

PAESAGGIO CON FIGURE
testimoni ed interpreti del nostro tempo

19 gennaio 1992

A cura di
Michele Gulinucci e Gabriella Caramore

Conduce
Gabriella Caramore

C. Il nostro ospite di oggi è il professor Giuliano Briganti al quale farò una intervista in due puntate sotto forma di una chiacchierata. Ecco ora una rapidissima presentazione, anche se penso che tutti lo conoscano come storico dell'arte e critico d'arte e - se non altro - come critico d'arte sulle pagine di un quotidiano, "la Repubblica". Voglio ricordare che gli scritti d'arte moderna e contemporanea di Briganti sono stati raccolti in un volume recente dal titolo: "Il viaggiatore disincantato" (Einaudi), che è molto più di una semplice raccolta di articoli e di saggi perché, in qualche modo, traccia una piccola storia di duecento anni di arte moderna. Il suo itinerario di studioso va dai primi secoli, dal Quattro e Cinquecento fino all'arte contemporanea. Vorrei che con Briganti parlassimo di tante cose, della sua formazione, del suo itinerario, ma anche che ci aiutasse a capire alcuni problemi dei nostri giorni, un po' la situazione della cultura oggi, e anche che ci insegnasse a guardare un quadro. Briganti, la sua è una vita tutta dedicata all'arte, direi. Questa passione per l'arte ha origini molto antiche?

B. Sì, molto antiche. Non ricordo quando ho cominciato ad interessarmi d'arte, forse perché è cominciata proprio con il mio guardare. Devo spiegarle che mio padre¹ aveva una piccola biblioteca di storia dell'arte; che ho ereditato e che negli ultimi anni ho anche molto accresciuto. Fin da bambino guardavo questi libri e, prima ancora di saper leggere, guardavo le figure e, siccome erano figure di quadri antichi, in un certo senso sono entrato subito dentro a quello che è la storia dell'arte.

C. Ha avuto una educazione allo sguardo per via naturale?

B. Sì, per via naturale, tanto che non si può dire che io abbia scelto questo mestiere.

C. Invece di guardare libri di fiabe lei sfogliava libri d'arte.

B. No, guardavo anche i libri di fiabe, però sfogliavo anche i libri d'arte. Ho fatto quello che facevano tutti i bambini: prima ho guardato i libri di fiabe, poi ho letto i romanzi d'avventura, ma i libri d'arte li ho guardati sempre.

¹ Aldo Briganti si laureò in storia dell'arte a Bologna nel 1914 con una tesi sul raffaellismo a Bologna.

C. Si ricorda dei libri in particolare che l'hanno colpita, oppure sono memorie troppo lontane?

B. No, me li ricordo. Mio padre aveva e ora ho io, l'intera raccolta di una rivista che si chiamava "Les Arts", una rivista francese che va dal 1903 al 1914, fino alla guerra. Questa rivista ha delle stupende illustrazioni. Lei sa che le illustrazioni dei libri di una volta sono molto più belle di quelle dei libri di oggi: quelle sono in bianco-nero, naturalmente, ma sono bellissime, allora i colori lasciavano molto a desiderare. Mi ricordo che questa rivista pubblicava delle specie di necrologi tutte le volte che moriva un pittore francese di quelli che erano ritenuti grandi in quegli anni; erano soprattutto pittori di estrazione accademica, quelli che più tardi sono stati chiamati molto sprezzantemente ma anche giustamente "pompiers". Ed è strano che proprio io, che in tutta la vita, dal momento in cui sono diventato conscio di fare questo mestiere, ho combattuto questi "pompiers", abbia compiuto la prima educazione visiva proprio sulle riproduzioni dei loro dipinti tanto da conoscerli benissimo e saperli distinguere l'uno dall'altro.

C. E le piacevano?

B. Mi divertivano, ci sono soprattutto delle bellissime donne nude che è logico mi piacessero, e poi ci sono delle scene militari. Comunque sono nato un po' in mezzo alle figure dei libri d'arte.

C. Quindi nato e cresciuto con una formazione dello sguardo e del gusto.

B. No, il gusto mi è venuto più tardi.

C. Però c'è già un approccio immediato. Restando ai primissimi anni della sua formazione, vorrei farle ascoltare una poesia. Credo che molti linguaggi poi si intreccino nel suo, non soltanto il linguaggio artistico, linguaggio poetico, letterario, ecc. Una poesia che credo la riporterà un po' indietro nel ricordo e sull'autore lei avrà molte cose da raccontarci.

*Poca cosa chiedo
di pormi così al davanzale di questa finestra qualunque
per guardare il cielo che si scolora
ho tanto sofferto
che il mio cuore è leggero
come una farfalla nel sole
un'ombra appena di gioia lo solleva e lo gonfia come il vento placido lago*

*Poca cosa chiedo
guardar questo cielo così puro così vivo
senza fretta e scordarmi di te
e di quando ero felice.*

C. Questa è una brevissima poesia di Filippo de Pisis che si intitola *Attimo* e che lei sicuramente avrà riconosciuto. Gliel'ho voluta far ascoltare perché io so tra i suoi primissimi maestri, prima ancora di una vera e propria educazione alla critica d'arte, c'è stato questo grande poeta. Quanti anni aveva lei?

B. Credo che eravamo intorno al '30, quindi avevo 12 anni. I miei genitori hanno conosciuto de Pisis in quell'epoca. Quando veniva a Roma alloggiava a Via Monserrato, mentre io abitavo in Via Giulia. Prendeva in affitto una stanza nel vecchio appartamento di certe anziane zitelle ferraresi². Veniva spesso a trovarci, mi incitava persino a dipingere, tanto che, mi ricordo, mi regalò una scatola di colori e dei pennelli perché io dipingessi. E cominciai in effetti a dipingere, per un breve attimo.

C. Ma lei era attratto da questa idea del dipingere?

B. Sì, per un breve momento, per pochi mesi direi, ho quasi pensato di fare il pittore, poi mi è subito passata questa fantasia. Mi piacevano molto i quadri di de Pisis. Sono forse i primi quadri moderni che ho conosciuto e che mi sono piaciuti benché a quell'età non capissi ancora molto, è logico, la pittura contemporanea - sono nato in un ambiente ancora novecentesco - se vogliamo dare alle mie radici culturali una qualifica di carattere storico. Tuttavia i quadri di de Pisis mi piacevano moltissimo. Mi è rimasta questa passione, tanto che ho affrontato l'impresa non molto gratificante di fare il catalogo delle sue opere. Dico non molto gratificante perché fare il catalogo di un pittore moderno non è mai facile e non è mai neanche divertente. Però ho avuto anche delle emozioni belle nel trovare dei de Pisis che non conoscevo e poi nel constatare quanto valore abbia in realtà de Pisis e come sia ancora poco riconosciuto.

C. Ha curato anche delle importanti mostre su de Pisis?

B. Sì, una mostra, su de Pisis degli anni di Parigi, fatta a Verona e a Roma; nel testo del catalogo ho raccontato questo mio primo rapporto con lui³.

² Le sorelle Cipolla.

³ 1987, Verona, Galleria dello Scudo e 1988, Roma, Galleria dell'Oca, *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925-1939*, Mazzotta, cat; Giuliano Briganti dimenticava Venezia, Palazzo Grassi, *De Pisis*, 1983, Electa, cat.

C. Lei lo ricorda un po' come un incantatore, era molto affascinato da lui.

B. Sì, lui era molto affascinante, ma era soprattutto affascinato da se stesso. De Pisis ascoltava pochissimo, ascoltava solo se stesso, e aveva una maniera di parlare in pubblico molto particolare: ... parlava in presenza di cinque persone, e poteva passare ininterrottamente dall'una all'altra facendo discorsi diversi senza mai interrompersi. Con un signore parlava del bastone che aveva comprato, con una signora parlava di fiori, poi con un altro parlava di un quadro che aveva visto, sempre ininterrottamente con quella sua voce nasale, strascicata.

C. Infatti lei dice: "con la sua voce rotonda, sonora, leggermente nasale, tesseva senza mai interrompersi una trama di immagini, di aneddoti, di ricordi, di nozioni, di ricette diverse, una trama lieve che con i suoi fili invisibili univa intorno a lui gli ascoltatori". Spesso, però, queste persone fortemente egocentriche annoiano, invece nel caso di de Pisis mi sembra che...

B. No, no. Un altro così, era Carlo Levi, anche lui era affascinantissimo, forse era ancora più affascinante sentirlo parlare. Quando non poteva parlare di sé si chiudeva in un sorridente mutismo e non stava neanche ad ascoltare.

C. Mi piace molto questo scritto su de Pisis negli anni di Parigi perché ne ripercorre l'opera, descrive molti suoi quadri e alla fine però dice: "Non sarebbe possibile capire de Pisis ignorando quel senso di lacerazione e di strazio che presuppone attraverso la 'bonne peinture' ogni suo incontro con l'anima delle cose che lui sempre cercava".

B. De Pisis era un pittore che aveva nelle sue opere un profondo senso di tragedia. Aveva un senso della caducità, di questo afferrare per un momento la bellezza di un oggetto, di un fiore, la bellezza di una nuvola che passava. Queste cose le afferrava come qualcosa che sfuggiva immediatamente, che lui non riusciva ad afferrare pienamente: c'era forte il senso della caducità; lui viveva esclusivamente di impulsi amorosi nei confronti delle cose e questi impulsi erano una specie, come dire, di orgasmo che gli lasciava una certa tristezza in fondo quando era riuscito ad ottenere, a toccare quello che aveva voluto. E poi la sua fine è stata tragica, c'è sempre un destino, un disegno nella vita di un uomo. La sua fine è stata molto tragica, è stata una distruzione, una autodistruzione del proprio corpo e della propria mente; una malattia mentale mal capita e mal curata.

C. Non si sa che origine avesse questa malattia? Forse oggi avrebbe altri nomi.

B. Era una specie di morbo di Alzheimer, forse.

C. Lei ha assistito a questo declino?

B. No, lui stava a Milano, lo vedevo quando veniva a Roma⁴, negli anni prima della guerra.

C. Quindi nei primissimi anni.

B. Sì, quando ero proprio ragazzo, poi l'ho perso di vista.

C. Quali sono i suoi quadri che le piacciono di più?

B. A me piacciono di più proprio i quadri del periodo di Parigi, dal 1925 al '39, che sono i più belli, i più felici.

C. Cosa c'è di diverso?

B. Sono i più felici, perché è stato anche il periodo più felice della sua vita... Lui sentiva molto la sua decadenza fisica, ed è morto relativamente giovane.

C. E quindi man mano percepiva il mutamento. Io prima le chiedevo qual era il giudizio di de Pisis sui suoi disegni di bambino.

B. Non credo che li abbia mai visti, ho cominciato quando lui è andato via. Ho fatto dei quadri un po' alla de Pisis, credo che siano ancora da qualche parte, un ritratto di mio padre in terrazza, mi ricordo, e cose di questo genere, ma il mestiere di pittore è durato pochissimo.

C. Ascoltiamo un'altra di queste poesie di de Pisis, che tra l'altro lui ha raccolto in un volumetto che è stato edito più volte; noi lo abbiamo preso da una raccolta Vallecchi, mi sembra del '40, e credo che sia stato riedito recentemente.

B. Sì, sì, è stato riedito recentemente. Ma ricordo quando lui, queste poesie, le recitava in pubblico, e mi ricordo che assistetti una volta ad una

⁴ De Pisis frequentò nel 1930-31 Aldo Briganti che gli acquistò un gruppo di opere, alcune delle quali sono ancora in casa Briganti.

di queste recite, nella Galleria dello Zodiaco⁵ di una certa signora, morta recentemente, che ha avuto una sua parte nella cultura artistica romana di quegli anni, Linda Chittaro. La galleria dello Zodiaco, mi ricordo benissimo, era una specie di lungo corridoio: de Pisis era messo in mezzo e aveva persone da un lato e dall'altro del corridoio in modo che ad alcune volgeva le spalle e alle altre guardava in faccia. E teneva nelle mani una caramella mentre leggeva queste poesie in una maniera leggermente manierata, quasi un po' ridicola, però risultava lo stesso la bellezza così aerea, leggera, di questi versi.

C. Sentiamo quest'altra poesia che si intitola *Mattina di domenica*:

*Nella mattina di domenica
seduti davanti alla casa ospitale
protetta dall'immane montagna
un vecchio nero col cappello e gli occhiali
e una vecchina, con la sua pezzuola di vedova
leggon dei fogli che il sol fa brillare.
Salmi della Madonna, Corriere del commercio,
romanzo d'avventure, gazzettino garbato, e chi lo sa.
Leggono gravi, quasi accigliati al sole e li contemplo come una dolce meraviglia.
Lontane dagli ardori delle gran città
queste due scure figure sembrano uscite da tempi remoti
e m'insegnano che vivere è pur bello e morire non è poi così grave.
Leggon nel sole senza approfondire
inseguon ombre leggere e il tempo passa
e l'ora viene del desinar.*

C. Abbiamo visto che in qualche modo de Pisis è stato il suo primo educatore. Dopo però ha avuto dei veri e propri maestri nella storia dell'arte. Lei si è laureato con Pietro Toesca che era uno studioso di grossissimo calibro, e poi ha studiato anche con Roberto Longhi. Ovviamente ci interessa molto avere un ritratto di entrambe queste figure.

B. Vorrei mettercene anche una terza. Mentre io mi laureavo con Toesca, sono venuto a conoscere Carlo Ludovico Ragghianti, che in quel momento era a Roma. Era un noto antifascista, quindi era un po'

⁵ Giuliano Briganti, *Festa dell'arte*, ed. Castello della Volpaia: "Ricordo bene però i primissimi tempi de lo 'lo Zodiaco', la galleria aperta nel 1942 in via Romagna 18 da Linda Chittaro che, in principio insieme a Ettore Colla, poi da sola, la tenne in vita per poco meno di venti anni. La sua prima mostra fu una personale di De Pisis, poi di Marino Marini, di Severini, di De Chirico, di Manzù, di Guttuso...".

perseguitato dalla polizia, viveva con una certa difficoltà e dirigeva una rivista che si chiamava "La critica d'arte" insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli. È stato, si può dire forse, il mio primo vero maestro, perché mi ricordo che lui cominciò a prepararmi all'esame di filosofia per la licenza liceale. Quindi è stato il primo che mi ha inoculato certi principi di educazione mentale, di ordine mentale, e poi è stato il primo che mi ha fatto scrivere un articolo anzi, praticamente, l'ha scritto quasi tutto lui! Il mio articolo era *Su Giusto di Gand*, pittore fiammingo del Quattrocento che lavorò anche a Urbino. Era uscito su di lui un libro che non era un gran che. Me lo diede da recensire, mi impadronii un po' del problema dei rapporti tra Fiandra e Italia nel Quattrocento e buttai giù alcune idee. Avevo molta difficoltà a scrivere e lui mi aiutò moltissimo. Uscì questo articolo quando avevo al massimo venti anni⁶. Poi Ragghianti chiamò Longhi a dirigere insieme a lui questa rivista. Longhi io lo conoscevo benissimo poiché era amico di mio padre, e posso dire di averlo sempre conosciuto; lui mi ha visto nascere, quindi non posso avere ricordi del mio primo incontro con Longhi. In un certo senso mi prese da Ragghianti e poi io mi legai moltissimo a lui e imparai moltissimo proprio da lui. Sono stato suo segretario, suo assistente per vari anni e devo dire che nel suo studio mi sono fatto le ossa.

