

LUCA PIETRO NICOLETTI*

Un 'cantiere' militante. Enrico Crispolti e il suo archivio

ABSTRACT

The paper is about the archive of Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), art critic and contemporary art historian, and about his militant idea of 'dynamic' archive and the methodological consequences: the researcher with study contemporary art often is the 'inventor' of future archival source.

KEYWORDS: Militant critic; History of contemporary art; Critical blockbuster notes; Correspondence; Rome.

L'intervento si concentra sull'archivio del critico d'arte Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), e soprattutto l'evoluzione di un'idea 'militante' di archivio 'attivo', con le sue conseguenze sul piano metodologico: lo storico dell'arte contemporanea, spesso, contribuisce alla creazione delle fonti d'archivio sui temi che costituiscono oggetto del suo studio.

PAROLE CHIAVE: Critica militante; Storia dell'arte contemporanea; Taccuino critico; Carteggio; Roma.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11684>

Crispolti, ricordava Enrico Baj nel 1983 nella sua *Automitobiografia*, entrò in contatto con me verso la fine del 1957 [...]: gli mandai inoltre dei gran pacchi di documenti che lo resero felice. Crispolti infatti è una macchina raccoglitrice e nei suoi archivi trovi di tutto: anche quello che tu, che ne sei l'autore, non hai. [...] Poi, a partire dal 1970, compilava per l'editore Bolaffi di Torino il catalogo generale delle mie opere, catalogo che vedeva la luce nell'ottobre del 1973 e che comprendeva tutti i miei quadri sino al *Pinelli* incluso. Fu appunto nella stesura critica e documentale di detta opera che la vastità e la varietà dell'informazione crispoliana eccelse incontrastata. Ci fu qualche discussione su questa mostra o sulle varie materie da me usate: non c'era niente da fare, l'archivio del Crispolti sembrava essere stato eretto per contraddirmi, smentendomi.¹

Il maestro del Nuclearismo e della Patafisica aveva messo a fuoco, riassumendo il proprio sodalizio di lunga durata, alcuni dei caratteri connotativi della militanza intellettuale di Enrico Crispolti (Roma 1933-2018): l'attitudine enciclopedica, le grandi mostre inchiesta dedicate all'attualità, infine i cataloghi ragionati; aspetti legati in vario modo a un concetto di archivio come strumento di militanza. Sovente, nelle testimonianze che lo riguardano, non si è esitato a definirlo un «accumulatore seriale», ma con meno estro rispetto alla «macchina

* Università di Udine; luca.nicoletti@uniud.it

¹ ENRICO BAJ, *Automitobiografia*, prefazione di Angela Sanna, Monza, Johan & Levi, 2018, p. 198.

raccoglitrice» immaginata da Baj. Da questo passo traspare il carattere dello studioso, la sua vorace tendenza all'acquisizione e catalogazione di materiale documentario inerente al lavoro degli artisti basata in primo luogo sullo scambio: è un tema basilare, questo, su cui si sono articolate tutte le riflessioni compiute sinora sul binomio che unisce indissolubilmente il nome di Crispolti al suo archivio.

Naturalmente Baj non faceva riferimento al monumentale studio allestito nel 1983 al numero 132 di via di Ripetta a Roma, negli ampi spazi lasciati vuoti dalla Galleria il Grifo, dove nei successivi trent'anni, fino al definitivo trasloco in via Livenza (sempre a Roma) nel 2013, avrebbe subito una rapida ed esponenziale espansione che avrebbe assunto di per sé un vero e proprio significato simbolico e metodologico.

È quasi impossibile ricordare Enrico Crispolti fuori dal suo studio, inerpicato al primo piano dell'imponente archivio/biblioteca, sommerso da pile di libri e di carte, appunti e bozze di lavoro, in un romantico e piranesiano disordine. Vi si arrivava salendo una scaletta tra faldoni di documenti, qualche scultura di piccola misura, qualche dipinto, circondati da pareti di libri di cui non si riusciva mai a quantificare con chiarezza l'estensione: quando si era convinti di avere visitato un largo tratto di quel labirintico deposito di memoria e conoscenza, si finiva per scoprire con improvviso senso di vertigine un nuovo antro, un'altra parete ancora da esplorare.

