

ESTER COEN

GIULIANO BRIGANTI E L'ARTE CONTEMPORANEA

Giuliano Briganti e l'arte contemporanea. Uno strano rapporto quello di Briganti con le vicende della contemporaneità. Un rapporto che risale ai primi anni della sua attività di storico dell'arte, come mostra anche la bibliografia dei suoi scritti: una prima nota su Arturo Tosi¹ seguita a distanza di due mesi da un breve articolo su Carlo Carrà². Articoli successivi, poi, contemplano i nomi di Morandi e di De Chirico; brevi spunti in quella metà degli anni quaranta nei quali l'arte italiana, che aveva avuto un certo rilievo nell'ambito delle avanguardie internazionali, ripensava a un suo ruolo all'interno della società. Anni difficili che facevano presagire la caduta del fascismo e di tutta la cultura che si era sviluppata in quell'epoca. Il passo con cui Briganti si avvicina all'arte nei suoi anni giovanili è in parte quello dello stesso ambiente nel quale cresce — varie volte egli ricorda di aver giocato da piccolo a villa Strohl Fern a Roma e di aver acquisito una consuetudine, un rapporto quasi familiare, con gli artisti che avevano i loro studi in quel giardino.

Ed è in seguito il passo del suo 'maestro', di Roberto Longhi. Di quello storico dell'arte che della contemporaneità aveva colto lo spirito rivoluzionario negli anni iniziali del futurismo per poi interessarsi a episodi più isolati, legati più agli aspetti artistici dell'opera che non all'interpretazione dei fenomeni culturali o alla lettura del significato di certe tendenze. Le pagine sulla scultura di Boccioni, pubblicate nel 1914³, sono la straordinaria traccia di una 'militanza', della profonda affinità che può correre tra le forme modellate dall'artista e le parole o i ragionamenti del critico. Pagine di grandissimo lirismo che, allo

stesso tempo, penetrano le parvenze della scultura fino quasi a ripercorrere le sensazioni che hanno originato quello stile. Come se la parola contenesse una stessa forza di tensione, quello stesso ritmo delle linee frantumate che improvvisamente si ricordano nella dolcezza di una curva. Anche nell'eccesso dei virtuosismi e dell'andamento artificioso, talvolta manierato del fraseggiare; "le gioiellerie severe della sua prosa", come le definisce Briganti⁴. Della scultura di Boccioni il giovane Longhi intese soprattutto la novità ma ancor più intese il potere di queste espressioni plastiche e la loro capacità di misurarsi con l'arte di paesi oltre frontiera. E soprattutto di uscire da quell'Ottocento letterario e di genere che, visto in una prospettiva di invenzioni e di scoperte, non poteva competere con la cultura e la produzione artistica della Francia di quegli stessi anni. Ma se di quelle ricerche plastiche Longhi capì, anche in senso storico, l'immensa importanza e le potenzialità di rinnovamento, non fu così per il De Chirico metafisico — famosa la stroncatura del 1919⁵. Senza addentrarsi nelle complicate motivazioni che portarono a quell'articolo, è comunque interessante cogliere la diffidenza del critico verso un artista i cui modelli di immaginazione e di stile si rifacevano a un passato che, all'occhio di un esperto conoscitore d'arte antica, poteva farli apparire superficiali se non provocatori. La freddezza e la meccanicità degli impianti dechirichiani con i trasparenti richiami ad architetture antiche, spogli di ogni carica emotiva, lasciavano Longhi sospettoso di un contenuto che si dichiarava mentale e si proteggeva dietro a un sistema filosofico molto complesso.