C. Come si presentava questa figura, che immagino strana in un panorama di quel tempo, singolare?

B. Longhi aveva due facce: aveva la faccia aggressiva, violenta e quasi feroce contro i suoi contemporanei, i suoi coetanei che lo hanno sempre osteggiato, e invece aveva un aspetto abbastanza paterno e protettivo con i giovani. Lui amava molto i giovani ed era amatissimo dai giovani: i suoi scolari lo adoravano.

C. Come si percepiva questo linguaggio nuovo che portava Longhi?

B. Il linguaggio nuovo che portava Longhi era negli scritti, lui parlava con enorme semplicità. Che cos'era l'insegnamento di Longhi? Era un insegnamento in pratica, quasi indiretto, lui mai diceva 'tu devi fare questo, devi leggere questo, non devi leggere quest'altro'. Mentre faceva un lavoro, ti teneva vicino e ti spiegava il lavoro che stava facendo, era un insegnamento sulle opere: sulle fotografie più che sulle opere; però ci portava anche molto in giro a vedere quadri, mostre, le cose che scopriva.

⁶ *Su Giusto di Gand*, "Critica d'Arte", 1938, n. XV, pp. 104-112.

C. Quindi rompeva una tradizione di insegnamento cattedratico.

B. Non era affatto cattedratico. C'è un pezzo molto bello di Pasolini sulle lezioni universitarie di Longhi a Bologna⁷ (che io ho seguito poco perché stavo a Firenze): la sua presenza all'Università era una specie di isola di luce nel mare buio di quegli anni bolognesi della guerra.

C. Quando morì, Garboli ne scrisse un ricordo dicendo che "la sua lezione sia parlata che scritta lasciava di solito a bocca aperta", e poi disse che "era capace di trasmettere attraverso una lucida perfezione scientifica del risultato critico tutta la novità imprevista, lo scandalo, il disordine, il buio non stile della propria originale esperienza creativa". In che cosa consisteva questo "buio non stile" come lo chiama Garboli?

B. È difficile, bisognerebbe parlare più di Garboli che di Longhi. Cosa vuol dire "buio non stile"?

C. Fa riferimento a un aspetto un po' oscuro e misterioso della sua personalità.

B. Io non credo che fosse oscuro e misterioso. Tutte le grandi personalità hanno sempre degli aspetti un po' oscuri e misteriosi. A noi che lo seguivamo e a cui insegnava il mestiere, Longhi interessava proprio per questa enorme semplicità con cui ci portava davanti alle opere.

C. Una presa diretta sull'opera.

B. Sì, una presa molto diretta. Avevo un rapporto molto speciale con Longhi proprio perché ci capivamo al volo. Per esempio avevamo inventato un gioco (credo di essere stato proprio io ad inventarlo la prima volta e in seguito lui lo ha adoperato spesso): prendevo delle fotografie di opere d'arte e ne tagliavo dei pezzettini, un dito, una mano, una foglia, una nube e glieli facevo vedere, e lui doveva indovinare. Su questo venivano fuori delle lezioni meravigliose perché era un po' il contrario del metodo morelliano, era molto diverso: non era ritrovare nei particolari quelle specie di formule abitudinarie che verrebbero nei momenti di distrazione delle grandi personalità, secondo Morelli. No, lui cercava proprio lo stile, la personalità dei segni. E poi era impressionante come riusciva a bloccare nel tempo le cose, come quando diceva 'una cosa così non può essere che dal 1510 al 1520', ed era sempre giusto. Era questa una

⁷ *Descrizioni di descrizioni*, ed. Einaudi: Roberto Longhi da Cimabue a Morandi, p. 251.

sensibilità che si trasmetteva in noi, per quali strade è difficile dirlo, forse queste strade sono proprio misteriose perché è molto difficile dire come si arriva ad individuare un'opera sconosciuta. Se uno fa l'analisi di come ci è arrivato è sempre una cosa 'a posteriori'; in realtà è sempre molto difficile analizzare la strada che si è seguita per arrivare a capire che quel quadro è di quella determinata persona. Si può sbagliare, naturalmente, però il conoscitore sente quando tocca la verità; è molto strano, questo forse è il lato veramente misterioso...

C. Di Longhi?

B. Di Longhi e di quelli che si chiamano in generale i conoscitori.

C. Poi parleremo anche di questo, perché questo è anche un aspetto della sua attività, no?

B. Sì, lo è stato per molto tempo e lo è ancora, certo.

C. Prima di soffermarci io volevo che restassimo ancora un po' su Longhi e volevo far sentire una pagina, purtroppo solo la pagina finale - e dico purtroppo perché sarebbe bellissimo leggerle tutte - di queste "Proposte per una critica d'arte" che lei mi ha fatto conoscere e ne sono stata molto contenta. È una specie di itinerario che segna le pietre miliari della critica d'arte italiana dal Duecento in poi ed è molto singolare perché, per esempio, per il Trecento l'unica espressione di critica d'arte è mezzo verso di Dante che dice "le carte ridono" a proposito di certa miniatura, poi si salta un secolo per trovare tanta grandezza. Ora noi sentiamo la fine di questa conferenza, in cui c'è questo accostamento della critica alla poesia, e sentiamo come lo propone Longhi⁸:

L'opera d'arte, dal vaso dell'artista greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente 'relativo'. L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo. E s'è già troppo sofferto del mito degli artisti divini, e divinissimi; invece che semplicemente umani. È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo,

⁸ "Paragone", Anno I, 1950, numero 1. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, pp. 5-19.

socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra. Qui è il fondo sodo di un nuovo antiromanticismo illuminato, semantico, terebrante, analitico, empirico o quel che volete, purché non voglia svagare. L'opera d'arte è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri ed alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché ancora qualcosa manca al suo pieno intendimento.

Ed è in questa ricerca poligenetica dell'opera come fatto aperto che la critica coincide con la storia, fosse pur quella di un minuto fa...

E si intende che, contro le interpretazioni individualisticamente troppo divaganti, insorgerà sempre il controllo continuo, immancabile, dell'opera-base e il buon critico, nel suo lavoro, ritorna infatti continuamente alla base dell'opera, come l'artista, per nuove certezze, si dice che "ritorni alla natura". Ma pretendere che in critica l'identità raggiungibile con l'opera d'arte sia più che "relativa" è filosoficamente stolto, perché antistorico. Non si può sfuggire a questo destino: e alle opere che mai volessero lagnarsi delle sempre nuove deformazioni (che sono poi sempre nuove verità) della buona critica su di esse, non resterà che rispondere come Corneille à Marquise: "Vous ne passerez pour belle-Qu'autant que je l'aurai dit". Era però solo sciogliendo l'opera d'arte dal suo vano isolamento metafisico, cancellando il mito del "capolavoro" a pro della semplice opera d'arte come liberazione di sentimenti in forma di gratuito, irrimediabile lavoro umano, che poteva abbozzarsi questo proponimento critico. Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere "letteratura di intrattenimento".

Un grandissimo insegnamento.

B. Queste pagine di Longhi, tutto il suo articolo, è stato per me di una importanza fondamentale. Anzi mi sono sempre scordato di chiedere a Gianfranco Contini come mai non ha incluso questo pezzo nella bellissima antologia che ha fatto delle opere di Longhi e che ha corredata di un saggio, fra i più intelligenti che siano stati scritti su Longhi⁹. Certamente non è un'esclusione per dimenticanza perché è un passo abbastanza noto e poi è pubblicato nel primo numero di "Paragone", ma evidentemente...

⁹ Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana, scelti e ordinati da G. Contini*, Milano, Mondadori, 1978.

C. Però la qualità del pezzo è alta.

B. La qualità dello scritto per me è straordinaria e a me ha insegnato moltissimo. Naturalmente quanto ho imparato da Longhi, l'ho imparato leggendo Longhi, perché nella sua frequentazione, che ho avuto molto intensa, difficilmente ne parlava. La sua era un po' come una bottega, la bottega di un artista del Rinascimento dove avveniva un apprendistato diretto dalle opere e da queste si arrivava indirettamente a tali pensieri. Quando ho letto questo articolo per me è stata una illuminazione straordinaria: la critica d'arte è un'attività letteraria, come la storia del resto, credo che non ci sia dubbio.

C. Lei ha fatto riferimento a "Paragone", la rivista fondata da Longhi e uscita nel '50. In che clima è uscita questa rivista?

B. Quando uscì la rivista "Paragone" eravamo pochi redattori, i suoi allievi più vicini: c'ero io, c'era Zeri¹⁰ che però è venuto più tardi, a Bologna c'era Arcangeli, e poi c'erano alcuni scolari di Firenze, e soprattutto giovani, che lui aveva raccolto dalle varie parti d'Italia. Ogni tanto ci chiedeva degli articoli, io infatti ho degli articoli fin dai primissimi numeri. Ma la nostra non era una redazione che fosse interrogata su quello che si andava facendo - questo era uno dei lati di Longhi, era come una specie di monarca assoluto -. La rivista la faceva esclusivamente lui. Aveva dei nemici, Longhi ne aveva tanti, e di certo perché attaccava le persone, a torto o a ragione.

C. Prima stavamo parlando anche di Pietro Toesca, un insegnamento molto diverso, immagino.

B. Pietro Toesca è stato mio professore all'università, ma ho avuto modo di apprezzarlo forse più in seguito, anche perché durante l'università frequentavo Carlo Ludovico Ragghianti che aveva una sorta di odio proprio per Toesca (ci insegnava a non salutarlo, delle cose tremende...). Dobbiamo pensare che tutti questi padri fondatori della critica d'arte della nostra generazione: Longhi, Ragghianti, Toesca stesso, Lionello Venturi, avevano dei caratteri tremendi, erano sempre in guerra fra di loro.

C. Era una situazione dura...

¹⁰ Giuliano Briganti non ricordava che già nel primo numero di "Paragone" i redattori erano Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, Federico Zeri. Il primo numero è quasi tutto scritto da Longhi, salvo due articoli: uno di Giuliano Briganti, *Barocco, strana parola*, e l'altro di Vitale Bloch, *Fromentin come critico*. Federico Zeri scrive per la prima volta nel numero 3 di "Paragone".

B. Sì, io ci sono anche andato molto di mezzo.

C. Dunque voi eravate costretti a prendere partito?

B. Sì, dovevamo stare da una parte o dall'altra (cosa che era contrarissima ai miei principi). Quando per esempio Longhi e Ragghianti litigarono mortalmente, non ricordo neanche perché, e loro, in paradiso o all'inferno dove sono, non se lo ricorderanno neanche, fui messo nell'obbligo di scegliere, o di qua o di là. Erano proprio Guelfi e Ghibellini.

C. E come ha scelto?

B. Io sono rimasto con Longhi, però mi è dispiaciuto perché avevo molto affetto per Ragghianti. Molti anni dopo, dopo la morte di Longhi, ho rivisto Ragghianti, ci siamo baciati, abbracciati. Anche Ragghianti era un personaggio abbastanza straordinario e per me è stato molto importante, mi ha insegnato molte cose ed era un uomo coraggioso, intelligente e colto.

C. Noi stiamo parlando delle origini del suo itinerario come si fa sempre relativamente al passato, come se fosse un tratto unitario. Però quelli erano anni molto duri, il suo primo libro che è la sua tesi di laurea *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* esce a Roma nel '45 dall'editore Cosmopolita¹¹. Cosa significava studiare, lavorare in quegli anni?

B. Questo libro su Pellegrino Tibaldi era la mia tesi di laurea; allora si facevano delle tesi orali perché c'era la guerra, e io ho voluto invece continuare a lavorarci.

C. Non si presentava un testo scritto?

B. No, non si presentava nessun testo scritto; si voleva levarci presto dall'università per mandarci al fronte (io per fortuna non ci sono andato)¹². Studiare allora era quasi impossibile perché fotografie ce n'erano poche - la grande massa di fotografie è venuta soprattutto dopo la guerra - allora ce n'erano, ma non molte. Le biblioteche erano semiaperte, i musei erano chiusi, le opere d'arte, se affreschi, erano coperte molto spesso, come è successo per gli affreschi di Tibaldi ad Ancona, da sacchi

¹¹ "Cosmopolita" è anche il nome di una rivista che ha vita dal 1944 al '45, in cui Briganti scrive di critica d'arte.

¹² Giuliano Briganti aveva qualcosa, che non si è mai chiaramente capito al cuore, che lo esonerò dalla ginnastica a scuola, lo fece riformare al servizio militare e gli fermò la vita il 17 dicembre 1992.

di sabbia, e non si potevano vedere. Fare una tesi in quelle condizioni era un'impresa eroica. Per questo ho sviluppato molto la prima parte: una storia del concetto di manierismo. È stata la fortuna del libro.

C. Adesso ci fermiamo su questo perché è un libro di grandissimo interesse. Però io volevo porre un altro interrogativo: al di là delle difficoltà nel lavoro, erano gli anni della guerra, come entrava questo nella vostra vita?

B. Il libro lo avevo scritto appena laureato negli anni di guerra e sono riuscito a pubblicarlo solo nel '45, però il testo fu composto per la stampa nel '43 e mi ricordo che andai a correggere le bozze in un piccolo ufficio di Piazza di Spagna dove stava un direttore artistico di questa pseudo-casa editrice. Mentre uscivo da questo ufficio di Piazza di Spagna, sentii un enorme boato e poco dopo vidi gente che correva, che veniva giù da Via Due Macelli con la polizia che diceva: "scappate! scappate!" Cos'era successo? C'era stata Via Rasella. Così me ne andai a casa in una Roma sconvolta da questo fatto. Quindi certo che erano tempi difficili, allora ci si occupava anche di politica, tutti noi giovani facevamo come potevamo la resistenza.

C. Quindi voi vivevate anche lo sconvolgimento di questi tempi...

B. Sì, ognuno con le proprie forze, con le proprie intenzioni faceva pratica di antifascismo: io lo facevo con tutti i miei amici di allora che erano Antonello Trombadori e Mario Alicata, che erano già nel Partito Comunista e che ne sono poi diventati personaggi di rilievo.

C. Lei invece non ha avuto una storia politica in senso proprio.

B. No, non ho mai avuto una storia politica. Sì, allora me ne sono occupato come dovere, ma sempre con grande fatica: sono stato sempre fuori dalla politica attiva.

C. Allora era anche una posizione etica da prendere.

B. Non se ne poteva fare a meno, tanto che ho corso parecchi rischi. Non ero nato per far politica, c'era una certa ripulsione interna, però, come si faceva? L'indignazione era così forte! Mi ricordo che quando eravamo ancora ragazzi, Ragghianti ci portava quasi tutte le domeniche a Napoli, con i treni popolari, da Benedetto Croce, che ci accoglieva con molta cortesia e gentilezza perché era amico di Ragghianti e ci raccontava

molte storielle, aneddoti e storie, ma ci guardava poco, noi eravamo dei ragazzini. Una volta, mi ricordo, ci guardò e disse: “ma voi vi indignate?” “Sì, Senatore, ci indignamo!”. “Mi raccomando, continuate ad indignarvi perché se no, quando non vi indignerete più, sarà tutto finito!”.

