

**PAESAGGIO CON FIGURE**  
testimoni ed interpreti del nostro tempo

26 gennaio 1992

A cura di  
Michele Gulinucci e Gabriella Caramore

Conduce  
Gabriella Caramore

C. Iniziamo la trasmissione di oggi, domenica 26 gennaio, con Giuliano Briganti, che innanzi tutto saluto e ringrazio di essere qui con noi per la seconda volta consecutiva. Per introdurci al suo mestiere di critico, oltre che di studioso, le chiederei che cosa è cambiato nel corso di questo arco di anni, da quando ha cominciato la sua attività; che cosa ha sentito di dover cambiare e a che cosa ha sentito di restare fedele, fermo?

B. Mi sembra che siano cambiate tante cose, che il mondo sia così enormemente cambiato in questi ultimi trent'anni, che naturalmente sono cambiate molte cose nel nostro mestiere. Per quello che riguarda me, il cambiamento è avvenuto in questo senso: mi occupo molto più ora di una volta di arte contemporanea. Questo è dovuto a varie ragioni: in realtà me ne sono sempre occupato, ma ne scrivevo molto meno una volta. Questo mio rinnovato interesse lo devo anche a mia moglie: siamo sposati da circa venticinque anni, e lei ha una galleria. L'ho conosciuta che l'aveva già, la Galleria dell'Oca, ed è stata lei che mi ha fatto conoscere molti pittori, artisti, mi ha portato per fiere d'arte contemporanea e gallerie d'arte. Questo, devo dire, mi ha molto stimolato. D'altra parte, però, io ho sempre pensato e penso tuttora che non ci dovrebbe essere nessuna differenza. Uno storico dell'arte deve conoscere l'arte contemporanea, così come uno che si occupa di arte contemporanea dovrebbe conoscere anche la storia dell'arte.

C. Ha sentito di doversi sottoporre a dei cambiamenti, a delle trasformazioni, o tutto procede per via naturale?

B. Ho sempre cercato di evitare di sottopormi alle cose, però certamente dei cambiamenti ci sono stati, soprattutto dentro di noi. Comunque è cambiato molto il panorama dell'arte, è cambiata enormemente la situazione in cui vive l'arte oggi rispetto a quella di quando ero giovane, di quando ho cominciato a guardare, a vedere. Sono nato in un ambiente che era molto vicino ai pittori, quindi ho conosciuto subito le vicende dell'arte contemporanea. Come le dicevo l'altra volta, da piccolo andavo a giocare a Villa Strohl-Fern, dove ho conosciuto quelli che erano allora gli artisti di Roma. C'era questo viavai tra Villa Strohl-Fern e il Caffè Aragno; succedeva quasi tutto lì, in quell'andare su e giù, era lì che si meditava e si maturava quel poco di idee che c'era allora sull'arte contemporanea. Però c'erano anche dei pittori di vero valore, non solo tra quelli della generazione di fine Ottocento, ma tra i più giovani.

C. Credo che oggi affronteremo abbastanza distesamente il discorso sull'arte contemporanea con uno dei nostri interlocutori, che sarà Paolo Fossati, ma lei adesso stava dicendo: qualcosa è cambiato dentro di noi. A che cosa si riferisce in particolare?

B. Sono cambiate molte cose dentro di noi. Per chiarire a cosa mi riferisco, il discorso sarebbe molto complicato. Ho cercato di accennarlo una volta a proposito appunto dell'arte contemporanea. Mi sembra che si sia fatta sempre più chiara in noi la sensazione di avere un futuro incerto, di non avere futuro. Nel mio libro sull'immaginario ho cercato di capire cosa era successo nel mondo dell'arte, nel mondo del pensiero, della filosofia, in generale nella storia delle idee, dopo il crollo di quello che Foster chiama la "cupola metafisica", cioè dopo il crollo di quelle certezze che si rifacevano ancora al momento in cui l'uomo si sentiva al centro dell'universo. Poco a poco quest'uomo si è sentito sempre più allontanato da questo centro e oggi, nella coscienza di ognuno di noi, si è radicata profondamente la consapevolezza di quello che implicano le ultime scoperte della scienza, dal Big-Bang in poi. Questo sapere che nulla, neanche la terra, esisterà più ad un certo punto, lascia una specie di ombra, di vuoto, dà una specie di vertigine, e questo si riflette certamente anche sull'arte.

C. Invece, sul suo mestiere di critico?

B. Il mestiere di critico è una cosa molto personale, molto legata alla propria vita. Non c'è differenza tra il mestiere di critico e il mestiere del vivere, è la stessa cosa. È un modo di essere.

C. Per la sua attività di pubblicista che ha cominciato prima all'"Espresso" e poi con "Repubblica", lei deve viaggiare, come dice anche il titolo del suo libro, e visitare molte mostre. Spesso sappiamo che è per tutti noi un'esperienza un po' frustrante, un po' faticosa: come la sopporta?

B. Ad un certo punto viene una specie di odio per le mostre. Odio e amore, perché alcune mostre sono molto importanti e molto belle. Una delle ragioni per cui mi sono occupato di più di arte moderna è proprio questa mia sorta di militanza, questo dover essere obbligato a scrivere per un giornale. Da principio è stato per me una specie di peso, quasi di incubo, perché avevo paura di dover dire la mia idea su argomenti sui quali non mi sentivo preparato. Ma a poco a poco è diventato uno stimolo, una sfida e anche un piacere. È stato molto importante per me scrivere sui

giornali, ho molto imparato in chiarezza di scrittura e di concetti e ho cercato di evitare il gergo.

C. Questo si sente molto, cercare di trasmettere un'esperienza diretta. Come cambia la percezione di un quadro, di un'opera, sapendo di doverne dare conto, cioè non vedendola soltanto per il proprio piacere?

B. Non cambia, perché uno cerca di dare conto di quello che prova dentro di sé. Questo uno se lo chiede sempre, se ha un minimo di consapevolezza, di autocritica; sempre, quando sta davanti a un'opera, si chiede: 'cos'è che mi piace di quest'opera, cosa cerco di ritrovare nell'autore dell'opera stessa?'. Cerco sempre questo tipo di approccio. Per me la storia dell'arte, e questo me lo ha insegnato Longhi, è un po' come scrivere un romanzo storico, è un'approssimazione e anche un'invenzione.

C. Questo c'era molto anche nei suoi libri precedenti, sui quali poi ci fermeremo. L'altra volta accennavamo al libro sul Manierismo e poi parleremo di quello sul Barocco. C'è molto il senso di trasmettere una emozione, una sensazione. Per esempio lei, parlando di Courbet, dice che sente un "ridestarsi delle sensazioni".

B. Sì, questo risale un po' alla mia vecchia abitudine analitica junghiana, cioè distinguere attività della psiche in sensazione, sentimento, intuizione e pensiero. Di queste attività, la sensazione è quella che più ci procurano alcuni pittori, come appunto Courbet.

C. L'altra volta lei diceva: "Si sente quando si tocca la verità". Che cosa intendeva?

B. Sì, si sente quando si tocca la verità, oppure l'idea innata che uno ha dentro di sé di verità. Mi succede quando scrivo: certe volte sento che giro a vuoto, certe volte che non afferro nulla, e poi ad un certo punto mi sembra di toccare qualcosa che per me è illuminante: se poi sia illuminante per gli altri non lo so, ma per me lo è.

C. È interessante che ci sia sempre il tentativo di trasmettere agli altri questa emozione, e poi c'è sempre il chiedersi la ragione, il perché, quando questa emozione può essere assente. Mi ha molto colpito lo scritto su *Guernica*, e vorrei farne ascoltare un pezzettino<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> "Picasso che fu certamente il più grande artista di questo secolo, riassume in sé (ora dialetticamente ora con decise alternative) le due fondamentali strutture portanti dell'arte

*Mi sono fermato più di una volta e a lungo davanti a Guernica, al grande quadro tragico del secolo ventesimo, e sempre chiedendo, senza mai ottenerla, quella commozione profonda per la tragedia, per il crudele ed inutile massacro che il quadro vuole simbolicamente rappresentare e che l'umana partecipazione e la grande volontà di Picasso voleva certamente esprimere in immagini. Non mi sono mai sentito invadere dal senso di una violenza brutale e terrificante, non ho sentito lo strazio che pur ogni segno deformante pretende di dichiarare urlando, né l'amore per la propria terra profanata, né l'umana pietà per la propria gente uccisa, che senza dubbio Picasso sentì risorgere dentro di sé quando Guernica fu barbaramente aggredita e distrutta. Non ho mai potuto sentire, né misurare, né capire che cosa accadde veramente nell'animo di Picasso quando, nello studio di Rue des Grands Augustins, guardava l'immensa tela bianca e si preparava a quel lungo lavoro di elaborazione che si sarebbe concluso nelle immagini di Guernica, verso le quali era spinto da un'occasione che per lui doveva essere tremenda. Insomma, né la prima volta, né l'ultima, che mi sono trovato davanti a quella grande macchina compositiva, complessa e studiata, mai mi sono commosso, nemmeno un poco, né della commozione per il fatto, per la tragedia, che Picasso voleva certamente suscitare, né di quella più pertinente, che ogni grande opera d'arte, quindi anche altre opere di Picasso, ci provoca...*

C. Questo era l'inizio del suo scritto su Picasso. Mi colpiva il fatto che riesce a dire quello che tutti abbiamo sentito davanti a questo quadro e che forse non arrivavamo a formulare. Perché c'è questa assenza di emozioni?

B. Ho cercato di spiegarlo. È una assenza di una mia emozione. Picasso era un personaggio talmente complesso, ricco di risvolti. Era una specie di specchio parabolico che accoglieva dentro di sé tutto quello che c'era stato nei due secoli precedenti di arte moderna. Quello che più risulta in questo quadro, mi sembra proprio sia l'elaborazione intellettuale, la necessità di costruire qualcosa di simile agli *Orazi e Curiazi* di David o all'*Incendio di Borgo* di Raffaello, che è quanto ci sia di più vicino, la cosa che lui ha tenuto, consciamente o inconsciamente, più presente nel comporre questo grande quadro. La commozione di Picasso non è mai del genere che può suscitare appunto un quadro fatto per tradurre una grande emozione di carattere umano, come quella che poteva suscitare Guernica. Sono commozioni più intellettuali, più specificamente attinenti alla pittura.

moderna. Si può dire che il ciclo che inizia con *Il giuramento degli Orazi* di David e con la sua speranza nell'avvento di un mondo eroico e retto da virtù civiche si conclude con *Guernica* e con la sua appassionata denuncia della bestiale violenza di una guerra ingiusta." G.B.

C. Un'altra cosa trovo in questi scritti, che sono molto più che articoli sparsi (e poi ne daremo tutto il dovuto merito a Fossati che ha voluto questo libro)<sup>2</sup>: non soltanto c'è il cercare di far cogliere con un'illuminazione, con un'indicazione il valore di un'opera, ma anche, cosa utilissima, il cercare di decondizionare. Lei spessissimo, soprattutto nelle introduzioni a questi scritti, prima di entrare nel merito di una mostra, si chiede e ci fa chiedere se veramente quel tale pittore appartiene all'Impressionismo, se veramente è l'iniziatore dell'arte moderna, cerca cioè di sfatare i luoghi comuni.

B. In effetti le idee ricevute mi hanno sempre molto spaventato. Ho sempre cercato di mettermi con una certa verginità di fronte alla realtà. Tuttavia in principio ho avuto qualche difficoltà a pubblicare queste cose, perché penso che non è mai un'operazione che si debba fare quella di ripubblicare gli articoli da giornale, ma in certi casi forse si può fare.

C. Uno dei periodi che è più toccato in questo libro è appunto l'Impressionismo, sul quale credo che i luoghi comuni si siano sprecati. Perché, intanto, ha tanta presa sul pubblico?

B. La scoperta dell'Impressionismo non è poi così antica. Mi ricordo che quando io ero ragazzo e seguivo Ragghianti, dire che Renoir poteva essere grande come Tiziano sembrava una cosa addirittura blasfema, mentre adesso è una cosa che tutti possono dire. Non so se Renoir sia grande come Tiziano, certo sono confronti privi di significato. E anche la grandezza di Monet non era così accettata come lo è oggi, e alla sua reale grandezza si è poi sovrapposto un fatto di mercato. Il mercato internazionale dell'arte era nelle mani dei tre o quattro più potenti antiquari del mondo e i clienti non erano tanti quanti sono adesso, ma certo molto più potenti e più ricchi di quelli di ora; ad un certo punto questi mercanti come Duveen e Wildenstein, che erano a modo loro dei geni della finanza, dovettero programmare cosa vendere nel futuro; quando cominciarono a venire meno i grandi nomi del Rinascimento, che erano i più ricercati dai grandi collezionisti americani della fine del secolo e dei primi del Novecento, Wildenstein, molto intelligentemente, pensò di sostituirli con gli impressionisti, e cominciò questa grande campagna a loro favore. La campagna era giusta, perché gli impressionisti sono dei grandi artisti, ma sono cose che vanno sempre un po' al di là delle primitive intenzioni.

C. Ci sono qui varie direzioni che sento diramarsi.

<sup>2</sup> *Il viaggiatore disincantato*, Einaudi.

B. Lo dicevo a proposito degli impressionisti per darle un'idea di come questa loro enorme fama, questa grande conoscenza che si ha di loro, questo diluvio di cartoline che si trovano in tutti i musei, sia anche un fatto di mercato, come in tutte le cose moderne.

