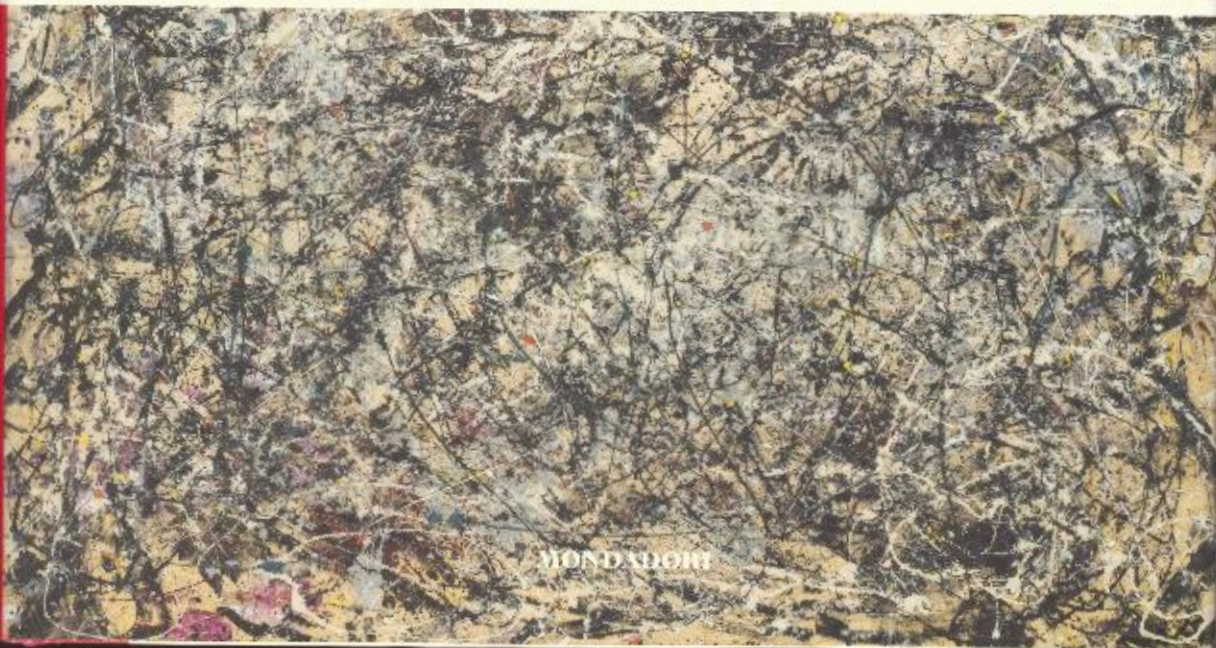


FLAVIO CAROLI



CON GLI OCCHI DEI MAESTRI

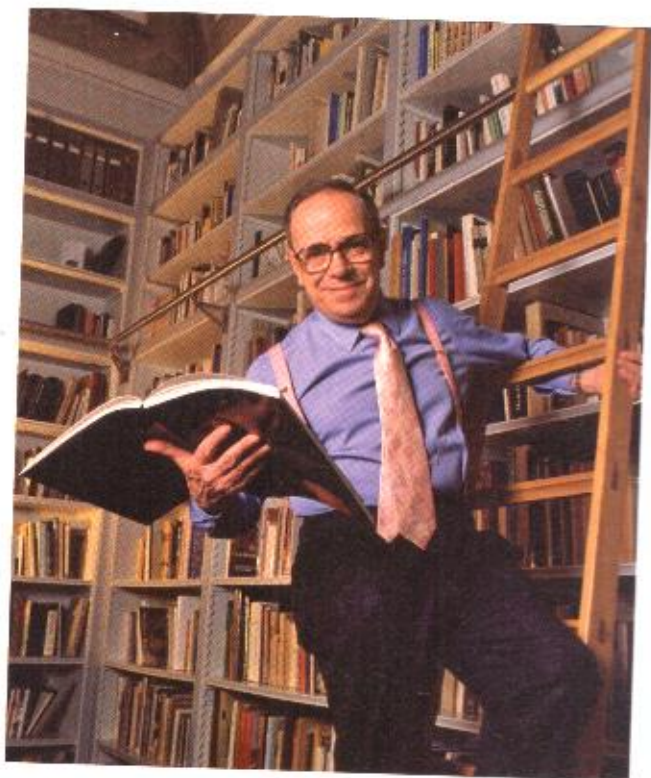
*La storia dell'arte nella vita e negli insegnamenti di  
Longhi, Graziani, Arcangeli, Briganti, Gombrich e Ragghianti*



MONDADORI

GIULIANO BRIGANTI

(1918-1992)



Vicolo del Borghetto è una piccola traversa di via del Babuino, a Roma, non lontano da piazza del Popolo. Lo percorsi, nel tardo autunno del 1968, con l'emozione per nulla sessantottesca di un giovane laureato che si avviava a incontrare un maestro e un mito del lavoro che aveva deciso di intraprendere. Entrai in un atrio apparentemente anonimo.

Chiamai l'ascensore. Vi salii. Aspettavo di sbarcare su un pianerottolo. Trattenni il respiro, e mi svegliai in Paradiso.

Intorno a me stormivano cipressi e querce secolari, l'ora di tramonto rimandava cieli color susina e brusii della città lontana milioni di chilometri: ero in un dipinto di Böcklin, nel funebre vento di eternità che spira nei quadri di Böcklin.

