

Intervista a Xavier Barral i Altet

a cura di Fabio Coden

Reti Medievali Rivista, 21, 1 (2020)

<<http://www.retimedievali.it>>



Firenze University Press

Intervista a Xavier Barral i Altet*

a cura di Fabio Coden

L'intervista con Xavier Barral i Altet ha avuto luogo in tre differenti occasioni: tra il 26 e il 27 novembre 2018, a Verona; il 27 dicembre 2018 e il 29 agosto 2019, in Catalogna. La lunga conversazione si articola in cinque sezioni principali, a loro volta organizzate per argomenti omogenei. La prima parte riguarda le principali vicende biografiche dello studioso, dai primi anni di vita in Catalogna, fino alla giovinezza a Londra e poi a Parigi, con riferimenti puntuali alla carriera scolastica e universitaria. La seconda si concentra sull'attività scientifica, sull'impostazione metodologica maturata tra il momento di formazione universitaria e la successiva docenza a Parigi, Rennes e nelle molte istituzioni internazionali che lo hanno visto ospite; vi sono riportate anche le esperienze nel mondo dei musei e l'impegno politico. La terza parte prende in considerazione alcune personalità con cui lo studioso è venuto in contatto e che hanno contribuito alla formazione del suo pensiero critico. La quarta contiene delle riflessioni sui temi di ricerca e sulle metodologie interne alla disciplina, mentre l'ultima volge lo sguardo alle prospettive future della storia dell'arte medievale e al ruolo che dovrebbe ricoprire nel mondo contemporaneo.

* L'idea di questa intervista si deve a Gian Maria Varanini, che un pomeriggio di molti mesi fa, negli spazi del Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona, mi ha proposto di sentire e di coinvolgere Xavier Barral i Altet nel progetto di raccolta e diffusione delle vicende biografiche, delle riflessioni personali e metodologiche di personalità di spicco nelle discipline umanistiche. Il primo dei tre incontri è conciso con la presenza dello studioso nella città scaligera a seguito della sua conferenza sull'Arazzo di Bayeux, organizzata dal Museo di Castelvecchio e tenuta nel Salone delle conferenze del Palazzo della Gran Guardia. Il secondo e il terzo si sono svolti ad Arenys de Mar, nei pressi di Barcellona.

I. *La vita e la formazione*

I.1 *Il periodo catalano*

Xavier Barral i Altet, sei nato a Barcellona il 15 gennaio 1947 e hai frequentato prima la scuola dei padri maristi e poi il collegio dei gesuiti del Sacro Cuore fino alla formazione secondaria obbligatoria¹. Cosa ricordi di quegli anni e come consideri quel periodo di istruzione di marcato stampo cattolico?

Bisogna situare questo periodo della mia vita nella Spagna di Franco, un mondo molto chiuso nel quale era difficile ogni tipo di confronto. A casa mia non si affrontavano mai argomenti di carattere politico. C'era una paura quotidiana che impediva di esprimersi, se non molto di nascosto. Barcellona era nera, scura sotto molti punti di vista: prima del 1992 era una città con i muri sporchi per l'inquinamento, trascurata, uscita impoverita dal dopoguerra, anche se con i quartieri ben distinti dal punto di vista sociale.

Prima di frequentare la scuola dei gesuiti sono andato dai maristi, dove, quando si arrivava alla mattina, ogni bambino era fermato nel cortile con il braccio alzato, cantando il *Cara al sol*, l'inno della falange franchista. A Barcellona le scuole private erano praticamente tutte gestite da religiosi. Quelle dei gesuiti erano fra le più prestigiose, nonché fra le più libere in quel periodo: una si trovava nella parte alta della città ed era per coloro che frequentavano a tempo pieno; l'altra era in centro ed era a tempo parziale, ovvero non si dormiva nell'istituto, ma si entrava alla mattina e se ne usciva alla sera. Considera che la scuola religiosa era un'ovvietà in uno stato nazional-cattolico come quello spagnolo. Il catalano era proibito, seppure a casa si continuasse a parlarlo, poiché l'unica lingua ammessa e obbligatoria era il castigliano: si entrava così in una dicotomia identitaria assai difficile da gestire, della quale molti hanno preso coscienza soltanto molto dopo. Io parlavo il catalano, ma

¹ Le informazioni biografiche sono state raccolte partendo dalle imprescindibili *Biographie de Xavier Barral i Altet* e *Bibliographie de Xavier Barral i Altet*, contenute nel volume *Le plaisir de l'art du moyen âge, Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 1094-1095, 1098-1124. Si veda anche il dialogo con Jeroen Westerman, *Kleurige Middelleeuwen. Interview met Xavier Barral i Altet*, in «Madoc. Tijdschrift over de Middelleeuwen», 12 (1998), 4, pp. 216-224, quello più lungo con l'artista Albert Ràfols-Casamada, *Xavier Barral i Altet - Albert Ràfols Casamada*, Barcelona 1993 (Diàlegs a Barcelona, 50), 115 pp., e i saggi autobiografici di Xavier Barral i Altet, *Escribir la Historia del Arte junto a la Historia sin neutralidad*, in *La Historia de España en primera persona. Autobiografías de historiadores hispanistas*, a cura di J. Aurell, Barcelona 2012, pp. 53-75; X. Barral i Altet, *Étudier l'architecture et vivre en historien de l'art*, in *Être historien de l'architecture en France aux XX^e et XXI^e siècles: des Ego-histoires et des Vies*, a cura di A. Timbert, in corso di stampa nella collana «Dissertationes et monographiae» dell'International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages Motovun, University of Zagreb. Più particolarmente per le relazioni con Louis Grodecki, l'intervista pubblicata nel volume diretto da A. Timbert, *Louis Grodecki, correspondance choisie, 1933-1982*, Paris 2020 (Inédits. Correspondances).

sapevo scrivere unicamente in castigliano, perché a casa ovviamente non mi era stato insegnato il catalano letterario².

L'educazione era effettivamente di stampo cattolico – la messa era obbligatoria tutti i giorni –, e noi la subivamo con tutte le piccole furbizie proprie dei ragazzi. Per esempio, ci si metteva in coda per le confessioni a partire dal punto più distante della chiesa, solo per evitare di doversi genuflettere e alzarsi e per poter parlare con qualche amico. Quando mancavano due persone per la confessione si tornava al posto: erano piccole miserie queste, di cui ci si rende conto da adulti, che avvenivano in un ambiente pieno di frustrazione. Per esempio, una delle nostre curiosità era di sapere se i frati si rasassero. Per questo motivo organizzammo una spedizione e andammo di nascosto in una delle celle per verificare se vi fosse il rasoio, rischiando praticamente l'espulsione. O ancora, scoprire con grande scandalo che un padre, che non veniva più a fare lezione da tempo e che avevamo visto per strada in abiti civili, era probabilmente uscito dall'ordine: fu per noi un evento paragonabile addirittura alla rivoluzione sovietica! Il sogno di noi studenti, sempre vestiti con la divisa, era arrivare all'ultimo anno, perché allora potevamo permetterci il grembiule sbottonato: arrivare lì per poter avere questa piccola libertà. L'altra faccia della moneta, però, è che le scuole pubbliche erano ufficialmente associate al regime, mentre l'unico spazio di semilibertà o minima autonomia era costituito proprio dalle scuole religiose. Da un lato, quindi, vi era il rigore religioso, ma dall'altro la serietà della formazione, e un contesto più plurale e aperto.

In questo ambiente di frustrazione, tutto era occultato: un giorno non siamo andati a scuola con una spiegazione banale, mentre anni dopo ho scoperto che ciò era avvenuto a causa dello sciopero dei tramvieri del 1957³. Per evitare che io vedessi quanto stava succedendo o peggio che potessi esserne coinvolto anche solo passando in quella zona, i miei genitori mi avevano nascosto quanto stava capitando: era chiaramente il tentativo di proteggermi, evitando di mettermi a conoscenza di questioni assai problematiche. Era una paura quotidiana, permanente, tipica di un regime di quel tipo, dove in modo naturale si impara a parlare a voce bassa, senza che nessuno abbia avuto la necessità di insegnartelo.

² La repressione della cultura catalana sotto il regime franchista è bene esemplificata in J. Benet, *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, Barcelona 1995, e J. Díez Medrano, *Divided nations. Class, Politics and Nationalism in the Basque Country and Catalonia*, Ithaca 1995, pp. 166-167.

³ Sugli scioperi dei servizi pubblici di trasporto a Barcellona si veda, ad esempio, M. Figueras Pàmies, *Apuntes iusfilosófico en la Catalunya franquista (1939-1975)*, Lleida 2000, pp. 140-141; G. Martínez, *Barcelona rebelde. Guía histórica de una ciudad*, Barcelona 2009; M. Coll i Pigem, J. Puig i Pla, *La vaga d'usuaris de tramvies de Barcelona de 1957*, Vic 2008.

Nella tua famiglia, mi pare di capire, c'era quindi il tentativo di formarti su valori diversi da quelli del franchismo?

Questo senza alcun dubbio: non solo da questo punto di vista, ma anche da quello culturale. Mia madre non lavorava, mentre mio padre, come era normale in quel periodo, faceva tre o quattro lavori per poter arrivare a gestire la famiglia. Lui era oculista-optometrista, ma la sera, quando finiva il lavoro, dava lezioni private a studenti di famiglie bene, quelle che avevano i mezzi per potersi permettere un professore privato. La mia frequentazione dei gesuiti è dovuta al fatto che ero riuscito ad avere una piccola borsa di studio.

In famiglia, non solo da noi ovviamente, non si parlava peraltro di alcuni temi come la guerra civile, perché tutti avevano avuto morti in casa. Il padre di mia madre, ad esempio, era stato fucilato durante quel periodo. Nel sistema franchista il mondo era molto semplice: c'erano i rossi, i nemici, che il regime definiva anarchisti, comunisti e massoni, e c'erano gli altri.

Pensa che ancora ai miei tempi si giustiziava con molta facilità la gente; a Barcellona nel commissariato di polizia sulla via Laietana si torturavano e incarceravano le persone⁴. I racconti sono sconvolgenti. In tanti ricordano quel luogo, che esiste ancora come sede della polizia spagnola e che i democratici vorrebbero diventasse un museo della repressione franchista, come esiste a Budapest e in altre città dell'Europa. Negli anni Settanta sono ancora stati condannati a morte e giustiziati alcuni prigionieri baschi⁵: lo ricordo benissimo perché nel 1975 mi trovavo al Congresso internazionale di archeologia cristiana a Roma⁶, con Paul-Albert Février, Charles Pietri, Pere de Palol, Frederic-Pau Verrié e Henri-Irenée Marrou, e durante i lavori si tentò di far prendere una posizione pubblica riguardo a quello che stava succedendo, ma

⁴ M. Carrillo, *La legislació repressiva de la dictadura franquista*, in *Franquisme i repressió. La repressió franquista al Paísos Catalans (1939-1975)*, a cura di P. Pagès i Blanch, Valencia 2004, pp. 87-88; E. Ferrand Puig, *Església i repressió: el franquisme contra la HOAC*, *ibidem*, pp. 217-218; M. Carrillo, *El marco legal de la represión en la dictadura franquista durante el periodo 1939-1959*, in *El derecho a la memoria*, a cura di F. Gómez Isa, Bilbao 2006 (Giza Eskubideak, Derechos Humanos, 5), pp. 513-514.

⁵ Il tema della repressione nei confronti di dissidenti baschi, ricordato dallo studioso, è ampiamente affrontato nella letteratura scientifica; per un inquadramento generale che non ha alcun intento esaustivo, si veda, ad esempio, I. Egaña, *Los crímenes de Franco en Euskal Herria 1936-1940*, Tafalla 2009; F. Molina Aparicio, *Lies of our fathers: Memory and politics in the Basque Country under the Franco's dictatorship, 1936-68*, in «Journal of Contemporary History», 49 (2014), pp. 296-319; E. Zubiaga Arana, *La represión franquista de guerra y posguerra en el País Vasco a debate: entre el exterminio y el oasis*, in «Historia y Política», 37 (2017), pp. 357-384. Si veda inoltre, per quanto attiene anche le implicazioni storico-artistiche, A.M. Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980). Un modelo de análisis sociológico de la practica pictórica contemporánea*, Madrid 1985 (Arte y estética, 1), pp. 145-146.

⁶ Si tratta del IX congresso internazionale di archeologia cristiana (Roma, 21-27 settembre 1975), pubblicato in due volumi nel 1978. In quell'occasione Xavier Barral i Altet presentò un contributo dal titolo *Mensae et repas funéraire dans les nécropoles d'époque chrétienne de la péninsule ibérique*.

gli organizzatori, che non sapevano nulla degli infruttuosi interventi di papa Paolo VI, bloccarono questa richiesta⁷.

Quindi Barcellona è un ambiente che molto presto hai cominciato a sentire ostile?

Ostile non è il termine giusto: mi sentivo piuttosto asfissiato, oppresso. Anche di questo te ne rendi conto dopo. C'erano effettivamente delle famiglie con tradizione culturale catalana e repubblicana nelle quali si era mantenuto vivace il dibattito, ma questo non era il mio caso, perché da me si agiva piuttosto sulla legge del silenzio protettore e, come ti dicevo, di molte cose non si parlava. A casa, per esempio, si recitava ogni giorno il rosario, anche se non eravamo integralisti; semplicemente si agiva come una famiglia normale in quella realtà. L'unica preoccupazione dei miei era preservare il figlio, che non vedesse, che non ascoltasse e che non si trovasse un giorno in prigione o in circostanze pericolose per strada dove, oltre alla polizia, c'erano le spie del regime di Franco.

Mi pare di capire che tu hai iniziato a sentire un'inquietudine, di fatto una spinta ad uscire da questo mondo, già abbastanza precocemente.

Certo, alla fine degli studi secondari ho iniziato a sentire l'aria mancare. Avevo cominciato a leggere le cose più disparate e a informarmi. Ricordo, per esempio, il giorno della morte di Kennedy, perché tenevo nella mia camera da letto una radio – avere una radio era essenziale per essere minimamente collegato alla realtà: non è che i miei genitori non lo sapessero, ma era una cosa quasi clandestina –, che per me significava poter ascoltare quello che succedeva nel mondo. Allora a un certo momento cominciai a percepire questa mancanza di aria intorno a me, soprattutto nella quotidianità più che da un punto di vista intellettuale. Generalmente questo sentimento si gestisce andandosene di casa, ma a Barcellona ciò non era consentito, perché la polizia ti avrebbe messo in carcere.

L'unica possibilità era lasciare la Spagna. Anche se questo lo potevano fare solo quelli come me, giovani, che non avevano un passato, perché quelli che ce l'avevano avuto, non possedevano più il passaporto: confiscarlo era la prima cosa che capitava quando, per esempio, si partecipava a una manifestazione, oppure se la polizia ti fermava per strada in qualsiasi circostanza. Pensa che ci sono stati momenti in cui molti intellettuali si sono chiusi nel monastero di Montserrat per protestare contro il Processo di Burgos che era stato istituito contro i militanti baschi dell'ETA, nel 1970, ma già prima, nel 1966, c'era stato quell'incontro ormai storico dai Cappuccini a Barcellona, consociu-

⁷ Su questo episodio: *Témoignage de Xavier Barral i Altet*, in *Paul-Albert Février parmi nous*, Aix-en-Provence 1992, pp. 173-175.

to come *la caputxinada*, per protestare, costituire il sindacato democratico degli studenti dell'Università di Barcellona, e salvarsi dalla polizia: in queste concentrazioni c'erano artisti come Antoni Tàpies o Joan Mirò, e anche molti altri intellettuali dissidenti⁸. Quegli eventi adesso sono storici, come diventerà storico quello che sta succedendo oggi con i membri del governo catalano, imprigionati ed esiliati dopo gli eventi d'ottobre 2017.

Mi ricordo, ad esempio, di padre Eduard Junyent i Subirà, archeologo ed erudito di arte medievale, che ho conosciuto molto bene, più tardi, quando ho lavorato sulla Cattedrale di Vic, dove lui era canonico. Negli anni Trenta, Junyent era stato docente all'Accademia Pontificia a Roma e aveva pubblicato studi importanti sulla chiesa inferiore di San Clemente⁹. Essendo prete, e quindi intoccabile, riusciva a passare più facilmente la frontiera, e portare con sé clandestinamente dalla Francia dei libri al ritorno.

L'unica cosa da fare per coloro che avevano ancora il passaporto era andarsene, e io un giorno, come molti altri, sono partito. Te ne vai perché senti l'oppressione, in famiglia e nel sistema statale, che colora tutto di nero o, se hai fortuna, nei momenti migliori lo colora solo di grigio molto scuro. Per fortuna, nel mio caso c'era il rugby: giocavo di estremo e di centro esterno nei giovani del F.C. Barcelona che aveva dal 1924 una sezione di rugby.

Hai parlato di letture che hanno iniziato a condizionare la tua visione della Spagna. A quali testi e a quali autori ti riferisci?

I libri arrivavano con il contagocce, perché era pericolosissimo. Da dove venivano? Per esempio, c'era una casa editrice di Parigi finanziata dal Partito comunista, Ediciones Ruedo ibérico¹⁰, che pubblicava cose, oggi considerate normali, come le poesie di Salvador Espriu, il grande poeta catalano, che con loro aveva edito *La pell de brau* (*La pelle di toro*), uno dei poemi ormai classici in questa lingua, ma un'opera allora clandestina¹¹. Persino i dischi di Georges Brassens arrivavano dall'Andorra, sempre nascosti.

⁸ B. Catoir, A. Tàpies, *Conversations with Antoni Tàpies*, Munich 1995, p. 115; J. Creixells, *La Caputxinada*, Barcelona 1987; M. Capdevila i Candell, *Tancada a Montserrat*, in *Catalunya durant el franquisme: diccionari*, Vic 2006, p. 377.

⁹ E. Junyent i Subirà, *Il titolo di San Clemente in Roma*, Roma 1932 (Studi di antichità cristiana, 6). Su Junyent, X. Barral i Altet, *Eduard Junyent i Subirà*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, a cura di S. Heid e M. Dennert, Regensburg 2012, vol. 1, pp. 694-695.

¹⁰ La casa editrice fu fondata a Parigi nel 1961 da cinque esiliati di manifesta fede antifranquista. Sull'esperienza editoriale di questa realtà: N. De Haro García, *Grabadores contra el franquismo*, Madrid 2010 (Biblioteca de historia del arte, Consejo superior de investigaciones científicas), *passim*, in particolare pp. 43-45, 192-194, 222; A. Bottai, *Tra amicizia e solidarietà antifranquista*, Giorgio Agosti, *Franzo Grande Stevens*, José Martínez, Milano 2019 (Studi e documenti), *passim*, in particolare il cap. II.

¹¹ S. Espriu, *La pell de brau*, Paris 1963. Il volumetto bilingue (catalano e castigliano), che era stato proibito in Spagna, prevede non a caso in copertina un'opera di Antoni Tàpies ed è introdotto da una nota critica di Maria Aurèlia Capmany, che così scriveva: «En el moment en què la llengua catalana semblava acceptar amb una passivitat suïcida la condemna a mort, en un

Allora un'altra delle cose che caratterizzava quel periodo era il silenzio, perché gli intellettuali non uscivano di casa o si trovavano in segreto nell'abitazione dell'uno o dell'altro, senza che la polizia lo sapesse. Io sono entrato in contatto molto più tardi con questa realtà, quando oramai ero all'estero.

I.2 *La scoperta dell'Europa e il soggiorno londinese*

Quali furono le tue prime esperienze fuori dalla Spagna?

Sono partito di casa per fare un primo viaggio nel periodo che oggi chiamiamo *beatnik*, all'inizio degli anni Sessanta, e ho iniziato a girare in autostop, dal 1964, per conoscere il mondo (il nostro testo di riferimento era Jack Kerouac, *On the road*). L'ho fatto per due anni di seguito, non interi, ma per almeno sei o sette mesi. Sono tornato a casa a Barcellona principalmente per i miei genitori, che non riuscivano a capire il senso di quel viaggio. Per loro era diventata una questione assai problematica: che cosa avevano fatto di male perché un ragazzo come me invece di finire gli studi se ne andava a fare l'autostop in direzione di Parigi? Per me, invece, era solo voglia di scoprire altre realtà. Sono tornato a Barcellona per qualche mese e poi sono ripartito. Ho girato tutta l'Europa dall'Irlanda fino alla Scandinavia e alla Grecia, e ho visto pure qualche paese dell'Est – dov'era molto pericoloso andare (se in Europa era agevole dormire negli alberghi della gioventù o al più nei parchi, oltretutto questo era inimmaginabile) –, la Berlino orientale, la Jugoslavia, Napoli.

In tutte quelle occasioni ho cominciato a frequentare i musei e pian piano si è formata una sensibilità personale per questi temi. Va detto che non si parlava molto di queste realtà, neppure a scuola, perché quello che vi si studiava era molto pilotato: storia, geografia, scienze, religione. Ricordo che tra le materie obbligatorie, ogni anno nel percorso di formazione secondaria, c'era *Formazione dello spirito nazionale*¹². Si adottavano manuali che cominciavano con «Qual è la mia patria?», e tu rispondevi «La mia patria è la Spagna», «Qual è il mio Dio?», «Qual è il mio Caudillo?», eccetera: questo era il contesto nel quale si consideravano essenziali anche la ginnastica e la religione. Allora, quando sono arrivato in un paese laico come la Francia, ho cominciato a rendermi conto di molte cose; come, per esempio, che esisteva una differenza

moment en què escriptors catalans es passaven amb armes i bagatges a la "llengua del imperio" – complint així la consigna que vèiem als patis de la Universitat i a les oficines públiques –, en un moment en què poetes i prosistes encara fidels s'evadien de la trista realitat, refugiats en un plàcid món interior, Salvador Espriu escrivia una obra de teatre complexa, difícil, riquíssima, per demostrar que aquesta llengua a les portes de la mort era una de les més dúctils, més sàvies, més riques de la Romània».

¹² Sulla *Formación del espíritu nacional* (FEN), introdotta con decreto del Ministerio de Educación Nacional de España del 29 marzo 1944, si veda E. Mira Caballos, *De la formación del espíritu nacional a la educación para la ciudadanía: un estudio comparado*, Badajoz 2017 (Serie Universia, 5), pp. 13-18.

tra la Catalogna e la Spagna, un pensiero che non avevo mai formulato prima in maniera teorica. Perché bisogna ricordare che la lingua catalana era vietata, come ti dicevo, e che sui muri delle strade di Barcellona si poteva leggere in castigliano, la lingua obbligatoria, «Hablad cristiano» (parlate cristiano) indirizzato ai catalani.