C. Tuttavia questa presa emotiva sul pubblico da che cosa è indotta?

B. Perché sono quadri molto affascinanti e non troppo difficili da capire, forse. Certamente è molto più facile capire un paesaggio di Monet degli anni '70 o anche degli anni '80, che non un quadro di Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon* tutti lo ammirano, è un quadro di un'estrema importanza, ma non so quanti lo capiscano.

C. Mi è piaciuta molto la sua analisi dei paesaggi degli impressionisti. Le proporrei di ascoltare un breve passo di una lettera di Van Gogh al fratello Theo dove c'è una bellissima descrizione di paesaggio, sulla quale vorrei che lei ci desse delle indicazioni utili...

*Caro Theo,*

*ho appena ricevuto la tua lettera, molto gradita, e dato che oggi voglio prendermi un po' di riposo ti rispondo subito. Grazie della lettera, di quanto accluso e di quanto mi dici, e ti ringrazio anche molto per la descrizione della scena con operai a Montmartre, che ho trovato molto interessante, dato che mi descrivi anche i colori, di modo che posso davvero vederla. Parigi e i suoi dintorni possono ben esser belli, ma non abbiamo di che lamentarci neppure quaggiù. Ieri, verso sera, stavo dipingendo nel bosco un terreno piuttosto in pendenza coperto da foglie di betulla, secche e ammuffite. Il terreno era di un marrone rossastro chiaro e scuro, reso ancor più tale dalle ombre degli alberi, che vi gettavano sopra delle strisce scure che a volte venivano quasi cancellate. Il problema che io trovavo molto difficile stava nell'ottenere la profondità del colore, l'enorme forza e solidità di quel terreno, e, mentre dipingevo, mi accorsi per la prima volta di quanta luce ci fosse ancora in quel crepuscolo e di mantenere quella luce e al tempo stesso la luminosità e la profondità di quel colore denso. Perché non puoi immaginarti un tappeto più meraviglioso di quel marrone rossastro profondo, nel bagliore del sole di una sera d'autunno schermato dagli alberi. Da quel terreno si levano giovani betulle, che da un lato sono colpite dalla luce e son di un verde brillante, in quel punto; nel lato in ombra quei tronchi sono di un verde nerastro, caldo e profondo. Dietro quegli alberelli, dietro quel terreno marrone rossastro c'è un cielo di un grigio azzurro delicatissimo, caldo, quasi per nulla azzurro, tutto splendente, e, di contro al tutto, un bordo, una nebbiolina di verde e una trama*

*di piccoli steli e di foglie giallastre. Alcune figure di raccoglitori di legna si aggirano come masse scure di ombre misteriose. La bianca cuffia di una donna che si curva a raccogliere un ramo secco spicca improvvisamente contro il marrone rossastro profondo del terreno. Una gonna è colpita dalla luce, appare un'ombra, la scura immagine di un uomo si staglia sopra il sottobosco. Una cuffia bianca, un berretto, una spalla o un busto di donna si modellano di contro al cielo. Quelle figure sono grandi e piene di poesia, nella penombra di quella profonda tonalità d'ombra, paiono enormi terracotte che stiano modellando in uno studio. Ti descrivo la natura. Fino a che punto io abbia reso l'effetto nel mio schizzo io stesso non so. Ma so di essere rimasto colpito dall'armonia di verde, rosso, giallo, nero, azzurro, marrone e grigio...*

C. Questa era una lettera di Van Gogh al fratello Theo del 1882 e c'è questa indicazione precisissima del paesaggio. Come l'ha sentita?

B. Intanto è difficile trovare una lettera di pittore più di pittore di questa, e nello stesso tempo fatta con questa esaltazione del colore, questo amore per il colore che è tipico di Van Gogh. Sebbene Van Gogh non si possa del tutto definire un impressionista, l'animo con cui si rivolge alla natura, in questo caso, è tipico degli impressionisti.

C. Con che animo si rivolge alla natura un impressionista?

B. Mi chiede una cosa molto difficile. Con un animo forse diverso da quello di Manet. È il sentire come tutto quello che lui vede è una sorta di miracolo, qualcosa di momentaneo, di fuggitivo che bisogna afferrare, ma che nello stesso tempo una volta afferrato diventa eterno, in un certo senso. È molto difficile spiegarlo. Davanti ai paesaggi degli impressionisti si sente un sentimento della natura molto diverso da quello che si può sentire davanti ad un bosco di Courbet. Davanti a Courbet uno sente l'odore del bosco, il senso dell'odore del bosco umido, se c'è un cervo sente quasi quell'odore strano che mandano i cervi. C'è questo senso della sensazione pura affrontata con un'enorme forza, quasi brutale, che è straordinaria: è affrontare la natura come se fosse un animale vivente. Negli impressionisti c'è il senso di una natura riflessa negli occhi dell'uomo, consapevole di come questa natura vada colta nel suo continuo variare. Che poi questo variare fosse il variare della luce e si appoggiasse anche a delle idee di carattere positivistic sul valore della luce e dell'ombra, è vero. Però, l'importante è il sentimento che gli impressionisti mettevano in queste cose.

C. Lei parla molto anche di realismo.

B. Certo, era un modo di essere realisti anche questo.

C. Ed è un termine forse poco usato invece per gli impressionisti?

B. Sì, è poco usato perché al realismo si dà sempre il significato storico di realismo nel senso courbettiano, flaubertiano. D'altra parte Flaubert è molto simile agli impressionisti, ci sono dei pezzi dell'*Éducation sentimentale* che sembrano impressionistici. Quando per esempio tornano per gli Champs Élysées dalle corse di Longchamp e si vedono tutti i finimenti dei cavalli che brillano al sole... È una cosa straordinaria. Oppure il primo capitolo.

C. Ecco, lei ci ha anticipato, e possiamo allora proporle la lettura di una pagina di Flaubert dall'*Éducation sentimentale*: è l'apparizione di Madame Arnoux...

*Fu come un'apparizione, sedeva tutta sola al centro della panchina, o almeno egli non vide altri, abbagliato dagli occhi di lei. Al suo passare ella alzò la testa. Federico curvò d'istinto le spalle, poi, messosi più lontano dalla sua stessa parte, si voltò a guardarla. Aveva un cappello di paglia, largo, con dei nastri rosa dietro che il vento faceva palpitare. I capelli neri le scendevano in lunghe bande lisce sfiorando le estremità dei grandi sopraccigli come per serrare teneramente l'ovale del suo viso. La veste di mussola chiara a minuscoli pois ricadeva in fittissime pieghe. Era intenta a un lavoro di ricamo e il profilo diritto, la linea del mento, tutta la sua figura erano incisi nel cielo blu dello sfondo. Dato che lei non mutava atteggiamento, Federico fece parecchi giri in qua e in là per dissimulare la manovra, poi venne a installarsi proprio accanto al suo parasole che era appoggiato alla panchina, e fingeva di interessarsi ad una scialuppa sul fiume. Mai aveva visto splendore come quello della sua pelle bruna, né grazia pari a quella dei suoi fianchi, né la dolcezza fragile delle sue dita orlate dalla luce. Contemplava il suo cestino da lavoro con meraviglia, come un oggetto straordinario. Qual era il suo nome? Quali la sua dimora, il suo passato, la sua vita? Avrebbe voluto conoscere i mobili della sua stanza, tutti gli abiti che aveva portato, la gente che frequentava. Il desiderio di possesso fisico era come soffocato da una voglia più profonda in una curiosità dolorosa e senza freni. Un lungo scialle a strisce viola era sul bordo di rame della panchina, alle sue spalle. Chissà quante volte, in alto mare, aveva dovuto avvolgerselo intorno alla vita, posarselo sui piedi, dormirci dentro rannicchiata per difendersi dall'umidità della sera. Ma, tirato giù dalle frange, ecco che scivolava a poco a poco. Stava per cadere in acqua, Federico si slanciò e lo trattenne. Ella disse: "La ringrazio, signore". I loro sguardi si incontrarono...*

C. Questa era una pagina dall'*Educazione sentimentale*. Tra l'altro lei ci fa notare che alcuni grandi romanzi, *l'Educazione sentimentale*, *Guerra e Pace*, ecc., sono negli stessi anni, negli stessi momenti dell'inizio dell'Impressionismo. È bello questo intrecciarsi di narrativa e di pittura che credo sia molto presente nella sua attività.

B. In questo periodo c'è uno stretto rapporto fra la realtà - intesa come vita vivente - come si vede in questo pezzo di Flaubert e come la ritroviamo nei quadri degli impressionisti.

C. Questi grandi romanzi ritornano sempre nelle cose che lei scrive. L'altra volta lei ci accennava soltanto di alcune sue predilezioni letterarie, ma di questo non abbiamo parlato. Su quali letture si è formato? L'altra volta ci aveva raccontato della sua iniziazione al gusto, allo sguardo, vediamo invece alla parola.

B. Il primo libro, può sembrare immodesto, che ho conosciuto bene e che ho letto è stato *l'Orlando Furioso*. Avevo sei o sette anni e mio padre mi teneva sulle sue ginocchia e mi leggeva tutto *l'Orlando Furioso*. Mi era presa una specie di pazzia paladinesca, prendevo tutti i coperchi della cucina, che diventavano scudi, mi facevo delle spade di cartone. Ma, a parte questi giochi, avevo una vera passione per questo poema, per i suoi personaggi. Lo conoscevo così bene che mio padre, quando veniva qualche amico, mi faceva fare un gioco. Si leggeva *l'Orlando Furioso* in un libro del Settecento (l'edizione Zatta illustrata da Novelli), che aveva oltre alle illustrazioni dei canti, per me troppo facili da capire, dei piccolissimi *culs-de-lampe* o dei piccolissimi inizi di frase dove c'era un episodio minimo del canto. Allora mio padre prendeva una qualsiasi di queste iniziali, copriva tutto il resto e mi chiedeva quale canto fosse.

C. Di qui ha imparato il gioco che faceva a Longhi.

B. Questa è stata una sorta di iniziazione che mi ha dato una specie di *là*. Il senso della realtà che uno abbraccia appena conosce la realtà, difficilmente lo cambia durante la vita. Questo senso avventuroso, favoloso, l'ho sempre perseguito, l'ho sempre cercato. Crescendo, dopo *l'Orlando Furioso* sono andato molto più indietro, sono andato a Salgari. Però io leggevo Salgari con gli occhi di uno che aveva letto *l'Orlando Furioso* e ci vedevo dietro delle cose meravigliose. Poi c'è stato il periodo di grande entusiasmo per Dumas: ho imparato la storia di Francia attraverso i suoi libri. Ho sempre avuto questa tendenza verso l'avventura, forse perché sono così poco avventuroso nella vita.

C. L'attrazione per il fiabesco.

B. Sì, io ero molto attirato dal fiabesco e dal favoloso, da tutto ciò che è fantasia. Ed è per questo che sono molto spaventato pensando a questi ragazzi che vedono già tutte le immagini costruite nella televisione. La radio stessa mi dava delle immagini straordinarie.

C. Cosa ascoltava alla radio?

B. Adesso non mi ricordo neanche. Appena avemmo una radio in casa, io avrò avuto dieci-dodici anni, ricordo che seguivo quei piccoli romanzi, quelle storie d'avventura fatte anche per i ragazzi, e mi piacevano molto perché immaginavo: ogni sciacquettio mi faceva pensare al fiume, e allora mi immaginavo un fiume. Penso che la funzione della fantasia sia molto importante come salvataggio della propria vita, è un aiuto straordinario.

C. Lei ha scritto a proposito dell'immagine dell'Oriente che si poteva avere da ragazzi leggendo i libri d'avventura, e oggi invece...

B. Oggi, quando uno vede l'Oriente, vede guerriglieri, feriti, carri armati e cose così...

C. Le prime immagini sono quelle restituite dai telegiornali.

B. L'Oriente degli orientalisti era molto favoloso. Certamente credo che fosse molto più favoloso nei racconti, perché se si legge, per esempio, il *Viaggio in Oriente* di Flaubert, si vede quanto c'era anche allora di sporco, di squallido nella miseria dell'Oriente. Né i romanzieri, né i pittori facevano risaltare queste cose.

C. Poi di che altre letture si è nutrito?

B. Dopo è venuto tutto di pari passo con le persone che frequentavo e con i miei maestri. Mi ricordo che, quando conobbi Ragghianti, mi riempii di libri Laterza, anche libri di saggi su questioni sociali...

C. Lei li leggeva?

B. Sì, con grande fatica, ma li leggevo, ero ubbidiente. Io ho sempre avuto grande difficoltà ad avere un rapporto giusto con certi problemi e soprattutto con un certo modo di affrontare le cose di carattere teorico.

Sono sempre stato portato alla concretezza del fatto. Un discorso un po' complesso, quando non c'era l'esempio, non sono mai riuscito ad afferrarlo.

C. In letteratura vedo predilezioni per il grande Ottocento.

B. In letteratura i miei interessi sono molto vari; poi ho una certa predilezione per la poesia, sento ogni tanto il bisogno di leggerne.

C. Che poesia legge, contemporanea?

B. Sì, anche contemporanea. Certo ho una grande passione per l'Ottocento, naturalmente. Soprattutto amo più rileggere che leggere. Ci sono alcuni libri che ho letto più volte.

