

DALLEPISTOLARIO ARGAN-SQUATRITI
Nota e trascrizione di Maria Antonietta Grignani



26. XI - 85

Palacio Hotel

Cara, hai mille volte ragione. Come sempre,
purtroppo. Capivo anche io che il mio primo
capitolo era abbastanza intelligente,
ma confuso, male impartato. Certo, il
disorso nella poesia ha fatto al principio:
è la chiave di tutto. Appena conato, lo
risusciterò seguendo il tuo intelligente
sano consiglio. Accidenti, sei perfino
più intelligente che bella, è bello
dire. Ora l'ho già detto in mente:
certo, come me non ci ho pensato?
Sento che, parlando della poesia, anche
tutto a posto - Ma sono stato sfortunato:

Plaza de las Cortes, 7. Telef. 429 75 51 - 429 41 44 Telex: 27704 PALAS E. 22272 RIPAL E. 28014-MADRID

L'archivio è stato affidato dalla scultrice e scrittrice Fausta Squatriti al Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia nell'estate 2012.¹ I materiali sono in larga parte lettere manoscritte autografe di Giulio Carlo Argan alla destinataria (molto spesso datate e per lo più unite alle relative buste, talora su carta intestata personale o su quella del Senato della Repubblica, mentre pochi pezzi figurano in fotocopia), ma il fondo contiene anche un certo numero di responsive di Squatriti e altre testimonianze, per un totale di quasi quattrocento oggetti.

L'arco cronologico delle missive va dal 1980 al 1992. Molto meno numerose risultano le lettere di Fausta Squatriti (per lo più del periodo 1983-1985), non essendo stata possibile la restituzione integrale da parte degli eredi a causa della perdita dei materiali, come aveva indicato una lettera autografa del 27 maggio 1984, inviata da Argan alla destinataria, con indicazioni topografiche sulla collocazione, nella libreria dello studio nell'abitazione in via Filippo Casini 16 a Roma, in una busta contenente appunto le lettere da lei inviate al critico fino a quel momento.

Compaiono spesso ritagli di giornale, fotocopie di articoli dello storico dell'arte allegati alle lettere, fotografie, inviti a presentazioni di mostre o libri, qualche missiva in copia ad altri, o di altri, connessa ai temi trattati nell'epistolario. In rari casi, ripiegati entro i fogli, si annidano rametti di calicanto, violette, foglie di eucalipto e perfino un biglietto augurale con il ricamo di una rosa di una anziana estimatrice del professore; il quale, oltre che senatore negli anni in cui scrive, era stato un molto amato sindaco di Roma (si vedano le trascrizioni qui numerate 1 e 2 di lettere che commentano la morte e i funerali di Luigi Berlinguer). Alcuni piccoli disegni o brevi messaggi sono stati disoccultati dalla destinataria sotto i francobolli delle buste. Non è raro che il mittente intervalli le proprie considerazioni con citazioni di versi e con indicazioni di letture a lui care da sempre, come quando dice di aver inviato a Fausta copia del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, scrittore che «ha avuto

un'influenza profonda» sulla sua vita. Moltissime e singolarmente rilevanti per contenuti critici e valori stilistici le cartoline illustrate, dotate di brillanti commenti analitici di cui si dirà.

I documenti sono ordinati secondo criteri tipologici. Si sono seguite il più possibile le indicazioni e le ripartizioni della donatrice, deducibili da post-it apposti ai materiali e altri ragguagli di mano sua, concernenti gli oggetti e i messaggi che, per volontà di Fausta, andrebbero comunque esclusi da eventuali pubblicazioni.

Il materiale appare diviso in tre contenitori.

Nel primo figurano novantanove cartoline di Giulio Carlo Argan, comprese tra il 1983 e il 1990 (delle quali trentadue senza data). Vi si aggiungono la *Premessa* di Fausta Squatriti a un suo progetto di pubblicazione, non realizzato e risalente a parecchi anni fa; fotocopie ingrandite di molte cartoline commentate (con l'indicazione di quelle non passibili di pubblicazione).

Nel secondo contenitore sono sessantatré lettere di Argan che vanno dal 1980 all'aprile 1984; copie di quattro lettere di Ungaretti ad un destinatario non identificabile, datate 1959; altre quarantadue lettere di Argan, del maggio-dicembre 1984, sei senza data. Allegate figurano quarantotto buste indirizzate a Squatriti, ora vuote, ma affrancate e spedite. Le cartoline senza data e prive di busta andranno in prospettiva ricollocate nella sequenza cronologica presumibile o ricostruibile sulla base delle buste e lettere cui si potrebbe ragionevolmente ipotizzare fossero connesse in origine.

Nel terzo contenitore: sessantasei lettere di Argan dal 1985 al 1992 (con allegati); ottantadue lettere da Fausta Squatriti a Argan comprese tra il 1983 e il 1985. Vi si aggiungono tre brevi lettere di Paola, figlia di Argan, a Fausta (anni 1992-1993); quattro lettere di Lina Angioletti, madre di Fausta, allo storico dell'arte (1984-1985).

Cosa che spesso accade negli epistolari anche privatissimi di personalità della cultura e della letteratura, non è raro trovare qua e là nelle missive accenni più o meno ironici all'eventuale (temuto? sperato?) futuro – per così dire “postumo” e pubblico – delle missive. In data 7 febbraio 1984 Argan scrive, a proposito di una lettera vergata in fretta: «buttala, non dovrà figurare nel nostro epistolario che qualcuno pubblicherà»; successivamente il 22 febbraio dello stesso anno: «(togliere via dall'epistolario postumo)». Del resto la descrizione delle unghie di un istrice, che si troverà qui trascritta (n. 3, forse risalente al 1989), è come altri passi di missive un esercizio di stile tutt'altro che improvvisato o feriale.

Come accennato sopra, nel corpus si trovano un centinaio di cartoline illustrate, più della metà datate e tutte manoscritte con una elegante grafia minuta e fitta, purtroppo non sempre connesse o collegabili alla relativa busta di invio postale. Queste cartoline portano talora lunghi cartigli incollati, nei quali Argan prosegue il commento “esperto”, ma controcorrente, di opere d'arte inviate alla scultrice e scrittrice; la quale, da parte sua, “provocava” il pronunciamento del critico, inviandogli a sua volta immagini da commentare.

Dalle illustrazioni emerge, come ci si può attendere, una formidabile cultura accompagnata da intuizioni folgoranti e idiosincrasie personali del critico, consentite dalla natura privata dei messaggi. Argan per esempio non pregia Gauguin, che paragona in negativo all'amato Van Gogh.² A suo parere Gauguin «aveva visto Cézanne e non ne aveva capito niente» (21 giugno 1984). A volte il suo giudizio bordeggia tratti ironici e utilizza giochi di parole, con un uso delle figure retoriche molto raffinato. Di Arnold Böcklin, *La lotta dei centauri*, si legge: «Una pittura vestita da musica vestita da pittura, come dire un uomo vestito da donna vestita da uomo» (27 giugno 1984).

Su Maurice Denis, *Mother and Child*, cala la scure della valutazione negativa, con l'invito all'interlocutrice a guardarsi «dai quadri cretini che, oltre a essere immangiabili, sono infetti e velenosi» (8 luglio 1984).

Non potendo citare qui tutti gli autori del grande ventaglio di riproduzioni oggetto di glosse, per quella sorta di *Storia dell'arte parallela* o storia dell'arte alternativa che l'illustre critico più o meno scherzosamente indirizzava all'amica artista, si possono produrre i nomi di Arnolfo di Cambio, Bonnard, Bosch (testo n. 6), Caravaggio, Chagall, Degas, Füssli, Gauguin, Gericault, Klee, Klimt, Léger (testo n. 4), Manet, Mirò, Raffaello (testo n. 5), Sansovino, Van Gogh, oltre a immagini di architetture di pregio dei luoghi per lo più esotici visitati negli anni del carteggio. Senza contare certi divertenti esercizi di divertita perizia stilistica, come quando il critico immagina un dialogo con Tiziano o con Lorenzo Lotto o con il Pordenone, quest'ultimo imitato nelle presunte inflessioni dialettali friulane (lettera del 5 agosto 1984, accompagnando il testo con la propria recensione alla mostra del Pordenone).

La breve presentazione dell'epistolario può essere chiusa con un brano di lettera (30 dicembre 1984) in cui Argan, quasi riflet-

tendo la propria esperienza in quella della più giovane artista, traccia una sorta di profilo biografico:

Ho cominciato, come te, giovanissimo: anche tu. Dal '30 al '35 ho lavorato molto, scritto due libri: ho fatto per qualche anno il giovane genio: come te. Poi, la nausea del fascismo, la rassegnazione a una vita grigia, da bravo burocrate, ma con un interno rigetto di ogni impegno creativo. Mi sono sposato, la famiglia, il bisogno di guadagnare qualche soldo senza sputtanarmi col regime. Dopo la guerra – altra pausa – ho avuto un bisogno di ripresa, ho lavorato giorno e notte come un pazzo: ho ricominciato tutto da capo, e ho vinto. Avevo (1943) quarantaquattro anni: più di quanti ne hai tu.

1

11.VI.84³

Mia Fausta, non sarà una lunga lettera. La fatica e le emozioni di questi giorni mi hanno affaticato molto. L'esperienza che ho vissuta e sto vivendo mi turba profondamente [...]. Berlinguer era un buono, un intelligente, un coraggioso: aggiungi pure tutti i meriti e le virtù, ma non arriverai a spiegare l'esplosione d'amore che la sua morte ha provocato. Era un uomo politico nel senso più alto del termine; guidava un grande partito, certo il solo che porti avanti delle idee invece che degli interessi; era un difensore, anzi il più strenuo difensore della pace e quindi della vita; combatteva per una maggior giustizia sociale: ma tutto questo non spiega l'esplosione dell'amore. Anche Pertini è un uomo politico, cosciente di rappresentare una collettività: non solo per generosità ma per il suo intuito politico, sia pure il più nobile e alto, ha compiuto il sublime gesto d'amore di riportare la salma di B. al suo partito. È stato un gesto omerico, impolitico rispetto al politico volgare, triviale che gli altri ci costringono a vivere tutti i giorni ma politico in profondità se – come storicamente è vero – la politica non è che la figura attuale della religione.

La gente che sfilava – sfilava – ininterrottamente davanti a quella bara fa il segno della croce, spesso si genuflette; e certo non sono parrochiani [...] nel caso di B., si tratta di amore collettivo: anzi B. non è stato che un pretesto, un riferimento: in realtà quella gente che sfilava, che compie uno o due gesti simbolici (molti salutano col pugno chiuso, ma ne diffido un po', mi fido più di quelli che si fanno la croce), in realtà è gente che vuole amarsi tra sé e ha bisogno di un simbolo comune. Che il mio partito sia una Chiesa, lo so da sempre, l'ho scelto per questo: l'amore è religione, ti amo religiosamente, lo sai. Ma oggi ho capito che nessuno è carismatico per conto proprio, non è la colomba dello Spirito Santo che scende dal cielo. Il carisma viene dato, carismatici si <è> eletti, così tu ed io ci siamo consacrati l'una con l'altro. Ora, Fausta, vogliamo riconoscere che questa esplosione di amore per B., essendo B. un'occa-

sione più che una causa, è un fenomeno di cultura di massa come il tifo per le partite di calcio, ma in positivo, in termini di valore? Vedendo quella gente che passava e si segnava di croce ho sentito che tutto non è perduto, il mondo può ancora salvarsi, la cultura di massa non sarà necessariamente la morte e la perdizione. Temo, adorata mia Fausta, che dovrò tornare su questa terra [...]

Il tuo
Carlo

2

16.VI.84⁴

[...] Sono questi che ho vissuto e vivo, <giorni> penosi ma intensi. Berlinguer era un amico personale, ma anche il capo di un partito di massa, l'uomo della speranza e della lotta per milioni di persone che soffrono. L'esperienza che ho vissuto sul palco di San Giovanni il giorno dei funerali non potrò dimenticarla: quasi due milioni di persone nella piazza, nelle vie adiacenti, sugli alberi e sui tetti. C'era Pertini, il vecchio Priamo, dimesso, schivo, brusco, fragile come un cristallo; ed era sublime. Lo seguiva Craxi, [...] con il volto terreo per la paura dei fischi e degli insulti che – avendolo lui organizzati a Verona contro Berlinguer – ora gli ricadevano addosso. Faceva compassione e ribrezzo: un Roi Ubu cacciato a pedate dalla gente che sperava di opprimere. Anche mi ha commosso vedere che i romani ricordavano il loro vecchio sindaco: quando sono arrivato a San Giovanni e quando sono andato via mi hanno chiamato da dietro le transenne e son dovuto andare, stringere mani, lasciarmi abbracciare. Non per vanità, credi, mi sono commosso: quando una vecchia mi ha gridato «vivi, vivi» e gli altri l'hanno ripetuto in cadenza, ho pensato intensamente a te, Fausta, quando mi preghi di restare ancora [...].

3⁵

Ci sono ancora istrici in Ansedonia, ma ha perduto chi sa come un aculeo nel giardino.

