



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università Iuav di Venezia



**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Storia delle Arti  
Ciclo XXXI  
Anno di discussione 2018/2019**

***Il problema del metodo critico in Sergio Bettini***

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/04  
Tesi di Dottorato di Enkelejd Doja, matricola 956247

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Pier Mario Vescovo**

**Supervisore**

**Prof.ssa Monica Centanni**



Il mio grazie va a tutti coloro che hanno sostenuto questo lavoro con consigli e aiuti. In particolare alla professoressa Michela Agazzi per le preziose indicazioni nonché per le correzioni e i suggerimenti bibliografici. Ai professori Andrea Cavalletti e Giuseppe Barbieri per gli spunti di approfondimento e per i suggerimenti in merito alla struttura del lavoro. Ringrazio il professore Tommaso Tagliabue per aver letto e corretto il testo; il dott. Francesco Bernardi per le delucidazioni archivistiche e per l'aiuto con la trascrizione dei documenti manoscritti; la sign.ra Barbara Lunazzi dell'Università Ca' Foscari - Archivio Sergio Bettini per la disponibilità e cordialità con cui accoglieva ogni mia richiesta di consultazione. Sono inoltre riconoscente ai familiari dello studioso: Laura Bettini, Paolo Bettini e Sergio Bettini *Jr.*, che in vario modo, attraverso racconti personali, documenti e indicazioni hanno stimolato la mia ricerca.



# IL PROBLEMA DEL METODO CRITICO IN SERGIO BETTINI

## *Sommario*

INTRODUZIONE.....p. I.

- a. *Incipit*
- b. *Status quaestionis*
- c. *Metodo*

## Capitolo 1

### I. VOCAZIONE CRITICA DELLO STORICO D'ARTE

I.1 *Sergio Bettini e l'indirizzo idealistico della critica d'arte*.....p. 18.

I.1.1 *Tra Croce e Gentile*.....p. 18.

I.1.2 *Proposte per una critica d'arte idealistica*.....p. 22.

I.2 *Croce e il problema del metodo della critica d'arte*.....p. 26.

I.2.1 *Il carattere critico della storia dell'arte secondo Croce*.....p. 26.

I.2.2 *Identificazione tra storia e critica*.....p. 28.

I.2.3 *Conseguenze dell'identificazione nella storiografia artistica*.....p. 35.

I.2.4 *Il dibattito tra Croce e Lionello Venturi sulla «pura visibilità»*.....p. 37.

I.3 *Bettini sulla critica d'arte idealistica*.....p. 49.

I.3.1 *Inedito 90 e 91*.....p. 49.

I.3.2 *Inedito 91: "Critica d'arte idealistica"*.....p. 50.

I.3.2.1 *A partire dalla "Filosofia dell'arte" di Gentile*.....p. 51.

I.3.2.2 *Obiezioni al carattere immediato dell'intuizione pura di Croce*.....p. 53.

I.3.2.3 *Identificazione tra arte e critica*.....p. 60.

I.3.2.4 *Compito della critica: cogliere la dialettica della forma estetica*.....p. 64.

## Capitolo 2

### II. PRIME SFIDE METODOLOGICHE

*II.1. Ricerca delle origini storiche del cromatismo veneziano*.....p. 70.

II.1.1 *Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini all'Università di Padova*.....p. 70.

II.1.2 *“Bisanzio, Ravenna, Venezia” : prolusione al corso di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco*.....p. 73.

II.1.3 *Sergio Bettini e lo studio sul campo dell'arte bizantina*.....p. 75.

*II.2. Indizi del metodo critico nei viaggi di studio in Grecia*.....p. 87.

II.2.1 *«Pellegrinaggi bizantini» in Grecia*.....p. 87.

II.2.2 *Cartella “Diario di Grecia (1935-36 ca.)”*.....p. 88.

II.2.3 *Frammento manoscritto*

*“Diario greco. Pineta a Dafnì - Dafnì, ottobre”*.....p. 90.

II.2.4 *Dattiloscritto “Diario di Grecia (1935-36 ca.)”*.....p. 98.

II.2.4.1 *Atteggiamento critico di un anticlassico*.....p. 99.

II.2.4.2 *Museo di Delfi: esercizio critico sull'Auriga*.....p. 103.

II.2.4.3 *A Delfi «Apollo è scomparso»*.....p. 107.

II.2.5 *Rievocazione dell'esperienza greca nella dispensa di Estetica a.a. 1962-63*.....p. 111.

## Capitolo 3

### III. L'ARTE TARDOANTICA COME PROBLEMA CRITICO

*III.1 Grammatica degli opposti: greco (plastico) vs romano (cromatico)*.....p. 122.

III.1.1 *Schemi interpretativi “viennesi” nei manuali sull'arte bizantina*.....p. 122.

III.1.1.1 *La polarizzazione tra arte greca e arte romana*.....p. 123.

III.1.1.2 *L'arte romana come linguaggio artistico autonomo*.....p. 125.

*III.2.1 Schemi interpretativi “viennesi” in “Pittura delle origini cristiane”*.....p. 130.

III.2.1.1 *Categorie della forma: spazio e tempo*.....p. 131.

III.2.1.2 *Lo “spazio interno” tratto distintivo dell'architettura romana*.....p. 133.

III.2.1.3 *Trasformazione dello spazio interno in “superficie assoluta”*.....p. 135.

III.2.1.4 *“Superficie assoluta” indice di temporalizzazione dell'arte romana*.....p. 139.

III.2.1.5 *L'arte tardoantica come problema di metodo critico*.....p. 142.

## Capitolo 4

### IV. L'ARTE CONTEMPORANEA COME PROBLEMA CRITICO

IV.1 *Coincidenza tra arte e critica*.....p. 156.

IV.1.1 *Problema critico dell'arte contemporanea*.....p. 156.

IV.1.2 *Categoria critica: "timing"*.....p. 161.

IV.2 *Fonti teoriche della nozione di "timing"*.....p. 166.

IV.2.1 *«L'emploi du mot "timing"»*.....p. 166.

IV.2.2 *Concetto fenomenologico di struttura*.....p. 169.

IV.2.3 *Il "timing" come giudizio critico*.....p. 185.

IV.2.4 *Analisi critica del "timing" di Venezia*.....p. 188.

CONCLUSIONI.....p. 197.

### APPENDICE

Appendice A

Appendice B

Appendice C

Appendice D

Appendice E

BIBLIOGRAFIA .....p. 203.

## *Introduzione*

### *a. Incipit*

Il presente lavoro si propone di disegnare il profilo del metodo critico di Sergio Bettini (1905-1986) in un arco di tempo che va dalla formazione alla piena maturità. Individuando l'originalità di Bettini nell'ambito della metodologia storico-artistica, la ricerca ha inteso da una parte, ricostruire la coerenza interna che contraddistingue la sua pratica storica, protesa a qualificare la storia dell'arte come morfologia generale della cultura, e dall'altra, posizionare lo studioso nel contesto della storiografia italiana del Novecento.

Di formazione modernista, successivamente orientato allo studio dell'arte bizantina e del Medioevo italiano, anzitutto veneto, in connessione all'arte bizantina, Sergio Bettini ha saputo spaziare dall'antico al contemporaneo, con un atteggiamento di insofferenza verso lo specialismo disciplinare, frequentando oggetti poco canonici per gli studi artistici del periodo, il cinema, l'architettura, l'urbanistica, il design, l'artigianato e le arti extra-europee: soprattutto, elaborando in maniera originale stimoli teorici provenienti dalle più innovative esperienze di pensiero novecentesco. Caratteristiche queste che rendono la sua figura singolare e attraente non solo per chi è interessato alla storiografia artistica italiana, ma per chiunque si muova nel campo degli studi umanistici, dell'estetica, delle arti visive in senso lato, così come delle discipline del progetto come l'architettura e l'urbanistica.

La contingenza che anche chi scrive non provenga direttamente dagli studi storico-artistici, può essere in questo senso un'ulteriore riprova dell'interesse che questo storico riscuote fuori dal suo ambito specifico. Ricevendo una prima formazione in

semiotica in seno alla tradizione interpretativa e strutturale all'Università di Bologna, successivamente nel campo progettuale delle arti visive all'Università Iuav di Venezia, fu proprio in quest'ateneo, durante un corso di Letteratura italiana tenuto dal prof. Andrea Cavalletti, che sentii per la prima volta il nome di Sergio Bettini. Si trattava, in realtà, di un veloce accenno al concetto di *timing*, e all'analisi urbanistica che lo storico d'arte aveva dedicato alla forcola nelle imbarcazioni veneziane, come elemento che racchiude in sé ed attualizza l'intera forma di Venezia, intesa come paradigma dell'opera d'arte<sup>1</sup>. Questi primi accenni con le successive indicazioni di Cavalletti, vennero poi approfonditi confluendo in una tesi di laurea. Il punto di vista attraverso cui ho apprezzato inizialmente Bettini, era quindi rivolto ai problemi dell'arte contemporanea, e mirava a rendere teoricamente intellegibili le condizioni attraverso cui l'opera d'arte si apre alla temporalità dell'esistenza.

L'attrazione per la figura di Bettini si è poi ampliata ulteriormente, concretizzandosi nella presente ricerca. Il movente principale che orienta il mio interesse verso la figura di Sergio Bettini riguarda la spregiudicata attitudine che lo storico dell'arte ha adottato nel ripensare e problematizzare i paradigmi teorici che hanno modellato la pratica storico-artistica del Novecento italiano, contribuendo al rinnovamento degli strumenti metodologici. Suoi corollari immediati sono una interpretazione insieme strutturale e fenomenologica dell'artisticità che si pone a mio parere in sintonia con le esperienze più radicali dell'arte contemporanea, in cui l'opera d'arte si smaterializza, trasformandosi in pura temporalità.

---

<sup>1</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, pp. 47-52.

## b. *Status Quaestionis*

L'attitudine alla riflessione teorica per il chiarimento del metodo critico contraddistingue Bettini fin dall'inizio della sua carriera, che prese avvio all'Università di Padova nel 1930 sotto il magistero di Giuseppe Fiocco, e rende possibile l'inserimento dello studioso all'interno di quella generazione di storici e/o critici d'arte italiani che si richiamano alla filosofia o in generale alla riflessione teorica, come per esempio Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, e Carlo Ludovico Ragghianti.<sup>2</sup>

Formatosi all'Università di Firenze con la prima generazione di storici dell'arte usciti dalla scuola fondata da Adolfo Venturi, (oltre a Giuseppe Fiocco, Bettini ebbe come maestri, Pietro Toesca, Matteo Marangoni e Aristide Dami), lo studioso può essere assimilato per alcuni suoi aspetti metodologici, alla tradizione della scuola italiana, contraddistinta dall'attenzione all'indagine filologica, dal riscontro diretto con l'opera d'arte e dall'esigenza della qualificazione stilistica.<sup>3</sup> Tuttavia, un'acuta sensibilità verso i cambiamenti culturali e del pensiero europeo del Novecento consentono a Bettini di complessificare questa tradizione con nuovi apporti che gli permetteranno di innestare nell'indirizzo italiano le nuove metodologie formantesi nel continente del secondo dopoguerra: la fenomenologia e lo strutturalismo per menzionarne i due fondamentali. Elaborando in maniera coerente e originale tali indirizzi, insieme a quelli che matura nella sua prima parte di attività e che risalgono alla tradizione della "Scuola di Vienna", Sergio Bettini perviene nella piena maturità a concepire e a praticare un progetto di storia dell'arte inteso come «morfologia generale della cultura»<sup>4</sup>, dove però, pur accogliendo quei indirizzi teorici che ampliavano così tanto l'oggetto della storia dell'arte, mettendo in crisi l'identità della disciplina<sup>5</sup>, il discorso

---

<sup>2</sup> D'ANGELO 2006.

<sup>3</sup> AGAZZI 2011.

<sup>4</sup> Bettini *Forma di Venezia*, p. 24.

<sup>5</sup> LAVIN [1996] 2008.

di Bettini rimane tuttavia pienamente riconoscibile entro il modo italiano di fare storia dell'arte, cioè quello intenzionato a caratterizzare stilisticamente la singolarità della forma artistica, compito questo realizzato attraverso un'analisi strutturale e fenomenologica dell'opera d'arte.

Le riflessioni sul senso e il valore delle innovazioni metodologiche introdotte da Bettini nella tradizione italiana provengono per la maggior parte dalla generazione di studiosi che l'hanno conosciuto direttamente, colleghi dell'università di Padova, allievi, o studiosi che hanno acquisito la lezione di Bettini attraverso i suoi allievi diretti. Pochi invece, gli studiosi "esterni", tra cui possiamo menzionare: Andrea Cavalletti e Xavier Barral I Altet. Pur essendo state diverse le occasioni, durante commemorazioni, giornate di studio, pubblicazione di antologie, di testi inediti, tesi di laurea, ecc., l'insieme dei contributi non neutralizza l'impressione riportata da uno dei suoi allievi, Franco Bernabei, secondo cui la figura di Bettini ha sofferto un «certo offuscamento», o per meglio dire una «rancorosa rimozione»<sup>6</sup>. La motivazione dello scarso successo postumo dello studioso, secondo Bernabei, è da una parte legata a Bettini stesso, personalità 'solitaria' e poco propensa all'autopromozione nella vita accademica, ma anche al contesto contemporaneo della ricerca storico-artistica in Italia, troppo chiusa nello specialismo.<sup>7</sup>

Tuttavia, anche in contesti dove l'interesse per la dimensione teorica della storia dell'arte dovrebbe prevalere, come per esempio nel volume *La critica d'arte del Novecento* (1995) di Sciolla, dove l'autore offre un panorama internazionale di confronto tra le diverse opzioni metodologiche della critica d'arte, la figura di Bettini è tratteggiata con pochissimi riferimenti e in maniera fuorviante. Egli viene ricordato nel paragrafo «“Semiotica dell'urbanistica”» nel capitolo «“Storia dell'arte, strutturalismo e semiotica”»<sup>8</sup>, inquadrato in maniera sbilanciata, soprattutto in riferimento al periodo contingente delle ricerche semiologiche degli anni '60, e non tanto dal punto di vista dei contributi teorico-metodologici dello studioso, ma piuttosto come esempio di verifica del metodo semiologico rispetto ai problemi dell'arte antica.

---

<sup>6</sup> BERNABEI 2007a, pp. 14.

<sup>7</sup> BERNABEI 2007a, pp. 14.

<sup>8</sup> SCIOLLA 1995, p. 379.

In particolare, per l'“eccellente” verifica semiologica dell'urbanistica tardoantica veneziana fatta da Bettini. Nessun accenno all'ascendenza e ispirazione “viennese” che a partire dagli anni '40 aveva permesso un'accorta adesione di Bettini allo strutturalismo, e neppure ai contributi dello studioso sul metodo critico in seno agli studi storico-artistici degli anni '50.

Nel 1987 Bernabei presentava una memoria all'accademia patavina dove forniva un primo quadro caratterizzante di Bettini storico d'arte. Ponendo anche in quell'occasione l'accento sul «*black out* dell'informazione» su Bettini, Bernabei avanzava un primo profilo sintetico di Bettini caratterizzandolo come «prima di tutto un "intellettuale"»<sup>9</sup>. Ma aggiungeva immediatamente dopo, un «intellettuale *in quanto* storico e critico dell'arte»<sup>10</sup>. Secondo Bernabei, e qui il rilievo risulta orientativo anche per chi si accinge a studiarlo, Sergio Bettini è stato uno «storico dell'arte integrale»:

«con una vastità di interessi teorici non solo inusuale, ma tale da renderne pesante l'eredità: perché la sua attività, se spezzettata e divisa in sezioni, rischia non solo di sembrar superata - com'è nella natura delle ricerche specialistiche - ma d'esser fraintesa se non ridotta all'inconsistenza. Mentre la sua attualità e la sua pienezza stanno appunto in un'unità organica e funzionale, che non è facile riprodurre nella sua scuola, non per caso così ramificata; [...] compito solo in parte alleggerito dalla considerazione che tal organismo ha pur richiesto un'elaborazione, implicita nella sua stessa natura problematica, come puntuale risposta a sollecitazioni culturali attive autenticamente per almeno quarant'anni.»<sup>11</sup>

Il rilievo pertinente di Bernabei, è indicativo e funziona come un'avvertenza. L'eredità di Bettini è pesante e chi volesse farsene carico non può spezzettarla pena il suo fraintendimento, o addirittura il venir meno di qualsiasi valore o significato storico. Vi è secondo Bernabei "un'unità organica e funzionale" nell'eredità di Bettini, che non

---

<sup>9</sup> BERNABEI 1989, p. 67.

<sup>10</sup> BERNABEI 1989, p. 67. [corsivo dell'autore]

<sup>11</sup> BERNABEI 1989, p. 68.

può essere racchiusa d'altronde in una scuola<sup>12</sup>. Il lascito di Bettini è un organismo di natura problematica la cui vita si è compiuta in un contesto di «sollecitazioni culturali attive», in un arco di tempo che va dagli anni '30 fino agli '70.