Al di là dell'aneddoto, condiviso dai molti che nel corso dei decenni hanno frequentato e talvolta collaborato con l'archivio, l'esempio crispolitano merita attenzione non tanto per i grandi numeri, per i metri lineari di scaffali zeppi di libri e di scatole stipate di documenti in originale o in copia, quanto per i modi dell'acquisizione e la tensione ideologica sottesa a questa pratica di raccoglimento di memorie e di testimonianze all'interno di una dinamica attiva e propositiva. Sarebbe ben poca cosa, in fondo, se ci si limitasse a guardare questa esperienza di archiviazione nella prospettiva di un prezioso deposito di *rara*, che farebbero di Crispolti poco più che un erudito che, secondo le proprie inclinazioni di gusto e interessi di ricerca, ha radunato nel tempo un corpus di documenti più o meno organico intorno a dei nuclei tematici ben definiti. Enrico, invece, aveva costruito un archivio che ruotava intorno ai suoi principali interessi di critico, ma al tempo stesso questo non era solo traccia del suo operato professionale quanto un ampio strumento di consultazione utilizzabile a prescindere da un interesse specifico per il suo lavoro critico. L'esempio offerto da questa esperienza accostabile a quella di un vero e proprio 'cantiere' di cui egli era il magnifico direttore lavori,² sta proprio nella capacità da parte sua di aver fatto di quella pratica un paradigma di metodo e un oggetto di riflessione non solo nei termini pratici di gestione e

² LUCA PIETRO NICOLETTI, *Enrico Crispolti e il "cantiere" d'archivio*, «Titolo», VI (XXVI), 11 (72), inverno-primavera 2016, pp. 48-50.

organizzazione di un materiale, ma come vero e proprio punto di riferimento per una prassi operativa della critica d'arte 'in atto' che si esprimeva sia attraverso la scrittura sia attraverso un'opera di raccolta via via più ricca e composita fino a raggiungere un inedito grado di complessità ed analiticità.

È Crispolti stesso il primo a fornire indicazioni in tal senso, in una serie di interventi che soprattutto nel corso degli anni Duemila lo hanno portato a riflettere sul senso, sui modi e sul destino di un archivio di storia dell'arte, specialmente rispondendo all'urto degli strumenti di digitalizzazione che lo conducono a riflettere poi sulla dimensione della globalizzazione del mondo artistico. Rispetto a questa, infatti, la struttura dell'archivio, dirà nel 2002 a un convegno palermitano, doveva essere la «memoria di un'identità» individuale, che trovava il proprio punto di forza proprio nella sua unicità di corpo unitario e portatore di senso non solo nel dettaglio dei contenuti ma anche nella visione d'insieme della loro organizzazione e classificazione.³

In questo frangente è utile riflettere sulla contiguità fra la sezione di archivio vero e proprio e della biblioteca come complesso inscindibile: il primo offre una traccia del lavoro pratico e delle sue espansioni (e sproporzioni) dovute ai progetti e all'intensità del dialogo con i singoli artisti; il secondo, invece, costituiva una mappa di organizzazione del sapere che, letto correttamente, offriva indicazioni per capire meglio le traiettorie della ricerca e il sotteso sistema di valori.

Basterebbe un aneddoto, riportato da molti frequentatori e collaboratori dell'archivio fino agli inoltrati anni Novanta. In quel periodo, infatti, Enrico aveva l'abitudine di fare o far fare uno spoglio sistematico delle pubblicazioni di nuova acquisizione, individuandovi la presenza di singoli artisti di suo particolare interesse. Giunti a quel punto, era prassi fotocopiare le pagine relative, da collocare poi nei rispettivi faldoni monografici, quale antesignano cartaceo dei futuri incroci di dati consentita dall'indicizzazione informatica.

Se la serie archivistica era prettamente alfabetica, mischiando faldoni monografici e progetti in corso, i libri seguivano una ripartizione in serie secondo un soggettario talmente analitico da arrivare talvolta a sezioni costituite da pochi titoli o da uno soltanto. Oltre a una canonica sezione di monografie, le pubblicazioni di carattere più ampio rispondevano alle due macro-categorie dell'arte novecentesca italiana e internazionale. Nel primo caso dopo uno scaffale intero dedicato all'arte italiana del Novecento seguiva una serie dedicata alle storie regionali dell'arte contemporanea peninsulare, sottolineando un nesso profondo fra identità territoriali locali

³ *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, in *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia. Atti del Forum: Palermo, Palazzo Steri 10-11 maggio 2001*, a cura di Gabriella De Marco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 103-107.

e produzione artistica mutuato dalle coeve esperienze della ricerca sull'arte antica.

