuto ostacolare la nascita di nuove e autonome riflessioni sulle vicende pregresse alla nascita dell'Arte povera. Libertà di lettura che restituiva anche all'analisi di quelle ricerche che nel corso degli anni Settanta e Ottanta proseguirono su nuovi percorsi.

Nelle sue valutazioni sull'arte contemporanea, Briganti non era avvezzo al vocabolario delle definizioni; quel linguaggio della critica era ai suoi occhi troppo immobile per essere adottato come spazio di movimento. Lo dice lui stesso in una breve parentesi, una reale parentesi grafica nel testo del catalogo della mostra di Eliseo Mattiacci tenutasi nel 1991 al Museo di Capodimonte, dove a proposito di arte povera, concettualismo e minimalismo, scrive: [...] (*accenno a queste definizioni solo per comodo, quello che vale sono le singole personalità*) [...].¹⁸

Briganti trovava anacronistico e limitativo ricorrere a riflessioni vecchie di vent'anni, a una lingua morta non più in grado di parlare dell'opera di artisti che avevano continuato a rinnovare nel tempo le forme e le formule del proprio discorso creativo. Tracce di questa insofferenza trasparivano già nelle parole che scriveva nel 1978 a proposito dell'opera di Alighiero Boetti:¹⁹

Ho detto più volte come le classificazioni, create sempre per portare ordine e chiarezza, riescano di fatto soltanto a limitare, e quindi a fraintendere, l'opera degli artisti e che quelle definizioni che sono nate con una loro indubbia necessità ed efficacia, passato quel breve momento iniziale di spontaneità e di corrispondenza, tendono a volatilizzarsi, ad abbandonare cioè il contatto con il piano della realtà per evaporare nella dimensione ingannevole dei miraggi. Dico questo solo per sottolineare l'inutilità di apporre su tutta l'opera di Alighiero Boetti la consueta etichetta di arte povera, di arte concettuale o di altro.²⁰

15 *Ibidem.*

16 *Ivi*, p. 265.

17 *Ibidem.*

18 Giuliano Briganti, *Il rischio*, in *Affinità*, cit., pp. 83-84. *Prima pubblicazione in Mattiacci. Equilibri precari quasi impossibili. Opere di Eliseo Mattiacci al Museo di Capodimonte*, Electa, Napoli 1991.

19 Giuliano Briganti, *Alighiero Boetti*, in *Il viaggiatore disincantato*, cit., pp. 238-240. Pubblicato con il titolo *Semplici gesti in fondo a un labirinto*, «La Repubblica», 9-10 aprile 1978.

20 *Ivi*, p. 238.

Il Boetti di Briganti non è né poverista né concettuale, non è l'artista che «adopera le 'strutture involutive del processo tecnologico'»²¹ né l'artista che «ricorre all'uso di determinati segni o oggetti solo perché essi rimandano a significati codificati».²² Una delle azioni simultanee a due mani su parete, «povera - diceva Briganti - perché contenuta tutta nella nuda essenza della semplice constatazione che si accompagna ad un gesto»,²³ era anzi ai suoi occhi un momento di quella infinita «spirale»²⁴ in cui Boetti esperisce l'«esistenza di significati possibili al di là del significato immediato».²⁵ Questo insieme composito di visioni sullo spazio e sul tempo, sull'unità e sulla dualità, giustificano l'uso di termini quali «immaginazione»²⁶ e «rêverie»²⁷, che si attagliano del pari all'attitudine di un artista sognante come Boetti e alla visione poetica della creatività artistica peculiare di Briganti.

Quando nel 1991 scriveva di Giulio Paolini e di Jannis Kounellis nel catalogo della mostra tenutasi a Roma alla Galleria dell'Oca, Briganti parlava poco di Arte povera. Non perdeva, tuttavia, l'occasione di ribadire la sua già dichiarata libertà dalle più ordinarie modalità di fare critica, come pure dalle dichiarazioni degli artisti:

*Il mio rifiuto - scriveva - riguarda solo la qualità dell'avvicinamento che ho sempre desiderato di effettuare, e quindi la qualità della mia scrittura, anche se per me è stato difficile liberarmi (e non so se mi è mai riuscito pienamente) da quelle indicazioni, da seguire quei binari che erano lì belli e pronti per rendere il lavoro più facile. Ho sempre pensato fosse meglio seguire una strada simile a quella che talvolta ti indicano gli psicanalisti quando per sciogliere un difficile nodo dicono "faccia una fantasia sul tema". Ma intendendo la "fantasia" nel senso con cui l'intende Italo Calvino quando commenta il verso di Dante "Poi piove dentro l'alta fantasia": intendere cioè che la fantasia "è un posto dove ci piove". Dove piovono, in questo caso le suggestioni (o forse le immagini) suscitate dalle immagini, e solo dalle immagini.*²⁸

Con questa indipendenza dagli schemi e con manifesta attenzione per l'opera vissuta come luogo di epifania della creatività, Briganti scriveva di Paolini e Kounellis cercando di penetrare le singolarità di due artisti accomunati dalla stessa intima attitudine al rinnovamento delle formule accreditate. Assumendo Paolini e Kounellis come emblemi di due opposte modalità di muoversi in riflessioni per molti versi affini, metteva a fuoco una visione rispettosa delle loro immaginazioni creatrici e delle