L'impegno intellettuale dello storico e critico d'arte – che caratterizza in maniera preponderante la fase più matura di Bettini, ma di cui si possono ritrovare tracce già all'inizio in un "umor filosofico" –, si realizza secondo Bernabei:

«in una curiosità vorace ed inestinguibile nei confronti della produzione culturale più recente, in un ampio raggio di discipline storiche, scientifiche e filosofiche, con un'insofferenza, anzi, progressiva verso le compartimentazioni specialistiche.»<sup>13</sup>

Il movente di tale curiosità, di questo «inestinguibile bisogno di aggiornamento in campo intellettuale e propriamente filosofico», sembra essere «l'urgenza prioritaria del problema critico»<sup>14</sup>.

In occasione del convegno veneziano dedicato a Bettini nel 2005<sup>15</sup>, Bernabei sarebbe ritornato su questo punto riconoscendo un'«originale vocazione critica dello studioso»<sup>16</sup> già nella fase giovanile degli anni '30, dove si possono trovare anticipazioni e conferme (a livello di riferimenti culturali) di quella che Bernabei invita a riconoscere come «la più autentica cifra culturale di Bettini – il bisogno di qualificazione metodologica della storia dell'arte».<sup>17</sup> Questo riconoscimento, dell'esigenza di qualificazione metodologica (della storia dell'arte), ma il cui fulcro è

---

<sup>12</sup> Gli allievi di Bettini, che sarebbe azzardato riunire in una "scuola", riflettono tuttavia l'eterogeneità degli interessi del maestro: oltre agli allievi medievisti come Wladimiro Dorigo, Giovanni Lorenzoni, Fulvio Zuliani, Italo Furlan, Francesca Flores D'Arcais, Mara Bonfioli, Enrica Cozzi, modernisti come Caterina Furlan, Elia Bordinon Favero, nella lezione di Bettini si riconoscono: Massimo Cacciari (Filosofo), Gian Piero Brunetta (storico del cinema), Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli (storici dell'architettura), Franco Bernabei (storico della critica d'arte) e Giuseppe Mazzariol (contemporaneista-storico dell'architettura), Aldo Rizzi, Giovanna Nepi Sciré (soprintendenti e funzionari).

<sup>13</sup> BERNABEI 1989, p. 92.

<sup>14</sup> BERNABEI 1989, p. 90.

<sup>15</sup> AGAZZI, ROMANELLI 2011a.

<sup>16</sup> BERNABEI 2011, p. 106.

<sup>17</sup> BERNABEI 2011, p. 105; per una versione riveduta e ampliata cfr. BERNABEI 2012.

il problema critico, sembra essere la via per poter cogliere quell' «unità organica» del valore di Bettini nell'ambito della storiografica artistica del Novecento.

È un aspetto che nel contesto di quello stesso convegno non mancava di notare anche una voce “da fuori” come quella del medievalista Xavier Barral I Altet che osservava come «nel suo lungo e stratificato percorso intellettuale Bettini ha infatti costantemente prestato un proprio peculiare, riconoscibile e singolare interesse alle questioni del metodo e ai problemi teorici della storia dell’arte»<sup>18</sup>.

Nel solco del riconoscimento di questo peculiare interesse di Bettini per le questioni del metodo, si è posto anche un altro studioso "esterno", Andrea Cavalletti, che nel 1996 cura un'antologia destinata ad un largo pubblico, di testi editi ed inediti di Bettini, con una densa introduzione nella quale vengono ripercorsi le tappe fondamentali del suo pensiero.<sup>19</sup> Presentando la complessità della figura di Bettini - «noto finora quasi esclusivamente al pubblico degli storici dell'arte» - il curatore poneva l'accento, che a tenere insieme i testi selezionati dalla vastissima produzione di Bettini era «la rigorosa coerenza interna, quel nucleo dell'opera bettiniana che fu l'originale elaborazione di un metodo»<sup>20</sup>.

La produzione di Bettini è infatti molto vasta negli interessi e riguarda ambiti che vanno dall’arte tardoantica e medioevale – d’Oriente e d’Occidente –, ai maestri moderni (Michelangelo, Jacopo da Bassano, Botticelli); dai contemporanei (Matisse, Picasso, Arp, Lloyd Wright, Scarpa), fino agli interventi di respiro teorico sulla criticabilità dell’opera d’arte contemporanea, del cinema, dell’architettura e dell’urbanistica. Secondo Cavalletti, ciò che tiene uniti ambiti così diversi, è proprio «il problema originale della “messa a punto del metodo” di cui le epoche artistiche costituiscono le diverse articolazioni»<sup>21</sup>. L’originalità dell’opera di Bettini, secondo lo studioso, consisterebbe proprio nel fatto di intendere le diverse epoche artistiche, di cui si è occupato, principalmente come *problemi di metodo*.

---

<sup>18</sup> BARRAL I ALTET 2011, p. 21.

<sup>19</sup> CAVALLETTI 1996.

<sup>20</sup> Bettini, *Tempo e forma*, [quarto di copertina].

<sup>21</sup> CAVALLETTI 1996, p. XV.

Nella parabola intellettuale dello storico si può infatti osservare un'intenzione perseguita con rigorosa coerenza di diventare un'originale interprete non di un determinato periodo storico artistico, ma piuttosto di un atteggiamento culturale (sia del passato che del presente) orientato a far emergere valori *non-classici*. Questo sembra essere uno dei tratti più salienti che caratterizzano il tono stesso della ricerca di Bettini. Lo notava Argan in riferimento al polo principale dell'indagine storiografica bettiniana, la cultura artistica veneta, cogliendo però già quella stretta relazione che avrebbe portato lo studioso a costruire una metodologia critica capace di interrogare anche l'arte contemporanea:

«Bettini ha costruito una nuova prospettiva storica della cultura figurativa veneta e specialmente delle sue origini, facendo giustizia dello schematismo che opponeva un mitico Oriente bizantino alla cultura figurativa occidentale e ricostruendo così la continuità di uno svolgimento storico che dal remoto passato porta fino alla problematica dell'arte moderna e contemporanea, che si spiegano soltanto come liberazione finale dall'autorità normativa del “classico” trasposto dalla realtà storica all'astrattezza di categoria estetica.»<sup>22</sup>

L'interesse per la cultura veneta e specialmente per quella veneziana, riconosciuta in modo unanime come l'«epicentro»<sup>23</sup> della sua area di ricerca, è indicativa dell'orientamento non-classico dello studioso già all'inizio della sua attività accademica. Lo dimostrano, secondo Argan, la prima monografia pubblicata su Jacopo da Bassano, «il più consapevolmente non-classico»<sup>24</sup> tra i maestri del Cinquecento veneziano, così come la ricerca storico-artistica sulle origini di Venezia, unico caso tra le città in Italia «indenne di tradizione “classica”»<sup>25</sup>.

Quando si parla del “classico” le parentesi sono d'obbligo dato che si tratta di una categoria storiografica in cui sono complessificate tradizioni successive e ideologie

---

<sup>22</sup> ARGAN 1975, p. I.

<sup>23</sup> ARGAN 1975, p. I.

<sup>24</sup> ARGAN 1975, p. I.

<sup>25</sup> ARGAN 1975, p. I.

culturali complesse.<sup>26</sup> E difatti Argan precisava che il classico a cui Bettini si contrapponeva era il classicismo come cultura di pensiero:

«Bettini avvertiva quanto fosse errato identificare come classico tutto l'antico, anzi giungeva a smontare e svuotare la stessa categoria del "classico", che non era l'antico ma il modo con cui lo concepiva una cultura razionalistica come quella dell'Illuminismo o soltanto come corrente di essa, quella che faceva capo a Winckelmann, mentre certo non poteva dirsi classica, già nella seconda metà Settecento, l'antichità descritta dal Piranesi nelle sue incisioni o dal Füssli nei suoi scritti e nei suoi disegni.»<sup>27</sup>

All'interno di questa contrapposizione al "classico" inteso come entità spaziale assoluta e fuori dal tempo, Venezia appare invece come una cultura artistica fondata proprio sul pensiero del tempo, per questo Bettini non era tanto affascinato dal suo mito ma dalla sua origine storica.

Secondo Lorenzoni il merito maggiore di Bettini studioso ed interprete di Venezia è stato quello di «essere passato da una tradizionale visione 'romantica', quasi sentimentale della città lagunare ad una critica concreta, interpretandone il significato più profondo, attraverso la sua storicizzazione»<sup>28</sup>.

Nella sua prima maturità Bettini avrebbe indagato, nella collaborazione con il suo maestro Giuseppe Fiocco, il problema dell'origine storica di Venezia, sia in ordine dei rapporti con l'arte bizantina che, più tardi, con quella tardoromana. In questo modo lo studioso avrebbe dovuto affrontare diverse questioni storiografiche dibattute: sul fronte dell'arte bizantina, nella polemica tra 'romanismo' e 'orientalismo', Bettini avrebbe preso «posizione netta senza dubbi alcuni, contro gli orientalisti più o meno strzygowskiani, contro il mito dell'oriente»<sup>29</sup> e invece si sarebbe adoperato nel «tentativo di storicizzazione di una cultura figurativa, che agli occhi di molti, poteva

---

<sup>26</sup> SETTIS 2004.

<sup>27</sup> ARGAN 1975, p. II.

<sup>28</sup> LORENZONI 1986, p. 275.

<sup>29</sup> LORENZONI 1986, p. 274.

apparire prodotto sempre uguale a se stesso, senza distinzione né temporale né geografica»<sup>30</sup>. Risultato di questa ricerca compiuta tra gli anni '30 e '40, con campagne esplorative in un vasto territorio artistico, sono i sei manuali NEMI sulla storia dell'arte bizantina, un'impresa divulgativa che dissimulava in realtà la serietà filologica e storica con cui era stata preparata. In essi Bettini «per la prima volta» tracciava in Italia lo sviluppo storico dell'arte bizantina «secondo l'eredità del tardo antico da Costantinopoli a Ravenna, dalla Grecia ai Balcani»<sup>31</sup>. Lo studioso acquisisce sempre di più consapevolezza di sé e della propria posizione di protagonista della rivalutazione dell'arte bizantina e in genere del Medioevo, di aver portato «il sale della critica dove finora hanno regnato solo le “zappette archeologiche”»<sup>32</sup>.

Lavoro capillare questo tra il bizantino e tardoantico che converge, secondo Pallucchini, nell'interpretazione di *Venezia* (1953), pubblicata a più riprese, e di cui l'ultima edizione intitolata *Venezia. Nascita di una città* (1978), «per ampiezza di vedute ed originalità di risultati, può considerarsi il suo capolavoro»<sup>33</sup>.

Il posizionamento in contrasto con il mito d'Oriente dell'arte bizantina, se da una parte vuol dire distanza dalle tesi di Josef Strzygowski, dall'altra significa vicinanza con la Scuola Viennese di storia dell'arte. Come afferma Quintavalle «Bettini non è il solo a far riferimento alla Scuola Viennese di Storia dell'arte, un gruppo di giovani, e fra questi Ragghianti e Ranuccio Bandinelli, muovono da quella tradizione, ma Bettini ha una conoscenza, già a questa data, capillare ed estesissima dell'arte tardoantica e bizantina dell'Europa Orientale al bacino orientale del Mediterraneo, dunque ha in mano un sistema di immagini, rilevamenti e conoscenze, allora senza confronto nel nostro paese»<sup>34</sup>.

Sostenuto da questa rigorosa filologia e conoscenza diretta dei monumenti e delle opere, Bettini maturava un metodo «accostato ai modelli della grande scuola di

---

<sup>30</sup> LORENZONI 1986, p. 274.

<sup>31</sup> PALLUCCHINI, 1988, p. 79.

<sup>32</sup> BERNABEI 2006, p. 292.

<sup>33</sup> PALLUCCHINI, 1988, p. 81.

<sup>34</sup> QUINTAVALLE 2014, p. 6.

Vienna, di Riegl in particolare»<sup>35</sup>. È a partire dalla lettura riegliana del *Kunstwollen* tardoromano in contrapposizione al *Kunstwollen* classico dell'arte greca, che Bettini trae uno schema di lettura storica che allarga, complessificando con riferimenti alla fenomenologia, fino alla contemporaneità. Attraverso le categorie tratte da Riegl così come da Wickhoff, e dalla puravisibilità, Bettini «legge con sensibilità il passato attraverso il filtro del contemporaneo»<sup>36</sup>.

Quintavalle riconosce però anche un importante adesione alla «semplificazione purovisibilista». Semplificazione che «affiancandosi all'estetica del Croce, ha diradato dalla considerazione delle opere d'arte il vecchio bagaglio contenutistico, ed ha fondato il criterio fondamentale della coincidenza della critica d'arte con la storia dei linguaggi figurativi»<sup>37</sup>.

La curiosità dello studioso di arte tardoromana e bizantina verso il contemporaneo è caratterizzante dell'attitudine avversa allo specialismo di cui si è detto prima, segni di questa apertura sono anche gli stessi insegnamenti collaterali di Estetica e di Storia della critica d'arte, che volle aggiungere all'impegno della sua cattedra negli anni '60 e '70, dove emerge «il suo dialogo continuo, di cui era intessuta la lezione della cattedra non meno che le pubblicazioni, con quanto di più avanzato e nuovo ha prodotto il pensiero europeo negli ultimi decenni, da Husserl a Merleau-Ponty, da Wellek a Auerbach, da Levy-Strauss a Foucault, ha contraddistinto negli ultimi vent'anni la sua instancabile ricerca»<sup>38</sup>.

C'è però in questa molteplicità di interessi e campi di ricerca la capacità di coltivare con coerenza un metodo, lo studioso dimostra «una straordinaria capacità di mantenere nei decenni, sempre affinandola, una posizione, un modello di analisi storiografica»<sup>39</sup> che coniuga da una parte la linea critica della scuola viennese e dall'altra quella della fenomenologia (husserliana ri-letta da Merleau-Ponty).

---

<sup>35</sup> ZULIANI 1999, p. 40.

<sup>36</sup> QUINTAVALLE 2014, p. 6.

<sup>37</sup> QUINTAVALLE 2014, p. 6.

<sup>38</sup> DORIGO 1987, p. 6.

<sup>39</sup> QUINTAVALLE 2014, p. 7.

L'impianto categoriale della storia dell'arte di Bettini è individuato da Formaggio in termini come «struttura», «linguaggi artistici», «rappresentazione», che lo studioso derivava da «ampie verifiche sul campo, ma anche da altri campi, scientifici, culturali, filosofici»<sup>40</sup>. Ma una fra tutte sembra «assumere rilevanza teorica», la categoria del «tempo»: categoria che Bettini «faceva intervenire, come leva risolutiva, una delle nozioni concettuali più dibattute e più profondamente rinnovatrici del pensiero di questo secolo»<sup>41</sup>.

Considerando la traiettoria intellettuale di Bettini, il presente lavoro cerca di rendere conto di come Bettini è andato via via affinando il suo modello storiografico. Seppure prendendo in prestito e manipolando concetti provenienti da diversi campi, esso dimostra una «coerenza interna» in tutto l'arco di attività di Bettini dagli anni '30 agli anni '70.

Sulle tracce delle indicazioni di Bernabei, mi sembra che la coerenza interna del metodo di Bettini, possa essere indicata nella "vocazione critica" che lo studioso ha dimostrato durante tutta la sua attività. Conseguenziale a questa vocazione è «il bisogno di qualificazione metodologica della storia dell'arte»<sup>42</sup>. Sempre sulla falsariga di Bernabei bisogna riconoscere che nella vocazione critica di Bettini è «inevitabile un rapporto con l'estetica crociana»<sup>43</sup>. In questo senso seppure la condizione crociana non risulti vincolante per lo studioso, l'esistenza di alcuni schizzi inediti di Bettini sulla critica d'arte idealistica, ci permette di cogliere con precisione la sua posizione negli anni '30. Sarà utile in questo senso approfondire il legame tra idealismo e storia dell'arte in Italia, rapporto dal quale Bettini riceve le prime avvisaglie sui problemi di metodo critico.

Seguendo la prima fase di maturità di Bettini, è allo stesso tempo possibile mettere con maggiore evidenza anche una continuità tra la cultura idealistica italiana e un

---

<sup>40</sup> FORMAGGIO, 1999, pp. 16-17.

<sup>41</sup> FORMAGGIO, 1999, p. 15.

<sup>42</sup> BERNABEI 2011, p. 105.

<sup>43</sup> BERNABEI 2011, p. 106.

rappresentante della “Scuola di Vienna” come Julius von Schlosser di cui Bettini assume lo schema storiografico così come l'interpretazione del medioevo artistico come “linguaggio”. Sono queste filiazioni possibili da ricostruire sia attraverso documenti recentemente pubblicati (il curriculum scientifico di Bettini del 1942)<sup>44</sup> che attraverso le dispense delle lezioni sulla storia della Critica d'arte che lo studioso compilava durante i suoi corsi all'Università di Padova e che sono consultabili all'Archivio Sergio Bettini all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Pur avendo una propensione accentuata per la riflessione teorica, bisogna tenere presente che egli era un intellettuale *in quanto storico dell'arte*. In questa direzione ho creduto di poter cogliere la vocazione critica di Bettini in tre momenti salienti della sua attività: durante le missioni di ricerca sul campo realizzate tra gli anni '34 - '39 in Levante per studiare l'arte bizantina, negli interventi sull'arte tardoantica e in quelli sull'arte contemporanea. Sono queste tre aree di ricerca, l'arte bizantina, l'arte tardoromana e quella contemporanea che, seppure innervate dal principale campo di ricerca di Bettini (l'area veneta e Venezia), ci permettono di cogliere lo sviluppo della coerenza interna del modello storiografico che Bettini ha impostato durante la sua attività.