Questa, oltretutto, era una serie differente rispetto alla storia dell'arte mondiale suddivisa per movimenti (con tutti i problemi di periodizzazione che questo comporta), seguita a sua volta da una serie dedicata al portato delle singole nazioni di tutto il mondo. Ne emergeva una assoluta rilevanza del tema monografico come guida all'ordinamento, che non teneva conto degli autori dei singoli contributi o del profilo dei singoli interpreti, né un'attenzione specifica nei confronti della critica d'arte. In nessuna parte dell'archivio, infatti, era stata prevista una serie organizzata dei testi dei grandi autori della storiografia del contemporaneo con il loro spiccato profilo ermeneutico, e che erano invece riassorbiti nel grande flusso delle serie monografiche, tematiche o geografico-cronologiche. Il vero centro dell'attenzione, in fin dei conti, idealisticamente rimaneva l'artista e il suo lavoro, a cui tutto il resto faceva da indispensabile corollario.

Il tema, nel tempo, si sarebbe ampliato e complicato, specialmente rispondendo alle sollecitazioni provenienti dall'affermarsi progressivo di un interesse e di una riflessione sul ruolo degli archivi sia per la tutela dell'opera degli artisti sia per la ricerca filologica. Su questo primo punto, anzi, nel corso di una relazione per il convegno sugli *Archivi d'artista e lasciti. Memorie culturali tra diritto e mercato*, tenutosi presso l'Aula Magna dell'Università Bicocca di Milano il 28 e 29 novembre 2016 – di cui non sono mai stati pubblicati gli atti – aveva lanciato come provocazione la possibile virtuale costituzione di un archivio pienamente legittimo e accreditato sotto il profilo legale ma poi al suo interno costituito completamente da documentazione falsa: una *boutade* che attingeva alla sua lunga esperienza con i problemi di autenticazione e riconoscimento della qualità dell'opera degli artisti e delle sue ricadute archivistiche, e che in quel momento era alimentata anche dalla recente edizione per sua cura del catalogo ragionato delle opere del pittore futurista siciliano Vittorio Corona, nel quale aveva inserito una lunga nota a piè di pagina inerente proprio una vicenda rispondente a quel paradosso.⁴ Qualche mese prima, invece, in un denso intervento di *Riflessioni conclusive*, anch'esso inedito, a commento delle due giornate di lavori organizzate da Barbara Cinelli e Laura Iamurri presso al Calcografia Nazionale di Roma nell'aprile 2016 su *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare* – aveva ulteriormente ampliato la propria riflessione al campo della fotografia e dei suoi modi di approvvigionamento. Il vero punto problematico, infatti, era escogitare strategie capaci di mettere in atto un virtuoso processo di scambi che permettesse l'avvio di un flusso di materiale documentario. Non era rara, ad esempio, l'abitudine da parte degli artisti – in modo particolare

⁴ ENRICO CRISPOLTI, *Vittorio Corona. Attraverso il Futurismo. Catalogo ragionato dei dipinti e delle opere su carta 1919-1966*, con la collaborazione di Virginia e Maria Teresa Corona, Roma, De Luca editori d'arte, 2014.

esordienti – di fornire ai critici a cui ritenevano potesse interessare il loro lavoro nutriti pacchi di fotografie che andavano poi ad assottigliarsi per numero e volume a mano a mano che cresceva la fama degli interessati. La fotografia, in questo processo, entrava in una vera e propria logica di scambi, perché consentiva di veicolare una testimonianza iconografica in assenza di pubblicazioni, anzi con la speranza che proprio questa prima elargizione facilitasse poi la realizzazione di un volume vero e proprio.

Stava al critico, anzi, inventarsi magari un'occasione che gli consentisse di poter al contempo radunare materiale e tramite questo svolgere un vero e proprio lavoro di ricognizione. Accadeva per esempio con un'inchiesta sulla scultura europea tentata alla fine del 1966, come si evince da una lettera circolare datata 12 novembre rivolta a critici e soprattutto direttori di musei stranieri, dicendo di voler fare «une ample recherche sur la nouvelle sculpture européenne, en toutes ses tenences» per la quale chiede segnalazioni e documentazioni, tra foto e cataloghi, delle più importanti testimonianze relative a «l'oeuvre de sculpteurs à partir de l'âge de 40-45 ans jusqu'aux plus jeunes, naturellement en tant que leur travail peut être considéré d'un particulier intérêt pur ma recherche». Enrico stava dunque chiedendo di inviargli documenti di prima mano in gran copia al fine di avviare una grande progetto editoriale dei molti che costellano la sua carriera.