Non ho mai veduto un così perfetto microdesign, mai una così calcolata modulazione di forma e colore, mai una simile tensione

di curva, mai tanta purezza di cavità come nell'unghia. Non è mica uniforme il restringersi del diametro, segue il colore: gonfia appena sul bianco, si contrae nel colore. Quale colore? Nero non è, dà nel bruno e il bruno nel viola: mai veduto un altro scuro tanto splendente. La superficie non è che apparentemente levigata: guardala con una lente forte, è come rigata sotto una pellicola trasparente. Dici Sottsass? Manco per sogno è un canetto al confronto. Virkala forse avrebbe potuto avvicinarsi.⁶ Ma nemmeno lui avrebbe saputo modellare-modulare così. E l'unghia? Ho amato delle donne soprattutto le unghie: curva, archiacuto, splendore rigato (anche loro) e soprattutto incarnato sotto vetro. Ne ho baciato parecchie di unghie, anche tu ne sai qualcosa (le hai belle, sicuro, ma un po' troppo lavorative). Però nessun'unghia ho veduto come questa scavata tutta dentro: un intaglio che un artigiano molto raffinato riuscirebbe forse a fare, ma solo in una perla o in un corallo. L'istrice di aculei ne ha tanti, qualche centinaio. T'immagini quei bianchi e bruni quando si muovono e fanno vibrazione? Dimmi tu se noi uomini abbiamo inventato armi così belle per fare la guerra. Ma serviranno proprio a far la guerra codesti aculei, o non piuttosto a fare l'amore? Il piacere d'amore non è istituzionalmente un piacere: è uno spasimo che ci strazia e che noi con un atto di volontà (cioè un atto d'amore) rigeneriamo in piacere. Proprio perché prima lo qualificiamo dolore il piacere d'amore non è un altro piacere quantitativamente più grande, ma un'altra e unica qualità di piacere. Perciò serbo gratitudine usque dum vivam et ultra a chi me l'ha dato. Per innocente associazione d'idee, sai che tu sola sapresti, con le tue matite a multiplo ripasso, fare un colore come l'amoroso bruno arpeggiato dell'istrice che per tutta questa pagina ho amato senza vederlo, godendone solo un aculeo? Come talvolta succede anche tra donne e uomini? Purché s'abbia un po' di fantasia. Non come gli inglesi, le cui donne son tutte Margaret Thatcher.⁷ Sai come rispose uno studente inglese interrogato su come avviene la riproduzione degli istrici? Oh carefully! Che stupido: poignantly doveva dire.

4⁸

Fausta, sono triste, ti ho chiamata, anche tu lo sei. Tu non hai motivo di esserlo, io sì: sono gli assetati che cercano disperatamente la fonte, non la fonte gli assetati [...]. Per sfogare con te il malumore

parallelo ti mando il quadro più cretino che ho trovato. Ho ragione quando dico che le idee sono puttane e vanno con tutti; guarda tu cos'ha fatto di Braque e Picasso questo idraulico della pittura: con gelati, cappellini a cloche 1920, carrettini da bambini, scarico di lavandini. Picasso e Braque avevano avuto un'idea, e nemmeno straordinaria, ma insomma. E subito viene fuori Maritain che la rivende a santa madre chiesa. Art et scolastique, san Tommaso e la recta ratio factibilium, san Giuseppe e il santo artigianato. Poi viene questo stupido compagno – ma mica possiamo sceglierli uno per uno – e tira tutto in operaismo da quattro soldi. Non aveva capito niente; invece di cubo aveva capito tubo e dà con la chiave inglese a cercare di sgorgare il lavandino o il water-closed della pittura. Ci fosse riuscito, almeno: invece smonta tutto, pianta là baracca e burattini e dove va, l'idiota? Dai comunisti a spiegare che l'internazionale la devono fare gli operai con i tubi e la chiave inglese, almeno Guttuso la fa con le ragazze nude. Il solo a cascarci è stato Malevic, che a casa sua la rivoluzione ce l'aveva e ne aveva fin sopra i capelli. Siccome a Parigi prende da Leger, riporta a casa il tubo-futurismo. E ha fatto la fine che ha fatto. Aveva ragione Stalin, la rivoluzione è una cosa troppo seria per lasciarla fare agli artisti. Fausta mia, i tipi come Leger e Malevic sono tra i più intelligenti del secolo, figurati gli altri. Che dire poi dei critici? E tu che sei tanto bella e intelligente ti occupi di loro? Ma lasciali perdere.

C.

5⁹

Cara, dacché vuoi la storia dell'arte alternativa, prenditi questo quadro famoso, fumoso, maschilista e cardinalizio (infatti lo comprò un cardinale, che gli fece fare un armadietto, così salvava la decenza e se lo guardava da solo, in pace). Dunque, a me questo quadro interessa per questo: è un autentico falsificato e un falso autentificato. Si discuteva se fosse di Raffaello o di Giulio Romano (ma la scritta col nome Raphael Urbinas, non è nazarena, come qualcuno credeva, è originale). Se la donna sia la Fornarina, proprio non saprei dire, ma la reflectografia ha rivelato un viso simile, però più giovanile e meno puttanesco. Il turbante è stato fatto dopo, la ragazza aveva un fazzoletto bianco, semplicemente annodato. Ed era più magra: il

braccio è stato allargato; infatti la scritta era abbreviata (Urb̃as) ed è stata riscritta in tutte lettere per occupare lo spazio libero. Poi è stato ripassato e reso più forte il chiaroscuro. Si sa che il quadro era nello studio della pregiata Ditta Raffaello & C., di cui, morto lui, divenne subito capo quell'imbroglione di Giulio Romano. Si vendettero tutto, i fedeli discepoli, anche l'amorosa del maestro. Trovare un cardinale pomicione non fu tanto difficile: ma si poteva compromettere un principe della Chiesa con la figlia di un fornaio? Bisognava trasformarla, almeno, in una cortigiana di lusso: turbante turco con gioiello d'autore invece del fazzoletto da testa. E poi le cortigiane erano più opulente delle ragazze del popolo; dai cardinali mangiavano starnie e pernici. Così Giulio Romano, fedele discepolo, le ha ingrassato il braccio e le ha regalato qualche annetto (i cardinali non si mettono con le minorenni, come blanc manger si servono di ragazzini, chierichetti preferibilmente). Imputtanita la ragazza del popolo, il prestigio della Chiesa e l'ordine sociale erano salvi: e anche, vedi un po', il doveroso riserbo verso l'amica del maestro defunto. Ma il maestro, ritraendo l'amica, s'era permesso qualche tenerezza: dorato e trepido l'incarnato del seno, troppo bianche (farina?) e un po' molli le mani: troppa intimità per un pittore ufficiale di Sua Santità.

E qui comincia un discorso meno mondano, più critico.

Raffaello muore nell'aprile 1520, Giulio Romano lascia Roma per Mantova nel 1524. Quando un artista muore a 33 anni, ed è famoso, si fa presto a fargli attorno una leggenda. In quattro anni era già nato il raffaellismo: rilievo plastico e chiaroscuro forte. Il ritratto intimo era di Raffaello, ma poco raffaellesco: e il cardinale voleva un Raffaello Raffaello. Così Giulio Romano ingrossa il braccio e tutto il busto va in scorcio, rinforzando il rilievo; e intensifica il chiaroscuro togliendo il dorato e mettendo l'ombra. Per bravo, era bravo: non gli è bastato salvare la reputazione della ragazza, difendere il prestigio sessuale del maestro prestandogli relazioni più altolocate, fornire al cardinale una cortigiana all'altezza della porpora, ha anche reso raffaellesco Raffaello; che di meriti ne aveva tanti, ma non era raffaellesco. Raffaelleschi erano gli allievi e gli aiuti, li pagava per questo. Così è nato, Fausta, un Raffaello falso per farne uno più vero del vero. Giulio Romano era un gran pittore di suo e a ironizzare sulla sensualità cortigiana e cardinalizia del suo maestro – lui che si farà cacciare da Roma per aver disegnato tutte le posizioni dell'amore – si deve essersi [*sic*], oltretutto, divertito. Ma a quel Raffello lì, diciamolo tra noi, gli è stato proprio bene. Non ti pare? Be' sì, ti adoro, Carlo

6¹⁰

Questo, Fausta, sembra un quadro facile e divertente: un Bosch per nulla apocalittico e, apparentemente, senza troppi simbolismi. Cronologicamente, dovrebbe essere abbastanza tardo, forse attorno al 1520. Infatti il tema è la contesa di furberia e dabbenaggine: il tema che poi sarà caro a Bruegel¹¹ e, in letteratura, a Rabelais. L'uno e l'altro discendono dall'Elogio della Follia di Erasmo (1511).

Sembra un raccontino: il giocoliere scaltro incanta il gonzo ricco e il frate complice gli ruba il borsellino. Ma Bosch, amore, non era mica un pittore di genere, una specie di Teniers. Ce l'aveva con l'umanesimo italiano, la balla della prospettiva e, magari, aveva già veduto qualcosa di Raffaello e non gli andava giù. La prospettiva, si sa, è inganno: parte dall'idea che due rette parallele non s'incontrano e, per dimostrarlo, fa vedere che s'incontrano. Assurdo? Ma no, viene fuori il solito prete che dice: vi pare che s'incontrino, ma è un'illusione dei sensi; e andatevi a fidare dei sensi, che ci mandano a letto con una donna e invece è il diavolo. Bene, torniamo a Bosch. Il quadro pare un raccontino e invece il personaggio principale, in mezzo, è la tavola in prospettiva con, in basso, il cerchio. Si vede subito che è un'allegoria geometrica. Però il cerchio è anche lo strumento del gioco del barboncino, complice del giocoliere imbrogliatore. Sulla tavola in prospettiva ci sono gli strumenti del gioco, cioè dell'inganno: dunque la tavola prospettica è la tavola dell'inganno. Allude allo spazio infinito, orizzonte e punto di fuga: storie, lo spazio è un muro che ti chiude, ci sbatti il naso e basta. E la natura? Altra fregatura, tutto si riduce a quel pezzetto di cielo sporco e a quell'erbuccia sul¹² muro – (a sinistra c'è, ma non vedo bene, qualcosa che pare un impiccato).

Tornando alla struttura della narrazione, sono distinti come su una scena di teatro i due protagonisti maggiori da comprimari e comparse. Il gonzo è quello che non vuole lasciarsi ingannare e vuol capire il trucco, ma l'inganno non è lì, il gioco di prestigio serve soltanto a distrarlo mentre il complice lo alleggerisce della borsa. Il complice è un chierico indottrinato (gli occhiali), dunque il trucco è nell'ordine dei predicatori. Quell'ordine era il difensore della dottrina tomistica e scolastica che, attraverso san Tommaso, si rifaceva ad Aristotele; dunque l'inganno è la filosofia aristotelica (adottata dalla Chiesa) e cioè la filosofia che si dava come base la ragione umana fondata sul modello della natura.

A questo punto [...] sono create tutte le premesse per un realismo che abbia, come ogni serio realismo, un immediato esito simbolico. Il dialogo muto tra imbrogliatore e imbrogliato ha un chiaro senso dottrinale. Il gonzo è un dotto pedante, che vuole scoprire il senso delle cose e non capisce nulla: casca nel trucco perché vuole smascherare il trucco. È tutto compreso in una grande curva, con una tensione di linee che culmina con la bouche béante. L'imbrogliatore è chiaramente un lestofante travestito da dottore: corretto, composto, con la nota esagerata del cilindro: nel viso, però, sono chiari i segni dell'astuzia. La mano piccola, agile, mobilissima è il punto più a fuoco del quadro; ma in che cosa consista il gioco di prestigio non si sa, si vede solo un dado o una pallina. È un tipico dialogo alla Panurge: e questo richiamo a distanza tra Bosch e Rabelais è importante, Fausta, perché Rabelais è l'umanista che ironizza la pedanteria cresciuta sull'umanesimo come l'erbetta sul muro. Tutto il mondo, insomma, è imbroglio: nel gruppo degli astanti il frate si finge intento e ruba; i due amanti si fingono intenti e fanno i fatti loro; la beghina è sospettosa ecc.

Ho fatto questa chiacchierata, Fausta, per spiegare – non a te che lo sai, ma a me . che Guttuso ha torto mille volte: dal realismo non si parte, ci si arriva e la peggior via per arrivarci è la natura, il naturalismo. Infatti la natura “creata” è una finzione per costringere la gente a credere in un Dio creatore. Invece Dio magari c'è ma non ha creato niente o, se ha creato, la creazione gli è venuta male, un pasticcio. In un quadro come questo di Bosch molte cose rimangono da spiegare, per spiegarle bisognerebbe conoscere la letteratura religiosa e popolare (i proverbi, soprattutto) fiamminga. Perché il lestofante ha nella cintura un cestello tondo con dentro una civetta? Che cosa è figurato nel fondo a sinistra? [...]