In essi la vocazione critica dello studioso, si traduce in quella tendenza indicata da Cavalletti di intendere i periodi artistici innanzitutto come problemi di metodo. Non solo, intendere i periodi artistici come problemi di metodo critico, significa, per trattare solo del tardoantico, intenderlo come un «*problema aperto*»<sup>45</sup>.

In questa direzione abbiamo potuto documentare l'adesione di Bettini agli schemi dei fondatori della “Scuola di Vienna” già a partire dall'interpretazione della storia dell'arte bizantina.

In questo senso l'indagine di Bettini sul tardoantico si è posta come apertura verso l'arte contemporanea. Ciò che lega entrambe in modo non occasionale ma

---

<sup>44</sup> Bettini, *Curriculum*

<sup>45</sup> CAVALLETTI 1996, p. XV.

immediatamente teorico, è l'assunzione da parte dello storico d'arte della categoria del "tempo" come chiave di volta per interpretare le culture artistiche che egli caratterizza come «non-classiche».

La considerazione della categoria della temporalità ci permette così di comprendere l'adesione di Bettini alla "Scuola di Vienna", ma anche di cogliere il suo contributo che consiste nello storicizzare maggiormente le categorie, tratte soprattutto da Alois Riegl. Ciò che rende coerente il modello storiografico di Bettini è questa emancipazione delle arti e del metodo critico dalla normatività del "classico", o in altri termini l'aderenza e l'impegno a contribuire a "temporalizzare" le strutture culturali a cui egli stesso partecipava.

### *c. Metodo*

La ricerca si è basata sullo studio dei testi editi ed inediti di Sergio Bettini. L'attenzione è stata posta sia su saggi dove lo studioso affronta direttamente questioni di carattere generale ma anche su interventi dove il metodo critico di Bettini è "in funzione": da qui è stato possibile indicare in modo indiziario elementi caratterizzanti. Si è quindi lavorato cercando di integrare informazioni tra i testi pubblicati e i documenti inediti consultati negli archivi.

La ricerca si è valsa infatti dei documenti inediti conservati presso l'Archivio Sergio Bettini all'Università Ca' Foscari di Venezia, della biblioteca di lavoro dello studioso acquisita dalla Biblioteca di Area Umanistica "Baum" dello stesso ateneo, nonché dei fascicoli personali e registri delle lezioni di Bettini reperiti all'Archivio Storico dell'Università di Padova e del carteggio di Bettini conservato presso Fondazione Cini a Venezia.

Una parte del lavoro è consistita anche nell'incontro con gli allievi di Bettini e alcuni dei suoi parenti più stretti che sollecitati da domande sulla personalità di Bettini, hanno dato spunti utilissimi di ricerca. Alcuni di essi sono: Franco Bernabei, Lionello Puppi, Laura Bettini, Paolo Bettini e Sergio Bettini *jr.*

Nel primo capitolo si affronta lo studio delle fonti filosofiche e metodologiche della «vocazione critica» di Sergio Bettini quando affiancava Giuseppe Fiocco all'Università di Padova. Se da una parte Sergio Bettini è caratterizzato da una distanza dal crocianesimo, non si può affermare la stessa cosa rispetto all'idealismo italiano. Lo studio di un testo dattiloscritto inedito di Bettini, risalente agli anni '30, e collegato all'attività d'insegnamento intitolato alla “Critica d'arte idealistica”, ha potuto chiarire come alcuni passaggi fondamentali della prassi conoscitiva dello storico d'arte si formano all'interno della cultura idealistica italiana. In questa direzione è stato però accertato che lo studioso condivide molte più simpatie per l'«attualismo» gentiliano. D'altra parte, percorrendo il dibattito sulla «pura visibilità» tra Croce e Lionello Venturi, si è compreso come la preoccupazione teorica intorno al problema della “critica” vede in Bettini un attento recettore delle istanze fondamentali di quel dibattito che si deve soprattutto a Croce. Da qui l'interesse dimostrato già in questi scritti inediti per l'allora emergente disciplina “storia della critica d'arte”.

Nel secondo capitolo, si affrontano le prime sfide dal punto di vista del metodo critico di Bettini, che sono inizialmente connesse con il problema delle origini storiche di Venezia. All'interno di questo problema storiografico Bettini si avvia ad altre questioni che lo impegnano per diversi anni, legate soprattutto allo studio della storia dell'arte bizantina. I viaggi pionieristici che lo studioso compie durante la seconda metà degli anni Trenta in Levante, sono stati valutati dal punto di vista del metodo critico. In questo caso è stato utile studiare due documenti inediti dall'Archivio di Bettini, un frammento manoscritto di un diario tenuto durante i «pellegrinaggi bizantini» in Grecia, e una rielaborazione dattiloscritta in forma di racconto dello stesso. In questi documenti è possibile constatare in forma germinale l'orientamento anti-classico di Bettini nella lettura dei templi e dei monumenti visitati in Grecia, prodromica della coppia oppositiva tra arte greca e arte romana. Attraverso il confronto con una dispensa delle lezioni di Estetica dell'a.a. 62-63, dove l'esperienza greca viene rievocata, è

possibile scorgere da una parte la valenza, in termini di metodo, della pratica dello “studio sul campo”, dall'altra, attraverso un'analisi comparativa della rielaborazione della fonte diaristica, affrontare la questione – fondamentale in Bettini – dell'adesione strutturale del linguaggio critico all'opera d'arte interpretata.

Il terzo capitolo affronta le categorie che Bettini adopera per leggere l'arte tardoantica. Si è cercato di documentare la presenza di queste categorie risalenti alla “Scuola di Vienna” già a partire dai manuali di storia dell'arte bizantina, mettendo anche in evidenza che il tardoantico nasce come problema per Bettini all'interno di una complessiva preoccupazione per la comprensione dell'arte bizantina e in genere di quella medievale dal punto di vista “linguistico”. Lo schema principale che Bettini trae dai maestri viennesi, la cosiddetta grammatica degli opposti (tra arte greca e arte romana) trova la sua principale formazione all'interno dell'interesse dello storico d'arte per l'architettura romana. È a partire dall'architettura romana che, sulla via aperta dall'interpretazione riegliana dello “spazio interno”, Bettini approderà ad una categoria critica come “superficie assoluta” attraverso la quale egli legge, superando il pensiero di Riegl, il tardoantico o il tardoromano come un linguaggio figurativo completamente autonomo rispetto a quello greco. Parte del capitolo è dedicata proprio alla differenza tra la lettura che Riegl fa dell'arte tardoromana e quella invece che proprio a partire dallo studioso austriaco Bettini propone in alcune sue fondamentali pubblicazioni sul tema. Considerando l'originalità di Bettini nell'introduzione della categoria del “tempo” nello studio dell'arte romana si è cercato di mettere in evidenza come questa integrazione influenzi le sue categorie critiche.

Il quarto capitolo, prosegue la riflessione bettiniana sulla temporalità, macro-tema che permette nel percorso dello studioso di collegare strettamente l'interpretazione dell'arte romana con quella dell'arte contemporanea sulla base di analogie strutturali. Nella sua riflessione sull'arte contemporanea Bettini sostiene alcuni dei nodi teorici che aveva approfondito già attraverso l'attualismo gentiliano, come per esempio l'identità tra arte e critica. Sulla base di questa identità sostenuta nel secondo dopoguerra con riferimenti ad altre scuole di pensiero come la fenomenologia, lo strutturalismo, il neo-positivismo, Bettini legge i programmi più radicali dell'arte contemporanea. Nel

capitolo viene affrontato la nozione di *timing* che Bettini propone per rendere conto dei processi di temporalizzazione a cui l'arte contemporanea è andata incontro. Del *timing* vengono evidenziate le fonti teoriche così come le trasformazioni che Bettini introduce in questo concetto attraverso una ibridazione di diverse opzioni teoriche, nelle quali è possibile scorgere il carattere di perpetua ricerca di nuove categorie critiche che contraddistingue il *modus operandi* dello studioso.

\*\*\*



## I. VOCAZIONE CRITICA DELLO STORICO D'ARTE

### I.1. *Sergio Bettini e l'indirizzo idealistico della critica d'arte*

#### I.1.1 *Tra Croce e Gentile*

Uno degli indizi per comprendere la posizione teorica e le scelte di metodo di uno storico dell'arte che si forma – come Sergio Bettini – nel primo trentennio del Novecento italiano, è sicuramente l'atteggiamento che assume nei confronti delle direzioni filosofiche di Benedetto Croce. Com'è noto l'estetica crociana è stata la condizione comune<sup>1</sup> di tutti gli studiosi che sono stati attivi durante questo periodo, e una ricerca che voglia inquadrare il profilo metodologico di uno storico dell'arte non può prescindere da tale esame.

A tal proposito è stato osservato che Sergio Bettini aderisce in maniera problematica all'idealismo crociano.<sup>2</sup> Anzi secondo Tomasella, «pur sentendo la necessità di confrontarsi con Croce [Bettini] non è mai stato crociano», e si potrebbe parlare in questo caso di «estraneità a Croce» come dato cruciale per qualificare la posizione dello studioso rispetto agli altri storici dell'arte:

«La sostanziale estraneità al pensiero di Croce marca una notevole differenza rispetto all'impostazione della maggioranza degli storici dell'arte della sua generazione, e soprattutto di quella immediatamente precedente, da Giuseppe Fiocco a Roberto Longhi, da Lionello Venturi a Matteo Marangoni, a Stefano Bottari.»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr.: L. VENTURI [1934] 1956; GARIN [1955] 1966; GRASSI 1968; ERCOLI 1987; BERNABEI 1989; D'ANGELO 1997b; GAMBA 2010; STELLA 2005.

<sup>2</sup> BERNABEI 1989, p. 92.

<sup>3</sup> TOMASELLA 2007b, p. 61.

Anche se indubbiamente Bettini non può essere considerato un ‘crociano’, come per esempio lo è stato il suo collega coevo, Carlo L. Ragghianti, la totale estraneità di Bettini al pensiero di Croce non sembra del tutto sostenibile.

Seguendo le indicazioni di Bernabei e approfondendo lo studio delle prime pubblicazioni importanti di Bettini, in combinazione con alcuni documenti giovanili inediti, rivelatori in tal senso, si potrà constatare che il tono principale della prassi storico-critica di Bettini, la sua «vocazione critica», sia ancorabile a alcuni concetti fondamentali della filosofia idealista italiana: all'estetica di Croce ovviamente, anche se corretta, come giustamente viene osservato, attraverso l'«attualismo» di Giovanni Gentile, con cui lo storico dell'arte dimostra di avere maggiore sintonia<sup>4</sup>.

Ci sarà così possibile identificare meglio, per l'arco di tempo preso qui in considerazione, la posizione di Bettini, in una tendenza di conciliazione dei due versanti dell'idealismo italiano: entro un unico indirizzo, che egli denomina indistintamente «critica d'arte idealistica».

Recuperando nel giovane Bettini le fonti di quest'indirizzo teorico, avremo modo di dimostrare la permanenza dei suoi assunti fondamentali, in termini di metodo, anche nel periodo della maturità dello studioso.

La monografia *L'arte di Jacopo da Bassano* (1933), è una delle prime pubblicazioni giovanili dove Bettini dichiara in modo esplicito il proprio metodo. Si tratta della rielaborazione della sua tesi di laurea sostenuta con Giuseppe Fiocco nel 1929 all'Università di Firenze, in cui lo studioso attraverso la figura di Bassano affronta quella «inedita e produttiva linea cromatica della cultura veneta» che diventerà il movente principale della sua interrogazione metodologica.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> TOMASELLA 2007b, p. 61; BERNABEI 2011, p. 114.

<sup>5</sup> BERNABEI 2007c, p. 199.

Nella premessa che apre la monografia, lo studioso sente l'esigenza di presentare il proprio 'credo estetico': «Io credo che esistano le scuole d'arte; benché O. Wilde abbia detto che 'una scuola d'arte è un nonsenso' e molti l'abbiano ripetuto»<sup>6</sup>.

La distanza da Wilde è indicativa e ci informa dell'orientamento culturale di Bettini negli anni '30. Un controllo della biblioteca dello studioso ci ha permesso di individuare due edizioni italiane di Wilde, che risultano annotate e sottolineate: *Saggi e pensieri* (ca. 1920) e *Intenzioni* (1938). Il passaggio a cui Bettini fa riferimento nel testo riportato è tratto dalla *Conferenza agli studenti d'arte* (1883), che appare nel primo volume, in cui lo scrittore irlandese nega l'esistenza delle scuole artistiche nazionali, affermando anche che «una scuola d'arte è una cosa che non ha senso. Vi sono soltanto degli artisti, ecco tutto»<sup>7</sup>. Nel secondo volume appartenuto a Bettini, è presente il famoso dialogo intitolato *Il critico come artista* (1891), dove lo scrittore, seppure in molte occorrenze faccia un uso pacifico della categoria di "scuola d'arte", la concepisce come risultante del temperamento individuale dell'artista. La distanza di Bettini da Wilde è comunque da considerare in maniera flessibile, in quanto molte istanze del romanticismo che Wilde promuove all'interno dei suoi scritti, come per esempio l'autonomia formale dell'arte e l'attenzione per l'individualità artistica, sono condivise come vedremo anche da Bettini all'interno della cornice dell'idealismo italiano. Altre istanze che sono presenti in Wilde, per esempio l'ideale artistico della musica come dimensione formale a cui tutte le altre arti aspirano, qualificano invece, per così dire il timbro stesso della sensibilità del giovane studioso di arte bizantina nel periodo delle esperienze di studio sul campo.<sup>8</sup>

Tuttavia, seppure simpatetico verso il romanticismo, lo storico dell'arte è distante da una concezione come quella offerta da Wilde, che nella storia artistica concede troppo all'apporto creativo individuale e poco alla tradizione. In questo senso, la pertinenza della nozione di "scuola d'arte" si iscrive in una precisa presa di posizione di metodo

---

<sup>6</sup> Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, p. 5.

<sup>7</sup> WILDE [1883] 1920, p. 180. Le due edizioni di cui sopra, sono presenti nella biblioteca di lavoro di Bettini [d'ora in poi bB] conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica "Baum" dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

<sup>8</sup> Su questo aspetto si rimanda al Cap. II, § II.2.2. del presente lavoro.

all'interno delle coordinate storiografiche dell'idealismo. Per scuola d'arte Bettini intende:

«una comunità dotata di un proprio spirito chiaramente riconoscibile e distinguibile da quello d'ogni altra comunità del genere: come un insieme organico, che manifesta la sua vita in una serie continua di interpretazioni individuali disposte in un ordine storico»<sup>9</sup>.

La creazione del singolo artista diventa comprensibile, secondo Bettini, proprio attraverso il riconoscimento della sua individualità all'interno di una scuola d'arte. «È da chiedersi – aggiunge lo studioso – come potrebbe avvenire questo se ogni artista fosse confinato in un inaccessibile soggiorno di solitudine intuitiva»<sup>10</sup>.

Ricorrendo al concetto di «comunità d'interpretazione», sviluppato dal filosofo americano Josiah Royce<sup>11</sup> in un contesto di riflessione sul cristianesimo, Bettini prende le distanze da uno dei corni del problema dell'intuizionismo crociano: l'isolamento lirico della personalità. Come osserva Bernabei, in tale rifiuto Bettini, seguiva in realtà il suo maestro Giuseppe Fiocco.<sup>12</sup>

Tuttavia, non si può non notare che, mentre prendeva le distanze dal solipsismo intuitivo di Croce, lo studioso, nello stesso tempo, avvalorava uno dei principi fondamentali dell'estetica di Croce, la “personalità dell'artista”: «poiché la fedeltà ad una tradizione non distrugge, ma esalta le personalità individuali»<sup>13</sup>. Si tratta di una concessione che, come vedremo, rende Bettini partecipe all'idea espressa da Croce dell'unicità e individualità dell'espressione artistica.

Bettini concludeva poi la premessa, inserendosi nella via italiana di storia dell'arte:

---

<sup>9</sup> Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, p. 5.

<sup>10</sup> Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, p. 6.

<sup>11</sup> ROYCE [1913] 1924-1925. L'edizione italiana dell'opera è presente in bB. Diverse annotazioni autografe a margine sono presenti proprio nel secondo volume dell'opera di Royce, nella parte dove il filosofo argomenta la nozione di "comunità d'interpretazione".

<sup>12</sup> BERNABEI 2011, p. 114; Sull'«insofferenza» di Fiocco nei confronti di alcuni corollari della dottrina crociana cfr.: BERNABEI 2007, pp. 226-227.

<sup>13</sup> Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, p. 7.