Anche se io avevo vissuto tutto questo, in effetti non ero in grado di percepire intellettualmente come fosse realmente la Spagna, se non una volta uscito fuori dai suoi confini e attraverso l'immagine che se ne aveva all'estero; perché ovviamente il regime di Franco per mantenersi aveva bisogno, oltre che della polizia, dell'appoggio di una parte importante della popolazione, come era avvenuto per l'Italia di Mussolini e per la Germania di Hitler. Di tutto questo te ne rendi conto solo una volta che sei fuori. Io non avevo mai frequentato, né allora, né dopo, gli ambienti degli esiliati spagnoli repubblicani, nonostante ne avessi conosciuti, ma una volta arrivato in Francia ho cominciato a tracciare un confine netto tra la Catalogna e la Spagna, e a studiare la lunga storia dell'occupazione spagnola della Catalogna¹³. Mi sono reso conto che la prima cosa era imparare completamente la mia lingua, il catalano, che nessuno mi aveva mai insegnato a sviluppare; io lo sapevo parlare e lo utilizzavo quotidianamente, ma non ero in grado di scriverlo letterariamente.

Dopo questi viaggi in autostop si è formata definitivamente l'idea di andarmene da quella Barcellona franchista. In quel tempo io avevo uno zio, fratello di mio padre, un marista, che risiedeva in Inghilterra, molto attivo nelle missioni umanitarie in Africa dove aveva abitato per tanti anni: fu lui a creare le condizioni affinché io potessi andare a studiare a Londra¹⁴.

Quali esperienze di studio ricordi positivamente prima che tu lasciassi definitivamente la Spagna?

Ancora negli anni di studio, ho cominciato a frequentare a Barcellona gli archeologi, principalmente Josep de Calasanz Serra i Ràfols¹⁵. All'epoca, cominciavano a tornare in città i professori che erano stati privati della cattedra dopo la guerra civile; pensa che prima del franchismo la Catalogna era un paese molto sviluppato dal punto di vista intellettuale, un paese che aveva costruito le sue istituzioni culturali al margine dalla Spagna. La Mancomunitat de Catalunya, nei primi decenni del Novecento, prima della Repubblica, era stata presieduta dall'architetto e storico dell'arte, Josep Puig i Cadafalch¹⁶. A quel tempo c'era un movimento culturale molto attivo, che intendeva

¹³ Per un'idea d'insieme: J. Sobrequés i Callicó, *Història de Catalunya*, Barcelona 2007; J. Fontana, *La formació d'una identitat. Una història de Catalunya*, Vic 2014; J. Sobrequés i Callicó, *Espanya contra Catalunya. Crònica negra d'un simposi d'història*, Barcelona 2014.

¹⁴ X. Barral i Altet, *Biafra*, in «Vida Nova. Revista occitana i catalana», 18 (1971), 51, pp. 25-42.

¹⁵ X. Barral i Altet, *Josèp de C. Serra i Ràfols o la voluntat de continuïtat ideològica de l'arqueologia, des de la Mancomunitat i malgrat el Franquisme*, in «Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics», 24 (2013), pp. 85-100.

¹⁶ *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, a cura di A. Balcells, Barcelona 2003.

contribuire alla creazione di un paese avanzato anche attraverso la scuola, le accademie erudite e i musei. È il momento in cui si era tentato di proteggere i beni culturali, contrastando, per esempio, le esportazioni verso gli Stati Uniti (soprattutto a Boston) della prima pittura murale dei Pirenei. Quegli uomini di cultura dell'inizio del Novecento si resero conto di quale disastro ne sarebbe derivato e assoldarono a proprie spese gli stessi restauratori di Bergamo, la famiglia Steffanoni, impiegati dagli americani, gli unici capaci di strappare grandi superfici murali, per fare in modo che queste pitture fossero protette a Barcellona e non altrove¹⁷. Fu l'inizio dell'attuale Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona (allora Museu d'Art de Catalunya). Senza parlare poi del periodo repubblicano degli anni Trenta, un momento di costruzione di un paese nuovo da tutti i punti di vista, e sicuramente non ultimo dal punto di vista culturale.

Questa volontà tutta catalana indirizzata alla costruzione di un paese moderno e culturalmente avanzato, che operò fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e che adesso si vede emergere nuovamente, è stata stroncata radicalmente nel 1939 con l'arrivo di Franco, dopo il colpo di stato contro il governo repubblicano, regolarmente eletto, che portò a una guerra interna, lunga, di tre anni. I professori che insegnavano all'Università repubblicana avevano avuto allora, nei primi anni Quaranta, poche alternative: partire in esilio abbandonando tutto oppure essere privati della cattedra e tentare di sopravvivere lavorando per qualche editore o facendo traduzioni¹⁸.

Per tornare alla tua domanda, nell'ambito dell'archeologia quasi tutti si rivolgevano alla preistoria, settore nel quale rimaneva molto viva la memoria di Pere Bosch Gimpera, eminente specialista di questa disciplina, rettore dell'Università di Barcellona, esiliato in Messico alla fine della guerra. L'ambito dell'arte romana era meno presente, il Tardoantico inesistente, e il Medioevo esisteva poco dal punto di vista della storia dell'arte. Per questo motivo io, all'inizio, mi sono interessato alla preistoria. Poi, lentamente, sono arrivato al mondo classico, poi più tardi al Medioevo.

Arriviamo al momento in cui tu hai raggiunto Londra e ti sei iscritto alla Saint Bernard's School.

Questo è avvenuto, come ti accennavo, grazie all'intervento di mio zio frate marista. Per entrare nel sistema universitario britannico avrei dovuto

¹⁷ La temperie culturale della Catalogna fra fine Ottocento e primo Novecento, con specifici riferimenti al salvataggio delle opere d'arte citate dallo studioso sono state oggetto di un'attenta analisi nel volumetto di X. Barral i Altet, *Josep Pijoan. Del salvament del patrimoni artistic català a la història general de l'art*, conferència pronunciada davant el Ple (24 de febrer 1997), Barcelona 1999; X. Barral i Altet, *L'étude de l'art roman catalan ou la construction d'une identité nationale*, in *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boï*, a cura di J. Camps e X. Dectot, catalogo della mostra (Paris, Musée national du Moyen Âge, Musée de Cluny, 14 settembre 2004-3 gennaio 2005), Paris 2004, pp. 23-33.

¹⁸ F. Gracia Alonso, *La repressió franquista a la Universitat catalana*, Vic 2011.

ottenere la convalida degli studi di Barcellona e dunque riprendere qualche materia. Ho frequentato la Saint Bernard's School credo più o meno per due anni, anche se la mia condizione economica era molto precaria, poiché i miei genitori mi mandavano quello che potevano, mentre per il resto dovevo arrangiarmi. Doveva essere il 1966, perché nel 1968 ero stato già ammesso all'University College di Londra ed erano intervenuti contemporaneamente i fatti di maggio a Parigi, dai quali ero rimasto affascinato a tal punto da decidere di cambiare la mia prospettiva di vita.

All'epoca tu sei stato accettato sia all'Università di Londra sia ad Oxford.

Londra sicuro, Oxford non lo ricordo bene. Comunque ero da sempre affascinato dalla vita dei *college*, dove i professori erano quasi tutti celibi, o almeno questa era la tradizione; si sedevano da soli al pub davanti a una birra grande, senza parlare con nessuno, con la tranquillità di pensare e di studiare, di fare ricerca con buone biblioteche, buoni maestri ed eccellenti studenti.

Quale tipo di istinto ti aveva guidato nella scelta di queste università? A quel punto della tua vita avevi già chiaro quale sarebbe stato il tuo percorso?

Non pensavo al Medioevo: ho iniziato a pensarci soltanto in seguito. In quel momento studiavo soprattutto il mondo antico, classico e avevo già abbandonato la preistoria.

C'era qualcuno che ti aveva affascinato da questo punto di vista o era un percorso che tu sentivi di intraprendere personalmente?

Si trattava di un interesse personale che si era concretizzato nei due anni in cui avevo girato l'Europa in autostop. Allora avevo letto molto e avevo visitato i musei delle città dove mi capitava di trovarmi: così è maturata l'idea di dedicarmi alla storia dell'arte, e soprattutto in quel periodo all'archeologia.

Come si coniugano il percorso alla London School of Journalism, di cui hai ottenuto il diploma nel 1968, e l'interesse verso l'archeologia che avevi coltivato già in precedenza?

Non te lo so dire, perché era tutto molto istintivo. Alla base c'era la voglia di apertura dopo la Barcellona franchista, il desiderio di sapere, di scoprire il mondo, le altre culture, il passato. Non c'era una premeditazione: dominava su tutto la voglia di scrivere e formarmi culturalmente. In quel periodo, peraltro, avevo imparato letterariamente la mia lingua madre, poi l'inglese e il francese, e desiderando allo stesso modo imparare a scrivere, avevo compreso che la scuola di giornalismo mi avrebbe offerto questa possibilità. Pensa, era una scuola in inglese, lingua che io conoscevo ancora male e che ho imparato proprio in quella circostanza.

Cos'è che ricordi di quell'esperienza, abbastanza distante dall'archeologia?

Era una scuola, anche se non totalmente, per corrispondenza; insomma, funzionava come le università a distanza. Era un esperimento molto pionieristico da questo punto di vista, poiché non aveva corsi che si sviluppavano durante la giornata. Proprio in quel contesto è avvenuta la scoperta della storia, come scoperta degli eventi della vita e in particolar modo del momento in cui vivevo, poiché i fatti della Spagna a me erano arrivati totalmente alterati dalla propaganda ufficiale.

È possibile che questa necessità di formarti nel giornalismo fosse legata a quel disagio, per la mancanza di informazione, che tu avevi sentito in Spagna?

Molto probabilmente è così, ma nessuno mi ha spinto a fare la scuola di giornalismo a Londra. Più tardi in Francia ho conosciuto le strutture di formazione dei professori e degli intellettuali, quelle filiere tradizionali che portavano alla preparazione di *élite*, come ad esempio l'École normale supérieure, l'École nationale des chartes e l'École pratique des hautes études, dove si entrava con una formazione già buona e ci si preparava a un livello alto. Niente di questo era possibile nel mio caso, poiché la formazione della mia generazione avveniva da autodidatta. Certo all'Università di Barcellona c'era un maggiore spazio di libertà, che di sicuro però è mancato nel contesto degli studi secondari in cui mi ero trovato. In qualche misura, provavo l'ansia di recuperare quello che altri in questi paesi avevano già.

Negli anni in cui hai frequentato la scuola di giornalismo hai avuto modo di maturare una coscienza politica?

Negli anni Sessanta, il mio pensiero non era ancora formato, ma la necessità era così forte che il percorso è stato molto veloce e progressivo. In primo luogo, si era sedotti dai movimenti di liberazione e di conseguenza si veniva indirizzati molto rapidamente alla radicalità. C'erano diversi modi di reagire e il mio si è canalizzato verso lo studio, la cultura e la lettura. Io compravo tutto quello che riuscivo a finanziare con i miei mezzi modesti, soprattutto libri usati, perché costavano poco. Proprio allora mi sono procurato libri che conservo da sempre, da Rimbaud e Verlaine, passando per autori come Fidel Castro e la poesia della *beat generation*, Burroughs, Gregory Corso, Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Bob Kaufman, Jack Kerouac e Philip Lamantia. Potrei citarti a memoria quei poemi di prigionia di Kaufman, i sogni di Kerouac, le parole ansiose per Fidel Castro di Ferlinghetti o il poema *Kaddish*, che Ginsberg scrisse in ricordo di sua madre, celebre cantante di blues degli anni Venti.

Un altro aspetto importante in questo meccanismo di rifiuto è che la Spagna era una nazione monolitica. Quando è arrivata la prima televisione a casa,

in bianco e nero, si trasmetteva principalmente il flamenco e *los toros* – per fortuna in Catalogna ormai sono stati vietati –, che è ancora oggi nella Spagna non catalana *fiesta nacional*. Questo aspetto, che può sembrare banale e folcloristico, rappresenta l'imposizione di una identità che tu non percepisci come tale in quel preciso momento. Per esempio, in quel periodo soltanto Tàpies e Mirò erano riusciti a mantenere il nome in catalano, perché erano molto conosciuti all'estero e il regime non avrebbe potuto imprigionarli. O ancora, solo molto tardi abbiamo scoperto che nel 1963 l'abate di Montserrat, che tra l'altro veniva dal villaggio di mia madre, L'Arboç del Penedés, fece una celebre dichiarazione a «Le Monde» in cui denunciava il regime di Franco; censurata in Spagna, determinò l'esilio del monaco a Milano e qualche tempo dopo l'avvio dell'esperienza del monastero di Saint-Michel (Sant Miquel) di Cuxà (Cuixà, in catalano), dove molti monaci di Montserrat si rifugiarono¹⁹. Il mio legame con Cuixà e con la sua comunità monastica viene da qui²⁰.

Quell'intervista, che aveva creato una forte scossa, da noi era arrivata clandestinamente. Ecco perché la coscienza politica viene da una sorta di fame, dalla necessità di divorare tutto ciò che trovavo, dagli scritti eruditi fino alle cose più banali. Così è avvenuta anche la mia scoperta di Georges Brassens, che ti ho già nominato: una persona aveva portato un disco da Andorra, da dove passavano questi materiali in modo clandestino. Mi era anche arrivato il libro della collezione di Pierre Seghers, *Poètes d'aujourd'hui*, con i testi delle sue canzoni²¹. Ma Brassens non è che fosse un rivoluzionario, perché dal punto di vista politico era un anarchico, e io ho cominciato a tradurlo clandestinamente, per me, i testi in castigliano, poi in catalano. Lui era molto schivo e di certo non sarebbe mai venuto nella Spagna di Franco, così sono andato a vederlo a Parigi, al teatro Bobino dove l'ho conosciuto personalmente infilandomi, ancora una volta clandestinamente, nei camerini degli artisti dopo un suo recital: fu una grande emozione!

¹⁹ L'abate Aureli Maria Escarré pubblicò le sue dichiarazioni contro tutti i fascismi nelle pagine del quotidiano «Le Monde» il 14 novembre 1963 e per tale motivo fu costretto a lasciare Montserrat, trovando ricovero nel monastero di Viboldone, nei pressi di Milano: I. Renaudet, *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid 2003 (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 22), pp. 78-79; G. Gozzini, *Sulla frontiera. Camillo De Piaz, la Resistenza, il Concilio e oltre*, Milano 2007, pp. 182-183. Si legga la testimonianza del monaco segretario dell'abate Escarré, Aureli Argemí, sotto lo pseudonimo di Francesco Amoveri, *Stato cattolico e chiesa fascista in Spagna*, Milano 1973.

²⁰ Il rapporto con questo luogo viene da molto lontano ed è stato rafforzato, oltre che alla partecipazione dei convegni di Cuxa editi nei «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» (1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 2004, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2014, 2017), anche da una cospicua produzione relativa ai vari aspetti storico-artistici di questo sito. Fra i primi lavori vi sono, oltre all'agile guida X. Barral i Altet, *Saint-Michel-de-Cuxa*, Rennes 1986, vari contributi cadenzati fra il 1977 e i tempi a noi vicini. Si veda la testimonianza recente di X. Barral i Altet, *Conclusions. De 1969 à 2018 : quelques réflexions personnelles sur l'histoire des Journées romanes de Saint-Michel de Cuxa*, in *Qu'est-ce que l'art roman?*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 50 (2019), pp. 237-250.

²¹ *Georges Brassens*, présentation par Alphonse Bonnafé, Paris 1963 (Poètes d'aujourd'hui, 99).

1.3 Parigi e la formazione universitaria

Il '68 è stato un momento di svolta: sei venuto a conoscenza di quello che succedeva in Francia e hai deciso di abbandonare il paese nel quale avevi programmato di studiare. È corretto dire che hai seguito il flusso della novità politica, della possibilità di cambiare il mondo?

In quel momento ho fatto tutte le pratiche amministrative necessarie con l'ambasciata e con il consolato francese per ottenere una seconda equivalenza degli studi; essere già stato ammesso all'università inglese mi ha aiutato di sicuro molto. Credo che non mi sia stato chiesto nessuno completamento, tutto è stato automatico, e così sono stato ammesso subito alla Sorbona. Ho cominciato alla Sorbona il corso 1968-1969, in un periodo fantastico, durato un paio d'anni, fino al 1970-71, in cui abbiamo creduto veramente di poter cambiare il mondo. E sentendoci in dovere di farlo.

Subito dopo il '68, in Francia le università si sono frazionate: l'antica Sorbona si è divisa fra Paris I, di sinistra, e Paris IV, di destra. I professori nel mio settore, quello in cui io volevo formarmi, avevano optato per la seconda e dunque io mi ritrovai a Paris IV. Tutti si riunivano nell'edificio di Rue Michelet²², anche se le lezioni dei primi anni si tenevano in periferia, nel nostro caso alla Porte de Clignancourt.

Ti dicevo che ci sentivamo in dovere di cambiare il mondo, perché se, per esempio, giungeva la voce che stavano per arrivare i fascisti della facoltà di diritto della Rue d'Assas²³, tutti noi andavamo immediatamente davanti all'università con le sedie, per proteggerla. Eravamo disposti a tutto e parallelamente anche a cambiare quel poco che sapevamo di storia dell'arte e di archeologia.

Circolavano molti aneddoti sui docenti – quanto di mitologia ci fosse, non lo so –, come per esempio riguardo ad André Chastel, che rappresentava ai nostri occhi, come tutti i professori, il mondo più tradizionale, il “mandarinato” più totale. Pare che gli studenti nel maggio del '68 lo avessero messo davanti alla sua cattedra per dirgli «Monsieur Chastel, votre histoire de l'art on s'en fout!». O Gilbert Charles-Picard, professore di archeologia romana, che mai avrebbe immaginato che qualcuno avrebbe messo in discussione quelle idee che erano state per molti anni delle icone.

Era un momento di grande effervescenza. Erano nate le riviste ciclostilate. Di nascosto andavamo nei sotterranei dell'università, nella sede di Jussieu, a vedere i film della Cina di Mao, noiosissimi anche per noi, ma assolutamente affascinanti, e c'erano gli stand con le pubblicazioni che realizzavamo noi stessi e quelle che arrivavano dall'esterno, come, ad esempio, *Pekin Information*. Conoscevamo il *Libretto rosso* di Mao a memoria. Davvero penso

²² *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*, a cura di S. Texier, Paris 2005.

²³ Oggi, Université Paris II, Panthéon-Assas.

che per due o tre anni abbiamo creduto di poter cambiare ogni cosa. Poi è successo quello che succede in molti casi: gli stessi vecchi professori hanno ripreso il potere, riproponendo, per quanto ci riguarda da vicino, la stessa storia dell'arte di sempre.

In questa fase della tua formazione – sei entrato nel 1968 alla Sorbona – non hai conosciuto Louis Grodecki, perché lui è arrivato a Parigi solo nel 1970.

In realtà Grodecki già faceva lezione, ma in quel tempo io, che non ho visto gli ultimi momenti di Georges Gaillard²⁴, ho conosciuto Anatole Frolow, un bizantinista che ha scritto a proposito della croce²⁵, e che ha assicurato la transizione, perché Gaillard aveva una malattia degenerativa. Ma è bene dire che all'inizio e fino alla *année de licence* noi studenti non incontravamo i professori, ma solo i *maître-assistants* e gli *assistants*.

Il fatto è che questa necessità di conoscenza, di assorbire tutto, a Parigi era diventata una cosa possibile, e dunque andavo a seguire le lezioni e i seminari dappertutto. Per esempio, nelle materie di libera scelta avevo preso *Socialisme et syndicalisme sous la Troisième République*, tenuto da un professore molto interessante, ma anche molto noioso, e che mi affascinava; poi ho scoperto che era il grande storico di questi argomenti, Jean Maitron, che aveva pubblicato svariati volumi sui sindacalisti dell'Ottocento e del Novecento in Francia²⁶. Seguivo il corso di Robert Delort, allora giovane insegnante, sulle scienze ausiliari della storia; ho potuto ancora sentire Édouard Perroy sul mondo carolingio, poi Grodecki aveva chiamato Michel Laclotte e Hélène Toubert per parlarci di pittura medievale, insomma sia gli studiosi della vecchia generazione, sia quelli della nuova.

In quel momento non era tanto la storia dell'arte che ci interessava. Almeno io ero attratto da tutto: era possibile frequentare un corso in un altro settore che ci incuriosiva, entro una certa proporzione, e soprattutto andare all'École pratique des hautes Études, all'École du Louvre e al Collège de France a seguire le cose più diverse, e persino "esotiche".

Com'è avvenuto l'incontro con Louis Grodecki?

È avvenuto naturalmente, anche perché quando io sono arrivato in *licence* lui insegnava. In quel momento non era professore *titulaire de chaire*, in

²⁴ R. Crozet, *Georges Gaillard (1900-1967)*, in «Le Moyen-Âge», 3-4 (1967), pp. 607-613.

²⁵ Al riguardo si veda soprattutto A. Frolow, *La Vraie Croix et les expéditions d'Héraclius en Perse*, in «Revue des études byzantines», 11 (1953), pp. 88-105; A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961 (Archives de l'Orient chrétien, 7); A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965 (Archives de l'Orient Chrétien, 8).

²⁶ «Jean Maitron a été le premier historien français de l'anarchisme avant de devenir l'auteur d'un immense dictionnaire biographique du mouvement ouvrier (29 volumes parus)»: così è riportato nel saluto di commiato di J. Julliard, *Jean Maitron*, in «Cahiers Georges Sorel», 5 (1987), pp. 219-220.

quanto non aveva ancora la tesi di stato. L'ha ottenuta molto tardi, sulle vetrate di Saint Denis, grazie a un sistema che si chiamava *sur travaux*, concesso soltanto a studiosi molto importanti²⁷. Grodecki era già molto conosciuto, ma poteva insegnare come *chargé d'enseignement*, ovvero occupava la cattedra benché non fosse ancora professore.

Come aveva raggiunto quella posizione a Parigi? Chi lo aveva portato lì?

André Chastel lo ha portato; lo voleva moltissimo a Parigi, e in quella circostanza è entrato in gioco anche l'eredità di Henri Focillon. Grodecki era a Strasburgo da molti anni, molto felice in quell'ambiente che era a stretto contatto con il suo mondo, la Germania, e non voleva di certo trasferirsi a Parigi. Come è stato rivelato in una lettera recentemente pubblicata, l'indicazione di non rifiutare la cattedra era venuta proprio da Chastel e da Jean Taralon²⁸.