C. Stavamo parlando del suo primo libro, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* uscito nel '45. È uscito un altro libro, *La Maniera Italiana*, negli anni '60. Mi colpisce, in entrambi questi libri, che lei ha sempre l'ansia di ridefinire giustamente (non le stanno bene i termini che vengono usati), di cercare di capire ogni volta e di dare una nuova definizione di che cosa si intende per Manierismo e per Maniera. Spesso sono troppo generici questi termini, vero?

B. Adesso lei mi porta a parlare di un libro che ho scritto quasi cinquanta anni fa e che non rileggo da allora, però mi ricordo benissimo l'impulso che mi portò a scriverlo. Da una parte, come le ho detto, era molto difficile poter avere un contatto diretto con le opere in quel periodo di guerra. Questo poteva essere un movente, ma non era la ragione esclusiva che mi fece scegliere come tema il Manierismo. Ho avuto sempre un certo sospetto per le definizioni generali: Manierismo, Barocco, Gotico, che sono definizioni nate in determinati periodi storici per definire, quasi sempre con intenti negativi, un periodo preciso, e che invece più tardi sono state assunte a categoria generale addirittura di giudizio e ampliate fino all'estremo della possibilità storica. Non ho mai creduto in quello che si chiama: l'Universo barocco, l'Universo manierista. Penso che Manierismo fu una parola individuata in un determinato periodo per indicare un altro determinato periodo, e allora penso che sia necessario riportarsi alle origini storiche, ed è questo che ho cercato di fare. Ma per fare questo ho ripercorso tutta la questione barocca, che è una questione dibattuta soprattutto della cultura tedesca, e che nasce tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, e mi sono divertito molto in questa indagine.

C. Sì, infatti si sente un certo divertimento.

B. Deve pensare anche che in quegli anni, proprio per ragioni istintive, si aveva sempre una certa ostilità nei confronti della cultura tedesca, per via della guerra, per quello che facevano i tedeschi, ostilità che naturalmente poi si è attutita ed è sparita. Ma indubbiamente in quel momento c'era istintivamente un certo antitedeschismo in noi giovani; che era poi anche sbagliato, sotto molti aspetti. Mi ricordo che ci fu anche un saggettino di Berenson che uscì non ricordo dove, in quegli anni subito

dopo la guerra, che si chiamava *Purgatio mentis*¹³, dove si diceva che bisognava purgare la mente dalla cultura tedesca. Mi ricordo che ci fu un articolo di risposta che diceva “nolo purgari”, non voglio essere purgato, e questo era giusto.

C. Veniamo a questo libro sulla Maniera Italiana.

B. *La Maniera Italiana* viene molto più tardi, è del '62, ero già grandetto.

C. Anche lì c'è un problema specifico di storia dell'arte, c'è un problema storico.

B. Sì, lì ho cercato di fare un racconto di quello che è successo in ambito manierista secondo la definizione di Davide Marini, nell'Italia soprattutto tosco-romana, dagli inizi del Cinquecento alla fine, più o meno dai primi manieristi fiorentini, da Michelangelo, fino a Sisto V, fino alle ultime manifestazioni del Manierismo anche nei primi del Seicento. È un racconto, ecco.

C. Tra l'altro c'era uno scritto di Luigi Malerba, che è uscito in una raccolta di scritti in suo onore, edita da Longanesi nell'90, in cui esprime ammirazione per il suo tipo di scrittura e in cui dice: “Briganti rintraccia le coordinate storiche, sociali e psicologiche che stanno dietro ai fenomeni artistici”¹⁴. In effetti si sente questo interesse forte per la storia.

B. È quanto si diceva in quei frammenti che ha letto di Longhi. Un'opera d'arte è sempre nata da un uomo, il quale uomo vive nella storia, ha le sue radici in un determinato tempo, e ne vive e ne riflette alcuni dati: alcuni sì e alcuni no. Questo mi ha sempre interessato.

C. Sembra sempre che c'è un occhio rivolto all'oggi, ai problemi che la storia oggi ci pone. Anche in questo testo sulla Maniera, questo problema del Cinquecento che nasce come secolo trionfante e poi diventa ben più contraddittorio e complesso.

¹³ “Il Mondo”, n. 21, 2 febbraio 1946.

¹⁴ L. Malerba, *Un amico, un libro*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, L. Trezzani, Milano, Longanesi, 1990, pp. 339-340, p. 340: “La mia meraviglia dunque, e la mia ammirazione, per chi riesce come Briganti a rintracciare ogni volta le coordinate che stanno dietro ai fenomeni artistici, anche i più evanescenti, e a individuare di questi fenomeni le premesse storiche, sociali e psicologiche (...)”.

B. Come l'artista, anche il critico è un uomo che vive nel suo tempo. Io non posso vedere il Cinquecento che con gli occhi miei, che sono novecenteschi. Ho sempre pensato a questo strano fenomeno per cui un'opera d'arte è là lontano, è nell'anno in cui è nata, condizionata da tutto quello che c'è stato prima, da quello che c'era intorno, ma nello stesso tempo è qui, accanto a noi: ce l'abbiamo davanti agli occhi, la tocchiamo con le mani e la vediamo attraverso tutto quello che c'è stato dopo. Mettiamo, un quadro del 1450 - Piero della Francesca - va visto con quello che c'era intorno a lui, con quello che c'era prima di lui e occorre vedere come tutto questo si riflette nella sua opera. Però noi lo vediamo attraverso tutti gli sguardi con cui è stato visto nel tempo ed è una sorta di accumulo di immagini sovrapposte. E infine la percepiamo come opera che vive accanto a noi, davanti ai nostri occhi che possiamo toccare con le nostre mani. Il lavoro dello storico dell'arte in questo senso è molto complesso, ma penso lo sia anche quello del critico letterario.

C. Questo discorso poi lo riaffronteremo da vari punti di vista. Adesso però mi interessava ritornare a Roma, che è la sua città e lei ci stava raccontando della Roma dei primi anni della sua formazione. Era una Roma tra l'altro (come abbiamo potuto sentire da lei e come ricostruiremo poi più variamente) di grande fervore intellettuale. Lei ha un rapporto con Roma molto forte e lo deduco anche da uno scritto, che ho molto apprezzato, che lei ha posto a introduzione di un piccolo libro di lettere di Flaiano, lettere a Lilli (un'amica norvegese), pubblicato qualche anno fa da Rosellina Archinto. Sono molto belle e toccanti queste lettere di Flaiano, ma è molto bella anche la ricostruzione che lei fa della Roma della sua giovinezza, di anni un po' più tardi rispetto a quelli di cui parlavamo prima. C'è una descrizione pittorica della città che io vorrei far ascoltare:

L'ho conosciuta anche io quella Roma degli anni '38 - '39 e mi sembra una impresa molto difficile far capire oggi come fosse bella. D'estate le cicale cantavano sui platani del Lungotevere, dove il tram correva allegramente da fermata a fermata senza intoppi nel verde tunnel d'ombra. La mattina, spazzini con la blusa di tela blu innaffiavano le strade e le pietre grigio-azzurre dei marciapiedi con lunghe pompe che perdevano lieti zampilli sottili dalle spire serpentine. Con il loro getto impetuoso che creava piccoli torrentelli che si incanalavano gorgogliando nei chiusini, iniziava in freschezza la vita della città. Le facciate di travertino delle chiese non erano nere e infette come oggi e così mortalmente pallide come quelle violentemente pulite dal getto di sabbia o dalla spazzola di ferro. La polvere antica e innocente e le ombre si armonizzavano sottolineando in giusta maniera gli aggetti del disegno

architettonico. Gli intonaci delle case invecchiavano nobilmente e non sgretolandosi in scaglie lebbrose come le sorde tinteggiature al quarzo e conferivano alla città una patina antica e uniforme. Infinita era la varietà delle botteghe artigiane, nelle strade e nei cortili, dei piccoli negozi di ogni specie, dei rivenditori di libri usati, dove sin dal liceo facevamo le nostre piccole scoperte. Lunghi antri e cunicoli dove non arrivava mai la luce del giorno, gremiti sino all'inverosimile in uno stagnante odore di carta vecchia leggermente ammuffita come oggi se ne possono trovare solo a New York. Le piazze erano vuote, in Via dei Cestari si vendevano i cesti, in Via dei Pianellari le pantofole, in Via dei Giubbonari i vestiti. Antichi e nobili caffè sopravvivevano col loro arredamento ottocentesco. C'era ancora un legame vivo fra la vecchia Roma e la nuova, era lontana insomma l'età dei parcheggi, l'invasione livellatrice dei negozi di jeans, di prêt à porter, di profumerie. Le sere d'estate le rondini riempivano il cielo di strida e non i gabbiani che ora col loro grido sinistro si aggirano sulle cupole e sui campanili neanche fossero le scogliere di Dover. Non chiedo troppo al passato e so come questo tipo di ricordi non privi di rimpianto possano essere respinti al di là di una linea d'ombra da tempo superata e oltre la quale è inutile ritornare se non per fare storia e mi guardo bene di respingere il presente. Ma per quel che riguarda queste mie nostalgie romane voglio aggiungere solo una osservazione. Si dà il caso che nel '38 e nel '39 per particolari circostanze, conoscessi già molto bene Londra e anche, se pur non così bene, Parigi. Ricordo quindi con molta ricchezza di particolari com'erano allora quelle due città e confrontandole con il loro aspetto attuale non mi sembrano affatto, ora, anche se diverse, meno belle, anzi. Per Roma invece non è così. Le città devono crescere, trasformarsi, lo so, ma Roma non ha saputo farlo, tutti conosciamo bene i perché e sembra che un modo giusto di crescere lo conosca sempre meno.

C. Allora, era così questa Roma?

B. Qui, come vede, il mio amore per Roma era un amore per quella Roma; quella di oggi non la amo troppo, devo dire, comincia ad essere molto difficile vivere a Roma!

C. Che cosa la disturba più di tutto nella Roma di oggi?

B. Forse farei prima a dire le poche cose che ancora si possono salvare di Roma. Tutto disturba: il traffico, la corruzione, l'invasione, il degrado. Feci un articolo una volta su "la Repubblica" che ebbe una certa eco: una specie di atto di accusa contro il Comune nato da una mia visita a Piazza

Vittorio. Io sono nato a Piazza Vittorio e mi ricordo che era una piazza borghese, dignitosa, di impiegati statali e di pensionati; aveva una sua dignità quel bel giardino in mezzo con le sue cancellate dove erano gli avanzi dei trofei dell'Acqua Marcia, la famosa porta magica; c'era un laghetto con i cigni, la scultura di un Tritone che faceva uscire uno zampillo d'acqua. Non resta più nulla di tutto questo, solo gatti morti, spine di pesce! È spaventoso come è ridotta, e questo era un lato periferico di Roma; il resto, dove si è conservata dal punto di vista architettonico, è rovinato dal passaggio delle macchine per cui non si può più guardare un palazzo se non da un marciapiede quando non è occupato anch'esso dalle macchine.

C. In queste pagine mi colpisce molto una qualità di silenzio di questa città che emerge e anche la proprietà delle cose, cioè in Via dei Giubbonari i vestiti, per esempio.

B. Sì, mi ricordo. Adesso i negozi sono tutti uguali, tutti gli stessi. Se lei va in Via Nazionale trova solo una farmacia e una libreria, gli altri sono tutti negozi di jeans, di vestiti.

C. Questa uniformità l'ha molto distrutta. Poi lei in queste stesse pagine parla molto della vita per quartieri, cioè chi apparteneva a un certo quartiere era riconoscibile e sentiva un senso di libertà condizionata.

B. Sì, certamente. Ognuno aveva il suo quartiere che in un certo senso era un avanzo molto antico, ma era così e ci si ritornava sempre: andava a finire che ci si sposava lì, che si metteva su casa lì; c'era questa fedeltà al quartiere che era molto strana e che adesso non c'è più. Mi ricordo un pezzo di Baldini, molto bello: aveva una casa ai Monti, e quando si comprò una casa in Prati, descrive quel senso di lacerazione, di disperazione provato nell'abbandonare il nobile quartiere dei Monti per andare nei Prati.

C. E poi c'erano questi agglomerati di amici, questi gruppi.

B. Certo, Piazza del Popolo. Io sono partito, in quella descrizione che ha letto prima, dal ricostruire l'ambiente dove abitava Flaiano che era Piazza del Popolo, e lui ha sempre gravitato lì intorno, c'erano delle persone che erano legate da uno spago invisibile all'obelisco e non si allontanavano mai più di tanto da lì.

C. E lei quali di questi gruppi frequentava?

B. Io frequentavo i fratelli Ciarletta¹⁵. Avevo frequentazioni diverse, come le avevo detto, allora frequentavo soprattutto Ragghianti...

C. Lei era meno ligio al quartiere, al gruppo.

B. In un certo senso lo ero abbastanza anch'io. La parte più favolosa della mia infanzia l'ho passata a Villa Strohl-Fern, che ancora esiste e sta dietro Villa Borghese, dove c'erano, allora, gli studi degli artisti. Strohl-Fern era un pittore alsaziano che aveva lasciato alla Francia questa bellissima proprietà, piena di boschi e boschetti, purché fosse mantenuta sempre la possibilità agli artisti di viverci, purché ci fossero solo studi di artisti; ora che non ci sono più, la Francia perde la villa ed essa andrà al Comune. In questa villa, i boschi diventavano boschi dell'India, di Mompracem, erano favolosi per me. Gravitavo anch'io lì, come amico di figli di artisti, artisti che erano amici di mio padre, verso Piazza del Popolo che era il loro quartiere.

C. C'era anche la notte come senso di un'avventura vissuta, la ricerca della notte.

B. Sì, è vero. Era tutta gente che non andava a letto mai prima delle quattro, senza fare niente, ci si accompagnava a casa oppure, quando erano chiusi tutti i bar, andavamo alla Farmacia Garinei in Piazza S. Silvestro e stavamo lì a chiacchierare con il farmacista. E poi all'alba andavamo a dormire.

C. Che tipo di circolazione c'era fra questi amici, che conversazioni, che letture?

B. C'erano tanti gruppi a Roma. Questi qui li frequentavo fino a un certo punto; frequentavo piuttosto il giro di Ragghianti che era un giro di antifascisti, oppure frequentavo i miei amici giovani, quelli della mia età come Antonello Trombadori col quale già cominciavo, ancora prima della guerra, ad occuparmi di politica. Erano tutti gruppi abbastanza incomunicanti, io li frequentavo un po' tutti, alternandoli.

C. C'era quindi un po' di rigidità, per scelte diverse?

¹⁵ Francesco Ciarletta, architetto, lavorava nello studio dei fratelli Lapadula a Via dell'Oca; viveva tra Piazza del Popolo e Via della Croce, disegnava con pignolesca precisione divise di ufficiali piemontesi. Mario Ciarletta era l'avvocato dei letterati e dei cinematografari. Nicola Ciarletta, letterato e professore universitario, forse è ora in pensione. Erano arrivati con Flaiano dall'Aquila, dove avevano la casa avita. Tutti e tre mangiavano da Cesaretto a Via della Croce.

B. Un po' stavo con i compagni di scuola, con Mario Alicata con gli amici di Antonello Trombadori e con i figli dei pittori degli studi di Villa Strohl-Fern e un po' stavo con Raghianti e i suoi amici più grandi di me che tutte le sere si riunivano alla Trattoria Frascatana¹⁶: c'era anche Brandi, c'era Bianchi Bandinelli, c'era Argan che abitava in Via del Mancino, vicino a Piazza Venezia. Era quella la trattoria che apparteneva di più al mio e al loro quartiere. Raghianti abitava a Corso Vittorio Emanuele - e vicino c'era la biblioteca di storia dell'arte a Palazzo Venezia, il mio liceo che era il Visconti, quindi quello era il mio regno, il mio territorio.