In realtà, ero solo alle soglie della casa più bella del mondo, appesa – invisibile – alle falde del Pincio. Alla decima parola, mentre le scarpe frusciano sul vialetto di ghiaia che portava alla biblioteca, Giuliano Briganti pretese che gli dessi del tu. Poi aprì la porta, e oggi, sulla nuvola da cui ci sta guardando, sa che, se la già insinuante voracità di libri che mi agitava allora si è tradotta in una pernicioso follia di accumulo, deve assumersi gran parte delle responsabilità. Per anni, lottando con quintali di carta, mi sono detto: «Briganti ce l'ha fatta...». Il miracolo di quella biblioteca era terrificante, e capace di infondere felicità a chicchessia. Ma c'è di peggio. C'è il problema dei quadri. I Canaletto e i Baburen li ho quasi dimenticati. Ma i meraviglio-

si Sweerts no, quelli mi indicarono un grande semisconosciuto della pittura seicentesca.

L'istinto della caccia uno ce l'ha o non ce l'ha. Giuliano, la vita di Giuliano, sapeva risvegliarlo. Il richiamo della foresta. Il sapore selvatico che si avvertiva dietro ai suoi infiniti appostamenti nelle praterie della bellezza.

«Vieni quando vuoi» disse. Spesso, dimenticava l'appuntamento, e io mi aggiravo da solo fra i suoi libri e le sue fotografie come un gatto o un coyote. A volte, lo trovavo disteso sul tappeto che ripassava gli indici di Berenson. Ma, evidentemente, la mente gli correva altrove. Un giorno, di punto in bianco, commentò una famosa seduttrice del nostro mondo, e considerò che però, occultatissimo, c'era in lei qualcosa, un vuoto di appeal, che inceppava il meccanismo del desiderio. Non trovavo anch'io? Poiché, in effetti, la mia ingenua voracità di ventenne avvertiva, contro il parere di tutti, quella mancata emissione di onde, lo guardai credo inebetito.

Dissi «sì». Ma poi ci pensai a lungo. La critica d'arte nasceva dunque così: per captazione di onde erotiche.

Restò, quel giudizio, il nodo di complicità, mai più citato, ma mai più rimosso, che nutrì un'infinita mia ammirazione, culminata negli ultimi incontri a Kassel e a Bassano, dove lo seguì, incantato, mentre diceva cose intelligenti sull'arte del nostro tempo (è così raro!) e poi si fiondava sulle scale come un ragazzo.

Alla «semplicità» di Giuliano Briganti non ho tuttavia mai creduto. Nel confronto fra lui e Francesco Arcangeli, avevo a quei tempi adottato l'analisi di Marcel Proust sul Principe e sul Duca di Guermantes: mentre l'uno (Arcangeli) appariva contorto, e in realtà era mosso da forze fresche e primigenie, l'altro (Briganti) doveva la sua apparente linearità a un grande e benigno controllo dell'oscurità.

Giuliano era complesso. Ed è per questo che dobbiamo fare appello a tutta la lucidità di cui siamo capaci per scolpire le ragioni di una grandezza che lo pone oggettivamente fra i massimi storici dell'arte del XX secolo. Il primo motivo è la raziona-

le (teoricamente argomentata) consapevolezza della continuità fra il «pensiero in figura» moderno e quello contemporaneo. Si può nascere contemporaneisti e riverberare le proprie esperienze nel passato (risultando approssimativi). Si può nascere filologi, e tentare di proiettare il passato nel presente (risultando reazionari). Possono esistere gli «avanguardisti» in cerca di improbabili radici. Briganti credeva nella tradizione dei grandi valori, e ne cercava gli sviluppi, avendo piena consapevolezza che il nuovo non può inverarsi che in successive idee di modernità inevitabilmente traumatiche.

Il suo libro sulla *Maniera*, che ha modificato definitivamente la storia dell'arte, non sarebbe nato senza le onde erotiche (già, proprio quelle!) proiettate retrospettivamente da Espressionismo e Surrealismo. Gli studi sul Barocco non sarebbero stati pensati senza la conoscenza dello spazio «informale». I pittori dell'Immaginario non avrebbero senso senza una meditata e personale esperienza della psicoanalisi.

Il secondo motivo della grandezza di Briganti è la infinitamente riscontrata fiducia nella qualità, che è quanto dire in un sistema di valori assoluto, ancorché inverato tempo per tempo, in modo empirico e per nulla idealistico, nella concreta realizzazione della «cosa», dell'opera. Qualità della pittura: le sue scelte tuttora non condivisibili sono rarissime (ci pensava molto, Giuliano...).

Qualità della scrittura: dialogica, astratta o palpitante a seconda delle necessità espressive. Qualità della storia dell'arte: chi, in anni di balbettii, o, per converso, di inebetito grigiore, ha inteso reggere l'urto della sottocultura, ha trovato in lui un esempio e un sostegno.

Ma queste sono solo conseguenze. Tutto ciò, in un uomo, deriva da un fondamento originario, archetipico, che rende le scelte devote a una sorta di inevitabilità. Chissà come e chissà quando (forse nel favoleggiato studio di antiquario di suo padre), Briganti aveva scelto l'eleganza e la nobiltà, cioè la qualità della vita.

Ed è impossibile, credo per chiunque, aggiudicargli un solo comportamento dettato da volgare opportunismo, o da spirito

di rivalsa. Ha voluto restare al di sopra della mischia, e c'è riuscito. Non andava in televisione, perché la televisione, troppo spesso, immischia.

Distillava. La «pazza folla», che gli piaceva nei quadri dei Bamboccianti, non poteva coinvolgerlo nella realtà.

Sul tappeto giallo e turchese ov'è disteso in questo momento sono certo che Giuliano ha cominciato a studiare qualche seduttrice celeste. Lei si preoccupa, e io so perché.