Quella attenzione al fenomeno pittorico che lo storico dell'arte traduceva in parole tese a ripercorrere l'impressione di sentimenti anche semplicemente artistici — la differenza tra il De Chirico e il Carrà metafisici — Giuliano Briganti la assimilò negli anni della lunga frequentazione di Longhi col padre, noto antiquario e intenditore d'arte. L'idea che la scrittura potesse correre parallelamente alla rappresentazione pittorica o scultorea — un "trasferimento verbale" come lo definiva lo stesso Longhi — e suscitare le stesse emozioni provocate dalla visione dell'opera d'arte, diventando l'ossatura di una ipotesi interpretativa, è l'orientamento che Briganti segue negli anni di iniziazione come storico dell'arte. Conoscendo e tenendo bene a

mente il rischio di emulare quel "modello", come scriverà molti anni dopo: "Assumere a modello la vocazione letteraria della critica longhiana e certe sue cadenze stilistiche, certe sue aggettivazioni, certi suoi ossimori, certe sue metafore, non ha portato che a un deludente, anzi irritante manierismo"⁶. Dei suoi maestri e mentori — Pietro Toesca, Carlo Ludovico Ragghianti — Briganti da fine psicologo seppe cogliere gli aspetti che meglio denotavano la personalità e il carattere. Di Roberto Longhi lo affascinò la "vocazione storica"⁷. Una "vocazione" particolare, trasversale, che assorbiva dati e avvenimenti storici per far risaltare il senso più generale di una situazione culturale o per ripercorrere la genesi e l'evoluzione di un'opera d'arte. Furono, probabilmente, il grande amore di Briganti per la letteratura e la straordinaria conoscenza dei grandi testi di poesia e di prosa della tradizione umanistica, sempre più appassionatamente frequentata negli anni, a creare un ulteriore motivo di fascinazione e di sintonia tra i due storici dell'arte. E fu forse anche uno dei motivi che scavò, soprattutto nei riguardi di un giudizio sull'arte 'contemporanea', una progressiva distanza dagli interessi di Longhi. Soprattutto per una lettura dei fenomeni e delle tendenze a partire da quel crinale sottilissimo che separa e, allo stesso tempo, fonde le ricerche artistiche tra Neoclassicismo e Romanticismo. Lettura che ha orientato, in maniera diversa da Longhi, la valutazione di interi periodi, ma anche di singoli artisti, tra Otto e Novecento.

Il caso di De Chirico è l'eco più evidente di un allontanamento, quasi di un distacco intellettuale dall'impronta culturale degli inizi e dal 'maestro'. Un distacco che condurrà Briganti verso un interesse sempre più forte per il mondo della contemporaneità e, particolarmente, per l'artista come creatore di un processo di cui poteva seguire l'azione o l'intenzione nelle diverse fasi del suo svolgersi o del suo manifestarsi. A questo si aggiungeva, da una parte, un'insolita e rara curiosità pressoché bambinesca nell'avvicinarsi ai meccanismi del pensiero, dall'altra quella di capire il procedimento tecnico di una realizzazione tangibile, manuale, talvolta unicamente progettuale. Queste due anime, fortemente intrecciate nella sua natura — l'aspetto fantastico e immaginativo in costante dialettica con quello più razionale e sistematico — venivano finalmente appagate dalla

immediata visione della nascita di un segno, di un'immagine, di un evento. Si stabiliva allora un grado di complicità che lo faceva, probabilmente, sentire partecipe di un'occasione molto particolare. Questo suo esser testimone di sinuosi e imperscrutabili corsi mentali e fisici non solo lo divertiva ma allargava gli orizzonti della sua comprensione dell'opera d'arte portandolo ad abbracciare una complessità ricca di elementi interiori ed esteriori del fare artistico. E spesso trovava anche conferma di sue riflessioni intorno a problemi di arte antica o vedeva schiudersi nuove prospettive su metodi, tecnologie o procedure in campi d'azione collegati da una misteriosa, apparentemente inverosimile, continuità. Di cui, con notevole intuito e superiore perspicacia, egli scopriva, nella vastità dei colpi d'occhio d'insieme, angolazioni originali, spesso eccentriche. Mai slegate dall'opera o dalla biografia dell'artista. Lo divertiva cogliere il lato nascosto, l'aspetto più intimo della personalità umana, il lato più caricaturale del temperamento, che riusciva poi a tradurre, a parole, nelle minute descrizioni di particolari e, talvolta, a matita o a penna, in velocissimi schizzi dove i tratti accennavano a un modo di fare, a una gestualità o all'apparenza di un'indole, così spesso più efficaci di un lungo racconto o di un disegno con i rilievi a chiaroscuro.