Grodecki godeva di prestigio soprattutto all'estero. Quando io sono andato la prima volta a Princeton, ho potuto misurare la sua reputazione, che in Francia non si percepiva così tanto. Proprio a Princeton ho avuto il privilegio di conoscere la vedova di Erwin Panofsky: quando ha saputo che ero allievo di Grodecki, ha voluto regalarmi il volume di miscellanea per suo marito che aveva ancora in un armadio. Allo stesso modo, quando George Kubler, focilloniano, ha saputo che ero assistente di Grodecki, mi ha regalato il suo libro *The Shape of Time*, con una dedica²⁹: questo era il prestigio mitico di Grodecki. In quel contesto, c'era una sorta di venerazione per Focillon, e Grodecki se ne giovava: era una questione di fedeltà. Pensa che un giorno alla Société nationale des Antiquaires de France qualcuno fece una comunicazione vagamente anti-Focillon e Grodecki si alzò in piedi e disse «Monsieur, c'est Focillon qui l'a dit».

Quindi, hai cominciato a frequentare i corsi di Grodecki: che cosa è successo?

I suoi corsi erano molto affascinanti, ma noi eravamo tutti terrorizzati da lui; non ci sarebbe mai venuto in mente di andarci a parlare. Grodecki aveva una personalità umana, ma difficile. Vedeva molto male. Di origine polacca, era per noi quasi un mistero. La mia preoccupazione era imparare. Io a quel punto mi ero già orientato verso il Medioevo e pian piano avevo iniziato a fare delle ricerche per conto mio.

Da Parigi ero entrato in contatto con personaggi del mondo politico e culturale catalano, alcuni erano medievisti come Joan Ainaud de Lasarte, il direttore dei Musei di Barcellona, e per tale motivo ero stato invitato a fare

²⁷ L. Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XII^e siècle*, Paris 1976 (Corpus Vitrearum Medii Aevi. France. Études, 1).

²⁸ È in corso di stampa la corrispondenza di Louis Grodecki a cura di Arnaud Timbert, presso le edizioni dell'Institut National d'Histoire de l'Art.

²⁹ G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962.

un intervento al primo convegno di storia del monachesimo in Catalogna – già seguivo i seminari di Stern all'École pratique des hautes études – e in quell'occasione ho fatto un piccolo intervento sui mosaici medievali di Ripoll e di Cuixà³⁰. Poi ho portato questo studio a Grodecki, una volta pubblicato in Catalogna: ero molto giovane e probabilmente non avevo neanche finito la *licence*: non gli avevo fatto leggere prima il testo, perché ero terrorizzato – a lui piaceva molto mettere a disagio le persone –, ma questo modo suo molto duro di agire ti educava.

Molto presto Grodecki mi ha preso come *Chargé de cours*, perché sceglieva un paio di studenti alla fine della *licence* per fare i *travaux dirigés*. E noi imparavamo molto negli incontri con lui, anche solo riordinando le diapositive che erano conservate all'interno del suo studio, o ascoltandolo quando discuteva delle tesi con gli studenti, e lui faceva in modo che tu sentissi. Lavorava in questo modo: o lo prendevi o lo lasciavi. Era necessario avere una grande resistenza con un personaggio di questo tipo, perché era imponente, molto difficile e inafferrabile, ma affascinante; e ci giocava.

Per esempio, quando nel 1973 è uscito il suo libro con Jean Taralon, Florentine Mütherich e Francis Wormald, *Il secolo dell'anno Mille*, o anche tre anni dopo il volume sulle vetrate di Saint-Denis, libri che noi non potevamo comprare perché costavano molto, nascevano tra noi studenti dibattiti su come procurarceli. Noi volevamo il volume e sapevamo che se lui ne avesse chieste delle copie all'editore le avremmo potute pagare molto meno. Ma il dilemma era: chi di noi sarebbe andato a chiedergli di acquistare i volumi? E se non lo facevamo, come avremmo potuto parlare con lui del libro appena uscito? Se non fossimo stati in grado di parlarne, ci sarebbe rimasto molto male, ma se gli avessimo chiesto di comprarlo a un prezzo più economico, di sicuro ci avrebbe insultato. Alla fine, decidevamo, come sempre, di rischiare e di andare a chiedergli di intercedere. Poi c'era un'ulteriore tappa, che riguardava la dedica: se non gli avessimo chiesto la dedica, ci avrebbe di certo apostrofato in modo duro; viceversa, se gliela avessimo chiesta, ci avrebbe mandato via.

Grodecki, come Focillon, non vedeva da lontano, anzi praticamente non vedeva niente. Per osservare un capitello utilizzava un binocolo molto grande; la luce gli faceva male agli occhi e il suo studio era spesso in penombra, se non quasi sempre al buio. Giravano molti aneddoti su di lui, come quello che fosse stato pugile, oppure che una volta in Francia, dopo la partenza da Varsavia e un breve soggiorno in Germania, un giorno passeggiando per la Sorbona aveva aperto una porta e aveva seguito una lezione di un professore, Henri Focillon, da cui era rimasto molto affascinato e per tale motivo era diventato storico dell'arte. Quanto sia vero tutto questo non lo so perché, ad esempio, recentemente, nelle giornate di studio di Cuixà, qualcuno ha ricordato lo stesso aneddoto anche per Marcel Durliat.

³⁰ X. Barral i Altet, *Els mosaics medievals de Ripoll i de Cuixà*, Poblet 1971 (Scriptorium Populeti, 4).

Alla Sorbona hai conosciuto un altro studioso di grande levatura, Henri Stern, uno dei grandi archeologi e storici dell'arte francesi: come è avvenuto questo incontro?

In modo assai semplice, andando a seguire le sue lezioni, davvero poco frequentate, all'École pratique des hautes études. Teneva un seminario sulla storia del mosaico, soprattutto su quello antico, non medievale. Lì è nato un interesse da parte mia verso quel tipo di approccio, a cui è seguita l'accoglienza da parte sua³¹.

Io già studiavo il Medioevo. Stern aveva pubblicato varie cose sui mosaici medievali, e avevo in mente di fare un lavoro per la tesi dell'École pratique sui tessellati della regione di Barcellona, dove avevo già dei contatti, anche se Pere de Palol l'ho conosciuto solo più tardi grazie proprio a Stern³². A quel punto sono diventato assiduo del seminario di Stern e da qui si è innescato l'interesse per i pavimenti medievali, anche perché a nessuno interessava questo argomento. Era un capitolo che rimaneva da scrivere nella storia dell'arte medievale, romanica soprattutto, poiché nei manuali di questa disciplina non c'era niente al riguardo, nonostante le testimonianze superstiti fossero molte.

Allora è intervenuto un cambio di tesi. In Francia in quell'epoca c'erano due tesi dopo quella di laurea (chiamata *maîtrise*): la *Thèse de Doctorat de troisième cycle* e dopo, per diventare professore, la *Thèse de Doctorat d'État*. Io avevo iniziato un elaborato con Grodecki per il *troisième cycle* su un tema focilloniano, la prima scultura funeraria medievale, quella di XI secolo, che ugualmente rimaneva da indagare. Nel gruppo di allievi di Grodecki c'erano principalmente coloro che lavoravano, da un punto di vista strettamente regionale, sui capitelli o sulle palmette – cose oggi totalmente prive di interesse ai nostri occhi –, ma rimaneva scoperto questo tema della plastica funeraria del secolo XI, che a me interessava molto. Dopo i seminari con Stern si è presentata la possibilità di cambiare l'argomento e anche il livello universitario della tesi, che Grodecki ha volentieri appoggiato. Probabilmente pensava che in questo modo avrei potuto saltare qualche tappa dal punto di vista universitario, anche se non ne sapevo niente. Spesso Grodecki non ci diceva quali erano i suoi piani di carriera per noi. Solo un anno fa ho scoperto che Grodecki effettivamente mi voleva come assistente – grazie alla corrispondenza che Arnaud Timbert sta per pubblicare –, da una sua lettera indirizzata a

³¹ X. Barral i Altet, *Henri Stern (1902-1988)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 33 (1990), 129, pp. 97-99: «H. Stern était très respecté dans la communauté internationale d'archéologues et d'historiens de l'art; ceux qui se réclament de son enseignement en ont largement bénéficié, car il savait épargner aux jeunes chercheurs les difficultés, humaines ou scientifiques, qu'il avait appris lui-même à surmonter» (p. 99).

³² X. Barral i Altet, *Les Mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana (Barcelone et ses environs)*, in «École pratique des hautes études. 4^e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire», (1973-1974), pp. 815-822. La tesi è stata pubblicata con lo stesso titolo nel 1978 dalla Università di Barcellona.

Jean Leclant³³. Ma credo che avesse fatto dei progetti su di me, soprattutto se a distanza di tempo leggo il contenuto di tre dediche (a suoi libri) che ancora conservo: nel giugno del 1973: «Pour Xavier Barral i Altet, avec toute ma sympathie, et l'espoir, pour lui, de le voir, rapidement, dans l'enseignement supérieur»; nel giugno del 1976: «Pour Xavier Barral i Altet, le jour de la Saint-Jean 1976, en toute amitié et sympathie»; e solo un anno dopo, il 19 dicembre 1977: «Pour mon ami Barral i Altet, parfait collaborateur et savant».

La tesi sulla scultura funeraria del secolo XI non è infatti mai stata portata a compimento. Proveresti a spiegare meglio cos'era intervenuto in quel momento?

Io non ho mai abbandonato Grodecki. È successo quello che normalmente si faceva, anche se poco di frequente, cioè un passaggio diretto alla *thèse de Doctorat d'État*. Talvolta, nel corso della preparazione della tesi di *troisième cycle*, quando l'elaborato diventava troppo grande, o il tema lo meritava, oppure perché c'era una circostanza amministrativa che metteva a disposizione un posto universitario, si passava direttamente alla *thèse d'État*.

Nel mio caso era intervenuto Stern – che per tanti anni aveva studiato i mosaici medievali e aveva pubblicato degli articoli molto noti sull'argomento –, che aveva compreso il mio interesse verso questa tematica in quanto medievista e pensava che avrei potuto svolgere un buon lavoro. Entrò quindi in contatto con Grodecki (non ricordo se fosse andato lui a parlargli o io), il quale ha accettato il cambio di tema, in virtù anche di un suo interesse personale in questo campo. Con Stern, infatti, io avevo già integrato i mosaici medievali nella tesi che avevo presentato all'École pratique des hautes études e da allora avevo continuato a seguirne i seminari. Stern aveva lavorato molto sui mosaici francesi, di cui possedeva una grande documentazione: quando mi ha proposto di lavorare su questo argomento ha messo a mia disposizione tutto il suo materiale di ricerca, che era incentrato però esclusivamente sui casi francesi. Proprio allora, molto rapidamente, mi sono reso conto che questo era un tema totalmente nuovo e che non era possibile indagarlo senza prendere in considerazione le testimonianze italiane.

Per la tesi di laurea ti eri anche interessato a temi molto specialistici come la numismatica.

Il *mémoire de maîtrise*, la mia tesi di laurea sulla numismatica, è il risultato del mio interesse verso settori della cultura umanistica di cui non cono-

³³ La pubblicazione in corso di stampa della *Correspondance générale (1933-1982)* di Louis Grodecki, sotto la direzione di Arnaud Timbert – secondo il progetto di ricerca diretto da Julien Noblet dal titolo *Édition de la correspondance de Louis Grodecki* –, è stato recentemente esposto nella giornata di studio *Louis Grodecki: les lettres d'une vie*, presso l'Institut national d'Histoire de l'Art a Parigi (19 aprile 2019).

scevo nulla e che volevo approfondire; in questo modo sono arrivato al seminario di Jean Lafaurie, sempre nell'École pratique des hautes études.

La mia prima tesi, come ti dicevo, sempre presso l'École pratique, era stata sui mosaici, con Henri Stern, ma credo di aver scritto, più o meno contemporaneamente all'inizio, la *maîtrise* sulla numismatica, o più precisamente sulla storia e sull'archeologia legate alle monete: ufficialmente questo secondo *mémoire*, se così vogliamo chiamarlo, era diretto da Grodecki, a Paris IV, intellettualmente molto aperto, che accettò di buon grado che a seguirla fosse Lafaurie.

La dispersione del patrimonio delle monete era un tema nuovo negli studi, che Lafaurie aveva praticato per i Merovingi. Per questo motivo conosceva Karl Ferdinand Werner, grande storico del mondo carolingio e direttore dell'Institut historique allemand de Paris³⁴. Werner, venuto a conoscenza dell'esistenza del mio lavoro, mi propose di pubblicarlo, immediatamente dopo che avevo superato la discussione³⁵. Ma sulla numismatica, in seguito, ho lavorato solo sporadicamente.

I.4 Parigi, città di studi

Parliamo ora di tutto ciò che sta intorno all'ambiente culturale parigino che hai frequentato. Hai ricordi di altri studiosi che hanno lasciato un segno nella tua formazione?

Certamente sono molti. C'era, per semplificare l'elenco, Noël Duval, un personaggio molto complicato e difficile, grande specialista del Tardoantico e del Maghreb, ma con un carattere insopportabile e terribile; è lui in realtà, assieme a Grodecki e Stern, che mi ha fatto andare in Italia e negli Stati Uniti. E c'erano Pere de Palol a Barcellona, che mi era stato presentato da Stern, e il gruppo di Georges Duby. E pure Paul-Albert Février, il tardoantichista, professore ad Aix-en-Provence, che è diventato un grande amico e mi ha influenzato moltissimo, anche rispetto alla sua posizione al momento dell'indipendenza dell'Algeria, poiché decise di rimanere in quella nazione e aiutare quel popolo; atteggiamento che in Francia gli procurò la disapprovazione di tanti³⁶. Pietri, Duval, Février, nell'eredità di Marrou rappresentavano per me

³⁴ W. Paravivini, *Nekrolog. Karl Ferdinand Werner 1924-2008*, in «Historische Zeitschrift», 288, 2 (2009), pp. 542-549.

³⁵ X. Barral i Altet, *La circulation des monnaies suèves et wisigothiques. Contribution à l'histoire économique du royaume wisigothique*, Zurich-München 1976 (Beihefte der Francia. Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris, 4), con prefazione di Jean Lafaurie.

³⁶ Sulla vicenda si veda J.-M. Guillon, *Paul Albert Février. Un historien dans l'Algérie en guerre. Un engagement chrétien, 1959-1962*, Paris 2006 (Collection Intimité du christianisme).

il mondo degli antichisti aperti al Medioevo che io ho frequentato per molti anni³⁷.

Ti racconto un aneddoto su Jean Lafaurie per dimostrarti quanto il sistema fosse arcaico. Lui era il più grande specialista di numismatica, di circolazione monetaria, di storia economica dell'alto Medioevo in relazione alle monete, riconosciuto in tutto il mondo. Dopo il consueto seminario settimanale all'École pratique des hautes études continuavamo sempre il confronto con Lafaurie e proseguivamo i dibattiti del seminario in un bar, davanti a una birra, anche perché eravamo in pochi a partecipare a quegli eventi. Allora, eravamo nel 1973, c'era in programma un importante convegno di numismatica, l'ottavo International Numismatic Congress, a New York e Washington, al quale lui era stato invitato a partecipare; gli avevano addirittura messo a disposizione un aereo privato, ma la sua risposta fu: «questi 'barbari' devono venire a casa nostra a fare un congresso storico». Questa che può sembrare una *boutade* corrispondeva in realtà profondamente al sistema francese che noi chiamavamo "franco-francese". Allo stesso modo, quando André Chastel ha messo in moto l'Institut national d'histoire de l'art, in realtà lo ha fatto perché era appena nato in California il Getty Center.

Io sono entrato in contatto con Georges Duby più tardi, quando ero già professore a Rennes, nello stesso momento in cui ho incontrato anche Jacques Le Goff. Ho lavorato molto con Duby, partecipato ai suoi seminari per anni e costruito solide amicizie attorno a lui. Il contatto con Duby si è consolidato quando nel 1987 è caduto il millenario di Ugo Capeto e si è deciso di organizzare in Francia una serie di grandi convegni internazionali. Robert Delort presiedeva la commissione del CNRS che ha spinto fortemente questo progetto, e così io mi sono trovato a partecipare con un piccolo gruppo, incaricato della storia dell'arte³⁸.

Che cosa ricordi del gruppo di giovani studiosi vicini a Stern e a Grodecki che poi hanno proseguito la loro opera?

Si trattava di poche persone in realtà. Stern fin dagli anni Cinquanta si occupava al CNRS del progetto *Recueil général des mosaïques de la Gaule*³⁹, che risaliva al primo decennio del Novecento, alimentato da alcune persone come Jean-Pierre Darmon, che ha da poco pubblicato un volume con parte dei

³⁷ Cfr. i contributi in *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris 1991 (Atlas archéologiques de la France), e l'impresa collettiva *Topographie chrétienne des cités de la Gaule des origines à la fin du VII^e siècle*.

³⁸ *Le paysage monumental de la France autour de l'an Mil (avec un appendice, Catalogne)*, Volume préliminaire au colloque international Hugues Capet, 987-1987. *La France de l'an Mil*, a cura di X. Barral i Altet, Paris 1987, e, con M. Parisse, *Le roi de France et son royaume autour de l'an Mil. Actes du colloque international Hugues Capet, 987-1987. La France de l'an Mil* (Paris, Senlis, 22-25 juin 1987), Paris 1992.

³⁹ J. Christophe, *Henri Stern et l'Association Internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA)*, in *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris 1983, pp. 13-14.

suoi scritti⁴⁰, Catherine Balmelle, Michèle Blanchard-Lemée, Jeannine Christophe, Henri Lavagne, Anne-Marie Guimier-Sorbets.

La storia di Henri Stern, specialista di Bisanzio, di Tardoantico, d'iconografia, di Medioevo e d'Islam, è molto interessante. I tedeschi che sono emigrati negli Stati Uniti hanno avuto buona accoglienza e molte agevolazioni, mentre quelli che hanno deciso di andare in Francia, come Stern o Hans-Georg Pflaum⁴¹, hanno incontrato grandi difficoltà. Stern era nato nel 1902, era già stato conservatore in vari musei tedeschi⁴² e pubblicato opere importanti in Germania dal 1931, ma poi una volta emigrato in Francia ha dovuto ricominciare gli studi da capo, conseguire nuovamente i suoi diplomi, rifare il dottorato; in realtà, se ne è saputo poco fino agli anni Cinquanta, quando ha pubblicato il grande libro *Le calendrier de 354*, che era la sua tesi dottorale francese⁴³. Al contrario, Ernst Kitzinger che era partito dalla Germania, più o meno nello stesso momento, passando per l'Inghilterra, ha trovato negli Stati Uniti un'ottima accoglienza.

Stern al di là dei mosaici aveva già una traiettoria di studi sull'arte bizantina. Aveva scritto un prezioso libretto nel 1966, che noi trovavamo nei librai di seconda mano e che poi conservavamo come una reliquia, perché una sintesi come la sua a quel tempo non esisteva, tanto meno in francese⁴⁴. Ma evidentemente l'altro problema è che la Francia, essendo molto nazionalista e dunque molto legata alla filiera tradizionale, marginalizzava nel primo dopoguerra queste persone. Già ai miei tempi le cose andavano in un modo un po' diverso, anche se è vero che, per quanto mi riguarda, provenivo dalla Catalogna, non avevo mai voluto essere considerato spagnolo e appena possibile ho preso la nazionalità francese.

⁴⁰ J.-P. Darmon, *Mythes et images en mosaïque. Scripta (musi) varia. Recueil de textes (1963-2013)*, Paris 2018.

⁴¹ H.-G. Pflaum, *Un historien du XX^e siècle*, Actes du colloque international (Paris, 21-23 octobre 2004), a cura di S. Demougin, X. Lorient, P. Cosme e S. Lefebvre, Genève 2006.

⁴² A Monaco, fu assistente scientifico fra il 1930 e il 1931 prima al Residenzmuseum e dal 1931 al Bayerischen Nationalmuseum; dall'inizio del 1933 ricoprì la carica di assistente al Kunstgewerbemuseum di Francoforte, ma già il 27 marzo fu cacciato per non essere ariano. Nel mese di aprile dello stesso anno emigrò a Parigi. Cfr. U. Wendland, *Stern, Henri*, in *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2, L-Z, München 1999, pp. 664-666; J.-P. Darmon, *Henri Stern (1902-1988)*, in *Lebensbilder. Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus*, 2, a cura di G. Brands, M. Maischberger, Rahden 2016, pp. 383-389.

⁴³ H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953 (Bibliothèque archéologique et historique). Molte recensioni segnalano l'importanza di questo lavoro nel panorama degli studi, come, ad esempio, quelle di M. Čorović-Ljubinković in «Starinar», 5-6 (1954-55), pp. 396-399; di J. Kollowitz, in «Kunstchronik», (1954), pp. 224-227; di G. Hanfmann, in «Syria», 31 (1954), 3-4, pp. 327-330; di V. Grumel, in «Revue des études byzantines», 12 (1954), pp. 231-234; di P. Lemerle, in «Revue des Études Grecques», 68 (1955), pp. 405-407; di É. Demougeot, in «Revue des Études Anciennes», 56 (1954), 3-4, pp. 498-502.

⁴⁴ H. Stern, *L'art byzantin*, Paris 1965.

II. *L'attività scientifica, le opere, i temi di ricerca e l'approccio metodologico*

II.1 *L'impegno accademico*

Veniamo al passaggio successivo. La premessa è che a Parigi tu hai avuto modo di affinare un percorso, come assistente di Grodecki, che coniuga approcci di carattere archeologico e approcci di più schietta aderenza storico-artistica; al tuo arrivo a Rennes come professore tutto ciò che avevi sperimentato nella tua esperienza precedente ha trovato applicazione con maggiore convinzione e libertà d'azione. Come è avvenuto questo passaggio?

Tra il 1972 e il 1974 alla Sorbona sono stato prima *chargé de cours* e poi tra il 1974 e il 1981 *assistant associé* alla cattedra di Grodecki, perché a quella data ero ancora straniero. I posti da docente erano pochi e spesso occupati per periodi transitori. Quando è andato in pensione il professore di arte medievale di Rennes, André Mussat – noto fra l'altro per gli studi sull'*Ouest* della Francia⁴⁵ e promotore dell'*Inventaire monumental des richesses artistiques de la France* –, Grodecki si era già ritirato e Anne Prache era già stata incardinata come professore dopo una breve vacanza della cattedra. Una volta liberatosi il posto di Rennes, si è creata una circostanza particolare che trovava le proprie premesse molto indietro nel tempo.

Focillon aveva costituito un gruppo di studi sulla scultura del primo XI secolo: su questo stesso modello Grodecki lo aveva voluto imitare a Parigi quando era diventato professore. Il gruppo di studi si riuniva alcune volte all'anno con sopralluoghi ai monumenti assieme agli studiosi che se ne stavano occupando (in questa logica rientrava pure la mia tesi sulla scultura funeraria e i lavori di Eliane Vergnolle su Saint-Benoît-sur-Loire, di Marie-Thérèse Camus su Poitiers, di Maylis Baylé sulla Normandia, di Jacques Mallet sulla regione di Angers, di Jean Cabanot su Toulouse, di Jacques Lacoste su Bordeaux). A queste visite partecipava anche Marcel Durliat. Jacques Mallet, era a Rennes *maître-assistant* già da tempo con André Mussat, "barone" all'antica ed ex-membro del partito comunista (da questo punto di vista, Rennes era politicamente il contrario di Paris IV).

