

GIULIANO BRIGANTI

CHASTEL E NOI

*CREDO che più di una volta gli storici dell'arte di casa nostra, e penso a quelli della mia generazione ma il discorso potrebbe certamente estendersi anche ai più giovani, siano stati indotti a chiedersi, magari soltanto per valutare personali esperienze, quali rapporti intercorrano, nel campo della critica d'arte fra la Francia e l'Italia. Penso cioè che abbiano sentito la necessità di interrogarsi sulle affinità e sulle differenze o di stabilire un bilancio di dare e avere in merito ai modi di esercitare il mestiere di critico nell'ambito di due mondi culturali per alcuni versi tanto vicini. Da parte mia, l'educazione ricevuta, che è stata un'educazione longhiana, mi ha sempre portato ad apprezzare i benefici che, in Francia, la letteratura, quella vera, ha portato alla critica d'arte e quindi ad amare Paul Valéry più di ogni altro critico francese titolato; e non solo il Valéry di Eupalinos, di Degas, Danse, Dessin o degli scritti su Leonardo, ma, come insegnava Longhi, il Valéry del Canto delle colonne, quel Valéry "che mai si è spinto più in alto in critica d'arte che quando, ad un tempo, saliva in poesia". E da Valéry passare magari a Fénéon o a Proust per risalire poi, nel cuore dell'Ottocento, sino a Baudelaire seguendo il fiume fecondo di una tradizione che univa felicemente letteratura e critica, poesia e critica, e che non trova da noi alcuna valida corrispondenza.*

*Ma qui si ferma, credo, nel campo specifico della critica d'arte, il nostro disavanzo. Un disavanzo che, proprio perché si misurava sul terreno della poesia e della letteratura, era profondamente radicato nella nostra indubbia ottocentesca inferiorità. Non voglio dire con questo che non ci venissero dalla critica d'arte francese altre suggestioni e altri stimoli al di fuori di quelle inimitabili e vivificanti interpretazioni di Valéry che superavano così felicemente i limiti dell'estetismo classicizzante. Non erano molti, tuttavia, né gli stimoli né le suggestioni, se voglio restare alle mie esperienze, cioè agli anni della mia formazione e a quelli che immediatamente seguirono. Sarebbe ingiusto però tacere quanto contribuì ad aprirmi la mente, fra gli anni Quaranta e Cinquanta, la lettura delle opere di quel grande storico e di quell'incantevole scrittore che fu Henri Focillon. Fu Carlo Ludovico Ragghianti, ricordo molto bene, che mi spinse a leggerlo. Il fascino della luminosa intelligenza di Focillon, la molteplicità degli interessi che lo motivavano, la sua tendenza universalistica, nata da un'inesauribile curiosità intellettuale, quella sua ostinata ricerca "morfologica" che lo guidava anche nel campo del sociale o dell'antropologico alla ricerca della "vita delle forme", erano certamente utilissimi correttivi a quell'accanito*

“filologismo” attributivo cui ci portava la nostra vocazione di “conoscitori” quando, nell’esercitarla, ci dimenticavamo quanta forza di sintesi storica sottendessero anche le più carpentieristiche ricostruzioni longhiane.

Oltre Focillon, che pur essendo un esatto contemporaneo di Picasso, amava definirsi “uomo del XIX secolo” (ma non così lo sentivamo noi), non potrei ricordare, restando a quegli anni della guerra e dell’immediato dopoguerra, molte letture profittevoli e per me formative di parte francese, se non forse il vecchio (ma non invecchiato) libro di André Fontaine sulle dottrine d’arte in Francia che lessi con vera passione. Dovrei forse naturalmente citare Sterling per il catalogo della mostra dei Peintres de la réalité che segnò un improvviso fiorire di interessi caravaggeschi in Francia, ma in quella zona, allora ancora impervia, eravamo noi italiani, per merito esclusivo di Longhi, a guidare la cordata. Diverso è il caso, se non altro per la novità del metodo, dell’affascinante Dossier Caravage di Berne Joffroy, uno studioso di genere tutto particolare che da giovane aveva frequentato Fénéon e che era un patito di Valéry e, naturalmente, di Longhi. Ma siamo già nel 1959, più di venti anni dopo la mostra di Sterling; con Joffroy, del resto, si entra piuttosto nel campo del nostro “dare” calcolando l’influenza che Longhi ebbe in Francia e che si diffuse soprattutto in anni posteriori al Dossier. Si superano, quindi, cronologicamente gli anni cui, in principio, mi sono riferito, gli anni, voglio dire, dei miei primi lavori, quando studiosi eminenti, profondi “italianisti” e formidabili conoscitori come Michel Laclotte e Pierre Rosenberg non si erano ancora affermati o addirittura non erano ancora comparsi all’orizzonte, come può dirsi naturalmente anche di Jacques Thuillier.