Il momento di passaggio dal primo al secondo Briganti — sarebbe forse giusto parlare di agnizione più che di transito — è da individuarsi nella decisione che lo portò a comporre uno dei suoi testi più belli: *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, pubblicato per la prima volta nel 1977⁸. Dove devia dalle inclinazioni culturali di Longhi, come dirà anni dopo e, soprattutto dalla sua prospettiva: "Longhi detestava cordialmente tutte queste cose; la linea di Longhi era quella del realismo solare, quindi odiava cordialmente tutti questi pittori che a me hanno sempre invece interessato"⁹. E, nella nota introduttiva alla ristampa del volume, Briganti chiariva le ragioni della sua scelta: "cominciai ad essere attratto dal desiderio di istituire un rapporto — ma un rapporto reale, concreto, e non una generica analogia — fra alcune manifestazioni di quell'arte che solitamente si definisce 'fantastica e visionaria', e in particolare fra alcuni significativi episodi della pittura inglese degli ultimi decenni del Settecento, e quell'insieme di idee, di pensieri, di in-

tuizioni, di espressioni poetiche, letterarie e filosofiche che gravitano intorno alla scoperta dell'inconscio e che sono caratterizzate dalla piena consapevolezza del suo decisivo intervenire nel campo della immaginazione artistica. Mi abbandonai così, in quegli anni (anni che corrispondono anche ad una mia esperienza analitica), forse con un eccesso di empatia, ad una vera e propria immersione in quelle zone inquiete e affascinanti della vita intellettuale settecentesca che più drammaticamente avevano avvertito il trauma delle certezze nate dalla ragione e che, per tensione psicologica, trovano un equivalente forse soltanto in quell'epoca dell'angoscia (...) nella quale si realizzarono, fra il III e il IV secolo dopo Cristo, alcuni fra i più profondi rivolgimenti che la società antica abbia conosciuto. O nella 'caduta di nervi' del primo manierismo".

In questo lungo rimando, che parrebbe il riconoscimento di una digressione, Briganti crea un parallelismo con secoli passati, in particolare con un altro periodo storico-artistico di cui si era a lungo occupato trent'anni prima¹⁰ e a cui si riavvicina come a voler tracciare un filo di ideali persistenze tra epoche di profonde mutabilità e incertezze, pur distinguendo sempre le ragioni delle trasformazioni morfologiche. È un libro, quello dei *Pittori dell'immaginario*, che abbraccia e racchiude una densità impressionante di letture e di esplorazioni, di conoscenze e tracce che si svolgono attorno a problemi artistici. Ma è soprattutto un libro attraverso il quale la finezza psicologica dell'autore pone le basi per mostrare nuovi concetti di cultura, non più chiusi in rigide categorie formali, non più ravvisati in possibili accostamenti stilistici.

Concetti di cultura che si rifacevano a concetti di vita, intuitivamente consapevoli di confini mentali non più facilmente tracciabili. Concetti di cultura che riassumono il dato storico nel significato stesso della riflessione che, in un certo senso, sembra perseguitare Briganti. È una scelta che riverbera quell'oscurità dello spazio psichico e intellettuale all'interno dei cui territori si avverte un certo timore a procedere. E il timore viene continuamente messo alla prova e affrontato nel susseguirsi di considerazioni e giudizi che stringono il lettore in un avvincente tracciato di richiami e contesti filosofici e letterari. Dove gli artisti e la loro opera, pur essendo attori e veri protagonisti di

questo lungo viaggio, entrano ed escono dalla scena.