C. Un'altra cosa mi ha colpito in questo breve scritto: alla fine lei cerca in parte di prendere un po' le distanze da un senso eccessivo di nostalgia, di elogio del passato come di un passato troppo sentimentale, vissuto nei sentimenti.

B. Sì, abbiamo avuto paura di questo.

C. Ne avete avuto paura, sì, però dall'altra parte lei salva una qualità, una specie di ragione del cuore che riconosce nelle figure di allora e che sembra essere mancante oggi.

B. Sì, oggi... forse sarà anche questione di età. Io oggi frequento più i giovani che quelli della mia età o quelli di un'età di mezzo. Allievi, amici di allievi, o gente che viene a studiare a casa mia perché ho una buona biblioteca che metto a loro disposizione. Frequento molto i ragazzi, ho con loro un rapporto di simpatia e di affetto, però, certo, sento le enormi differenze generazionali.

C. Che cosa sente?

B. Sento un certo schematismo in questi giovani, vedo dei lati abituarini, poco amore per il rischio, per l'avventura che invece noi avevamo. Per esempio non ho mai pensato neanche un momento di impiegarmi, piuttosto che mettermi dietro ad un tavolino avrei sofferto la fame, la miseria, infatti in gioventù ho vissuto di espedienti che poi mi hanno reso abbastanza bene. Invece questi ragazzi sembra che vogliano subito la pensione, lo stipendio, magari modesto, ma sicuro; non vogliono rischiare.

C. Forse perché è un tempo di maggiore insicurezza.

¹⁶ Vicino a Fontana di Trevi tra Vicolo del Babuccio e Via di San Vincenzo.

B. Ecco, è un tempo di maggiore insicurezza ed è un tempo anche in cui è più difficile rischiare. In fondo, quelli della mia giovinezza, sono stati anni tremendi, c'erano i tedeschi, c'era il rischio della pelle, della galera, della fucilazione. Però dal punto di vista del lavoro, se uno sapeva fare un lavoro bene (e io già mi ero fatto una certa fama di conoscitore), era solo ma se la cavava, aveva facilità di trovare delle occasioni sempre diverse di tirare avanti. Mentre oggi è più difficile.

C. Forse perché c'è anche una insicurezza maggiore, ma anche di tipo diverso.

B. L'insicurezza non era mica poca anche allora, pensi all'incubo della guerra, e noi eravamo tutti in età di leva, era terribile! Quando c'è stata l'occupazione tedesca, abbiamo sofferto tutti l'incubo di Via Tasso e poi c'è stata la grande gioia della liberazione.

C. Queste erano grandi catastrofi e grandi timori, però anche in quelle pagine che lei scrive c'era un senso più fiducioso che non se si trattasse di una descrizione fatta oggi.

B. Perché speravamo nella vittoria della ragione e siamo stati ripagati. La fine della guerra per noi è stata una cosa che mi ricorderò sempre; la gioia infinita di quando corremmo la notte in Piazza Venezia a veder arrivare gli americani. Fu una cosa straordinaria. Io abitavo in Via Giulia, allora, e mi affacciai alla finestra e vidi i tedeschi che si ritiravano camminando spalla contro spalla all'indietro con i mitra puntati perché avevano paura dei partigiani. Ed era una cosa di enorme emozione, una immensa felicità che non dimenticherò mai e che pochi giovani hanno avuto dopo.

C. Anche nei periodi più bui c'era forse uno spazio.

B. Sentivamo più la forza prorompente della giovinezza, un po' come gli eroi di certi films di René Clair.

C. I suoi amici più cari, chi sono stati in quei tempi?

B. Il mio amico più caro di quegli anni è morto in guerra ed era Paolo Manacorda¹⁷, un ragazzo che studiava letteratura italiana e cui ho voluto

¹⁷ Paolo Emilio Manacorda, nato a Roma nel 1918, al liceo ebbe per compagno Antonello Trombadori. A loro si unì Giuliano Briganti negli anni universitari. Manacorda si laureò nel 1940 con Sapegno su G.B. Cinzio Giraldo e nel 1941 morì su fronte iugoslavo.

molto bene; era un ragazzo molto dolce di carattere, incapace di piantare un chiodo, non sapeva muoversi fisicamente nelle cose perché era tutto letture, era un bel ragazzo e piaceva molto alle ragazze. Quando scoppiò la guerra disse: “io ci rimetto la pelle”, e infatti fu uno dei primi a morire; quello fu un grosso colpo per me. Poi ero amico di Antonello Trombadori, però lui era molto preso dalla politica. Al tempo delle Fosse Ardeatine stava in prigione¹⁸ e era tra quelli che dovevano essere fucilati, ma, stava in infermeria con la rogna o qualcosa che si era preso in prigione, quindi si salvò. Poi fu portato dai tedeschi ad Anzio per scavare delle trincee contro lo sbarco degli americani e lì cadde una bomba e - come sempre succede se cade una bomba dove ci sono tre tedeschi e un italiano - i tre tedeschi muoiono e l'italiano fa un salto più veloce dei tedeschi e non se la prende. Lui scappò da Anzio e riuscì ad arrivare a Roma e venne da me a casa di mio padre in Via Giulia tutto sporco del sangue di quei tedeschi, e ricordo che gli diedi un impermeabile, lo vestii e non lo vidi più fino alla liberazione.

C. Questi quindi erano i suoi amici più cari e quindi, visto che siamo in tema amicale, introduciamo il primo ospite della giornata, che però purtroppo non ha potuto raggiungerci e che invece ho sentito giorni fa per telefono. Si tratta di Federico Zeri, anch'egli critico d'arte, e a questo aggiunge una grande attività di polemist, curatore di numerose opere, soprattutto di cataloghi di musei molto importanti tra cui il Metropolitan Museum di New York, e autore di numerosissime pubblicazioni (che non possiamo elencare tutte perché sono tante). Vorrei ricordare soltanto “La pittura nella Controriforma” e poi un bel volume che si intitola *Dietro l'immagine*, che è la raccolta di cinque lezioni tenute all'Università Cattolica di Milano negli anni '80 sull'arte di leggere l'arte. Sentiamo la registrazione di questa breve conversazione telefonica.

C. Lei e Briganti avete avuto un po' la stessa origine, la stessa formazione; io vorrei chiedere a Federico Zeri: a quando risale il vostro incontro, la vostra amicizia?

Z. Al 1946.

C. C'è una data precisa, dunque.

Z. No, la data non la ricordo perché a quell'epoca facevo tante di quelle cose da non prendere appunti. Conobbi Briganti attraverso un amico comune che era il critico cinematografico marxista Umberto

¹⁸ 23 marzo 1944, Via Rosella; 24 marzo 1944 Fosse Ardeatine.

Barbaro, il quale abitava vicino a Piazza Bologna, quindi non lungi da me, e che io avevo conosciuto in casa di un vecchio amico, il regista cinematografico Antonio Pietrangeli. Così conobbi Briganti anche perché Barbaro era molto amico di Roberto Longhi, e fu in casa di Briganti che, qualche tempo dopo, conobbi Roberto Longhi. E da allora siamo sempre stati amici tranquilli, senza gli scontri che generalmente caratterizzano i rapporti fra storici dell'arte.

C. I rapporti fra storici dell'arte sono spesso molto polemici e in particolare lei è conosciuto, a torto o a ragione, come una persona molto polemica.

Z. Sono polemico quando vedo cose che non mi sembrano fatte bene. Con Giuliano Briganti siamo sempre andati d'accordo, stranamente. Abbiamo avuto lunghi periodi durante i quali non ci siamo visti, periodi anche di sei mesi, però, quando discutiamo, su quasi tutto ci troviamo d'accordo, direi tutto, sia in letteratura che in arte. Negli ultimi tempi con Giuliano di arte non ho più parlato, però non ricordo mai degli scontri o dei punti sui quali ci sia stato un dissenso da raffreddare il nostro rapporto. Siamo sempre andati insieme come amici.

C. Secondo lei qual è il fondamento di questa amicizia?

Z. Evidentemente perché c'è una stretta affinità morale e culturale. Secondo me perché le radici culturali sono le stesse, e non è che diciamo delle cose che già conosciamo in partenza, perché lui ha anche dei punti di vista sui quali non sono perfettamente d'accordo. E poi perché ci muoviamo allo stesso livello culturale, ci sono vari livelli di cultura in una società.

C. Lei come definirebbe questa affinità morale e culturale, che connotati le darebbe?

Z. È un po' difficile dirlo. Non è certamente un'amicizia a sfondo sessuale, oggi bisogna parlare pure di questo. Non è un'amicizia che abbia degli interessi in comune. Ognuno ha fatto i fatti propri, né ce li siamo raccontati, il che è meraviglioso. Tutto ciò che è interesse pecuniario o venale è assente dal nostro rapporto. Abbiamo spesso parlato di films, di libri, di attori, di attrici, di quadri, di testi, di opere fatte dai nostri colleghi, più o meno presunti:

C. Questa qualità morale che riconosce a Briganti come la potrebbe definire?

Z. Una capacità di giudicare e di valutare molto affine alla mia, e questa è la cosa sorprendente. Certe volte lui dà dei giudizi che sembrano strappati dalla mia bocca. È curioso questo fatto, ma è la verità. Io non ho molti amici, devo dire la verità. *I'm a loner*. Conosco moltissima gente, anche troppa; sono terribilmente oppresso dalla quantità di conoscenti, ma di amici ne ho ben pochi, pochissimi. Ne ho due internazionali con i quali stranamente vado molto d'accordo, soprattutto con uno: ogni tanto con lui parlo di politica, dice delle cose che direi io, io dico delle cose che direbbe lui, siamo d'accordo dal punto di vista culturale, lui si interessa molto di quadri, dà gli stessi giudizi miei, ha lo stesso modo di valutare i quadri, di trovarvi i connotati, le radici culturali, le allusioni, anzi spesso ci illuminiamo a vicenda. E poi ho un'amicizia o due in Italia e basta.

C. Quindi Briganti è tra questi pochissimi suoi amici.

Z. Pochissimi, non credo a coloro che dicono: "io ho tanti amici". No, tanti conoscenti, ne ho una infinità e molto spesso sono persone con le quali non vado affatto d'accordo.

C. È una cosa rara, preziosa quella che vi unisce.

Z. Molto rara, molto preziosa. Poi Giuliano ha un modo suo, muto lo chiamerei, un modo muto di essere affettuoso. Io detesto le persone smancerose, che traboccano di espressioni affettive, non le tollero. Giuliano non conosce queste espressioni affettive; sì, le ha, ma a modo suo, che è un modo molto bello, un modo avaro di essere affettuoso, cioè avaro come espressione esterna. Io detesto quelli che si sbilanciano in sbacucchiamenti, dichiarazioni di affetto o di amicizia: rimango sempre in sospetto.

C. Questo modo muto di Briganti attraverso quali segni lo coglie?

Z. Quando viene il momento in cui c'è bisogno di una dichiarazione di amicizia, viene, non richiesto. È questa la cosa importante. Io ho notato nella mia vita che coloro i quali si sbracciano a dichiararsi amici tuoi poi al momento decisivo si tirano indietro, oppure dimostrano di essere delle piccole carogne.

C. L'amicizia quindi è qualcosa di sommerso, ma di tangibile, reale?

Z. Sì, deve essere reale, non dichiarata. Non deve avere un'insegna al neon sulla fronte.

C. C'è allora una sensibilità affine che vi unisce?

Z. Io ho degli interessi che lui non ha, per esempio verso l'archeologia, lui ce l'ha ma molto più limitati; lui ha degli interessi verso l'arte contemporanea che io non ho, anche perché certe espressioni contemporanee le capisco, ma mi lasciano piuttosto freddo, non partecipo come partecipa lui. Lui ha avuto una vita sentimentale molto tumultuosa, piuttosto violenta e l'abbiamo tutti conosciuta. Io la mia vita sentimentale l'ho nascosta dietro un muro di pietra a sua volta protetto da un muro d'acciaio e nessuno ne sa niente.

C. Ognuno ha percorsi diversi.

Z. Però vede che poi ci troviamo su un piano comune. Questo mi sembra molto interessante e molto bello.

C. C'è qualcosa degli interessi di Briganti che in qualche modo l'ha attratta? Cioè di quelli che non erano prima suoi e che poi...

Z. Quello sull'arte contemporanea? No, quello no. Questo interesse per l'arte contemporanea l'ho avuto anch'io, prima che nascessero certe forme d'arte povera, di minimal art. Quando avevo vent'anni, avevo la stanza tappezzata da riproduzioni di pittori e di artisti contemporanei, avevo già Klee nel '39, cosa straordinaria per un italiano. Poi mano mano ho continuato ad interessarmene come fatto di cultura personale, ma come studio me ne sono staccato. Ho una grande biblioteca di arte contemporanea perché mi interessa moltissimo, però mai scriverei un articolo o un libro sull'arte contemporanea.

C. Il suo interesse principale in questo momento?

Z. Se glielo dicessi non mi crederebbe.

C. Ci provi, vediamo se le credo.

Z. La ragione per cui l'arte italiana ha scelto certe tematiche, l'origine di certi temi iconografici dell'arte italiana. Per esempio, da dove viene fuori il tema dello Spirito Santo rappresentato come una colomba bianca. Sono cose molto difficili, mi interessano proprio le radici di certe espressioni, di certe scelte dell'arte italiana.

C. Ci ha molto incuriositi con questo esempio, noi speriamo di vedere molto presto i frutti di questo lavoro.

Z. No, non scriverò niente, sono cose che faccio per conto mio. Per quello che riguarda Briganti, c'è un fatto molto importante che non ho detto: molta della nostra affinità dipende dalla comune formazione, sotto molti aspetti, non una formazione globale, ma una comune formazione di certe scelte, di un certo modo di leggere le opere d'arte e di ragionare all'ombra di un grande personaggio che è stato Roberto Longhi. Questo è uno dei segreti del mio rapporto con Giuliano Briganti.

C. È un'impronta che Longhi ha lasciato su entrambi.

Z. Sì, io sono stato molto critico, e lo sono ancora, nei confronti di Roberto Longhi, non accetto mai nulla senza prima voltarlo e rivoltarlo e vedere i chiari e gli oscuri. Giuliano aveva motivi per essere più affezionato perché lo conosceva fin da bambino. Io Longhi l'ho conosciuto in casa di Giuliano, nel '46. Devo dire che per me è stata un'esperienza fondamentale come per Giuliano...

C. Ringraziamo molto Federico Zeri per questo intervento. Che cosa gli risponderrebbe, Briganti, se Zeri fosse qui?

B. Sono commosso di quello che ha detto Zeri di me, io a Zeri voglio molto bene. Non solo ho una enorme stima di lui, ho anche affetto e gli sono molto grato perché ho imparato molte cose da lui, e lo considero una persona tra le più colte che abbia mai conosciuto nella mia vita.

C. Una cosa molto bella è quest'impronta di un maestro che perdura negli allievi.

B. Sì, certamente. Capisco quello che lui dice, e cioè che sono legato a Longhi da ragioni affettive, quasi familiari. Anch'io ho avuto dei momenti di critica e di insofferenza nei rapporti con Longhi, però considero sempre che l'impronta me l'ha data lui.