Giuliano Briganti (Roma, 1918 - 1992)

A cura di Marina Scognamiglio

Nato a Roma il 2 gennaio 1918, Giuliano Briganti si avvicina al mondo della storia e della critica d'arte fin da giovanissimo, sospinto e guidato dall'esempio familiare. Dopo gli studi universitari umanistici, il padre, Aldo Briganti, ha frequentato a Roma la Scuola di specializzazione in Storia dell'Arte di Adolfo Venturi, dove è stato compagno di Roberto Longhi, con cui intrattiene una duratura amicizia che lo induce a favorire il contatto col figlio, già propenso a un iter storico-artistico. Anche la madre, Clelia Urbinati, ha scelto una strada analoga, laureandosi a Bologna con una tesi su un architetto e intagliatore emiliano del XVI secolo.

Conseguita la maturità classica al liceo Ennio Quirino Visconti di Roma, sulle orme dei genitori Giuliano si iscrive quindi alla Sapienza, presso la Facoltà di Lettere con indirizzo Storia dell'Arte medievale e moderna, laureandosi nel 1940 con Pietro Toesca grazie a una brillante tesi su Pellegrino Tibaldi, pittore e architetto operante nella seconda metà del Cinquecento. Si tratta del primo avvicinamento alle problematiche del Manierismo, che Briganti investigherà nel corso della sua intera carriera.

Già dal 1937, e fino al 1941, collaboratore di «La Ruota», neonato mensile di politica e letteratura poi rivolto anche alle arti, dal 1938 scrive una serie di saggi che spaziano dalla tradizione figurativa fiamminga al Manierismo fino al Vedutismo settecentesco (*Su Giusto di Gand*, 1938; *Un libro su Santi di Tito*, 1938; *Chia-*

rimenti su Vanvitelli, 1940). Collabora anche a «La Critica d'Arte» – rivista condiretta in quei medesimi anni da Roberto Longhi, Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli –, e si avvicina poi a «Primato», di Giuseppe Bottai, sulle cui pagine, nel 1942, compariranno alcuni pezzi sull'arte contemporanea (*Serenità di Tosi*, 1942; *Immagini di Carrà*, 1942). L'interesse per la pittura coeva emerge ancora nei brani dedicati a Giorgio Morandi e Giorgio de Chirico (*Omaggio a Morandi*, 1945; *L'ultimo de Chirico*, 1945) su «Cosmopolita», settimanale fondato nel 1944 da Alessandro Morandotti, che raccoglie gli interventi di noti intellettuali italiani e stranieri dell'epoca: tra questi i nomi più in vista sono Roberto Longhi, Anna Banti, Michelangelo Antonioni, Renato Guttuso, Carlo Lizzani, Igor Stravinskij, Klaus Mann, André Gide, John Rewald, Erich Maria Remarque, Isaak Babel', André Malraux. Briganti ne è redattore capo dal 1944 al 1946.

Il proficuo rapporto instaurato con Morandotti – studioso, collezionista e responsabile della galleria romana Antiquaria, orientata alle arti figurative del Seicento e del Settecento – è il veicolo per la pubblicazione della sua tesi di laurea, edita nel 1945 dalla stessa casa editrice Cosmopolita con il titolo *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Tale rapporto è inoltre il primo canale per la rivalutazione del fenomeno dei Bamboccianti – più tardi oggetto di un'ampia e documentata analisi – attraverso la curatela di una mostra allestita nel 1950 negli spazi di Antiquaria in Palazzo Massimo alle Colonne a Roma (*I Bamboccianti. Pittori della vita popolare nel Seicento*). Le ricerche di Briganti sul tema, scarsamente considerato fino a questo momento dagli storici, sono ulteriormente avvalorate dalla compilazione di saggi (*Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi*, in «Proporzioni», 1950; Voce *Bamboccianti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1958; *Opere di «Bamboccianti» della raccolta Mambrini*, 1963) che si susseguono fino al 1983, anno della redazione della più strutturata monografia *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*.

Ancora negli anni Quaranta, accanto agli apporti relativi alle questioni tardorinascimentali e manieriste (*Tardo Rinascimen-*



to romano, in «Il Popolo di Roma», 1943) – la cui summa appare nel volume *La maniera italiana*, del 1961 – gli interessi di Briganti si estendono al Seicento e Settecento, con particolare riferimento al Vedutismo. È del 1947 la stesura della voce su Gaspar Van Wittel in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* («Dizionario Universale degli Artisti») – ambiziosa opera enciclopedica tedesca in trentasette tomi ordinata da Ulrich Thieme e Felix Becker –; si tratta di una prestigiosa commissione che fa seguito al testo apparso su «La Critica d'Arte» nel 1940, *Chiarimenti su Vanvitelli*, e prelude ai più vasti approfondimenti monografici *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, del 1966, *L'Europa dei vedutisti*, del 1968, e *I vedutisti*, dell'anno successivo.

Ormai affermato nel panorama della critica italiana come uno dei massimi conoscitori della cultura figurativa italiana dal tardo Cinquecento al Settecento, già assistente di Roberto Longhi dal 1941 al 1943 nello studio fiorentino di via Fortini, Briganti inizia negli anni Cinquanta una fondamentale collaborazione con «Paragone» – mensile fondato da Longhi stesso –, quando entra nella redazione della celebre rivista a fianco di Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna e Federico Zeri. Gli articoli, che sviscerano aspetti formali e stilistici del Barocco italiano indagando i percorsi dei protagonisti quanto il ruolo di artisti minori (*Barocco. Strana parola*, 1950; *Barock in Uniform*, 1950; *Appunti su Giovanni da San Giovanni*, 1950; *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, 1951; *Mattia Preti, i seicentofili e gli snobs*, 1951; *Michelangelo Cerquozzi pittore di nature morte*, 1954; *L'altare di Sant'Erasmus, Poussin e il Cortona*, 1960; *Pietro da Cortona dalla volta Barberini alla Sala della Stufa*, 1961), precedono l'elaborazione di *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, edito nel 1962, de *Il Palazzo del Quirinale*, dello stesso anno, e ancora di una voce per *l'Enciclopedia Universale dell'Arte*, su Pietro da Cortona, nel 1963.