Il tuo
Carlo

¹ Dell'archivio Argan-Squatriti è esclusa la libera consultazione per venti anni; subordinata, volta per volta, alla valutazione e all'eventuale consenso di entrambi i mitenti o loro eredi. Le trascrizioni di alcune lettere di Argan, che qui si pubblicano, sono state sottoposte all'attenzione e all'approvazione della figlia Paola Argan e di Fausta Squatriti, che ringraziamo.

² A proposito di *After the Rain in Anvers* (Museo Pushkin di Mosca) «amo V. G. perché non era un genio e soffriva come un cane a strapparsi brandelli di carne per

fame pittura. [...] Pare anticipare, questo quadro, “Via principale e vie secondarie” di Klee, quello che ho sempre considerato l’immagine del mio destino e il punto d’incontro, nell’al di là con Klee, il mio grande fratello, Fausta» (8 luglio 1984).

³ Lettera ms su due facciate, indirizzata a «Signora Fausta Squatriti / Via privata Arpesani 7 / 20129 Milano».

⁴ Lettera ms su due facciate, indirizzata come la precedente e firmata «il tuo Carlo», di cui non si riproducono le parti di carattere strettamente privato. Sul verso di una cartolina illustrata del 10 giugno 1984 con *Die toteninsel* di Arnold Böcklin (Basel, Kunstmuseum) Argan, parlando della morte di Enrico Berlinguer che stava per essere annunciata, così commenta: «Mi ha confortato il gesto di Pertini, che è sempre un grande vecchio e che ha saputo sfidare questo governo ignobile per compiere semplicemente, davanti a tutto il mondo, un gesto d’amore. Non politico, certo, ma proprio per questo più bello».

⁵ Foglio rettangolare a quadretti, ms anche sul verso, s.d., privo di formula incipitaria e di formula e firma finali. Forse allegato a lettera del 24 luglio 1989, scritta sullo stesso tipo di fogli quadrettati.

⁶ Tapio Wirkkala (1915-1985), celebre designer finlandese, noto per le porcellane scure e per le creazioni in vetro, per le quali collaborò anche con Venini di Venezia e con Rosenthal. Vinse più volte premi importanti alla Triennale di Milano. L’altro autore citato è Ettore Sottsass (1917-2007), architetto e industrial designer, la cui autobiografia *Scritto di notte* è uscita postuma da Adelphi nel 2010. Per la scrittura cursoria manca nel testo l’accento acuto su *Léger* e si legge *water-closet*.

⁷ Ms: *Tatcher*.

⁸ Cartolina illustrata datata «18.VI.84» con la riproduzione di *Eléments mécaniques* (1918-23) di Fernand Léger, (Kunstmuseum, Basel). Sopra le superfici chiare del quadro riprodotto Argan si diverte a inserire a stampatello: «DETESTO / QUESTO / QUADRO / TE / PERÒ / TI / ADORO». Scrive a partire dal marg. inf. libero della riproduzione, prosegue sul verso della cartolina.

⁹ Cartolina illustrata, datata «19.IV.85», con *La Fornarina* di Raffaello (Galleria Nazionale, Roma): interamente e fittamente ms sul verso e con cartiglio incollato, scritto recto e verso.

¹⁰ Cartolina illustrata con *L’escamoteur* di Bosch (Musée municipal, Saint-Germain-en-Laye) s.d. A partire dallo spazio bianco e con prosecuzione su un cartiglio incollato si sviluppa il commento ms. Le omissioni riguardano parti di contenuto strettamente privato.

¹¹ Ms: *Breughel*.

¹² Ms. *erubica sul sprs a edera verso il*.



Questo, Fausta, sembra un quadro facile e divertente: un Bosch per nulla apocalittico e, apparentemente, senza troppi risvolti. Come lo è, tuttavia, dovrebbe essere abbastanza facile, forse all'inizio del 1520. Il fatto è che il tema è la contesa di furberia e dabbardaggine: il tema che fu caro a Breughel e, in letteratura a Rabelais. È uno e l'altro discendente dell'Elogio della Follia di Erasmo (1511).
Sembra un racconto; il giocatore scaltro incanta il gerso ricco e il fuorile complice gli ruba il borsellino. Ma Bosch, amore, non era mica un pittore di genere, una specie di Tiziano. Ce l'aveva con l'umano; uno stile; era, la ballata della prospettiva e, magari, aveva già veduto qualche cosa di Raffaello e non gli andava giù. La prospettiva, si sa, è un gergo: parte dall'idea che due rette parallele non s'incontrano e, per ricrearlo, fa vedere che s'incontrano. A modo? Ma no, mi fu fuori il solito petto che dice: vi pare che s'incontrino, no è un'illusione dei sensi; e andatevi a fidare dei sensi, che vi mandano a letto con una donna e invece è il diavolo. Bene, torniamo a Bosch.
Il quadro pare un racconto e invece il gioco naggio principale, in nero, è la tavola in prospettiva con, in basso, il cerchio. Si vede subito che è un'allegoria geometrica. Però il cerchio è anche lo strumento del gioco del barboncino, complice del gioco d'azzardo migliore. Sulla tavola in prospettiva vi sono gli strumenti del gioco, cioè dell'inganno: dunque la tavola prospettica è la tavola degli inganni. Allude allo spazio infinito, o si fronto a punto d'innaso e fuga: storia, lo spazio è un muro che ti chiude, ci stak il cerchio borta. E la natura? Altra fregatina, tutte si riduce a quel fessetto di cielo ripreso e a quell'arbuco ~~che~~ il muro. (a sinistra c'è, ma non vedo bene, qualcosa che pare un'impiantato).
Tornando alla struttura della narrazione, sono distinti come su una scena di teatro i due protagonisti in agguato ~~che~~ compinarsi e comparsi. Il gerso è quello che non vuole lasciarsi ingannare e vuol capire il trucco, ma l'inganno non è lì, il gioco di prestigio senza soltanto a distrarlo mentre il complice lo alleggerisce della borsa. Il complice è un chierico indottrinato (gli scialbi), dunque il tema è sull'ordine religioso; e il chierico è un domenicano, cioè un frate dell'ordine dei predicatori. Quell'ordine era il difensore della dottrina tomistica o scolastica che, attraverso san Tommaso, si rifaceva ad Aristotele; dunque l'inganno è la filosofia aristotelica (adottata dalla Chiesa) e cioè la filosofia che si dava come base la ragione umana fondata sul modello della natura.
A questo punto, amore, sono create tutte le premesse per un realismo che abbia, come ogni serio realismo, un immediato esito simbolico. Il

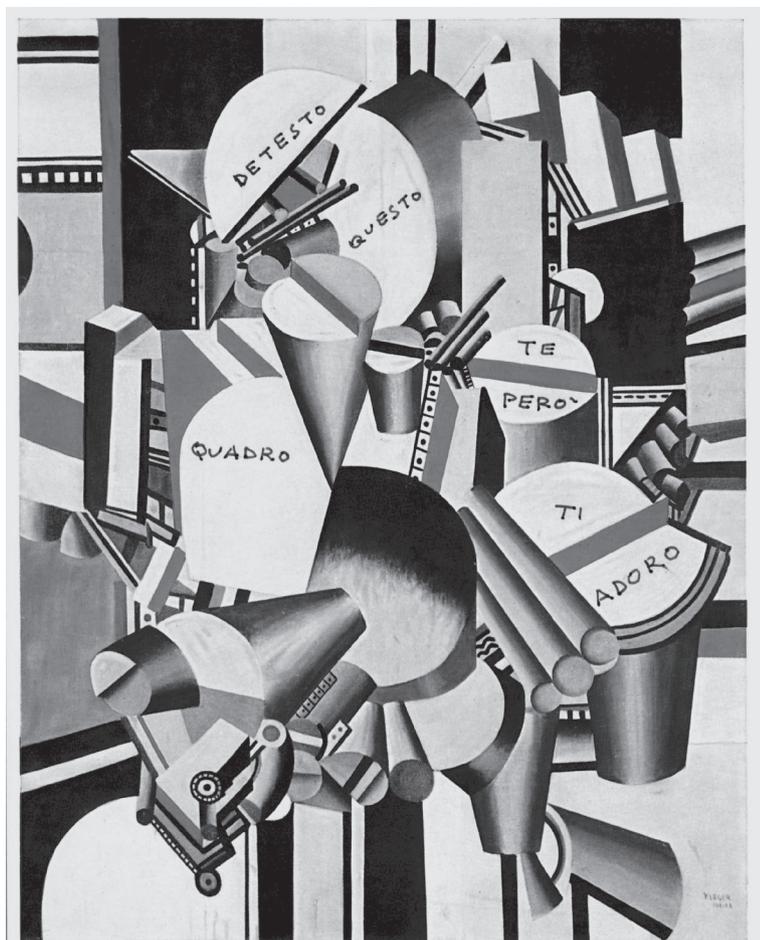
1261. BOSCH - L'Escanoteur.
The Juggler.
Musée municipal, Saint-Germain-en-Laye.

reproduction éditée par Fernand Hazan, éditeur, Paris - Printed in France

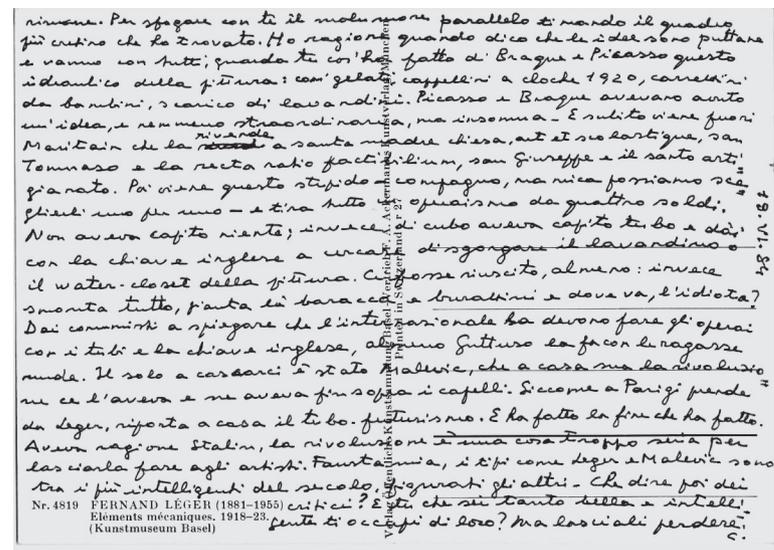
diálogo muto tra imbroglione e imbrogliato ha un chiaro senso di Hrothok. Il gioco è un detto pedante, che vuole scoprire il senso delle cose e non capisce nulla: casca nel trucco perché vuole smascherare il trucco. È tutto compreso in una grande curva, con una tensione di linee che culmina con la grande balante. L'imbroglione è chiaramente un destofante travestito da dotto: corrotto, corrotto, con la nota eraginata del cilindro; nel viso, pur sono chiari i segni dell'antichità, la nave puosa, agibile, mobilissima è il punto più a fuoco del quadro; ma che cosa esista il gioco di prestigio non si sa, si vede solo un dado o una pallina. È un tipico dialogo alla Rameau; e questo richiamo a distanza da Bosch e Rabelais è importante, Fausta, perché Rabelais è l'umanista che ironizza la pedanteria reclusa nell'umano, come è eredita sul naso. Tutto il mondo, insomma, è imbroglione. Il gruppo degli astanti si finge intento e muto; i due amanti si fingono in attesa di farne i fatti loro; la bigliana è sospettosa ecc.