L'asse principale della trattazione si muove attorno a un filone fantastico e visionario ed è la ricerca di nuovi mezzi espressivi per scoprire le profondità e la gamma di sentimenti diversi legati all'oggettivazione delle forze notturne del sogno a costituire il nucleo dell'analisi di Briganti. E qui si assiste a una variazione d'indagine rispetto ai criteri abituali e rispetto a una metodologia verso la quale aveva sempre mostrato una certa riserva intellettuale. Che non si rintracci una metodologia univoca negli scritti e negli insegnamenti di Briganti non deve esser interpretato in senso negativo. Al contrario, in questa molteplicità di aperture e di indicazioni, in questo sovrapporsi di livelli tra descrizione ed esegesi risiede la vera originalità dello storico dell'arte che non cerca risposte — piuttosto si interroga continuamente, al di là di una conoscenza basata su principi comuni, sul significato dell'affiorare di nuove tematiche, di nuovi modi espressivi, di nuovi contenuti. Una curiosità che nasce dall'esperienza e dall'abilità nel saper leggere i dati esteriori dell'opera, nel cogliere gli stili in ogni dettaglio dell'immagine. Una curiosità che da quell'esperienza si sviluppa verso mete di cui forse lo stesso Briganti non sempre afferra i contorni ma di cui, per quella sua straordinaria capacità introspettiva, arriva a tratteggiare paesaggi mentali che non mirano a stabilire altre categorie. Sono paesaggi mentali vasti, coscienti e ancora carichi del dubbio iniziale, a cui non si può rispondere per verità assolute, poiché le variabili sono molteplici e la sola consapevolezza è già di per sé un giudizio.

Briganti storico dell'arte contemporanea non può essere avvicinato ad alcuna famiglia né ad alcuna tipologia di ricerche — nel senso di una classificazione prettamente italiana. Non si concentra su indagini iconologiche né filologiche, non si occupa di iconografia né di sociologia dell'arte, non di strutturalismo né di alcun'altra categoria definita di studi. Quel desiderio di conoscere che lo spinge a occuparsi di ambiti artistici che non rientrano in una specifica competenza di interessi lo tiene lontano da sistemi metodologici chiusi. È questa disposizione aperta e libera a offrire una lettura brillante e, allo stesso tempo, problematica. Non propone soluzioni quando si tratta di affrontare criticamente un problema storico, non definisce un

unico principio di giudizio, piuttosto ricerca quell'aspetto che lo cattura e, al di là delle parentele stilistiche che potrebbero accomunare un artista a un altro, si interroga sulle trasformazioni morfologiche da attribuirsi, piuttosto, a una condizione dello spirito.

È, dunque, in questa lungamente maturata vocazione a osservare, oltre i limiti della realtà visibile, gli infiniti procedimenti e le misteriose evoluzioni dell'intelletto verso deflussi non razionali, che Briganti guarda più da vicino la pittura di De Chirico. Con un occhio ormai lontano dal suo 'maestro', con quell'occhio interiore attraverso il quale ricercava altre chiavi per vedere realtà che non avessero unicamente le apparenze delle forme esteriori. Ai *Pittori dell'immaginario*, quasi la logica continuazione di quella lunga traiettoria tracciata nel segno di nuove consapevolezze, segue da vicino l'idea di presentare in una mostra le immagini di un gruppo di artisti poi raccolti sotto un'unica comune espressione: quella di "pittura metafisica". Sempre sottolineando la diversità di propositi, di intenzionalità, di visione soprattutto. "Non esiste cioè un linguaggio metafisico — scriveva infatti Briganti¹¹ — ma solo un'emanazione metafisica, o magari un'iconografia metafisica, non esiste un metodo metafisico di analisi formale della realtà, esterna o interna che sia, così come la visione metafisica non si manifesta soltanto attraverso il rifiuto di assumere un linguaggio storicamente articolato". Non un linguaggio ma un'emanazione, la linea che poteva unire un'espressione pittorica all'altra. Interpretazione questa che, nell'assoluta semplicità, lascia intravedere uno degli strumenti per avvicinarsi alla sintassi del sistema teorico che Briganti costruisce.

Talvolta è il sentimento a prevalere sulla ragione; ma questo avviene quando la distanza tra l'opera e il suo creatore si riduce e lo sguardo del critico non può godere di quella lontananza marcata solo dal passaggio del tempo. Davanti alle immagini dei suoi contemporanei in Briganti ancor più si acuisce quella scissione tra intuito e logica, tra fantasticherie e intelligenza che, senza intenzione, si rimodella nella misura di un metodo riflesso. Non un metodo costruito né un metodo traslato. Non un metodo nel senso classico della parola. Un metodo eppure, una disciplina, un rigore — tutti termini che riguardano una con-

cezione sistematica delle discipline scientifiche, come anche della storia dell'arte — Briganti se li era creati negli anni. Dietro a quella apparente leggerezza e a quella facilità di scrittura si nascondevano una regola, una meticolosità e una precisione alle quali per natura tentava di sfuggire architettando di continuo altri compiti e altri progetti.