Ci fu un vuoto, dunque, dopo la scomparsa di Focillon, che morì negli Stati Uniti nel 1943, nel campo aperto verso l’Italia della cultura artistica francese. Né potevano riempirlo davvero le prove di tanta insopportabile storia dell’arte pseudo letteraria, retorica e celebrativa o futilmente discorsiva, un bla bla che deve considerarsi una vera e propria malattia endemica che imperversava ancora in quegli anni sulla critica d’arte in Francia e che solo recentemente può dirsi scomparsa. La specie degli “italianisants” sembrava estinta. Fu allora che cominciò a farsi conoscere da noi André Chastel. E subito ci si rese conto che nessuno più di lui era dotato delle qualità adatte per riempire quel vuoto. Il suo progressivo affermarsi nell’ambito più qualificato degli studi sul nostro Rinascimento, il selettivo, articolato e moderno taglio internazionale della sua preparazione, il disprezzo dimostrato per quello che definisce “l’analfabetismo artistico” di certi suoi connazionali e, nello stesso tempo, il suo rapido inserirsi, amichevole e fiducioso, nella comunità degli studiosi italiani, deve considerarsi un evento decisivo che conferì una nuova dimensione ai rapporti fra critica d’arte italiana e critica d’arte francese. Tanto che la sua figura di studioso assume, sotto questo aspetto, un valore di immagine emblematica. Di persona l’ho conosciuto, se non sbaglio, nel 1947, durante uno dei primi viaggi che fece in Italia dopo la fine della guerra riprendendo una consuetudine di visite annuali che aveva iniziato, così mi disse, a vent’anni, nel 1932, quando viaggiava con il suo Dante in tasca per vedere Giotto o studiava nelle chiese e nelle gallerie di Firenze con le Vite del Vasari come guida. Erano gli stessi anni in cui Balthus girava per la Toscana per ritrovare nella campagna fra Arezzo e Borgo San Sepolcro la luce dei paesi di Piero e copiava la “Resurrezione” o le “Storie della vera croce”, incantato adepto di un’antica “Filoausonia”. A parte l’immediata simpatia che fu l’origine di un’amicizia che dura ininterrotta da allora, fui subito attratto dai molteplici aspetti della cultura di Chastel che suscitavano in me, fedele scolaro di Longhi, sensazioni ora nuove ora familiari. Se ne parlo, se cerco ora di riordinare mentalmente gli elementi che allora più mi colpirono, non è tanto per ricordare i vantaggi che ho ricevuto da quell’incontro e dalle frequentazioni che ne seguirono, quanto per puntualizzare l’importanza che ebbe, negli anni successivi, il contributo offerto da Chastel alla costruzione di una più moderna immagine dell’arte italiana, all’edificio di una storia al quale Longhi, da parte sua, già da molti anni lavorava e con il profitto che tutti sanno.

L’apertura di Chastel verso la cultura italiana nasceva certamente dall’insoddisfazione profonda che provocava in lui la critica d’arte francese del tempo, con quel suo vuoto compiacimento di possedere un sapere che era soltanto un sapere inerte, con quella ingannevole brillantezza “letteraria” che na-

scondeva una mistificazione culturale. Negli anni Trenta "on ne respirait qu'auprès de Focillon" scrisse più tardi Chastel quando il debito verso il grande storico francese gli apparve in tutta la sua portata. Oltre a Focillon, di cui seguiva i corsi alla Sorbona e più tardi al Collège de France, oltre alla guida luminosa di Valéry, le sue giovanili letture furono, naturalmente, Berenson e Wœlfflin o il bizantinista Diehl; ma il temperamento, preciso e sottile, di cui è dotato, lo spingeva allora verso quella che egli chiama "l'applicazione dello spirito al particolare" e lo induceva a pensare che la precisione equivalesse al rigore e che solo l'esattezza delle referenze portasse alla pertinenza. Il che lo portò molto presto a preferire a Berenson e a Wœlfflin, e alle "descrizioni delle descrizioni", un'attenta lettura delle fonti della nostra civiltà artistica, ad approfondire quella conoscenza puntuale dei testi originali (da Alberti a Vitruvio, da Leonardo a Vasari) che ha sempre costituito la solida base, e invidiabile, di tutti i suoi lavori futuri.