«La buona vecchia via storica: quella che dal Cavalcaselle al Morelli, al Venturi, al Toesca, al Fiocco e agli altri nostri migliori, è rimasta, al di sopra d'ogni particolare divergenza di metodo, la via maestra della storia dell'arte italiana: quella che, sebbene *sine philosophari*, s'accorda con la corrente più alta del pensiero nazionale, che fa della storia la vita.»<sup>14</sup> [corsivo dell'autore]

Dove, ancora, con «corrente più alta del pensiero nazionale», «si deve intendere – sempre secondo Bernabei –, Gentile [...] o il Croce dei saggi più impegnati sulla storia»<sup>15</sup>. È notevole la sottolineatura di Bettini “*sine philosophari*”, essa è indice di quell'esigenza che egli in quanto storico dell'arte ha affermato con forza nella propria attività e che come avremo modo di dimostrare ha le sue radici nella tradizione del pensiero idealistico italiano.

### I.1.2 *Proposte per una critica d'arte idealistica*

Un documento inedito dell'archivio Bettini, risalente al periodo della monografia su Bassano, ci permette di verificare con precisione questo radicamento, ma anche di constatare dove pende la bilancia rispetto alle due figure principali dell'idealismo italiano.

Si tratta di tre testi dattiloscritti incompleti, secondo Bernabei facenti parte dello «schizzo di un saggio di Bettini sull'estetica idealistica»<sup>16</sup>, intitolati rispettivamente: “Auctor. Critica idealistica (1932?)”<sup>17</sup> e “Critica d'arte idealistica”<sup>18</sup>, – quest'ultimo

---

<sup>14</sup> Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, p. 7.

<sup>15</sup> BERNABEI 2011, p. 118.

<sup>16</sup> BERNABEI 2011, p. 114.

<sup>17</sup> Venezia, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Studi Umanistici, Archivio Sergio Bettini [d'ora in poi ASB], Inediti, 90, 5/29. Fogli sciolti dattiloscritti, cartulati a matita 1-26, raccolti in cartella di cartoncino su cui compare a matita il titolo autografo: “Auctor. Critica idealistica (1932?)”, sul primo foglio compare il sottotitolo dattiloscritto: “Problemi particolari”. Correzioni autografe di Bettini, alcuni fogli sono barrati a matita. Forniamo riproduzione del documento in Appendice A.

<sup>18</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513. Dattiloscritto di 18 fogli sciolti. La numerazione a matita è fortemente incompleta e qui non utilizzata ai fini della citazione. Le prime due carte contengono copia dello stesso testo col titolo “Critica d'arte idealistica”. Interventi manoscritti di Bettini e firma autografa in calce. Il testo è lacunoso e parzialmente integrabile con ASB, Inediti, 92. Cfr.: Appendice B.

costituito a sua volta da due frammenti dattiloscritti – e un testo senza titolo<sup>19</sup> che è una copia del secondo. Essi sono da considerare «quasi come un parallelo chiarimento teorico sul metodo»<sup>20</sup>.

Seppure incompleti, questi inediti sono, come vedremo, di estremo interesse. In primo luogo, sono i documenti più giovanili a cui possiamo risalire, per poter constatare la «vocazione critica» e l'attitudine teorica dello studioso; in secondo luogo, essi evidenziano in maniera articolata la posizione di Bettini rispetto ai due maestri dell'idealismo italiano che hanno caratterizzato una parte del metodo critico dei primi anni del Novecento; in terzo luogo, attraverso lo studio di questi documenti possiamo riconoscere le ascendenze idealistiche di alcuni dei nodi concettuali che contraddistinguono lo studioso anche nella sua fase più matura: fra tutte, quella che lega storia dell'arte ed estetica.

Un esame dei testi, ci permette intanto di ipotizzare il loro contesto d'uso. Lo stile diretto del discorso, il tono a tratti manualistico-riassuntivo, ci fanno ipotizzare che si tratti di elaborati nati per esigenze didattiche, e solo in un secondo tempo passibili di essere utilizzati come le bozze per un saggio, come suggerisce Bernabei.

Questi scritti presentano infatti molte affinità testuali con le dispense universitarie<sup>21</sup> che, Bettini scrupolosamente pubblicava alla fine di ogni corso.<sup>22</sup> Conferma in tale direzione ci viene anche dalla ricostruzione della biografia di Bettini a questa altezza cronologica. Nel 1933 Bettini rientra all'Università di Padova dal suo impegno in Albania, e diviene assistente incaricato per l'a. a. 1933-1934, durante il quale «inizia un'attività di esercitazioni e (sono parole di Fiocco) “particolarmente di interi cicli dedicati a problemi estetici e metodologici”»<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> ASB, Inediti, 92, 5/290, dattiloscritto di 16 fogli sciolti, non numerato, con interventi manoscritti di Bettini. Il testo è lacunoso e integra ASB, Inediti, 91, 5/513. Cfr. Appendice C.

<sup>20</sup> BERNABEI 2011, p. 114. Chiarimento teorico parallelo alla monografia su Jacopo da Bassano.

<sup>21</sup> Sugli aspetti metodologici della lezione bettiniana desumibile a partire dall'analisi delle dispense universitarie si rimanda al Cap. nr. IV.

<sup>22</sup> La serie di dispense è conservata presso ASB. Vedi elenco pubblicato in AGAZZI, ROMANELLI 2011a.

<sup>23</sup> AGAZZI 2011, p. 54.

Un controllo dei registri delle lezioni di Fiocco conferma tale ruolo svolto da Bettini. Nel registro del corso di Storia dell'arte medievale e moderna tenuto da Fiocco nell'a.a. 1933-1934, anche se Bettini non viene menzionato, è segnalata un'«esercitazione» sulle «direttive estetiche»<sup>24</sup>. Nel corso di Storia dell'arte dell'a.a. 1934-35 invece, Bettini compare per un'esercitazione dedicata a «Wölfflin - Italien u. das deutsche Formgefuehl»<sup>25</sup>. Si tratta di un approfondimento su *Die Kunst der Renaissance: Italien u. das deutsche Formgefuehl* che Wölfflin aveva appena pubblicato nel 1931, questo a conferma della funzione d'aggiornamento, di discussione della ricerca contemporanea che le lezioni di Fiocco avevano, e per lo svolgimento delle quali egli delegava i suoi assistenti<sup>26</sup>. Infine, troviamo un'esercitazione di Bettini proprio su argomento idealistico, intitolata «l'ultima estetica del Croce», per il corso di Storia dell'arte dell'a.a. 1935-36.<sup>27</sup>

A questo riguardo, sul tema dell'idealismo, nell'archivio Bettini è da segnalare anche un quaderno<sup>28</sup> di lavoro risalente, se teniamo conto della data annotata a mano sul frontespizio, a partire dal 1931. In tale quaderno lo studioso ha steso – in vista presumibilmente della preparazione delle esercitazioni – una lista di argomenti pertinenti all'estetica idealistica, dove per noi risultano indicative due note riscontrate: «superamento del crocianesimo con la filosofia dell'arte di G. Gentile e la sua soluzione del problema della critica e della storia dell'arte»; «legittimità di esse: esame del momento oggettivo dello spirito»<sup>29</sup>.

Da quanto osservato, i due documenti sono quindi da ritenere strettamente legati all'attività d'insegnamento di Bettini, e sono da considerare primi esempi della attività didattica estremamente accurata, che prenderà poi la forma delle dispense

---

<sup>24</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova [d'ora in poi ASUP], Facoltà di Lettere e Filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco, Busta C1 3808.

<sup>25</sup> ASUP, Facoltà di lettere e filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco, Busta C1 3822.

<sup>26</sup> Sull'attività d'insegnamento di Giuseppe Fiocco e sul carattere innovativo del suo magistero all'Università di Padova cfr.: TOMASELLA 2002, pp. 69-96 e TOMASELLA 2007a, pp. 217-224.

<sup>27</sup> ASUP, Facoltà di lettere e filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco, Busta C1 3824. I registri risalenti agli anni accademici 1929-30, 1930-31 e 1931-32 che sono più vicini alla cronologia di stesura dei dattiloscritti presi qui in esame, non risultano più disponibili.

<sup>28</sup> ASB, Classe 1, Quaderno di appunti di viaggio e sopralluogo, frontespizio annotato a matita 1931.

<sup>29</sup> ASB, Classe 1, Quaderno di appunti di viaggio e sopralluogo, f. 7v.

regolarmente prodotte ogni anno. Il carattere didattico dei dattiloscritti non deve però trarci in inganno sulla validità in quanto strumenti utili per la ricostruzione delle scelte teoriche dello studioso.

A proposito delle dispense universitarie di Bettini serve qui un inciso. In questo lavoro esse sono considerate a tutti gli effetti fonti indiziarie, e parti integranti del “metodo” dello studioso perché, come è stato riconosciuto, esse testimoniano una «curiosità vorace ed inestinguibile nei confronti della produzione culturale più recente, in un ampio raggio di discipline storiche, scientifiche e filosofiche, con un'insofferenza, anzi, progressiva verso le compartimentazioni specialistiche»<sup>30</sup>. Elaborando le dispense quindi non soltanto come luogo in cui si riassume una conoscenza già consolidata, ma come luogo dove prende forma comunicabile una ricerca in fieri o appena conclusa, Bettini era solito ricorrere ad esse come materiale quasi pronto per essere adoperato per le pubblicazioni vere e proprie.

Caratteristiche queste, che ritroviamo anche negli inediti in questione. I due elaborati sono accomunati, come lasciano intendere i rispettivi titoli, dallo stesso argomento, la critica d'arte di orientamento idealistico, dove si scorge un impianto discorsivo proteso a discutere questioni di storia della critica d'arte e di metodo critico, a partire dalle istanze dell'estetica di Croce e dei suoi sviluppi più recenti nel pensiero di Gentile.

Entrambi i testi elaborati da Bettini sotto l'insegna della «critica d'arte idealistica» sono infatti indicativi di un intenso dibattito metodologico avviato tra gli storici dell'arte più giovani, come Bettini, o ancor prima di lui, Lionello Venturi, Roberto Longhi, Carlo L. Ragghianti ecc., e stimolato per buona parte dagli interventi di Croce in ambito storico-artistico ed estetico<sup>31</sup>. È utile pertanto, prima di affrontare un'analisi dettagliata dei temi affrontati da Bettini in questo testo, circostanziarli all'interno del dibattito sulla critica d'arte negli anni '30.

---

<sup>30</sup> BERNABEI 1989, p. 92.

<sup>31</sup> Per una sintetica esposizione del confronto tra storici d'arte e Croce cfr.: L. VENTURI [1934] 1956, ERCOLI 1987, pp. 5-11; ERCOLI 1992, pp. 56-80. SCIOLLA 1995, pp. 149-174.

## I.2 Croce e il problema del metodo della critica d'arte

### I.2.1 Il carattere critico della storia dell'arte secondo Croce

Il dialogo aperto con Croce costituisce in effetti anche il comun denominatore, il «motivo di unità» delle generazioni di storici dell'arte italiani che si affermavano nella prima metà del XX secolo: caratterizzato dalla «comune lotta contro le arretratezze della disciplina, nella polemica contro il positivismo senza sbocchi o l'estetismo vacuo che già da tempo erano i bersagli degli anatemi di Croce»<sup>32</sup>.

Il riconoscimento del ruolo della filosofia di Croce<sup>33</sup> nella storiografia artistica italiana nella prima metà del secolo scorso richiede però uno sforzo preventivo, per cercare di uscire dal luogo comune o dal pregiudizio, che lo vuole fautore (consapevole o meno) di un dogma filosofico che a lungo andare è stato d'impaccio, per quanto concerne lo sviluppo della metodologia artistica. Se come osserva Ercoli, le critiche a Croce «non sono immotivate»<sup>34</sup>, e possono essere condensate in fondo in tre punti reciprocamente correlati: «la negazione del rapporto che lega l'arte alla cultura e alla storia in genere, e, conseguentemente il taglio netto fra poesia e non poesia, implicante a sua volta una lettura critica frammentaria»<sup>35</sup>, tuttavia, in tale riconoscimento si corre il rischio di rimanere impigliati nel giudizio affrettato, e nella perdita della complessità. Vogliamo quindi procedere prendendo «atto che il pensiero del Croce è in realtà assai più articolato di quanto spesso si presuma appoggiandosi a qualche formula estratta dall'*Estetica* o anche dal *Breviario di estetica*»<sup>36</sup>. A maggior ragione perché, in questa lettura siamo sopportati anche dagli stessi scritti di Bettini, che ci hanno permesso di indirizzare l'attenzione e riconoscere che proprio alcuni degli aspetti più caratterizzanti in positivo il metodo storico-artistico italiano negli anni '30, che coincidono col periodo di formazione di Bettini, derivano da questioni teoriche introdotte da Croce, e

---

<sup>32</sup> GAMBA 2010, p. 3.

<sup>33</sup> Per la ricostruzione della filosofia di Croce si rimanda a SASSO 1975; GALASSO 1990.

<sup>34</sup> ERCOLI 1987, p. 5.

<sup>35</sup> ERCOLI 1987, p. 5.

<sup>36</sup> ERCOLI 1987, p. 5.

fatte proprie e rielaborate dagli storici d'arte che avevano sensibilità per le questioni teoriche.

La funzione di stimolo e di cambiamento che Croce ha avuto per il metodo della storia dell'arte nel primo trentennio del Novecento italiano, è stato infatti notevole, se dovessimo dar credito ad una voce di parte come quella di Lionello Venturi, il quale osservava che «quando sulla scena della cultura italiana apparve Benedetto Croce una nuova èra [sic] fu iniziata anche per la storia dell'arte»<sup>37</sup>.

Secondo Venturi, Croce «pose lo storico dell'arte di fronte all'esigenza di un approfondimento del concetto di arte e quindi della coscienza critica»<sup>38</sup>. Di conseguenza il metodo storico ha riconfigurato anche un nuovo compito: «chiarire e giudicare la qualità dell'arte»<sup>39</sup>. Così nella storiografia artistica italiana, Croce ha avuto il merito di «facilitare» il passaggio da una storia erudita, di stampo positivista, riscontrabile nel tipo del *conoscitore*, a una «storia critica dell'arte»<sup>40</sup>.

Come è noto, nell'*Estetica* che esce per la prima volta nel 1902, Croce ha posto «una fortissima affermazione dell'*autonomia* del fatto estetico, dell'*irriducibilità* dell'arte a una qualsiasi altra forma di attività».<sup>41</sup> Rivendicazione che troviamo rispecchiata anche nel campo di studio che di essa si occupa, la storia dell'arte. In quell'occasione l'autore avrebbe distinto tre diverse forme di discorso storico, cercando di sottolinearne le specificità: i lavori storici in genere che trattano le opere d'arte come documenti per parlare di fatti non artistici (biografia, storia civile, religiosa, ecc.); l'erudizione storica «indirizzata a rischiarare l'intelligenza delle opere d'arte»<sup>42</sup> in funzione della riproduzione o godimento personale dell'opera d'arte;<sup>43</sup> e la storia artistica e letteraria *stricto sensu* che è operazione ulteriore, realizzabile soltanto se si è compiuta la precedente, cioè se si è riprodotta e rivissuta l'opera in quanto opera d'arte. Ciò che ci

---

<sup>37</sup> L. VENTURI [1953] 1956, p. 341.

<sup>38</sup> L. VENTURI [1950] 1956, p. 296.

<sup>39</sup> L. VENTURI [1950] 1956, p. 296.

<sup>40</sup> L. VENTURI [1950] 1956, p. 296.

<sup>41</sup> D'ANGELO 1997b, p. 20. Sulla ricostruzione del pensiero estetico di Croce inoltre si rimanda a SGROI 1947; SASSO 1994.

<sup>42</sup> CROCE [1902] 2014, p. 175.

<sup>43</sup> CROCE [1902] 2014, p. 175.

interessa rilevare è che ponendo l'attenzione sulla delicata distinzione tra l'*erudizione storica* e la *storia dell'arte* vera e propria, Croce rimarcava come non scontata l'esigenza per lo storico di aver rivissuto o riprodotto l'opera d'arte in quanto tale, operazione che egli associa in questo momento alla critica intesa con la nozione di *gusto*, che rende possibile la riproduzione fantastica dell'opera nell'animo del contemplatore. Per il Croce dell'*Estetica*, la storia dell'arte è un'operazione quindi che presuppone il momento valutativo della critica o gusto. Per poter intendere un'opera d'arte in quanto tale, occorre rifare (riprodurre) nell'animo il processo produttivo dell'artista. Attraverso le ricerche storiche «si ottiene la reintegrazione delle condizioni originarie in cui fu prodotta l'opera d'arte, e per conseguenza la possibilità della riproduzione e del giudizio»<sup>44</sup>. Alle indagini storiche Croce si riferisce altrimenti col termine di «critica storica» intesa come critica delle fonti. Forte è l'affermazione secondo cui senza la critica storica la comprensione dell'opera d'arte viene meno, da cui risulta l'importanza (tutt'altro che svalutazione) attribuita da Croce a tale tipo di indagine.

### I.2.2 Identificazione tra storia e critica

Se nel volume del 1902, «un problema della critica propriamente non c'era»<sup>45</sup>, esso è affrontato da Croce in interventi occasionali dedicati a questioni di critica letteraria o delle arti figurative, che confluiscono poi negli assestamenti successivi del suo pensiero su argomento estetico come è il caso del *Breviario di estetica* pubblicato nel 1912.