C. Ritornerei a parlare di Roma e dei problemi che non solo Roma, ma tutta l'Italia dal punto di vista artistico e culturale ci pone oggi e lo farei iniziando da una lettura di uno storico che risale ad un secolo fa. Ascoltiamola e ne valuteremo tutta l'attualità:

Roma è diventata un sepolcro imbiancato. Si imbiancano le case, anche gli antichi venerandi palazzi, grattano via la ruggine dei secoli e così si mostra come Roma è brutta nella sua architettura. Roma ha perfino fatto radere il Colosseo, pulendolo cioè da tutte le piante che lo ornavano così bene, in tal modo si è distrutta la flora del Colosseo. Anni

fa l'inglese Dickens aveva un libro su quel soggetto. Questo trasformarsi della città santa in una città moderna è il rovescio di quel tempo in cui Roma pagana fu con pari passione tramutata in Roma spirituale. Si trasformano i conventi in uffici, si aprono le finestre claustrali e se ne fanno di nuove nelle pareti e si fanno nuove porte. Dopo tanti secoli penetra di nuovo sole e luce in questi chiostrici di frati e di suore. Così in poco tempo e per forza si sono trasformati San Silvestro, il convento dei Filippini, la Minerva, gli Agostiniani a Campo Marzio, i SS. Apostoli. I monaci che ancora vi dimorano, vengono spinti fuori come cani; fa senso vederli vagare come spiriti nelle celle e nei corridoi. Alcuni devono però essere lieti della loro liberazione, la vecchia Roma tramonta. Fra vent'anni ci sarà qui un altro mondo, ma io son contento di aver vissuto tanti anni nella vecchia Roma, solo in quell'ambiente avrei potuto scrivere la mia opera storica.

C. Questa splendida pagina di Gregorovius dai *Diari romani* - siamo nel 1871 - che impressione le fa risentirla?

B. Evidentemente amare Roma significa sempre rimpiangere la Roma sparita, che non c'è più.

C. È un ritratto che potrebbe essere fatto oggi rispetto a vent'anni fa.

B. Naturale. Gregorovius è stato una delle mie passioni, ho un amore sconfinato per lui e soprattutto per i suoi diari. Sono una delle immagini più vive di quello che succedeva a Roma tra il '60 e il '70. È bellissimo il passo in cui scrive che questa grande città, che è stata "il salotto dell'Europa", diventerà la piccola capitale di un piccolo stato: aveva capito tante cose. Da allora Roma non ha mai trovato una sua fisionomia, una sua identità. Ci sono state varie Rome, la Roma umbertina, la Roma fascista, la Roma postbellica, e sono state sempre come le immagini provvisorie di qualcosa che non riusciva ad affermarsi.

C. Secondo lei quali sono state storicamente le tappe di questa, non dico distruzione di Roma, ma distruzione di immagine di Roma?

B. Partendo da oggi, quello che ha sfigurato l'immagine di Roma è stata l'orrenda speculazione edilizia che ha fatto nascere una delle periferie più spaventose e più orribili delle capitali europee. Qualcosa di simile si può trovare forse al Cairo o a Città del Messico. Da questa chiusura di cemento intorno a Roma è nato l'affollamento, la mancanza di possibilità di regolare il traffico, questa specie di parcheggio che è diventata Roma. Roma poi non ha strutture decentrate, non è stato mai

capito che per salvare il centro bisognava portare fuori gli uffici e i ministeri. Non c'è stato più un piano regolatore per Roma dopo quello del '38, quello fascista, che in fondo non era neanche tra i peggiori e che non è stato neanche mai pienamente realizzato. Dopo c'è stato solo l'arbitrio dovuto alla speculazione edilizia appoggiata dai partiti, dalla corruzione. Mi sembra che la corruzione sia proprio il dato più caratterizzante di Roma. I sindaci romani sono stati uno peggiore dell'altro, e anche quando ci sono stati dei sindaci per bene, non hanno mai avuto il minimo potere¹⁹.

C. E risalendo più indietro, Roma ha una storia un po' progressiva di decadimento...

B. Il primo colpo glielo hanno dato i piemontesi che venendo qui hanno fatto delle cose abbastanza brutte. I muraglioni del Tevere voluti da Garibaldi hanno soffocato questo fiume, che non esiste più, mentre prima il fiume era parte della vita della città! Parlando di Van Wittel, che aveva dipinto tante vedute del Tevere, feci una volta un ritratto dello stupendo percorso che si poteva fare dal Porto della Legna sul Tevere, cioè quel piccolo porticciolo che stava accanto a quello che ora è Piazzale Flaminio, fino al Porto di Ripa Grande, cioè fino a dove si chiudeva dall'altra parte la cerchia delle Mura Aureliane. Era un paesaggio bellissimo di cui ora non è rimasto più nulla. Ci sono pochissimi luoghi di Roma dove si può cogliere ancora un certo profumo di quello che è stato e che non è più, per esempio scendendo le scale vicino alla chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e andando a vedere le basi dei due ponti romani e poi la scultura romana che fa da prora all'Isola Tiberina. Lì ancora si ha una piccola idea di come doveva essere bello il Tevere a Roma.

C. Ci tracci una piccola mappa dei luoghi che ancora si possono trovare a Roma.

B. Sono molto pochi ormai, per esempio il Celio. Il Celio è un luogo bellissimo, però subito viene una spina al cuore: vicino a San Gregorio al Celio ci sono tre cappelle bellissime²⁰, tra cui quella di Sant'Andrea che ha due affreschi straordinari, fra i più importanti della Roma dei primi

¹⁹ Lo confermano due progetti di Giuliano Briganti per il centro storico di Roma e per un museo della città di Roma presentati e mai realizzati, qui riprodotti in appendice.

²⁰ Gli oratori del Celio: S. Barbara, S. Andrea, S. Silvia sono stati nel frattempo restaurati. Nella cappella di S. Silvia dedicata alla madre di S. Gregorio, Guido Reni affrescò nel catino absidale un coro di angeli. Nella cappella di S. Andrea, Guido Reni dipinse un S. Andrea condotto al martirio e di fronte il grande affresco della Flagellazione di Domenichino.

decenni del Seicento, dipinti da Domenichino e Guido Reni. Ora non ci si può più entrare e ho sentito dire che questi affreschi sono semidistrutti, nonostante fossero importantissimi; quello di Domenichino soprattutto è stato molto importante per la formazione di Poussin: erano due grandi opere d'arte. Sotto questa falsa patina di interesse e di amore c'è un vero disprezzo per la storia. Qualche cosa di buono è stato fatto nel restauro: per esempio quelli della Fontana di Trevi e della facciata di Sant'Andrea della Valle. Per nostra fortuna abbiamo avuto nell'Istituto del Restauro un'ottima scuola dovuta soprattutto a uno dei migliori direttori, Giovanni Urbani. Da lì sono usciti dei bravi restauratori e devo dire che i restauratori italiani in questo momento sono forse tra i più bravi che esistano al mondo. Quando sono stati scelti quelli giusti e sono stati ben guidati, hanno fatto cose bellissime. Quello della Fontana di Trevi è un bellissimo restauro.

C. È poco però se lei a Roma salva soltanto quello della Fontana di Trevi.

B. Non si tratta solo di restauri, ma della politica delle arti in Italia, una politica assolutamente deficitaria anche per mancanza di una struttura di base. Non c'è una legislazione corretta, c'è soltanto un tentativo di accentramento da parte del Ministero o della Direzione Generale che non ha portato che danni. Il Ministero dei Beni Culturali, per me, è un organismo del tutto inutile.

C. Quando lei prima ha parlato di disprezzo mi ha fatto venire in mente una cosa di Norberg-Schulz su Roma, questo libro sul *genius loci* in cui ad un certo punto dice: "Il Colosseo è rimasto in piedi, ma quello che è crollato è il rispetto per i significati che esso incarna". Era molto bella questa immagine in cui dice anche che Roma sta diventando "pura rimembranza".

B. La popolazione romana (ammesso che esista, perché la popolazione autoctona è ormai ridotta a poche centinaia di migliaia di persone), gli abitanti di Roma non hanno alcuna coscienza di quello che è Roma. Se pensiamo alle vere città del mondo, pensiamo a Roma, Costantinopoli, Gerusalemme: non sono tante quelle che hanno questa profondità di strati culturali, spirituali, mentali. Jung nelle sue memorie scrisse di non aver voluto venire a Roma²¹ perché aveva paura di essere sconvolto dalla

²¹ "Ho viaggiato molto nella vita, e sarei andato volentieri a Roma, ma sentivo di non essere all'altezza dell'impressione che questa città mi avrebbe fatto. Già Pompei era troppo: l'impressione che mi fece quasi superava la mia capacità di sostenerla. Potei visitare Pompei

ricchezza di echi del passato che ci sono in Roma. Ora stanno sparando tutti. Una popolazione in un certo senso deve rispondere agli echi della città in cui vive, e i romani non rispondono a Roma.

C. Continuiamo questa piccola mappa dei luoghi che si sono salvati; diceva l'Isola Tiberina.

B. L'Isola Tiberina guardando solo il Tevere, senza guardare il resto, e quel piccolo settore intorno a San Giovanni e Paolo e poi quella strada che va dal Celio fino a Santa Maria della Navicella e a Santo Stefano Rotondo. Lì per esempio c'è l'Ospedale Militare del Celio e sarebbe stato facile spostarlo da qualche altra parte e fare di questo centro di cui parlavamo prima, tra il Colosseo, la Navicella e San Giovanni, un polo di memorie archeologiche fortissimo, e costruire lì un nuovo museo archeologico, che Roma non ha. Tra le grandi contraddizioni di Roma c'è anche quella di essere una delle capitali archeologiche del mondo, priva di un museo archeologico. Il suo patrimonio è oggi collocato in parte nell'ex Collegio Massimo che è una specie di isola circondata da tram (ed è già pericoloso fisicamente attraversare la strada per entrarci), in parte a Palazzo Altemps²² e un po' alle Terme. Per me è una politica sbagliata in tutti i sensi.

C. La situazione dei musei romani?

B. La Galleria Borghese è ancora semichiusa, il Museo delle Terme non esiste ancora, si aspetta da non so quanto tempo di vedere esposta la Collezione Ludovisi: la situazione è abbastanza tragica!

solo dopo essermi fatta, grazie ai miei studi degli anni che vanno dal 1910 al 1912, una certa conoscenza della psicologia dell'antichità classica. Nel 1913 mi trovavo su una nave che da Genova andava a Napoli; quando la nave passò alla latitudine di Roma mi sporsi dal parapetto: lì in fondo c'era Roma, il crogiuolo ancora incandescente e fumante dal quale si erano diffuse le antiche civiltà, imprigionate nell'intrico di radici del medioevo cristiano e occidentale. Lì l'antichità classica viveva ancora in tutto il suo splendido vigore e nella sua spregiudicatezza.

Mi meraviglio sempre che la gente possa andare a Roma così come potrebbe, per esempio, andare a Parigi o a Londra. Certamente anche Roma, come queste città, può essere goduta da un punto di vista estetico: ma se siete colpito fino in fondo al vostro essere, a ogni passo, dallo spirito che vi aleggia; se ogni rudere o ogni colonna vi guardano con un aspetto che riconoscete immediatamente, allora la cosa è tutt'altra. Persino in Pompei mi si aprivano orizzonti impreveduti, cose insospettite divenivano coscienti, si ponevano problemi che superavano le mie forze!

In vecchiaia, nel 1949, desideravo riparare a questa omissione: ma mi sentii venir meno all'atto di comprare il biglietto! Dopo di che misi da parte, una volta per sempre, il progetto di un viaggio a Roma". "Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung", Bur 1978.

²² Dove ora hanno sistemato la Collezione Ludovici, 1994.

C. C'è il problema della Galleria d'Arte Moderna.

B. La Galleria d'Arte Moderna è quella che è, ha avuto un ingrandimento, ma Roma non ha mai avuto un grande museo d'arte moderna. Gli unici musei che funzionano bene a Roma sono i Musei Vaticani.

C. Leggevo un suo giudizio molto negativo anche sul restauro e ripristino delle attività del Palazzo delle Esposizioni.

B. Credo che l'impostazione del progetto di restauro del Palazzo delle Esposizioni sia stato ottimo. Dardi era un mio caro amico lo stimavo, e ho sofferto della sua morte. Quello che lui aveva impostato non è mai stato del tutto compiuto; aveva bisogno di maggior tempo e più denaro per le rifiniture. Comunque, ora, nel Palazzo delle Esposizioni non c'è alcun serio programma di mostre. Adesso all'assessore Battistuzzi hanno presentato un programma dove c'è almeno una idea buona, di far vedere i capolavori nascosti di Roma: ci sarà l' "Hestia Giustiniani" prestata dai Torlonia. Ma dovrebbe essere un posto dove si fanno delle mostre di carattere internazionale, come si fanno nelle altre capitali d'Europa, a Parigi, a Londra. A Roma abbiamo Botero e simili brutture. L'unica bella mostra era quella di Gilbert and George, che però è stata assai poco pubblicizzata, ma non può essere un caso singolo, deve essere una mostra che faccia parte di un progetto.

C. Mancano le grandi iniziative.

B. Ho sempre suggerito di fare una commissione di storici dell'arte internazionali che possano fare delle proposte. Inoltre, coinvolgendo storici dell'arte e direttori di musei francesi, inglesi, americani, sarebbe possibile avere dei prestiti, insomma si potrebbe entrare nel circuito delle grandi mostre internazionali; l'Italia non c'è mai entrata.

C. Quali sono i requisiti per una buona mostra?

B. Io comincio ad essere un po' stufo di tutte queste mostre; ne farei di meno, poche e buone.

C. Anche perché c'è questa grande circolazione di opere in tutto il mondo.

B. Sì, alcune sono completamente inutili, l'inutilità di certe mostre è fantastica. Una buona mostra dovrebbe presentare un disegno storico con un taglio culturale intelligente. Una mostra dovrebbe permettere di vedere opere che altrimenti sarebbe difficile vedere insieme perché

stanno in posti diversi e sono di difficile reperimento. Queste mostre monografiche o si fanno come fa la Francia - come le ha fatte per i suoi grandi artisti dell'Ottocento - ma noi non abbiamo grandi artisti del nostro Ottocento, o non si fanno; e per i grandi artisti del passato è difficile fare mostre di questo tipo. Spesso è impossibile perché le opere sono su tavola oppure sono grandi tele e in ambo i casi non dovrebbero essere spostate. Farei piccole mostre storiche, intelligenti e didattiche, che insegnino qualche cosa, e in ogni caso ne farei poche, spenderei questi soldi più intelligentemente nei musei che hanno tutti bisogno di essere rinnovati, modernizzati, di essere resi organismi vivi, non morti depositi come spesso sono.

C. Nelle altre città italiane va un po' meglio, secondo lei?

B. In alcune città va bene, dipende dai sovrintendenti. In Italia la nostra divisione è per sovrintendenze: del resto non c'è altra possibilità perché il patrimonio italiano è sparso; non è come in Francia dove quasi tutto il patrimonio artistico è raccolto a Parigi, al Louvre, o come in Inghilterra a Londra alla National Gallery. I sovrintendenti da noi sono pagati talmente male che un giovane studioso intelligente difficilmente sceglie quella carriera. Quindi spesso tutto è lasciato un po', in abbandono. Ma ci sono le eccezioni, dei bravissimi sovrintendenti come, a Firenze, a Napoli, a Torino, che hanno fatto tutto quello che hanno potuto con pochissimi mezzi.