Gli anni Sessanta vedono il critico viaggiare frequentemente in Germania, a seguito del delicato incarico nella Legazione delle restituzioni del Ministero degli Affari esteri – assunto dal 1958 a fianco di Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan al fine di

rifondere l'Italia dei beni artistici sottratti nella Seconda guerra mondiale – mentre prende il via un nuovo ciclo di collaborazioni giornalistiche che lo farà conoscere al grande pubblico trasformandolo in una delle personalità più in vista della cultura del paese. Curatore dal 1965 al 1968 della famosa rubrica d'arte del settimanale «L'Espresso», che già era stata curata da Lionello Venturi e da Ludovico Ragghianti, dal 1976 viene chiamato dallo stesso direttore della rivista, Eugenio Scalfari, a scrivere sul suo nuovo quotidiano, «la Repubblica», conquistando progressivamente il favore dei lettori con interventi che spaziano con disinvoltura attraverso gli argomenti più disparati, ed estendono il campo delle sue ricerche dall'arte moderna a quella contemporanea, con esiti dal valore sempre più esplicitamente letterario.

Nel 1974 ha intanto sposato Luisa Laureati, gallerista d'arte contemporanea, e ciò lo induce ad accentuare la frequentazione con l'ambiente dell'arte di avanguardia. Il fattivo contributo al fitto calendario espositivo approntato dalla Laureati per la sede romana della Galleria dell'Oca, aperta nel 1967, avvicina il Briganti alle figure di spicco della scena artistica contemporanea, da Giorgio Morandi a Filippo de Pisis e Giorgio de Chirico, a Luigi Ontani, Carol Rama, Renato Guttuso, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Nunzio, artisti per le cui mostre scrive appassionate recensioni. Inoltre, la lunga riflessione su De Pisis, di cui redigerà il catalogo generale nel 1991, su De Chirico, per il cui poderoso catalogo generale è consulente fra il 1971 e il 1973, e su Morandi, culmina nel 1979 nella mostra di Palazzo Grassi a Venezia *La pittura metafisica*, ampia e nutrita rassegna organizzata con la partecipazione di Ester Coen.

Nel 1977 pubblica *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, aprendo un nuovo e vasto territorio di ricerca che esplora le manifestazioni del Preromanticismo europeo nei suoi aspetti più visionari, scandagliando a fondo l'opera di Johann Heinrich Füssli, William Blake e Philipp Otto Runge.

Negli anni Settanta Briganti raggiunge il traguardo universitario: conseguita la libera docenza nel 1949, solo nel 1972 ottie-

ne dapprima l'insegnamento di Storia dell'Arte moderna e poi, nel 1977, quello di Storia dell'Arte contemporanea presso l'Ateneo di Siena. Dal 1983 regge infine la cattedra di Storia dell'Arte moderna alla Terza Università di Roma.

Giuliano Briganti muore nel 1992 a Roma, nella sua casa-studio di via della Mercede, che dalla metà degli anni Settanta è diventata – sul modello longhiano – il luogo di incontro, scambio e confronto per giovani allievi e collaboratori di cui il critico è maestro e mentore. Forniti di una vastissima biblioteca e di una nutrita fototeca – oggi integralmente trasferite e accessibili nel Palazzo Squarcialupi del Comune di Siena – i locali sono adatti a ospitare i ricercatori impegnati in imprese di schedatura e documentazione ideate e coordinate dallo stesso Briganti, come il titanico progetto di catalogazione delle opere di tutti i pittori italiani del XVII secolo, iniziato nel 1977 e rimasto incompiuto, oggi conservato presso la Biblioteca Giuliano Briganti a Siena.



PELLEGRINO TIBALDI, *Adorazione dei pastori*, 1549, olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

Dipinta dal ventiduenne Tibaldi – architetto e pittore manierista di formazione bolognese – durante il soggiorno romano che dal 1547 si protrae per cinque anni, la tela, «meditata e di ispirazione raccolta», si nutre degli esempi assimilati a Roma dal giovane artista, sviluppando una composizione in cui «l'esperienza michelangiolesca è tentata con entusiasmo nuovo e partecipe» (G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, pp. 70-71). L'investigazione di Briganti sulla Maniera – definizione più appropriata di Manierismo – comincia qui.



PELLEGRINO TIBALDI, *L'accecamento di Polifemo (Storie di Ulisse)*, 1550-51, affresco, Bologna, Palazzo Poggi.

Traguardo più alto della pittura matura del Tibaldi – tanto da essere considerato dai giovani artisti bolognesi «una scuola inderogabile, una specie di piccola Sistina» – il ciclo di affreschi dedicato all'*Odissea* nelle due stanze di Palazzo Poggi a Bologna è realizzato dopo il ritorno da Roma, e appare necessariamente denso di rimandi michelangioleschi, un «avventuroso romanzo figurato, popolato d'un'umanità vivacissima, gesticolante, agitata, frettolosa, sbracciantesi nell'ostentazione mimica del proprio atteggiamento, in pose involute, esagerate, talvolta addirittura caricaturali ... ovunque, un divertentissimo strafare, un ottimismo incontenibile, un piglio oltremodo sicuro, sostenuto da una sottile malizia nel riprendere e divulgare i motivi formali del manierismo romano» (G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, p. 79).