C. Per esempio?

B. *Guerra e Pace*, *L'idiota*, *I demoni*, *I promessi sposi*, *Oblomov*. Quando sono un po' angosciato riprendo un libro di Dumas. Ho riletto recentemente *Il Conte di Montecristo*, che so a memoria; l'ho riletto questa volta con intenti più critici e l'ho trovato un romanzo straordinario, pieno di sapienza, di intelligenza, di abilità e anche, in un certo senso, di poesia.

C. Mettiamo un piccolo brano musicale: e proporrei di sentire Malher [...]. Questo era il quarto *Lied von der Erde*, il *Canto della terra*.

B. È stupendo. A me fa pensare due cose: prima di tutto Malher mi commuove enormemente per questo senso di appassionato amore per la vita velato dalla disperata malinconia che dà il senso della morte che lui ha sempre avuto. La *Chinesische Flöte* fa vedere quante differenti, straordinarie suggestioni poteva offrire l'Oriente. Perché c'è qualcosa della lievità della poesia cinese, soprattutto nella prima parte di questo pezzo, che proprio in quegli anni, agli inizi del Novecento, si veniva di simbolismo, ed è stata molto importante per l'arte europea. È cominciata con Van Gogh, molto prima, e con il cinesismo, ma in un senso diverso; il senso di delicatezza, di toccare quasi il nulla.

C. È interessante la possibilità di essere riassunto dall'Occidente e ritrasfigurato.

Riprendiamo il filo delle nostre immagini; in realtà molti fili sono stati gettati, prima vediamo quale inseguire. C'è un cenno che lei ha fatto all'inizio. Stavamo parlando delle mostre, ma ci sono altri luoghi di

fruizione dell'opera d'arte, e lei ha fatto cenno alle gallerie. C'è un suo scritto di memorialistica, molto bello e divertente, sulla storia delle gallerie romane.

B. Ricordo bene quando ho cominciato. C'era un periodo, quando ero ragazzo, che a Roma di gallerie ce n'erano pochissime. Mi ricordo la Cometa, della Pecci Blunt, diretta da Libero de Libero, era forse la più viva delle gallerie italiane. Ricordo che in quella galleria vidi una bella mostra di Carlo Levi: era appena ritornato dal confino in Lucania e aveva esposto una serie di paesaggi lucani, bellissimi. Sono le opere più belle che abbia dipinto; dopo felici sono i suoi scritti. Mi ricordo che dopo l'inaugurazione della mostra accompagnai verso casa Carlo Levi insieme a qualcun altro che non ricordo chi fosse, e Carlo Levi, che amava moltissimo parlare, ci fece una bellissima lezione, una specie di parallelo fra Tolstoj e Renoir, che mi fece una grande impressione. Carlo Levi era un uomo molto lucido, aveva una bellissima maniera di affrontare le cose letterarie.

C. Queste gallerie, perché erano così poche?

B. Erano poche perché l'Italia era un paese molto regredito, allora. Roma era un provincione. Ho visto le pecore attraversare Via Giulia, e non era mica tanto tempo fa, sa?

C. Però i pittori erano tanti?

B. Stavano tutti a Villa Strohl-Fern, non erano mica tanti. Mi riferisco agli anni prima della guerra. C'erano e vivevano molto modestamente e con grande fatica; gli artisti allora avevano continui problemi economici. Se non fossero riusciti a fare qualche opera per il regime o a scolpire delle sculture per una banca o a fare un monumento - e se ne facevano parecchi per loro fortuna e per nostra disgrazia - sarebbe stato durissimo. Per i pittori soprattutto era molto difficile. Chi guadagnava? C'era Ferrazzi, che guadagnava perché faceva gli affreschi nei palazzi delle corporazioni, o piuttosto faceva olio su muro, la tecnica dell'affresco penso si fosse perduta molto tempo prima. Quindi le gallerie erano pochissime, mi ricordo quella di Linda Chittaro, lo Zodiaco, come le ho detto l'altra volta. Fu lì che sentii recitare le poesie di de Pisis. Poi mi ricordo la Galleria del Secolo<sup>3</sup>, che stava in Via Veneto. Era tenuta se non sbaglio dallo scultore Colla, e sembrava un'agenzia di viaggi più che una galleria, perché si

<sup>3</sup> Giuliano confonde le date, qui siamo dopo la guerra 1949.

trovava nella parte bassa di Via Veneto ed aveva degli spazi grandissimi. Subito dopo la guerra mi ricordo la Margherita, di un ex fascista, Diego Valli, poi c'era naturalmente l'Obelisco di Irene Brin e Gaspare dal Corso che era quella più à la page negli anni del dopoguerra. Tutto lì, una manciata di gallerie. A Milano era diverso. C'erano i grandi collezionisti<sup>4</sup>, più vita artistica.

C. I pittori avevano anche meno il problema di esporre?

B. Sì, le mogli dei pittori dicevano sempre: "A Milano, a Milano devi andare!" A Milano cominciava la consuetudine, che in Italia non c'era mai stata, dei galleristi che davano uno stipendio ai pittori, cosa che a Roma era inconcepibile.

C. La situazione oggi come la vedrebbe, oggi che ce ne sono tante?

B. Oggi c'è un sistema (e non è un'idea del tutto mia) formato da artista, gallerista, critico, museo e *mass media*. È tutto legato. Questo fenomeno lo ha descritto con certa lucidità Achille Bonito Oliva ed è verissimo; è un sistema strettamente connesso, se uno non entra in questo sistema resta fuori completamente dagli eventi ufficiali del mondo dell'arte. Non voglio criticarlo, è così, bisogna accettare la realtà per quello che è. Certamente lo spazio concesso ad un artista è forse minore di una volta. Sebbene una volta ci fossero altri condizionamenti.

C. Cioè quali?

B. Per esempio la difficoltà di vendere. In fondo sempre, nella storia, un artista dà quello che il mondo gli chiede. Nella misura in cui riesce, dentro questo limite, a sfondarlo, a non omologarsi cioè a rinnovarsi, allora lì si vede la sua grandezza. L'artista ha sempre avuto il limite di rappresentare quello che i suoi contemporanei gli chiedono. Era così nel passato, quando l'arte era legata strettamente alla committenza, e lo è oggi che l'arte è strettamente legata al mercato. Cézanne, da giovane, ha fatto delle opere che sono di una spiacevolezza che ancora colpisce, ma sono molto belle nonostante tutto. Era assolutamente libero, non faceva nessuna concessione né ai mercanti né ai committenti, mancando completamente sia degli uni che degli altri. Cercava solo di trovare una sua maniera di esprimersi. Gli artisti di quegli anni provenivano quasi tutti da famiglie agiate, salvo Pissarro, che ebbe tanti figli e poche risorse

<sup>4</sup> Erano Riccardo Jucker, Emilio Jesi, Gianni Mattioli, Carlo De Angeli Frua.

economiche. Non avevano bisogno di vendere la propria pittura per vivere. Anche questa è una cosa da meditare.

C. Facciamo ora un'altra piccola parentesi, prima di passare al nostro interlocutore di oggi. Lei prima ha parlato di letteratura russa; molto indirettamente mi veniva in mente che in questi giorni a Roma c'è un bellissima mostra - tra l'altro lei è nel comitato scientifico quindi ce la può illustrare dovutamente - di un gruppo di statue di Canova che sono all'Ermitage di San Pietroburgo, come, con molta tempestività, dice il titolo della mostra. Le chiederei di dirci brevemente di cosa si tratta e che statue sono; e poi cosa ci fanno queste statue di Canova all'Ermitage?

B. Le statue di Canova sono entrate all'Ermitage per vie diverse. Una che non è esposta qui, *Amore e Psiche giacenti*, fu ordinata da un principe russo direttamente a Canova alla fine del Settecento. La maggior parte delle sculture esposte ora appartenevano a Giuseppina di Beauharnais, la prima moglie di Napoleone, madre del Principe Eugenio, che era un'apassionata di Canova e aveva raccolto alla Malmaison, il palazzo dove abitava vicino a Parigi prima con Napoleone e poi da sola, varie statue di Canova. Quando nel 1814, dopo la prima sconfitta, Napoleone fu esiliato all'Elba, Alessandro di Russia, che era considerato il salvatore d'Europa, venne a Parigi. La Beauharnais era scappata. Alessandro la richiamò, la fece tornare alla Malmaison dove andava spesso a trovarla e lì cominciò ad ammirare le statue di Canova. Quando Napoleone tornò dall'Elba, Alessandro naturalmente si ritirò da Parigi. Ci furono i Cento Giorni, durante i quali la Beauharnais morì. Quando, nel 1815, i russi con le truppe vittoriose tornarono a Parigi, Alessandro si preoccupò di avere queste opere di Canova e le comprò, mentre altre statue di Canova, che erano state del Principe Eugenio, tornarono per altre strade all'Ermitage.

C. Le ragioni di questo amore dei russi per le statue di Canova?

B. Ho cercato di spiegare, nel saggio che ho scritto per il catalogo della mostra<sup>5</sup>, che c'era quell'aria assolutamente preromantica che circondava Alessandro I. Alessandro si presentava all'Europa non solo come liberatore, ma anche come il fondatore di qualcosa di nuovo dopo il mare di sangue delle guerre napoleoniche, dopo lo sconvolgimento avvenuto in seguito alla sconfitta di Napoleone. In quella cosa abbastanza reazionaria che fu il Congresso di Vienna, la figura di Alessandro era tuttavia tinta di un certo misticismo, di una passione umana per la vita, e lo spiega molto

<sup>5</sup> Canova all'Ermitage, Marsilio, Fondazione Memmo, 12 dicembre 1991.

bene Tolstoj in *Guerra e Pace*. Alessandro proprio per questo suo atteggiamento preromantico, per questa sua effusione sentimentale con la vita doveva amare l'opera di Canova. La maniera, per esempio, con cui si abbracciano le *Tre Grazie*, la dolcezza dei visi, questo senso di luce, di giovinezza, di freschezza, di tenerezza, era qualcosa di nuovo è profondamente diverso dal neoclassicismo duro di Thorwaldsen o anche dallo stesso neoclassicismo più rivoluzionario di David. Per me Canova aveva qualcosa che poteva andare molto d'accordo con la Restaurazione.

C. Ora vorrei introdurre il nostro primo interlocutore di oggi. Abbiamo parlato di striscio di questo nodo scrittura-pittura, scrittura-critica d'arte. L'altra volta dicevo che gli scritti di Briganti hanno un andamento di racconto. In realtà è poco dire racconto, e allora volevo sentire su questo Raffaele La Capria, di cui ricordo, dei tanti romanzi che ha scritto, *Ferito a morte*, del 1961, e l'ultimo, *Capri e non più Capri*, che è una specie di apocalisse. Purtroppo non ha potuto essere qui oggi e ho registrato una breve conversazione, anche perché l'anno scorso è uscito un suo libro che si intitola *Letteratura e salti mortali*, una riflessione su che cos'è scrivere oggi, e su questo l'ho interpellato.

C. Raffaele La Capria, nel suo libro *Letteratura e salti mortali* lei dice che oggi tutti sanno scrivere bene, e dunque che è facile scrivere. Tuttavia distingue tra una vera buona letteratura e una falsa. Quali criteri adotta per distinguerla?

LC. La riconosco da tante cose, ma la cosa che più me la fa riconoscere è il fatto che la falsa buona letteratura è disanimata. In un certo senso è come se fosse una costruzione soltanto mentale alla quale non partecipano l'intuizione, l'immaginazione e tante altre cose. Oppure, anche quando queste qualità ci sono, sono meccaniche. Questa è la differenza per me. E quindi è come una cosa morta, come un robot, come un automa che fa tutti i movimenti che fanno le persone vive, però si sente che è tutto meccanizzato.

C. Essendo cosa morta non produce un effetto duraturo su chi legge.

LC. Una cosa morta si riconosce subito per quello che è, cioè non comunica niente, perché le cose morte non comunicano né sentimenti, né passioni, né altro.

C. Come lei sa, noi siamo qui per parlare di Giuliano Briganti e della sua attività di critico e di storico dell'arte. Immagino che lei abbia letto molti dei suoi scritti...

LC. Ho letto molti pezzi che Briganti scriveva sulla "Repubblica", poi ho letto questo libro dove ho ritrovato alcuni di quei pezzi. Devo dire innanzi tutto questo: considero Giuliano Briganti uno dei pochi *maîtres à penser* che oggi sono rimasti, non ce ne sono molti. Tutti i veri grandi *maîtres à penser*, come ho scritto in *Letteratura e salti mortali*, sono stati grandi non soltanto perché hanno inventato un metodo di indagine, ma perché scrissero dei libri che si leggono con piacere e con ammirazione, e Briganti è appunto uno di questi. Perciò lui, in qualche modo, fa parte della grande tradizione italiana che, vorrei dire, è particolare rispetto alle altre letterature. È vecchia nostra tradizione l'accomunare la prosa robusta e creativa, bella, al pensiero. Per esempio non è bella la prosa del *Principe* di Machiavelli, o della *Storia* di Guicciardini, o dello *Zibaldone* di Leopardi? È bella non soltanto perché soddisfa il nostro gusto, ma perché la bellezza aggiunge qualcosa di più al pensiero di questi autori e lo rende grato alla ragione e ai sensi. Così è un po' la nostra tradizione, e a questa tradizione appartenevano appunto tutti i nostri grandi scrittori di saggi, da Longhi a Mario Praz, e oggi in questa tradizione si inserisce Briganti.