Quando André Mussat è andato in pensione, la cattedra di Rennes diventò vacante, ma in quell'università c'era Jacques Mallet da molto tempo – all'epoca aveva già sessant'anni – e dunque era logico che fosse lui il successore. Io lo conoscevo fin dagli anni degli studi sulla scultura e, anche se c'erano dei professori che mi avevano spinto a presentarmi al concorso, ho deciso di parlare con lui per informarlo che non mi sarei proposto, perché ritenevo spettasse a lui quel posto. Il sistema in quel momento prevedeva che le università scegliessero una persona tra i candidati e poi la decisione spettava al Conseil national des Universités. Così Mallet, unico candidato, è

⁴⁵ A. Mussat, *Le style gothique de l'Ouest de la France: XII^e-XIII^e siècles*, Paris 1963.

stato votato dall'università, ma al consiglio nazionale hanno deciso di procedere altrimenti, impedendo che fosse preso. Per questa mia scelta sono stato molto rimproverato da alcuni personaggi potenti come Pierre Chaunu, che mi voleva professore.

Per scongiurare il rischio che fosse soppresso, il posto è stato messo nuovamente a bando l'anno seguente ed entrambi, Mallet ed io, abbiamo deciso di partecipare di comune accordo: l'università stabilì che lui dovesse essere primo in graduatoria e io sono finito al secondo posto, ma il consiglio nazionale decise di invertire le posizioni. Ciò è avvenuto grazie a Pierre Toubert, uno storico di grande autorevolezza, che è stato il mio *rapporteur*, e contro il parere di Anne Prache, che era la rappresentante ufficiale della storia dell'arte nella commissione nazionale. Questi fatti hanno contribuito a legittimarmi a Rennes. Con Mallet siamo diventati ancora più amici di quanto già lo fossimo, poiché ero stato onesto nei suoi confronti, facilitando una situazione che sarebbe stata molto complicata da gestire: arrivavo a trentaquattro anni nel ruolo di professore, con lui che ne aveva cinquantanove.

Quanto hai portato a Rennes del metodo di ricerca appreso alla Sorbona e che in quel momento potevi applicare secondo una tua personale prospettiva?

Portavo con me l'insegnamento degli storici e di Duval e di Stern, oltre che a quello di Grodecki. Sono arrivato a Rennes giovane e ho trovato studenti con grande voglia di darsi da fare e di muoversi, sia perché si trattava di un'università di provincia, sia perché la Bretagna è una regione molto particolare: normalmente gli studenti, ancora allora, non avevano quasi mai viaggiato in Francia.

Mi sono da subito interessato alla Bretagna: dovevo iniziare ad ottobre, ma ho passato tutta l'estate, praticamente tre mesi, a conoscere tutto quello che potevo di questa regione. Se l'ambiente degli studenti era fantastico, quello dell'amministrazione e della politica era catastrofico. Mi era stato annunciato, infatti, che queste università erano rimaste fedeli al maggio del '68 e che per tanti professori erano poco più di un trampolino per tornare a Parigi. Quando sono stato nominato a Rennes molti professori, come per esempio Bernard Dorival, mi hanno predetto che sarebbe stata la morte accademica certa.

Si trattava di un'università ancora molto legata ai sindacati comunisti, dove per fare qualsiasi cosa, ora naturalmente esagero, bisognava avere un formulario in sette esemplari, timbrato e passato per sette commissioni. Inoltre, la figura di André Mussat si sentiva forte, perché lui, legato ai movimenti del '68, aveva creato la storia dell'arte in questa università e aveva, come in altri istituti, dato vita alla sezione di *Arts plastiques* e di musicologia, fonti di conflitti molto seri nel tempo. Ma io avevo già in progetto di fare qualcosa per provare a cambiare, ad andare oltre la storia dell'arte formalista. In questo clima è nato molto velocemente il convegno di Rennes su *Artistes, ar-*

tisans et production artistique, che si è celebrato nel 1983⁴⁶. L'impostazione di quel convegno era indubbiamente innovativa, perché nessuno era abituato a questo tipo di dibattiti che duravano giorni, con marxisti come Otto Karl Werckmeister seduti allo stesso tavolo con personaggi di un tradizionalismo totale, e con Ernst Kitzinger che non capiva che questo tipo di confronti fosse possibile. A lui sono state chieste le conclusioni, mentre due storici hanno fatto l'introduzione. L'idea era di non guardare lo stile delle opere d'arte, ma di studiare le condizioni della creazione artistica, la committenza, gli uomini e le donne artiste, le condizioni del lavoro, le tecniche, i materiali, i prezzi, la percezione dell'opera da parte dei consumatori; tutte cose che oggi sono abituali, ma che in quei anni e nella Francia formalista erano rivoluzionarie. Ci torneremo dopo.

Al di là di quello che ti avevano preannunciato, quindi, hai trovato in realtà un ambiente ospitale.

A Rennes ho trovato un'accoglienza eccezionale da parte degli studenti, ovviamente tutti coinvolti giorno e notte nel convegno, un'accoglienza eccezionale da parte degli storici, tutti interessati, ma – è triste doverlo ammettere – parecchie difficoltà da parte degli storici dell'arte: una situazione, questa, che si riproduce spesso. Ci sono stati vari tentativi di boicottaggio e pressioni affinché il convegno non si facesse. Anche perché, quando tu fai qualcosa, metti in evidenza quello che non è mai stato fatto. Storicamente il convegno era una sorta di rivoluzione nella Francia di quegli anni, era una cosa inimmaginabile; molti la presero come un'iniziativa contro una certa modalità di fare storia dell'arte. Voleva invece essere una porta aperta verso un nuovo modo di concepire la disciplina, concentrandosi sugli uomini, sui contratti, sulle commissioni e su quegli argomenti che fino a quel momento avevano toccato soltanto gli storici.

Pensa che il convegno si è potuto fare proprio perché sono intervenuti degli storici, e principalmente Robert-Henri Bautier, e in seguito la pubblicazione è stata possibile perché il Getty Center di Los Angeles è intervenuto con un grosso finanziamento; inoltre, grazie a Bautier, il CNRS era implicato fin dal primo momento. Voglio precisare che Grodecki fu molto contento del convegno, e che non lo percepì mai come un'operazione contro di lui, cosa che ovviamente non era: anche se non poté partecipare, ascoltò con interesse le mie idee.

⁴⁶ *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Actes du colloque international (CNRS, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983), I, *Les hommes*, Paris 1986, 623 pp.; II, *Commande et travail*, Paris 1987, 582 pp.; III, *Fabrication et consommation de l'œuvre*, Paris 1990, 735 pp.

Vorrei che ci soffermassimo ancora qualche istante sulle dinamiche che ti hanno portato all'Université Rennes 2 Haute-Bretagne, dove tu hai iniziato la tua carriera come professore. Che ruolo hanno avuto gli storici in questa vicenda?

Gli storici hanno giocato un ruolo fondamentale. Io avevo già la tesi di *Doctorat d'État*, che permetteva di accedere ai posti di docenza universitaria ed ero a Paris IV in attesa di una sistemazione. In quegli anni per essere professore ordinario bisognava essere francese, perché il ruolo era di funzionario. Ma io non avevo ancora la nazionalità francese. L'ho acquisita in quel momento.

Quando ti dicevo che sono diventato professore grazie agli storici, è perché la commissione nazionale per il Medioevo era mista, composta da storici e da storici dell'arte, ma gli storici dell'arte erano minoritari. Il mio *rapporteur* fu Pierre Toubert, che aveva già annunciato precedentemente che mi avrebbe sostenuto, come pure aveva fatto un altro storico modernista, Pierre Chaunu, che credo addirittura fosse stato il presidente l'anno precedente. Questo fatto è interessante, al di là delle persone coinvolte, anche da un altro punto di vista, quello della metodologia della storia e della storiografia. Il motivo per cui Toubert, che io allora non conoscevo personalmente, nonostante la sua famiglia fosse originaria del Roussillon, abbia appoggiato uno storico dell'arte come me può essere legato in qualche modo alle dinamiche interne alla disciplina, visto che la storia dell'arte che si faceva all'università era molto distante delle preoccupazioni degli storici. Le mie frequentazioni degli storici, dell'Institut historique allemand de Paris e dei tardoantichisti possono spiegare la mia vicinanza con quell'ambiente e di conseguenza il mio allontanamento metodologico dalla storia dell'arte ufficiale. Di fatto, Toubert ha imposto la sua posizione di fronte agli storici dell'arte forse perché vedeva in me una storia dell'arte non vorrei dire diversa, ma più vicina agli interessi della sua disciplina.

Il mio punto di partenza era comunque il formalismo – non è che io venissi dal marxismo-leninismo radicale! –, ma il formalismo di qualità, perché quando si legge Henri Focillon, anche se non si è d'accordo con la teoria evoluzionista delle forme, si riconosce una scrittura di spessore letterario. A sua volta Grodecki ha continuato una storia dell'arte di questo tipo, seppure il formalismo non possa oggi, ma forse neanche allora, fare da guida per la disciplina. Si tratta indubbiamente di una teoria affascinante, portata all'estremo da Jurgis Baltrušaitis⁴⁷, ma per me le forme non sono affatto autonome: qualcuno le realizza in un dato contesto sociale e produttivo.

⁴⁷ L'impostazione metodologica di questo studioso si desume con facilità soprattutto in J. Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1931; J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955, trad. it. *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1973. Si vedano, inoltre, M. Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*, Mi-

Questa difficoltà con certi storici dell'arte non so ben dire da dove venisse; probabilmente c'era una certa gelosia intellettuale. Ma questo non ha alcuna importanza, perché quello di cui mi interessa discutere è l'appoggio che ho ricevuto dagli storici: questo probabilmente veniva dal fatto che da tempo lavoravo in settori che a loro interessavano molto. E questo ci porta di conseguenza a riflettere su perché il lavoro degli storici dell'arte non sempre interessi agli storici: probabilmente per il tipo di approccio che molti di noi hanno. In quel momento, comunque, l'appoggio degli storici è stato indispensabile ed essenziale: uno dei momenti della mia vita che ricorderò sempre è quando la mattina successiva alla riunione della commissione nazionale mi ha chiamato prestissimo Pierre Toubert, confermandomi che ce l'avevo fatta e dunque riportandomi questa notizia prima che fosse ufficiale.

A Rennes il tuo rapporto con la didattica, e più direttamente con gli studenti, assume fin da subito una connotazione molto particolare.

In quegli anni credevo molto all'insegnamento, anzi non avevo mai voluto far domanda per il CNRS, perché non volevo che tra le mie attività avesse il sopravvento la ricerca austera e pura. Desideravo insegnare e rimanere in contatto con gli studenti. Venivo da una università di destra, anche se quello non era il mio punto di vista personale. Non appartenevo ideologicamente a quell'università, come lo stesso Grodecki, del resto: lui aveva scelto Paris IV non per questioni politiche, ma semplicemente di carattere logistico, perché qui c'era la cattedra di Focillon, la cattedra "storica" della nostra materia, e qui c'era quindi la storia dell'arte tradizionale, soprattutto quella formalista; mentre l'archeologia, come storia della cultura materiale, era andata a Paris I.

A Rennes avrei incontrato, invece, una delle università francesi più marcatamente di sinistra⁴⁸. A Rennes avevano lavorato molti professori importanti, come Pierre Riché e Jean Delumeau, di storia. C'erano stati anche gli scrittori Milan Kundera e Dominique Fernandez e il professore di archeologia greca Philippe Bruneau. C'era dunque una grande tradizione di ricerca, anche se questi studiosi erano stati solo di passaggio: le università di provincia, infatti, spesso erano trampolini per tornare a Parigi.

Questa situazione aveva tuttavia anche dei lati positivi. La componente bretona era forte. Gli studenti erano quasi tutti di provenienza bretone, eccetto un gruppo che veniva dalla Normandia marittima, perché l'Università di Caen non prevedeva storia dell'arte medievale, ma solo archeologia medievale, e qualcuno dal *Grand Ouest* francese, e questo rappresentava una possibilità immen-

lano 1999 (I cabiri); A. Ducci, *Baltrušaitis Jurgis*, in *Dictionnaire d'histoire de l'art du moyen âge occidental*, Paris 2009, pp. 108-109.

⁴⁸ Sul rapporto fra la disciplina della storia dell'arte in Francia e il marxismo sono interessanti le considerazioni emerse dalla tavola rotonda del 17 ottobre 1972: M. Audebert, J.-P. Faure, P. Gaudibert, M. Jimenez, M. Bot, G. Lascault, J. Leenhardt, J.-M. Palmier, R. Passeron, O. Revault d'Allonnes, *Histoire de l'art et marxisme*, in «Raison présente», 26 (1973), pp. 43-67.

sa di studiare approfonditamente la Bretagna. Erano persone molto motivate, giovani con grande voglia di imparare. Ma la Bretagna ha caratteristiche quasi insulari, autonomiste ed indipendentiste: io non ho mai potuto organizzare viaggi in Francia, mentre abbiamo con grande entusiasmo e con grande frequenza fatto uscite in Galles, in Gran Bretagna e anche in Germania, per vedere le grandi mostre. C'era un rifiuto, non coscientemente militante, ma netto. Ci sono voluti anni prima che riuscissero ad accettare, ad esempio per la tesi, temi che riguardavano la Francia, verso la quale sentivano una distanza simbolica, più che fisica. Tanti di loro non erano mai stati a Parigi: era quasi come andare all'estero. Gli studenti hanno rappresentato nella mia vita accademica un apporto importante, immediato, continuativo per molti anni.

Tra il 1984 e il 1987 hai ricoperto il ruolo di professore incaricato all'École des hautes études en sciences sociales, dove hai insegnato storia sociale, delle tecniche e della produzione dell'arte nel Medioevo. Come si inquadra questa esperienza nel tuo curriculum accademico e scientifico?

Questo incarico è venuto dopo il convegno di Rennes, grazie a Philippe Braunstein, che aveva un insegnamento di storia delle tecniche. La premessa è che a Rennes avevo portato con me il bagaglio del formalismo acquisito a Parigi, ma lì ho avuto modo di sperimentare una linea di lavoro a cui gli studenti erano molto legati. Philippe Bruneau, ormai già a Parigi, ma con casa a Rennes, di cui ero molto amico, era un brillante professore di archeologia greca, che aveva creato una corrente di pensiero che si chiamava archeologia del mondo moderno e del mondo contemporaneo. Immediatamente a Rennes ho aperto un insegnamento sull'archeologia del mondo moderno, indirizzando lo studio, ad esempio, sui cimiteri attuali, sulle tombe e sui loro materiali, sulla fabbricazione, sulle immagini, sull'epigrafia. Queste tematiche in Bretagna erano particolarmente adatte, perché in quel luogo c'era ancora una presenza imponente del mondo passato, che in pochi anni in gran parte è scomparsa. Studiavamo i "santini" nella vita quotidiana, i messali, l'arrivo delle nuove insegne in città e in Bretagna, i pellegrinaggi, le croci, la distillazione di un whisky locale, i primi fast-food in questo mondo molto chiuso e rurale, ancora fortemente legato al passato medievale. In parallelo esisteva un insegnamento specifico, che si intitolava *Arts de l'Ouest*, in cui si indagava la Bretagna medievale. Le due esperienze erano strettamente legate e subito ho sentito l'esigenza di avviare anche un insegnamento di archeologia industriale, analogamente a quello che avveniva ad esempio in Gran Bretagna. Gli studenti studiavano l'archeologia delle fabbriche, i mestieri che sparivano, il rumore dei treni, i biglietti degli autobus, in un momento di cruciali cambiamenti, perché da lì a poco molte di queste realtà non sarebbero più esistite⁴⁹.

⁴⁹ X. Barral i Altet, *Patrimoine industriel. Archéologie du quotidien. L'archéologie du futur? Résumés de travaux d'étudiants effectués pendant les années universitaires 1982-1983, 1983-*

II.2 *La formazione continua e il contatto con il mondo della ricerca internazionale*

All'inizio degli anni '90 sei stato nominato direttore della Mission historique française en Allemagne. Cosa ricordi di quell'esperienza?

Ero già stato molto all'estero. A seguito del convegno dedicato ad Ugo Capeto nel 1987, avevo avuto una borsa della Alexander von Humboldt-Stiftung a Bonn. A un certo punto sono stato nominato direttore della Mission historique française in Germania, un'istituzione piccola ma importante per le relazioni franco-tedesche, una carica che non era mai stata ricoperta da uno storico dell'arte; di solito, infatti, a capo della missione si alternavano storici medievalisti e modernisti.

Nel momento in cui stavo per partire per la Germania (avevo quindi accettato il posto), mi è arrivata una proposta da parte del Museu Nacional d'Art de Catalunya, che allora si chiamava ancora solo Museu d'Art de Catalunya, a Barcellona, non perché io fossi catalano – all'epoca avevo già acquisito la cittadinanza francese –, ma perché ero medievalista. Si trattava di uno dei principali musei di arte al mondo, in quel momento quasi esclusivamente incentrato sul Medioevo, con un progetto molto importante per la costituzione di un futuro stato catalano. Mi sono sentito davvero in difficoltà: avevo da poco accettato il posto in Germania, che mi interessava molto, ma allo stesso tempo me ne proponevano uno che era il massimo per un medievalista. Ho deciso allora di rinunciare alla missione storica e accettare l'incarico a Barcellona, non senza creare parecchie difficoltà; soprattutto qualche storico che aveva promosso la mia candidatura per la Germania ha preso questa mia decisione come un tradimento.

Dopo le esperienze francesi il tuo impegno accademico più consistente mi pare sia stato in Italia. In che modo arrivi nella Penisola?

Io viaggiavo frequentemente all'estero, negli Stati Uniti, ad esempio, e spesso ero stato anche in Italia, dove da studente avevo avuto borse per i corsi di Ravenna, Spoleto e Aquileia, all'École française de Rome, e dove avevo già lavorato per la mia tesi sui mosaici. Nutrivo inoltre una passione particolare

1984 et 1984-1985, dans le cadre de l'enseignement du professeur X. Barral i Altet, Rennes 1987, 139 pp.; X. Barral i Altet, Recherche en archéologie industrielle et sensibilisation du public au patrimoine industriel Angleterre, États-Unis, France, in Constituer aujourd'hui la mémoire de demain. Actes du colloque de Rennes (Musée de Bretagne, décembre 1984), Rennes 1985, pp. 35-37; X. Barral i Altet, Du Moyen Âge à l'industrie : les champs de l'archéologie moderne en Bretagne, in «Ramage. Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale», 4 (1986), pp. 117-126; X. Barral i Altet, Archéologie industrielle et archéologie de la vie quotidienne, champs et applications, in «Bulletin et mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine», 89 (1987), pp. 207-216; X. Barral i Altet, Arqueologia industrial o arqueologia del món modern i contemporani : un debat actual, in «Revista de Catalunya», 19 mai 1988, pp. 109-127.

per Venezia, che mi aveva portato a pubblicare un libro sui mosaici di San Marco, di Murano e di area adriatica⁵⁰; per tale motivo intrattenevo relazioni molto particolari con molti studiosi italiani. Nel caso di Venezia avevo un legame speciale con Wladimiro Dorigo, che conoscevo e frequentavo, verso il quale avevo una grande ammirazione, anche se non condividevo sempre le sue scelte politiche⁵¹.

Il mio punto di partenza con Dorigo era stato negativo e positivo al contempo. Conoscevo il suo libro sulla pittura tardoromana che per noi era un lavoro molto motivante, ma che il gruppo di Ranuccio Bianchi Bandinelli, che io guardavo con altrettanto interesse, non aveva mai accettato⁵². Ci ho messo molti anni a capire che la ragione di questa ostilità non era verso Dorigo, ma verso Sergio Bettini⁵³. Anni dopo, nel 2010, ho iniziato la mia esperienza a Ca' Foscari che dura ancora oggi, dove sono coinvolto con diverse modalità in corsi, insegnamenti, seminari, tesi e altro.

Vorresti parlare adesso della tua esperienza a Budapest?

Ho avuto il privilegio di stare in numerosi istituti di ricerca, a Washington, Princeton, L'Aia, Bonn, molte volte in Italia⁵⁴. L'esperienza di Budapest

⁵⁰ X. Barral i Altet, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 14).

⁵¹ Lo studioso ha dedicato vari contributi alla figura di W. Dorigo, fra i quali sembra opportuno ricordare X. Barral i Altet, *Venezia romanica tra ideologia, storia dell'arte e archeologia, un approdo del percorso intellettuale di Wladimiro Dorigo*, in *Venezia romanica. La formazione della città medievale fino all'età gotica. Wladimiro Dorigo, presentazioni e recensioni, novembre 2003-settembre 2005*, Verona 2005, pp. 6-18; X. Barral i Altet, *Dorigo a Venezia tra ideologia, storia dell'arte e archeologia*, in «Studi veneziani», n.s., XLIX (2005), pp. 393-406; X. Barral i Altet, *In memoria di Wladimiro Dorigo (1927-2006)*, in «Arte medievale», n.s., 6 (2006), 1, pp. 141-142; X. Barral i Altet, *In ricordo di Wladimiro Dorigo*, in *Medioevo, arte e storia*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008 (I convegni di Parma, 10), pp. 700-703.

⁵² W. Dorigo, *Pittura tardoromana*, Milano 1966 e la tagliente recensione di R. Bianchi Bandinelli, rec. *Wladimiro Dorigo, Pittura Tardoromana*, in «Dialoghi di archeologia», I (1967), 1, p. 248.

⁵³ X. Barral i Altet, *Dorigo a Venezia tra ideologia, storia dell'arte e archeologia*, in «Studi veneziani», n.s. 49 (2005), pp. 393-406.

⁵⁴ Lo studioso ha avuto borse di studio in molte istituzioni ed è stato invitato in centri di ricerca e università in molte nazioni, fra le quali è opportuno ricordare: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers (1970); Centro di studi sull'alto medioevo, Spoleto (1972); École française de Rome, Roma (1976, 1980); John Hopkins University, Baltimore (1980); University of Maryland (1980); Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington (1980-1983, 1984); Center for Advanced Studies in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington (1982-83); Institute for Advanced Study, Princeton (1984); École française de Rome, Roma (1984); École des hautes études en sciences sociales, Parigi (1984-1987); Alexander von Humboldt Stiftung-Institut für Kunstgeschichte und Archäologie, Bonn (1987-88); Università di Bielefeld (1989); Netherlands Institute for Advanced Study, Wassenaar (1997-1998); Collegium Budapest, Budapest (2009-2010); Università di Venezia (2000); Università di Zagabria (2001); Università di Parma (2003); Università di Padova (2004); Università di Rijeka (2006-2007); Università Ca' Foscari di Venezia (dal 2010); Institute for Advanced Study, Budapest (2014-2015); Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Plank per la storia dell'arte, Roma (2017-2020).