Seguendo la ricezione venturiana del pensiero di Croce, possiamo soffermarci su un articolo del 1906, che il filosofo pubblica su «La Critica», allora appena fondata insieme all'amico Gentile. Si tratta di un intervento di poche pagine, intitolato *Le antinomie della critica*<sup>46</sup>. In quest'articolo Croce opera per la prima volta quella

---

<sup>44</sup> CROCE [1902] 2014, p. 173.

<sup>45</sup> D'ANGELO 1997b, p. 42.

<sup>46</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, pp. 42-45.

coincidenza tra storia e critica d'arte (che come vedremo svilupperà ulteriormente nel *Breviario*) come soluzione alla delicata questione della storicità dell'arte, riconosciuta in modo kantiano, come un problema antinomico. Si tratta di un problema che segnerà in gran parte il discorso della storiografia artistica, a seconda anche delle soluzioni prospettate sia da Croce stesso, che da parte degli storici d'arte.

Il problema antinomico della critica è posto da Croce in questi termini:

«Da un lato la tesi: - Un'opera d'arte non può essere compresa e giudicata se non col ricondurla agli elementi onde risulta: - seguita dalla sua brava dimostrazione che, se così non si facesse, un'opera d'arte diventerebbe qualcosa di avulso dal complesso storico cui appartiene e perderebbe il suo vero significato. Alla quale tesi si contrappone, con pari energia, l'antitesi: - Un'opera d'arte non può essere compresa e giudicata se non per sé stessa;»<sup>47</sup>

Nella tesi e antitesi che costituiscono l'antinomia della critica d'arte, Croce mette in rapporto due diversi indirizzi di indagine sull'opera d'arte: la prima è quella storicistica, che vede nell'opera solo le parti, e che però presenta il torto di naufragare l'opera all'interno della contestualizzazione storica particolareggiata; l'altra è invece la critica estetista, che omette nella considerazione dell'opera i dati storico-filologici a favore soltanto del giudizio e del godimento estetico. Entrambe le posizioni, singolarmente prese, erano state bersaglio delle critiche di Croce in un intervento precedente<sup>48</sup>: ma tenute insieme, esse producono la soluzione dell'antinomia, che viene risolta in termini idealistici (cioè in questa altezza cronologica, 1906, in modo dialettico), sostenendo che «comprendere un'opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto»<sup>49</sup> (dove le parti sono gli elementi che nell'opera d'arte vengono assunti dalla storia, e il tutto è la nuova sintesi estetica che istituisce un nuovo dato storico). La tenuta delle parti e del tutto portava Croce ad affermare da una parte l'importanza «dell'interpretazione storica» per la critica d'arte, e dall'altra, per via del valore

---

<sup>47</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, p. 42.

<sup>48</sup> CROCE [1905] 1966.

<sup>49</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, p. 43.

d'esistenza autonomo dell'opera d'arte in quanto sintesi estetica, della «critica estetica».

Egli concludeva infine operando la coincidenza tra le due, affermando che «la vera interpretazione storica dell'arte e la vera critica estetica non sono due ma uno, due in uno e uno in due»<sup>50</sup>. Nel risolvere a suo modo l'antinomia della critica, Croce poneva le premesse per cui si creava un nesso (non perentorio) tra storia dell'arte e critica, o in altri termini tra storia dell'arte ed estetica.

Gli storici dell'arte italiani trovavano così in Croce un luogo teorico dove si realizzava un incontro tra storia dell'arte ed estetica. Incontro che avrà ricadute sia in uno storico dell'arte propenso alla riflessione teorica come Venturi, ma anche, come vedremo, in Sergio Bettini che pur non essendo un seguace ortodosso di Croce, concepisce la storia dell'arte in stretto rapporto alla storia dell'estetica proprio a partire dal problema del metodo critico.

Affermata l'utilità dei fattori storici nella valutazione critica dell'opera d'arte, Croce passava successivamente a indagare i limiti dell'indagine storica. Fin dove è legittimo spingersi nella ricostruzione storica di un'opera d'arte? Quali fattori si devono tenere in considerazione nella sua contestualizzazione?

«Il paese dove l'artista nasce e si forma, le condizioni geografiche, climatiche, di razza, tra le quali egli vive? le condizioni politiche e sociali del suo momento storico? la sua vita privata? la sua costituzione fisiologica e patologica? i rapporti che ha avuti con gli altri artisti? le sue idee religiose e morali? Quali di queste classi di fatti? O tutte insieme?»<sup>51</sup>

Seguendo implicitamente anche qui l'assunto teorico posto già nell'*Estetica* (1902) sull'autonomia formale dell'opera d'arte che porta a riconoscere un inscindibile rapporto tra contenuto e forma, Croce rispondeva che la contestualizzazione storica

---

<sup>50</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, p. 43.

<sup>51</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, pp. 43.44.

(nei suoi molteplici risvolti) dipende ed è legittimata dalla sola opera d'arte presa in esame:

«Ogni opera d'arte ha la sua genesi particolare e ogni critica i suoi particolari problemi, che non si determinano secondo un questionario prefisso. Vano è così quello del Taine: “razza, ambiente, momento”, come l'altro: “scuola, ambienti artistici, influssi accidentali”, come ogni altro che si escogiti. Bisogna, di certo, analizzare gli elementi dell'opera, ossia le parti del tutto; ma le parti di quel tutto, non le parti di tutti i tutti o di un qualsiasi tutto». <sup>52</sup>

Si tratta insomma in definitiva per Croce di far valere il lato critico-estetico dell'antinomia come principio coordinatore per la contestualizzazione storica, perché è la critica estetica quella che ‘vede’ quel «tutto» nel quale consiste la sintesi formale dell'opera, e il cui carattere è irriducibilmente singolare e, in quanto tale, a sua volta storicamente esistente. Venturi riconosce in questo reciproco rapporto, posto da Croce, tra storia dell'arte e critica, in cui «non è possibile fare storia dell'arte senza che la critica precisi il risultato sintetico delle parti»<sup>53</sup> «né fare critica d'arte senza intendere storicamente la natura delle parti convergenti nella sintesi artistica»<sup>54</sup>, confluenti nella caratterizzazione della singola personalità artistica, l'esigenza che gli storici italiani dell'arte avrebbero «risentito più vivacemente, e che meglio li distingue dagli stranieri»<sup>55</sup>. Proprio in quest'esigenza si deve riconoscere, secondo il suo avviso, «la più ricca eredità lasciata da Croce»<sup>56</sup>: eredità che si risente, come vedremo, anche in Bettini. Tale eredità sarà non solo fortemente sentita (come dimostreranno i dattiloscritti) durante il periodo della sua formazione negli anni Trenta, ma, curiosamente, sarà operante anche nel periodo della sua piena maturità, quando in totale apertura verso la fenomenologia (e quindi presumibilmente quanto più distante dalla cultura crociana), e in dialogo con le teorie semiologiche dell'arte, egli avrebbe posto le stesse obiezioni che Croce muoveva all'indirizzo storicistico, così come nel 1917 a quello sociologico dell'arte, per il rischio che tali indirizzi presentavano di

---

<sup>52</sup> CROCE [1906] 1966<sup>7</sup>, p. 45.

<sup>53</sup> L. VENTURI [1953] 1956, p. 347.

<sup>54</sup> L. VENTURI [1953] 1956, p. 347.

<sup>55</sup> L. VENTURI [1953] 1956, p. 347.

<sup>56</sup> L. VENTURI [1953] 1956, p. 348.

nafragare la considerazione del principio di individualità e autonomia formale dell'opera d'arte in una contestualizzazione culturologica.

Nel 1912 Croce perviene con il *Breviario di estetica* a un nuovo assetto della sua teoria artistica, dove la soluzione dell'antinomia, e la coincidenza tra storia e critica d'arte raggiunta nel 1906, ha trovato nel frattempo anche un fondamento teorico, con la pubblicazione nel 1909 del secondo volume della filosofia dello spirito, con la *Logica*, in cui Croce «si era sforzato di togliere la differenza tra giudizio storico e giudizio filosofico, in quanto il secondo si risolve nel primo»<sup>57</sup>. Tra le varie novità rispetto alla trattazione precedente dell'*Estetica*, per quel che qui ci riguarda, il *Breviario* presenta un capitolo interamente dedicato a *La critica e la storia dell'arte*.

In questo capitolo Croce col suo solito procedere per *sottrazioni*, nega tre funzioni storicamente verificatesi della critica d'arte: la critica cosiddetta *pedagogica* che vuole guidare e promuovere un certo tipo di arte in base a qualche modello di perfezione; la critica assimilabile alla funzione di *genio* e *gusto* (rintracciata già nell'*Estetica*), che discerne il bello dal brutto in termini sia produttivi che riproduttivi; e la critica come *commento* o *interpretazione esegetica*, considerate da Croce molto utili perché forniscono le fonti storiche per una migliore comprensione sia dell'arte del passato remoto, che di quella contemporanea (passato prossimo). Ebbene secondo Croce, esse sono ingiustamente riconosciute come funzioni critiche, perché non sarebbero se non le «condizioni senza cui essa non sorgerebbe»<sup>58</sup>. La critica ha bisogno dell'arte (che nasce da un momento di preferenza del bello dal brutto), ha quindi bisogno del genio e del gusto che produce e riproduce l'arte, ha bisogno del commento esegetico per recuperare le condizioni di produzione dell'opera, e una volta adempiute questi tre momenti, essa si realizza in un successivo, che si pone su un diverso piano, quello del concetto (e della filosofia), che distingue tra *reale* e *irreale*, e che quindi qualifica il grado di realtà dell'*intuizione* (l'arte) trasformandola in *percezione*.<sup>59</sup> La funzione della critica corrisponde così alla famosa formula: «C'è un'opera d'arte *a*», – con la corrispondente negativa: – «Non c'è un'opera d'arte *a*»<sup>60</sup>. Essa è per Croce un giudizio

---

<sup>57</sup> D'ANGELO 1997b, p. 43.

<sup>58</sup> CROCE [1912] 1991, p. 76.

<sup>59</sup> CROCE [1912] 1991, p. 79.

<sup>60</sup> CROCE [1912] 1991, p. 79.

in termini tecnici: un soggetto (l'intuizione artistica, alla cui costituzione concorrono i tre momenti precedentemente menzionati), collegato ad un predicato o categoria d'arte (che presuppone un concetto filosofico o estetico dell'artisticità). Croce osserva sia per il soggetto che per il predicato, una condizione di esistenza estremamente variabile, diremo oggi precaria, per via della perdita dei dati storici da un lato (nell'*Estetica* a questa perdita corrisponde un'interruzione della *tradizione*<sup>61</sup>), oppure per via del «decadere e risorgere della filosofia dell'arte»<sup>62</sup>, che nella sua idea non è altro se non il venir meno della coscienza del carattere teoreticamente autonomo dell'arte.

Donde anche il grande valore che egli attribuisce sia al lavoro esegetico, che a quello della riflessione filosofica, e soprattutto alla reciproca rispondenza tra le due. Ciò che a noi interessa rilevare è che la critica, pur consumandosi nella formula predicativa «C'è un'opera d'arte *a*», – formula che sarebbe stata fortemente avversata dai detrattori di Croce per il suo carattere perentorio –, nel variare delle condizioni storiche in cui si esercita, è meno semplice di quanto lasci intendere la formula, e richiede secondo Croce una continua messa a fuoco tra l'esegesi storica e il concetto dell'arte. Da qui l'utilità che Croce pone di una «storia della critica»<sup>63</sup>, che sarebbe stata accolta come vedremo dagli storici d'arte. Senonché, questa, nella lettura fortemente ipostatizzata in Croce del concetto dell'arte come *intuizione-espressione*, si risolve in una storia della critica «errata»<sup>64</sup>. Per Croce sono tali la critica classicistica, concettualistica, moralistica, psicologica, edonistica, delle classificazioni di genere, e, come vedremo, anche quella formalistica del purovisibilismo. A queste egli contrappone la sola e vera critica, che mette in relazione i dati forniti dall'esegesi storica con quelli forniti dall'estetica (che definisce che cos'è l'arte), e che perciò egli chiama «critica storica» e «critica estetica»: indirizzate entrambe alla caratterizzabilità approssimativa della singola forma, della individuata opera d'arte.

Nel *Breviario*, oltre ad aver distinto il livello della vera critica dalle sue condizioni necessarie, Croce riafferma anche l'importante plesso concettuale: osservando questa volta non più soltanto una coincidenza ma l'*identificazione* in termini logici tra la storia

---

<sup>61</sup> CROCE [1902] 1991, p. 171.

<sup>62</sup> CROCE [1912] 1991, p. 80.

<sup>63</sup> CROCE [1912], 1991, p. 81.

<sup>64</sup> CROCE [1912], 1991, p. 82.

e la critica d'arte. Dal momento in cui la critica stabilisce il collegamento tra un'opera e la categoria dell'arte, quest'atto di giudizio è per Croce il vero momento in cui un'opera d'arte esiste come accadimento storico. Per cui «la vera critica d'arte» è quella che:

«[...] dopo essersi valsa dei dati storici per la riproduzione fantastica (e fin qui non è ancora storia), ottenuta che si sia la riproduzione fantastica, si fa storia, determinando che cosa è quel fatto che ha riprodotto nella sua fantasia, e cioè caratterizzando il fatto mercé il concetto, e stabilendo quale è propriamente il fatto che è accaduto.»<sup>65</sup>

In questo modo Croce, come aveva già fatto nell'articolo sull'antinomia, toglie la distinguibilità tra critica e la storia dell'arte, distinzione che mantiene a suo avviso soltanto un valore empirico o pragmatico, permettendo di distinguere tra un discorso dall'«intonazione giudicante o polemica» (critica), e un discorso dall'«intonazione narrativa» (storia). Detto in altri termini, nell'annullamento della distinzione si afferma che la critica è insieme filosofica (estetica) e storica.

Semberebbe quindi che il merito fondamentale della riflessione crociana, il suo stimolo in positivo più consistente per la storiografia artistica italiana di inizio Novecento, sia principalmente riscontrabile nell'aver affermato e teoricamente legittimato il carattere critico, insieme valutativo e di giudizio, del discorso storico sull'arte: ponendo insomma l'attenzione sul problema della caratterizzabilità della forma, e sul fatto che funzione dello storico d'arte non è limitarsi al documento, ma utilizzare i dati storici come ausilio al «saper vedere»<sup>66</sup> e caratterizzare un'opera d'arte in quanto tale, nella sua irriproducibile unicità di sintesi estetica di forma e contenuto. Posto il problema della caratterizzabilità della forma<sup>67</sup> come argomento condiviso nella speculazione idealistica, le divergenze e gli imprevedibili sviluppi nascevano nel modo in cui esso veniva risolto.

---

<sup>65</sup> CROCE [1912], 1991, p. 84.

<sup>66</sup> Ci riferiamo qui a una delle prime occorrenze del sintagma «saper vedere» che compare in CROCE [1894] 1951<sup>3</sup>, p. 87, e che avrebbe poi goduto di considerevole fortuna in ambito storico-artistico italiano con il volume omonimo che Matteo Marangoni pubblica nel 1933.

<sup>67</sup> ERCOLI 1987, p. 7.

### I.2.3 Conseguenze dell'identificazione nella storiografia artistica

Secondo Ercoli «è appunto a questo assestamento della riflessione estetica – [quella pervenuta nel *Breviario nda*] – del Croce che guardano a partire dal secondo decennio del secolo i giovani storici dell'arte italiani»<sup>68</sup>.

Se di stimolo si può certamente parlare in questa direzione, lo dimostrano i diversi contributi di Venturi stesso che dal 1913 (anno di pubblicazione di *Giorgione e il giorgionismo*), testimoniano «la ricerca sempre più precisa di un metodo nuovo e di una nuova prospettiva di interpretazione dei fatti artistici»<sup>69</sup>. Prospettiva che si sarebbe consolidata ne *Il gusto dei primitivi* (1926), che segna una vera e propria «svolta metodologica»<sup>70</sup>, consistente «nell'assumere la storia della critica come il giusto procedimento metodologico della storia dell'arte»<sup>71</sup>, così come nel volume *Storia della critica d'arte* (pubblicata nel 1936 in America e dopo la seconda guerra in Italia), che ormai svolgeva pienamente tale metodo, e, si può dire, battezzava nel campo storiografico una nuova disciplina. Quella di Venturi, pur tra le varie ambiguità che contraddistinguono lo studioso, (da una parte, la sua adesione alla teoria generale di Croce, e dall'altra, l'effettiva prassi di ricerca e di esercizio critico), rappresenta un'elaborazione autonoma, un superamento delle indicazioni di Croce, che si sforza di storicizzare il giudizio critico sull'opera d'arte, arrivando a dei risultati il cui influsso avrà ricadute anche in Bettini.

Il ri-orientamento dello sguardo storico verso il giudizio critico non riguardava soltanto Venturi, ma era condiviso anche dalla maggior parte degli storici d'arte italiani attivi, o che, come Bettini, iniziavano la loro attività proprio durante gli anni '30. Sarebbe utile menzionare a titolo esemplificativo uno degli organi bimestrali, che raccoglieva in questo periodo contributi da più parti, e in cui sia Giuseppe Fiocco che Bettini pubblicavano: «La Critica d'Arte», rivista fondata da Carlo Ludovico Ragghianti insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli nel 1935. Il suo taglio

---

<sup>68</sup> ERCOLI 1987, p. 6.