C. Una grande tradizione di saggismo più che di romanzo? Lui ci parlava lungamente l'altra volta dei suoi maestri, da Longhi a Ragghianti a Toesca. Mi viene in mente quello che lei scrive dicendo che "in critica letteraria gli allievi si sono impadroniti del metodo dei maestri", e lei citava Auerbach, Levi Strauss, Foucault, ecc., però raramente hanno saputo esprimere quel tanto di creatività, quella scintilla che ci vuole per vivificare il metodo. Per Briganti invece...

LC. Devo dire che Briganti proprio questo è riuscito a fare. Quella creatività che è tutta sua nella scrittura, lui ce l'ha e l'ha saputa trasmettere a chi lo legge. Devo dire che nella sua prosa c'è come un dato di narrativa che non è fatto tanto per intrattenere il lettore, oppure per rendere la sua materia più facilmente comunicabile, ma è come un dato conoscitivo che si aggiunge al vero e proprio metodo dell'indagine. Questa narrativa che è nella bella prosa di Giuliano Briganti, è un modo per accostarsi meglio al proprio oggetto, è un modo di conoscenza aggiunto. Una narrativa che abbia un fine conoscitivo.

C. Tra l'altro Briganti, con molta umiltà, nell'introduzione a questa raccolta di saggi dice che lui cerca di fare della buona informazione, ciò che è vero, ma è una espressione molto umile rispetto a quello che poi trasmette.

LC. In realtà non è così, non fa soltanto della buona informazione, ma, oltre che della buona critica, ci dà anche dei begli esempi di scrittura. Per esempio apro a caso il libro *Il viaggiatore disincantato* di Briganti, che me lo rende vicino perché sono in definitiva le stesse cose che ho scritto io. Sta parlando di Kounellis e di Paolini e parla della leggerezza dell'artista e dice che "il vero grande artista sa sottrarre peso, o meglio ancora sa sottrarre l'inerzia, l'opacità e la stessa natura originaria di oggetto materiale alle cose che raccoglie per le sue installazioni e alle quali la sua immaginazione creatrice, una vecchia definizione romantica ma pur sempre efficace, conferisce un significato di immagini, dalle quali cioè fa scaturire il valore suggestivo e così difficilmente definibile della poesia"; e poi aggiunge "spirito creativo si dice, e spirito viene da *spiritus* che a sua volta deriva da *spirare*, e vuol dire alito, soffio come di vento, del soffio che anima questi oggetti che li trasfigura con accostamenti di interventi e che ne esalta il significato simbolicamente" ecc. Qui di nuovo si ritorna alla cosa che abbiamo detto prima, quando dicevo che la vera letteratura si distingue dalla cattiva perché la cattiva è disanimata; lui appunto parla di questo "soffio che anima", quella è la creatività vera, un soffio leggero che anima le cose che tocca.

C. Tra l'altro lei individua, tra gli elementi della cattiva letteratura, l'obbligo alla specializzazione, che in questi anni ha impoverito il linguaggio. Invece in questi scritti, come lei diceva, c'è anche buona letteratura, quindi si esce dallo specialismo.

LC. Si esce dallo specialismo per inventarsi parole nuove, modi di esprimersi che sono personali. Il fatto di essere personale viene spesso trascurato, ma è importantissimo. Questi modi critici di oggi sono facilmente adoperabili come degli utensili qualsiasi: hanno un difetto, sono poco personali. Ritorniamo alla stessa cosa: personale vuol dire creativo, creativo vuol dire leggerezza, vuol dire quel soffio, ecc.

C. In fondo c'è qualcosa di molto analogo nel fare il critico letterario e il critico d'arte. Si tratta di individuare un buon libro, un buon quadro, e di saperne restituire il valore.

LC. In una telefonata che mi fece, Giuliano Briganti, che stava a letto, malato, leggendo il mio libro, con la sua solita gentilezza mi disse: "In mezzo ai dolori sto leggendo il tuo libro che mi dà molto sollievo. Mi colpisce il fatto che parliamo in fondo delle stesse cose: tu parli di letteratura, io parlo di quadri, però in fondo diciamo delle cose che si somigliano moltissimo, e le diciamo in una maniera che in qualche modo io sento vicina".

C. Un'altra cosa importante di questo tipo di scrittura è che in qualche modo ci restituisce una naturalezza del guardare...

LC. Questo è molto importante, perché si sente nella scrittura di Briganti un dato importantissimo e che diventa un ingrediente quasi estetico della sua scrittura. Si sente la grande esperienza di cose viste, di quadri guardati, di situazioni analizzate da vicino, che Briganti in tutta la sua vita ha avuto. Questa grande esperienza, l'esperienza del *connaisseur*, l'esperienza di chi è capace di individuare, come dice lui in un bellissimo saggio su Longhi. Lui e Longhi si divertivano a un gioco, quello di prendere un pezzo infinitesimo di un quadro, un centimetro, e cercavano di capire chi fosse l'autore a cui apparteneva quel centimetro di quadro. Questa esperienza della visione è anche un'esperienza conoscitiva perché è qualcosa di più, un insieme di intuizione, di amore per le cose che sta guardando, di partecipazione, di conoscenza della storia, della cultura e della pittura. Tutto questo nella scrittura è come una filigrana, si vede sempre, ed è ciò che la rende bella.

C. C'è un'espressione molto illuminante a questo proposito, che Briganti usa nel suo scritto su David, ma che varrebbe per molte altre cose: "Di fronte a un quadro, quanto è possibile, cerchiamo di sgombrare gli occhi e la mente e proviamo a trovare la via del cuore".

LC. Quello l'ho scritto anch'io nel finale del mio libro parlando di Goffredo Parise. Nel caso di Briganti si potrebbe dire che è come sgombrare lo spazio tra l'occhio e il quadro per trovare quella purezza della visione che ci consente un rapporto diretto e immediato, oltre che un rapporto colto, il quale naturalmente serve come appoggio.

C. Fra gli oggetti d'arte e le mostre di cui parla Briganti in questa raccolta, ce n'è qualcun'altra che l'ha colpita in particolare in base alle sue preferenze?

LC. Mi colpì moltissimo, per esempio, un saggio che avevo già letto e che ho ritrovato in questo libro, quello sull'ambiguità di Gauguin, perché tutte le grandi rivelazioni ci dicono sempre qualcosa che uno conosce già, però ce la dicono come per la prima volta ed è uno strano effetto, come quando si ascolta una canzone che piace molto e sembra di averla già sentita. Questa è sempre la sensazione che procurano le cose che sono rivelatrici e sistemano il tuo modo di vedere il mondo.

In quel saggio su Gauguin sono implicite tante altre cose sul modo di guardare un artista, che me lo fecero diventare come una specie di

prototipo delle cose illuminanti che scrive Briganti. Io non amo molto la pittura contemporanea, ho una specie di avversione, di rifiuto: anche quella riuscita non riesco a penetrarla, però, quando leggo qualche saggio di Briganti, mi diventa più interessante; perché lui riesce in qualche modo ad attenuare quella mia diffidenza per quella intromissione, che bisogna sempre fare quando si guarda un quadro di un autore contemporaneo (tipo Kounellis), di qualcosa di concettuale nella visione. Tutti i quadri hanno implicitamente, nello sguardo, concettualità e pura visione, però nell'arte contemporanea bisogna sapere troppe cose di tipo concettuale, oltre la visione, per poterli apprezzare. Mi sembra un'appropriazione indebita da parte del quadro di qualcosa che non appartiene veramente al quadro. Questo è qualcosa che ha a che fare un po' con quello che dicevo nel mio libro sui libri non riusciti, che per conoscerli bene bisogna addirittura conoscere molte cose che sono al di fuori di quello che gli autori hanno detto. Per esempio di Kafka bisogna conoscere i diari per conoscerlo meglio, mentre in Dostoevskij non è necessario per conoscere e apprezzare meglio il libro che si sta leggendo. In questo senso, l'intromissione di questo dato estraneo all'opera per impadronirsi dell'opera e per amarla a me ha dato sempre una grande diffidenza nei confronti della pittura contemporanea. Ma leggendo Briganti e le cose che scrive sui pittori di oggi, c'è tale passione e partecipazione anche all'eventuale fallimento di ciò di cui si sta discutendo, che mi ha fatto capire tante cose, come cioè tutto questo è legato a quel rischio di cui io parlo nell'introduzione al mio libro *Letteratura e salti mortali...*

C. Fermannoci sulla scrittura di Giuliano Briganti, posso chiederle come avviene, se ha una grande facilità?

B. Io non ho nessuna facilità.

C. Come dice La Capria nel suo libro, lo sforzo ci deve essere ma non si deve vedere.

B. Da sempre ho avuto una enorme difficoltà a scrivere. Per esempio combattere con i 'che', i 'come', i 'quale': sono state cose che mi hanno sempre fatto impazzire.

C. Nonostante l'*Orlando Furioso* come iniziazione...

B. Nonostante questo capolavoro del raccontare soluto, sciolto, liquido e armonioso. Ho sempre avuto difficoltà a scrivere. Nei temi scrivevo pochissimo, erano sempre corti, faticosi, duri. Però a poco a poco mi sono sciolto e a questo scioglimento ha giovato molto lo scrivere

per i giornali. Come io scrivo è difficile dirlo. Quando comincio un articolo su un argomento che mi appassiona, ho delle idee molto confuse che cerco di buttare giù in un lungo periodo, che, se fosse pubblicato così, sarebbe assolutamente impossibile da leggere e anche da capire, perché lo scrivo nervosamente a mano così che non so rileggerlo neanche io. Con grande fatica questo primo periodo scritto lo batto a macchina, in qualche modo traducendolo. Questo periodo poi diventa due periodi, poi tre e così via, e da lì dentro mi si sgomitola, mi viene fuori una determinata idea, e questa idea allora mi si chiarisce, cerco di dirla in maniera sempre più chiara, sempre più esplicita, in una maniera che spero sia comprensibile per tutti e, chiarendosi in questo modo, mi chiarisce anche il fatto che sto guardando. Potrei dire, in un certo senso, che quando ho finito un articolo, se avessi potuto leggerlo prima di cominciare mi sarebbe sembrato l'articolo di un altro, un articolo nuovo, racconto cose che mi sembrava non sapessi e che mi si sono rivelate scrivendole; per questo è faticoso e io ci metto molto tempo a scrivere. È anche una grande passione, perché, quando comincio questo lavoro e poi lo lascio interrotto e vado a letto, la mattina mi sveglio con la gioia di ritrovare questo lavoro già fatto e di poter ricominciare. Mentre è un'enorme noia quando un lavoro interrotto non mi aspetta, quando la mattina ho altre cose da fare.

B. Mi piace, mi piace lavorare.

C. Ora ascolterei Paolo Fossati. Fossati è un critico e studioso d'arte di una generazione più giovane di Briganti. È uno studioso in particolare del Novecento italiano e fra le sue molte pubblicazioni vorrei ricordare uno degli ultimi libri, *La pittura metafisica*, edito da Einaudi quattro anni fa. È uno degli autori e coordinatori della *Storia dell'arte italiana* di Einaudi, questa monumentale opera in dodici volumi. Fossati, lei è il responsabile dell'uscita del libro di Briganti di cui stiamo parlando qui. È lei che lo ha voluto?

F. Sì, erano molti anni che lo desideravo, finalmente ci siamo arrivati.

C. Che cosa l'attirava e cosa si aspettava da questo libro?

F. Mi permetta di risponderle leggendo alcune righe di Briganti. A proposito di Caldara a Torino, in una sua pagina Briganti rievoca una certa giornata del '47 e dice: "Ricordo che era un'estate umida e pesante, che grandi nuvoloni neri correvano bassi sulla città e si impigliavano sfilacciandosi fra le cupole e le guglie barocche dei campanili per poi navigare verso i monti vicini contro i quali si accumulavano confondendo

l'orizzonte in un turbine grigio di vapore. Una brutta estate davvero". La citazione è finita, evidentemente questo è Marlowe, è il personaggio di un grande romanzo americano ed è un grande personaggio che attraversa la nostra scena. Ho l'impressione, raccogliendo questi suoi scritti, che, oltre a un genialissimo scrittore e grosso storico dell'arte, si catturasse un curioso poliziotto che era tra di noi e che ha due caratteristiche: di essere molto appassionato all'umanità, ai giochi più sottili di ogni giorno e molto stupito che l'umanità viaggi come viaggia. L'idea di offrire ai lettori, con una sistematicità maggiore di quella che il suo giornale consente, una straordinaria scoperta di questo tipo, mi sembrava, non solo editorialmente, ma civilmente importante.

C. Infatti gliene siamo grati. Lei ha detto uno scrittore appassionato e stupito?

F. Sì, stupito, perché in questo libro c'è una storia molto curiosa, è un libro di un signore che attraversa due generazioni di vita europea. Comincia con un certo tipo di mostre, di cataloghi che incontra sulla sua strada, e arriva a questi lidi odierni, che lui vede con molto ottimismo, qualcuno di noi un po' meno, e registra questi cambiamenti senza irrigidirsi. L'esempio di Marlowe che si adeguava alla sfortuna dei temporali estivi ha qualche significato.

C. Questo stupore è anche un atteggiamento di costante attenzione a ciò che si ha di fronte?

F. Di grande civiltà, di grande rispetto per quello che sta avvenendo, senza buttarlo via prima di averlo attentamente considerato. Anche cose che non gli piacciono. Questo turismo di massa dell'arte non gli piace, però ne tira fuori alcuni significati, positivi o negativi.