è stata importante, anche se oggi viviamo un momento in cui si sta andando verso lo smantellamento del sistema culturale nazionale così come lo si era conosciuto negli ultimi decenni del Novecento. Io non conoscevo l'Europa centrale, ci ero stato solamente per turismo, anche se un allievo di Focillon era ungherese e aveva pubblicato negli anni Venti un libro sull'arte romanica in Ungheria⁵⁵. Questa presenza era nei nostri *backgrounds*, ma mancava una conoscenza diretta del territorio e della cultura, almeno nel mio caso.

Sono rimasto presso il Collegium Budapest, un istituto di ricerca internazionale, per circa un anno nel 2009-2010, poi nel 2014-2015 e in seguito sono stato ammesso nell'Institute for Advanced Study della Central European University, che aveva e ha molto prestigio nei paesi dell'Est. Ero a Budapest per finire il mio libro sul cosiddetto Arazzo di Bayeux⁵⁶, anche se in realtà c'era un coinvolgimento in un progetto volto alla conoscenza dell'Ungheria medievale: uno di quei fortunati casi che ha portato frutti tali che neppure io ero in grado di immaginare. Immediatamente i professori ungheresi mi hanno fatto partecipare ai loro sopralluoghi con gli studenti, che di recente hanno consentito la pubblicazione di un volume sull'arte medievale ungherese in lingua inglese⁵⁷. Abbiamo promosso anche le ricerche su un manoscritto medievale che la Biblioteca nazionale di Budapest non era mai riuscita a pubblicare, molto importante in relazione anche all'Arazzo di Bayeux⁵⁸. Le amicizie intrecciate in quel lungo soggiorno sono ancora forti e vive: penso a studiosi come Gábor Klaniczay o Ernő Marosi, e ancora Antal Molnar, Pál Lóvey, Imre Tákacs. L'Accademia delle Scienze d'Ungheria mi ha fatto lo scorso anno l'onore di accogliermi tra i suoi membri.

Mentre ero a Budapest nel 2010, è giunta la proposta di recarmi a Venezia, grazie all'intervento diretto di Giuseppe Barbieri che aveva creato le condizioni burocratiche per il mio soggiorno a Ca' Foscari, in un momento difficile, in quanto il dipartimento si era spaccato e gli storici dell'arte avevano seguito destini diversi.

II.3 *L'azione sul territorio: i musei*

L'altro argomento che vorrei affrontare con te è relativo ai tuoi impegni nelle istituzioni museali. Tu hai ricoperto il ruolo di direttore generale per circa quattro anni al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) di Barcellona: come ha influito questa esperienza nel tuo approccio alla ricerca e nel tuo

⁵⁵ L. Gál, *L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècles*, Paris 1929.

⁵⁶ X. Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume. La broderie de Bayeux. Stratégies narratives et vision médiévale du monde*, Paris 2016.

⁵⁷ *The Art of Medieval Hungary*, a cura di X. Barral i Altet, P. Lóvey, V. Lucherini e I. Takács, Roma 2018 (Bibliotheca Academiae Hungariae. Studia, 7).

⁵⁸ *Apollonius pictus. An Illustrated Late Antique Romance around 1000. Facsimile Edition of the Historia Apollonii regis Tyrii (National Széchényi Library, Budapest, Cod. Lat. 4)*, Budapest s.d. [2011].

modo di vedere l'arte medievale?

In quel tempo sono diventato direttore di un museo di tipo un po' particolare, sotto tensioni politiche e con le urgenze dei giochi olimpici che stavano per arrivare.

La storia dei musei di Barcellona, che avevano varie sedi in città, nasce all'inizio del Novecento dalla volontà di creare un'istituzione in grado di proteggere i beni culturali minacciati dall'espropriazione e dalla dispersione⁵⁹. Dopo la guerra civile questo organismo si era trasformato in municipale, premessa questa fondamentale per capire il progetto ideato già alla fine degli anni Ottanta grazie al direttore Joan Sureda, successore di Joan Ainaud de Lasarte⁶⁰. Sotto la presidenza del sindaco Pasqual Maragall era iniziata la riforma di tutti i musei della città e per il Museo d'arte della Catalogna era stata incaricata del progetto l'architetta italiana Gae Aulenti. Quando io sono arrivato, il museo era in una fase di transizione tra la vecchia concezione e il nuovo progetto, molto criticato, dell'architetta. Era chiuso da molto tempo, e secondo la mia visione doveva essere progettato come spazio nazionale, non solo dedicato al Medioevo, ma anche agli altri momenti della storia, com'era per il Louvre e per il Prado⁶¹.

Un'altra congiuntura molto importante da valutare è che erano gli anni immediatamente precedenti ai giochi olimpici del 1992: vivevamo questa situazione con effervescenza perché potevano aprirsi tutte le possibilità⁶². Erano anche momenti di grande lotta politica: io sono stato direttore per circa quattro anni e in quel periodo al Prado ce ne sono stati ben cinque. Il Museo di Barcellona si trovava all'incrocio fra tre forze politiche diverse, tutte rappresentate: la Generalitat, cioè il governo della Catalogna, allora di centro-destra e nazionalista; la città di Barcellona, che era socialista, con Pasqual Maragall sindaco, una forte personalità, e il governo spagnolo. Io ero sempre stato contrario all'entrata dell'autorità spagnola nella guida del museo, per evitare quello che dopo si è manifestato come un problema reale. In questa congiuntura gli scontri sono stati talmente forti che il museo è diventato un simbolo: il presidente del governo catalano, Jordi Pujol i Soley, non era incline all'utilizzazione della cultura per fare politica, nonostante io avessi tentato di fargli capire che in Francia François Mitterrand, Valéry Giscard d'Estaing e

⁵⁹ X. Barral i Altet, *El Palau Nacional de Montjuïc. Crònica gràfica*, Barcelona 1992 (Grans llibres il·lustrats del MNAC, 1).

⁶⁰ X. Barral i Altet, *Gènesi d'una miscel·lània per Joan Ainaud*, in *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona 1998 (Biblioteca Abat Oliba, Serie Illustrada, 14), vol. 1, pp. 7-8.

⁶¹ X. Barral i Altet, *Le Musée National d'Art de Catalogne (MNAC)*, in *Musées, gérer autrement. Un regard international*. Actes du colloque (Grenoble, 27-28 janvier 1994), a cura di J.-M. Tobelen, Paris 1996, pp. 187-200.

⁶² *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Barcelona, Palau Nacional, 27 juillet-30 novembre 1992), a cura di X. Barral i Altet, Barcelona 1992 (Catàlegs generals dels fons del MNAC, 1).

Jacques Chirac avevano utilizzato i musei per promuovere la politica; mentre il sindaco Maragall era convinto di questa possibilità d'azione.

Accanto a queste tre realtà avevo un altro problema con cui confrontarmi: l'architetta Gae Aulenti, che aveva già progettato il Museo d'Orsay a Parigi⁶³ (conoscevo bene il direttore, Michel Laclotte, allora al Louvre, che mi aveva raccontato le difficoltà incontrate). Avevamo una lotta quotidiana, perché anche lei, come tutti i grandi architetti, era molto preoccupata per l'eternità della sua opera e per la sua posterità; ma il problema dello storico dell'arte è diverso. Pensa che quando sono arrivato c'era un progetto in cui le grandi absidi con gli affreschi romanici avrebbero dovuto essere messe su delle isole all'interno del grande salone del museo trasformato in lago, senza prendere minimamente in considerazione eventuali problemi di conservazione delle pitture⁶⁴.

A questo specifico aspetto si legava inevitabilmente la questione del restauro⁶⁵. In quegli anni mi sono convinto a fare un'ampia consultazione internazionale, convocando grandi restauratori come Gianluigi Colalucci, Pinin Brambilla Barcilon ed altri ancora, per avere il loro parere di specialisti su come preservare i dipinti romanici dal degrado. Ritenevo inoltre che queste grandi absidi di legno – su cui erano piantati con dei chiodi gli affreschi strappati dalle chiese dei Pirenei, grazie all'intervento della borghesia catalana di inizio secolo – fossero un'opera d'arte in sé: la pittura medievale era stata ricomposta su supporti monumentali all'inizio del Novecento, che erano ugualmente degni di essere considerati dal punto di vista museografico. In altri termini anche le strutture lignee dovevano essere viste e conservate⁶⁶.

Credo che dovrebbe essere obbligatorio nella carriera dello storico dell'arte passare un periodo di lavoro nei musei. Perché in quel luogo ci si deve confrontare con i problemi reali: la gestione dei rapporti con i politici, il problema degli scioperi, quello dei funzionari, questioni di manutenzione ed altro ancora. Mentre spesso gli storici dell'arte guardano le opere d'arte come se fossero entità astratte, senza vita propria.

⁶³ *Gae Aulenti e il Museo d'Orsay*, a cura di M. Zardini, Milano 1987 (Quaderni di Casabella).

⁶⁴ G. Aulenti, *Museum Architecture*, Milano s.d.

⁶⁵ X. Barral i Altet, *El Museu Nacional d'Art de Catalunya : balanç dels dos primers anys*, in «Revista de Catalunya», 75 (1993), pp. 102-129.

⁶⁶ X. Barral i Altet, *Histoire et chronologie de la peinture murale romane du Musée National d'Art de Catalogne*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 138 (1994), 4, pp. 821-848.

Non è un caso che un settore della tua produzione scientifica, tra il 1992 e il 1994, sia rivolto all'ambito museologico e museografico, come se tu avessi riservato dello spazio nei tuoi studi a problematiche pratiche e di gestione dell'opera d'arte.

In realtà già a Rennes ci eravamo molto orientati verso la storia dei musei e la museografia, a seguito di quei corsi di cui abbiamo già parlato⁶⁷. Ad esempio, chi aveva mai pensato a conservare la vita quotidiana dei musei? Quando abbiamo iniziato a fare la storia dei musei, soprattutto di quelli locali, non è stato più possibile trovare gli elementi – le vetrine, le sedie, le pubblicità, eccetera – che li avevano caratterizzati nel corso della loro storia. La stessa questione riguarda le cornici dei quadri che i conservatori hanno dovuto riacquistare perché erano state precedentemente eliminate: un caso emblematico in questo senso è quello del Museo di Grenoble, che all'apertura aveva previsto l'esposizione delle tele con le cornici, mentre per lungo tempo le opere erano state esposte nude⁶⁸. Il mio interesse verso i piccoli musei locali, di storia rurale, avvenuto molto tempo prima rispetto all'esperienza di Barcellona, è il punto di partenza di questa riflessione.

Tra il 1998 e il 2002 hai ricoperto la carica di direttore del Museo di storia della città di Le Puy-en-Velay e dei pellegrinaggi medievali. Come descriveresti quell'esperienza francese?

Tutto è avvenuto dopo che ero rientrato all'Università di Rennes, una volta conclusa l'esperienza di Barcellona: si trattava di un incarico parallelo all'insegnamento universitario. A Le Puy ci fu l'incontro con un architetto francese molto importante e noto, Jean-Michel Wilmotte. Io ero stato contattato per un libro sulla cattedrale voluto dal Conseil Général du Département de la Haute-Loire, già chiesto a Marcel Durliat, che invece aveva fatto il mio nome: si trattava di un volume che doveva seguire i grandi restauri appena conclusi alla chiesa. I lavori alla cattedrale erano stati molto importanti: si era passati da un disprezzo assoluto per l'operato degli architetti dell'Ottocento – giudicati come distruttori dei monumenti medievali – a una nuova considerazione, che li vedeva come veri e propri protettori e interpreti del passato⁶⁹. Le indagini avevano dimostrato che dietro agli interventi di Aimond-Gilbert Mallay,

⁶⁷ X. Barral i Altet, *Recherche et sensibilisation du public au patrimoine moderne : les nouveaux musées d'Angleterre, des États-Unis et de France*, in *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque (Rennes, Musée de Bretagne, décembre 1984), Rennes, Marseille 1988, pp. 35-39.

⁶⁸ S. Lemoine, *Le Musée de Grenoble*, Paris, Grenoble 1988 (Musées et monuments de France).

⁶⁹ X. Barral i Altet, *Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo di Pietro Selvatico (1803-1880)*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, Atti del convegno di studi dedicato a Pietro Selvatico (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 22-23 ottobre 2013), a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin e F. Castellani, Pisa 2016, pp. 297-330.

architetto dell'Ottocento duramente attaccato dallo stesso Durliat, c'era il monumento medievale minuziosamente rispettato e protetto⁷⁰.

Accanto alla cattedrale si era liberato un enorme edificio, l'antico Hôtel-Dieu, ma in realtà un monastero, che si era pensato di trasformare in museo dei pellegrinaggi medievali: Le Puy come centro di pellegrinaggio, ma anche come tappa importante di questo fenomeno. Il progetto, come spesso accade in casi analoghi, è stato interrotto nel momento in cui il sindaco di centro-destra ha perso le elezioni e ne è arrivato uno, socialista, che ha bloccato tutto; ma sarebbe probabilmente stata la stessa cosa anche a parti invertite.

Avevo un'ottima relazione con il vescovo di Le Puy che era un *chartiste*, come Alain Erlande-Brandenburg, e presidente degli archivi della Chiesa di Francia, dunque uomo sensibile alle questioni medievali. Anche se avevamo grandi divergenze perché Monsignor Brincard era un uomo di destra, conosciuto come vescovo conservatore⁷¹, e conosceva bene le mie posizioni, abbiamo mantenuto ottime relazioni e i nostri incontri si sono trasformati subito in dibattiti molto significativi. Ad esempio, alla fine dei restauri si è presentato il problema di come decorare la testata dell'edificio, priva di abside e costituita da un muro rettilineo su cui tradizionalmente veniva steso un tappeto di epoca moderna. Io ho insistito molto affinché venisse fatto un concorso con gli artisti più importanti del momento, sottolineando che la cattedrale sarebbe stata visitata anche grazie a quest'opera, ma la sua incertezza – l'aderenza al dogma, la bellezza del risultato finale e altro ancora – lo hanno convinto a rimettere l'arazzo.

Avevo avuto un'esperienza analoga, anche se in ambito civile, a Barcellona, dove nel salone centrale del Museo d'arte della Catalogna avevo pensato a una installazione dell'artista vivente più importante del momento, Tàpies, che avrebbe sicuramente richiamato molti turisti. L'artista aveva pensato un bellissimo progetto: un calzino monumentale di ferro nel quale si entrava come se si trattasse di una cappella laica, un simbolo del quotidiano. Tra noi due è nata subito una forte amicizia anche se l'opera non è stata mai realizzata, nonostante Gae Aulenti e il Comune di Barcellona la volessero. Ma visto che questa realizzazione era promossa dal Comune socialista, col sindaco Maragall, il governo della Generalitat, che era del partito opposto, non poteva che bocciarla, dando vita ad una polemica immensa nei giornali⁷².

⁷⁰ Il dibattito su questo monumento è bene esemplificato, per esempio, in M. Durliat, *Les coupes de la cathédrale du Puy et leurs origines*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 120 (1976), 3, pp. 494-524; A. Erlande-Brandenburg, *Les coupes de la cathédrale du Puy*, in «Bulletin Monumental», 135 (1977), 2, pp. 163-164; L. Cabrero-Ravel, *Les différents états historiques des dispositions intérieures de la cathédrale du Puy du XVII^e au XIX^e siècle*, in «Bulletin Monumental», 154 (1996), 3, pp. 276-277, per giungere, infine, a X. Barral i Altet, *La cathédrale du Puy-en-Velay*, Milano-Paris 2000.

⁷¹ Mgr. H. Brincard, *Marie et l'Église dans la lumière du Jubilé de l'An 2000*, Paris 1999.

⁷² X. Barral i Altet, *Tàpies livré à la rue*, in *Tàpies*, a cura di D. Abadie, Paris 1994, pp. 41-45; X. Barral i Altet, *ABeCeDari Tàpies*, Barcelona 2009, pp. 137-139.

II.4 *Storia dell'arte e impegno politico*

Entriamo ora nell'ambito dell'impegno politico, che talvolta peraltro traspare in modo chiaro anche nelle tue pubblicazioni.

Penso semplicemente che sia inevitabile prendere posizione di carattere politico in ogni ambito dell'attività scientifica. Questo aspetto mi è sempre parso naturale e di conseguenza mi è anche sempre sembrato strano che qualcuno mi dicesse che io faccio politica nel fare storia dell'arte. Ma non esiste una posizione neutrale, non ci inganniamo. Basti pensare, ad esempio, alla recente storia della Croazia, dove prima della guerra degli anni Novanta si studiavano l'archeologia e l'arte bizantina, e in seguito l'archeologia e l'arte carolingia. Allo stesso modo se si leggono le ricerche degli storici spagnoli e quelle degli studiosi catalani, in relazione allo stesso evento, ci si accorge che propongono interpretazioni completamente differenti. Anche facendo storia dell'arte sono inevitabili le implicazioni di carattere politico ed è naturale che ognuno manifesti le proprie convinzioni⁷³. A questo proposito ti posso citare un mio progetto. Era uscita in Svizzera una collana in molti volumi diretta da Florens Deuchler⁷⁴, in quattro edizioni, in quattro lingue diverse, e quell'esperienza mi ha fornito lo stimolo per concepire una storia dell'arte della Catalogna, in sedici volumi⁷⁵, con contenuti fortemente politici, perché leggere i fenomeni artistici considerando la Catalogna come un'entità statale e culturale autonoma non è la stessa cosa che farlo pensando che questo territorio sia una regione della Spagna.

Hai fatto parte del Club d'Opinió Arnau de Vilanova, del quale sei stato presidente per diversi anni, che ha come intento principale il dibattito politico sulla Catalogna nel mondo. Che significato ha avuto questa esperienza?

Il Club d'Opinió Arnau de Vilanova, dal nome del celebre teologo, medico e scrittore medievale del Trecento che utilizzava indistintamente il latino, l'arabo e il catalano, era un circolo di opinione nato nell'anno 1981, molto influente per gli articoli che pubblicava e per le personalità che vi erano coinvolte; vi si entrava per cooptazione⁷⁶. Ogni mercoledì c'era un pranzo e una volta al mese era organizzata una cena con una personalità di rilievo; per me non era facile partire da Rennes una volta alla settimana per andare in questo club, anche se era molto appassionante. Il mio ruolo era legato chiaramente alla cultura

⁷³ X. Barral i Altet, *L'art i la política de l'art*, Cabrera de Mar 2001 (raccolta d'articoli ebdomadari sull'attualità dell'arte pubblicati nel quotidiano di Barcellona *Avui* dal 1994 al 1999).

⁷⁴ *Ars helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, a cura di F. Deuchler, Disentis 1987-1993, voll. I-XIII.

⁷⁵ *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, Barcelona 1997-2003, voll. I-XVI.

⁷⁶ *Dinamitzar la societat catalana. 20 anys del Club d'Opinió Arnau de Vilanova*, Cabrera de mar 2002.

e all'arte, ma anche allo sport, perché su sport e cultura ho scritto regolarmente. Se non si capisce lo sport e il suo legame con la politica non è possibile comprendere neppure la società in cui viviamo. Non si può ignorare, ad esempio, che attualmente e da anni al diciassettesimo minuto e quattordicesimo secondo, ovvero la data dell'entrata dei Borboni in Catalogna (1714), tutto lo stadio del Barça grida indipendenza, sia al primo, sia al secondo tempo.

Uno dei ruoli del Club d'Opinió, chiaramente di matrice indipendentista, era quello di muovere le coscienze: chiunque poteva decidere spontaneamente di presentare un articolo oppure era individuato un tema poi sviluppato da chi era giudicato più idoneo; il testo era poi letto davanti a tutti, discusso e consegnato alle stampe, qualche volta in forma di manifesto⁷⁷. Il circolo era composto da un gruppo di intellettuali, da personalità non banali della cultura, della storia e della vita politica: questo tipo di esperienza, che non era l'unica in città, ha sicuramente contribuito a promuovere il sentimento collettivo che ha portato il paese nella situazione attuale⁷⁸.

III. *Gli uomini, le idee e i luoghi*

Passiamo ora alla terza parte dell'intervista, che riguarda il tuo approccio metodologico, le persone che hanno contribuito a formarlo e gli sviluppi successivi della disciplina. La prima personalità che mi viene spontaneo evocare è pertanto Louis Grodecki.

In realtà Grodecki è un punto di arrivo più che di partenza, perché non è che io sia andato a cercarlo, ma l'ho trovato nel momento in cui ho preso la decisione di fare storia dell'arte medievale. Lui era il professore, come già ti dicevo, quindi nei primi anni non ho seguito le sue lezioni, mentre, quando è arrivato il tempo della *licence*, è stato inevitabile incontrarlo.

C'è però una personalità che senza saperlo mi ha influenzato quando ero ancora studente e del quale pure ti ho già accennato: Josep de C. Serra i Ràfols⁷⁹. Era un archeologo preistorico, che si occupava anche di archeologia romana e di etnologia, con un percorso tipico nella storia della Catalogna prima che gli eventi cambiassero le cose⁸⁰. Prima della guerra civile era stato allievo e compagno di Pere Bosch i Gimpera, a sua volta grande archeologo preistorico all'Università, che era anche stato Ministro della Giustizia in Catalogna durante la Repubblica e che era andato in esilio in Messico senza mai

⁷⁷ Club d'Opinió Arnau de Vilanova, *El discret encant del nacionalisme. Antologia de manifestos i escrits (1990-2003)*, III, Barcelona 2004.

⁷⁸ *Para entendernos. Los grandes temas del debate España-Cataluña*, Barcelona 2001 (prima ed. 1996).

⁷⁹ E. Serra i Puig, *Jospe de C. Serra i Ràfols. Semblança biogràfica*, Barcelona 2013.

⁸⁰ Per approfondimenti sui legami fra situazione politica e archeologia, a cui fa riferimento lo studioso, si veda F. Gracia Alonso, *Arqueologia i política. La gestió de Martín Almagro Basch al capdavant del Museu Arqueològic Provincial de Barcelona (1939-1962)*, Barcelona 2012.

più rientrare⁸¹. Serra Ràfols invece era rimasto e sotto il franchismo perse il lavoro, ma riuscì ad entrare al Museo di archeologia per una porta laterale, per così dire. Negli anni di studio avevo avuto modo di conoscerlo, perché mi aveva segnalato un suo disegno sulla scoperta del mosaico romano del circo di Barcellona che stavo studiando⁸², e in quell'occasione mi aveva trasmesso l'idea della "archeologia di servizio", cioè di uno studio al servizio di un punto di vista, di un'ideologia. Io volevo seguire le orme di tutti loro e dedicarmi alla preistoria, ma lui mi disse di rivolgermi all'archeologia romana, perché erano pochi quelli che si occupavano di questa materia; ma soprattutto mi consigliò di andare all'estero.