Di tutto questo si sarebbe trovata traccia nel suo programmatico e fortunato libro di metodo, nato dalla trascrizione e dal riordino a cura di Manuela Crescentini di lezioni tenute presso l'Università di Siena su *Come studiare l'arte contemporanea*, edito da Donzelli una prima volta nel 1997 e più volte riedito, rivisto e arricchito, fino agli ampliamenti avvenuti intorno al 2005, in particolare, si vede che questo tema sta crescendo di importanza, andando ad arricchire le riflessioni contenute nelle «lezioni» quinta e sesta sull'uso delle fonti da parte dello storico dell'arte che si occupa dell'arte del proprio tempo, in una oscillazione continua tra fonti dirette e fonti indirette entro la quale rientra la dinamica stessa dell'archivio.⁵

Ne andava dell'identità del critico d'arte nel presente, come aveva affermato a fine anni Ottanta:⁶ l'interesse verso l'arte contemporanea doveva rivolgersi «sia alla critica militante che alla storia dell'arte del nostro tempo, cioè all'arte del nostro tempo anche dal punto di vista strettamente storico».⁷

Da questa ragione era nata precocemente per lui l'esigenza di costituire un proprio archivio e una propria biblioteca personale che rispondessero all'unisono alle sue esigenze di ricerca e, soprattutto, ovviassero alla

⁵ ENRICO CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli, 2005.

⁶ ENRICO CRISPOLTI, *Identità del critico d'arte oggi*, in *La critica d'arte oggi in Italia*, a cura di Anna Caterina Toni e Marina Massa, Ancona, La Lucerna, 1989, pp. 40-59. Ripubblicato, con varianti, come *Appendice prima* col titolo *Identità culturale del critico d'arte*, in ID., *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., pp. 179-192.

⁷ Ivi, p. 192.

difficoltà cronica di reperimento fonti che si verificava, agli esordi, frequentando le biblioteche pubbliche specializzate e non.

Un archivio nasce sempre, affermava nel 2002, «dalla conservazione di materiali relativi a un vissuto, individuale oppure collettivo, privato o istituzionale»;⁸ il suo, in particolare, era nato dall'accumulo dovuto all'esigenza di rendersi «il più possibile autonomo sul piano della ricerca relativa all'arte contemporanea quando [...] non era così facile poterla sviluppare, non soltanto nelle biblioteche comuni, ma neppure in quelle specializzate».⁹ In questo modo, egli aveva dato una prima risposta effettiva al cronico ritardo da parte del mondo accademico e delle istituzioni nel riconoscimento di uno statuto disciplinare autonomo dell'arte contemporanea: in tempi non sospetti, insomma, Enrico Crispolti avviava un'attività di raccolta che puntava il più possibile alla completezza intorno a quei temi e a quegli artisti di cui si era occupato per tutta la vita. Per questo le posizioni archivistiche di artisti come Giacomo Balla e Lucio Fontana occupavano diversi metri lineari, ma in questo erano sorpassati entrambi dallo spazio occupato da Valeriano Trubbiani o Francesco Somaini, entrambi superati tuttavia dai quindici metri lineari dedicati a Renato Guttuso. Il volume di materiali raccolti, sia sotto il profilo strettamente archivistico ma di concerto anche sotto quello librario, rispondeva ovviamente a un diagramma dettato da interessi continuativi nel tempo da parte sua verso gli artisti, che lo avevano portato a un accumulo crescente anche di documenti che solitamente l'artista avrebbe dovuto conservare per sé ma che, come affermava Baj, trovava nell'archivio Crispolti uno strumento apparentemente infallibile sempre in grado di smentire gli artisti stessi.

In questo modo, unendo fotografie, lettere e ogni altro genere di materiale prodotto intorno al lavoro degli artisti e di aree geografiche specifiche, Crispolti ha costruito un archivio che, partendo dai propri interessi di ricerca, si aprisse a diventare strumento autonomo. L'aspetto più importante di questa operazione, però, non è la semplice costituzione dell'archivio, quanto il suo risvolto militante, maturato in tempi in cui non esisteva ancora la storia dell'arte contemporanea come insegnamento universitario o in cui, una volta introdotta in ambito accademico, bisognava darle uno statuto disciplinare, con una ricaduta ultima e più importante nella didattica universitaria, non solo come strumento di lavoro accessibile ma anche come vero e proprio esempio, anche creativo, di metodo.

Uno dei principi costitutivi del metodo di Enrico Crispolti stava nel fatto che lo storico dell'arte contemporanea non solo studia ma 'costruisce' le proprie fonti: instaurando un rapporto diretto con gli artisti, egli deve essere al tempo stesso interprete e testimone capace di raccogliere le tracce

⁸ E. CRISPOLTI, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 103.