C. Forse la struttura stessa della città più piccola consente di fare di più.

B. Sì, però bisognerebbe rifare completamente la legge. C'è il problema dei custodi che è gravissimo perché sono scelti tra il sottoculturame italiano, per ragioni esclusivamente clientelari.

C. È molto frustrante andare nei musei all'estero e trovare custodi che sanno indicare le sale, i quadri.

B. Una volta andai al museo di Pisa; i custodi erano tutti all'ingresso e io avrei potuto mettermi il Masaccio sotto l'impermeabile e portarmelo via senza che nessuno se ne accorgesse. Ricordo anche che entrai in una stanza che era chiusa al pubblico, ma di cui era aperta la porta, e presi in mano un quadro di Perin del Vaga, bellissimo, che non avevo mai studiato da vicino, lo feci e nessuno mi disse niente. È incredibile: stavano tutti a fare le schedine all'ingresso.

C. Il nostro secondo ospite della giornata è Giorgio Ruffolo, Ministro dell'Ambiente, e lo abbiamo invitato qui non tanto per chiedergli ragione della sua attività quanto per l'amicizia che lo lega a Giuliano Briganti e per i tratti di interesse che hanno in comune e di cui ora chiederemo conto. In realtà, Briganti, lei ha detto che aveva piacere ad avere Ruffolo perché vi divertite molto insieme. In che cosa consiste questo divertimento?

B. Abbiamo un certo *feeling* comune che ci fa ridere di certe cose.

R. Mi diverto molto con Giuliano. Divertirsi insieme penso che sia una delle attività più serie quando naturalmente è svolta sulla base di una amicizia fraterna e nello stesso tempo di una comprensione reciproca, di una civiltà comune e di una affinità comune. Poi Giuliano è una di quelle persone che per essere profondamente seria, sa ridere. Diffido molto delle persone serie che non sanno ridere, oppure che si prendono talmente sul serio che si lasciano andare ad una inflazione della propria personalità, come l'arroganza vanagloriosa oppure l'esibizionismo narcisistico.

C. Anche perché se uno prende sul serio se stesso è difficile che prenda sul serio le cose esterne.

R. Bisogna prendersi molto sul serio e prendere anche molto sul serio le cose per poter sapere spiare la verità attraverso l'ironia, come si diceva una volta. È questo forse uno dei tratti più caratteristici e più negativi del nostro tempo, l'aver perso l'abitudine all'ironia. Quello che mi fa piacere con Giuliano è di condividere questo piacere dell'ironia, della satira, che è una cosa molto diversa dal sarcasmo, che è invece oggi prevalente. Qualcuno mi ha insegnato che l'anagramma di satira è risata, che è una cosa liberatoria. E l'anagramma di sarcasmo è massacro che è una cosa invece molto penosa.

C. Oltre a questa passione, a questo atteggiamento ironico, penso che voi abbiate in comune anche dell'altro. C'è, anche se in modi diversi, una passione del raccontare. Abbiamo già fatto cenno del modo di Briganti di fare critica d'arte, che fa racconto dei suoi studi e dei suoi interessi. E lei, Ruffolo, oltre a fare il ministro, è anche autore di un romanzo...

R. È un mio peccato di vecchiaia, diceva Rossini: "péché de vieillesse".

C. ...un romanzo che si intitola *Il cavallo di Federico* ed è uscito l'anno scorso da Mondadori. È un romanzo storico-ipotetico o storico-utopistico.

R. Sì, fantastorico.

C. Anche la storia credo sia un interesse in comune con Briganti.

R. Oltre alla musica, la storia e anche l'aneddotica storica, che è uno di quegli aspetti che sono al centro di un divertimento intelligente. Quanto al mio libro non vorrei parlarne perché parliamo dei libri ben più seri di Giuliano.

C. Non per parlare del libro, però è interessante perché questo libro introduce delle varianti nella storia del passato. Mi chiederei, siccome con Briganti stavamo vedendo la situazione di oggi, di Roma, dei Beni Culturali, ed è una visione molto negativa: questo desiderio o sogno di modificare la storia da che cosa nasce, più da una amarezza del presente o da una fiducia nel futuro?

R. Forse da tutte e due: credo che chi vuole con tenacia e perseveranza modificare il corso delle cose in meglio (Giuliano ed io credo che apparteniamo a questa categoria che qualche volta è sbeffeggiata come utopistica o illuministica, come se l'illuminismo fosse una brutta parola), desidererebbe veder mutare la storia del futuro e qualche volta si domanda come sarebbe andata la storia se... Che non è una domanda futile, come molti dicono una domanda illegittima, perché nel fare la critica storica si identificano le varianti per il futuro e il vedere la storia non come un blocco monolitico ma come una possibilità di inserirvi dentro la volontà politica e la virtù, è non un esercizio letterario, ma una possibilità di impegno politico serio. Molti sono convinti che la storia, anche quella che scrivono gli storici più seri, non sia veramente quella garantita come tale, dato che ogni storia raccontata è una storia riimmaginata e quindi è una storia in qualche modo ricostruita.

C. Lo stesso discorso che faceva prima Briganti per l'opera d'arte.

B. All'opera d'arte si arriva sempre per via di approssimazione. È sempre una cosa relativa.

R. Nessuno può garantire che Napoleone sia quello raccontatoci da Carlyle, certamente non è il Napoleone di Lefèvre e quindi la storia, anche quella fatta dagli storici, è sempre un po' una fantastoria e naturalmente non bisogna esagerare.

C. Vorrei farvi ascoltare un'altra pagina di Gregorovius, una "fine d'anno" del 1870.

Roma, 31 dicembre 1870.

L'anno spinge innanzi un'onda di questioni non risolte. La guerra in Francia, dove è divenuta guerra di razze, continua o si concentra nei fuochi intorno a Parigi. Questa città subisce la sua sorte come un meritato castigo che si abbatte su lei come a Roma nel 1527. Ma finora soffre coraggiosamente, vi si fanno visibili i germi di rigenerazione nella sconfinata corruzione dei costumi. Mio fratello ha scritto da Rouen dove ha deciso di farsi medicare il piede. La lettera era del 10 dicembre; da allora non ho alcuna notizia. Il 28 è uscito il Tevere con spaventosa violenza e mezza Roma è sotto l'acqua. L'onda è salita improvvisamente alle 5 del mattino e subito ha coperto il Corso ed è arrivata nella Via del Babuino fino verso Piazza di Spagna. Fin dal 1805 nessuna inondazione del Tevere aveva raggiunto un'uguale altezza. Il Ghetto, la Lungara, la Ripetta hanno patito molto; si calcola il danno a molti milioni. La vista delle strade, in cui i canotti navigano come a Venezia, era singolare, i lampioni di lumi versano sull'acqua un bellissimo riflesso. Dalle case si grida per il pane, per la prima volta la nuova guardia nazionale si è distinta per i suoi pratici servizi. C'è stato un ordine esemplare: i preti hanno gridato subito che questa è la mano di Dio, è l'effetto della scomunica papale. Ma che ne avrà pensato il Papa in Vaticano? Un'onda selvaggia ha mandato egli stesso su Roma, somiglia all'apprendista stregone che non può più fermare le acque. Questa mattina è venuto il Re. Le cronache medioevali favoleggiano sovente di dragoni d'acqua che hanno introdotto in Roma le inondazioni del Tevere. La grande balena è stata questa volta Vittorio Emanuele. Egli ha messo Roma in febbrile agitazione, ancora inondata la città si è coperta di tricolori, è andato al Quirinale a mezzogiorno, ha passeggiato per le strade con accanto La Marmora; il popolo è accorso. Vittorio Emanuele ha sottoscritto in Quirinale il suo primo decreto, l'accettazione del plebiscito. Ha già fatto questa sera ritorno a Firenze. Questa notevole fine d'anno per Roma è l'apparizione del Re dell'Italia unita, essa chiude il Medioevo. Ricevo ora buone lettere da mio fratello da Rouen ove fortunatamente deve rimanere, e di Colrep da Metz. Qui chiudo anche l'anno delle grandi catastrofi, il 1870, con ferma fede nella vittoria della buona causa che è la nostra.

C. Una data fatidica, 31 dicembre 1870, Briganti...

B. Questa visione di Roma allagata ha contribuito molto al poco amore che ha avuto per Roma Vittorio Emanuele II, che infatti se ne scappò subito. Un altro danno di questo grande allagamento fu l'idea di

fare i muraglioni, che fu sostenuta soprattutto da Garibaldi; e che è stata una delle rovine dell'urbanistica romana. Si potevano trovare molte altre soluzioni, per esempio di costruire delle dighe a monte della città; era stata anche studiata una deviazione del fiume almeno per evitare le piene. Questi muraglioni hanno portato danni di vario genere e hanno isolato quella che era una parte della vita della città, il Tevere, che adesso è prigioniero dei muraglioni. Una cloaca nonostante il tentativo, di non so quale sindaco, di fare una piccola linea di navigazione, una specie di traghetto sempre vuoto che arriva fino all'Isola Tiberina.

C. A lei che impressione hanno fatto queste pagine, Ruffolo?

R. L'impressione di rivivere anche una pagina mia di ricordi giovanili, perché nel 1938 - ero ancora un ragazzino - ci fu una grande inondazione. Io ricordo che il Tevere, nonostante i muraglioni, era arrivato al livello di guardia e si rovesciava in alcuni punti. Ponte Molle era quasi sommerso e si temette che fosse travolto. E così cominciammo ad accorgerci del Tevere, che a causa di quei muraglioni piemontesi non si vede più. Non è un fiume fruibile, come lo è la Neva a Pietroburgo.

C. Senta, Ruffolo, prima Briganti ci tracciava una piccola mappa dei luoghi di Roma che ancora hanno conservato una certa magia; lei quali considererebbe di questo tipo?

R. Io direi la zona della Lungaretta, da dove si vede tutto il gomito del Tevere e ci si affaccia sull'Aventino, da una parte si intravedono i Fori, questa straordinaria e meravigliosa svolta del Tevere. Un'altra è quell'altra svolta del Tevere, dove si allarga: Castel Sant'Angelo. Questi tramonti dalle spallette del Tevere ancora ci restituiscono Roma con le fronde delle sue alberature. Io devo dire che, nonostante gli sventramenti piemontesi, Corso Vittorio, quelle cose terribili che per sfortuna sono proseguite durante il fascismo - anche Via dei Fori Imperiali - il centro di Roma è ancora conservato. Quella che è devastata è la grande periferia, questa enorme fungaia che è cresciuta attorno ad una speculazione che data dai primi del Novecento, Giuliano lo sa meglio di me, quando i nobili romani si vendettero Roma lottizzandola e facendo sì che le grandi ville fossero disboscate: per quattro anni quattrocento boscaioli distrussero la corona verde di Roma. Soltanto un sindaco di sinistra, un sindaco ebreo, Nathan, salvò il Pincio da quest'orrore e da questa devastazione. Altrimenti Roma avrebbe potuto essere ancora un grande centro meraviglioso e storico, circondato da una corona di verde e con nuove città all'esterno, le *new towns*. Invece abbiamo perduto questa meravigliosa occasione.

B. Al tempo di Napoleone, Valadier aveva fatto un bellissimo progetto. Aveva pensato di fare un parco che andasse da Porta del Popolo fino a Ponte Milvio, con tutti i giardini che arrivavano fino al Tevere, con dei tempietti in mezzo. I disegni sono bellissimi. Era stato progettato anche un grande viale di circonvallazione intorno alle Mura Aureliane.

R. Invece nessun piano urbanistico per la grande capitale. Tanta retorica, tanta monumentalità, tante chiacchiere e nessun effettivo impegno riformistico serio per la capitale d'Italia.

C. Restano dei disegni utopistici, ipotetici quanto meno.

R. Non è mai troppo tardi. Tante volte Roma è stata ridisegnata sulla carta, sarebbe ora che potesse essere di nuovo riformata nel suo disegno urbanistico, ci sono tutte le possibilità per farlo, c'è ormai una legge, si chiama "Roma Capitale" e bisogna saperla gestire bene.

C. Prima Briganti parlava anche di un disamore dei romani per la loro città, lei lo percepisce questo?

R. Sì, purtroppo. Io sono molto innamorato di Roma, mi considero romano, sono nato a Roma anche se sono di origine calabrese, sono molto attaccato a Roma, detesto la romanità di cartapesta, detesto il romanismo becero...

B. Anche i romanisti...

R. Anche i romanisti, e non solo perché sono laziale. I romanisti, tu dici, quelli legati ad una certa tradizione di provincialismo storico romano. È vero che c'è poco amore per questa città, anche perché Roma è stata travolta da ondate di immigrazione che non hanno mai trovato il loro insediamento, e questo spiega lo snaturamento della cittadinanza: bisogna ricostruirla, una cittadinanza romana.

B. Dare coscienza di che cos'è Roma a chi ci abita, come in qualche modo succede a Firenze.

R. In questi giorni sono stato a Siena, ancora c'è la Repubblica Senese.

B. Siena ha avuto delle fortune straordinarie. Per esempio, l'autostrada passa per Arezzo; Perugia, che era rimasta fuori, chiese una bretella; fu realizzata e si voleva prolungare fino a Siena, che invece si è opposta.

Quando si è tentato di cambiare lo scartamento ridotto della ferrovia, i senesi si sono opposti: guai, vengono gli stranieri.

R. Pagano il prezzo di un relativo isolamento, che è anche un prezzo grave, per poter salvare la città non soltanto nel suo ambiente, ma anche nella sua identità storica. C'era un mio amico senese che mi diceva: "Quando battemmo i fiorentini a Montaperti", come se fosse l'altro ieri.

B. Loro ancora sono così.

C. A Roma non ci sarebbe mai un tale senso di appartenenza.

R. C'è una memoria storica labile, a Roma, perché c'è ancora una cittadinanza labile.

C. È una città che ha un po' perso il senso del passato, è così?

B. I vecchi romani ancora ci sono, c'è, qualche vecchio artigiano che ha ancora un po' di queste memorie, ma sono pochissimi.

R. Se uno sorvola la città, vede che ormai il centro è una gemma piccolissima, costretta e circondata da una enorme compattazione di cemento. Questo non si vede in nessuna altra parte. E poi è un tessuto asfittico, un tessuto fibroso. In questi enormi quartieri non ci sono servizi sociali adeguati, non c'è vita politica, non c'è vita culturale. È una città da ricostruire pazientemente.

B. Sarà molto difficile, perché bisognerebbe anche distruggere alcune cose fatte recentemente.

C. A che cosa si riferisce?

B. A certi quartieri assurdi. Invece la Garbatella²³ è ancora un bel quartiere, è stato fatto con certi criteri rispettosi dell'uomo.

R. Sì, devo dire che una delle esperienze di pianificazione durante l'inafasto regime, l'E 42 che adesso è l'EUR, fu programmata. Si può discutere sul suo profilo architettonico, però era una grande impresa urbanistica.

²³ Iniziata dall'Istituto case popolari su progetto urbanistico del 1920 da Giovannoni e Piacentini, di Piacentini è l'idea di borgata giardino. Architetti: Palmerini, Sabatini, Novi.