Se Serra Ràfols è il tuo punto di partenza per la ricerca sull'antico, solo successivamente però, se non erro a partire dalla frequentazione dell'ambiente francese, hai affinato i tuoi approcci metodologici.

Sì, questo senza alcun dubbio. Da quando sono arrivato a Parigi è ovvio che la mia formazione è diventata totalmente francese, anzi da molti punti di vista io sono più francese che catalano, anche se queste due realtà sono molto vicine.

Attraverso Grodecki ti sei aperto al mondo dell'architettura medievale, privilegiando alcuni ambiti cronologici che hai iniziato a indagare abbastanza precocemente e che tendono a rimanere costanti nei tuoi studi: tra questi, ad esempio, c'è il nodo dell'architettura intorno al Mille.

Il fatto è che con Grodecki, ma anche con i professori che spesso mi mandavano all'estero a formarmi, io ho scoperto – e senza rendermene conto, ho acquisito – una metodologia ben precisa; Grodecki aveva due principali linee di interesse che erano, per fedeltà a Focillon, il tema dell'anno Mille o più in generale del secolo XI, e poi l'architettura gotica, per un interesse personale legato dalle sue ricerche sulle vetrate. Con Grodecki, infatti, non ho partecipato né al *corpus* sulle vetrate, né agli altri studi su questo tema. Solo più tardi sono stato chiamato a dirigere il gruppo di ricerca su questo tema dall'Accademia Catalana, l'Institut d'Estudis Catalans, e sono diventato presidente della sezione catalana del *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Riguardo all'architettura è vero che mi sono rivolto con maggiore interesse a quella romanica piuttosto

⁸¹ F. Garcia Alonso, *Pedro Bosch Gimpera y la escuela arqueológica de Barcelona (1916-1939) a partir de las fuentes documentales de correspondencia*, in *S'écrire et écrire sur l'antiquité. L'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifique*, a cura di C. Bonnet e V. Krings, Grenoble 2008, pp. 341-362; D. Fernández-Posse de Arnaiz, *Pedro Bosch Gimpera*, in «Trabajos de prehistoria», 72 (2015), 1, pp. 8-21.

⁸² X. Barral i Altet, *Unes pintures murals romanes inèdites i el mosaic amb curses de circ de Barcelona*, in «Cuadernos de arqueología e historia de la ciudad», 15 (1973), pp. 31-68.

che a quella gotica, ma non credo che fosse a seguito di una decisione precisa, semplicemente è avvenuto per le circostanze.

Presto nel mio percorso è intervenuto anche l'interesse verso l'architetto otto-novecentesco Josep Puig i Cadafalch, storico dell'architettura medievale, sul quale ho pubblicato un certo numero di lavori, che nei suoi studi spesso si era occupato di Romanico.

L'approccio di Grodecki – che bene si sintetizza ad esempio nei lavori L'architettura ottoniana e Il secolo dell'anno Mille – ha rappresentato per lungo tempo un passaggio imprescindibile per chiunque si occupasse di architettura medievale: che cosa se ne può conservare e in che cosa è stato superato a tuo parere, ma soprattutto che ruolo ha avuto nella tua formazione?

È come dire: quanto attuali sono ancora i volumi di Émile Mâle sull'iconografia romanica e gotica? Teoricamente non dovrebbero avere nessun ruolo oltre che a quello storiografico. Se hanno qualche attualità andrebbero valutati in relazione al momento in cui sono stati scritti; viceversa, se venissero percepiti come attuali è perché gli storici dell'arte sono stati incapaci di superarli.

Nel caso di Grodecki è lo stesso. *L'architettura ottoniana* rappresentava la prima sintesi in francese su questo tema, e per tale motivo è diventato un punto di riferimento⁸³. Quel libro inoltre è molto dipendente dalla metodologia di Focillon e va preso per quello che è. *Il secolo dell'anno Mille* è un'altra cosa: è una sintesi breve⁸⁴. Se non fosse stato scritto da lui, probabilmente verrebbe considerato molto meno. Penso che Grodecki sia molto più importante nei settori nei quali non lo si considera abbastanza. Ad esempio, negli anni Quaranta ha scritto *Ivoires français*, un piccolo libro francese che si concentra sugli avori⁸⁵, come pure molti saggi e articoli, fra cui i lavori su Chartres⁸⁶. Ma anche le sue recensioni e scritti brevi sono importanti.

Senz'altro il libro sull'architettura ottoniana ha avuto una grande ricaduta sulla mia formazione; è un'opera di riferimento assoluto, e sebbene non la si percepisse come uno snodo metodologico, senza alcun dubbio lo era. Certamente però è stato più formativo il suo lavoro sull'architettura gotica. Pensa che già in quel periodo Grodecki aveva difficoltà a leggere e doveva dettare i propri testi; due dei capitoli del volume sono stati scritti da Roland Recht e

⁸³ L. Grodecki, *L'architecture ottonienne: au seuil de l'art roman*, Paris 1958 (Collection Henri Focillon).

⁸⁴ L. Grodecki, F. Mütterich, J. Taralon, F. Wormald, *Le siècle de l'an mil*, Paris 1973 (L'Univers des formes).

⁸⁵ L. Grodecki, *Ivoires français*, Paris 1947 (Arts, styles et techniques).

⁸⁶ L. Grodecki, *Chartres*, Paris 1963 (Musée des grandes architectures). Per una messa in prospettiva di queste problematiche: X. Barral i Altet, *La cathédrale de Chartres, exemple emblématique des incertitudes de la discipline : positions théoriques, impasses idéologiques, questions ouvertes*, in *Qu'est-ce que l'architecture gothique ? Essais*, a cura di A. Timbert, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 29-51.

Anne Prache⁸⁷. Non essendo più in grado di vedere dipendeva molto dalle cose che gli portavano da leggere e gli dicevano, ma soprattutto dalle persone che lo circondavano. Se non si sa chi erano intellettualmente queste persone, è impossibile comprendere per quale motivo sia giunto a quella sintesi.

Uno dei problemi di questi testi generali riguardanti l'arte gotica, come ad esempio quello di Alain Erlande-Brandenburg⁸⁸, è che quando si propongono di valutare le zone periferiche, come l'Italia o la Penisola iberica, prevale la prospettiva filofrancese, ovvero tutto il mondo è spiegabile a partire dalla Francia. Ma in area francese tutto è a propria volta parigino e dell'Île-de-France: tutto viene riferito a questa specifica area geografica e dunque la cronologia è strutturata in funzione di questo concetto.

Al di là di questa dimensione nazionalista che è sempre presente negli studi di storia dell'arte – ad esempio, è tipica di Josep Puig i Cadafalch in Catalogna, di Adolfo Venturi in Italia, di Émile Bertaux in Francia –, c'è un'altra dimensione della storia dell'arte nazionalista che è quella universitaria: in Italia si studia l'Italia e in Francia la Francia, in Spagna, in Catalogna, in Germania o in Inghilterra, le rispettive realtà nazionali, mentre i risultati di studio degli altri paesi vengono relegati a una dimensione 'colonialista'. Oppure le ricerche vengono da paesi come gli Stati Uniti che hanno una visione da molto lontano. Il caso dell'Italia è lievemente diverso per la presenza delle scuole straniere di archeologia, di storia dell'arte e di storia.

Quali studiosi hanno avuto un ruolo sulla tua formazione e hanno lasciato una traccia nel tuo modo di fare ricerca?

Di tanti abbiamo già parlato, come Louis Grodecki, Henri Stern, Pere de Palol, Noël Duval, Marcel Durliat, senz'altro Georges Duby, ma vi sono anche delle personalità come Ernst Kitzinger, Irving Lavin, Francis Salet, Pierre Toubert, Charles Pietri, Giles Constable, grande medievista americano, e molti altri diventati amici come Paul-Albert Février, Alain Erlande-Brandenburg, Dieter Kimpel, Robert Suchale, Otto-Karl Werckmeister. Nella distanza, Rannuccio Bianchi Bandinelli.

Tra tutti questi ho l'impressione che Henri Stern abbia avuto un ruolo particolare nella scelta di alcune tematiche su cui ti sei particolarmente impegnato, come ad esempio quella del mosaico.

Sì, certo, come abbiamo commentato prima. Il mio interesse per il mosaico viene chiaramente da lui, da quando ho avuto modo di partecipare al suo seminario, dove eravamo molto pochi, all'École pratique des hautes études.

⁸⁷ L. Grodecki, *L'architecture gothique*, avec la collaboration d'Anne Prache et Roland Recht, Milano 1992 (Histoire de l'architecture).

⁸⁸ A. Erlande-Brandenburg, *L'art gothique*, Paris 1983 (L'art et les grandes civilisations, 13).

Ma ci sono anche altri aspetti della sua metodologia che mi hanno influenzato, poiché Stern era anche molto altro. Negli anni Trenta ha pubblicato degli articoli sulla chiesa della Natività a Betlemme, negli anni Quaranta sui castelli e le architetture degli Omayyadi⁸⁹, negli anni Sessanta il manuale di arte bizantina⁹⁰, la sua tesi sul calendario del 354, che è un volume fondamentale, numerosi articoli sull'iconografia, sui calendari, un libro sulla Moschea di Córdoba⁹¹. È riuscito insomma a tracciare un nesso fra Oriente e Occidente che ha avuto una ricaduta anche su di me.

Per svelarti un aneddoto, sappi che quando dava appuntamento, per esempio, a casa sua alle dieci di mattina – abitava in periferia di Parigi –, a quell'ora puntuale lui apriva la porta e, se non ti avesse trovato lì davanti, avrebbe cominciato a contare i minuti di ritardo. Aveva un rigore tedesco che aveva mantenuto anche nella sua vita francese. Un giorno mi ha detto «Bar-ral, voi dovete studiare per tutta la vita un solo mosaico e preferibilmente bianco», insistendo sulla specializzazione e sulla sistematicità.

Invece Noël Duval, specialista del tardoantico e soprattutto del Nordafrica, ha svegliato in me l'interesse per il Maghreb e in generale per il mondo paleocristiano. Ma il personaggio che più di tutti mi ha influenzato è certamente Paul-Albert Février, che pur non avendo magistero diretto su di me, ha avuto modo di entrare in profondità nella mia formazione. Anche Charles Pietri e Pere de Palol hanno sollecitato le mie curiosità, soprattutto verso il Tardoantico, che negli studi stava cominciando ad acquisire una propria autonomia.

Rispetto all'ambito storico, vorrei che ora ci soffermassimo sulla figura di Georges Duby.

Duby come studioso era aperto agli aspetti generali della cultura, si interessava a una storia aperta su vari fronti in modo esemplare. Aveva una dote eccezionale che era lo stile della scrittura, e che impiegava nella divulgazione della storia medievale, sempre di qualità, mai banale, dietro la quale si celava sempre una ricerca originale.

La vicenda con Duby, che mi ha accolto immediatamente e molto bene, è legata anche al fatto che noi nell'entourage di Grodecki avevamo il divieto di avvicinarci agli storici che entravano nel territorio della storia dell'arte. Era un veto sicuramente intellettuale, ma anche fisico. Non potevamo leggere le opere "sovversive" di Duby, come pure quelle di Le Goff, nonostante lui li ammirasse; e a sua volta Duby ammirava Grodecki. Ma appartenevano a due mondi totalmente diversi a migliaia di chilometri di distanza. Quando Duby scrisse

⁸⁹ H. Stern, *Notes sur l'architecture des châteaux omeyyades*, in «Ars Islamica», XI-XII (1946), pp. 72-97.

⁹⁰ H. Stern, *L'art byzantin*, Paris 1965 (Carrefour des arts), 76 pp.; e H. Stern, *L'art byzantin*, Paris 1966 (Les neuf muses, 6), 186 pp.

⁹¹ H. Stern, *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, Berlin 1976 (Madrider Forschungen, 11)

L'arte delle cattedrali, era chiaro che non era al corrente degli ultimi studi sulla cronologia, sulle successioni delle fasi di cantiere, sulle opere scultoree di una qualsiasi di quelle chiese di cui parlava⁹². Questa circostanza si lega strettamente al problema dell'autonomia della storia dell'arte. Significa che per un senso di difficoltà era necessario proteggere la disciplina, ovvero non lasciarla contaminare, quasi medicalmente, da coloro che vi si intromettevano.

Un giorno sono andato a seguire un seminario di Georges Duby al Collège de France e pian piano ho avuto modo di conoscerlo, anche perché avevo iniziato a frequentare con assiduità i suoi seminari che avevano temi per me interessanti, come la Vergine Maria, le donne, Maria Maddalena. Io ero già professore all'epoca, ma con molti altri andavamo ai suoi incontri. Lui interveniva sempre a memoria, aveva solo poche cose scritte, e parlava proprio come scriveva. Guy Lobrichon registrava tutto l'intervento e poi lo trascriveva: in questo modo, ad esempio, è nata la monografia sulle donne⁹³. Quando lui ha avuto da Skira l'incarico assai importante di dirigere una storia della scultura in diversi volumi, mi ha chiesto se volessi occuparmi dei tomi sul mondo antico e sul Medioevo⁹⁴.

Un'altra questione, molto francese – poiché negli Stati Uniti come pure in Germania un professore dell'università è accolto molto meglio se esperto di due periodi distinti, per esempio il Medioevo e l'arte contemporanea –, è che bisogna essere specialisti di una cosa molto precisa e mai uscire da quel confine: o lavori sul primo Romanico o sul tardo Romanico. Scrivere sintesi per il grande pubblico era considerato molto negativamente, fino al punto che molti si rifiutavano di dedicarsi a manuali e libri di sintesi: questo meritava il titolo dispregiativo di *vulgarisation*.

Vorresti aggiungere qualcosa su Ernst Kitzinger?

Ho conosciuto Kitzinger grazie a Giles Constable, direttore del Dumbarton Oaks Center di Studi bizantini dell'Università di Harvard con sede a Wa-

⁹² G. Duby, *L'Europe des cathédrales. 1140-1280*, Genève 1966, e il più tardo G. Duby, *Le temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, Paris 1976.

⁹³ G. Duby, *Dames du XII^e siècle*, Paris 1996, voll. I-III; G. Duby, *Histoire des femmes en Occident*, I, *L'antiquité*, Paris 1990, tradotto lo stesso anno in italiano con lo stesso titolo *Storia delle donne in Occidente. L'antichità*. L'opera completa di Georges Duby è stata pubblicata nel 2019, nella prestigiosa collezione francese La Pléiade, Gallimard. Al riguardo è opportuno segnalare che qualche anno più tardi Barral ha dato alle stampe un volume che prende in considerazione l'arte e la donna: X. Barral i Altet, *L'art i la dona. Assaig sobre la voluntat artística femenina*, Barcelona 2010; il testo si apre con queste parole: «Queda per escriure una veritable història de l'art en femení. Vull proposar una visió personal, la meva, fruit de llargues reflexions d'historiador de l'art, que em permet de recórrer els segles fent l'inventari de les artistes dones que han treballat les diferents tècniques de l'arquitectura, fins a la miniatura, passant per la pintura i l'escultura, pràctica, aquesta darrera, potser la menys investigada pel que fa a l'art en femení» (p. 7).

⁹⁴ *Histoire d'un art. La sculpture. Le grand art du moyen âge du V^e au XV^e siècle*, Genève 1989, in cui a X. Barral i Altet si devono quattro parti: *De l'Antiquité tardive au Moyen Âge; L'art roman; L'expansion du gothique; L'art courtois*; e nel volume sull'Antichità *L'art romain*.

shington. Kitzinger mi aveva invitato a un convegno sulla Sicilia normanna nel maggio del 1981: c'erano Oleg Grabar, Philip Grierson che io conoscevo già bene dai miei studi sulla numismatica, Ihor Ševčenko, David Abulafia, Vera von Falkenhausen, Slobodan Ćurčić e Henry Maguire. Sono rimasto molto legato a Kitzinger che vedevo sempre negli Stati Uniti, e, dopo il suo pensionamento, in Inghilterra. Era molto vicino a Stern, si conoscevano bene. In seguito, avrei dovuto partecipare a un libro che stava dirigendo sulla Martorana, con una parte sul pavimento, ma per problemi personali – in quel periodo stavo passando un momento difficile –, non ho potuto presentargli il testo⁹⁵.

Sono stato diverse volte ospite del centro di ricerche di Dumbarton Oaks che senza alcun dubbio ha contribuito a sostanziare il mio interesse verso Bisanzio, malgrado ci andassi in qualità di occidentalista. In quelle occasioni ho avuto modo di conoscere anche i giovani bizantinisti che gravitavano intorno a Kitzinger, come Herbert Kessler. Era impossibile non rimanere influenzati da personaggi del calibro di Kitzinger che era giunto in Inghilterra dalla Germania e aveva scritto quella piccola guida sull'arte altomedievale del British Museum, diventata un vero e proprio manuale⁹⁶.

IV. *Temi, criteri di ricerca, politica e dinamiche culturali*

IV.1 *Percorsi metodologici*

Passiamo ora a un altro ambito che riguarda più da vicino gli argomenti da te sviluppati. Tra questi vi è la numismatica, che hai indagato per un certo periodo soprattutto a ridosso dei tuoi primi studi universitari; immagino che dietro ci fosse la figura di Jean Lafaurie.

Il mio interesse verso questa materia è frutto della curiosità verso settori che io non conoscevo e che sicuramente potevano insegnarmi il rigore della ricerca. Un giorno ho deciso di recarmi a un seminario di Lafaurie – che lavorava al Cabinet des Médailles della Bibliothèque nationale de France – presso l'École pratique des hautes études, che poi ho seguito per un lungo tempo, anzi per parecchi anni. Lui aveva una tendenza netta verso l'alto Medioevo e mescolava ambiti a cavallo tra archeologia e storia.

Un giorno lui mi ha segnalato che mancava uno studio sui ritrovamenti monetali nella penisola iberica e in Europa legati ai visigoti e mi ha incoraggiato a occuparmene. Una volta compiuto, questo lavoro molto austero,

⁹⁵ E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1991 (Dumbarton Oaks Studies, XXVII). Si veda X. Barral i Altet, *Gli inserti figurativi nel mosaico pavimentale della Martorana come indicatori culturali*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna e P. Pogliani, I, *I luoghi dell'arte*, Roma 2014, pp. 63-68.

⁹⁶ E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, London 1955.

appunto a cavallo tra l'archeologia e la bibliografia, è stato ammesso come *mémoire de maîtrise*. Ho avuto la fortuna che piacesse sia a Lafaurie, molto apprezzato per il suo rigore, sia allo stesso Grodecki, che si fidava di lui, e l'Institut historique allemand de Paris, come ti ho spiegato prima, il cui direttore era specializzato nell'alto Medioevo, ha deciso di pubblicarlo come supplemento alla collana dell'Istituto.

Nonostante all'epoca fosse assai distante dai miei interessi, ho ricevuto da questo settore di ricerca uno stimolo a lungo termine, che mi ha portato a valutare con serietà l'araldica, la sfragistica, l'arte nella numismatica. Ho due progetti, infatti, che derivano da quei insegnamenti. Un lavoro sulla narritività senza immagini, ricorrente per tutto il Medioevo, che si può individuare, ad esempio, in relazione a un tesoro o a un reliquiario di una cattedrale o di un'abbazia, a dei muri coperti di stemmi araldici o a delle iscrizioni che sostituiscono le immagini. L'altro tocca i sigilli medievali, disciplina sulla quale sto lavorando in questi ultimi anni per le sue relazioni dimenticate con la storia dell'arte.

La numismatica, da un punto di vista metodologico, è uno dei molti punti di avvio verso l'elaborazione di una tua personale metodologia di ricerca sulla cultura materiale del Medioevo. In che modo giungi alla definizione di questo approccio che contraddistingue molti dei tuoi contributi più significativi?

Prima di risponderti nello specifico, devo dirti che con il tempo ci si rende conto che alcuni aspetti che non hanno importanza in uno specifico momento, poi diventano fondativi in una sorta di valutazione in prospettiva storica. Io sono un tipo piuttosto noioso, che non ha fatto altro nella vita che studiare. Pensa, non sono mai andato in vacanza, durante tutto il periodo degli studi e anche durante l'assistenza all'università: in estate, quando veniva a mancare l'obbligo dell'insegnamento, io rimanevo a Parigi a scrivere. Era il momento in cui tutti se ne andavano e si poteva stare tranquilli. Per andare a uno scavo, aspettavo settembre. Questo è il modo di vita, austero quasi monastico, che mi ha sempre attratto; a me sarebbe molto piaciuto essere monaco a Montserrat o frate in un convento, ma dopo non avrei saputo come fare con gli altri, poiché io sono molto solitario e incapace di vivere in comunità. Devo anche dirti che una delle mie passioni da sempre è il circo, contesto peraltro molto medievale, al punto che ho scritto e continuo a scrivere di questo argomento; vado tutti gli anni al Festival internazionale di circo di Montecarlo, frequento tutti i festival possibili e dove mi invitano. Ho tanti amici in quel mondo, particolarmente clowns. È uno dei piccoli momenti dedicati a me; dopo il circo, gli altri passano ore a chiacchierare, mentre io non sono in grado di farlo e preferisco trascorrere il tempo in un angolo a leggere: è per questo che divento molto noioso, come ti dicevo.

Le premesse a quello che tu chiedi forse si trovano in un mio libro sull'arte preromanica in Catalogna, uscito per la casa editrice Edicions 62 di Barcello-

na⁹⁷, che aveva pubblicato una storia dell'arte in molti volumi, ma mancava un testo sull'arte altomedievale e uno sull'epoca contemporanea. Il riferimento specifico al preromanico nel titolo l'ho deciso io, seguendo il modello di Jean Hubert che aveva ideato uno dei lavori fondamentali in tal senso⁹⁸; così per lungo tempo sono andato alla ricerca di chiesette, poco conosciute, sparse per il territorio. Questa esperienza mi ha insegnato a progettare un catalogo ragionato di architettura, con la localizzazione geografica, le piante, le foto e una scelta ben precisa di contenuti sull'architettura rurale di un periodo che ha perso tutti i grandi edifici, a eccezione della grande basilica di Cuixà. È stato un esercizio metodologico sul quale non avevo alcun modello diretto, se non quello svizzero di Hans Rudolf Sennhauser e quello tedesco di Hans Erich Kubach⁹⁹.

Il convegno di Rennes può essere considerato l'esito di questo tuo percorso?