C. Anche perché poi vediamo questo Marlowe critico d'arte che approfitta delle lunghe soste sotto la pioggia prima di entrare ad una mostra per pensare a qualcosa, per chiedersi perché quella mostra è così importante, perché si deve prendere tanta pioggia. Oltre a questo personaggio che ne emerge, nel merito di questi scritti che cosa la colpisce? Io credo che lei sia di impostazione in parte diversa da quella di Briganti.

F. C'è un Longhi che ci divide, effettivamente. Non completamente, ma abbastanza. Siamo di fronte ad alcuni dei più grossi contributi che siano venuti alla comprensione dell'arte contemporanea e della civiltà dell'arte contemporanea: io credo non solo in Italia, questo è un libro più largo della stessa cultura italiana. È una cosa molto affascinante, in due

o tre battute che vengono fuori qua e là: Longhi è, come sostiene Briganti, un grandissimo storico dell'arte italiana, ma qui gli orizzonti credo che siano un pochino più larghi; non parlo di stature, ma di orizzonti.

*B.* C'è quasi un secolo, Longhi è nato nel 1890 e certamente per l'arte moderna ha avuto un orizzonte strettissimo, non c'è dubbio.

*C.* I suoi referenti, i suoi maestri, Fossati, quali sono?

*F.* Me ne riconosco tanti, fra cui anche Longhi. Ho l'impressione che si stia giocando un brutto tiro a Longhi, ho l'impressione che forse è un personaggio più sulfureo, più complesso, più saturnino agli effetti dell'arte, e non come persona privata, e quindi molto più affascinante di quanto non appaia. Non è un grande attribuzionista, ha avuto uno strano modo di guardare l'arte contemporanea, ha avuto delle cattiverie verso il proprio tempo e ha avuto delle dolcezze, delle intuizioni. A me piacerebbe che venisse più fuori questo aspetto di drammatizzazione del rapporto tra storico dell'arte e arte e quindi cultura contemporanea. In sostanza quello che ci divide da Briganti è soltanto questo.

*B.* Quello che dicevi di Longhi è molto giusto. Il lato attribuzionista di Longhi per me non è il suo lato principale, anche perché ce ne sono stati anche di più bravi dopo di lui. Far coincidere l'importanza di Longhi esclusivamente col suo conoscere mi sembra molto limitativo; hai ragione tu. Anche nei suoi rapporti così difficili, così scontrosi con l'arte contemporanea, vedrei il suo cammino tutto attaccato a una radice in fondo realista. Rapporti difficili non solo con l'arte contemporanea, ma anche con l'arte antica: le sassate tirate a Tintoretto, a Tiepolo, a Canova fanno parte di questa sua cattiveria, come dici tu; gli scolari che l'hanno accolto hanno fatto molto male, bisogna sapersi liberare da certe cose.

*F.* C'è una pagina tua molto molto bella su Savinio, in cui spieghi come si esce dal cono d'ombra di queste nevrosi.

*C.* Cioè come si esce?

*F.* Usando tutte le proprie virtù personali e pensando che un maestro è un maestro fino ad un certo punto.

*C.* Senta, Fossati, lei faceva riferimento al contributo dato da Briganti alla riflessione sull'arte contemporanea: ci dica lei qual è questo contributo.

*F.* Intanto un grande rispetto per i testi, per le opere. In fondo lo sforzo di quasi tutti i coetanei e successori di Briganti è quello di trovare dei concetti, delle parole al di fuori delle opere. Addirittura c'è un illusterrimo storico dell'arte il quale teorizza che si può fare una storia dell'arte senza opere. Il bisogno, l'intimità, la fisiologia dei rapporti visivi con le opere è un contributo grossissimo, perché mette in moto, non soltanto una simpatia, un'emotività generiche, ma un modo di far cultura. Sarà un caso, ma l'autore meno spocchioso, che si è inventato meno formulette tra tutti quelli che leggiamo tutti i giorni, si chiama Briganti. Evidentemente quel modo di partecipare alla fisicità dell'opera dà anche una civiltà di costumi molto produttiva sul piano culturale. E non è soltanto un'indicazione moralistica quella che sto dando. La novità di Briganti è appunto di non fare del moralismo artistico.

*C.* Ci faccia degli esempi su come si possono leggere delle opere.

*F.* Qui dentro sono continui, pensi alla pagina su Pollock e il tipo di emozione che danno questi quadri sgocciolati, la scoperta di uno spazio e di una vitalità. Si parte da una lettura quasi plumbea e lentamente si scioglie questo nodo. Mi pare che tutti gli articoli, i saggi, questi romanzi brevi di Briganti, obblighino continuamente lo spettatore a misurarsi con la pittura effettiva, con i quadri in questione, e qualche volta Briganti si arrabbia perché ce ne sono troppi e distraggono. Questa fisicità del rapporto rimessa in gioco a me pare di un'importanza grandissima, la quale sbocca in un testo direi nodale; l'ultimo testo, cronologicamente, sulla presenza contemporanea di Kounellis e Paolini oggi, in un momento in cui, dice Briganti, assistiamo a grandi trasformazioni e c'è un'intensità di ricerca, ci sono anche delle grandi polarizzazioni di grossi personaggi. A quale intelligenza, illuminazione può portare questa tranquillità di visione garantita dal rapporto con le opere? Lì ne abbiamo un esempio ottimo.

*C.* Briganti dice di prescindere dalle dichiarazioni di poetica di questi autori. Cerca invece il poetico nell'opera.

*F.* Certamente, c'è una criticità dell'opera che è tutta espressa nella fisicità, oppure non c'è niente.

*B.* Mi hai levato le parole, non so più cosa dire di fronte a queste cose tue così lusinghiere.

*C.* Abbiamo fatto riferimento anche prima con Raffaele La Capria a questo scritto su Kounellis e Paolini: vogliamo cercare di visualizzare sinteticamente queste due diverse modalità artistiche?

F. Rimanderei i lettori al libro e alla lettura. Vorrei fare una proposta al lettore: provi a pensare a due grandi categorie con cui abbiamo tutti letto il moderno, cioè il romantico e il neoclassico, la drammatizzazione e l'interiorizzazione nell'idea; provi a vedere quale incremento, novità, modernità di lettura rispetto a categorie di questo tipo porta l'attraversamento di questi due signori. Se poi sono così grandi come dice Briganti, si vedrà. Certamente la scommessa di Briganti è molto grossa.

C. Prima Briganti faceva riferimento a un nodo fondamentale per l'arte contemporanea, cioè il rapporto dell'artista, del pittore, col passato e col futuro. Forse si può riprendere il discorso.

B. Avevo accennato nel mio ultimo pezzo, *Una frontiera sulla laguna*, a questa depredazione del futuro che la scienza moderna ci ha portato e che in qualche modo si riflette sull'arte contemporanea, ora che questo senso della fine del tutto è penetrato così profondamente nelle coscienze di tutti. Prima accennavo alla distruzione della "cupola metafisica", operata dall'Illuminismo in poi; questi ultimi colpi che ha dato la scienza sono i più violenti, i più forti contro l'orgoglio dell'uomo, il sentimento che l'uomo ha di se stesso. Questa mancanza di futuro credo che nell'arte è sempre stata compensata dall'artista nel superare l'idea stessa della vita proiettandosi nel futuro, ma tutto questo ha dato all'artista un senso di vertigine. È una mia idea, non so se è sbagliata.

F. Se questo è vero, e credo che tu abbia ragione, non è solo un problema dell'arte di questi ultimi tempi: tutta l'arte novecentesca in qualche modo ha questo problema. Io mi permetterei di leggere l'arte del Novecento in un altro modo dal tuo ed ho l'impressione che, da de Chirico in poi, il grande problema sia stato non tanto il passato e il futuro, quanto la contemporaneità. Ho dei grandi dubbi; non a caso si è scelto il mito per raccontare certo passato e non a caso si è tentata una certa fantasticherie per raccontare il futuro, che sono due mezzi non pittorici, ma letterari. Ho l'impressione che se noi facessimo più attenzione a quanta informazione sulla contemporaneità, quale disperato bisogno di documentare la contemporaneità hanno espresso gli artisti, indossando maschere antiche o futuribili, per trovare anche dei modi più freschi per raccontarla ai nostri simili, verrebbe fuori un'immagine dell'arte non congruente con quello che la scienza, la cultura ha affermato via via, in polemica. Mentre questa scienza apriva futuri, garantiva futuri attraverso certi schemi moltiplicabili, ho l'impressione che questi artisti si attaccassero disperatamente a un'idea di tecnica, di rappresentazione, a dei

modelli di immaginazione molto concreti e quotidiani proprio per creare una dialettica. Ho l'impressione che sopravvalutiamo troppo l'idea che tutti gli aspetti culturali di una certa epoca devono essere congruenti. Può darsi che ci siano delle discipline che lavorano contro corrente per creare quell'arco voltaico, quel gioco di opposizioni che determina un allargamento della visione, un non dover sempre dare ragione a tutti, avere una propria vita. In questa chiave leggerei anche, contraddicendolo, il tuo saggio su Kounellis e Paolini. Il vero problema, secondo me, per un artista, non è tanto di essere lui privato di futuro, quanto di non avere per le mani delle figure che possano parlare: il massimo che un artista riesce a fare è parlare di se stesso, moltiplicando le figure.

B. Quello che diceva Mersen, che noi manchiamo di un'iconografia, questo vuoi dire?

F. Esattamente.

B. Ma questo lo sento anch'io.

F. Non a caso è un secolo di grandi autoritratti travestiti, di maschere; si cerca di spogliarsi di se stesso rimanendo al centro.

B. Sono d'accordo con te su questa mancanza di una maschera, di una iconografia, che pesa sull'arte contemporanea.

F. Pesa, ma ne fa anche un po' la ricchezza, perché c'è tale disperata voglia di essere in questo momento, forse leggermente miope rispetto alle grandi visioni illuministiche, ma con pragmatismo e debolezza...

C. Scusi, Fossati, a proposito di questo vorrei chiedere a Briganti: lui parla molto, e in particolare a proposito di Mattiacci, di un rischio particolare dell'artista contemporaneo. Che cosa intende?

B. Per questo modo di presentarsi dell'arte contemporanea c'è il rischio del non essere, il rischio che gli oggetti che gli autori chiamano in causa, di cui si servono per costruire una determinata immagine, se questa immagine non è costruita ridiventando muti oggetti senza nessuna comunicazione. Questo è tipico dell'arte contemporanea, in cui non esistono vie di mezzo, non c'è spazio, come una volta per i *petits maîtres*. O riesci attraverso questo linguaggio a dare quel soffio, per cui questi oggetti diventano in qualche modo comunicanti e poetici, oppure cadi nel nulla, nello zero assoluto.

F. Io sono molto affascinato da un'idea: che attraverso tutta l'arte dell'Ottocento e del primo Novecento passi l'immagine del saltimbanco, l'equilibrista, che è colui che fa dei numeri che riescono o non riescono. È una scommessa, ma anche una certezza, quindi hai perfettamente ragione. Ma il punto forse è un altro: noi continuiamo a pensare all'arte come a un linguaggio, non diciamo universale perché è un po' triste, ma molto largo, molto generale e leggibile da tutti. Negli ultimi cento anni sono avvenute tante cose che hanno reso le arti figurative un linguaggio un po' specializzato. Quindi gli artisti, i vari Mattiacci ecc., non parlano per tutti. Non voglio fare un discorso di élite. Ho l'impressione che bisogna anche accettare che esistono dei secoli in cui le arti figurative sono meno importanti di altri fenomeni.

C. Ma è un problema, questo?

F. È un problema sociologico, non un problema artistico.

B. Nel Rinascimento, l'importanza che hanno avuto Masaccio, Brunelleschi, Filippo Lippi, Donatello, è enormemente maggiore di quella che potevano avere Coluccio Salutati, Pico della Mirandola. Mentre forse nel Medioevo l'importanza che ha avuto San Tommaso d'Aquino è maggiore rispetto a quella di Giotto. Queste schematizzazioni esistono.

F. Probabilmente ora abbiamo John Ford o Wenders, o Pippo Baudo. C'è anche questo aspetto di linguaggio specializzato.

B. È quello che diceva La Capria, e che a lui rimane difficile capire.

F. Non per niente la gente sadicamente corre a vedere le mostre d'arte. Ho dei dubbi che corra per vedere, credo che corra anche per rendersi conto che ci sono delle stanze pubbliche in cui si viene picchiati, sodomizzati; è divertente pensarlo.

C. Proporrei adesso a Briganti di fare un salto indietro, visto che lei ha avuto una vita così intensamente legata alla pittura italiana, e alla cultura italiana nel periodo forse più vivo, più produttivo, gli anni '30-40-50. L'altra volta ci ha parlato di de Pisis, di Longhi, e mi interesserebbe sapere ancora di queste esperienze e di questi incontri con pittori e anche con non pittori; e poi mi sembra una dimensione a cui lei è molto legato.