B. È l'ultima cosa che abbia un segno, un disegno, un programma. Dopo, tutto è stato più casuale, tutto è avvenuto per ragioni speculative.

C. Abbandonando un poco Roma, vorrei chiedere una cosa a Ruffolo. Lei è anche direttore di una rivista, "Micromega".

R. Nella quale anche Briganti dovrebbe scrivere perché sta nel consiglio di direzione.

C. In una rivista di dibattito, direi senz'altro la più importante, la più vivace e la più interessante in questo momento, che tipo di intervento si aspetterebbe da Giuliano Briganti?

R. Mi aspetterei che svolgesse un intervento, gliel'ho detto e adesso glielo ripeto pubblicamente, che svolgesse un intervento critico e propositivo sulla politica dei Beni Culturali in Italia. Abbiamo molto bisogno di nuove idee. Io una piccola nuova idea ce l'ho, ma vorrei sapere che cosa ne pensa Giuliano.

B. Sarebbe necessaria una discussione a più voci che analizzasse dei problemi precisi. Adesso, per esempio, la Fondazione Agnelli ha pubblicato una specie di inchiesta su tutte le questioni che riguardano la cultura in Italia, e c'è un lungo capitolo di analisi della situazione esistente nei Beni Culturali. Da lì si potrebbe partire, seguendo quello schema per analizzare, pezzo per pezzo, settore per settore, quelle che sono le mancanze. Ormai si sta creando una situazione quasi irreversibile perché il depotenziamento delle sovrintendenze è tale che i sovrintendenti hanno perso qualsiasi autorità. Sarebbe necessaria una riforma, una nuova legge di tutela, ma completamente rifatta.

R. Prendo questo di Giuliano come un impegno per la rivista. Per quanto riguarda invece la questione più vasta della politica dei Beni Culturali, credo che sia venuto il momento non soltanto di fare come dice Giuliano, una grande legge nuova, ma di impegnare delle risorse con una visione pluriennale. Noi del Ministero dell'Ambiente abbiamo fatto un grande piano triennale, dove abbiamo investito 12.000 miliardi, con la collaborazione delle Regioni, dei grandi Comuni, delle Province. Perché non fare la stessa cosa per i Beni Culturali? Impegnare le ventuno regioni e tutti coloro che possono dare una mano in Italia e all'estero per un grande piano, il quale fissi i progetti più importanti e prioritari di adattamento, e non andare avanti a pezzi e bocconi.

B. Un quadro preciso di quanto si dovrebbe fare.

C. A chi penserebbe di affidare l'elaborazione di questo piano?

B. Ad una commissione.

R. Si possono radunare i più grandi cervelli italiani e non italiani per poter dotare questo piano di una grande consulenza scientifica mondiale. Noi non possiamo affrontare i progetti per Venezia, per Roma, per la Toscana, per tutta l'Italia soltanto avvalendoci delle nostre esperienze. L'Italia è il deposito di più del cinquanta per cento di tutto il patrimonio artistico del mondo, almeno così dice l'UNESCO, poi non sappiamo se è vero o no. Comunque, è un giacimento culturale fondamentale in tutto il mondo: abbiamo un dovere straordinario, non possiamo più andare avanti a progetti singoli.

B. Quello che è strano, e che ho imparato da questa inchiesta della Fondazione Agnelli, è che l'Italia è il paese europeo che spende di più per i Beni Culturali. Però le statistiche vanno sempre prese con le molle. Per esempio la Francia spende meno dell'Italia. Perché spende meno? Perché i musei sono indipendenti, cioè quello che incassa il Louvre va al Louvre; è un ente autonomo che ha anche dei possedimenti, delle rendite, a parte le enormi entrate che provengono dai biglietti venduti. Mentre da noi, no.

R. Poi bisogna vedere come è speso e, come giustamente dice Giuliano, negli altri paesi il bene culturale è valorizzato nel senso vero; costa, la gente deve abituarsi a capire che vale la pena spendere per un museo, se naturalmente è organizzato bene e se la gente può starci a suo agio come avviene in altri paesi. Vale la pena spendere per il museo quanto si spende per la partita di calcio. Non è vero che la gente non può spendere, bisogna mutare l'orientamento culturale.

B. Oggi mi pare che sia dimostrato che un museo ben organizzato possa essere un business.

R. La cultura è una infrastruttura economica...

C. Vorrei introdurre un altro argomento con Giuliano Briganti. Non riusciremo purtroppo a fare una rassegna organica e sistematica di tutti gli scritti e di tutte le opere di Briganti, ma procediamo un po' per associazione. C'è un libro che personalmente mi è piaciuto più di tutti ed è *I pittori dell'immaginario*, sottotitolo *Arte e rivoluzione psicologica*, ed è un libro uscito per la prima volta nel '77 e ristampato recentemente dalla

Electa²⁴. È un libro rivolto alla notte, all'oscuro, alla nascita dell'inconscio in un certo periodo dell'arte moderna, possiamo già dire, o premoderna, forse. Come nasce questo libro, e perché da paesaggi più solari, più luminosi c'è questo rivolgersi a questi lati oscuri, notturni della psicologia?

B. Questo è il mio lato non longhiano, direi anzi anti-longhiano, perché Longhi detestava cordialmente tutte queste cose; la linea di Longhi era quella del realismo solare, quindi odiava cordialmente tutti questi pittori che a me invece hanno sempre interessato. Per spiegare il perché di questo libro devo dire che è stato il seguito di un'analisi: ho fatto anch'io quello che oggi fanno in troppi, e non so quanto mi sia servito. Certamente mi è servito per fare questo libro perché mi ha portato a leggere molti libri sull'analisi. Mi interessava soprattutto la scoperta dell'inconscio prima di Freud. Primo avvio me lo diede un bellissimo saggio di Thomas Mann, intitolato *Freud e la letteratura*, e poi un bellissimo libro di Albert Béguin, *L'anima romantica e il sogno*: un libro straordinario, nato da una passione romantica. A me interessavano i riflessi di tutto questo nella letteratura e nella pittura e, come sempre mi accade, ho cercato di storicizzarli. Ho cominciato a studiare gli artisti vissuti in quella sorta di gomito importantissimo della storia che sono gli anni Settanta del Settecento, quelli che, per noi storici dell'arte, portano ai "mutamenti di stile della fine del Settecento", per rifarmi alla definizione, ormai classica, di Robert Rosenblum. Ho visto questa situazione nell'ambito delle tre rivoluzioni fondamentali, quelle che cambiano il vivere umano alla fine del Settecento, le tre rivoluzioni dopo le quali non si visse più come prima: la rivoluzione industriale inglese, la rivoluzione francese e naturalmente quella americana, alle quali io ne aggiungevo una quarta, che chiamavo "la rivoluzione psicologica", cioè quell'atteggiamento dello spirito, della cultura, della poesia, della letteratura e dell'arte che attribuiva un particolare risalto ai sentimenti: una specie di lotta contro la ragione, un'opposizione a quel razionalismo illuminista che, come dice Fosse, aveva distrutto la cupola metafisica all'ombra della quale si riparavano gli uomini in cerca di sicurezza. Allora ho individuato in alcune correnti culturali dello Sturm und Drang, in alcune correnti filosofiche, per lo più tedesche (penso a Lichtenberg), in scrittori e romanzieri tedeschi, per esempio Hamann, e infine nei neo-mistici come Swedenborg, la tendenza a cercare il lato oscuro, ad indagare nella notte invece che nella luce. Thomas Mann è uno degli ultimi eredi di questa tendenza che ricerca nella notte la verità, nella malattia la salute dell'anima, una tendenza che lui mescolava però con una corrente più solare e

²⁴ G. Briganti, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1977. La ristampa è del 1989.

mediterranea cui aspirava. È il libro che mi è costato più fatica, perché ho dovuto leggere moltissimo sui problemi del Sublime, della scoperta dell'inconscio, dei filosofi della natura, e metterli in rapporto con alcune correnti artistiche che si manifestano soprattutto in Inghilterra, prima con Füssli, poi con quelli che sono stati chiamati "gli artisti degli abissi", Füssli, Hamilton e soprattutto Blake. Poi ho visto nascere da questa corrente irrazionale, da questa sete di irrazionalismo, da questo bisogno di trovare nell'immaginazione creatrice l'origine stessa dell'opera d'arte, l'inizio di una corrente che corre attraverso tutto l'Ottocento, arriva fino ai primi del Novecento e si alterna con l'altra, la corrente realistica di analisi della natura, della realtà, che parte anche quella dalla fine del Settecento, in un certo senso con lo stesso David.

C. Ecco, facciamo dei nomi per avere più chiare queste correnti.

B. Facciamo due nomi: David e Füssli, due contemporanei che assumono tutti e due come linguaggio il codice espressivo neoclassico. All'interno di questo codice hanno due modi assolutamente opposti di rappresentare le cose. Da loro nascono due correnti: la prima attraverso il realismo ottocentesco arriva all'analisi della realtà del cubismo, l'altra attraverso il preromanticismo arriva al romanticismo storico e poi al simbolismo e al surrealismo. Picasso in un certo senso è l'ultimo, una specie di specchio parabolico che raccoglie tutte queste cose, le fonde, le mangia e le distrugge ed è il punto finale di questo percorso, che si può intendere come la storia dell'arte moderna. Nell'arte contemporanea nascono altre cose, quello che c'è oggi è già fuori da questa storia.

C. Ritornando a questa rivoluzione psicologica, lei dice che c'è una diversa qualità del visibile. Che cosa vuol dire?

B. Un occhio rivolto all'interno, rivolto alle visioni. Pensi ad uno dei quadri più famosi, *L'incubo* di Füssli...

C. Proviamo a descriverlo.

B. Si vede una bella donna, vestita secondo la moda del Primo Impero, sdraiata sul letto con la testa abbandonata in un senso di dolore, e sul suo petto c'è una specie di nano, un mostro che le sta sullo stomaco: è l'incubo, incubo deriva da *incubere*, sedere su. Dietro c'è una tenda dalla quale esce fuori la testa di un cavallo bianco cieco, con gli occhi bianchi. Che cos'è questo cavallo? È la manifestazione dell'incubo della donna addormentata. Perché Füssli ci ha messo un cavallo? Secondo le interpretazioni psicologiche moderne - secondo Jung, per esempio - il cavallo in

un sogno significa la parte fisica, istintuale di noi, che si ribella se soffocata o se non trattata in maniera equilibrata rispetto alle altre nostre componenti. Questa teoria certamente non esisteva al tempo di Füssli; è una specie di intuizione aver dipinto questo cavallo con la sua aria feroce, con questi occhi ciechi. Un simbolo non è mai né un'allegoria, né un segno. Un simbolo è qualcosa che non si può esprimere se non nei linguaggi dell'arte e della poesia, e non è riconducibile a se stesso, ma dà delle forti emozioni; fa capire alcune cose, ma non è traducibile in concetti. L'incubo è molto diverso da un quadro quasi contemporaneo, *Il giuramento degli Orazi* di David, dove invece si voleva parlare di un sentimento civico, tremendamente umano, reale, terrestre, che è l'amore della patria, il desiderio di difendere il proprio paese.

C. Quali altri simbolismi sono usati da questi pittori dell'immaginario?

B. Infiniti. Chi crea una vera e propria cosmologia, una specie di nuova bibbia con personaggi che inventa, con simboli molto complessi, è Blake.

C. Per esemplificare, vogliamo ascoltare uno degli *Inni alla notte* di Novalis...

B. Novalis era uno dei giovanetti immortali del romanticismo: c'era anche tanta luce mattinata in Novalis oltre che la notte.

C. Infatti nel secondo degli *Inni alla notte* sentiremo che la notte poi è molto luminosa.

B. Sì, tra Füssli e Novalis c'è un'enorme differenza. C'è la stessa matrice culturale dello Sturm und Drang, la stessa matrice tedesca, lo stesso senso di rivolta contro l'oppressione culturale che c'era in Germania in quegli anni. Lo Sturm und Drang è un movimento di rivolta contro la società tedesca.

C. Prima di passare a questo ascolto, Ruffolo, lei è interessato a questi aspetti notturni dell'arte?

R. Più che essere interessato a questi aspetti, che non posso considerare che da profano, voglio dire una cosa come lettore: *I pittori dell'immaginario* sono un grande capolavoro. Io vorrei piuttosto fare una domanda a Giuliano. Lui stesso ha detto come si intreccino nella cultura europea questi due aspetti, solare e notturno. Se uno fosse cabalista dovrebbe domandarsi come mai questi aspetti notturni prorompono

sempre alla fine dei nostri tre ultimi secoli: alla fine del Settecento appunto con il preromanticismo che poi fiorirà con il romanticismo, alla fine dell'Ottocento con l'irrazionalismo, il simbolismo, ecc. Sta avvenendo qualche cosa del genere anche alla fine del Novecento. Dal mio punto di vista, lo vedo nella filosofia, in una certa ermeneutica, in un certo irrazionalismo; basta dire Heidegger per dire molte cose. Ma vedo anche prorompere questo neo-irrazionalismo al tramonto, al culmine della civiltà tecnocratica. Ci sono queste ondate di irrazionalismo che investono e che ci fanno meditare sulle "magnifiche sorti e progressive", sulla loro labilità. Ci fanno meditare sul fatto che questo nostro ottimismo ipertecnocratico dovrebbe essere moderato in una civiltà, in una cultura che tenga conto del giorno e della notte senza eccedere né in un senso - dove troviamo la dialettica dell'illuminismo, il giacobinismo, tutto ciò che ci ha dato dei grandi guai - né nell'altro, dove troviamo il nazismo.

B. Si possono prendere come correttivo di alcune situazioni. Quello che è importante, però, è che questi due aspetti siano sempre stati compresenti. Ad un certo punto uno superava l'altro, diventava pensiero guida. Il germe del razionalismo, della ragione, è sempre vissuto negli uomini e anche oggi sicuramente ha dei suoi risvolti. Quello che dici tu è vero: il romanticismo si è sempre messo in guardia contro questa fiducia, questa ubriacatura della razionalità.

R. Io continuo ad essere un razionalista ed un illuminista.

B. E anch'io.

R. Confesso il mio assoluto illuminismo, però sento questi avvertimenti come dei moniti importanti.

B. Il dovere è di mantenere accesa la fiaccola della ragione, per carità. Tutti e due gli aspetti hanno possibilità di esiti negativi, certo, però l'esito negativo dell'altro, della notte, è molto più pericoloso, più spaventoso.

R. Dice Bobbio che in tutti e tre questi momenti di fine secolo, è sempre la Germania ad essere la matrice. Tu parlavi di Thomas Mann: l'inizio del Doktor Faustus, questa *Kaisersachern* che poi è Lubecca, questa città notturna, piena di simboli ed inquietudini, è questa inquietudine tedesca che è fatta di amore e di frustrazione, questa Germania che chiede sempre un amore che poi diventa violenza; alla fine dei nostri tre secoli l'inquietudine si è manifestata sempre lì.

B. Certo, soprattutto la parte notturna è tedesca, è nata in Germania, al di là del Reno, al di là delle frontiere romane.