<sup>69</sup> PONENTE 1964, p. 8.

<sup>70</sup> ARGAN 1972, p. XXV.

<sup>71</sup> ARGAN 1972, p. XXV.

metodologico si desume già a partire dal titolo, che risuona informato dal problema della critica dell'indirizzo crociano. Le prime righe del programma editoriale della rivista testimoniano che la svolta metodologica era ancora in corso:

«La Critica d'Arte, pur riconoscendo appieno il valore della ricerca documentaria per le indagini sulla storia delle arti figurative, vuol raccogliere particolarmente quegli scritti che si propongono di superare lo stadio filologico delle ricerche di natura stilistica e biografica, per avvicinarsi al vero e proprio problema della storia dell'arte, che è la comprensione e determinazione della personalità *artistica* dell'artista, ben distinta da quella psicologica, sentimentale, culturale di esso.»<sup>72</sup> [corsivo nel testo]

Si tratta insomma di un momento, quello degli anni '30 in Italia, in cui il pensiero estetologico e storiografico di Croce, pur nelle sue oscillazioni e ambiguità, contribuisce a un cambiamento metodologico nella storia dell'arte, il cui segno distintivo è la riscoperta della funzione critica, orientata beninteso in termini idealistici: la critica d'arte equivale a un discorso storico-estetico sull'arte tale per cui esso deve discernere tra i vari livelli del documento storico (sentimentale, psicologico, culturale) quello che è proprio dell'arte, cioè secondo le indicazioni dell'*Estetica* di Croce e sue integrazioni successive (*Breviario*, *Aesthetica*) all'*intuizione lirica* dell'opera d'arte singola, o alla *personalità* dell'artista che in essa si realizza.

Non è superfluo notare che questo cambiamento (passaggio dalla considerazione del documento, a quello dell'opera d'arte) influisce anche nella stessa struttura editoriale della rivista, che oltre all'arte medievale e moderna intende accogliere contributi sull'arte antica e contemporanea «nei quali il problema propriamente critico viene più raramente affrontato»<sup>73</sup>. Per quanto riguarda l'arte antica, il cambiamento consiste nell'accogliere saggi su nuovi ritrovamenti archeologici (sezione curata da Bianchi Bandinelli), non tanto dalla prospettiva troppo specialistica di quella disciplina storica, ma appunto nell'ottica della *storia dell'arte* antica.<sup>74</sup> Allo stesso modo anche l'arte contemporanea, che in questo periodo era dominio non tanto degli storici dell'arte di

---

<sup>72</sup> «La Critica d'Arte» 1935

<sup>73</sup> «La Critica d'Arte» 1935.

<sup>74</sup> Si tratta di una critica all'indirizzo positivista dell'archeologia che anche Bettini avrebbe assunto, per la quale si rimanda al Cap. II, § II.2.4.1 e § II.2.4.2.

professione ma della critica militante, sarebbe stata curata da Ragghianti<sup>75</sup> dal punto di vista della vera critica (ossia quella che alla considerazione estetica unisce la storica).

Parlavamo tuttavia di oscillazioni e ambiguità nel pensiero di Croce che la critica ha fatto risalire alla tesi dell'identificazione tra intuizione ed espressione che Croce sostiene nel trattato di estetica. Come è noto, tale identificazione porta Croce a non considerare o considerare come secondario (per fini meramente mnemonici o di comunicazione) il processo di fissazione materiale e fisica dell'intuizione artistica, che in quanto intuizione è già formata, e pertanto è già un atto espressivo. Corollario di tale tesi è la negazione del valore delle cosiddette «tecniche artistiche», che vengono da Croce tolte dal campo estetico, e riposizionate nel campo culturale e pratico.

Come sostiene D'Angelo, sul lato della ricezione del pensiero crociano, il senso di questa identificazione risulterà «strutturalmente ancipite»<sup>76</sup>: «da un lato esso sembra autorizzare e quasi richiedere una critica interamente risolta nella considerazione del dato espressivo, stilistico, dall'altro invece - e proprio in accordo al modo crociano di fare critica - sembra rendere superflua proprio tale analisi, in virtù dell'asserita indistinguibilità dell'espressione dall'intuizione»<sup>77</sup>.

#### I.2.4 *Il dibattito tra Croce e Lionello Venturi sulla «pura visibilità»*

È proprio in questa direzione che il dialogo degli storici dell'arte con Croce assume il carattere di una controversia. Seppure contraddistinto dall'accoglimento dei principi teorici fondamentali, tra cui, come abbiamo visto, la considerazione critica, nonché lo stimolo della riflessione teorica sul proprio metodo storico, il dialogo con Croce suscitava anche polemiche, principalmente ruotanti attorno alla «difficoltà di conciliare il principio dell'unità delle arti – (uno degli assunti dell'estetica di Croce

---

<sup>75</sup> Per un inquadramento sull'attività di C. L. Ragghianti si rimanda a: PELLEGRINI 2011.

<sup>76</sup> D'ANGELO 1997b, p. 25.

<sup>77</sup> D'ANGELO 1997b, p. 25.

secondo cui non esistono le singole arti, ma soltanto l'arte in generale *nda*) – con la considerazione del linguaggio figurativo nella sua specificità»<sup>78</sup>. Se generale consenso vigeva sull'indirizzo idealistico della critica (caratterizzazione dell'individualità artistica), i problemi nascevano nel momento in cui si doveva scegliere il modo di tale caratterizzazione. L'estetica crociana negava la distinzione delle arti, così come la pertinenza artistica delle questioni tecniche, le quali erano relegate nell'ordine della pratica o della storia culturale. La caratterizzazione dell'opera doveva essere secondo le sue indicazioni giocata su di un delicato equilibrio, consistente nel non frantumare il rapporto tra forma e contenuto dell'opera, e comunque non altrimenti concepito che come un'*approssimazione* al carattere lirico del sentimento in essa espresso, il quale in quanto individuo ineffabile non è traducibile con altri mezzi, pena la sua perdita, ma soltanto riproducibile nella fantasia del contemplatore.

Gli storici dell'arte che seguivano con interesse le indicazioni crociane (come Longhi, e L. Venturi) rispondevano cercando di conciliare, nel proprio esercizio critico la teoria estetica con quelle teorie come la «pura visibilità», e le categorie del Wölfflin<sup>79</sup> e del Berenson che consentivano loro di parlare di linee, colori, tonalità, luci ed ombre, e che realizzavano nelle loro intenzioni proprio quella *approssimazione* voluta da Croce.

Ma qui nasceva il dibattito, perché come abbiamo anticipato, Croce avrebbe annoverato proprio il cosiddetto «purovisibilismo» e in genere il formalismo astratto (dei Wölfflin e dei Berenson), tra le varie forme erronee di critica. Il dibattito che ne scaturisce tra Croce e gli storici d'arte, riletto oggi, assume a tratti un aspetto comico, se si considera il fatto che la fortuna di quest'indirizzo critico e addirittura del termine stesso coniato in italiano, si deve proprio ad un saggio del Croce pubblicato nel 1911<sup>80</sup> col titolo *La teoria dell'arte come pura visibilità*. Che Croce si debba ritenere responsabile della fortuna del termine suo malgrado si può spiegare anche tenendo conto di un semplice equivoco comunicativo: se in tedesco il termine *Sichtbarkeit*, adoperato da uno dei suoi maggiori teorici, Konrad Fiedler, è traducibile con *visibilità*<sup>81</sup>, l'apposizione dell'aggettivo 'pura' che appare già nel titolo della traduzione

---

<sup>78</sup> ERCOLI 1987, p. 6.

<sup>79</sup> Sul metodo critico di Wölfflin cfr. PODRO 1982, pp. 98-151.

<sup>80</sup> Ma già l'*Estetica* del 1902, contiene riferimenti alla teoria dell'arte di Konrad Fiedler.

<sup>81</sup> Sul concetto di visibilità in Fiedler cfr. PODRO 1972, pp. 111-120; SCIOLLA 1995; DE ROSA 2006.

di Croce, sembra averla legittimata agli occhi dei suoi lettori come coerente con l'idealismo, dato che la 'purezza' è una qualificazione essenziale delle quattro attività spirituali (estetico, logico, economico, morale) previste dalla filosofia di Croce, e delle quali la pura forma estetica costituisce il fondamento.

La teoria della «pura visibilità»<sup>82</sup>, che ricordiamo nasce in Germania sul finire dell'Ottocento, da una cerchia di amici (tra cui il pittore Hans von Marées, lo scultore Adolf Hildebrand e il teorico delle arti Konrad Fiedler), è meritevole secondo Croce, perché ha posto l'attenzione sul carattere creativo della *visibilità* nelle arti figurative, liberandole così da principi regolativi come *bellezza*, *concetto*, *imitazione* e *sentimento*. Ma essa per Croce presenta anche molte lacune e insufficienze, che noi possiamo far ricondurre a quella fondamentale, la mancanza che tale teoria dimostra di un «concetto filosofico dell'arte»<sup>83</sup>. Seppure la «pura visibilità» risulta preziosa per certi aspetti, e Croce considera «un gioiello», nella dottrina di Fiedler, la stretta relazione che egli osserva tra *visione* ed *espressione*, che richiama da vicino quella di *intuizione* ed *espressione*, per Croce il teorico tedesco limita in modo troppo empirico tale relazione ai soli dati figurativi.

Le obiezioni che Croce avrebbe avanzato alla «pura visibilità» si sarebbero ripresentate alcuni anni dopo indirizzate questa volta all'intera tendenza del formalismo astratto (rintracciata nell'estetica di Herbart). Nel 1919, accorgendosi che categorie critiche ispirate al formalismo purovisibilista, come "linea", "piano", "volume", "spazio", "colore", "chiaroscuro", ecc., trovavano un largo impiego presso i «nuovi critici e storici» d'arte - con tale espressione lo studioso indicava soprattutto Longhi e L. Venturi, che sceglieva come suoi interlocutori ideali - Croce pubblicava nella sua rivista un intervento dal titolo *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Sulle teorie di Hildebrand e Fiedler cfr.: PODRO 1972.

<sup>83</sup> CROCE [1911], 1991, p. 224.

<sup>84</sup> CROCE [1919] 1991, pp. 239-256. In bB il saggio in questione è presente nella raccolta di interventi di Croce sulle arti figurative pubblicata il 1934, col titolo *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*. Sottolineata in alcune parti.

Congratulandosi per l'orientamento sempre più filosofico che la critica aveva assunto e per i «pregevoli» lavori di storia della critica e della storiografia comparsi fino ad allora in Italia, dove riconosceva i frutti delle sue raccomandazioni, Croce non si dispensava dall'indicare «errori» e «pericoli», a cui a suo avviso, incorreva il nuovo indirizzo della critica figurativa. Esso consisteva nella tendenza, che in quel momento si affermava sempre di più, di voler trovare una «speciale forma di critica e di storiografia, e una speciale metodica»<sup>85</sup> per le arti figurative, questo dovuto alla convinzione (teoricamente non fondata secondo il filosofo) della distinzione tra queste e le altre forme d'arte (come poesia, musica, ecc.). Riaffermato il principio dell'unità delle arti, e la critica alle «dottrine distinzionistiche»<sup>86</sup>, Croce rilevava che per via del mancato riconoscimento di questa unità, i nuovi critici e storici dell'arte cercano di differenziare l'arte figurativa dalle altre in base a caratteri estrinseci, correndo il rischio di scambiare la pura forma con la forma apparente o astratta. In questo modo, ciò che «essi riescono a cogliere non è più pittura, non è più opera d'arte, non più un atto estetico, ma linee, colori, tonalità, luci ed ombre, chiaroscuro, sfumato, e via discorrendo»<sup>87</sup>. Essi, i nuovi critici, vengono meno in questo modo al principio dell'arte come *pura forma* «la quale in estetica è tutt'insieme contenuto, ossia è il contenuto in quanto forma [...]»<sup>88</sup>, e manipolano invece una forma astratta.

All'errore della critica che si ispira al formalismo astratto, al mancato riconoscimento del contenuto formato dell'opera (equivalente secondo l'idealismo crociano allo stato d'animo o al *motivo lirico* espresso dall'opera) segue secondo Croce un altro errore: la storia dell'arte si risolve in una storia di procedimenti artistici, ossia di stili, cioè in una «storia di astrazioni»:

«invece di profondarsi nelle singole opere d'arte e personalità artistiche, e procurare di coglierne e intenderne le sottili e delicate vibrazioni interiori, e determinarne la storica e individuale fisionomia, essi rivolgono la loro attenzione e la loro indagine a certi tratti comuni a più opere d'arte; e con ciò possono tutt'al più (quando non si perdono in sterili

---

<sup>85</sup> CROCE [1919] 1991, p. 239.

<sup>86</sup> CROCE [1919] 1991, p. 239.

<sup>87</sup> CROCE [1919] 1991, p. 241.

<sup>88</sup> CROCE [1919] 1991, p. 242.

ravvicinamenti e almanaccamenti) giungere a determinare certi indirizzi generali del sentire, o, come il Wölfflin dice, della *Stimmung* delle varie epoche e tempi, riflessi nelle opere d'arte, ma non queste opere nella loro individualità e originalità, e, insomma, qualcosa che per sé non è più estetico, ma culturale e pratico.»<sup>89</sup>

Dal momento in cui la storia o la critica non si occupa più dell'opera individuale, ma soltanto di tratti comuni fra più opere, conglobandoli in fenomeni stilistici, e questi, per poterli dispiegare in un processo storico, è costretta a congiungere con altri fenomeni di ordine culturale, come il *sentire comune* o *Stimmung* di una determinata epoca – e qui Croce fa riferimento al Wölfflin, del quale aveva già recensito in una *Nota*<sup>90</sup> l'opera *Die klassische Kunst*, scorgendovi e criticandovi tra le altre cose proprio l'impronta puro visibilista derivata da Hildebrandt –, tale procedimento implica un processo di astrazione, di allontanamento dell'osservazione critica dai dati (intuitivi) costituenti le singole opere d'arte, che seppure legittimo in sé stesso, non costituisce più per Croce oggetto di storia dell'arte, ma piuttosto di quella della cultura, o della prassi.

A queste obiezioni che Croce muoveva alla pura visibilità, e più in generale all'indirizzo formalista dell'estetica, risponderà quattro anni dopo, Lionello Venturi. Lo storico d'arte pubblica nella rivista «L'Esame» un intervento dal titolo *La pura visibilità e l'estetica moderna*<sup>91</sup>, il cui intento è quello di contribuire «a chiarire e determinare il criterio di "pura visibilità" in rapporto all'estetica moderna, a spiritualizzare cioè il concetto di visione»<sup>92</sup>.

Da una parte Venturi conviene con Croce che la valutazione dell'opera d'arte non può essere fondata sulla base degli «elementi fisici»<sup>93</sup>, ma piuttosto, come è indicato nell'estetica moderna, nella considerazione della *personalità* dell'artista.<sup>94</sup> Allo stesso tempo, sempre seguendo Croce, Venturi afferma che è impossibile nell'opera d'arte

---

<sup>89</sup> CROCE [1919] 1991, p. 247.

<sup>90</sup> CROCE [1911] 1991, pp. 231-236.

<sup>91</sup> L. VENTURI [1923] 1956. In bB è presente l'estratto dell'intervento di Venturi.

<sup>92</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 51.

<sup>93</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 51.

<sup>94</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 51.

astrarre la forma dal contenuto, «la visione dal sentimento»<sup>95</sup>. Ma dall'altra, gli schemi della «pura visibilità», o quelli che, riprendendo la terminologia di Wölfflin, chiama «schemi della visione» vengono ritenuti anche «i più adatti a qualificare, a interpretare l'opera d'arte»<sup>96</sup>. Certo non bisogna fondare su di essi il giudizio critico, ma tuttavia essi possono «servire se non altro come preparazione alla critica»<sup>97</sup>.

In sostanza Venturi cerca di conciliare gli schemi della pura visibilità con la concezione dell'arte come intuizione lirica, e per questo propone di «soggettivare» o «spiritualizzare» le categorie visive. Con un abile gioco di termini, Venturi sostiene la necessità che la «pura visibilità» sia visione di uno stato d'animo, e non di una forma astratta<sup>98</sup>. Tuttavia, riferendosi a una delle 'integrazioni' teoriche (la seconda), quella sul «carattere di totalità» dell'espressione artistica che Croce aveva aggiunto<sup>99</sup> alla sua trattazione estetica, egli sottolinea che gli schemi della visione, sono indispensabili proprio per poter cogliere la «totalità» dell'opera d'arte. Venturi avanzava così una forte obiezione a Croce, e dall'interno del suo stesso fronte:

«Se trascuro totalmente il ritmo, la rima, la pausa, l'accento in poesia, la linea, la forma, il colore in pittura, non corro il rischio di tagliare tutti i ponti per giungere a vedere in atto il concetto della totalità?»<sup>100</sup>

Alle osservazioni e obiezioni di Venturi, il filosofo rispondeva in un'altra *Nota*<sup>101</sup>. Valutando l'obiezione come cogliente il «punto essenziale»<sup>102</sup>, e le osservazioni «fondate e serie»<sup>103</sup>, egli affermava che le aveva tenute in conto, sia nella sua critica alla «pura visibilità», che nella sua pratica sul fronte della critica letteraria. Croce però a questo punto si appellava ad un principio etico, al «coraggio di rinunzia»<sup>104</sup> che la

---

<sup>95</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 51.