21 *Ibidem.*

22 Ivi, pp. 238-239.

23 Ivi, p. 239.

24 Ivi, p. 240.

25 Ivi, p. 239.

26 *Ibidem.*

27 *Ibidem.*

28 Giuliano Briganti, *Metafore*, in *Affinità*, cit., p. 70. Prima pubblicazione in *Gianni Kounellis e Giulio Paolini*. Roma, Galleria dell'Oca 1991.

immagini che da esse scaturiscono. In suo soccorso chiamava il principio della «simpatia alchemica»,²⁹ che gli permetteva di attribuire a Paolini l'elemento aria, a Kounellis l'elemento fuoco: due principi che alludono rispettivamente alla «trasparenza»³⁰ del discorso ascetico dell'uno e al «dinamismo»³¹ racchiuso nella materia che l'altro libera dalla sua connaturata «inerzia».³² Così mentre nelle opere di Kounellis «le cose esaltano la loro esistenza materiale»,³³ Paolini secondo Briganti si muove «nella nuda astrazione»,³⁴ all'interno di uno spazio mentale che investe gli oggetti di un discorso poetico sempre fedele a «quel senso di purezza atmosferica, di silenzio, di rarefazione, di incorporea leggerezza che emana dalle sue opere».³⁵

Il sentimento di estraneità dai metodi della critica sull'arte contemporanea che Briganti svela nei suoi scritti corrisponde a quello che lui stesso definiva un «metafisico 'Altrove'»,³⁶ la dimensione di chi arriva all'arte contemporanea percorrendo strade non convenzionali e di chi intende cogliere l'unicità dell'opera e dell'artista. Lo sguardo di Briganti sull'arte contemporanea, mai condizionato dal filtro delle denominazioni e della convenzioni, attento a un rapporto di autentica aderenza all'opera, deve riportarsi alla lunga consuetudine con l'arte antica; ma certo dovette arricchirsi per la frequentazione degli artisti di casa alla Galleria dell'Oca di Luisa Laureati. Per questo nel 1992 egli consentì con entusiasmo ad un progetto che purtroppo non poté vedere realizzato, ma che pure si lega al suo nome per i testi pubblicati in catalogo sotto un titolo ancora una volta goethiano: *Affinità*. Nel 1994 Fabro, Kounellis, Mattiacci, Nunzio e Paolini, «nel cui lavoro - ha scritto Ester Coen - [Briganti, ndr] aveva intuito l'espressione di quegli antichi valori formali in cui credeva profondamente»,³⁷ si riunirono nel borgo toscano di San Gimignano e si confrontarono con la dimensione dello spazio pubblico, ideando interventi coerenti con le proprie modalità espressive, liberi da qualunque indirizzo predefinito. Una pari libertà di incontro con le opere si restituiva così alla collettività e si offriva al pubblico quell'esperienza privata che Briganti aveva amato.

Il tema dell'Arte povera presente negli scritti che Briganti dedica ad alcuni tra gli artisti contemporanei che segue e ama non è altro che l'occasione per ragionare, oggi, su quello che più in generale esso rappresenta del suo pensiero critico, ma anche per accogliere l'eredità di una riflessione ancora attuale. Ci indica la via per raggiungere uno stato di piena autonomia a fronte delle vicende che interessano la storia dell'arte più recente rammentandoci, nella confusione che spesso circonda i fatti di un'arte ancora viva, di guardare all'opera come ad una guida. E ci rassicura sulla possibilità di dare voce

29 Ivi, p. 78.

30 Ivi, p. 77.

31 Ivi, p. 78.

32 Ivi, p. 79.

33 Ivi, p. 80.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. 77.

36 Briganti, *Il ritorno*, cit., p. 58.

37 Ester Coen, *La città perfetta*, «La Repubblica», 25 giugno 1994, p. 32.

alla Storia anche quando è in corsa, a condizione di affinare strumenti sensibili al punto da «cogliere il miracolo della creatività»,³⁸ come scriveva Luisa Laureati rivelando uno dei suoi più umani timori.

«Ci sono dei momenti nella vita - scrive Briganti - in cui ci accorgiamo di capire il senso reale di una cosa, all'improvviso, come per una illuminazione».³⁹ Nel leggere i suoi testi e nel pensare a questo breve intervento, ho più volte fantasticato sulla possibilità di vivere questa intuizione e di penetrare la materia dei suoi scritti, per afferrarne lo spirito. Se sarà andata bene, sarò riuscita a cogliere almeno un barlume del suo pensiero. Ma sarà stato certamente più importante riuscire ad evocare, attraverso le sue parole, la memoria del suo insegnamento.

Valentina Russo

38 «Temeva di non avere strumenti abbastanza sensibili che gli permettessero di cogliere il miracolo della creatività». Luisa Laureati, cit., p. 2.

39 Giuliano Briganti, *Il ritorno*, cit., p. 57.