C. A entrambi piacerà una citazione che ho tratto da Starobinskij, che ha scritto un saggio sull'*Incubo* di Füssli, e che è molto bella. Alla fine dice: "quando si è attraversato il furore e l'assenza, occorre che le energie per ritornare a sé siano molto forti altrimenti non si giunge in alcun luogo. Il furore non è altro che un inabissarsi e un dissolversi nella notte". Quindi la notte sia complemento di energia. Ascoltiamo ora Novalis:

Deve il mattino sempre ritornare? La potenza terrestre avrà mai fine? Consuma un vano affaccendarsi il volo celeste della notte. E mai l'offerta segreta dell'amore arderà in eterno? Fu misurato alla luce il suo tempo. Ma il regno della notte è senza tempo e senza spazio. Eterno dura il sonno. Sonno santo, non fare troppo raramente lieti i consacrati alla notte in questa terrestre quotidiana fatica. Soltanto i folli non ti riconoscono e di te nulla sanno, se non l'ombra che tu spandi su noi pietosamente nel crepuscolo della notte vera. Non ti sentono nel frutto d'oro del grappolo, nell'olio miracoloso del mandorlo e nel lattice bruno del papavero. Non sanno che tu adombri il tenero seno della Vergine e il suo grembo fai cielo. Non indovinano che, uscito da antiche leggende, tu avanzi e schiudi i cieli portando la chiave dei suoi giorni beati, silenzioso araldo di misteri infiniti.

C. Questo era un *Inno alla notte* di Novalis nella traduzione di Giovanna Bemporad e mi sembra che risponda molto a quello che stanno dicendo Giuliano Briganti e Giorgio Ruffolo. Notte fonte di energia e di conoscenza.

B. E se ci fosse in pittura un parallelo di Novalis, non lo vedrei in questi pittori tenebrosi inglesi di origine dello Sturm und Drang, ma piuttosto in Philipp Otto Runge, che ha fatto dei meravigliosi quadri sulle stagioni e sulle ore del giorno, in uno dei quali c'è l'immagine della mattina: un bambino appena nato sta in mezzo all'erba illuminato dal sole che sta sorgendo e con le forme di angeli che si stemperano nella luce; un quadro stupendo²⁵.

C. Ritorniamo un attimo al lato solare del paesaggio. Briganti, vedo che lei ha sotto mano una illustrazione di Vanvitelli. Questo è un altro autore che lei ha trattato ampiamente.

B. Sì, mi interessava come tutte le cose che stanno all'origine di un fenomeno nuovo. Vanvitelli era all'origine della veduta settecentesca, che naturalmente ha avuto dei protagonisti molto più grandi in Canaletto

²⁵ *I momenti del giorno*, 1808, Hamburger, Kunsthalle.

è soprattutto in Bellotto. La figura di Bellotto si sta affermando come quella di uno dei grandi artisti del Settecento: inizia questo Settecento realista, con la fiducia nella riproducibilità delle cose. Vanvitelli mi ha interessato come primo pittore vedutista della città moderna.

C. Che cos'è questa origine della veduta, perché ad un certo punto c'è la necessità di questa forma di rappresentazione?

B. È un fenomeno legato ad un sentimento che comincia nel Settecento e che distingue questo secolo dagli altri: il viaggio, il bisogno di viaggiare, di espandere le proprie conoscenze non solo verticalmente ma anche orizzontalmente. Vanvitelli è all'inizio della storia del vedutismo, inizia alla fine del Seicento e lavora fino al 1730. In lui nasce un tipo di visione della città che vuole essere di documentazione come conoscenza; conoscere le cose diverse del mondo. Vanvitelli veniva dall'Olanda dove il monte più alto è alto cinquanta metri e dove non c'è neanche il più piccolo segno di arte antica, come invece si può trovare in Francia o in Germania; in Olanda non c'è nemmeno un capitello. Venne in Italia e fu estremamente commosso da questo paesaggio così diverso che documentò con una miopia un po' fiamminga, ma con una certa poesia. Questo bisogno di documentazione poi si sviluppa soprattutto all'epoca del *grand tour*, che è una delle manifestazioni più vive del bisogno di conoscere orizzontalmente che c'era nel Settecento e che si avvale molto di pittori come Vanvitelli. Nascono i paesisti viaggianti, quelli che andavano in giro o con archeologi o con antiquari (nel senso settecentesco della parola) o con nobili, e che disegnavano per loro.

C. È bellissimo immaginare questi viaggi con tutta una *équipe* di persone.

B. Al Louvre c'è un quadro di Vernet che mi pare illumini questo mondo, è un quadro meraviglioso. Raffigura la costruzione di una grande strada²⁶. Si vede il direttore dei Ponts et Chaussées di allora (si chiamavano già come adesso) a cavallo con gente intorno con carte topografiche, che va a vedere degli stradini che stanno facendo il selciato di questa strada. Dietro si vede la costruzione di un ponte con delle gru che alzano massi (questo è un quadro del 1750/60) che sono quasi come quelle di oggi: buffissimo. Un quadro che era proprio una "invitation au voyage", un invito al viaggio.

²⁶ *La peinture au Musée du Louvre Ecole Française XVII et XVIII siècles*, Parigi, 1974, II p. 149 n. 847.

C. Che cosa trattengono queste raffigurazioni?

B. La freschezza di un secolo nuovo che apriva gli occhi in maniera diversa da quello precedente. Nel Settecento io sento un senso di apertura, di freschezza, di curiosità e anche di felicità. È un secolo abbastanza straordinario, questo secolo dei viaggiatori.

C. Quali erano le tappe principali di questi viaggiatori?

B. Partivano quasi sempre da Londra, con carrozze, servitori, antiquari, maestri, poi andavano a Parigi e vi restavano un po' di tempo, poi venivano in Italia passando possibilmente per la Provenza, e vedevano Firenze, un poco, Venezia, non tanto, ma soprattutto Roma e Napoli. Quelli che volevano, continuavano e andavano anche in Sicilia; era un modo nuovo di vedere, un modo di ricercare proprio l'antichità. Questo *grand tours* sviluppò nei primi dell'Ottocento fino al Medio Oriente, con la scoperta di Palmira, dell'Egitto.

C. Un vero e proprio viaggio di formazione.

B. Se lei vedesse cosa hanno fatto gli scienziati che si portava dietro Napoleone - è un libro che ora hanno ristampato - è un lavoro immane, una precisissima documentazione di tutte le rovine con tutti gli affreschi, le pitture murali riprese con i loro colori, e ancora tutti gli insetti, tutte le piante. È una cosa straordinaria: le truppe di Napoleone ormai erano isolate perché Nelson aveva distrutto la flotta ad Abukir e Napoleone disse: "Così studieremo di più l'Egitto". Era questa ancora una spinta settecentesca, cioè questo bisogno illuminista di conoscere. È un sentimento che attraversa molta parte del Settecento. Mi faceva venire in mente quella poesia di Catullo: "andiamo a visitare le belle città dell'Asia, i piedi hanno voglia di camminare per andare a vedere Rodi, Mitilene".

R. Il *grand tour* dei Romani era la Grecia.

B. C'era il *grand tour* dei Romani, come no?

C. È interessante il fascino che ha su di noi la lettura di questi *grands tours*, è come qualcosa che vorremmo avere e che non possiamo più avere.

R. Lo abbiamo sotto forma di turismo di massa, che è cosa un po' diversa dal *grand tour* elitario.

B. Questi gran turisti poi generalmente erano dei broccoli di inglesi, li ritrattava tutti Batoni: alcuni erano molto intelligenti e colti, altri erano dei giovani ricchi che aspettavano di diventar Pari, ma la cosa importante è che con sé portavano dietro delle persone colte. Il *grand tour* è un fenomeno molto bello.

R. Io riflettevo su quello che diceva Giuliano sul significato del Settecento. Intanto su quell'aspetto che ha richiamato: la felicità. Non è un caso che nel Settecento la felicità è entrata nelle costituzioni politiche: in quella americana, il primo diritto è il diritto alla felicità, che poi è ripresa dalla fratellanza della costituzione francese; questo secolo ha dato straordinario inizio solare alla modernità. Il secondo aspetto è la curiosità. Adesso siamo intrisi di critica al positivismo, al neo-positivismo, ma i positivisti erano quelli che andavano a catalogare, a fare quel lavoro paziente di Champollion, di tutti quelli che seguivano Napoleone; quello distruggeva e loro costruivano una nuova cultura, quella dei dizionari, quella dei cataloghi, quella delle classificazioni, e questo viene dal positivismo settecentesco. Poi il *grand tour* ha una sua traduzione un po' perversa nell'ondata del turismo di massa. A proposito del quale ci sarebbe da fare un discorso sulla sua positività e sulla sua distruttività, e sulla possibilità di regolarlo meglio di quanto sia regolato adesso.

C. In che modo, secondo lei, si potrebbe regolare?

R. Un economista inglese dice che ci sono dei beni che hanno una scarsità assoluta. Le scarsità relative sono ad esempio quelle del pane: c'è poco pane rispetto agli affamati, però il pane si può produrre e quindi si può consumare più pane. Però più Venezia, no, più Firenze, no, ci sono dei beni che sono scarsi per loro natura, scarsità assoluta. Allora se questi beni li si lascia alla distruzione, all'accesso libero, c'è una certa democraticità perversa e sventata. Far penetrare a Venezia milioni di persone senza regolare questo flusso, significa distruggere Venezia. Allora c'era il *grand tour* e ci andavano soltanto quelli delle famiglie che potevano, accompagnati dai loro servitori. Adesso c'è uno stuolo di milioni di uomini. A San Gimignano ci sono settemila abitanti ma due milioni di turisti, questa è una pressione che non potrà essere tollerata. Quindi dobbiamo cominciare a regolare i flussi, a programmare il turismo, a regolarlo economicamente, a deviare il turismo che è indifferente. Dicevo a Giuliano, prima di vederci qui, che ci sono delle persone che invece di andare a San Gimignano, a Siena, o a Firenze, potrebbero benissimo andare altrove e fare cinque, sei, dieci o venti *tours* programmando meglio nel tempo e nello spazio questo flusso. Non si tratta di

impedire alla gente di viaggiare, si tratta di farla viaggiare bene, innanzitutto, e di poter trarre da questo viaggio un utile culturale e non una distruzione del luogo che si è visitato.

C. Però non è semplice, come entrare poi nelle scelte individuali?

R. Non entrare, ma orientarle. Perché le scelte individuali oggi nell'ambito dello spettacolo e del turismo hanno un prezzo. La gente se vuole vedere la partita deve pagare, e paga. E perché per vedere Firenze o Venezia non si dovrebbe pagare? Bisognerà pensarci. Perché non si dovrebbero orientare le scelte abituando la gente a sapere che quelle cose valgono e quindi devono costare?

B. Io credo che non siano scelte individuali. Il turismo di massa è come un animale cieco guidato dalle agenzie. Oggi tutto vive su pubblicità e affari. Sono la pubblicità fatta a certi posti e le agenzie che vi portano i turisti, a creare il turismo di massa. Se questo fosse organizzato alla base, o meglio alla partenza, si potrebbero difendere certi posti. Altrimenti il turismo è quello che diceva Otello della gelosia: un mostro dagli occhi verdi che si pasce della sua stessa carne.

C. Cercando di chiudere gli occhi sul turismo di massa, lei è un viaggiatore, nel senso che ama la dimensione del viaggio?

B. Amo andare solo nei posti dove possa trovare dei riflessi storici. Il Medio Oriente per esempio mi piace moltissimo, non lo conosco molto bene, però sono i viaggi che più mi hanno emozionato: la Giordania, l'Egitto, la Siria. Sono stato anche in Africa: in Kenia, in Uganda, e ho avuto una grandissima, stupenda, forte impressione, però era diverso, era legata alle letture dei romanzi di Salgari, era infantile.

C. E lei, Ruffolo?

R. Io condivido perfettamente questo gusto del viaggio non solo nello spazio, ma nel tempo. Quando si viaggia lo si fa in due dimensioni: nello spazio e nel tempo. Penso che c'è anche un viaggio intensivo. Mi ricordo sempre il mio papà, che non si muoveva con grande facilità e gioia. Preferiva essere un po' sedentario, diceva sempre: "Ma perché ve ne andate a Parigi e a Londra quando non avete conosciuto Ascoli Piceno?". Aveva ragione, ha una piazza meravigliosa. C'è anche un viaggio intimo, più vicino, meno planetario. Inutile prendere sempre il *Concorde*, qualche volta anche il tram dei Castelli, come una volta.

B. Giusto, l'Italia bisognerebbe conoscerla, perché veramente ha ancora dei posti belli.

C. Che posti vorrebbe visitare che non ha ancora visitato?

B. Questi posti del Medio Oriente, l'Afghanistan per esempio. Poi mi piace anche molto girare la Francia, è uno dei paesi dove si viaggia meglio, uno dei pochi posti dove si può viaggiare in macchina senza avere delle brutte avventure, è piena di strade. È molto bella.

C. Lei in Europa cosa predilige, Ruffolo?

R. Anch'io sono occidentale, Praga mi piace moltissimo, ma soprattutto la Francia. Anche l'Inghilterra, ma la Francia, la Francia di Parigi e la Francia della Provenza.

B. È un po' la nostra seconda patria, la Francia.

R. Sì, le sono molto attaccato. Qualche volta entro però in conflitto, a volte c'è anche una certa irritazione, forse reciproca.

C. Che cosa la irrita della Francia?

R. Questa *grandeur*, questo attardarsi sulla *gloire* è un po' strano e anche un po' buffo a volte. Ma noi abbiamo tanti altri difetti, non dovremmo permetterci troppa alterigia nei loro riguardi. È un paese meraviglioso, è il paese di elezione culturale degli italiani e soprattutto di quelli che appartengono a quelle culture solari e illuministiche che devono alla Francia la loro origine.

B. Quando si viaggia in Francia, questa notizia dell'UNESCO secondo la quale noi avremmo il 45% dei beni sembra meno vera, perché ogni paese in Francia è pieno di bellezze, di architetture stupende.

R. Le statistiche in questo caso valgono poco, perché prova a valorizzare il Foro Romano o la Conciergerie!

B. Quando fecero - ti ricordi? - la Commissione Franceschini, che diede un valore anche al Campanile di Giotto. Proprio la proprietà italiana. E perché non allora il *Trovatore*?

R. La quantificazione è un guaio per gli economisti, io sono un economista e so quali sono i rischi della quantificazione. Il famoso PIL,

il prodotto interno lordo, aumenta quando c'è un ingorgo del traffico, perché aumenta il consumo di benzina con tutto quel che segue e noi sommiamo i danni ai vantaggi. Quindi c'è qualcosa che non va bene in questi conti.

C. Ritornando ai viaggi, c'è un luogo, Briganti, in cui, come diceva Jung per Roma, lei avrebbe timore ad andare, timore di una delusione, di non trovarlo come se lo aspetta?

B. Io non ho timore della delusione, ho timore delle risonanze²⁷. Gerusalemme, forse, non ci sono mai stato. Deve essere molto bella.

C. Però l'attira e le fa paura?

B. Non mi fa paura, certo c'è il sottosuolo, quella cisterna che suona sotto i passi in una maniera impressionante. Io dico sempre che ci sono tre città così al mondo: Costantinopoli, Gerusalemme e Roma. Le altre sono meno città.

R. Sì, perché hanno una grandissima profondità storica e continuità storica.

²⁷ Giuliano Briganti temeva molto, come Jung, di percepire come troppo presenti le emanazioni culturali del passato e a questo a volte sfuggiva.