Ho fatto questa chiacchierata, Fausta, per spiegare - non a te che lo sai, ma a me - che Göttinger ha tante mille volte; dal richiamo non si parte, si si arriva e la peggior via per avvicinarci è la natura, il naturalismo. Rappresenta una "creata" è una finzione per costringere la gente a vedere in un Dio creatore. Dunque Dio magari c'è ma non ha creato niente o, se ha creato, la creazione gli è venuta male, un fiasco. È un quadro come questo di Bosch nella cui rimangono da spiegare, per spiegare bisognerebbe conoscere la letteratura religiosa e popolare (e provate, soprattutto) fiamminga. Perché il destofante ha alle cinture un castello tondo con dentro una civetta? Che cosa è figurato nel fondo a sinistra? Non lo so e non me ne importa, perché in realtà so solo che ti amo disperatamente e sono tanto lontano da te, e ti forse non mi ami più, non me lo dici perché non vuoi farmi male, ma io so che sarebbe giusto, avresti mille ragioni, ma io non chiedo nulla, ti chiedo solo di baciarmi d'amore. Ma no, mi hai telefonato adesso, appena tornata dal funerale di tuo zio. Fin tanto carina, amore mio, mi hai detto perfino adorata signorina; tu, mia adorata signorina, mia dolce e indolce di sepole. O cara, ti voglio un bene immenso e mi tormento per non volentieri abbandonarti e vorrei che tu fossi tanto felice, anche se non potrei toccare quel vertice di felicità che è amare Fausta e sentirsi di essere Fausta che si, certamente, naturalmente buona e generosa e tenera e perfino ricambia un po' il tuo amore. Ora riposa un po', cara, io chiuderò gli occhi e mi illuderò di baciarti da un attimo, il tuo Carlo

Ci sono ancora intrici in Ansedonia, ma ha parlato chi sa come un aculeo nel giardino. Non ho mai veduto un così perfetto microdesign, mai una così calcolata modulazione di forma e colore, mai una simile tensione di curva, mai tanta fusione di cavità come nell'unguia. Non è mica uniforme il restringersi del diametro, segue il colore: gorgia appesa nel bianco, si contrae nel colore. Quale colore? nero non è, dà nel bruno e il bruno nel viola; mai veduto un altro scuro tanto ripendente. La superficie non è che apparentemente ~~liscia~~ ^{levigata}; quando la con una lente forte, è come rigata sotto una pellicola trasparente. Dici Sartre, ma non per questo, è un cartello al confronto. Viakala forse avrebbe potuto avvicinarsi. Ma non meno lui avrebbe saputo modellare - modulare così. E l'unguia? Ho amato delle donne soprattutto la unguia: curva, acchiante, splendore rigato (anche liscio) e soprattutto incorniciato sotto vetro. Ne ho trovate parecchie di unguie, anche tu mi sai qualcosa (le hai belle, sono, ma un po' troppo lavorative). Però nessun'unguia ho veduto come questa scavata tutta dentro; un'intaglio che un artigiano molto raffinato riuscirebbe forse a fare, ma solo in una perla o in un corallo. L'istrica di aculeo ne ha tanti, qualche centinaio. Ti immagini quei bianchi e bruni quando si muovono e ~~si baciavano~~ fanno vibrazione? Dimmi, tu se noi uomini abbiamo inventato armi così belle per fare la guerra? Ma servivano proprio a far la guerra codardi aculeo, o non piuttosto a fare l'amore? Il piacere d'amore non è istintivo o almeno un piacere; è uno spazio, ma che ci strazia e che noi con un atto di volontà (cioè un atto d'amore) rigeneriamo in piacere. Proprio questi prima lo qualificavamo dolore il piacere d'amore non è un altro piacere quant'è di valore più grande, ma un altro e unico qualità di piacere. Perché ciò è subito gradito dire no a un vivano e allora a chi me lo ha dato. Per un'unica transazione d'idee, sai che tu sola sapresti, con le tue matite a multiplo ripasso, fare un colore come il d'amore sono bruno angosciato dell'istrica che per tutta questa pagina ha ^{una veduta} amato godendone solo un aculeo? Come talvolta succede anche tra donne e uomini? Puntò s'abbia un po' di fantasia. Non come gli singoli, le uniche donne sono tutte Margaret Thatcher. Sai come risponde uno studente inglese interrogato su come avviene la riproduzione degli istici? Oh carefully! Che stupido! poignantly dover dire.



Famiglia, sono triste, ti ho chiamata, anche tu lo sei.
 Tu non hai motivo di esserlo, io sì: sono gli arrestati
 che cercano disperatamente la forte, non la forte
 gli arrestati. E io muoio di sete, il tempo che passo lon-
 tano da te mi sembra ridotto, e tanto poco mi re-





per Mantova nel 1524. Quando un artista muore a 33 anni, ed è famoso, si fa presto a fargli attorno una leggenda. In quattro anni era già nato il raffaellismo: rilievo plastico e chiaro scuro forte. Il ritratto intimo era di Raffaello, ma poco raffaellesco: e il cardinale voleva un Raffaello Raffaello. Così Giulio Romano si rognava il braccio e tutto il busto va in sconcio, rinforzando il rilievo; e intensifica il chiaro scuro togliendo il donato e mettendo l'ombra. Per bravo, era bravo: non gli è bastato salvare la reputazione della ragazza, di fenderne il prestigio sessuale prestandogli relazioni più alte e caste, fornire al cardinale una cortigiana all'altreza della porpora, ha anche reso raffaellesco Raffaello; che di meritò ne aveva tanti, ma non era raffaellesco. Raffaellesco chi erano gli allievi e gli aiuti, l' pagava per questo. Con è nato, Fausta, un Raffaello falso per farne uno più vero del vero. Giulio Romano era un gran pittore di suo e a ironizzare sulla sensualetà cortigiana e cardinalizia del suo maestro - lui che si farà cacciare da Roma per aver disegnatato tutte le porzioni dell'amore - si deve essersi, o sbettito, o divertito. Ma non a quel Raffaello lì, di ciangolo tra noi, gli è stato proprio

ROMA 19-IV-85
 Cara, da che noi la storia dell'arte alternativa, prendi questo quadro famoso, famoso, marchelista e cardinalizio (infatti lo comprò un cardinale, che gli fece fare un armadietto, ^{che aveva la dicitura: a} ~~così se lo guardava da solo in pace~~). Dunque, a me questo quadro interessa per questo: è un autentico falsificato e un falso autentificato. Si discuteva se fosse di Raffaello o di Giulio Romano (ma la scritta col nome Raphael Urbino, non è masarona, come qualcuno credeva, è originale). ^{La} ~~La~~ ^{doma} ~~doma~~ sia da Fornarina, proprio non saprei; ma la reflects ^{un viso simile, non più quello di Raffaello} ~~profia~~ ^{profia} ha rivelato ~~che~~ ^{che} la ragazza aveva un fessolletto bianco, semplicemente amodato. Ed era più magra: il braccio è stato allungato: infatti la scritta era abbreviata (Urbino) ed è stata riscritta in tutte lettere per occupare lo spazio libero. Poi è stato ripassato e reso più forte il chiaroscuro. Si sa che il quadro era nello studio di Raffaello, e ^{PRODUZIONE VITATA} ~~ereditato~~ ^{ereditato} dalla pregiata Ditta Raffaello & C., di cui divenne subito capo quell'imbroglione di Giulio Romano - Si vendevano tutti, i fedeli discepoli, anche l'amorosa del maestro. Trovare un cardinale per un'occasione non fu tanto difficile: ma si poteva compromettere un principe della Chiesa con la figlia di un fornai? Bisognava trasfornarla, almeno, in una cortigiana di lusso: turbante ^{con gioielli d'antico} ~~turco~~ ^{invece} del fessolletto da testa. E poi le cortigiane erano più opulente delle ragazze del popolo; dai cardinali mangiavano stammi e farinici. Così Giulio Romano, fedele discepolo, le ha ingrassato il braccio e le ha regalato qualche annetto (i cardinali non si mettono con le minorenni, come blanc manger si servono di ragazzini, che ricicchi preferiscono il mento). Imputarita la ragazza del popolo, il prestigio della Chiesa e l'ordine sociale erano salvi: e anche, ved' un po', il doveroso riserbo verso l'amica del maestro defunto - Ma il maestro, ritraendo l'amica, s'era per messo qualche tenerezza: donato e trespido l'incarnato del seno, troppo bianche (farina?) e un po' molli le mani: troppa intimità per un fittone ufficiale di Sessa Santita. E qui comincia un discorso meno mondano, più critico. Raffaello muore nell'aprile 1520, Giulio Romano lascia Roma

A REGOLA D'ARTE.
GIULIO CARLO ARGAN E FAUSTA SQUATRITI,
UNA CORRISPONDENZA
di Fausta Squatriti

... scrivo e non ti ho ancora riveduta,
leggerai e sarò già ripartito.

A quei tempi, ci si scriveva a mano. Determinante per l'impatto visivo, emotivo, era il tracciato sul foglio, che dipendeva anche dal tipo di penna; le migliori avevano il pennino d'oro dal quale fluiva senza intoppi l'inchiostro, blu, nero, più raramente verde, particolari che ancora prima di leggerlo, ci davano la "temperatura" dello scritto, attraverso la calligrafia, alta, bassa, minuta, in grado di denotare carattere e livello culturale. L'impaginazione forniva altri indizi, fitta se le cose da comunicare erano tante, rada se il testo era stato scritto per dovere e pochi erano i pensieri da comunicare, a parte i convenevoli di rito. A volte le righe scivolavano a destra, come se volessero scapparsene dal foglio, oppure il blocco dei caratteri era ben proporzionato al centro, arioso, sereno. Eh sì, perché decifrare le calligrafie, era d'obbligo; arte quasi del tutto sparita, usata per ragioni antiquarie, o legali, quasi nessuno scrive a mano. La macchina da scrivere era, ancora negli anni Ottanta del secolo scorso, riservata a comunicazioni formali, a missive dalle quali si voleva espungere qualsiasi tipo di intimità, oppure a quando, per ragioni di salute, la calligrafia sarebbe risultata incerta, illeggibile. Si imbucava la busta sigillata con cura, a volte si riteneva valesse la pena recarsi agli sportelli della Posta Centrale, sperando che arrivasse prima, si ricorreva al francobollo *espresso*, per guadagnare qualche ora nella consegna, che avveniva in qualunque momento della giornata, con un postino tutto per te, al quale dovevi firmare una ricevuta. Questo accadeva ancora trent'anni fa.

La calligrafia di Argan era minuta, regolare, le linee dritte, la pagina piena con pochi margini. A volte scriveva qualche parola sotto al francobollo, o all'interno della busta.

I cassetti di ogni casa erano il rifugio dove conservare importanti o modeste reliquie, testimonianze di affetto, deliri amorosi, così come annotazioni senza importanza, scritte da amici, familiari, innamorati, nomi latori di convenzionali formule di saluto,

firme di persone dimenticate, perché era in uso il mandarsi cartoline quando si era in viaggio come galateo nei rapporti sociali, per segnalare che si aveva la fortuna di trovarsi in luoghi ameni o città d'arte e che, da così lontano, il nostro pensiero andava a chi era rimasto a casa. Il rapporto epistolare ha reso possibili scambi di opinioni quando la gente viaggiava con minore facilità, favorendo quel flusso intellettuale dal quale tanti mutamenti si sono prodotti, pur salvando ai singoli il necessario tempo della ricerca, in solitudine.

C'erano lettere che, conservate per anni, erano poi stracciate, per eliminare ricordi troppo personali, teneri, dolenti, o tracce di litigi. Lettere d'amore, stracciate per evitare gelosie, o riconsegnate al mittente, alla fine di una relazione per la quale si auspicava l'oblio. Oggi basta condurre i documenti sgraditi verso l'icona del cestino, per farli sparire.

Alcuni scrittori e poeti tuttora preferiscono scrivere inizialmente a mano, procedura primigenia, che conserva una sua qualità di metodo. Con i nuovi supporti, il feticcio del documento ha perduto la sua fisicità, e con essa l'aura che, sebbene nulla sia più immateriale di lei, necessita di elementi oggettivi, senza dei quali ha vita difficile. Ha un suo linguaggio anche il formato di carta e busta; le più usate sono da tempo quelle all'americana, nelle quali riceviamo bollette e fatture, mentre le buste nelle quali si deve introdurre il foglio piegato in quattro, se le riceviamo, ci dicono trattarsi, probabilmente, di comunicazione privata.

L'aura, così come dipende dalla somma di elementi formali, simbolici, estetici e sostanziali, è svanita nella scrittura breve, spesso monosillabica, che ha sostituito la voce, pur riconoscendo ai messaggi, alla posta elettronica, valenza di scrittura, minimale ma meno effimera di una telefonata, dunque già scrittura. L'incerta durata dei supporti elettronici pone il tema della archiviazione dei documenti, rimanendo questo sistema di comunicazione un cambiamento epocale, pari a quello costituito dalla invenzione dei caratteri mobili, ed è sbagliato credere che il *pathos* sia stato ferito, danneggiato, quando non annichilito, nella sua vitalità, a volte corollario, altre invece fondamentale ingrediente, restando al documento l'anima del suo testo, spogliato dal valore di tutto quello che ho appena descritto, ma non certo destituito dal suo intrinseco valore, forma scritta di un pensiero che senza la scrittura non si formerebbe in modo altrettanto compiuto.

La posta altrui diventa preziosa se è quella di persone la qualità dei cui testi travalica il documento come curiosità relativa al loro quotidiano. Anche l'elenco per la lavanderia ha il suo interesse, sapere quante camicie, mutande, braghe, fazzoletti ed altro, dopo secoli, fa sorridere e intenerisce, così come il modo di annotare le spese, ma molto meglio è quando ritroviamo appunti relativi al pensiero di scrittori, artisti, scienziati i quali, pur non essendovi una regola precisa, nel secolo appena concluso, spesso ancora scrivevano a mano la prima stesura, fitta di cancellature e note a margine, mostrando il *sangue* dell'opera creativa, studiabile, da esegeti e detrattori, in virtù di quella *fragilità* e *sincerità* che dal testo definitivo non si evincono, dopo le numerose correzioni di bozze. Negli epistolari si apprezzano quelle illuminazioni, favorite dalla scrittura di getto, frutto di un'attitudine confessionale destinata com'è, la lettera, a rimanere indizio da ricondurre all'opera dello scrivente nella sua globalità, capace di mostrare risvolti meno controllati, specialmente se lo scrivente si rivolge a persone, a vario titolo, amate, con le quali ci si mette a nudo rasentando l'abbandono, e al tempo stesso usufruendo di colpi d'ala dall'effetto seduttivo, quando improvvisamente ci si concede di cambiare il tono e l'argomento trattato, proprio come se la persona amata fosse lì per ascoltare e al tempo stesso guardarci, completando il delicato passaggio delle idee e delle sensazioni, che sono la ricchezza degli incontri tra persone fisiche, con i propri gesti, intonazioni e sguardi.