Certo. Il convegno di Rennes in questa prospettiva è diventato un punto di riferimento che all'epoca non avrei mai immaginato¹⁰⁰. Quella fu l'occasione in cui liberare la frustrazione per tutto quello che non avevamo potuto scrivere dopo il '68. C'era una insoddisfazione molto sentita soprattutto fra gli storici dell'arte, che in seguito ognuno ha formulato a proprio modo, perché a Paris IV il mondo era rimasto esattamente come prima: gli stessi professori avevano ripreso le loro cattedre e il corso magistrale era rimasto immutato. Erano stati fatti solo dei piccoli cambiamenti di struttura, come i *travaux dirigés* e la possibilità di scegliere diversi insegnamenti, ma in realtà la storia dell'arte era diventata così priva di finalità da risultare esattamente uguale a prima. Consisteva nello studiare un quadro girandolo a testa all'ingiù, perché l'importante non era l'autore o il committente, ma lo stile, il colpo di pennello e i confronti. Questa storia dell'arte non ci interessava più. Ascoltando questi professori si imparava sicuramente tantissimo sullo stile, come accadeva seguendo, ad esempio, André Chastel, ma non era così che volevamo diventare.

Il convegno di Rennes è nato da queste sollecitazioni. Io avevo in quel momento qualche amico soprattutto fuori dalla Francia, specialmente due tedeschi, Dieter Kimpel e Robert Suckale, che in quegli anni iniziavano a indagare la standardizzazione del lavoro, ad esempio, nella costruzione di una cattedrale¹⁰¹: riassumendo barbaramente in due parole, la cattedrale non è

⁹⁷ X. Barral i Altet, *L'art pre-romànic a Catalunya*, Barcelona 1982 (Prix Raoul Duseigneur de l'Institut de France, Paris 1982)

⁹⁸ J. Hubert, *L'art pré-roman*, Paris 1938.

⁹⁹ H.R. Sennhauser, *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, München 1966; H. Kubach, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*, Berlin 1976, voll. I-III.

¹⁰⁰ *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*. Actes du colloque international (Rennes, 2-6 mai 1983), a cura di X. Barral i Altet, I, *Les hommes* Paris 1986; II, *Commande et travail*, Paris 1987; III, *Fabrication et consommation de l'œuvre*, Paris 1990.

¹⁰¹ D. Kimpel, R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985.

frutto, come diceva Eugène Viollet-le-Duc, dell'introduzione della crociera gotica, ma semplicemente della uniformazione e standardizzazione del lavoro. Questo punto di vista, che – mi sono reso conto – valeva anche per il periodo romanico, trasformava completamente la prospettiva. C'era anche un professore tedesco che stava negli Stati Uniti da molti anni, Otto Karl Werckmeister¹⁰², e un americano, Tom Lyman dell'Università Emory di Atlanta, specialista di Saint-Sernin di Toulouse. Soprattutto, io avevo una preoccupazione, la trasformazione e il futuro della storia dell'arte medievale in Francia, dove la nostra materia si basava ancora su schemi quasi esclusivamente formalisti.

Dunque, la mia proposta era di fare un convegno incentrato su questi aspetti in una Francia che era divisa tra il formalismo ufficiale legato all'eredità di Focillon (Chastel, Grodecki, René Jullian) e coloro che erano derivati da Pierre Francastel e dalla storia sociale dell'arte *soft*, non quindi di stampo marxista, rifugiati nella École des hautes études en sciences sociales, l'antica sesta sezione dell'École pratique des hautes études: le due correnti provavano una tale ostilità reciproca che era equiparabile a quella che provavano tra di loro Francastel e Focillon. Io non cercavo in alcun modo di prendere posizione in queste vecchie battaglie, ma semplicemente da molto tempo ero attratto da tematiche, tutt'altro che nuove, legate ai documenti e agli attori della produzione artistica, della committenza, delle pratiche artistiche, della ricezione dell'opera d'arte, della differenza tra arte e artigianato, ecc. Non ho bisogno di dirti quanto sia stato difficile materializzare questa volontà in un convegno, anche perché i maggiori problemi sono arrivati proprio dall'ambiente degli storici dell'arte, che vedevano in questa esperienza una critica a tutto ciò che era stato fatto fino ad allora. Insomma, il sistema si difendeva nei confronti del post maggio '68.

Le difficoltà che abbiamo incontrato anche all'università, che a un convegno di questo tipo in altre occasioni avrebbe dato ampio sostegno, sono state controbilanciate dagli storici, che immediatamente si sono interessati al progetto. Nello specifico, come pure ho già evocato, la cosa fu risolta da Robert-Henri Bautier, membro dell'Académie des inscriptions et belles-lettres, grande *chartiste* e storico molto potente. In uno dei miei soggiorni negli Stati Uniti avevo avuto modo di incontrarlo e durante un pranzo gli avevo spiegato questo progetto, a cui pensavo già da tempo, nonché le difficoltà ad attuarlo. Una volta ritornato a Parigi, senza dirmi nulla, in pochissimo tempo risolse tutto.

Inizialmente il convegno doveva essere semplicemente una riunione fra amici. Abbiamo lanciato l'idea – parlo al plurale perché in questa esperienza eravamo io e i miei studenti – e gli studiosi hanno cominciato a rispondere, confermando la volontà di intervenire. A quel punto, sorpreso dell'accoglienza

¹⁰² *Radical Art History: Ein akademisches Gespräch über O. K. Werckmeister*, in *Radical Art History: Internationale Anthologie*, a cura di W. Kersten e B. Fay Abou-El-Haj, Zürich 1997, pp. 375-397.

della cosa, ho deciso di cambiare formato e innanzitutto di prevedere una derivazione per la Bretagna, con una mostra e un libro che fosse un'applicazione pratica delle idee del convegno¹⁰³. Eravamo talmente abituati ai convegni internazionali noiosi e fatti di sequenze interminabili d'interventi che ho pensato a una soluzione differente, visto l'entusiasmo di tanta gente, sia dei giovani studiosi sia di grandi nomi: pensa che Ernst Kitzinger e Hans Belting ci hanno contattati chiedendo di partecipare.

L'idea è stata di chiedere i testi mesi prima e di inviarli in anticipo a tutti gli autori: abbiamo pre-pubblicato i ciclostilati degli interventi in due volumi di duemila pagine – cercavamo soldi dappertutto e avevamo addirittura avuto la sponsorizzazione di Rank Xerox, che si stava installando in città con un piccolo negozietto e ci ha stampato il materiale. Quindi abbiamo pensato a quattro sessioni: sulle donne e sugli uomini, artisti e artigiani; sul concetto dell'opera (il finanziamento, la commissione, ecc.); sulle tecniche e i metodi di lavori nelle botteghe e nei cantieri; sulla ricezione dell'opera dal pubblico. Le discussioni erano organizzate in questo modo: ognuno presentava molto velocemente il riassunto della propria ricerca; quindi si facevano circolare dei piccoli fogli in cui bisognava inserire il nome, il cognome e la domanda che veniva passata poi al presidente della seduta il quale organizzava il dibattito. La maggior parte del tempo era pertanto spesa in discussioni, che in certe occasioni duravano fino alle due del mattino!

Questa esperienza ha corrisposto a qualcosa che era già nell'aria in diversi paesi, ma non era percepito. Il convegno è durato una settimana con sedute lunghissime dalla mattina alla piena notte, dopo cena. In Francia, solo pochi non hanno partecipato, qualcuno per ostilità personale, altri perché ideologicamente non potevano aderire, imputando la responsabilità però ad altre ragioni; gli stranieri sono stati numerosissimi. Nessuno immaginava che anni dopo questo convegno sarebbe stato considerato come un evento fondante. Per fortuna tutta la corrispondenza è conservata e prima o poi sarà depositata all'Institut National d'Histoire de l'Art.

Vorrei ora affrontare un altro argomento, peraltro a te caro fin dai tuoi studi di gioventù, che si lega alla Catalogna, ovvero Josep Puig i Cadafalch. In che modo lo studio di questo personaggio ti ha portato a considerare gli aspetti nazionalistici nella storia dell'arte?

Si tratta di una progressiva presa di coscienza che è avvenuta con l'avanzare degli studi: ora sono convinto che tutta la storiografia, e non solo quella della storia dell'arte medievale, derivi da posizioni nazionaliste.

¹⁰³ *Artistes, artisans et production artistique en Bretagne au Moyen Âge*, catalogo della mostra (Rennes, mai 1983), a cura di X. Barral i Altet, G. de Carné, A. Chédeville, A. Le Duc, J. Mallet e B. Saunier, Rennes 1983.

Anche se io sono diventato francese e metodologicamente mi sono formato in questa nazione, ho mantenuto i miei contatti con la Catalogna: i miei genitori vivevano a Barcellona e io andavo a trovarli due o tre volte all'anno; non avevo mai tagliato le relazioni intellettuali con la mia terra d'origine, con cui ho sempre avuto un forte legame e che è diventato sempre più saldo soprattutto negli ultimi anni, quando la Catalogna si è resa conto che non poteva più essere spagnola. Una volta in Francia io non ho mai voluto in nessun modo corrispondere al cliché di colui che continua a studiare soltanto ciò che conosce, nel mio caso il luogo dove sono nato, e dunque mi sono immediatamente sentito francese e ho indagato le cose della Francia, dell'Italia delle altre regioni europee.

A Puig i Cadafalch sono arrivato da Parigi e non da Barcellona, perché lui era legato alla Francia in quanto esule durante la guerra civile, e già prima, ma anche per la storia molto intensa che ha avuto con Focillon, che aveva fatto di tutto per condurlo nella capitale francese, dove ha insegnato alla Sorbona e partecipato al suo gruppo con Baltrušaitis, Grodecki ed altri. Focillon aveva accettato e diffuso la teoria della prima arte romanica di Puig i Cadafalch¹⁰⁴, limitandola però territorialmente al sud, dunque creando questa *nuance* fra protoromanico meridionale e arte ottoniana nel suo *Art d'Occident. Le Moyen âge roman et gothique*, del 1938.

Come ti ho accennato all'inizio di questa intervista, Puig i Cadafalch era molto di più che un semplice storico dell'architettura, poiché in primo luogo era un importante architetto ed era anche politico (era stato presidente della Mancomunitat de Catalunya, l'istituzione che ha preceduto nel Novecento la Generalitat de Catalunya): evidentemente un personaggio con una dimensione pubblica molto forte, catalanista di centrodestra, che ha dovuto andare in esilio ogni volta che c'era un conflitto sociale. Il suo punto di vista era mosso da una volontà politica, anche in qualità di storico dell'arte¹⁰⁵. Subito ho realizzato che lui si era preparato come studioso – mi riferisco ai quattro volumi sull'architettura romanica della Catalogna¹⁰⁶ – per portare la sua nazione in Europa, ma per poterlo fare doveva prima essere totalmente erudito sulla sua terra: questo è il punto di partenza per l'inventario completo dei monumenti

¹⁰⁴ J. Puig i Cadafalch, *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident Méditerranéen aux X^e et XI^e siècles*, Paris 1928; J. Puig i Cadafalch, *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona 1930.

¹⁰⁵ X. Barral i Altet, *Puig i Cadafalch: le premier art roman entre idéologie et politique*, in *Medioevo: arte lombarda*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004 (I convegni di Parma, 4), pp. 33-41; X. Barral i Altet, *Adolfo Venturi: l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 133-140.

¹⁰⁶ J. Puig i Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday i Casals, *L'arquitectura romanica a Catalunya*, Barcelona 1909-1918, voll. I-III/1-2. L'opera, in quattro tomi, è stata ripubblicata nel 2001 in anastatica dall'Institut d'Estudis Catalans, con un prologo di X. Barral i Altet, *Pròleg. Una fita historiogràfica de la cultura catalana*, pp. 5-31.

catalani¹⁰⁷. È stata un'opera che ha sorpreso l'Europa in quegli anni, perché non era stato sperimentato nulla di simile in nessun altro paese. Di fatto, egli ha posto le basi culturali per la nascita della nazione catalana semplicemente allontanandola dalla Spagna, per quanto ci riguarda, nel campo della storia dell'arte. Il riassunto di tutta la teoria di Puig i Cadafalch è esemplificato nella mappa posta all'inizio della *Geografia del primo Romanico*: per lui l'Europa romanica finiva in Catalogna, mentre la Spagna non era minimamente contemplata. Si trattava di una vera e propria costruzione nazionalista, ideologicamente fondata¹⁰⁸.

Legando il destino della storia dell'arte a quello di nazione ne evidenzi gli intenti schiettamente politici, anche se non manifesti: come mai hai quindi accettato per il museo di Le Puy-en-Velay il riferimento esplicito alle vie di pellegrinaggio?

Già in quegli anni, in realtà, io ero contro l'idea di enfatizzare il cammino di Santiago che considero un pellegrinaggio minore nel Medioevo in confronto a quelli di Roma e di Gerusalemme. Era per me l'occasione di spiegarlo bene per un pubblico ampio. In quella circostanza tuttavia ero venuto a un accordo con la città e con il vescovo, affinché quel riferimento fosse inteso come pellegrinaggio verso Le Puy; non doveva essere recepito, io non lo volevo in alcun modo, come tragitto religioso verso Compostela. È anche questo che si impara quando si dirige un museo, ovvero che i compromessi politici sono quotidiani. L'arte è identità e nazionalismo: durante le guerre si distruggono le opere d'arte del nemico e allo stesso tempo ci si appropria del patrimonio altrui.

Uno dei problemi attuali, non a caso, è quello della restituzione dei beni asportati e custoditi nei musei: non solo quelli provenienti da siti europei, come ad esempio le sculture del Partenone, ma soprattutto quelli sottratti alle ex-colonie. Al di là del fatto che è giusto restituirli – il presidente francese Emmanuel Macron ha imprudentemente dichiarato che in cinque anni renderà all'Africa le opere d'arte provenienti da quelle terre –, si corre il rischio di smantellare intere istituzioni museali e di conseguenza cancellare la loro identità e la loro storia, provocando di conseguenza una doppia cancellazione del passato.

Il Romanico, come concetto di natura meramente storiografica, ha assunto un ruolo nodale nella tua ricerca ed è bene esemplificato in un volume uscito abbastanza di recente prima in Francia e poi, tradotto in altre lingue, come

¹⁰⁷ X. Barral i Altet, *Puig i Cadafalch: El camí, erudit d'una construcció historiogràfica*, Matarò 2004.

¹⁰⁸ J. Puig i Cadafalch. *Escrips d'arquitectura, art i política, selecció, introducció i edició a cura di X. Barral i Altet, con il saggio Josep Puig i Cadafalch (1867-1956): de la vida pública a l'erudició acadèmica*, Barcelona 2003, pp. 9-100.

l'italiano e il croato, e anche (in una versione modificata) in catalano¹⁰⁹: si intuisce chiaramente che si tratta del punto di arrivo di un percorso teorico che forse ha avuto tempi di maturazione lunghi. Dove si trova l'origine di questo pensiero?

Questo libro ha avuto oggettivamente molto successo perché è utilizzato anche come libro di testo all'università e gli studenti mi confermano spesso che è come se avessi fatto scoprire loro qualche cosa di straordinario sull'arte medievale che li circonda. La realtà però è più complessa.

Anzitutto, è Alain Erlande-Brandenburg che mi ha dato la spinta a pubblicare questo lavoro, insistendo sul fatto che ero l'unico a poter affrontare un tema di questo genere senza rimanerne danneggiato, seppure in realtà questo libro mi abbia procurato molti nemici. L'idea di partenza in effetti si costruisce molto lentamente, ma si può riassumere con molta facilità: l'arte romanica che noi riconosciamo oggi come tale non è l'arte romanica del Medioevo, è il frutto degli interventi posteriori; anche il modo di vedere i monumenti è diverso. Ma questo si potrebbe dire pure per il Gotico, che però non è così "commerciale" come il Romanico.

Il grande pubblico ha accolto l'arte romanica come se fosse un mito: l'architettura deve essere austera e priva di colore; l'arte romanica è solo religione; gli artisti romanici erano anonimi. Il Medioevo, però, non era così anche se noi continuiamo ad accettare una visione romantica dell'arte romanica. Questo è avvenuto pure per le vie di pellegrinaggio verso Santiago di Compostela che si insiste a "vendere" come se fossero state frequentate nel Medioevo da moltitudini. Tutte queste idee sono false, e continuano a contrassegnare questi concetti in modo profondamente anti-medievale.

Perché il Romanico? Perché questo periodo è considerato ovunque come l'origine della nazione, della regione, del villaggio. Dunque, il libro non è contro l'arte romanica, ma è contro la visione che noi abbiamo dell'arte romanica: confezionata dai nostri predecessori e a cui noi stessi abbiamo contribuito, anche attraverso i restauri. Non mi potevo permettere di pensare un libro di questa specie senza un minimo di erudizione, perché altrimenti sarebbe stato troppo facile distruggerlo; forse così se ne può tacere l'esistenza, ma non demolirne il contenuto.

In questo lavoro non c'è nulla che sia veramente una novità per gli specialisti; sono punti di vista messi insieme seguendo diverse sollecitazioni, con un titolo fortemente osteggiato da parte dell'editore.

¹⁰⁹ X. Barral i Altet, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006. Le altre edizioni ricordate nel testo sono: X. Barral i Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2009 (Di fronte e attraverso, 868); X. Barral i Altet, *L'art romànic català a debat*, Barcelona 2009 (Llibres d'abast, 405) e X. Barral i Altet, *Protiv Romanike? Ešej o pro-nadenoj prošlosti*, Zagreb 2009.

Il volume ha ricevuto risposte difformi: grandi entusiasmi e grandi critiche.

Piuttosto, silenzi. Ma anche giudizi molto positivi e riedizioni. Ma è altrettanto ovvio che un libro così mi ha creato dei nemici, perché il nostro mondo accademico non è più abituato ai dibattiti. Tutto ciò era inevitabile, soprattutto se non si prende questo lavoro per quello che vuole essere, ovvero una critica a un modo di fare del passato.

Qual è la tua posizione in merito alla divulgazione scientifica?

Anzitutto, come ti ho accennato prima, nell'università francese noi siamo stati educati a considerare la diffusione per il largo pubblico in modo molto negativo. Era valutata quasi una prostituzione della disciplina, esattamente il contrario rispetto alla ricerca erudita di base. In Francia c'è stato un cambio di rotta quando diversi storici di grande spessore – non storici dell'arte – si sono messi a fare divulgazione di altissima qualità. Penso, ad esempio, a Georges Duby e a Jacques Le Goff tra i medievisti, Fernand Braudel e Jean Delumeau tra i modernisti, Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant e Paul Veyne tra gli antichisti, Maurice Agulhon tra i contemporaneisti. Si trattava di militanti del pensiero che anche il grande pubblico poteva leggere e assimilare attraverso libri di alto livello, scritti appositamente per questo scopo, ma con una solida ricerca di base. Mentre per gli storici dell'arte era diverso, perché coloro che si mettevano a fare divulgazione spesso la facevano a un livello davvero basso.

Credo che, oltre ad essere necessario, è anche un dovere civico diffondere la cultura, perché quando una ricerca è finanziata con i contributi di tutti dovrebbe essere normale, se non addirittura obbligatorio, che vi sia un ritorno. Tutto ciò è legato anche alla necessità da parte dello studioso di prendere posizione politica: lo storico e lo storico dell'arte dovrebbero calarsi nella dimensione dei problemi attuali. Quando è bruciata Notre Dame di Parigi si è inevitabilmente aperta la porta a un dibattito politico fondamentale, molto ampio, sulla conservazione del patrimonio, sui simboli della nazione, sul tipo di turismo legato ai monumenti, sui finanziamenti dei restauri e su altro ancora.

IV.2 Il rapporto fra le discipline e alcune riflessioni sulla storia dell'arte medievale

La tua formazione, tra storia dell'arte, storia e archeologia, potrebbe sembrare ibrida in base ad una rigida schematizzazione delle discipline. Nell'attuale dibattito scientifico, in cui i segni di una netta contrapposizione tra ambiti di ricerca vicini sono spesso malcelati, qual è la tua posizione rispetto alla possibilità di dialogo tra la storia dell'arte medievale e l'archeologia medievale?

Questo è un problema che riguarda tutte le discipline, ma è diverso se ne parliamo a livello individuale, a livello universitario o a livello generale. Nella chiave individuale è una questione di curiosità, di voglia di sapere, di conoscenza. Ma soprattutto di curiosità intellettuale ed umana.

Attualmente le relazioni tra storia dell'arte e archeologia non sono molto migliori rispetto a qualche tempo fa. E non so se non si può dire quasi lo stesso delle relazioni tra storia e storia dell'arte medievale: si continua a creare strade di ricerca parallele. In Francia, ad esempio, l'archeologia medievale intorno al '68 intendeva attaccare e distruggere quella parte della storia dell'arte che utilizzava l'archeologia per comprendere gli artefatti, come le statue e le sculture; mentre nell'ambito della storia dell'arte si sviluppava un'ostilità verso quella che è meglio conosciuta come la "cultura materiale". Anche se oggi nei medesimi contesti universitari questi due insegnamenti sono vicini, ovvero sono presenti nello stesso dipartimento, si tratta pur sempre di una condizione puramente formale, perché le strade che sono state prese nel frattempo li hanno portati molto distanti.

Oggi si sono sviluppate discipline che provano ad applicare la metodologia dell'archeologia sul monumento (l'archeologia del costruito), che non considero molto distante da quello che si faceva nell'Ottocento e che si chiamava l'archeologia monumentale, anche se gli strumenti di osservazione sono assai più avanzati. Ma il problema è che una volta che si sono individuate le fasi e si sono comprese le tecniche di costruzione di un muro, la vera questione è individuare le cronologie, perché il lavoro di uno storico dell'arte dovrebbe essere la comprensione dell'opera e delle sue vicende, l'attribuzione a un gruppo di artigiani piuttosto che a un altro, l'identificazione della realtà sociale che ha generato il manufatto. La percezione che ho oggi è di una grande distanza fra le ricerche degli storici dell'arte e quelle degli archeologi: l'insegnamento universitario non è stato in grado di far integrare queste due discipline per farne una unica, con un approccio globale a un monumento, a un dipinto, a una miniatura.

Secondo te c'è un punto possibile di contatto?

È molto difficile, perché le metodologie sono diverse e pure la formazione delle persone è assai differente. Il contatto è più frequente tra i tardoantichisti che tra i medievisti: mi riferisco all'archeologia di scavo.

Qual è il tuo rapporto con le discipline contermini, come la storia, l'archeologia, la filologia? Più in dettaglio, come ritieni debba essere svolta la multidisciplinarietà nella ricerca storico-artistica?