B. Uno dei primi pittori che ho conosciuto e dal quale sono stato anche a lezione si chiamava Carlo Socrate, un pittore che stava a Villa Strohl-

Fern. Come ho già detto, de Pisis mi regalò dei colori e cominciai a dipingere, e allora mio padre ebbe l'idea di mandarmi a bottega da Socrate. Era un pittore molto intelligente e molto simpatico. Recentemente hanno fatto anche una mostra monografica a Palazzo Venezia. È stato per un po' di tempo dimenticato, ma ora con questo *revival* del Novecento è stato riscoperto. Longhi scrisse, a suo tempo, un libriccino su Carlo Socrate<sup>6</sup>. Andavo spesso nel suo studio e li ebbi la grande emozione di vedere la prima donna nuda: aveva una modella. Da quel giorno andai con grande palpitazione nel suo studio per vedere questa fanciulla che posava per lui, e lì cominciai a fare i miei primi disegni. Il primo disegno che mi diede da fare, mi ricordo, fu un uovo di struzzo. Dovevo farlo a mano libera. Poi finalmente mi passò al pratico e mi permise di aiutarlo, come facevano gli antichi pittori. Io allora, montato su uno sgabello, feci con l'azzurro e il rosa il cielo in uno dei suoi quadri, che ancora esiste; è un quadro di bagnanti e lo facevo con grande facilità, devo dire, ma non con altrettanta abilità. Conoscevo già da bambino i pittori di Villa Strohl-Fern: c'erano Chini, Bartoli, Trombadori. Dall'età di sei anni è iniziata la mia amicizia con Antonello Trombadori quindi con lui capitavo spesso nello studio del padre. Ricordo che fischiettava Wagner dipingendo i suoi quadri sotto la pioggia. Più grande ho conosciuto Morandi. È difficile dire qualcosa di nuovo su quello che può essere un incontro con Morandi.

C. In che anni e dove lo ha conosciuto?

B. L'ho conosciuto a Roma a casa di mio padre, insieme a Longhi, perché Morandi era molto legato a lui, e poi sono andato a Bologna nel suo studio dove prenotai l'acquisto di un quadro. Mi ricordo quando lo andai a comprare, lo pagai novecento lire, questo era il prezzo che faceva lui. Novecento lire erano pochissime anche allora, perché nelle gallerie si vendeva già a duemila-duemilacinquecento lire. Morandi trovava assurdo che i suoi dipinti si vendessero così cari e continuava a mantenere questi prezzi. Mi fece trovare nel suo studio tre quadri da scegliere, e mi consigliò di scegliere quello che lui voleva darmi. Era una natura morta. Era il 1942, fra i quadri che mi mostrò c'era un paesaggio che mi piacque, ma lui mi fece comprare la natura morta. Tra l'altro le nature morte valevano più dei paesaggi, ancora oggi forse. Poi, venduta questa natura morta per necessità, ritrovai per caso uno di quei paesaggi che non aveva voluto vendermi, lo comprai ed è tuttora in casa mia: un paesaggio del 1942.

<sup>6</sup> Storia di Carlo Socrate «Vita artistica» pp. 47-53. Carlo Socrate, edizione di «Vita artistica», Roma 1926.

C. Che impressione le faceva Morandi?

B. Un'impressione di grande rispetto, ma anche di molto divertimento perché era a modo suo, un personaggio abbastanza strano. Era molto alto e pencilante in avanti, aveva due mani grandissime che muoveva come pale. Aveva la bocca sempre storta in una specie di smorfia di stupore. Era nella sua dolcezza di una cattiveria straordinaria, dicevano che tagliava i panni addosso alle persone come se facesse loro dei complimenti. Apparteneva a quella generazione di persone che hanno vissuto di feroce antagonismo, ma tutto questo sotto un aspetto di grande dolcezza e di mitezza.

C. Come inizia la carriera artistica di Morandi?

B. Morandi ha cominciato a dipingere nel 1910, mentre si andava formando in Europa questa tendenza verso l'astrattismo spirituale: nel 1912 è uscito *Lo spirituale nell'arte* di Kandinskij, poco dopo è venuto Mondrian. Sebbene lui non abbia mai letto questo libro, almeno non allora, sebbene non abbia mai visto, allora, Mondrian, tuttavia in qualche modo ai suoi inizi è legato a questa astrazione, ma il tramite con le avanguardie è stato sempre Soffici, in principio. Soffici trattava questa astrazione piuttosto come armonia, in un modo più classicheggiante. Tuttavia c'è stato sempre, in Morandi, una cosa che dice molto bene in una sua dichiarazione breve e semplice: "Non c'è nulla di più astratto del mondo visibile". In effetti questo rapporto fra astrazione, che per lui era una regola formale molto severa, e l'emozione della realtà, c'è sempre stato, e queste due cose si sono compenstrate in una maniera straordinaria. Come uomo, Morandi era una persona divertente, era molto spiritoso, molto acuto e poi molto strano, si raccontano molti aneddoti su di lui.

C. Che tipo di stranezza?

B. Morandi era poco coraggioso e durante la guerra aveva un sacro terrore dei bombardamenti, tanto che se ne andò a Grizzana, ma poi quando la guerra si avvicinava tornò a Bologna. Le sorelle vedevano che lui andava in un angolino del cortile e metteva delle briciole di formaggio, che allora era rarissimo perché si mangiava con grande difficoltà. Quando gli fu chiesto il perché lui disse: "Lei sa benissimo che durante l'assedio di Parigi nel 1870 si mangiavano i topi"; e allora lui ingrassava il topo nella previsione di doverlo mangiare. Questa è una cosa che raccontava Gnudi, e ci sono ancora molte storielle divertenti su di lui.

C. C'è una cosa che mi ha incuriosito tra le immagini di questo libro, la fotografia di una formella, di un bassorilievo di Quirino Ruggieri, ed è un ritratto di Giuliano Briganti bambino: si vede un bambino con una vestina con i pantaloncini a sbuffo e con il cerchio dietro.

B. Credo che avessi allora sette-otto anni. Quirino Ruggieri era uno di quegli scultori che adesso cominciano ad essere rivalutati. Era uno scultore *naïf* e aveva una storia molto interessante: gli ho voluto molto bene ed è stato anche il mio padrino perché era molto legato alla mia famiglia. È stato uno dei primi artisti che ho conosciuto, un artista certo non fra i più grandi, però aveva una sua certa poesia. Era un marchigiano che da giovane era stato in America dove aveva fatto il sarto, era ritornato in Italia e con un po' di soldi, aveva aperto una sartoria. Cominciò a guadagnare abbastanza bene. Gli venne allora la passione per la scultura, come una febbre, abbandonò la sartoria e con assoluta generosità iniziò la vita di artista.

C. Una passione tardiva.

B. Era ancora giovane, era una passione alimentata nel cerchio dei frequentatori del Caffè Aragno. Quirino faceva la scultura ed era poverissimo. Lavorava dapprincipio in uno studio insieme a de Chirico, alle pendici del Pincio<sup>7</sup>. De Chirico racconta una cosa molto carina di Ruggieri. Stava facendo una scultura raffigurante una maternità, e siccome naturalmente era ben lontano dal potersi pagare una modella e non aveva nemmeno uno specchio, lui si metteva su una sedia nella posa di una mamma che tiene in braccio un bambino, poi si fissava in un certo senso con gli occhi interiori e correva al cavalletto e componeva questa immagine che egli stesso si era data. Le sue opere giovanili sono molto poetiche, sono belle. Ruggieri ha avuto molta importanza nella mia vita perché mi ha insegnato un senso un po' ingenuo ma favoloso delle immagini. Ha fatto delle sculture dove c'erano delle giovani donne ad un tavolo: *La vergine del convento*. Fece anche il mio ritratto, di tutta la mia famiglia (che fu esposto alla Biennale); sono pieno di ritratti di famiglia fatti da Ruggieri. Ho un ricordo molto dolce, bello direi. Ho sempre amato stare con persone più grandi di me, ora è un po' difficile!

C. Lei, ci diceva, ama stare con i più giovani.

B. Sì, adesso sì, però quando ero giovane stavo sempre con i più grandi. Molte cose le ho imparate dai racconti di queste persone che

<sup>7</sup> Qui Giuliano si confonde: 1921 a Via degli Orti d'Albert, dove de Chirico fece le ville romane.

avevano qualche aggancio con la storia più antica. Mi interessava molto cogliere questi frammenti di vita attraverso il ricordo ancora vivo di una persona. Mi ricorderò sempre che una volta in Inghilterra, ancora prima della guerra, mentre si tornava in macchina da Oxford andando verso Londra, stavo con una persona abbastanza mitica che era un certo Langton Douglas, un ricco signore irlandese che da giovane era stato sacerdote e che a un certo punto si era spogliato drammaticamente della sua veste e aveva cominciato a scrivere, di storia prima e di storia dell'arte poi. Passò da una moglie all'altra, ha avuto una infinità di mogli, tanto che quando io l'ho conosciuto aveva più di ottanta anni e aveva un figlio ancora in carrozzina e un'ultima moglie venticinquenne. Langton Douglas mi raccontava come una cosa accaduta ieri - e me la ricorderò sempre - quando lui a Parigi andava a trovare Verlaine, che lo aspettava insieme alla donna con la quale viveva allora e metteva sul davanzale della finestra dei fiori che insieme facevano i colori dell'Irlanda. E poi mi raccontava dei suoi discorsi con Verlaine e altre cose di quell'epoca. Non so se i giovani adesso hanno più questa curiosità per il passato che avevo io.

C. Chissà però se sono più cambiati i giovani o i maestri...

B. Certo, ma uno che potesse raccontare ad un ragazzo di oggi storie di Ungaretti forse potrebbe essere interessante.

C. Forse qualcosa si è interrotto nella comunicazione, nella trasmissione.

B. Io sono nato sotto il segno del sentimento del passato. Penso sempre che la coscienza del presente è bellissima, ma è barbarica: questo vivere nel presente senza legami con il passato. Il passato è ricchezza, ma può essere anche una remora, un limite questo proiettarsi sempre all'indietro; penso però che le radici che abbiamo nella storia sono così profonde, così lunghe: come si fa ad ignorarle?

C. Questo forse ha a che fare con il discorso che faceva prima, sull'assenza di futuro, relativamente all'arte contemporanea.

Non vorrei deviarla da questi ricordi: un altro personaggio che lei ha incontrato e di cui mi interessava avere un ricordo è Corrado Alvaro. Lei ha lavorato con lui?

B. Ho dei ricordi bellissimi di Corrado Alvaro, era una persona di una grande dolcezza. Dopo la caduta del fascismo, il 25 luglio, prima che i tedeschi occupassero Roma, durante il governo Badoglio, c'erano pochi giornali, e uno di questi era il "Popolo di Roma", che fu dato in direzione

a Corrado Alvaro, noto antifascista. Aveva trovato una buona *équipe* per il giornale e mi offrì di fare la critica d'arte. Tra l'altro mi piaceva molto il fatto che ci davano un quartino di latte al giorno, perché si considerava che chi lavorava nei giornali, stando a contatto col piombo, ne avesse bisogno. Questo giornale si faceva in pochissimo tempo, perché erano due pagine di cui la metà cancellate dalla censura; sembrava una scacchiera! Allora la sera tornavo a casa con Alvaro e mi ricordo quei bei tramonti romani, nonostante tutti i pericoli che incombevano, in attesa dei tedeschi. Parlavamo della Calabria: mi raccontava le sue storie e io bevevo le sue parole perché allora ero un ragazzo. Poi, mi ricordo, era Natale, e io andavo sempre a Piazza Navona e c'era un baraccone dove vendevano dei pupazzi calabresi molto belli. Lo dissi ad Alvaro e ce lo portai; ne comprò tanti e fu molto emozionata nel vedere quei pupi calabresi. Ho un ricordo piacevole di lui.

C. Fare il giornale con lui, com'era?

B. Fare il critico d'arte in quel periodo lì voleva dire poco. Lo facevo molto superficialmente; mi ricordo che, quando ci fu il bombardamento di San Lorenzo, io descrissi la chiesa di San Lorenzo come fosse completamente rasa al suolo, non era vero; Alvaro, quando leggeva queste cose, rideva.

C. Perché l'ha descritta come rasa al suolo?

B. Non per paura di andarci, ma per la pigrizia di andarla a vedere. Me l'ero immaginata e dovevo scriverne subito, era stata bombardata la mattina, mi pare alle undici, e già all'una mi chiesero di fare il pezzo.

C. Invece Savinio non l'ha conosciuto?

B. No, non l'ho conosciuto. Per le ragioni che le ho spiegato, perché faceva parte di un'altra cerchia; l'ho sempre molto apprezzato. Sono molto amico della figlia di Savinio, Angelica, e anche di Ruggero, che è un ottimo pittore. Per Savinio ho sempre avuto una grande ammirazione, anche se quando stavo con Longhi i suoi libri erano una lettura proibita. Ora hanno un grande successo.

C. A cui anche lei ha contribuito nel 1976.

B. Sì, ero nel comitato della prima mostra fatta a Roma e anche in quella di Milano. In quel momento molti editori ripubblicarono gli scritti

di Savinio. Li rilessi e lo apprezzai moltissimo, non tanto nei suoi primi romanzi sperimentali, quanto in quelli più tardi, degli ultimi anni, scritti con tanta saggezza e una stesura molto bella. Era di un'intelligenza straordinaria, Savinio, e mi è dispiaciuto di non averlo conosciuto. Doveva essere però anche lui una persona non molto facile da avvicinare.