Ho intrattenuto con Giulio Carlo Argan, io a Milano e lui a Roma, una fitta corrispondenza per una decina d'anni, a partire dal 1982. A lungo l'ho conservata in un cassetto, per ordine di data, rileggendola più volte, poi l'ho sistemata in tre scatole da scarpe, nel fondo di un armadio, poi nel nascondiglio di un mobiletto che un amico artista ha creato per la mia camera da letto, e infine ho donato i preziosi documenti al Centro Manoscritti di Pavia, sollevata al pensiero che lì saranno conservati oltre la mia morte, leggibili, studiabili. Per ora ne pubblicheremo solo pochi stralci, ma in futuro, quando nuove generazioni si saranno sostituite alle nostre, sarà importante potere rendere accessibile questo gioiello, che non ho condiviso con nessuno, ad eccezione di qualche cartolina la cui lettura ho donato a un amico che stava vivendo i suoi ultimi giorni di vita; ho escogitato quell'espedito per distoglierlo dalla malattia, sia pure per poche ore, incantandolo con le invenzioni argute, divagazioni e incroci, opera della libertà di Argan di giocare con la

critica rivoltandola come voleva, conservandone l'intima struttura, divertendosi allo stesso tempo con il raffinato gesto dell'intingere lo stilo nell'inchiostro della sua cultura immensa, legata a un'intelligenza non comune, il cui connubio gli permetteva di avere quella sua specifica capacità analitica, e di farsi da lei condurre alla lucidità della sintesi.

«È strana, la sorte dello scrittore. In un primo tempo vanitosamente barocco, ma col passare degli anni può attingere, se le stelle sono favorevoli, non alla semplicità, che non è niente, ma alla modesta e segreta complessità». Voglio dedicare ad Argan questa bellissima osservazione di Borges che lo riguarda solo in parte, nel distinguo tra semplicità e complessità, della quale era maestro, costruendo, la complessità, con un linguaggio liscio, polito come il marmo di una scultura neoclassica, stile che gli piaceva molto, in grado di unire in unica forma un pensiero complesso, antitetico in ragione della estensione delle connessioni tra diversi saperi, rinnovando quello che era stato il linguaggio ottocentesco usato dagli storici dell'arte suoi predecessori.

È noto l'episodio che riguarda il giovanissimo studente di Lionello Venturi che, consigliato dal suo Maestro, si era recato a Vicenza per scoprire Palladio, e scriverne un saggio subito pubblicato sulla rivista "L'Arte". Il giovane Argan, che ancora viveva a Torino con i genitori, si trovò sull'uscio di casa un signore di età, che si presentò come Panofsky, chiedendo di potere parlare con Giulio Carlo Argan, e quando il giovanotto aveva detto di essere lui Argan, l'inaspettato ospite, bonario ma spazientito, ma no, cerco suo padre, l'autore di questo, estraendo dalla tasca del cappotto la rivista.

Non so come fosse da giovane, ma da quando lo avevo conosciuto, insieme a tanta energia, sentiva, e ci scherzava sopra quando non subiva il fascino della malinconia, la fatica del mondo attorno a lui, a noi, che si andava deteriorando rapidamente, mentre parecchie belle menti che stavano in posizioni di comando, magari gestendolo con ambiguità, erano pur sempre menti, stavano per essere rimpiazzate da gente mediocre, incolta, platealmente corrotta. Aveva un'idea, più che altro una certezza, circa il misterioso – grande vecchio – con il quale si identificava il rapporto tra mafia e politica, molto prima del relativo processo. Ma quel personaggio politico, che giudicava spietato, in qualche modo lo divertiva, riconoscendogli la diabolica intelligenza che da anni teneva in scacco

tanta parte della politica. Nell'epistolario c'è un biglietto, scritto a penna, che reca una sola parola: leggo, e siglato G.A. Me lo aveva mandato Carlo, divertito dal nulla della risposta ad un quesito da lui sottoposto ad Andreotti, a proposito della situazione delle Accademie di Belle Arti rispetto all'Università. Ridendo mi diceva: «Sì, sono un po' rimbambito, ma per fortuna ce n'è d'avanzo, ma vedi, io sono un dinosauro, mi hanno già messo nella teca di cristallo, il mio pensiero non è più di moda, un giorno lo riscopriranno, adesso, sì, mi rispettano, ma non conto più nulla».

Temeva una nuova guerra mondiale, e il suo impegno politico gli pesava, presagendo la fine ingloriosa della politica. Me ne parlava, accarezzando la gatta che non mancava di saltargli sulle ginocchia, nelle rare occasioni che avevamo per stare insieme, a casa mia a Milano. Ma il modo preferito per incontrarci, e condividere la nostra comune passione per l'arte, era andare per musei. Carlo voleva rivedere con me la Sacrestia Nuova, quando si stava preparando a scrivere il suo Michelangelo, del quale mi parlò a lungo per tutto il tempo in cui lo scrisse, a cominciare da quel pellegrinaggio iniziale. Alla stazione, io sarei tornata a Milano e lui a Roma, fu riconosciuto da una scolaresca, circondato dai ragazzi che volevano la sua firma sul loro libro di testo, la mitica Storia dell'Arte Italiana, scritta tutta di notte, e senza immaginare il successo che avrebbe avuto.

Dei dilemmi morali patiti in gioventù, durante il fascismo, lui che fascista non era mai stato, con l'obbligo, se si voleva lavorare, di appartenervi almeno di facciata, me ne aveva raccontato quando a proposito della sua appartenenza al partito Comunista gli avevo chiesto se non fosse per lui una pregiudiziale il lato autoritario e nefasto che faceva parte della storia di quel grande partito di massa, che tuttavia rimaneva, per lui come per altri di sinistra, l'unico possibile schieramento in Italia, dove il legame con la 'casa madre' si stava già allentando. Argan credeva che il proprio contributo al miglioramento del progresso sociale potesse avvenire in seno ad un partito che aveva per vocazione l'attenzione ai lavoratori. «Non si può dire a voce alta, ma quant'è buono il profumo della rivoluzione!», e non potevo che dargli ragione. Sapevo che, per essere andato a Parigi a trovare Lionello Venturi, aveva avuto un trasferimento penalizzante, e molto di più aveva rischiato aiutando e nascondendo amici ebrei e oppositori; sapevo che aveva perduto il lavoro, non avendo aderito alla repubblica di Salò, ma nei suoi

racconti di quel periodo c'era più il lato comico che non quello relativo ai rischi patiti, sospeso dal suo incarico e, suppongo, senza stipendio. Cerco di immaginarlo, da giovane aveva un'aria più professorale di quanto non avesse dopo, mentre si recava con la figlioletta Paola a caccia di rane lungo i fossi della periferia, rane che riponeva nella borsa delle carte da ufficio, e non posso immaginare chi e come pensasse in seguito alla trasformazione di queste bestiole in saporita pietanza, per un desco di guerra. Paola mi ha raccontato recentemente della gallina allevata in terrazzo nella speranza che facesse qualche uovo, operazione forse improbabile a causa dello spavento patito quando era costretta da lei bambina a scendere le scale legata con una specie di guinzaglio, ad imitazione di un cagnolino, per andare a passeggio.

Pragmatico e laico fin dall'infanzia, aveva accettato di diventare sindaco di Roma, contribuendo in modo incisivo alla politica italiana, quando ancora non era una parolaccia. E lo fece con sacrificio a causa della sua salute diventata fragile dopo il grave infarto, con le cui conseguenze ingaggiò una prova di resistenza, quasi un corpo a corpo metaforico, dal quale uscì assai bene, in virtù della sua forza di volontà. Come sindaco è stato capace di gesti memorabili, tra i primi l'abbattimento di edifici abusivamente costruiti, non povere case ma palazzoni ad opera di speculatori, e l'andare, per la prima volta da parte di un sindaco di Roma, dal Papa. A questo proposito mi aveva raccontato che «Le Monde» aveva pubblicato la foto con un titolo *Mais la gauche n'est pas d'accord*, suggeritogli dalla casuale positura della mano sinistra di Argan, rivolta all'indietro.

Anche questa scelta di campo è la logica conseguenza della speranza modernista dell'inizio del secolo scorso, quella che confidava nel progetto, consapevole e concreto, per opera di quegli artisti che volevano rientrare nel contesto operativo della società in essere, dalla quale erano stati cacciati nell'Ottocento a causa di una concezione dell'opera d'arte in gran parte intimista, domestica, che aveva perso la sua pubblica utilità, e con essa, la committenza. Solo in parte il ripristino del valore dell'arte nella cosa pubblica è stato resuscitato nel Novecento, e purtroppo lo hanno fatto le ditature assai più delle democrazie, usando l'arte come propaganda, sconvolgendo le teorie delle avanguardie storiche che sì, volevano riavvicinarsi alle idee del proprio tempo, ma non certo come agiografia del potere, con un linguaggio falsamente popolare. Potere morale, concettuale e rivoluzionario, se solo lo avessero lasciato

fare, sarebbe stato quello originato dal Bauhaus, che per allargarsi e avverarsi davvero avrebbe avuto bisogno di una democrazia progressista e illuminata, e si trovò in mezzo al nazismo. L'affermarsi delle idee generate dal Bauhaus dovette attendere il dopoguerra, ma fu ampio, inarrestabile, utile alla ricostruzione, sia in chiave di pensiero che nella sua forma attuativa. Argan dedicò a Gropius una fondamentale monografia, pubblicata da Einaudi nel 1951, ed è noto che il grande architetto aveva confessato al suo autore di non avere mai pensato tutto quello che nello studio gli era attribuito, cosa che non stupì Argan, il quale diceva che gli artisti gli servivano per inventare il suo discorso sull'arte, e quella che scherzosamente definiva la sua «pazzia».

Anche lui, come altri storici dell'arte, da giovane voleva essere pittore, e si era cimentato producendo qualche quadro. Potrebbe anche considerarsi un tirocinio utile alla comprensione, da dentro, dell'arte del dipingere, in quello scambio di ruoli che caratterizza l'impegno di tanti studiosi così come di tanti artisti, che coltivano la propria creatività attraverso lo studio di quella altrui.

Avevo quarant'anni quando ho avuto il coraggio di scrivere un testo critico su Anni Albers, della quale avevo ultimato un'edizione numerata per le mie edizioni. Me l'ero andata a cercare a Orange, nel Connecticut, cominciando un lavoro per compiere il quale avevo impiegato tre anni. Avrei potuto chiedere a Carlo di scrivermi il testo, lo avrebbe fatto con piacere, l'artista era di quelli a lui congeniali, ma non volevo darlo per scontato, proprio in quanto mi sarebbe stato facile, ed essendomi sempre piaciute le cose difficili, me ne ero procurata un'altra. Quando gli feci leggere il mio scritto, chiedendogli di essere pure spietato nel giudizio, mi disse che andava benissimo, e non aveva neppure l'aria sorpresa. Seguì, nel 1986, il saggio in catalogo della Biennale di Venezia, quell'anno intitolata al rapporto tra Arte e Scienza, per la quale ero stata uno dei tre commissari, con Attilio Marcolli e Narciso Silvestrini. L'incarico mi era capitato del tutto inaspettato. Contrariamente a quanto in molti pensarono, Argan si limitò a confermare a Marcolli, suo buon amico, la sua stima nei miei confronti. Avevo quasi terminato una edizione sui maestri dell'arte *esatta*, che mi aveva avvicinata ancor più all'argomento, entrando in relazione di lavoro con quei maestri della ricerca geometrica e progettuale che negli anni Ottanta erano operativi nel mondo. Ben presto con Marcolli, con il quale avrei dovuto collaborare, ci accorgemmo delle troppe

differenze metodologiche e di pensiero. Volevo dare le mie dimissioni, ma durante un breve incontro con Portoghesi, questo sì organizzato da Argan al Caffè Greco, il Presidente della Biennale mi chiese di rimanere, garantendomi la mia autonomia. Mi rapportai da allora in avanti unicamente con Calvesi, cui sottoponevo regolarmente le mie scelte mostrandogli i documenti raccolti in viaggi mirati verso possibili prestatori, musei, galleristi, artisti, in soli otto mesi di lavoro, all'italiana, correndo.

Il rispetto reciproco ci indusse a non parlare molto delle mie scelte, troppo facile sarebbe stato per Argan darmi indicazioni, ed io ero troppo orgogliosa per volerne. Le linee guida erano in accordo con quanto condiviso con lui, e l'intesa intellettuale ne era la matrice. Ho attinto alla sua cultura enciclopedica, per chiedergli conferma di certe mie intuizioni, questo è ovvio; ricordava ogni data, ogni collocazione storica, politica, geografica, e sarebbe stato sciocco ignorarlo. Ma lui mi attribuiva una mia sapienza di artista, che lo incantava, «Ma io non ci avevo pensato!», diceva quando gli parlavo di alcune opere sulle quali andavo ragionando.