⁹ Ivi, p. 103.

per una futura memoria in prospettiva storica. Su questo asse portante era possibile un proficuo scambio fra il lavoro del critico e quello dello storico, a reciproco supporto, secondo una visione orizzontale (e aggiungerei territoriale) della storia dell'arte. Se ne trova traccia precoce già nella corrispondenza fra un Crispolti ventitreenne prossimo alla laurea e il più anziano critico veneziano Giuseppe Marchiori, a cui confida, in una lettera da Roma del 27 aprile 1956, di voler studiare l'opera del pittore Gino Rossi, deluso dalla recente mostra ordinata da Carandente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli¹⁰ e desideroso di ricostruire l'ambiente trevigiano d'origine del pittore, «magari intervistando direttamente chi vi partecipò; comunque raccogliendo tutto il materiale possibile, come opere, cataloghi, lettere, giornali, ecc.».¹¹ In rapporto ai tempi e all'idea di critica d'arte di allora, compresa fra modelli letterari e giornalistici, Crispolti si era reso conto presto, insomma, dell'utilità delle fonti orali e delle testimonianze superstiti come base di partenza alla pari dei documenti, secondo pratiche che si stavano consolidando nella ricerca etnografica e antropologica. Su questo versante, il giovane critico romano aveva trovato nel veneziano una spalla sicura: a sua volta, come gli risponde da Venezia il 1 maggio, egli voleva mettere insieme una raccolta di lettere del pittore, che tuttavia arriverà alla stampa soltanto nel 1974, a cura di Luigina Rossi Bortolano e con introduzione di Marchiori stesso.¹² In modo non molto diverso, più o meno negli stessi anni, il collezionista bresciano Guglielmo Achille Cavellini, altra figura cruciale per la giovinezza di Enrico, meditava di assemblare un libro - pubblicato poi nel 1960 - in omaggio alla memoria dell'amatissimo Renato Birolli attingendo al loro sconfinato carteggio.¹³

Va intesa in questo senso la copiosa corrispondenza intrattenuta per decenni con critici, artisti e galleristi, mossa dall'intento di innescare il dialogo. La scrittura epistolare di Crispolti è sempre 'estroversa', mossa da curiosità intellettuale e volta a suscitare risposte, dichiarazioni, ricostruzioni: nascono da qui le famose «dichiarazioni di poetica», o si ritrova traccia dei grandi cantieri editoriali ed espositivi che costellano la sua carriera. Il critico assumeva quindi nel tempo consapevolezza che egli stesso, con la sua presenza operativa, diventava fonte primaria della ricerca. Da qui prendeva le mosse la raccolta il più possibile sistematica di libri e

¹⁰ *Mostra contemporanea di Gino Rossi* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio-febbraio 1956) a cura di Giovanni Carandente, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Editalia, 1956.

¹¹ Enrico Crispolti a Giuseppe Marchiori, 27 aprile 1956 (Biblioteca Comunale, Lendinara, *Archivio Marchiori*, b. 26ter, fasc. 71).

¹² *Lettere di Gino Rossi*, a cura di Luigina Rossi Bortolano, introduzione di Giuseppe Marchiori, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

¹³ Ne nascerà il volume: GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI, *Uomo pittore. La cronaca di un'amicizia attraverso le pagine di diario di Achille Cavellini e le lettere a lui inviate dal pittore Renato Birolli (1947-1959)*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1960.

documenti che era a sua volta una vertiginosa operazione di critica militante ordinata per lasciare ai posteri non tanto un monumento di sé quanto una testimonianza di una stagione della cultura figurativa: un memento circa il ruolo del critico non come narcisistico protagonista, ma quanto crocevia di situazioni che fanno i conti, dialetticamente, col proprio tempo.

Ma queste nuove fonti che lo storico dell'arte contemporanea produce sono documenti ufficiali, che danno conto del modo in cui gli artisti vogliono offrire una propria immagine pubblica ma non fotografano una situazione nel suo farsi pratico attraverso i canali e le forme tipiche del sistema dell'arte contemporanea: precocemente, infatti, un giovanissimo Crispolti degli anni Cinquanta aveva capito che al rovello accanitamente filologico della storia dell'arte poteva offrire una sponda sicura il dialogo intercorso per via epistolare fra lui e gli attori del sistema dell'arte. Una scrittura di lettere, la sua, fatta soprattutto di intenzioni progettuali, redatte nell'urgenza del presente e dello scambio di idee più che con la preoccupazione programmatica, frequente nei carteggi novecenteschi, di lasciare ai posteri una articolata testimonianza letteraria. Prestissimo, in ogni caso, Crispolti aveva cominciato a tenere da parte le lettere inviate e ricevute dagli artisti, dai critici e dai galleristi, insomma da quelli che sarebbero stati i compagni di strada di una stagione o di una vita, da Lucio Fontana a Francesco Somaini, dalle intemperanze di Sergio Vacchi alle confessioni fluviali di Valeriano Trubbiani, da Guglielmo Achille Cavellini a Luciano Pisto e Giuseppe Marchiori. Rendendosi precocemente conto di attraversare una stagione irripetibile, Crispolti aveva adattato il principio notarile del 'copialettere', come in uso nelle pubbliche amministrazioni, registrando con le stesse modalità (conservazione in copia della corrispondenza in uscita unita agli originali di quella in entrata) quanto una qualsiasi istituzione non avrebbe documentato. Eppure, non tutti gli artisti erano inclini alla scrittura, o ragioni contingenti di vicinanza non ne avrebbero dato ragione: non esistono, per esempio, lettere di Renato Guttuso, che pure è un perno fondamentale per capire il lavoro di Crispolti e la sua dialettica per «alternative» (e contaminazioni) concomitanti di poetica.