Era attratto naturalmente, e di qui la sua amicizia per noi, dalla concretezza di Longhi, dalla precisione filologica che era il fondamento del fare storia del nostro maggiore critico. E Longhi aveva — Chastel ancora oggi lo riconosce — stimolato la sua ambizione a "scrivere bene", un principio, anzi una dimensione importante della nostra disciplina, che gli aveva trasmesso Focillon e al quale sin qui si è sempre attenuto e, devo dire, con crescente successo: guadagnando vieppiù in eleganza e in chiarezza, affilando, nello scrivere, la penetrante sottigliezza del suo spirito. Se in Francia non poteva non sentirsi solo, l'aver scoperto in Italia un gruppo di studiosi intorno a Longhi, coetanei o di poco più giovani (ed era il segno più concreto della forza aggregante, in quegli anni, delle idee longhiane) gli aveva certamente dato la fiducia e l'indubbio confronto di un appoggio. Ma Chastel non ha scelto mai la strada del "conoscitore". Prima ancora che venisse a contatto con Longhi, del resto, il suo temperamento, che lo portava a soddisfare alacramente molteplici curiosità, la sua precoce conoscenza delle fonti letterarie e delle loro interne connessioni con il pensiero contemporaneo, il suo proposito di penetrare il senso delle tradizioni leggendarie e delle fortune critiche, lo avevano fatto approdare giovanissimo, nel 1934, all'Istituto Warburg, che si era da poco trasferito a Londra, e dove conobbe Panofsky, Wittkower, Fritz Saxl. Ma se quelle straordinarie frequentazioni lo indirizzarono verso ricerche, del resto mai abbandonate, che vertevano sui rapporti fra le forme dell'arte e le forme della cultura (ricerche ampiamente documentate da quella affascinante raccolta di saggi che così felicemente ha intitolato *Fables, Formes, Figures*) Chastel non è venuto mai meno alla sua fede nell'autonomia delle forme artistiche, non ha mai dimenticato quello su cui l'aveva fatto meditare Focillon, e cioè che il contenuto di una forma è la forma stessa. Non dubito che i suoi successivi viaggi in Italia rafforzarono questo concreto e primario rapporto con le opere, gli confermarono la necessità di partire sempre da loro per ritornare a loro.

Fu comunque, quella warburghiana, un'esperienza fondamentale. Distinguere i temi e i motivi che si riconoscono dietro la carica espressiva che investe le formule di origine letteraria e gli schemi artistici e che spiegano, di quelle formule e di quegli schemi, la fissità o quanto meno la lunga durata, è stato sempre e continua ad essere, per Chastel, un'occasione per rendere più viva la lettura di un'opera d'arte e per rivelare la trama del suo complesso tessuto. Un'occasione che assume talvolta la leggerezza elegante di un gioco mentale, erudito, inedito, allegro. Le sue interrogazioni sulle "modalità dell'immaginario nelle società umane" lo portano ad individuare e a mettere in luce, con mano leggera e sicura, i dati, appartenenti a diversi registri, che ci appaiono simultaneamente nell'unità formale di un'opera; a indagare il continuo affiorare di elementi costanti perché, come ha dimostrato in molti saggi della succitata raccolta, "la nouveauté n'est rien sans la répétition".

A questi luoghi d'incontro, diversi e spesso fra loro distanti, dove troviamo le tracce più evidenti del cammino che Chastel aveva fatto al tempo in cui lo conobbi, è necessario aggiungere l'esperienza del Surrealismo che lo determinò certamente negli anni della sua prima giovinezza e che significò per lui scoperta dell'immaginazione, dell'invenzione della libertà. Una spinta a dimenticare l'accademismo che vigea, al di fuori di Focillon, negli studi universitari, a scrollarsi di dosso molte "idee ricevute"; una prima rapida intuizione dell'identità fra arte e invenzione totale, l'acquisizione della certezza che

un'immagine non è mai riducibile a un testo.

Su questi punti, sommariamente accennati, si fonda l'insegnamento di Chastel; e se rimane legato, come partenza, a quei luoghi d'incontro, se è tributario tanto della filologia che della ricerca letteraria, trova sempre modi personali e indipendenti per trasmetterci l'emozione e la qualità delle forme artistiche. Cercando di far uscire l'arte dall'isolamento dell'estetismo, ritrovandone le sue molteplici radici, ma sempre nella certezza che non esistano, al di là dell'arte, "principi di spiegazione"; nella certezza che la società, per esempio, non può essere un principio di spiegazione perché nella società è già l'arte, come ha sostenuto nella sua nota polemica con Pierre Francastel. Quasi volesse dire che ad una storia sociale dell'arte si potrebbe contrapporre, con egual diritto di esistere, una storia artistica della socialità.

Il felice inserimento di André Chastel nella nostra cultura artistica, nato dal suo preponderante interesse per l'arte italiana, non è soltanto il più brillante e durevole risultato del rapporto Italia Francia nel campo della critica e della storia. Per noi significa qualcosa di più. Opere come Marsile Ficin et l'art (1954) che prepara il fondamentale e insuperato volume Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique (1959), lo stesso intramontabile e sempre aggiornato vademecum su L'Art Italien (1956) o i due volumi dedicati al nostro Rinascimento nella collana L'Univers des Formes, hanno rappresentato per noi, al loro apparire, un invito a osservare con maggiore attenzione certe dimensioni della lunga storia figurativa italiana che tendevano a sfuggire sia al nostro versante troppo dedito al metodo della "connoisseurship", sia a quello più dedito a schemi fortemente concettuali. Un invito, non c'è dubbio, che equivaleva, considerando il peso di quelle opere, ad un valido aiuto. Naturalmente questa osservazione è pertinente soprattutto agli anni in cui quegli scritti di Chastel apparvero fra noi. Se si può dire, oggi, che le cose sono cambiate ciò si deve anche, non ne dubito, al suo contributo.