Conoscevo il suo pensiero critico fin dai tempi dei miei studi al Liceo Artistico, alla fine degli anni Cinquanta, quando ancora si studiava sul Carli Dell'Acqua, mentre la sua innovativa *Storia dell'Arte Italiana* fu pubblicata nel '68. Nel '60 compravo alla Libreria Battaglini, sotto ai portici di Piazza S. Babila a Milano, dei libri molto smilzi, con carta povera e riproduzioni in bianco e nero, di critica e di storia dell'arte, che mi hanno formata. Erano di Cesare Bairati, *La simmetria dinamica*, Gillo Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, editi dalla Libreria Editrice Politecnica Tamburini nel 1951 e '52, il che significa che in quegli anni un libro rimaneva in libreria anche dieci anni, acquistato e studiato forse da pochi, ma vivo. E poi leggevo il *Borromini* di Giulio Carlo Argan, nell'edizione economica BMM della Mondadori, e il *Brunelleschi*. E c'era il mitico *Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo*, di Pierre Francastel, edito da Einaudi, così come *La storia sociale dell'arte* di Hauser, tre volumetti in unico cofanetto. Autori amici e coevi ad Argan, che avevo scelto per la mia formazione, per i quali era maturata in me una sorte di adorazione, quella che si deve a numi protettori tali da suscitare quella speciale maniera di amare che si deve ai Maestri. Allo stesso modo amavo Piero della Francesca, Borromini, Mondrian, e via via negli anni tanti altri artisti, prossimi più di altri,

per i quali nutrire una vera forma di amore. Capitava che, nelle conversazioni con l'amica del cuore, si parlasse di Giulio Carlo, di Pierre, di Gillo, come se fossero amici nostri. Dai miei coetanei mi separava quasi tutto, e mentre loro cercavano la propria strada, a me non era costata nessuna indecisione, lei era venuta verso di me, sebbene alla fine degli anni Cinquanta essere artista non fosse per nulla scontato, per una ragazza. Non mi sono scoraggiata sentendomi dire che il mio lavoro non sembrava fatto da una donna, o che era un vero peccato, che io fossi donna.

A condurmi più concretamente dai Maestri, poco più che ventenne, era stato il mio lavoro di editore di edizioni numerate, iniziato con Sergio Tosi nel '63, con una raffinata quanto invendibile edizione di Antonio Calderara, che aveva ottenuto da Argan un breve testo, stampato in caratteri di piombo, bianco su carta bianca. Argan, di passaggio a Milano, firmò i cinquanta esemplari, nella hall dell'Hotel Cavalier, e questo accadeva in un clima culturale dove lo scambio tra generazioni, famosi ed esordienti, era normale, non avendo ancora il mercato stravolto il valore dell'opera a favore della sua mera quotazione.

Soltanto parecchio più tardi incontrai veramente Argan. Nel 1980 aveva lasciato un biglietto allo studio Marconi, commentando positivamente le mie sculture di ferro nero, volumi geometrici tagliati, ribaltati, moltiplicati nello spazio da queste semplici operazioni, che li lasciavano in precari equilibri. Giorgio Marconi quasi mi sgridò, perché avevo mancato a un prezioso incontro! Scrisi a mia volta un biglietto, ma l'occasione per avvicinarlo veramente venne nel 1982 quando, divenuta editore per mio conto, una volta finito il sodalizio con Tosi, gli chiesi il testo per una cartella di grafiche di Pavel Mansouroff, domandandogli di indicarmi il suo compenso, e la risposta, sempre per posta, diceva che qualsiasi cifra sarebbe stata insufficiente, e che voleva un mio sorriso, unico, irripetibile, non in edizione numerata. Mi toccò il cuore sapere che esistevano ancora gentiluomini capaci di tanto garbo.

Nello stesso anno accettò di scrivere una introduzione critica per il catalogo della mia personale da Denise René, che non avrebbe mancato di visitare nel suo coincidente viaggio a Parigi. Tutta la galleria era emozionata per l'annunciata visita, il Professore era un mito. Denise René, che di lui diceva che da vicino sapeva di acqua di colonia e di caffè, ci invitò a sedere nel suo ufficio, e in tutta semplicità ci chiese di curare insieme il progetto di una mo-

stra, purtroppo mai realizzata per ragioni di costo, sul rapporto intrattenuto con la matematica dagli artisti del Novecento che avevano praticato la fede dell'esattezza. Argan sarebbe stato il garante teorico, mentre a me sarebbe stata affidata la scelta degli artisti e delle opere. Nella rivista "Kiliagono", uscita nel 1995, due corposi numeri da me diretti insieme a Gaetano Delli Santi, sotto la sigla All'Insegna del Pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, sono pubblicati i due testi, *Matematica del vedere*, e *Progetto esecutivo*.

Andai a Roma, in via Filippo Casini 16, per donare ad Argan un esemplare della preziosa cartella di Mansouff, con il testo tradotto anche in russo, pensando di farlo godere all'anziano e bizzoso artista al quale non piacque proprio; ne fece una malattia, avendo Argan avuto l'ardire di nominare il rivale Malevitc, del quale mi raccontò un divertente aneddoto: «mi ossessionava con il suo problema del bianco su bianco, e gli dissi, ma è facilissimo, basta prendere un bianco di fabbricazione russa, e uno di fabbricazione tedesca, ed ecco i due bianchi!»

Il Professore mi aprì personalmente la porta. Non aveva filtri, rispondeva sempre al telefono, scriveva almeno due parole a giro di posta a chiunque gli mandasse un libro, o gli facesse recapitare le cose più strane, come un pezzetto di seta bianca con un ricamino di fiori, opera di un'ammiratrice, che lui a sua volta mi aveva inviato tra le pieghe di una lettera. E la del tutto disinteressata devozione, come giustamente la definiva, delle persone estranee al mondo dell'arte, lo commoveva, stupiva, divertiva, portatrice com'era dei misteriosi sintomi delle personalità altrui.

In quella che doveva essere una pura visita di cortesia, ci siamo intrattenuti a lungo nel suo studio parlando d'arte, di politica e delle Accademie di Belle Arti, dove insegnavo già da qualche anno. L'educazione all'arte, con particolare riguardo ai suoi aspetti più progettuali tratti dal modello Bauhaus, gli stava molto a cuore, ma, sebbene avesse avuto la costanza di occuparsene, le Accademie sono invecchiate senza sostanziali riforme. Era l'anno del referendum sull'energia nucleare, e dissi che avrei votato a favore, perché se anche in Italia non avessimo avuto le centrali, avremmo, in caso di un guasto a quelle francesi o svizzere, pagato le conseguenze. La pensavamo allo stesso modo. Ci siamo detti che il progresso tecnologico non è mai stato compiuto senza danni, ma va detto che non si erano ancora verificati incidenti nucleari gravissimi, e forse adesso anche Argan la penserebbe diversamente.

Era una piccola stanza tappezzata di libri, quella dove lui lavorava, e di libri ce ne erano tanti, anche se aveva già fatto dono della sua biblioteca all'Università dove aveva insegnato, tenendo l'indispensabile. Una piccola scrivania riceveva luce da sinistra, dalla finestra che dava sul giardino in una via silenziosa. Un lettino si intravedeva oltre una rigida tenda a fisarmonica, facente funzione di parete divisoria mobile, di quelle che erano in uso negli anni Sessanta e che facevano tanto moderno, utile, razionale. Avevo pensato alla cella di un monaco. Oltre lo studio dovevano esserci le stanze dove la vita della famiglia si svolgeva, con la moglie Anna Maria Mazzucchelli, la figlia Paola con il suo bambino Andrea, e il cane boxer Dadà, vezzeggiato, amatissimo, citato.

Mentre mi accompagnava alla stazione dei taxi, lungo la strada in discesa, sottobraccio per ripararmi al suo ombrello da una pioggia leggera, mi sentii così grata per quell'amicizia offerta, per quell'incontro intellettuale per me ripagante di dolorose delusioni patite altrove, che mi trovai a dirgli, operando una leggera pressione della mano sul suo braccio: «Devo confessarle, Professore, che mi sono innamorata di lei».

... soltanto tu potevi essere per me ad un tempo immaginazione e memoria, anzi solo tu potevi riaprire all'immaginazione una vita che era tutta memoria. ... a suo tempo lo vedrai, alla mia età si comincia ad avere voglia di morire: tu me l'hai discostata, è stato un gesto sublime... e sempre più penso che la sola cosa che dovrei fare per te sarebbe morire.

... il ricordo di me dovrà essere forza e non debolezza. Perciò devi, fin d'ora, legarmi al tuo lavoro... Sarà il miglior motivo per aspettare di morire.

Doveva essersi fatto amare dai suoi concittadini, come sindaco, se in tanti lo salutavano, chi togliendosi il cappello, chi con un cenno del capo, un sorriso, mentre mi lasciavo da lui condurre verso tesori nascosti, nella sagrestia di una chiesa, in un posto abitualmente chiuso per il quale aveva predisposto un guardiano che ci avrebbe aperto, con quella gentilezza che gli era congeniale; complemento, ma ancor più connubio, con il tipo di intelligenza che fin da bambino lo aveva condotto alla consapevolezza, acquisita nel rigore di una educazione sobria, con ampio margine di libertà, se già a undici anni aveva scelto di essere ateo, contrariamente alla famiglia di osservanza cattolica, attratto da quella attitudine illuministica che lo conduceva all'idea, ma anche all'ideale, del bene comune, all'amore per il progetto, comprensibile in uno spirito che

non poteva che essere lungimirante, senza lasciare spazio a illusioni o peggio ancora, a speranze, scegliendo, tra ragione e sentimento, la prima. Tanto, come per la sua battuta sull'intelligenza, «sono un po' rimbambito, ma per fortuna ce n'è d'avanzo», di sentimento ce n'è sempre d'avanzo, e non è aspetto deteriore come una definizione impropria di sentimento vissuto come retorico abuso.

Pur restando prossimo all'astrattismo freddo, geometrico, per definire un po' all'ingrosso gli esiti ottenuti nel dopoguerra dalla diffusione delle teorie generate dall'astrattismo delle avanguardie storiche, Argan, come critico militante, come si definiva negli anni Sessanta chi difendesse una corrente dell'arte che fosse messa in discussione, sulla quale si giocasse la reputazione di critici, galleristi, collezionisti, si accostò all'informale, che era l'opposto di quello che sarebbe stata la convalida delle sue teorie razionaliste che si affermarono nelle ricerche relative alla teoria della percezione, affermatasi sotto varie sigle nei primi anni Sessanta, parallelamente alla Pop Art, dimostrando quanto sia stato lungo il dopoguerra con le sue istanze contraddittorie. Argan non poteva non essere interessato, sostenere quelle ricerche che hanno operato un distinguo tra significato e significante, prelevato dalla scrittura ma buono anche per l'arte visiva, specialmente per uno come lui, che portava la filosofia nella critica d'arte, e che amava la "parola" anche all'interno della forma. La separatezza tra immagine e visione conduce al distacco tra quanto visto con l'emozione e quanto visto in virtù di fenomeni ottici oggettivi, che rimbalzano a loro volta sulla psiche. Accade anche il contrario, dalla "visione" si arriva all'immagine, ed è difficile sapere cosa arriva prima, nell'atto creativo si salva sempre la folgorazione prodotta dall'immaginazione, qualsiasi sia la poetica di appartenenza. Argan non aveva ignorato la bellezza della "visione" di un artista come Fautrier, tutto emozione, sensibilità pura, dentro alla materia del dolore, una materia organica che però non somiglia a nulla di organico, che negli anni tra il '20 e il '30 parlava di morte, dolore, ferite di corpi e anime, con elementi visivi propri dell'informale, poetica di grande rilievo nel Novecento. Nel testo su Fautrier pubblicato dalla Galleria Apollinaire nel 1960 lo studioso definisce l'esperienza di questo artista, in quegli anni mitizzato, come portatrice di istanze umanistiche nello sviluppo sempre più pragmatico della cultura contemporanea del dopoguerra. E non poteva Argan, per inclinazione di gusto, non essere prossimo a quella vena lirica che negli anni Cinquanta e Ses-

santa parlava di una ricerca anche psicologica, liberatoria, estranea a qualsivoglia ideologia, e come tale, più rivoluzionaria, e la rivoluzione gli piaceva, almeno nel campo delle idee. Svalutati, in quegli anni, i movimenti di pensiero delle avanguardie storiche, dalle quali ci separavano gli esiti drammatici della guerra, era forse più rivoluzionario affondare nell'individuale, privato lamento, compianto sull'umanità. A chi, come Argan, aveva sostenuto questa poetica, era lecito non avere apprezzato il potere innovativo della freschissima Pop Art, il cui trionfo avvenne senza il suo appoggio, alla Biennale di Venezia del '64, dove a vincere il Leone d'oro era stato Rauschenberg, con lavori di derivazione dada, ma di grande formato, con una violenza estranea al maestro europeo.