<sup>96</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 69.

<sup>97</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 75.

<sup>98</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 68.

<sup>99</sup> CROCE [1917] 1991.

<sup>100</sup> L. VENTURI [1923] 1956, p. 74.

<sup>101</sup> CROCE [1926] 1991.

<sup>102</sup> CROCE [1926] 1991, p. 257.

<sup>103</sup> CROCE [1926] 1991, p. 257.

<sup>104</sup> CROCE [1926] 1991, p. 259.

critica deve osservare nel suo esercizio, schematizzandone la competenza in soli due passaggi:

«Dinanzi a un'opera d'arte, la critica non può eseguire a mio parere, se non queste due sole operazioni: 1) riconoscere che quella è opera d'arte, ossia opera di bellezza, distinguendola dalle altre che non sono tali e rientrano negli accennati concetti negativi (categorie della fenomenologia del brutto), o anche distinguendo in essa stessa quelle parti o quei punti, che non raggiungono la bellezza; 2) qualificare l'opera bella descrivendo il suo motivo ispiratore, e qui aiutandosi con concetti psicologici o empirici o approssimativi, perché la concretezza individuale di quel motivo è l'opera d'arte stessa, non suscettibile di ripetizione, traduzione o imitazione.»<sup>105</sup>

Primo compito della critica è secondo Croce esercitare il giudizio critico, ossia distinguere il valore positivo dell'arte (bellezza) dal disvalore (che egli sussume nella fenomenologia del brutto), con la specifica che all'interno di un'opera si possono individuare anche situazioni in cui tali valori siano intrecciati, per cui il critico è legittimato a eseguire tale distinzione anche all'interno della stessa opera. Il secondo compito della critica è individuare il motivo ispiratore (*intuizione-espressione*), approssimandosi ad esso attraverso il ricorso a principi empirici (desunti dalle nozioni della psicologia del sentimento). L'approssimazione è d'obbligo, perché per Croce il motivo ispiratore non può essere tradotto (da qui il consiglio di rinuncia, rivolta alla critica, che possiamo leggere come rinuncia a cercare di tradurre a parole qualcosa che ha un'esistenza sua propria soltanto nella specifica sintesi estetica, che costituisce una determinata intuizione artistica, cioè un *individuum ineffabile*), e che può essere soltanto riprodotta dal critico come esperienza di rievocazione nella sua fantasia.

Come esempio dell'influenza che tale schema avrebbe avuto nel metodo critico italiano durante il primo trentennio non possiamo che rimenzionare il *Saper vedere* di Matteo Marangoni (1933), il quale trattando ad un certo punto della *Madonna della Seggiola* di Raffaello, scorgendovi nella presenza di San Giovannino una discordanza, e

---

<sup>105</sup> CROCE [1926] 1991, p. 259.

consideratala pleonastica nell'insieme, era legittimato a eliminare virtualmente tale presenza iconografica, e a invitare il lettore a «coprire quella figurina»<sup>106</sup>.

A parte questi casi di pedissequa applicazioni che potevano avere le indicazioni di Croce, ci sembra utile constatare come in Venturi l'eredità crociana si traduce in uno sforzo più originale di conciliazione delle sue tesi con la considerazione nelle arti figurative della «pura visibilità», e in generale degli schemi visivi. Conciliazione che è fondata in Venturi nella consapevolezza che tali schemi era necessario spiritualizzarli, «che poi significava storicizzarli»<sup>107</sup>.

Recensendo nel 1934 il già citato volume di Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo* (1934), che raccoglie buona parte degli interventi del filosofo su questioni metodologiche, (e dove compare pure lo scritto sulla «pura visibilità»), Lionello Venturi elogiava i meriti di Croce nel campo storico-artistico, ma non mancava di sottolineare che «malgrado la prudenza esemplare e malgrado alcune felici intuizioni, appare che alcune affermazioni del Croce sieno [sic] prodotte da incertezza di esperienza artistica o da analogie forzate con fenomeni letterari»<sup>108</sup>.

A questa inesperienza e generalizzazione indebita è dovuta secondo Venturi un'altra svalutazione da parte dell'estetica crociana, quella delle tecniche artistiche. Su questo versante, Lionello Venturi sostiene che Croce erroneamente crede che «ci sia una tecnica della pittura: ce ne sono invece infinite»<sup>109</sup>. Tuttavia, seppure orientato a valorizzare il problema della tecnica per le arti figurative, la posizione di Venturi rimane ambigua, perché riemerge anche su questo lato il bisogno di conciliarsi con le posizioni crociane. La questione della tecnica viene riportata a quella «ben più importante, degli “stili”, dei “gusti” [...]»<sup>110</sup>, che Venturi, convenendo con Croce, situa nel livello culturale e pratico. E il suo sforzo, in questo momento consiste, non tanto nell'oltrepassare Croce, quanto, se così possiamo dire, nel renderlo più coerente con una parte di sé stesso: Venturi cerca di affermare la validità delle indagini storiche

---

<sup>106</sup> MARANGONI [1933] 1986, p. 49.

<sup>107</sup> ARGAN 1972, p. XVIII.

<sup>108</sup> L. VENTURI [1934] 1956, p. 181. Questo giudizio è condiviso da più parti d'altronde: cfr.: GARIN [1955] 1966; ECO [1991] 1997; D'ANGELO 1997b.

<sup>109</sup> L. VENTURI [1934] 1956, p. 182.

<sup>110</sup> L. VENTURI [1934] 1956, p. 183.

sugli aspetti estrinseci delle arti visive, appellandosi al valore conoscitivo, che il filosofo stesso aveva sostenuto per le indagini di ordine culturale e pratico, in quanto sono un «ampliamento dell'interesse storico»<sup>111</sup>, e una «moltiplicazione dei punti di vista»<sup>112</sup>. È in questa direzione che il valore storico-culturale della considerazione dei dati esteriori dell'arte (delle tecniche, dei parametri visivi, e del gusto) permette una migliore comprensione delle opere stesse, perché «se i punti di vista non vengono moltiplicati si capiscono alcune opere d'arte e se ne fraintendono altre»<sup>113</sup>.

Ispirandosi a Croce nell'investitura critica della storia dell'arte, Venturi cerca di diminuire le contraddittorietà e le ambiguità che la tesi dell'identificazione tra intuizione ed espressione aveva dato luogo - comportando una svalutazione dei dati positivi del fare artistico - nel momento in cui tale tesi si trasponeva come esercizio critico. Rispetto alla equivocità della tesi crociana sull'indistinguibilità dell'espressione dall'intuizione, e le ambiguità che essa comportava in sede critica, in Venturi troviamo il tentativo di abbassare il tasso di equivocità, considerando gli «schemi della visione», elaborati a partire dalla «pura visibilità», come dati storico-culturali, situabili ovviamente al livello culturale-pratico, ma valorizzabili, in quanto permettono una migliore contestualizzazione storica, e una migliore approssimazione nella caratterizzazione critica dell'opera o della personalità dell'artista, che rimane un'acquisizione crociana salda.

Un passo decisivo che Venturi aveva compiuto, in questo processo di storicizzazione degli «schemi della visione», era già avvenuto nel 1926 con *Il gusto dei primitivi*, dove Venturi realizzava quella che Argan chiamava una «svolta metodologica», consistente nell'«assumere la storia della critica come il giusto procedimento metodologico della storia dell'arte»<sup>114</sup>. Con la nozione di gusto intesa come «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»<sup>115</sup>, Venturi «liberava il

---

<sup>111</sup> CROCE [1909] 1950<sup>4</sup>, p. 208 citato in L. VENTURI [1934] 1956, p. 187.

<sup>112</sup> CROCE [1909] 1950<sup>4</sup>, p. 209 citato in L. VENTURI [1934] 1956, p. 187.

<sup>113</sup> L. VENTURI [1934] 1956, p. 187.

<sup>114</sup> ARGAN 1972, p. XXV.

<sup>115</sup> L. VENTURI [1926] 1972, p. 13.

fare dell'artista e la sua maniera di esprimersi dal determinismo storico, e conseguentemente dal principio progressivo dell'arte e della storia»<sup>116</sup>.

Uno dei corollari di questa svolta, che ci sembra fondamentale, e che sarà come vedremo operativa anche nel metodo critico di Bettini, consisteva nell'indicare la storicità del gusto artistico, e di converso la riduzione a semplici «pregiudizi estetici»<sup>117</sup> delle «norme di giudizio»<sup>118</sup> legittimate dal classicismo e dal realismo, o dall'estetica che cerca di stabilire norme. Venturi cercava infatti in questo volume di denunciare gli equivoci che nascono quando del classico si fa un uso valutativo e non semplicemente qualificativo. Tale uso egli individuava anche in Croce, e suggeriva che la sua funzione da valutativa doveva ritornare qualificativa, cioè il classico come termine che qualifica una certa esperienza storica dell'arte (quella greco-romana), accanto a quelle delle altre civiltà. Così facendo Venturi «attaccava i cardini stessi di una tradizione e di una metodologia del fare la storia prigioniere dei canoni classici e condizionate dal metro naturalista e dal mito rinascimentale»<sup>119</sup>.

Ciò che ci sembra rilevante ai fini del nostro discorso è che storicizzando il *gusto artistico*, e cioè facendo storia della critica, Venturi perviene a una critica delle categorie e delle generalizzazioni dell'estetica crociana.

Questa posizione si manifesta con più chiarezza nel 1936, in un intervento elaborato per il Congresso di Storia dell'Arte di Stoccolma, dove possiamo documentare anche uno spostamento delle coordinate teoriche dello studioso dalla pura visibilità al metodo viennese. Se nell'intervento del 1919 sulla pura visibilità Venturi aveva cercato di difendere l'utilità di tale indirizzo all'interno della visione spiritualista, in quest'ultimo, al metodo giudicato sperimentale (ma arbitrario) della *scienza dell'arte* di Konrad Fiedler, è preferito il metodo storico, «impiegato largamente soprattutto a Vienna»<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> CORTENOVA 1992, p. 19.

<sup>117</sup> L. VENTURI [1926] 1972, p. 5.

<sup>118</sup> L. VENTURI [1926] 1972, p. 9.

<sup>119</sup> CORTENOVA 1992, p. 17.

<sup>120</sup> L. VENTURI [1936] 1956, p. 208.

Il riferimento è a Alois Riegl<sup>121</sup>, del quale la nozione di *Kunstwollen*<sup>122</sup> viene preferita perché evidentemente condivide un'aria di famiglia coll'idealismo crociano resa tale grazie anche alla mediazione di J. von Schlosser. In questo modo, i dati riguardanti la tecnica e la visione artistica, o il suo *Kunstwollen*, vengono riportati alla nozione di *gusto*. La storia della critica risulta così delimitata nella ricognizione del gusto, come momento culturale e pratico che precede la sintesi estetica:

«L'ideale e la tecnica dell'artista, il suo *Kunstwollen*, il suo gusto, sono aspetti differenti di una stessa realtà, che è il complesso degli elementi di un'opera d'arte considerata al di fuori della sua sintesi estetica. È questa realtà che bisogna conoscere per giungere alla sintesi, e poiché non la si può conoscere che in maniera storica, è la storia della critica, in quanto storia del gusto, che è il fondamento necessario di tutta la storia dell'arte.»<sup>123</sup>

Il gusto non è fondato su leggi estetiche universali, ma è storicamente variabile: pertanto soltanto il metodo storico, permette di poterlo oggettivare. È attraverso la storia del gusto (a titolo esemplificativo Venturi menziona rientranti nel campo del gusto forme e colori, ideali scientifici o religiosi, le tradizioni tecniche, geometriche o chimiche) che si possono comprendere in modo storico le opere realizzate. In questo modo però la storia della critica sarebbe da distinguere dalla storia dell'arte propriamente detta, che considera invece i valori artistici realizzati.

Si mantiene ancora qui in Venturi un dualismo – che ritroveremo anche in Bettini –, che tiene memoria del dualismo crociano tra il livello culturale pratico (dove rientrano questioni tecniche, stilistiche, ecc.) e artistico (della sintesi estetica), un'oscillazione tra il concetto di critica intesa come gusto artistico che promuove un certo fare, e la critica come giudizio valutativo dell'opera. Si tratta di una «difficoltà»<sup>124</sup> che com'è noto Venturi non riuscirà a risolvere sul piano teorico bensì nel concreto esercizio critico.

---

<sup>121</sup> Per un'introduzione al metodo critico di Riegl cfr. PODRO 1982, pp. 71-97; IVERSEN 1993; NOEVER, ROSENAUER, VASOLD 2010.

<sup>122</sup> Sulla nozione di *Kunstwollen* cfr.: PANOFSKY [1920] 1961; SCARROCCHIA 1986; IVERSEN 1993; PINOTTI 2001 e 2008.

<sup>123</sup> L. VENTURI [1936] 1956, p. 211.

<sup>124</sup> ARGAN 1972, p. XXI.

Distinguendo tra il gusto storicamente variabile e le formulazioni universali dell'estetica, o tra la storia della critica e la teoria estetica, Venturi introduce un rapporto di correzione. Per fare questo, Venturi si affida di nuovo al corpus crociano, cita Croce per affermare che ogni teoria estetica «è, a sua volta, suscitata da determinate opere d'arte o gruppi di opere d'arte che si vogliono intendere e giudicare»<sup>125</sup>. Egli quindi vede un limite storico in ogni teoria estetica, che è provocata da specifici problemi di giudizio, e avvia così una critica sottintesa ad alcuni pregiudizi di Croce verso alcuni periodi dell'arte.

In questa direzione, Venturi osserva il caso che la teoria estetica sia in ritardo rispetto alla storia della critica: «La critica d'oggi si occupa di problemi che gli studiosi di estetica non hanno affrontato e che assai spesso essi hanno anche respinto come riguardanti il contrario dell'arte, l'arte decadente o imperfetta o frammentaria o primitiva»<sup>126</sup>. Riferendosi in modo indiretto alle scomuniche di Croce, Venturi assegna alla storia della critica il compito di correggere l'estetica: «Così concepita la storia della critica è una critica dell'estetica la cui importanza può essere dimostrata con problemi concreti»<sup>127</sup>. Si tratta insomma per Venturi di correggere Croce attraverso Croce. In questo processo però egli guadagna in conoscibilità storica.

Nell'attestato che Bettini elabora all'inizio degli anni Trenta sulla critica d'arte idealistica, è possibile riconoscere pienamente operative, l'istanza crociana sull'esigenza della critica, quella venturiana sulla storia della critica, ma anche il tentativo di risolvere le contraddizioni metodologiche derivanti dall'identificazione di *intuizione-espressione* dell'estetica di Croce attraverso il pensiero di Gentile sull'arte.

---

<sup>125</sup> CROCE [1903] 1966<sup>6</sup>, p. 421, citato in L. VENTURI [1936] 1956, p. 212.

<sup>126</sup> L. VENTURI [1936] 1956, p. 213.

<sup>127</sup> L. VENTURI [1936] 1956, p. 214.

### *I.3 Bettini sulla critica d'arte idealistica*

#### *I.3.1 Inediti 90 e 91*

I dattiloscritti che costituiscono il progetto testuale di Bettini sulla critica d'arte idealistica sono stati classificati come due unità distinte. Il primo in ordine di classificazione inventariale, Inedito 90, riporta nella copertina la dicitura a matita: “Auctor. Critica d'arte idealistica (1932?)”, nel primo foglio, scritto a lettere capitali compare il titolo “Problemi particolari”. Il testo inizia con la frase: «Rimando ancora, per la storia particolareggiata delle idee estetiche, al citato lavoro fondamentale del Croce»<sup>128</sup>, dopodiché lo studioso enuncia che l'argomento di cui si occuperà sono «le idee riguardanti le opere figurative»<sup>129</sup>. Bettini delinea infatti una rassegna delle idee estetiche sulle arti figurative – o più precisamente una storia della critica d'arte – a partire dal concetto di mimesi in Platone, passando per il Rinascimento, il Barocco e il neoclassicismo. La trattazione si sofferma maggiormente su quest'ultimo periodo, e prende in considerazione autori come Roger de Piles, Denis Diderot, Joshua Reynolds, le cui idee sulle arti figurative sono affrontate e discusse attraverso le acquisizioni dell'idealismo, dove, seppure i riferimenti a Benedetto Croce si sommano a più di una occorrenza, prevale un'argomentazione fondata sull'attualismo di Giovanni Gentile.

A differenza del volume di Venturi, è infatti l'idealismo attualistico, il sistema filosofico da cui Bettini prende le mosse. Nell'inedito 90 sono presenti alcuni rimandi intratestuali, che possiamo ricollegare all'inedito 91. Per esempio, troviamo due rinvii testuali nella forma di «come abbiám visto» e «abbiám visto», riferiti alla tematica dell'inattualità del sentimento e all'arte come sintesi di sentimento e critica, entrambi trattati più ampiamente nell'inedito 91. Quest'ultimo contiene infatti a differenza del primo un'argomentazione su temi generali, riguardanti l'arte e la critica, elaborati attraverso il ricorso ai concetti della filosofia dell'arte di Gentile. Si potrebbe confermare a questo punto l'ipotesi che tra i due documenti vige una relazione, essi

---

<sup>128</sup> ASB, Inediti, 90, 5/29, f. 1.