Non si tratta di un monumento autocelebrativo, ma di un desiderio di condivisione della propria esperienza militante con le generazioni più giovani, con cui aprire un discorso franco e colloquiale, allergico alle gerarchie più rigide dell'accademia, che sfoci in lavori di sintesi e di messa a disposizione di documenti di prima mano, manoscritti o a stampa, carteggi o testi rari. A monte del lavoro di Crispolti, infatti, è la convinzione precoce che il critico d'arte impegnato a decifrare il presente in vista di una prospettiva storica, debba dialogare in presa diretta con il fare arte. Il critico, infatti, diventava un compagno di strada perché capace di essere un «costruttore di "fonti"», ovvero un «ricercatore e scopritore di documenti,

e conseguentemente un aggregatore di fonti del recente contemporaneo».¹⁴ Il suo ruolo insomma era quello di innescare un meccanismo e attingere poi nel lavoro critico a quanto scaturito dal carteggio o dal dibattito. Verrebbe da fare un paragone con la pratica del «dialogo» registrato tipico di Carla Lonzi, ma si vede subito come l'approccio al documento ponga un discrimine qualitativo: nel caso della Lonzi, infatti, la conversazione diventava un flusso di coscienza destinato poi a un uso espressivo attraverso il montaggio; Crispolti, invece, puntava a mettere nero su bianco il pensiero a futura memoria, avvicinandosi a quella dinamica della scrittura epistolare ben descritta da Armando Petrucci nel suo *Scrivere lettere*.¹⁵

L'attività critica, aveva scritto nella sesta lezione di *Come studiare*, è infatti prima di tutto «inerenza ai processi creativi nel loro farsi, nel loro accadere, quale svelamento autocoscienziale di tali processi, e quindi anche forma di loro discussione e proficua messa in dubbio, di tentato chiarimento, nell'individuazione di possibili prospettive e rischi, in un percorso di ricerca che si fa quasi comune».¹⁶

Si fonda su questa premessa fondamentale dunque la distinzione proposta da Crispolti fra archivio «attivo» e archivio «passivo»: il primo quando si limita a tesaurizzare, il secondo quando considera il proprio patrimonio in una dinamica attiva e ne fa in sostanza degli strumenti di lavoro, puntando al completamento dei materiali posseduti dandosi una identità particolare come luogo in grado di «sviluppare una capacità di sollecitazione attiva, una volontà di essere presente, di promuovere operazioni conoscitive» rivendicando sì una propria specificità, ma al contempo puntando in questo modo a un suo allargamento».¹⁷ Esso deve essere «non come rispondenza conservativa al patrimonio documentale del passato ma come rispondenza funzionale a un presente, cioè ad un oggi».¹⁸

Su questo punto, a ben pensare, si giocava la differenza rispetto a un archivio istituzionale, volto alla conservazione della propria memoria o ad accogliere memorie terze già strutturate e immobili nella loro messa a disposizione del pubblico. Crispolti, al contrario, in questa operazione di autonomizzazione aveva avuto la coscienza di sopperire a una carenza dell'istituzione offrendosi in prima persona come punto di raccolta che raduna e riordina un materiale eterogeneo con l'intenzione progettuale di renderlo nuovamente fruibile in altra forma.

L'approdo finale della funzione attiva dell'archivio è infatti nella realizzazione di libri a partire dal materiale contenuto nell'archivio stesso,

¹⁴ ENRICO CRISPOLTI, *Premessa seconda*, in Burri "esistenziale". Un "taccuino critico" storico preceduto da un dialogo attuale, a cura di Luca Pietro Nicoletti, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 11.

¹⁵ ARMANDO PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

¹⁶ E. CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., p. 164.