Se nell'impegno politico aveva prevalso la scelta ideologica di sinistra, tesa al conseguimento della equità sociale, essere comunista per Argan non significava mescolare dottrina politica con dottrina artistica, e non aveva mai sottoscritto quella incarnata dal neorealismo che doveva risultargli, come credo ricordare lui dicesse, un'arte di *facili costumi*, troppo semplice (la semplicità non è niente, scriveva Borges). Non per niente Argan sosteneva che l'arte è un piatto da consumarsi freddo.

... a me piace il tuo lavoro; coccola le mie idee, che non sono più attuali, però... è contro corrente senza l'insolenza polemica che occorre per andare contro corrente... credo che dovrete metterci anche l'amaro e l'acido che rimandi alla poesia perché credi che possa essere parola, non forma. ... col cuore sospeso a un filo, con la coscienza dell'ormai totale impotenza, io sono già nell'area della morte... tutti ormai mi amano (o dicono) e tuttavia desidero essere finalmente là... Non per avere pace, ho attorno a me pace e amore, sono un vecchio che sta per morire felice. Ma vedi cara, quando avrai i miei anni – e te lo auguro – anche a te, come a me, il mondo apparirà stranamente vivido, lavato, nuovo, come visto per la prima volta, e invece è l'ultima... sto proprio per finire quel libro... ogni tanto mi affretto perché so che, come scriverò l'ultima pagina, si spegnerà la luce.

E invece, ad ammalarmi fui io. Carlo ben presto si era fatto una cultura a proposito della mia malattia, consultando dizionari medici, interrogando la sua dottoressa che, mi riferiva divertito, era abbastanza stupita di questo improvviso interesse per la medicina del suo illustre paziente che, riconosciuto dal medico che mi aveva in cura in ospedale, fu fatto accomodare con me in una stanzetta vuota di gente, affinché potessimo parlare tranquillamente. Aveva ancora l'abitudine di portarmi una piccola orchidea, o una gar-

denia, e in ospedale cominciai a disegnare quei fiori, e lo faccio ancora, facendo entrare questa pratica antica nel contesto del mio lavoro attuale. Era abitudine, fino ai primi anni '60, il portare a una signora che si andasse ad attendere alla stazione, un mazzo di fiori, e ricordo l'anziana – fioraia della Scala – che vendeva mazzolini di violette, prelevate da un cestino di vimini, per le signore che si recavano all'opera.

Ricordo la visita di Argan al mio nuovo studio, che gli pareva troppo grande, alto, lo temeva freddo in inverno e caldo in estate, facendomi un po' arrabbiare, avrei voluto che fosse entusiasta quanto me per il nuovo spazio dentro il quale la mia ricerca si sarebbe potuta sviluppare più agevolmente, proprio per l'ampiezza del contenitore. Lui che aveva solo bisogno di una piccola scrivania, dei libri, di un lettino per riposare le poche ore che gli bastavano, quella volta non seppe condividere il mio continuo bisogno di cambiamento. Però, dopo che gli avevo presentato sulla parete candida e ampia, uno ad uno, i nuovi dittici e trittici nei quali avevo introdotto l'immagine fotografica dedotta dalla realtà, a confronto con il proprio alter-ego geometrico, aveva capito che ero andata oltre la purezza castigata della geometria, e ne era contento. «Hai qui trovato il silenzio della parola». Questa *parola*, che ritornava spesso nel suo pensiero. Forse, a mio modo, avevo applicato il metodo neoclassico, che tanto gli piaceva, mettendo in chiaro dentro all'opera la consanguineità dell'ossimoro, così magistrale in Canova, che riesce a fare convivere il biancore del marmo reso immateriale dalla estrema, sensuale levigatezza che tutto illumina, attinta dal classicismo greco, con la narrazione di umanissimi sentimenti la cui esaltazione è una anticipazione romantica. Il tutto convive grazie alla Bellezza, che evita la psicologia, estranea all'arte greca, dedita, nel suo periodo classico, al corpo ridisegnato idealmente da proporzioni mentali, involucro di un dentro poco riconoscibile, poco interessante. I sentimenti tragici e comici erano affidati al teatro, non per nulla messo in opera da corpi reali. Forse intendeva questo, Argan, dicendo del silenzio della parola?

E mi pare di potere attribuire quel silenzio della parola, al di là della bella immagine, alle poetiche dell'inizio del Novecento, quando tutto è davvero cambiato con la cancellazione della figura che allude al vero, in una rinuncia che riconduce l'arte alla spiritualità originaria di segni e spazi senza valore evocativo del reale.

La mancanza di eloquenza è patrimonio dei suprematisti. I cu-

bisti sono laici dediti alla forma analizzata con consapevolezza, nel sovradosaggio di esibizione dell'oggetto squadernato (in una cartolina Carlo mi scrive, a proposito dei cubisti, che la loro idea non era neppure un gran che) per dirci, ecco qui la crisi del reale, che già si preparava a squarciare la modernità. E nello stesso tempo, c'è anche il *pathos* dei più spettacolari futuristi, tutti presi dall'idea di sfigurare l'immagine risaputa dell'oggetto, in ragione del movimento.

La razionalità *politica* dell'architettura, che negli anni Trenta un poco ovunque in occidente si manifestò come risultato tangibile della spinta modernista, che aveva preso a correre con la civiltà della macchina di fine ottocento, coincise con le dittature fascista e nazista, che puntarono molto sulla razionalizzazione dei bisogni, e allo stesso tempo sull'enfasi necessaria alle architetture di regime che, sia pure partendo da una passione per la semplicità di ortogonali e archi a tutto sesto, aveva azzerato la rivoluzionaria proporzione a scala d'uomo dilatandola, alzandola, rivisitando l'antichità romana. Architetti razionalisti, dal tedesco Gropius al nostro Terragni, tentato dall'organicità alla Mendelsohn non appena ebbe incarico per un monumento ai caduti, furono in vita meno in auge di Speer, di Piacentini o Dazzi, che progettaron edifici che sono stati rivalutati nella seconda metà del Novecento, una volta ripresa la distanza critica che separa l'oggetto d'arte dalla ideologia che ne sta alla base.

... Diffida dei Romantici... Era così bello l'Illuminismo laico e razionalista; e invece vengono fuori questi a persuadere il mondo che, con un po' d'ipocrisia religiosa, potrà concedersi le peggiori perversità... Füssli, in definitiva, è il Marquis de Sade della pittura, ma senza il sano coraggio dell'oscenità. Intelligente, affascinante, pericolosissimo per voi donne, per fortuna è morto prima di un secolo prima che tu nascessi...

Füssli, visionario perfetto, allunga volti, vesti, ombre, trasferisce le fisionomie su maschere dal pallore lunare di ectoplasmii, ripescate dalle sembianze del teatro greco. Sogni troppo colti per essere cattivi, la psicoanalisi ancora non era stata inventata. Visionarietà declinata come un altro tipo di realtà, morte sospesa, personaggi fissati nel momento della loro uscita dalla scena del senno per entrare in quella della follia e, con lei, del dramma, non del realismo. Il dramma della consapevolezza invece caratterizza la visionarietà di Caspar David Friedrich, cui basta spostare la linea di orizzonte, darne la curvatura, come se il piccolo uomo si

trovasse sempre sul crinale dell'Universo, non con l'intenzione di immergersi, perdersi, ma per competere con lui, sia pure rispettando le ardue proporzioni, mantenendo l'equilibrio necessario per una meditazione rispettosa tra coscienza scientifica e immanenza. Un'arte così filosofica, non poteva non essere amata da Argan, che del proprio pensiero si serviva per una incessante indagine sul pensiero dell'arte. E se per un uomo sapiente la malinconia è d'obbligo, l'arte neoclassica ha tutta la malinconia della fine di un mondo e l'inizio di un altro, colti in quella zona di confine nella quale, come l'acqua di un fiume che entrando nel mare conserva per un tratto il suo diverso colore, ancora non si sono fusi per dare luogo a qualcosa di veramente diverso.

A mistero e malinconia si aggiunge, in Friedrich, il gelo del terrore, non senza esplicite indicazioni didascaliche, presenti anche nei dipinti più ricchi di riferimenti allegorici risolti nella descrizione accurata dei luoghi, delle edicole crollanti sotto la neve, dei rami spezzati, delle lastre di ghiaccio, che hanno dato il via alle raffigurazioni dozzinali che sostituiscono il sublime con il pittoresco, rovinando il gusto di più generazioni.

Avevano cominciato i pittori del seicento a introdurre il *pezzo di colore*, descrivendo mendicanti, cucine, viandanti e paesaggi, impoveriti e laceri anch'essi. Erano i progenitori del neorealismo, ed al contrario, certe scene che contengono tutti gli elementi del romanticismo, di cui si serve Friedrich, non hanno nulla di pittoresco, sebbene alcuni ingredienti siano di quella provenienza illustrativa e didascalica.

Ad Argan piaceva quest'arte dalla quale si diffonde un insidioso *memento mori*, ottenuto non con la chincaglieria, sia pure squisita, seicentesca, teschi, fiori, frutti bacati, buccia di limone a spirale, peltri grigi e lucenti al contempo, riconoscibili come linguaggio cifrato, ma con le innocue spoglie di accurati paesaggi, velieri, edicole, figure viste di spalla, senza volto, nessuna donna invitante, mai. Il piccolo umano tutto vestito, quasi sempre maschio, accurato nella sua marsina, benestante, fronteggia, stando sul suo limitare, l'Universo, e si interroga. Anche Leopardi si trattiene sul limite dell'Universo, a lui però basta una siepe. Canova invece, rimanendo neoclassica la sua intenzione, esaspera la ricerca della *bellezza*, come unica portatrice di *verità*, ed a lei si affida.

In una cartolina riproducente *Gebirgslandschaft mit Regebogen* (1809) di Caspar David Friedrich, Argan scrive del pericolo di ca-

scarci dentro, in quell'abisso che nel quadro si intuisce anche in virtù del cerchio dell'arcobaleno, per ingannarci, con l'inserimento di schemi geometrici entro i quali racchiudere l'espansività della natura, tutt'altro che amica. Arcobaleno curvo, monte a cono, due alberi simmetrici. Geometrie che annullano la raffigurazione di una scena colta dal vero, facendone una visione astratta, pur senza esserlo. E così l'artista romantico ha congelato la tendenza dello spettatore ad emozionarsi di fronte allo spettacolo della natura, rendendolo sì terrifico, ma a titolo di esempio. Nessuno può credere che l'Uomo sul ciglio del precipizio finirà per caderci dentro davvero, ma piuttosto che se ne starà lì, a meditare sul suo rapporto con l'Universo, vera incarnazione del Divino. La perfezione romantica ha ridotto a *parole* le varie parti della scena, estraendole dal contesto emozionante causato dall'insieme. Le tacite parole che esprimono le immagini, vanno diritte all'intelletto... e il cuore manco lo guardano. Füssli al contrario, avendo lui stesso terrore, non è in grado di insegnarci nulla, si limita ad incarnare la follia.

Argan ricevette la lezione fondamentale da bambino, quando un medico del manicomio presso il quale il padre lavorava, lo aveva invitato ad assistere a un'autopsia, lui che voleva, da grande, fare il medico. Introdusse il ragazzo in un camice di stoffa assai dura, troppo grande per lui, e sorretto da quello scafandro il piccolo Carlo riuscì a non svenire. Una struttura portante reggerà anche in seguito il suo cuore pulsante emozione. «Ecco, quel camice non me lo sono più levato». L'osservatorio del manicomio – certe ricoverate giudicate tranquille erano mandate per eseguire lavori domestici a casa Argan – deve avere contribuito alla sua formazione di ragazzo precoce, messo nella situazione di cavarsela con ironia, anche quando era stato minacciato con un coltellaccio da cucina, e senza perdere la calma aveva detto alla malata che prima doveva fare le faccende di casa, interrompendo così il suo risveglio di aggressività.

L'artista si rende folle nel momento della creazione, per esaltare la sua forza, uno stato che poi si ridimensiona, mentre per il folle la creatività è lo specchio della sua malattia, la usa per guarire, non per essere artista, *status* per il quale occorre consapevolezza. Indagare sulla creatività senza dimenticare la follia, intesa come diversità, è opera razionale, che si avvale anche di conoscenze psicoanalitiche, e lo storico dell'arte, analogamente allo psicoanalista, cataloga i moventi, omologa o diversifica, accudisce fatti, fenome-

ni, apparentemente sconnessi tra loro, consente loro dignità di sequenza e intreccio, fino alla evidenza dell'opera. Non sempre la critica serve l'opera, ma accade sempre il suo contrario. A questo proposito Carlo mi scrive dell'atteggiamento di fronte all'arte, qualora posta a confronto con la scienza: «Quegli scienziati che dicono "in fondo siamo artisti anche noi" li ho sempre disprezzati, anche perché non ammettono la reciprocità; perciò, essendo uno degli ultimi illuministi superstiti...».

Gli fornivo delle cartoline terribili, città mal fotografate, dipinti mediocri, sfidandolo a scrivere uno dei suoi pezzi di bravura.