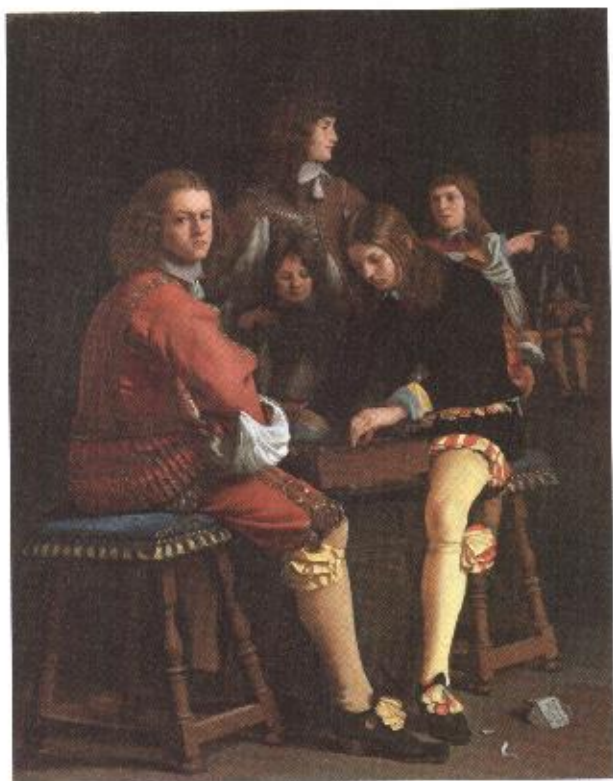
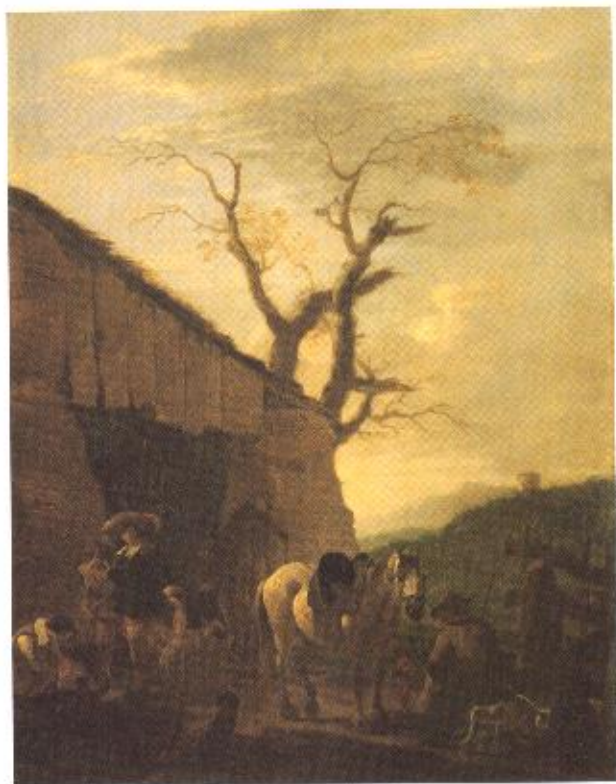




PIETRO DA CORTONA, *Ratto delle Sabine*, 1627-29, olio su tela, Roma, Pinacoteca Capitolina.

PIETRO DA CORTONA, *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1633-39, affresco, Roma, Palazzo Barberini.

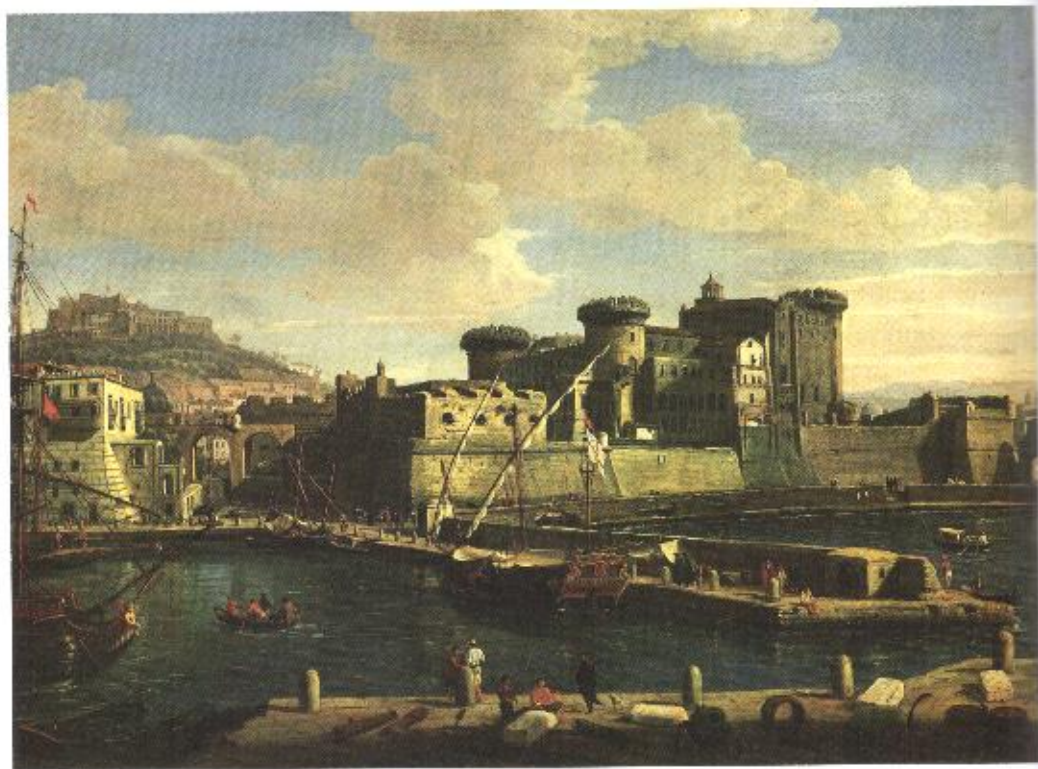
Grande conoscitore della cultura figurativa barocca italiana, Briganti ne indaga a fondo il più grande interprete, Pietro da Cortona, dalle prime opere a soggetto mitologico fino alle grandi imprese della maturità. La decorazione dell'immensa volta di Palazzo Barberini, fatica che l'artista porta a termine in sette anni e suo assoluto capolavoro, ha come modello formale la Galleria Farnese di Annibale Carracci, la cui struttura ripartita viene sconvolta in favore di una visione unitaria delle pur numerose scene, che trovano posto in un solo organismo di straordinario impatto illusionistico. Qui nasce il Barocco, voce suprema del cattolicesimo trionfante, ma anche di una sorta di neopaganesimo assordante e virtuosistico.