¹⁷ ID, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 104.

¹⁸ Ivi, p. 105.

come esemplificano molto bene le edizioni dei carteggi – che in molti casi sono stati lo spunto di avvio di tesi di laurea o di diploma assegnate ai suoi allievi a partire proprio dai nuclei più ricchi presenti in archivio – che lo stesso Crispolti, nel primo decennio degli anni Duemila, ha impostato avviando una revisione autobiografica della documentazione raccolta: questo gli aveva consentito di rimettere in ordine il suo lungo dialogo con Lucio Fontana (altrimenti impossibile se Crispolti non avesse tenuto copia delle sue lettere inviate al pittore)¹⁹ o con Emilio Scanavino (facilitato invece dalla presenza di lettere anche nell'archivio del pittore).²⁰ Sempre nel 2002, infatti, Crispolti chiosava in tema di globalizzazione e digitalizzazione che l'archivio può avere un approdo telematico, ma deve avere una ricaduta libraria, intendendo il libro come un «traguardo» del lavoro di schedatura, come «strumento di permanenza e tramando di memoria».²¹ Queste riflessioni però rimontano, ancora una volta, a *Come studiare* come condensato di un'abitudine da lungo praticata. Nella lezione quinta, facendo una distinzione tra fonti primarie e documenti 'indiretti', il critico intendeva questi ultimi come libri che svolgono la funzione di «archivi editoriali» che «non offrono originali di prima mano ma organizzano materiali documentari, ponendosi dunque ad un altro livello dal punto di vista conoscitivo».²²

È un aspetto che emerge già nella sua corrispondenza dei primi mesi del 1956, quando propone a Cavellini (il 13/II) di trasformare il catalogo della mostra della sua collezione che sta organizzando alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (ancora una volta Bucarelli e Carandente) in un volume di riferimento per lo studio del collezionismo d'arte contemporanea e dell'Informale in senso più ampio. La lunga lettera scritta allora è un vero e proprio programma editoriale: evitare una antologia di testi dedicati alla collezione (da Argan, Marchiori e Guido Ballo) in favore di

un breve saggio che spiegasse il metodo del Suo collezionismo e ne sottolineasse con tutta chiarezza l'importanza (perché questo è uno scopo importante altrettanto della mostra), tracciando assieme una storia della Sua collezione, e, per sommi capi, necessariamente, anche delle vicende della cultura figurativa del nostro dopoguerra.²³

Ma soprattutto era il catalogo vero e proprio a costituire la parte consistente, che Crispolti descrive partendo dalla raccomandazione, non ovvia per gli standard dell'epoca, di fornire una scheda tecnica di ogni opera pubblicata

¹⁹ ENRICO CRISPOLTI, *Carriera "barocca" di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e carteggio 1958-1967*, a cura di Paolo Campiglio, Milano, Skira, 2004.

²⁰ *Scanavino e Crispolti. Carteggio 1957-1970 e altri scritti*, a cura di Rachele Ferrario, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

²¹ E. CRISPOLTI, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 106.

²² ID, *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., p. 151.

²³ L'autore specificherà in nota origine e conservazione del carteggio.

ed esposta, radunandole per autore e ordinando questi ultimi, come in un dizionario, in ordine alfabetico. «Le schede di ciascun autore» prosegue

dovrebbero essere precedute da una nota critica, magari di una pagina stampata, che includesse anche i dati biografici dell'artista e ne chiarisse la poetica e le ragioni, e da un brano di lettera o comunque da una dichiarazione di poetica dello stesso artista, pure magari di una pagina (e qui, se Lei non ha opportune lettere di tutti, potrebbero scrivere pregando di inviargliene una proprio per questo catalogo). Nel caso di Birolli, che si potrebbe anche volendo isolare, potrebbero essere documentate varie fasi successive della sua "poetica", quindi impiegate note critiche più lunghe, come più brani di lettere o più dichiarazioni. Tutto ciò garantirebbe due cose: il più ampio chiarimento del Suo metodo di collezionista (attestato appunto anche da un catalogo così "culturale"); 2) l'importanza specifica del catalogo della Sua collezione (e quindi implicitamente ancora di questa) come testo per lo studio dell'arte contemporanea europea (quindi il catalogo sarebbe citato ovunque, richiesto dai musei italiani e stranieri, da studiosi, ecc.).²⁴