Hodler era un ipocrita: pensava (o fingeva) che con la scienza e la tecnologia si potesse produrre artificialmente la luce naturale, imbottigliare albe e tramonti... La luce prodotta industrialmente è in serie, si capisce: rovescia il quadro e le montagne diventano riflesso e viceversa. Se ne felicitava anche quell'imbecille. Da buon esercente svizzero aveva capito che il segreto dell'industria era di produrre e vendere immagini in serie invece di cose: o piuttosto, di ridurre le cose alla loro immagine: le immagini costano meno e si sciupano prima. Ma perché produrre artificialmente la natura? Per potere fare di Dio un grande industriale e, quindi, dei grandi industriali altrettanti dei. Almeno i pittori di anamorfose dipingevano paesaggi che, a guardarli di traverso, erano due che facevano all'amore. Questo svizzero patriottico, però, senza rendersi conto ha detto una cosa santa: non c'è varietà nella natura, voltala come vuoi, è sempre la stessa cosa. Salvo le tue mani, che sono doppie ed amiche...

Negli anni, credo che per Argan l'arte sia diventata sempre più vita, terreno di osservazione, percezione, ragionamento, sentimento, capovolgendo il percorso esperienziale, che conduce dalla vita all'arte. Arte come realtà dalla quale partire, al posto del vero naturale, nella consapevolezza che al punto in cui la civiltà occidentale, e non solo, è giunta, dall'opera d'arte si può risalire all'origine, dall'artificiale al naturale, e tanto più per un uomo che della natura apprezzava non tanto la sua apparente innocenza, ma la sua possibilità di essere trasformata dal pensiero creativo.

E ancora della parola mi scrive il 24 luglio 1989:

Cara, le tue poesie sono sempre belle e queste nuove più mature delle altre, forse perché è più aspro il negativo che tu metti, con molta ironia e sarcasmo verbale, nei tuoi versi. ...Vedo l'aritmia del verso e mi sta bene, vedo il tuo frequente ricorso all'iperparola e mi sta quasi sempre bene. Sempre bene l'asprezza fonetica, l'acuto verbale. Quasi: l'ho imparato da quella carogna di Michelangelo cosa vuole dire dare calci negli stinchi col suono delle parole. Sei sicura di quello *scorazza*, penultima riga di «Non si dovrebbe amare

niente»? O di quel *pellegrinaggio* quand'era meglio "pellegrino", a metà di «A onore del vero»? Niente di grave, ma tutt'altro era l'eccellente ironia del «uomo della sapienza introduce il rinoceronte» etc in «Con le migliori intenzioni». L'ironia è uno dei tuoi motivi di fascino, lascia che la scoprano gli altri compiendo una piccola indiscrezione. La «svendita dell'ironia convertita in ridicolo» è un verso assai bello, ma non dev'essere un programma per una come te, che sa fare due versi perfetti come «l'anatema scatena solvenze / per l'arroganza di una menzione». E finisce con quel «caro» che lì per lì non sai se preluda a una carezza o a una staffilata... Mi fermo al tuo lavoro, e voglio essere chiaro, potrebbe essere l'ultima volta che ti parlo. Sei brava, il tuo lavoro d'artista è ineccepibile, salvo, talvolta, la troppa paura di sbagliare. Ma non può, oggi, darti il successo di cui hai voglia e bisogno... A me piace il tuo lavoro; coccola le mie idee, che non sono più attuali, però. Che il tuo lavoro non possa incontrare, oggi, consenso di critica e applauso di pubblico, per me è un titolo di merito. È contro corrente... Forse tornerà un momento propizio, chi sa? Ma io sarò morto, tu sarai vecchia. Io non voglio, non posso, non so, suggerirti niente, sono fuori gioco, mi hanno proclamato morto ed è anche giusto. Ma credo che, nel tuo lavoro, dovresti metterci più testardaggine; e anche l'amaro e l'acido che rimandi alla poesia perché credi che possa essere parola, non forma... Tu parli del mio distacco: certo, mi vado staccando da te, da tutto, da tutti. Con la mia età, col cuore sospeso a un filo, con la coscienza dell'ormai totale impotenza, io sono già nell'area della morte: poco importa che sia cosa di settimane o di mesi. Lavoro sì, per modo di dire, sto proprio per finire quel libro, senza entusiasmo ma senza troppa difficoltà: ogni tanto mi affretto perché so che, come scriverò l'ultima pagina, si spegnerà la luce. Il mio è uno stato d'animo molto strano, ma molto sereno: a te, a tutti coloro che mi sono cari, auguro di finire come me. Ma tu, in questa condizione di avvenuto distacco sarai tra quarant'anni. Ora devi ancora batterti sui due terreni dove sei brava: scultura (grafica) e poesia, ma, lasciamelo dire, senza fare dell'una il compenso dell'altra... tu sei forte. Mica è comodo essere forti, lo so per esperienza...

Serbo gratitudine per un passante che in quella domenica mattina cercò invano una portineria aperta dalla quale telefonare all'ambulanza, Carlo, accasciato sul marciapiede, e mi aiutò a farlo sedere in macchina, per portarlo al vicino pronto soccorso. Sul lettino, in attesa che si occupassero di lui, mi assicurava, ma lo portarono in camera di rianimazione, dalla quale una infermiera mi consegnò in un sacco di plastica i suoi vestiti, e con loro tornai a casa, disperata. Mi ci volle un poco per ritrovare la mia completezza, necessaria per telefonare a casa Argan, dove parlai con Anna, che però già era stata avvisata dall'ospedale. Arrivò a Milano Paola, con tutte le analisi del padre, i medici milanesi gli avevano trovato di tutto, e non volevano lasciarlo andare via senza saperne di più, e dopo il breve ricovero, nel frattempo era arrivato anche

un mio amico da Parigi, andammo tutti a pranzo da Rigolo, per festeggiare lo scampato pericolo. Era contento, come un bambino perdonato dopo una birichinata...

Tu sei stata rapidamente decorata di medaglia d'argento— o forse solo di bronzo — per avermi portato all'ospedale invece che abbandonato in un bosco. Vieni citata come la "tua" Fausta... quello che mi secca è che questa gente ha letto il Faust, e allora io sono il vecchio sapiente andato a male che ha venduto l'anima al diavolo; ma tu per loro non sei il diavolo, macché, sei Margherita. E in questa veste proprio non ti vedo: o che, dopo avermi salvata la vita, dovresti salvarmi l'anima? No, Fausta, questo proprio non te lo consento. L'anima l'ho venduta al diavolo, per poco, prima dell'inflazione, ma io dopotutto sono un uomo onesto e mi rifiuto di fregargli l'anima mia che gli ho venduto...

Ma la sua anima la teneva invece ben stretta, e gli servì tutta, per l'ultimo lavoro, la cui nascita posso dire di avere vissuto dall'interno, capolavoro di acume critico che ha reso creativo un lavoro interpretativo, andato ben oltre le intenzioni, la consapevolezza dell'artista stesso. Accettò il mio parere circa uno spostamento di testo che avrebbe reso l'inizio molto più convincente, inaspettato, facendo comprendere al lettore che si erano rovesciate le carte, per entrare in Michelangelo architetto, amato e odiato, temuto, ragione di confronto, e sfida. Nel 1990 mi scrive:

... io l'ho riletto con attenzione, obbiettivamente non è stupido, mi sento più tranquillo. Però mi piacerebbe mettermi lì tranquillo e riscriverlo tutto; non per cambiarlo, ma perché leggendolo mi sono accorto che, a forza di riscriverlo, ho finito per dare come spiegate, quasi ovvie, cose che ormai si erano così radicate che ripeterle mi sarebbe parso di ripetermi... Forse è la volta che divento celebre. Tornando dalla Germania troverai il libro... ho una gran voglia di sapere cosa ne pensi di questo Michel. : è il mio explicit esattamente sessant'anni dall'incipit. Ho riflettuto su quello che mi hai scritto... non credo (ma temo) che ci sarà la guerra: a volerla, in fondo, sono solo Israele per impadronirsi di spazi arabi e Bush per motivi di borsa e traffico d'armi. La questione non è il Kuwait, che non è mai stato una nazione, ma il petrolio; trovato l'accordo sul petrolio nessuno più penserà a far guerra, ma i grossi finanziari guadagneranno e il ceto medio e basso scenderanno all'indigenza e alla miseria. Si affretta il processo già in atto, di corruzione definitiva della cultura.

Cara,... Tornando dalla Germania troverai il libro e mi dirai che ne pensi. Per ora i pochi che l'hanno ricevuto (tu lo troverai a Milano, l'ho dedicato e deve essere partito venerdì scorso) ne dicono un gran bene. Ma a me piacerebbe avere ancora un anno di vita, senza Senato, e riscriverlo tutto tranquillamente da capo, in buon italiano... Ho una gran voglia di sapere cosa pensi di questo Michel.: ti abbraccio, Carlo.

La notizia della sua morte la ricevetti dal giornalista di una radio svizzera che voleva intervistarmi in proposito. Solo dopo la breve conversazione, ebbi tempo per piangere. Non andai al funerale.

Come nella migliore tradizione letteraria, Carlo aveva escogitato un percorso un po' tortuoso, denso di citazioni dalle quali non avevo voluto distoglierlo, affinché io riavessi le mie lettere, dopo la sua morte. Già il 27 maggio dell'84 mi scrive, sul retro dello schizzo della sua libreria, che, dentro ad una busta gialla del Senato chiusa con sopra una F maiuscola, 4° ripiano, sui libri grigi del Saggiatore, avrei trovato le mie lettere: «Poiché sono moralmente certo che Paola ti chiamerà e ti dirà di venirmi, venirla, vicino, non ti sarà difficile... oppure mostra a Paola questo disegno e poiché tutte e due disegnate bene, rideteci sopra: E adesso, facciamo le...» Segue una fila di manine atteggiata a corna, in biro rossa. Più tardi, aumentato il loro numero, deve averle raccolte diversamente. Mi disse che la mia corrispondenza l'avrebbe affidata a Bruno Contardi, il giovane studioso che con lui collaborò negli ultimi anni, ma in assenza di un suo segno mi ero convinta che alla fine non gliel'avesse date, e non me la sentivo di reclamarle. Paola non le trovò, perché non c'erano, ad eccezione di una dentro a un libro, che mi spedì subito. Purtroppo Contardi morì prematuramente, e non ebbe tempo di compiere la commissione lasciatagli dal suo Maestro, per la quale non si era certo affrettato, non saprò mai perché. Voleva forse leggerle prima di farcele riavere? Per quale ragione le aveva trattenute? Non ci pensavo più, quando un'amica mi disse che la sorella di Bruno, rimettendo ordine alle carte dell'amato fratello, aveva trovato un gruppo di lettere ad Argan, e le chiedeva se sapesse chi fosse, questa Fausta. È stato così che Gabriella Contardi è venuta personalmente a Milano per consegnarmi quanto ritrovato, ma è solo una piccola parte... Ho già fatto un libro di lettere, cartoline e un calepino, *La villeggiatura: ovvero Breviario Sentimentale*, pubblicato nel 1988, lettere che non ricevono risposta, mandate a nessuno, sulle quali Dorflès mi scrisse un sintetico commento: brava, hai scritto un vero romanzo. A Carlo invece non erano piaciute, ma per farsi perdonare, alla prima occasione mi regalò una scatola di bellissima carta da lettere dalla quale attinsi per scrivergli nei mesi successivi, e così facemmo pace, se mai avevamo litigato.

Mi scriveva da Montreux:

«hanno persino i miei libri: aveva ragione Charlot, che a Vevey è invecchiato e morto: “dopotutto mi riveriscono come se fossi Chaplin e non sanno che sono Chaplin”».

... Qui mi riposo, leggo solo Fromantin per prepararmi a quella difficile traduzione... leggo solo, davanti al lago: anche roba che non ha niente a che fare con il mio lavoro: basta con il leggere per specularci su, smetto di battere tutti i marciapiedi della cultura e della politica. Leggo per farmi una cultura: non mi servirà più a niente, meglio così, la cultura è bella così, farci figli non è il modo migliore di amarla...

... Io non sto bene, niente di specifico (o quasi) ma perdo le forze, ogni giorno il cuore balbetta più debolmente e sono più labile, a ogni momento mi pare che salti il cuore. Correggo le bozze del M. da mattina a sera, anche di notte. Non ho le idee chiare: sciocco non è, no, ma di una scrittura molto tormentata (lo sai) e in qualche modo disperata. Se ne dirà molto male, ma forse lo ripesceranno tra cinquant'anni... tutto calcolato ho l'idea che quella carogna ce la farà a farmi morire prima che il libro esca. Ho scritto al Senato che basta, non ne posso più, e quest'ultima storia politica, tra il nazi iracheno e l'americano, mi disgusta, angustia e atterrisce. Io non ci sarò più, ma avrete tempi brutti... Allah proibisce il vino ma trinca petrolio. Almeno i nostri politici sono pessimi certo, ma si scambiano solo gazzose con dentro polverine lassative. Manco più i veleni di Alessandro Borgia. E di questa gente non ne posso più, non voglio più vederli, mi chiuderò in casa a leggere Schopenhauer finché quella carogna, col suo naso rotto (il capolavoro di quel pessimo scultore che fu Torregiani) mi farà venir col ditino. E per la verità come ditino è potente.