“Per me la storia dell'arte, e questo me lo ha insegnato Longhi, è un po' come scrivere un romanzo storico, è un'approssimazione e anche un'invenzione”¹². E sul terreno dell'invenzione e dell'approssimazione — come avvicinamento graduale per tentativi e verifiche — il mondo dell'arte contemporanea era quello che lasciava a Briganti maggiore spazio all'esplorazione e, soprattutto, alla suggestione. Basterebbe rileggersi le pagine dedicate a Alighiero Boetti, a Jannis Kounellis, a Giulio Paolini o all'Arte Povera¹³ per capire la separazione che era avvenuta dai suoi amici di sempre, da Guttuso ad esempio. Come se la pittura di quest'ultimo rientrasse in quel filone 'realista' dal quale Briganti si era distaccato intellettualmente, non sentimentalmente. Come se la generazione degli artisti più giovani avesse attuato proprio quel taglio con la tradizione, con la realtà del quotidiano, che egli avrebbe voluto mettere in atto. E forse proprio le loro opere gli servirono da esempio, gli dischiusero nuove, fresche verità. Anche perché la rottura avveniva nei confronti di poetiche, ideologie, modi di pensare consumati, logori, non nei confronti di mondi remoti, di civiltà antiche, dove i miti si rinnovavano attraverso sembianze e apparizioni diverse, più immediate, più prossime a una sensibilità primitiva e a una visione archetipica.

E forse per la prima volta, in questo rapporto diretto con il presente, capiva allora fino in fondo la reale avventura dell'arte: “O riesci attraverso questo linguaggio a dare quel soffio, per cui questi oggetti diventano in qualche modo comunicanti e poetici, oppure cadi nel nulla, nello zero assoluto”¹⁴.

Coglieva così l'azzardo dell'artista e il dramma perenne di rivitalizzare il 'soffio' dello spirito creativo.

NOTE

¹ *Serenità di Tosi*, in 'Primato', III, 10, 15 maggio 1942, p. 206.

² *Immagini di Carrà*, in 'Primato', III, 14, 15 luglio 1942, p. 278.

³ R. Longhi, *Scultura futurista: Boccioni*, Firenze, 1914.

⁴ La citazione è ripresa da un articolo che Briganti scrisse in memoria di Roberto Longhi, *Roberto Longhi, istrione e asceta*, pubblicato su 'Mercurio' — inserto settimanale de 'la Repubblica' — il 29 dicembre 1990.

⁵ *Al dio ortopedico*, in 'Il Tempo', Roma, 22 febbraio 1919.

⁶ G. Briganti, *op. cit.*, 1990.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, 1977, ristampato dalla stessa casa editrice (Electa) nel 1989.

⁹ Affermazioni che vennero raccolte, il 19 e 26 gennaio del 1992, pochi mesi prima della morte di Briganti, da Gabriella Caramore in una lunga intervista svoltasi in due tempi per la trasmissione radiofonica *Paesaggio con figure – testimoni ed interpreti del nostro tempo*, ideata da Michele Gulinucci e dalla Caramore. La trascrizione dell'intervista è stata poi pubblicata nel 1995 a cura di Luisa Laureati nei 'Quaderni del seminario di storia della critica d'arte', 5, per i tipi della Scuola Normale Superiore di Pisa, vedi p. 43.

¹⁰ Vedi la pubblicazione *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945.

¹¹ *I Metafisici*, in *La Pittura Metafisica*, catalogo della mostra a cura di G. Briganti e E. Coen, con la collaborazione di A. Orsini Baroni, Venezia, 1979, p. 15.

¹² *Paesaggio con figure*, cit.

¹³ G. Briganti, *Il viaggiatore disincantato. Brevi viaggi in due secoli di arte moderna*, Torino, 1991.

¹⁴ *Paesaggio con figure*, cit. Questa frase si riferiva in particolar modo alle ricerche degli artisti contemporanei.