PIETER VAN LAER, *Sosta di cacciatori*, 1625-39, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi.

MICHIEL SWEERTS, *Giocatori di backgammon*, 1652, olio su tela, Amsterdam, Rijksmuseum.

La scuola dei Bamboccianti, sviluppatasi a Roma intorno al terzo decennio del Seicento sulle orme di Pieter Van Laer – soprannominato appunto «il Bamboccio» – è caratterizzata dall'adozione di un nuovo naturalismo, popolare e grottesco, che si determina a partire da una incompleta e approssimativa assimilazione del linguaggio caravaggesco. Michiel Sweerts, fiammingo che soggiorna a Roma per un decennio dalla fine degli anni Quaranta del XVII secolo, è solo parzialmente equiparabile alla maniera dei Bamboccianti, da cui si distanzia per un realismo e una monumentalità dei soggetti che denota una più profonda e sensibile comprensione di Caravaggio. Sweert va in sostanza collocato in un orizzonte indipendente e lontano dagli stereotipi del genere. Ma questa è l'origine di un interesse per i «poveri», per la loro dignità espressiva, che si incrementerà sempre più nei decenni successivi.



GASPAR VAN WITTEL, *Veduta di Napoli con la darsena*, 1702, olio su tela, Napoli, Museo nazionale di San Martino.

Già attivo a Roma nella seconda metà del Seicento, l'olandese Van Wittel è il primo esponente in ordine temporale della nutrita schiera dei vedutisti topografici settecenteschi. La sua opera si distingue per una qualità luministica capace di innalzare le rappresentazioni «ad un livello espressivo e ad una qualità artistica che, nell'ambito ristretto del genere, era sino ad allora sconosciuta» (G. Briganti, *I vedutisti*, p. 23).



CANALETTO, *Bacino di San Marco*, 1738-40, olio su tela, Boston, Museum of Fine Arts.

Conosciute nel 1719 a Roma le opere del Van Wittel, Canaletto ne resta profondamente influenzato, specializzandosi, dopo il ritorno a Venezia l'anno successivo, nella riproduzione di esatte e amplissime vedute della laguna con l'utilizzo dei «più ardui virtuosissimi prospettici». Frutto di un atteggiamento di natura profondamente razionale di derivazione illuministica, il metodo di rappresentazione di cui si avvale per conoscere e dominare la realtà «lo porta anche a rivolgersi ad essa con un amore per ciò che si vede e per ciò che esiste che gli fa cogliere, di quella realtà, il magico momento di sospensione» (G. Briganti, *Antonio Canal detto Canaletto*, in G. Briganti, *Racconti di Storia dell'arte: dall'arte medievale al Neoclassicismo*, p. 176).





FRANCESCO GUARDI, *Il ponte dei tre archi a Cannaregio*. 1765-70. olio su tela, Washington, National Gallery of Art.

Come Longhi prima di lui, Briganti vede in Guardi il vedutista più poetico e umorale, capace di impreziosire la pur puntuale rappresentazione con atmosfere sfuggenti e rarefatte.



BERNARDO BELLOTTO, *Piazza del mercato nuovo a Dresda*, 1750, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie.

Nipote del Canaletto, di cui segue fedelmente l'esempio, Bellotto raggiunge l'autonomia stilistica una volta lasciata Venezia. Ai soggiorni a Roma, Firenze, Torino, Verona e in Lombardia, segue il trasferimento, nel 1747, a Dresda, da dove si sposta nelle più importanti città europee sempre immortalando vedute – i suoi più alti raggiungimenti – con una pittura ormai personalissima, dal carattere più realistico e oggettivo di quello del celebre zio.



JOHANN HEINRICH FÜSSLI, *L'incubo*, 1781, olio su tela, Detroit, Detroit Institute of Arts.

Contemporaneo alle coeve grandi tele neoclassiche di David (somma espressione del dominio della razionalità rivelato nella perfezione formale e nel rigore compositivo), il celebre dipinto di Füssli, declinato in più di una versione, veicola un messaggio di natura opposta, «ambiguo e misterioso», che non si affida «alla chiarezza intellegibile ma alle oscure risorse della intuizione che sola può interpretarlo» (G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, p. 110). Il viaggio nell'inconscio e in una psicologia che ormai si sta strutturando come scienza, sarà l'asse portante dell'arte contemporanea.



WILLIAM BLAKE, *Oberon, Titania e Puck con fate danzanti*, 1786 ca, acquerello e grafite su carta, Londra, Tate Gallery.

Come Füssli volto alla rappresentazione figurativa degli oscuri, inesplorati e sterminati territori della mente umana che la psicoanalisi definirà con il nome di inconscio, Blake sfrutta spesso il riferimento letterario – Dante, Milton e Shakespeare sono i temi prediletti – per mettere in scena rappresentazioni fantastiche, in cui anche il residuo impianto compositivo di stampo neoclassico (che ancora sopravvive nel pittore svizzero) si perde in favore della più spregiudicata libertà.