Per quanto mi riguarda ho sempre percepito, fin dall'inizio, che non mi bastava un unico settore disciplinare e dunque ho scelto spontaneamente di formarmi anche in altri ambiti. Sono andato a scavare con archeologi prestigiosi del mondo antico e medievale; sono andato autonomamente a studiare la numismatica e i mosaici; mi sono interessato all'epigrafia, all'iconografia,

alla storia del libro, alla storia delle arti sceniche e di strada medievali, all'arte contemporanea, alle arti extraeuropee: ognuno è libero di decidere se limitarsi al proprio ambito di ricerca o formarsi in prospettive più ampie. È abbastanza eccezionale che all'università, all'interno del percorso di laurea di storia dell'arte, venga garantita una pari presenza dell'archeologia e di altre materie; al limite viene proposta qualche infarinatura di archeologia dell'elevato, ma non di quella di scavo. Per tornare alla domanda, direi che sfortunatamente le strade di queste discipline si sono allontanate.

La questione per me è come cambiare le cose, come fare una storia dell'arte progressista; alcuni marxisti ci avevano provato, ma in realtà non ha mai funzionato fino in fondo. In Francia dopo il '68, quando le università si sono divise e i professori si sono raggruppati per affinità ideologiche e per discipline, si è andati verso meccanismi di autoprotezione: si sono creati dipartimenti autonomi di storia dell'arte senza altre discipline, se non quelle vicine, come le arti plastiche e la musicologia; mentre l'archeologia è entrata nei dipartimenti di storia. In Italia invece si assiste attualmente alla creazione di macrodipartimenti, ma paradossalmente ci sono microdiscipline quasi autonome, come la storia della miniatura. Ricordo negli anni Settanta e fino ai Novanta una rivista che si chiamava «Dialoghi di archeologia», alla quale ero molto affezionato, in cui c'erano dibattiti sul futuro della disciplina, sull'insegnamento, sul ruolo dell'archeologia, mentre nella storia dell'arte non conosco una sede analoga dove si siano intrapresi dibattiti di questo tipo. Anche se in Francia, l'Institut National d'Histoire de l'Art ha promosso dal 2006 una rivista con queste intenzioni, «Perspective: actualité en Histoire de l'art».

Ritornando alla questione più strettamente legata alle dinamiche tra i diversi ambiti di ricerca, abbiamo assistito in tempi recenti a una sorta di evoluzione nel rapporto fra la storia dell'arte e le discipline contermini: si parla di multidisciplinarietà, di interdisciplinarietà e più recentemente di transdisciplinarietà, soprattutto negli studi francesi, tedeschi e inglesi. Tu pensi che questi tipi di approccio possano innescare un'evoluzione in grado di spingere la storia dell'arte verso nuovi percorsi?

È difficile prevedere il futuro. Quello che in realtà si vede è che non sono molto frequenti i momenti nei quali i ricercatori di discipline differenti si mettono insieme per affrontare un tema. Ci prova qualche istituzione come la Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte a Roma, l'Institut national d'histoire de l'art a Parigi, diversi centri di ricerca americani e tedeschi. Quello che mi sembra è che questi termini che tu citi siano diventati indispensabili per ottenere dei finanziamenti: se si fa una domanda per un progetto europeo, ti spiegano molto bene che questi concetti devono essere previsti. Non si tratta del frutto di una necessità o di un'esigenza specifica, ma viene formalizzato dall'esterno come un passaggio necessario per avere una valutazione positiva. Questo diventa molto importante in Italia, perché chiunque abbia avuto il finanziamento di un grosso progetto, quasi automaticamente è inserito come

docente nell'università. Come se avere avuto successo nel costruire una domanda implicasse allo stesso tempo l'eccellenza nell'insegnamento.

Quando Hans Belting ha scritto quel libro che annunciava la fine della storia dell'arte, sembrava materializzarsi una catastrofe, ma non è stata la fine della nostra disciplina¹¹⁰: semplicemente bisogna ripensarla. La storia dell'arte non ha saputo generare un percorso in accordo con i cambiamenti della società attuale: se una disciplina diventa inutile, non si può dare la colpa all'esterno. Viceversa, sono profondamente convinto che la storia abbia imboccato una strada molto più veloce, più attualizzata e in aderenza con i tempi che viviamo rispetto alla storia dell'arte, che rimane ancora lontana da quelle questioni che possono coinvolgere le dinamiche sociali attuali.

Non intendo essere negativo, ma mi preoccupa molto lo stato della nostra disciplina, il suo rinnovamento, come pure l'invecchiamento del sistema universitario, e non solo italiano. L'insegnamento a distanza che si è rivelato indispensabile durante la recente epidemia sanitaria (senza, le università avrebbero chiuso i battenti) è sembrato la scoperta di un altro pianeta per tanti dei nostri colleghi!

Recentemente le cosiddette scienze dure hanno iniziato a ricoprire un ruolo tutt'altro che marginale nell'archeologia e nella storia dell'arte – penso ad esempio alle analisi sui materiali –, contribuendo ad approcci molto differenti rispetto a quelli di pochi anni fa. Cosa pensi di questo fenomeno?

Penso una cosa molto semplice: se ci sono delle tecnologie che aiutano a capire meglio le cose, queste devono essere utilizzate senza alcuna esitazione. Il computer ci ha aiutato a scrivere più velocemente, e meglio, le tesi e i libri. È inutile ignorarlo. Internet ci ha aiutato a fare ricerca. È inutile ignorarlo. È finito il tempo dei cataloghi con delle schede manuali conservate in scatole per le scarpe. Il problema è che anche in questi campi siamo in un mondo parallelo, perché l'università che forma uno storico dell'arte non fornisce le conoscenze scientifiche di base. Il risultato è che lo storico dell'arte andrà a consultare dei tecnici che forniranno risultati non modulabili: o è bianco o è nero. La tecnologia è indispensabile – non si può continuare a fare la storia dell'arte dei conoscitori che usavano l'occhio come un magazzino privato del sapere –, ma per renderla efficace deve essere integrata nell'insegnamento universitario e nella ricerca.

A questo punto, è necessario far entrare nella discussione pure il mondo dei musei, che mille volte più dell'università ha avuto occasione di sperimentare le diverse tecnologie¹¹¹. Solo trent'anni fa le istituzioni museali erano considerate inferiori rispetto all'università, ma allo stato attuale è chiaro che questo rappor-

¹¹⁰ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983; trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990 (Nuovo politecnico, 168).

¹¹¹ X. Barral i Altet, *Riflessioni sulla multimedialità e qualche nuova sfida museale*, in *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa*, Atti del convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, 4-5 maggio 2009), a cura di V. Finocchi, Vicenza 2009, pp. 61-70.

to si è capovolto. La domanda è: perché l'università non si è mossa ed è rimasta immobile sulle procedure del passato? Parlo, evidentemente di storia dell'arte e più particolarmente di storia dell'arte medievale. Dovrebbe essere ormai evidente che non si può più fare storia dell'arte guardando un quadro girato a testa all'ingiù, come ho ricordato sopra a proposito dei "conoscitori". Il formalismo a me non interessa da molto tempo, ma in realtà non dovrebbe interessare più a nessuno. La convinzione personale – l'interpretazione, ad esempio, della cronologia dell'opera – non è verità infallibile. Non credo che sia condannato a morire questo tipo di storia dell'arte, che continua ad avere molti adepti: semplicemente a me non interessa più. Purtroppo, rappresenta la maggior parte della disciplina che si insegna nelle università.

V. *Arte medievale e mondo contemporaneo*

V.1 *Lo storico dell'arte e la tutela*

Veniamo ora a una parte che è relativa alla storia dell'arte in relazione con la conservazione e con la politica. Per quanto attiene alla tutela si assiste a una sorta di progressiva partecipazione del privato nella cura del patrimonio culturale: quale ragione ha questa tendenza? E soprattutto, quale dialogo secondo te può essere istituito con la politica?

Questi sono temi molto importanti, perché sono in diretta relazione con la percezione della gente. Per proteggere e per conservare è necessario disporre di molti fondi, che da qualche parte devono arrivare. Lo Stato non è più nella possibilità di fornire il proprio aiuto, soprattutto non lo sono le istituzioni locali come i comuni, e per tale motivo i finanziamenti devono essere generati attraverso la fruizione del monumento stesso. Ma è fondamentale trovare il punto di equilibrio tra la necessità economica e l'uso del monumento, senza provocarne un danno, senza arrivare al paradigma "o l'economia o la conservazione". Tutto questo è inevitabilmente legato alla politica. Niente è gratuito a mio avviso.

Il 15 e 16 aprile 2019 bruciava Notre-Dame di Parigi davanti agli occhi di tutto il mondo impotente. Non era conseguenza di una guerra. Non era un movimento sismico. Non c'era nessuna catastrofe naturale. Era forse immaginabile che nel 2019 un monumento di quest'importanza non fosse protetto e che potesse bruciare per quindici ore senza che venissero predisposti elementi di sicurezza per anticipare qualsiasi emergenza? Questo incendio permette di denunciare l'inadeguatezza della protezione del patrimonio, in generale, di tutto il patrimonio.

La conservazione implica un rapporto diretto tra lo storico dell'arte – medievale quando è necessario –, la politica, le accademie, le istituzioni preposte alla tutela del patrimonio culturale. Ma le finalità non sono sempre le stesse: come è possibile allora combinare le diverse prospettive?

Il tema del patrimonio culturale non è presente nei programmi di alcun partito, non è una priorità politica. Lo diventa solamente se è in grado di portare rendita politica immediata, tra due elezioni. Tornando al caso di Notre-Dame, c'è stata la mobilitazione del presidente Macron perché in quell'occasione era evidentemente garantita subito questa condizione. Il reddito politico era istantaneo e generale.

Il finanziamento della tutela non è una priorità in nessuna nazione; se lo fosse, i budget sarebbero altri. Fino a quando i ministeri che si occupano della tutela saranno subordinati a quelli dell'economia, paesi di grande consistenza patrimoniale, come la Francia e l'Italia, continueranno a dare l'immagine di una realtà sottosviluppata, con una parte rilevante del proprio patrimonio culturale in stato di catastrofe. Sono fuori da questa logica i musei, perché a partire dagli anni Ottanta sono state intraprese strade che hanno permesso di generare benefici e risorse per l'istituzione stessa: sono diventati fonti di ricchezza.

L'attribuzione delle risorse economiche è un problema politico. Bisogna che le alte autorità dello stato abbiano un'idea chiara dell'importanza della cultura e dell'opportunità di preservare il patrimonio.

Quale ruolo dovrebbe avere il privato nella conservazione, nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio culturale?

Io sono totalmente a favore della presenza del privato nella tutela, ma con delle condizioni. In primo luogo, non possiamo pensare in Europa di avere una condizione analoga a quella, ad esempio, che è presente in America. Negli Stati Uniti esiste un finanziamento privato molto sviluppato perché colui che destina danaro a un museo, a un'istituzione culturale, a un restauro, in realtà in quel momento sta guadagnando in quanto pagherà molte meno tasse. La Francia, in questo senso, ha fatto molta strada, perché se non ci fossero state delle aperture in tale direzione non esisterebbe, per esempio, il Musée national Picasso-Paris, sorto grazie a una donazione: lo Stato invece di esigere i diritti di successione, che sarebbero stati enormi, ha accettato delle opere d'arte. Negli Stati Uniti i musei possono vendere il patrimonio per ragioni economiche; in Francia i beni nazionali sono inalienabili.

Io non sono uno di quelli che pensano che tutto debba essere nazionalizzato ed essere nelle mani dello Stato, ma un controllo deve comunque esistere. Sono d'accordo con la presenza del privato, ma il rischio è fornire al privato il diritto di controllo su quello che si fa e sulla gestione del bene. Ad esempio, quando io ne ero direttore generale, il Museo nazionale d'arte della Catalogna era gestito da due amministrazioni, che erano la Generalitat de Catalunya e il Comune di Barcellona; lo Stato spagnolo voleva entrare apportando i fondi di cui il museo aveva bisogno. Io, come ho ricordato prima, ero radicalmente contrario a questa prospettiva perché sapevo che il giorno seguente sarebbe intervenuto per lo Stato il diritto di partecipare alle decisioni. È stato indispensabile quindi riflettere su quello che volevamo: il finanziamento ed essere colonizzati, oppure

meno fondi e preservare l'identità. Il tema del privato è questo: in che misura verrà garantita la partecipazione nella gestione del bene.

V.2 *Le prospettive per la disciplina*

Ha ancora senso oggi studiare la storia dell'arte medievale, o più in generale la storia della cultura materiale del medioevo, nel panorama culturale e politico in cui viviamo?

Io penso di sì. Non è il fatto di studiare il Medioevo che è in discussione, ma il modo in cui lo si fa. Forse bisogna andare verso un sistema che, senza essere generalista, riesca ad applicare le questioni emerse da altri periodi alla storia dell'arte medievale. Nel mio caso, ad esempio, indagare il mondo attuale – la politica, le guerre, la società, lo sport – mi aiuta enormemente nello studio del mondo medievale; mi consente di capire il passato. A mio avviso, inoltre, non bisognerebbe limitarsi a studiare l'arte medievale con una prospettiva eurocentrica, ma dovremmo aprirci a una visione universale.

Mi pare di intendere che a tuo avviso la disciplina sia stata ingabbiata in schemi piuttosto rigidi, che la danneggiano. Vorrei quindi girare la domanda da una prospettiva diversa: qual è il ruolo dello storico dell'arte medievale oggi?

È quello di prendere posizione pubblica nella città, ovviamente nella *civitas* in senso antico¹¹². Anche perché lo storico dell'arte dovrebbe essere anzitutto un intellettuale: io stento a capire chi confessa di non leggere mai giornali o di non guardare mai la televisione; non so come può vivere senza farlo, senza conoscere la quotidianità di quello che ci circonda. Lo storico dell'arte medievale deve avere un ruolo il più possibile pubblico, deve aiutare gli altri con quello che sa sull'evoluzione dello spazio della vita. In altre discipline forse si accetta di più il fatto che uno possa avere delle posizioni fuori dal proprio ambito, ma nella storia dell'arte questo atteggiamento non è ancora sufficientemente presente.

Questo tema si collega strettamente a una tua specifica posizione nei confronti della storia dell'arte medievale e più in generale della storia dell'arte tout court: non è un mistero che tu sia fortemente critico riguardo alle prospettive future della disciplina. A tuo avviso, cosa deve fare la storia dell'arte medievale oggi per rinnovarsi e per sopravvivere?

¹¹² Puntuali riflessioni sul rapporto fra arte e politica, espone in forma di diario, sono contenute in un poderoso volume di oltre settecento pagine, edito in catalano con le prefazioni di un architetto, Oriol Bohigas, e di uno scrittore, Vicenç Villatoro: X. Barral i Altet, *L'art i la política de l'art*, Cabrera de Mar 2001.

Se lo sapessi, lo avrei già fatto. In realtà non ho una posizione pessimista, ma quello che mi preoccupa già da tempo è come rinnovare questa disciplina. Io non ho una formula, né voglio avere l'arroganza di indicare quale possa essere la via. Questo deve venir fuori da una riflessione collettiva. Ma non è normale che i giovani continuino ad agire come i vecchi!

Forse quello che mi allarma di più è che non vedo la mia stessa preoccupazione intorno a me; è come se la storia dell'arte medievale continuasse in buona parte su schemi del passato, certo incorporando progressi acquisiti via via, senza però la ricerca di un rinnovamento o di nuove metodologie per renderla più attuale. Uno dei motivi è che probabilmente la storia dell'arte medievale si vende da sola, si può dire insomma che è "alla moda", ma la stiamo facendo con poche varianti rispetto al passato, perché è quasi la stessa dall'inizio del Novecento. Ci vorrebbe un libro bianco in cui tutte le persone coinvolte, anzi meglio solamente i giovani, si mettessero assieme per rifare le fondamenta della disciplina: vi dovrebbero essere riportati i disastri metodologici del passato e le proposte a partire dall'insegnamento.

In questa prospettiva, un ruolo importante deve averlo la storiografia, perché non si può procedere in avanti senza comprendere i passaggi che ci hanno portato dove siamo. Già da un po' in Francia si cominciano a raccogliere gli archivi degli storici dell'arte e a pubblicare le corrispondenze: queste documentazioni sono preziose perché permetteranno lo studio approfondito delle personalità che hanno plasmato la storia dell'arte come noi la stiamo studiando e insegnando. Guardarle nel profondo è un po' come sgombrare del superfluo il tavolo di lavoro, perché si scopriranno le motivazioni che hanno portato a interpretare in un certo modo uno specifico monumento. Si scoprirà quanto le inimicizie personali e le divergenze politiche hanno portato anche a cronologie dei monumenti diverse: semplicemente perché il nemico personale ne aveva proposta una e conveniva non accettarla. Se non si chiarisce questo punto si continuerà in una disciplina corrotta al proprio interno.

Secondo te è maturo il tempo per questo processo?

No. Quando Arturo Carlo Quintavalle organizzava i grandi convegni di Parma sull'arte medievale, per molti anni ho provato a convincerlo a farne uno sulla storiografia, ma lui, pur essendo interessato al tema, non riteneva che fosse giunto il momento. Non sarebbero arrivate proposte. Fare storiografia significa studiare gli uomini e le donne, le pratiche e l'ambiente in cui hanno operato, le posizioni degli storici dell'arte, i compromessi politici e personali, le ragioni di ogni scelta; non è facile, significa fare lo storico di sé stessi, dei colleghi, degli altri.

Proposte di questo tipo sono considerate noiose e non fondamentali. Ma se io non studiassi il pensiero e le azioni di Puig i Cadafalch, Grodecki e Venturi, mi appoggierei su fondamenta non solide. È ovvio che tutte le discipline storiche sono basate sull'interpretazione. Noi storici dell'arte dovremmo dare

per acquisito che la nostra è totalmente soggettiva: in tanti pensano ancora che i nostri occhi di storici dell'arte vedono delle verità oggettive.

Gli storici si sono messi a riflettere su loro stessi, molto più di noi e già da tempo, facendo quello che hanno chiamato *ego-histoire*. Pubblicare le memorie delle persone, gli scritti, la corrispondenza è importantissimo, perché contribuisce alla comprensione delle ragioni alla base della costruzione di un pensiero.

Visto che la ricetta è difficile da trovare, valutiamo se ci sia la possibilità di trovare gli strumenti. Come pensi che l'università debba partecipare alla formazione dello storico dell'arte medievale affinché si sviluppino nuove sensibilità, nuove spinte e si passi oltre a questa fase?

Senz'altro con l'insegnamento di più materie possibili e quindi uscendo dalla prassi della monografia, dello studio locale e limitato: non si può studiare Venezia se non si ha una visione allargata, almeno di carattere europeo. E non mi sembra onesta la nostra storia dell'arte eurocentrica. Si dovrebbe insegnare una storia dell'arte comparativa nella quale la nostra arte medievale venisse confrontata con le altre civiltà contemporanee, e in quel caso si percepirebbe un maggiore livello di sviluppo artistico sia in Asia che in Africa e in America. Da questa visione più ampia ne uscirebbero nuove maniere di osservare e nuove conclusioni sull'arte medievale occidentale.

Abbiamo considerato la prospettiva della disciplina da parte degli studiosi, ora vorrei che la guardassimo dalla parte dell'istituzione. Secondo te l'università oggi è in grado di fornire gli stimoli perché venga instillata nuova vitalità?

Io penso che l'università dovrebbe – ma non so se ne sia in grado – porsi questo obiettivo. Personalmente ho sempre creduto nell'università, perché ritengo molto importante lo scambio con i più giovani e la costruzione di un percorso con gli studenti. Credo nell'università e sono convinto che avrà un ruolo determinante, necessario, indispensabile, perché è l'università che forma.

Il problema è che una cosa è rinnovare la disciplina a livello teorico, l'altra è rinnovare l'università, tema questo che esce dalle nostre possibilità di eruditi di un settore specifico ed entra nel dibattito politico più ampio. Questa è la ragione per cui sostengo che gli storici dell'arte, come tutti gli altri intellettuali, debbano prendere posizione politica. Evidentemente non ritengo che noi umili storici dell'arte – e ancora di più coloro che si occupano di Medioevo, che è un settore ancora più piccolo – possiamo cambiare tutta la società: questo è un compito dei politici, della grande politica.

E se ci fosse bisogno di un altro maggio '68? Ma il problema è che il mondo è cambiato e la gente, i più giovani, non sono nella logica della rivoluzione permanente.

Tu hai insegnato in varie università europee ed extraeuropee e sei entrato in contatto con realtà molto differenti; hai conosciuto approcci diversificati e ne hai visto i risultati: quali potrebbero essere secondo te i contenuti di una proposta efficace per la formazione dello storico dell'arte con funzione positiva nella società?

È molto difficile una risposta che valga per tutti i paesi. Ogni stato ha le sue realtà, i propri insegnamenti universitari, i propri monumenti, il proprio modo di fare e anche di visitare i monumenti e i musei, e per il momento è impossibile immaginare una via comune, anche solo all'interno dell'Europa.

Prima di arrivare all'analisi di qualsiasi realtà nazionale è necessario considerare che gli storici dell'arte, che è una disciplina tutto sommato piccola, non sono ancora stati in grado di creare un linguaggio unitario per definire il loro oggetto di studio. Solo per fare degli esempi, ciò che in un luogo si definisce carolingio in un altro va sotto l'etichetta di alto Medioevo, un periodo quest'ultimo che in Germania ricopre più secoli che in Francia e in Italia; oppure ciò che si identifica come ottoniano in una nazione è romanico in un'altra. Se questo vale per l'Europa, figuriamoci in ambiti territoriali più aperti.

Proverei in verità a cambiare il metodo di insegnamento e a renderlo trasversale, usando diversi approcci disciplinari e definendolo cronologicamente con maggiore precisione. Toglierei, ad esempio, la parola Medioevo e metterei il riferimento ai secoli, perché il Medioevo è un concetto creato in Europa e che si sta applicando erroneamente a tutta l'umanità. L'altro aspetto su cui insisterei è una riflessione sulla disciplina in sé, sulla storiografia, sulla storia delle persone; c'è bisogno di una riflessione metodologica che parta anche dalla riflessione storiografica. Se si considera la letteratura esistente degli ultimi anni, sarà facile constatare che i libri teorici sulla disciplina sono rari e i pochi che esistono sono prevalentemente tedeschi.

Sarebbe necessario far diventare i giovani studiosi di storia dell'arte medievale dei veri intellettuali; anzi, il punto della questione è che sarebbe necessario creare in primo luogo degli intellettuali, specializzati nella storia dell'arte medievale.

Xavier Barral i Altet
 Université de Rennes 2 Haute-Bretagne,
 Università di Venezia Ca' Foscari,
 Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma
 xbarral@iec.cat

Fabio Coden
 Università degli Studi di Verona
 fabio.coden@univr.it