Su queste riflessioni stava agendo un modello a lui molto vicino: come ricorda nella quinta lezione di *Come studiare*, l'idea di archivi rimontava ai famosi *Archives de l'Impressionisme* di Lionello Venturi pubblicati a Parigi nel 1939. Ma un ruolo cruciale lo aveva giocato anche una grande opera a cui attendeva già dal 1956 la futura moglie di Enrico – la storica dell'arte Maria Drudi Gambillo – sugli *Archivi del Futurismo*,²⁵ primo volume della serie degli «Archivi dell'arte contemporanea» sostenuta dalla sezione italiana dell'AICA (Associazione Internazionale dei Critici d'Arte) e da un comitato presieduto dall'onorevole Pietro Campilli. Crispolti ne aveva fatto una recensione entusiasta, sottolineando l'importanza del tenere memoria di documenti effimeri che rischiavano una rapida dispersione.²⁶ Come scrive Argan nella prefazione a libro, l'idea di raccogliere in maniera sistematica documenti e testimonianze sull'arte contemporanea nasceva da una proposta in seno all'AICA di Pierre Francastel, che aveva già avviato un lavoro del genere in merito al Cubismo.²⁷ Su quella falsariga, racconta Argan, la sezione italiana si era incaricata di promuovere un analogo lavoro di censimento, raccolta e riordino sull'arte italiana partendo proprio dal Futurismo e facendo leva sull'adesione al progetto da parte dell'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza coordinato a Roma da Lionello Venturi insieme alla partecipazione della Quadriennale di Roma. Era l'avvio di un grande e ambizioso progetto che si sarebbe però fermato dopo gli *Archivi dei Sei pittori di Torino*²⁸ e quasi dieci anni più tardi rispetto a quelli su

²⁴ L'autore specificherà in nota origine e conservazione del carteggio.

²⁵ *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca, 1958.

²⁶ ENRICO CRISPOLTI, *Gli archivi dell'arte contemporanea*, «Nuova Repubblica», V, 27 ottobre 1957, n. 45, p. 7.

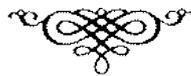
²⁷ GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione*, in *Archivi del Futurismo*, cit., pp. 7-8.

²⁸ *Archivi dei sei pittori di Torino*, a cura di Anna Bovero, Roma, De Luca, 1965.

Futurismo sarebbero arrivati gli *Archivi del Divisionismo*.²⁹ Enrico, stando a una lettera a Francesco Somaini del 13 novembre 1957, aveva progettato gli Archivi della Pittura Astratta italiana, poi pensati a quattro mani con Luciano Caramel ma mai pubblicato,³⁰ così come quelli della Metafisica, di cui si accenna in alcune lettere degli anni Sessanta.

Non si può non riconoscere qui un dato seminale che avrebbe segnato tutta la carriera di Crispolti nei decenni a seguire. L'effetto sarebbe stato quasi immediato: gli «Archivi della pittura astratta italiana», prospettati tramite lettera a Somaini, non andranno mai in porto, anzi rapidamente se ne perdono le tracce persino nell'epistolario; in compenso, nel 1959 il giovane Crispolti va a Parigi con una borsa di studio ministeriale, e lì comincia un lavoro di raccolta a tappeto di cataloghi, opuscoli in originale o in copia fotografica, per dare avvio al suo primo grande 'cantiere' librario, con il primo nucleo del futuro *L'Informale. Storia e poetica*. Ripercorrendo le carte di quel grande progetto rimasto incompiuto (andranno a stampa solamente il primo tomo del primo volume e il quarto volume di «antologia di poetica», segni di un'opera monumentale già interamente pianificata prima ancora di essere interamente scritta) si percepisce un lavoro continuo di aggiunte, correzioni, cuciture di testi scritti in momenti diversi tenendo conto di un'architettura dell'insieme, e una bibliografia generale assemblata artigianalmente in grandi fogli ritagliando e riposizionando secondo cronologia striscioline di stringhe bibliografiche dattiloscritte.

La lunga stagione dei cataloghi ragionati, infine, sarebbe stata il coronamento di questa idea, trasformando un genere catalografico in reinvenzione critica e filologica del modello classico della monografia d'artista. È qui, forse, che si compiva pienamente il significato concettuale dell'archivio come pratica di critica militante: attraverso la documentalità e la sua rimessa a sistema attraverso l'editoria, venivano poste le basi di un lavoro condiviso e condivisibile, che nella rimessa in circolazione delle fonti trovava una espressione di azione civile della critica d'arte.



²⁹ *Archivi del Divisionismo*, raccolti e ordinati da Teresa Fiori, Roma, Officina, 1968.

³⁰ Cfr. ENRICO CRISPOLTI, *Appunti per la poetica di Soldati. Dalle lettere e da altri scritti*, «Arte Illustrata», III, 1970, nn. 25-26, pp. 90-96.