PHILIPP OTTO RUNGE, *Il Mattino*, 1809, olio su tela, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

Alle radici della pittura romantica tedesca, Runge inaugura una nuova concezione della natura come specchio dell'animo umano, delle passioni, delle tensioni e dei sentimenti dell'individuo che in essa si riversano senza filtri. Nel *Mattino*, unica tela portata a compimento di un più ampio progetto che includeva la raffigurazione simbolica e visionaria degli altri momenti della giornata, «ogni particolare del paesaggio, erbe, piante, fiori, attraverso il filtro purificatore dell'idealismo magico, attraverso la lente di un'infinita e amorosa attenzione, diventa "romantico", cioè purissima realtà poetica, simbolo, centro vivo della natura che si dispone intorno ad esso in ripetute simmetrie musicali, in armonie geometriche espresse dalla floreale sinuosità delle linee» (G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, p. 249).



GIORGIO DE CHIRICO, *Canto d'amore*, 1914, olio su tela, New York, The Museum of Modern Art.

Vicino alle problematiche dell'arte contemporanea, Briganti si interessa alla poetica della Metafisica, studiandone a lungo il promotore Giorgio de Chirico. Attento alla sempre presente componente mitologica dell'opera dechirichiana, Briganti ne analizza a fondo la fase propriamente metafisica «che gli aveva consegnato la chiave più moderna e provocante del simbolo» (G. Briganti, *Itinerario mitologico: Boecklin, De Chirico, Savinio, Vacchi*, s.p.).



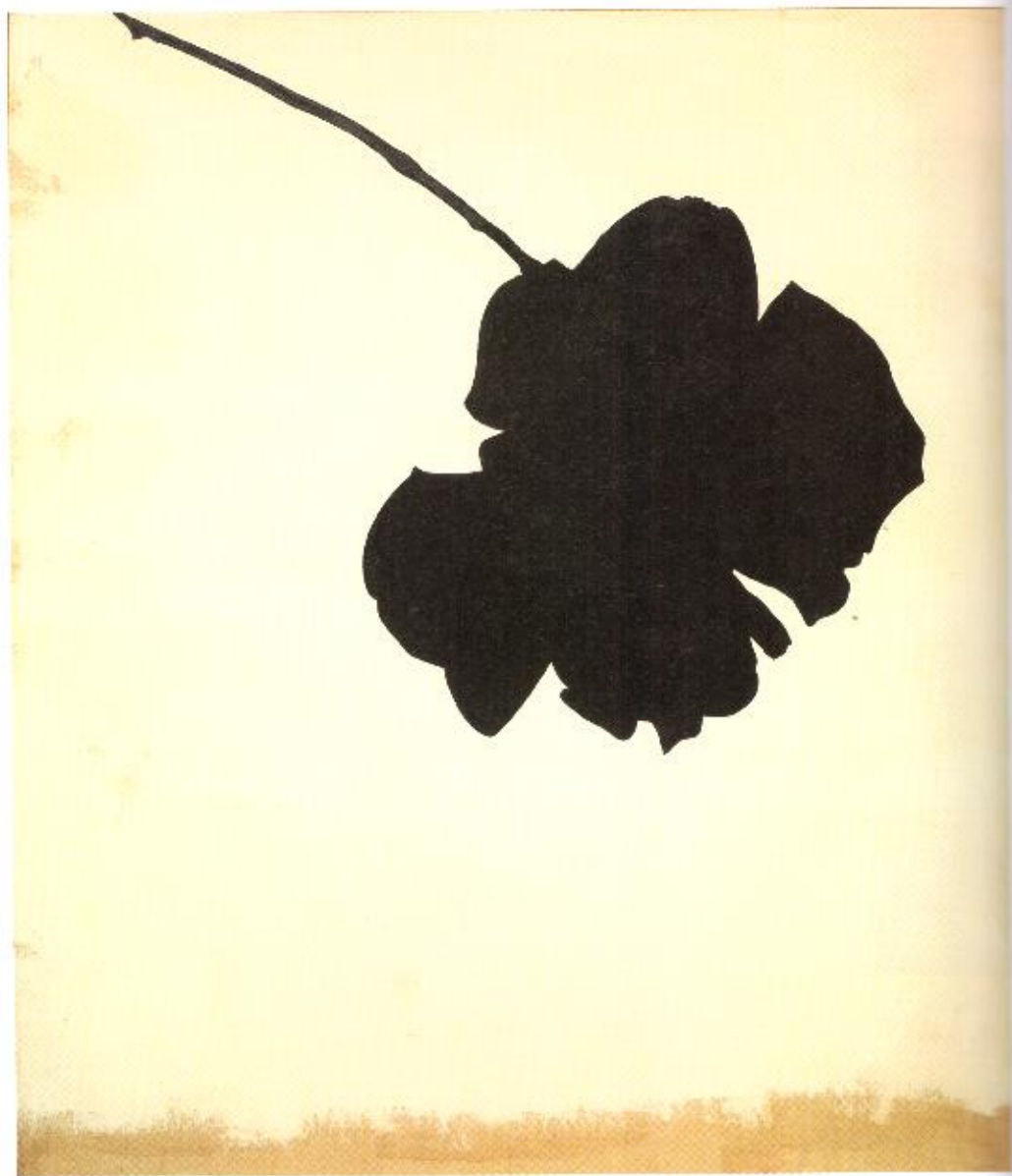
FILIPPO DE PISIS, *L'archeologo*, 1928, olio su tela, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

Affine alla Metafisica per il carattere misterioso dei suoi dipinti, che spesso si servono di accostamenti incongrui per creare sensazioni stranianti, De Pisis si dimostra prima di tutto un poeta della pittura, con una capacità e una felicità di pennello che prescinde da ogni contenuto: «Per De Pisis dipingere era come respirare, era una condizione permanente, uno straordinario trasporto, un bisogno prepotente di abbandonarsi all'istinto, uno slancio verso "la Pittura" e quello che in essa vive e respira nell'aria e nella luce» (G. Briganti, a cura di, *De Pisis. Catalogo generale*, p. 10).