C. Quali sono gli scritti che le piacciono di più?

B. Gli ultimi racconti, i piccoli saggi su determinati argomenti.

C. Le proponiamo un ascolto di una pagina, tra il narrativo e il pittorico, della *Vita di Ibsen*...

*È ora di confessartelo, Enrico: noi ci somigliamo. Ti dispiace se ti dico che siamo la stessa persona? Sarà capitato a noi quello che capita al Dalai Lama, soprannominato "il Lama grande come l'oceano", che quando muore nella sua residenza di Lhasa, la sua anima passa immediatamente nel corpo di uno dei bambini che sono nati in quel giorno nel Tibet. La data della tua morte e quella della mia nascita non coincidono, ma che importa? Un particolare così materiale non può intaccare la nostra spirituale identità. Nello scrivere la tua vita non avevo l'impressione di scrivere "una" vita, ma mi pareva di scrivere la mia propria. Se parlavo dei tuoi sentimenti, sentivo indi a poco che esprimevo i miei propri sentimenti. Se riferivo i tuoi pensieri, mi accorgevo indi a poco che tiravo fuori i miei propri pensieri. Che più? Gli stessi fatti della vita: se raccontavo qualche fatto capitato a te, mi ricordavo nel raccontare che lo stesso fatto è capitato a me [...]. Vuoi altri esempi della nostra affinità? Tu sentivi in te un animo marino, e in suo onore portasti in gioventù una folta barba da marinaio: io sento in me un animo tritonese e come tu aspiravi alla frigida purezza dei tuoi fiordi, io altrettanto ardentemente aspiro alla purezza spiritosa dei mari interni della Grecia. Tu odiavi Cicerone e amavi invece il suo avversario Catilina: io, pur non amando Catilina quanto lo amavi tu, odio il signor Cece quanto lo odiavi te, come rappresentante di quanto di retori e di ovvio è nel mondo.[...]. Ma quale più profonda, quale più misteriosa affinità tra te e me, del nostro comune gusto di rappresentare uomini e donne con teste di animali? Fanciullo a Skien, tu già disegnavi i personaggi della tua città natale in forma di lupi e di scimmie: e più tardi, durante i tuoi lunghi e fecondi soggiorni romani, uomini e donne con teste di animali andavi disegnando sul marmo dei tavolini del Caffè Greco; e un giorno tu dicesti per bocca di Bubek a Irene: "Io ho appreso l'umana saggezza negli anni che hanno seguito la tua partenza. Irene. Nel mio pensiero la "Resurrezione" è diventata*

*qualche cosa di più ... di più complesso. Il piccolo zoccolo rotondo sul quale si ergeva la tua figura agile e solitaria, non aveva più posto per le nuove forme del mio sogno. Sognavo di riprodurre tutto ciò che mi colpiva nel mondo. Volevo arricchire la mia opera di queste impressioni. Non potevo farne a meno, Irene. Allargai dunque lo zoccolo fino a farne un piedistallo. E su esso collocai un frammento del nostro globo, rigonfio e frastagliato. E ora attraverso le fessure di questa terra si vede uscire uno sciame di creature, uomini e donne con teste di animali; uomini e donne come io li ho veduti nella vita reale". E io pure, come tu sai, disegno e dipingo uomini e donne con teste di animali; nei quali gli uomini del comune vedono delle caricature, perché non sanno quello che sappiamo noi, che in queste forme apparentemente ibride e fondamentalmente armoniose e complete, è l'espressione del carattere umano più profondo e sacro. Che altro ti ho da dire, Enrico? Coloro che leggeranno questa tua vita scritta da me, diranno che della tua vita si dice ben poco e si fanno invece molte divagazioni. Perché non sanno. Non sanno che queste "divagazioni" sono invece le cose che tu stesso ti ripromettevi di dire quando la morte ti rapì, e ora finalmente hai potuto dire per mezzo mio. Non mi ringraziare, Enrico: tra colleghi ci si aiuta. E ora addio, Enrico: addio, per ora. Sbrigo queste quattro faccende ancora, poi verrò a raggiungerti. Dovunque tu sia; anche nell'inesistente. Anzi meglio lì. Quando ci si capisce, che importa inesistere?*

C. Queste erano le pagine finali della *Vita di Enrico Ibsen* scritta da Alberto Savinio. Una delle sue tante identificazioni, Ibsen; poi, Maupassant e tanti altri.

B. Queste sono le pagine che più mi piacciono di Savinio; la scrittura è bellissima.

C. C'è anche questa grande intelligenza e presa sulla realtà.

B. Era molto più moderno di molti suoi contemporanei; questa era una delle ragioni per cui non l'hanno molto capito. Savinio è sempre stato in grande solitudine fino alla fine.

C. Aveva difficoltà a trovare interlocutori.

B. Sì, è esattamente questo, lui scriveva per il futuro. È stato molto grave non aver capito Savinio, è stato molto grave averlo chiamato come lo chiamava Longhi<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Longhi lo includeva tra gli "avvelenatori di pozzi culturali".

C. Qualcosa di tale atteggiamento si può anche capire, perché c'è una fase di Savinio più confusa, invece.

B. Effettivamente il primo Savinio, quello delle opere giovanili, mi affascina meno, al contrario mi affascina il Savinio pittore dei primi anni.

C. Del Savinio pittore quale predilige?

B. Gli anni suoi più belli sono stati dal 1925 al 1930, gli anni di Parigi: sono bellissimi.

C. I quadri parigini come si connotano?

B. Se si volesse connotarli nell'ambito di qualche movimento sarebbe difficile, perché surrealista non era, lo diceva lui stesso, non era metafisico. Che cos'era? Era Savinio, era quello che ha cercato di spiegare in questa *Vita di Ibsen*, appunto.

C. Quali sono i quadri parigini?

B. Sono quelli più colorati, con questi mari color d'inchostro, con le foreste nere con in mezzo dei giocattoli colorati, oppure con i mostri che vengono dal mare. C'è un ricordo molto carino di *Armi improprie* di Italo Cremona (ed. Einaudi), quando lo andò a trovare a Villa Stellone vicino Torino. Lo trovò che dipingeva, in giardino, sotto il sole, seduto su una sedia con un cartone appoggiato sull'altra sedia e per terra un piatto con dei colori, e dipingeva copiando da una sua incisione dove c'erano mostri marini. È molto commovente quel ritratto, perché corrisponde molto bene a quel modo quasi secondario che lui aveva di dipingere. Lui forse si sentiva per prima cosa musicista, poi letterato, poi pittore. In realtà io credo che lui sia un grande letterato; anche la sua pittura è estremamente letteraria.

C. E poi queste pitture richiamano molto i suoi scritti sull'infanzia... Ci siamo giustamente fermati su questo libro e sugli ultimi due secoli di pittura, però vorrei che non ci sfuggissero anche alcuni suoi lavori importanti fatti negli anni passati e di notevoli dimensioni e peso. Uno di cui vorrei parlare è *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, scritto negli anni '60 e riedito in un'edizione accresciuta da Sansoni nel 1982. È interessante perché anche per un profano il tema del barocco è affascinante, in quanto se ne è fatto un uso - anche spropositato - fino a fargli assumere una connotazione più che altro psicologica, che si può

applicare a tutte le manifestazioni dell'esistente. Invece l'operazione che lei fa, come sempre, è quella di distinguere che cos'è il barocco.

B. Questo libro ha una storia un po' strana. Quando ho cominciato a studiare Pietro da Cortona, nell'ambito delle università italiane e soprattutto nell'ambito della scuola di Longhi, cui io appartengo, il Seicento era il secolo più studiato. Scelsi questo tema, che era abbastanza importante per il Seicento; lo studiai per molti anni e scrissi una monografia dove ho cercato di avvicinarmi a Pietro da Cortona sempre con il sistema del romanzo storico. Dal momento che Pietro da Cortona è sempre stato uno dei principali protagonisti del Barocco romano, ho pensato di spiegare innanzi tutto che cosa fosse il barocco. Allora ho premesso tre saggi sul barocco che erano stati pubblicati molto prima, cioè nel '50, dove cercavo di smontare il concetto così universalistico, paneuropeo, del barocco, un concetto nato soprattutto nell'ambito della critica tedesca. Ho cercato prima di tutto di riportarlo alla sua radice storica - cioè per che cosa era nato e cosa volesse indicare - e poi di seguirne tutta la questione, molto pesante, attraverso la critica tedesca, la critica del concetto del barocco. Ricordo infatti che l'articolo pubblicato in "Paragone", si intitolava *Barock in Uniform*, parafrasando il titolo di quel bellissimo film *Ragazze in uniforme*, uno dei film tedeschi di prima della guerra: la storia della severità terribile di un collegio tedesco femminile dove una ragazza, presa nelle spire di questa tremenda, rigida disciplina militaristica, si uccide. Era un bellissimo film che ha avuto molto successo. Avevo preso lo spunto allora per chiamare *Barocco in uniforme* questa struttura severa, di una certa critica tedesca, soprattutto la critica dell'arte senza artisti, che nasceva da quello strutturalismo precoce della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Cercavo quindi di smontare il concetto di barocco pezzo per pezzo e di ricondurlo alla realtà storica per cui era nato, cioè a quelle manifestazioni che si crearono a Roma parallelamente al classicismo seicentesco nell'ambito dell'attività di Bernini, Cortona, Borromini, questi grandi artisti che hanno trovato un linguaggio effettivamente nuovo. Questo è stato il lavoro della mia premessa, poi c'è stata la monografia vera e propria, molto tradizionale, con il catalogo critico delle opere, una scheda per ogni opera. Però ho cercato di inquadrare la vita di Pietro da Cortona in quel passaggio che va dagli inizi del Seicento fino alla pace di Westfalia, cioè nel momento in cui si fissano le caratteristiche nazionali dell'arte e, nello stesso tempo, i propositi supernazionali del Barocco romano, che voleva essere universale. Era una specie di esaltazione dell'universalità del cattolicesimo, però questo nelle intenzioni di chi ne parlava, cioè della critica di allora. In realtà i pittori, come dicevo prima, rispondono sempre alle domande del loro

tempo, però diventano grandi quando da queste domande riescono in qualche modo, per alcuni strani, misteriosi spiragli, ad uscire. Mi sono divertito molto a rivedere questa vita della pittura ufficiale, ecclesiastica, rappresentata da Pietro da Cortona e dal modo che aveva di adattarsi, con la sua personalità veramente straordinaria, a questo mondo.

C. Quali sono le figure che si potrebbero inequivocabilmente chiamare "barocche"?

B. Per me Pietro da Cortona, appunto, e Bernini. Borromini è già una personalità troppo complessa per entrare in questo mondo. Generalmente cosa succede? Che a questo concetto, che è semplicemente descrittivo, approssimativo, nato in tempi classicisti, quindi in un certo senso antibarocchi, si è voluto poi dare un valore assoluto di definizione, e quindi è stato arricchito di sue particolarità, come quella del movimento. Sì, in parte è vero, ma è molto astratto.

C. C'è un altro lavoro, sempre relativo al Seicento anche se affronta un'espressione artistica completamente diversa, ed è l'opera *I Bamboccianti*, scritta in collaborazione con Ludovica Trezzani e Laura Laureati ed edita da Ugo Bozzi nel 1983. Intanto cosa significa questa curiosa espressione "Bamboccianti"?

B. Avevo cominciato ad occuparmi dei Bamboccianti molto tempo prima, è stato uno dei miei primi lavori: nel 1950 organizzai a Palazzo Massimo una mostra dei Bamboccianti esponendo molti quadri della Galleria Nazionale d'Arte Antica, e molti di collezioni private, quella Chigi per esempio. I Bamboccianti erano dei pittori che dipingevano la vita popolare di Roma e che, per un tipo di visione molto attaccata al realismo, avevano aperto, secondo la critica seicentesca, una finestra sulla vera vita popolare. Nei primi tempi a questo ho creduto un po' anch'io. Invece quando, ultimamente, ho ripreso in mano la questione, mi sono accorto che questi pittori avevano una visione del popolo assolutamente *ad usum* della nobiltà.

C. Prima di spiegarci questo, raccontiamo su che cosa sono aperte queste finestre.

B. I quadri bamboccianti raffigurano scene di vita popolare, rappresentano ad esempio i mestieri che si facevano a Roma: l'acquavitaro, il barbiere, il fabbroferraio, il cavadenti; oppure i poveri che si spidocchiano, il contadino a cui muore l'asino, gli ospedali, i morti.

C. Il termine "Bamboccianti" da cosa deriva?

B. Il primo che iniziò questo genere di pittura fu un certo Pieter van Laer, che era un gobbo con le gambe lunghissime, e siccome tutti i fiamminghi che venivano a Roma assumevano un nomignolo, lui era chiamato "Bamboots", cioè bamboccio. Quindi "Bamboccianti" erano i suoi seguaci.

C. Ci spieghi invece che cosa ha scoperto.

B. Quando ho dovuto riprendere questa questione, con l'aiuto di due bravissime studiose, Laura Laureati e Ludovica Trezzani, a ciascuna delle quali ho affidato le biografie dei vari autori, ho scritto una lunga introduzione. Mi interessava molto studiare qual era il giudizio sulla povertà nel Seicento; ci sono moltissimi testi di cui mi sono giovato e mi sono accorto che la visione della povertà dei Bamboccianti era molto edulcorata, fatta ad uso dei signori che si divertivano ad avere nelle loro collezioni quadri che vedevano il lato pittoresco, leggermente satirico e quasi divertito della vita popolare. In realtà la vita popolare era una cosa tragica allora: per un signore bastava uscire dal portone della propria casa per trovare i morti di fame, i malati; la miseria di Roma in quegli anni era straordinaria. Di questa vera miseria non c'è alcun riflesso nei Bamboccianti; c'è forse in uno dei pittori maggiori, Sweerts, che è un po' più tardo rispetto agli altri; è un grande artista, non olandese, ma belga, cattolico, non protestante come gli altri. Ebbe una vita molto avventurosa, andò a finire nelle Indie Portoghesi e morì a Goa in una missione dei gesuiti. È stato per un po' di tempo a Roma e ha fatto delle scene molto belle, molto più umane di quelle degli altri Bamboccianti.

C. Allora perché questa raffigurazione della povertà?

B. Forse raffigurandola rendevano tranquilla l'anima a questi signori. Io credo che la povertà e la miseria delle città, e di Roma in particolare, pur nella mentalità seicentesca, per cui un nobile era nobile per virtù divina e si ammetteva appena che i poveri avessero un'anima, non potessero non dare un certo problema di coscienza. Si dipingevano così dei quadri dove c'erano sempre dei signori che facevano l'elemosina. Anche perché c'erano degli ospedali che cercavano di funzionare, dei ricoveri, delle opere pie che si davano molto da fare. In realtà il problema era molto più grave, più a monte della possibilità che i nobili avevano di risarcirne gli effetti più vistosi. Quindi, forse, questa pittura era un modo di esorcizzazione. D'altra parte questi pittori vendevano moltissimo, erano ricchi, e la cosa suscitava le ire furibonde dei classicisti, dei pittori

di chiesa, dei pittori di storia. Esistono delle lettere formidabili contro i Bamboccianti, perché questi secondo i loro critici non avevano nessuna idea dentro; l'idea doveva essere l'idea belloriana, cioè il principio che ogni quadro dovesse rappresentare qualche cosa, dovesse contenere l'idea in senso platonico. I classicisti dicevano: non hanno accademia, non hanno scuola, eppure vendono tanto! C'è la famosa satira di Salvator Rosa, molto divertente, dove si racconta come i signori tenessero nei loro gabinetti tutte queste porcherie, tutte queste stupidaggini. Salvator Rosa aveva cominciato anche lui a fare parte della compagnia, anche lui ha fatto delle bambocciate, però poi aveva voluto essere un grande rappresentante della filosofia, dell'idea; lui si credeva un pittore filosofo ed infatti lo era.

C. Vorrei parlare ancora di un altro suo lavoro, *I pittori dell'immaginario* dopo uno stacco poetico. Sentiamo ora una poesia di Baudelaire, *I fari*:

*Rubens, fiume d'oblio, giardino dell'indolenza,  
guancia di fresca carne su cui non si può amare,  
ma dove la vita fluisce e s'agita senza posa,  
come l'aria nel cielo e il mare nel mare.*

*Leonardo da Vinci, specchio profondo e cupo,  
dove angeli incantevoli, con un dolce sorriso  
carico di mistero, appaiono all'ombra  
dei ghiacciai e dei pini che chiudono il loro paese.*

*Rembrandt, triste ospedale pieno di mormorii,  
ornato solamente di un gran crocifisso,  
dove la prece in lacrime si esala dalle sozzure  
e che un raggio invernale bruscamente attraversa.*

*Michelangelo, vago luogo ove si vedono  
Ercoli mischiarsi a Cristi ed ergersi dritti  
fantasmi possenti che nei crepuscoli  
lacerano il loro sudario stirando le dita.*

*Collere di pugilatore, impudenze di fauno,  
tu che sapesti raccattare la bellezza dei Barabba,  
grande cuore gonfio d'orgoglio, uomo debole e giallo,  
Puget, malinconico imperatore dei forzati.*

*Watteau, carnevale in cui tanti illustri cuori  
come farfalle vagano fiammeggiando  
freschi e lievi scenari illuminati da lampadari  
che versano la follia su quella danza roteante.*

*Goya, incubo pieno di cose sconosciute,  
di feti che vengono cotti in mezzo a tregende,  
di vecchie allo specchio e di fanciulle ignude  
che per tentare i demoni si rassettano le calze.*

*Delacroix, lago di sangue infestato da angeli malvagi,  
ombreggiato di un bosco sempre verde d'abeti  
dove sotto un mesto cielo fanfare strane passano  
come un soffocato sospiro di Weber.*

*Queste maledizioni, queste bestemmie, questi lamenti,  
queste estasi, queste grida, questi pianti e Te Deum,  
sono un'eco ripetuta da mille labirinti,  
son per i cuori mortali un oppio divino.*

*È un grido reiterato da mille sentinelle,  
un ordine ritrasmesso da mille portavoci,  
è un faro acceso su mille cittadelle,  
un richiamo di cacciatori perduti nei grandi boschi.*

*Poiché veramente, Signore, la miglior testimonianza  
che noi possiamo dare della nostra dignità  
è questo ardente singhiozzo che scorre d'età in età  
e viene a morire sulla riva della Vostra eternità.*

C. Questo affresco baudelairiano è emozionante.

B. Baudelaire fu un grandissimo critico d'arte. Forse nei *Fari* c'è ancora una carica romantica che toglie al poeta quella lucidità che invece ha nei suoi scritti d'arte, i *Salons*, e poi in molte prose dove si parla di pittura. Però è veramente bella, per esempio, l'immagine di Rembrandt, che deve essergli venuta sicuramente da un'incisione che lui aveva visto, è straordinaria, così come quella di Rubens. Trovo che sia un modo così bello della poesia quello di fare la critica. È poesia, ma è anche una interpretazione giusta del suono che hanno le immagini di questi pittori.

C. Spero che la stia sentendo Fossati, perché questa è una giusta eredità longhiana.

B. Sì. Un'altra poesia che per me è stata fonte di grande ammaestramento è l'*Art poétique* di Verlaine. È bellissima anche quella.

C. Vorrei parlare ancora del suo libro *I Pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*. L'altra volta lei aveva cominciato a raccontarci la sua struttura. Non riusciremo purtroppo a ripercorrerlo tutto, ma la cosa che mi incuriosisce di più è la sua attrazione per il mistero, per il lato oscuro.

B. Come avevo detto l'altra volta, sono stato con un analista al quale sono legato da una profonda gratitudine e ammirazione: è Paolo Aite, al quale ho dedicato la prima edizione del libro. È stato il suo modo così pulito, scarno ma efficace di toccare certi punti del pensiero junghiano nell'analisi che ha fatto con me, che mi ha molto giovato. È un libro a cui ho dedicato molta fatica, e credo che si sente anche un po', avrei dovuto scriverlo dopo averlo un pochino più digerito e in una forma un po' più piana e narrativa.

C. Perché è il libro a cui è più legato?

B. Forse perché è il libro a cui ho faticato di più e che mi piace abbastanza, in cui nonostante tutti i suoi difetti di squilibrio, credo di avere colto una cosa che non avevo mai abbastanza approfondito: il rapporto fra una determinata pittura della fine del Settecento e dei primi dell'Ottocento, soprattutto inglese e poi tedesca, con quella nuova, rivoluzionaria scoperta che è stato il Primo Romanticismo, lo *Sturm und Drang*, questa scoperta che ha portato anche alla consapevolezza che esiste un inconscio. Ci sono state alcune cose che mi hanno dato il là per questo scritto e che mi hanno molto aiutato: prima di tutto un bellissimo articolo di Thomas Mann, intitolato *Freud e la letteratura*, dove si mette in rapporto il pensiero di Freud con certi aspetti della letteratura europea settecentesca e ottocentesca è stato molto illuminante e mi ha molto stimolato. Poi un libro di Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, e tanti altri libri ancora. Mi è molto servita certa critica moderna, semiologica, italiana di questi ultimi periodi. Credo che sia un libro abbastanza inserito nel pensiero moderno.

C. Sì, di grande fascino, questo inseguimento dell'ombra, del lato oscuro, dell'interiore; e poi c'è questa caduta di confine fra ciò che è interno e ciò che è esterno.

B. Come diceva Lichtenberg, metà della vita sognamo, ma qual sia il confine fra il sogno e la realtà ancora ci sfugge. Lo diceva anche

Sant'Agostino. È un lato continuo, non per niente ho accennato nella prefazione che questo periodo ha a che fare con l'epoca dell'angoscia (Dodds parla di quella tensione psicologica tra il terzo e il quarto secolo dopo Cristo, che portò a uno dei più profondi rivolgimenti della società antica). Vedo anche qui un'epoca dell'angoscia; ed è per questo che ho visto una delle radici dell'arte moderna proprio in questo periodo della fine del Settecento, dove nasce questa fraternità con la morte e con la notte, come diceva Thomas Mann romanticamente. Questa fraternità soprattutto con l'anima, con il nostro interno, mi ha sempre molto affascinato, sebbene io, come gusto in fatto di pittura, non ami molto né Füssli né Blake, né tutti i pittori di cui parlo in questo libro, anzi amo dei pittori completamente diversi; però Füssli e gli altri mi affasciano.

C. È interessante questo: leggendo altre cose si sente di più un suo lato solare, e invece qui c'è un lato notturno, che evidentemente è un'altra componente imprescindibile.

B. Ma noi siamo fatti tutti di luci e di ombre: se non ci fosse questa contrapposizione non capiremmo nulla.

C. Vorrei fare un accenno ad un altro tipo di scrittura in cui lei si è cimentato. C'è un bel racconto che si intitola *Le strade dell'Anatolia* che lei ha scritto recentemente. In che occasione lo ha scritto, e spinto da che cosa?

B. Era un regalo a mia moglie, Luisa, che in quel periodo fece una mostra nella quale ogni artista doveva presentare qualche cosa da regalare<sup>9</sup>. Una mostra di oggetti strani, vi partecipavano tutti gli artisti italiani contemporanei nostri amici: c'erano Mattiacci, Paolini, Accardi. Io ho voluto regalarle una cosa per me diversa, ho voluto farle un racconto e ho immaginato una storia tutta fantastica del viaggio di un mio amico un po' fuori del tempo...

C. "Un amico viaggiatore si era spinto fino a Samarcanda a verificare alcune sue ipotesi sulle misure della tomba di Tamerlano"...

B. E trova poi a Bursa, in Turchia, uno strano personaggio, che gli fa fare un viaggio altrettanto strano alla ricerca di un maestro, di questo suo maestro che lui intravedeva ogni tanto e poi spariva. Mi sono divertito molto a farlo, l'ho scritto in meno di una settimana.

<sup>9</sup> *Se una sera d'autunno un artista volesse inventare un oggetto da regalare ...*, 1989, Galleria dell'Oca, Roma.

C. È interessante la forma racconto che lei usa, queste strade dell'Anatolia in cui c'è in parte il viaggio e il viaggiare. Lei ci diceva l'altra volta della sua fascinazione per il Medio Oriente, la Turchia.

C'è un'ultima cosa che vorrei ricordare e che mi sembra doveroso dire a proposito di maestri e di insegnamento: lei è autore anche, insieme a Carlo Bertelli e Antonio Giuliano, di un manuale di storia dell'arte per le scuole superiori. Mi sembra interessante che lei si sia dato questa prova, è come una scommessa.

B. Sì, adesso abbiamo rifatto il quarto volume, dove io ho scritto l'introduzione all'arte moderna. Sono "autore" per modo di dire: io ho dato alcuni criteri, soprattutto, che poi sono stati tradotti in linguaggio scolastico da redattori dell'Electa e della Mondadori. Credo sia molto diffuso nelle scuole e che sia un buon libro. L'ultimo volume deve uscire tra poco perché la parte dell'arte moderna era la più deficiente.

C. In realtà è una scommessa insegnare storia dell'arte nelle scuole, come destare la scintilla dell'attenzione.

B. Questo è un problema. Credo che si dovrebbe cominciare molto prima, la storia dell'arte e la letteratura italiana si dovrebbero insegnare insieme, fin dall'inizio. Poi, come si impara a leggere, si dovrebbe imparare a guardare: come c'è un sillabario per leggere, ci dovrebbe essere un sillabario da far vedere ai bambini per capire il senso delle immagini. Questo sarebbe molto importante ed è quello che a noi manca<sup>10</sup>.

C. In chiusura di questa trasmissione, posso chiederle che progetti ha per il futuro, a cosa sta lavorando?

B. In questo momento sto lavorando con un po' di ritardo e quindi con una certa ansia a un lavoro di natura molto diversa. Sto facendo il catalogo scientifico, anche se la parola scienza non mi piace mai molto in rapporto alla critica d'arte, della collezione Thyssen, che è una delle più belle collezioni private che esistono al mondo e che adesso andrà via da Lugano per andare a Madrid, davanti al Prado. Faccio il catalogo delle pitture italiane della collezione, dal Quattrocento al Settecento: sono circa centocinquanta quadri di cui alcuni abbastanza difficili; è un esercizio soprattutto filologico e io, come le ho detto prima, mi ero un po' distaccato da questo tipo di lavoro. Questo ritornare alla filologia da una

<sup>10</sup> Giuliano Briganti nel 1975 per Rossellina Archinto che voleva proporlo al comune di Milano aveva progettato un museo d'arte per bambini su cui aveva molto studiato, c'è rimasto il progetto.

parte mi affascina, ma qualche volta mi annoia anche un po'.

C. Invece progetti per il futuro che non l'annoiano? Posso leggerle una frase di Degas che apprendo da lei: "Bisogna avere un alto concetto, non di ciò che si fa, ma di ciò che si potrà fare un giorno, senza di che non vale la pena di lavorare". Lei cosa sogna di fare?

B. A me piacerebbe fare una vera storia dell'arte moderna. Sebbene molte epoche mi affascinino, per esempio l'Alto Medioevo; ma mi attraggono troppe cose per potermi fermare; probabilmente è sull'arte moderna che cercherò di chiarirmi un po' le idee.