RENATO GUTTUSO, *La visita della sera*, 1980, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

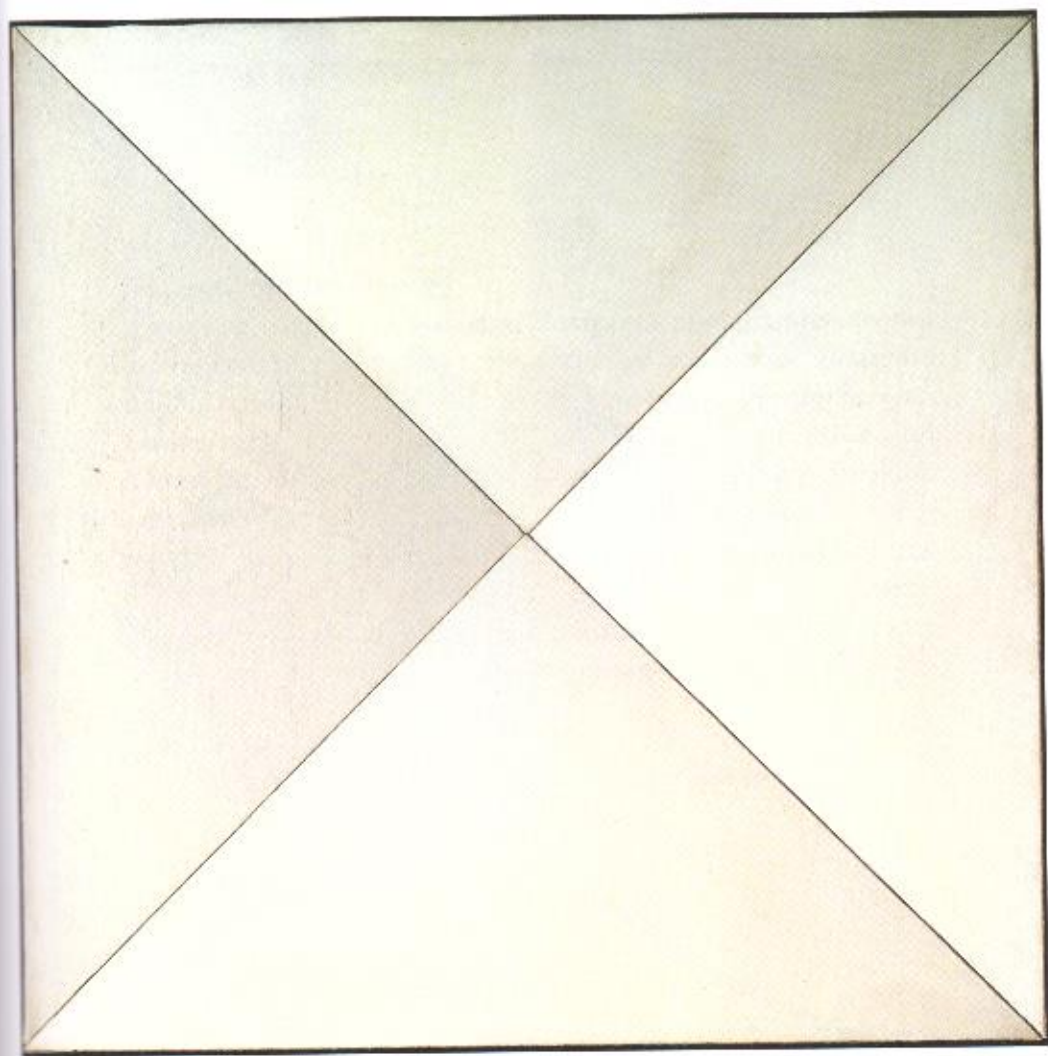
Frutto della produzione tarda di Guttuso, con cui Briganti intrattiene un lungo e intenso rapporto di stima e amicizia, il dipinto suggerisce al critico una profonda malinconia (sottesa peraltro a tutte le opere dell'artista a partire dalla fine degli anni Settanta), e un senso di sottile inquietudine che aleggia sotto la limpida pacatezza della stesura pittorica.





JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo (Rosa nera)*, 1966, smalto su tela, Milano, Museo del Novecento.

Quando avvicina il complesso lavoro artistico di Kounellis, Briganti ne rimane folgorato. Comunemente inserito nell'orbita all'Arte Povera, l'artista viene collocato dal critico in un orizzonte più ampio e articolato. Briganti definisce la sua poetica come «un viaggio nel mondo del reale» intrapreso come «necessità di vivere la realtà storica contemporanea e di trovare il linguaggio per esprimerla» (G. Briganti, *Kounellis*, p. 181). Le due ultime immagini che presentiamo sono lo specchio delle attitudini profonde di Briganti. In quest'opera, e in questa descrizione, troviamo il Briganti «realista» e sensuale, quello che ama l'anima «fisica» dell'arte contemporanea.



GIULIO PAOLINI, *Megara*, 1966, tela su tela, Milano, Museo del Novecento.

Appartenente alla stessa generazione di Kounellis, anche Paolini si rivolge a una ricerca spiccatamente concettuale, «costruendo le sue opere con l'ariosa leggerezza che le caratterizza quasi per conferire loro l'essenza incorporea del pensiero» (G. Briganti, *Metafore: Gianni Kounellis e Giulio Paolini*, p. 26). Ma in questa immagine troviamo il Briganti speculativo e per così dire «astratto», che si è appassionatamente dedicato allo studio della teoria artistica e alla storia della critica d'arte.