<sup>129</sup> ASB, Inediti, 90, 5/29, f. 1.

fanno parte di uno stesso progetto testuale, in questo caso una dispensa universitaria, articolata in due capitoli, dei quali il primo, inedito 91, con una trattazione generale, e il secondo inedito 90 dedicato a problemi particolari della critica d'arte. Quest'ipotesi ci consente di ordinare la nostra esposizione nella seguente maniera: per il suo carattere generale prenderemo in considerazione soltanto il secondo documento inedito 91, dove viene esposta la concezione gentiliana sull'arte e sulla critica così come la posizione di Bettini stesso in merito, e soltanto per integrazioni, lì dove occorrerà, integreremo citazioni dall'inedito 90.

### I.3.2 *Inedito 91: "Critica d'arte idealistica"*

Come è stato anticipato, l'intenzione centrale dell'elaborato di Bettini è quella di «esprimere un'idea sul possibile indirizzo pratico in senso idealistico della critica d'arte».<sup>130</sup> Desumere a partire dalle osservazioni della filosofia idealista delle indicazioni pratiche per l'esercizio della critica d'arte. Quest'esigenza viene legittimata dall'osservazione che tra l'adesione in sede teorica alle tesi dell'idealismo, da parte degli storici e critici d'arte, e l'effettivo esercizio storico-critico, lo studioso scorge uno scollamento. Abbiamo avuto modo di rinviare in diverse occasioni, alla divergenza tra da una parte, i principi teorici, e l'esercizio effettivo della critica, che caratterizzava anche Croce stesso, e come tale ambiguità spingeva uno storico d'arte come L. Venturi a trovare modalità teoriche per sanare le ambiguità crociane, nel suo caso attraverso l'elaborazione della nozione di gusto. Nel momento in cui Bettini scriveva la dispensa vi era però anche un'altra ragione che aumentava da una parte la confusione e dall'altra l'esigenza di una maggiore chiarezza:

«nella pratica della critica d'arte, malgrado da tempo si avverta qua e là, per il sistema ormai tradizionale, un senso diffuso di insoddisfazione [...], non si vede ancora un

---

<sup>130</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [11].

orientamento chiaro. L'idealismo ha avuto, sono ormai due anni, il suo codice estetico: ma esso oggi non è seguito che di rado con piena coscienza. Alle molte adesioni ch'esso ebbe in sede teorica non è corrisposta un'adeguata applicazione pratica.»<sup>131</sup>

Il 'codice estetico' a cui Bettini si riferisce è sicuramente *La filosofia dell'arte* di Giovanni Gentile, pubblicata nel 1931. Tale occorrenza insieme all'indicazione «sono ormai due anni» permette di datare il dattiloscritto al 1933.

L'intero documento è difatti una rielaborazione di temi presi dalla *Filosofia dell'arte*<sup>132</sup>, opera che per il suo carattere polemico e critico nei confronti della già ampiamente consolidata impostazione estetica di Croce, veniva salutata come «nuova estetica»<sup>133</sup>.

### 1.3.2.1 *A partire dalla "Filosofia dell'arte" di Gentile*

Nell'esposizione che Bettini offre dell'opera di Gentile, si può notare in generale una forte adesione con la filosofia dell'idealismo «attualistico», pensiero che, se teniamo fede all'annotazione ritrovata nel quaderno di lavoro datato 1931, egli considera come «superamento del crocianesimo»<sup>134</sup>.

Bettini difatti dimostra nel suo discorso di aver fatto proprio l'idealismo gentiliano: egli si protrae con facile scrittura in interi cicli tematici della filosofia di Gentile, la dialettica soggetto-oggetto, la caratterizzazione gnoseologica del «sentimento» in quanto processo di esperienza conoscitiva, la dialettica della forma estetica, ecc., con una verve filosofica e una padronanza lessicale tali da risultare indizi di una lunga familiarità con quel pensiero. La stesura dello scritto è però anche l'occasione per

---

<sup>131</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [12].

<sup>132</sup> A conferma dell'interesse dello studioso per il pensiero di Gentile se ne può trovare un riscontro anche nella biblioteca di lavoro di Bettini (d'ora in poi bB), dove l'edizione di cui sopra è presente, con molte annotazioni in calce.

<sup>133</sup> CARLINI 1931, pp. 49-53; per una ricezione aggiornata dell'estetica Gentile cfr.: NEGRI 1994; FANIZZA 1993; D'ANGELO 1997c.

<sup>134</sup> Vedi *supra* p. 7, nota nr. 28.

comunicare una personale elaborazione e quindi una proposta per la critica d'arte d'indirizzo idealistico.

La parte introduttiva dello scritto di Bettini delinea il macro-tema principale dell'attualismo – la dialettica soggetto-oggetto – declinata al problema dell'arte, che come è noto viene identificata dal filosofo con il sentimento. Il primo foglio (ripetuto in due copie dattiloscritte con correzioni autografe) che riporta anche l'intitolazione “Critica d'arte idealistica” introduce il tema del divenire del pensiero che si afferma nel presente; il momento del presente come unica realtà possibile; il tempo come divenire stesso dello spirito che è vita. Troviamo qui un lessico caratterizzante il linguaggio di Bettini in tutta la sua produzione: il presente, la temporalità, la vita. Nell'attualismo Bettini ha modo di trovare questa maggiore attenzione alla questione della temporalità, ossia al *presente* come unico momento reale in cui avviene la sintesi tra soggetto e oggetto, a differenza del carattere a-temporale che invece caratterizza l'*intuizione-espressione* di Croce.

Tre fogli integrativi provenienti da una copia di questo dattiloscritto ci permettono di ovviare parzialmente alla lacuna che segue alla prima pagina: vi viene trattato il tema della soggettività in rapporto alla temporalità (il futuro) e nella sua dialettica con l'oggetto. La soggettività intesa come vita del *sentimento*, «oscura urgenza verso l'espressione»<sup>135</sup>, «inquieto senso di isolamento»<sup>136</sup>. La nozione gentiliana della vitalità del principio soggettivo, è sviluppata in quanto tensione creativa che annulla il proprio originario solipsismo, in un bisogno di comunicazione. Si afferma la dialettica soggetto-oggetto, come tensione che permette alla soggettività di acquisire coscienza. In quanto tale essa è il sentimento, l'individuale: «che non è il particolare limitato, ma lo stesso universale spirito in quanto è relazione con sé medesimo»<sup>137</sup>. Il sentimento viene identificato con l'arte principio astratto e inattuale secondo Gentile che si fa concreto solo nelle opere d'arte. Affermata l'equivalenza gentiliana tra arte e sentimento, è a questo punto della trattazione che Bettini si sofferma su una radicale

---

<sup>135</sup> ASB, Inediti, 92, 5/290, f. [1].

<sup>136</sup> ASB, Inediti, 92, 5/290, f. [1].

<sup>137</sup> ASB, Inediti, 92, 5/290, f. [3].

obiezione che Gentile pone all'estetica di Croce e che avrà forti ricadute sul piano dell'esercizio della critica d'arte.

### I.3.2.2 *Obiezioni al carattere immediato dell'intuizione pura di Croce*

La *Filosofia dell'arte* di Gentile<sup>138</sup> si può leggere infatti come una continua polemica contro l'*Estetica* di Croce, sarcasticamente apostrofata come «filosofia delle quattro parole»<sup>139</sup>, in riferimento alle quattro forme di attività spirituali, estetica, logica, economia ed etica, in cui è suddivisa l'intero sistema filosofico crociano. Il *leitmotiv* dell'opera di Gentile è infatti una critica alle distinzioni delle attività spirituali.<sup>140</sup>

Più pertinenti per il nostro discorso, risultano le obiezioni gentiliane alle distinzioni di Croce tra l'arte in quanto attività teoretica intuitiva, distinta dalla conoscenza concettuale e dall'attività pratica ed etica. Secondo Gentile tale distinzione è un errore in quanto tra l'attività intuitiva e la conoscenza concettuale, così come tra intuizione e vita pratica non c'è antitesi. Soprattutto, per quanto riguarda quest'ultima relazione che interessa poi il problema dell'arte come espressione di valori, e come problema di tecnica artistica, egli osserva che «non c'è antitesi tra l'intuizione e la volontà»<sup>141</sup>, perché se, come era intesa da Croce, l'intuizione è espressione della libertà e del valore (il bello), Gentile riconosce una relazione di preferenza al disvalore (il brutto). Ma preferire è per Gentile, scegliere, e scegliere è un atto di volere. Adoperando la terminologia crociana, per Gentile, tra l'intuizione e l'espressione non esiste passaggio diretto, ma si deve introdurre una mediazione, quella del pensiero.

Bettini asseconda la critica che Gentile muove alle distinzioni di Croce nel suo scritto, ancorando il discorso sul problema dell'espressione artistica, descrivendo come la

---

<sup>138</sup> Per una trattazione sull'estetica di Gentile cfr.: NEGRI 1994; D'ANGELO 1997c.

<sup>139</sup> GENTILE 1931, p. VIII.

<sup>140</sup> Sulla polemica teorica tra Croce e Gentile si rimanda a: GARIN [1955] 1966; SPIRITO 1969, JACOBELLI 1989; GARRONI 1993, FANIZZA 1993; D'ANGELO 1997a.

<sup>141</sup> GENTILE 1931, p. 49.

volontà, la ragione e il discernimento, siano presenti nel processo stesso di produzione dell'opera d'arte:

«L'artista, [...] riorganizza i contenuti del pensiero (dati iniziali grezzi, o intuizioni che dir si voglia) secondo una legge di associazione propria: la legge del proprio sentimento. Sempre *parlando empiricamente*, ogni elemento, cioè ogni singola intuizione che viene via via a cadere nel crogiuolo d'onde uscirà l'opera, nel processo di creazione artistica è attratto da un principio associativo fondamentalmente diverso da quello che vige nella riflessione ragionativa: ogni elemento obbedisce ad una legge d'attrazione intonata, non sulle categorie concettuali, ma sul diapason affettivo comune: in altre parole, il frammento intuitivo non è accolto ed espresso nella sua immediatezza, ma viene portato all'altezza di tono dominante nell'opera. In questo senso entrano volontà, ragione e discernimento nell'opera d'arte [...]» [corsivo di chi scrive]<sup>142</sup>

Seguendo la nuova traiettoria filosofica aperta da Gentile, Bettini afferma il carattere *mediato* dell'intuizione o sentimento artistico. Secondo Gentile infatti, il sentimento è mediato nell'opera attraverso un insieme di scelte che l'artista compie (a livello di tecnica, di linguaggio, stile, ecc.) le quali proprio in quanto scelte, introducono il discernimento, ossia il pensiero, nell'atto di creazione. Si tratta tuttavia di una riflessione e un discernimento «*sui generis*» precisa Bettini sulla falsariga della equivoca posizione di Gentile su tale questione<sup>143</sup>, che si mantiene sempre al livello del sentimento: «Il che significa che nell'arte, perché questa sia tale, il sentimento deve restar sentimento e non diventar concetto. E spiega come l'opera d'arte non venga generalmente creata per impulso immediato»<sup>144</sup>.

La specificazione che nella produzione artistica, il pensiero è “riflessione sui generis” significa che al livello dell'attività creativa le operazioni di pensiero implicite che l'artista è supposto compiere con le sue scelte tecnico-stilistiche, sono ancorate al sentimento, cioè sono fondate su un sentire corporeo e non tanto su un'argomentazione discorsiva. Essa rimanda a una delle novità originali della riflessione estetica di

---

<sup>142</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, ff. [4]-[5].

<sup>143</sup> Sulla posizione ambigua di Gentile rispetto alla tecnica artistica cfr.: FORMAGGIO 1978.

<sup>144</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [27].

Gentile, la fondazione del sentimento, e in generale dell'artisticità, sulla corporeità. Argomento che Bettini non tematizza nel suo scritto. Tuttavia, ipotizziamo che la valorizzazione idealistica del sentimento come ambito specifico dell'espressione artistica, possa essere uno dei motivi teorici principali che preparano l'affermazione della corporeità nella seconda metà del secolo quando Bettini si accosta alla fenomenologia. A conferma di tale relazione ci sembra anche l'uso frequente (dove però manca qualsiasi rimando all'attualismo) del termine 'sentimento' in tutta la sua successiva saggistica, termine sempre legato alla semantica della soggettività e della temporalità.<sup>145</sup>

È da notare che il requisito formale di «coerenza», che dona «organicità» all'opera e infine il valore artistico, descritto qui come adeguamento degli elementi intuitivi al «tono dominante», era un'esigenza affermata anche da Croce, e proprio in termini di «intonazione»<sup>146</sup>. D'altronde come è ormai riconosciuto, la divergenza tra Croce e Gentile non è così forte come potrebbe lasciar pensare la lettura della *Filosofia*, essa era piuttosto fondata su di una «convergenza di fondo»<sup>147</sup> o su una «diversa accentuazione di problemi largamente comuni»<sup>148</sup>.

Si deve osservare in questo senso come nello scritto di Bettini, siano presenti diversi imprestiti linguistici non segnalati, o anche cripto citazioni, provenienti dal testo di Gentile, che dimostrano che egli fa proprie anche quelle obiezioni gentiliane che oggi sono considerate tendenziose. Una di esse è l'occorrenza linguistica «parlando empiricamente» nel passo citato, che ritroviamo anche nella *Filosofia*<sup>149</sup>, indicativa dell'accusa di empirismo e di pseudo-idealismo rivolta alla filosofia di Croce, in questa direzione possiamo comprendere che il giudizio sul superamento che l'attualismo comporta rispetto allo spiritualismo crociano debba essere inteso in termini di maggiore osservanza alle istanze dell'idealismo.

---

<sup>145</sup> Sul tema del sentimento in Gentile in relazione alla questione del corporeo cfr.: PELLEGRINO 1995.

<sup>146</sup> CROCE [1912] 1991, p. 34.

<sup>147</sup> GARRONI 1993 p. 63.

<sup>148</sup> D'ANGELO 1997c, p. 99.

<sup>149</sup> GENTILE 1931, p. 75 e p. 79.

Questa stessa situazione si ripercuote anche per quanto riguarda la nozione di *sentimento*, che per Gentile equivale al principio dell'arte. Il sentimento come puro sentimento è per Gentile, così come per Croce, momento della conoscenza immediata, ma a differenza di Croce, per Gentile il sentimento puro rimane oscuro, generico e in definitiva «inafferrabile»<sup>150</sup>, finché non viene preso nel processo dello spirito, che è mediazione tra soggetto e oggetto. Il sentimento puro rimarrebbe inattuale, se non rientrasse in questa dialettica. Questo argomento è sviluppato anche da Bettini in riferimento all'arte, e proprio nei termini della dialettica estetica di Gentile:

«Giacché l'arte, in sé, è un astratto, il quale diventa concreto solo in quanto la soggettività del sentimento si fonde in sintesi con l'oggettività del pensiero, e rappresenta un momento dell'infinita dialettica in cui si attua la vita dello spirito. Il quale pensiero, o contenuto che dir si voglia, non è qualcosa di preesistente o comunque trascendentale all'opera, che l'artista si sforzi di raggiungere: ma è, anch'esso, termine della dialettica estetica: in sé stesso astratto, e concreto soltanto nella sintesi con il suo opposto, che si suol chiamare forma.»<sup>151</sup>

Secondo Gentile il sentimento nel momento in cui acquista consapevolezza di sé, diventa oggetto. Per quanto riguarda l'espressione artistica, il sentimento in quanto sentimento che si pensa, è un contenuto astratto (che è antecedente all'opera), il quale diventa concreto cioè propriamente 'artistico' solo nella correlazione con la forma, in un'opera d'arte individua. In tal senso il contenuto di un'opera d'arte non si dà mai scindibile dalla forma.<sup>152</sup> Questa concezione gentiliana della forma artistica poco si discosta in realtà da quella crociana che la precede (data la comune ascendenza de sanctisiana), che come abbiamo visto implicava una sintesi estetica di forma e contenuto, che è poi la singola opera d'arte. L'obiezione sussiste là invece dove per Croce l'intuizione è identificata con l'espressione, identificazione che comporta come conseguenza logica una svalutazione del carattere tecnico o mediato della produzione artistica, che nei termini di Gentile si articola come una obiezione al carattere immediato dell'intuizione.

---

<sup>150</sup> GENTILE 1931, pp. 235-236.

<sup>151</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [7]-[8].

<sup>152</sup> Sulla nozione di forma in Gentile cfr.: SPIRITO 1969.

Seguendo la “nuova” estetica di Gentile, nella critica al carattere immediato dell’intuizione di Croce, Bettini ha così modo di accostarsi a una concezione della relazione forma-contenuto o «forma del sentimento» che sembra legittimare e rendere molto più agevole l’introduzione nell’esercizio critico degli strumenti purovisibilisti e la valutazione degli aspetti tecnici dell’arte come questioni interne al problema formale (linguistico). Tuttavia, qui la questione è molto delicata perché in Gentile non possiamo constatare una piena affermazione della tecnica artistica, ma anzi come è stato osservato un’oscillazione ambigua, tipica dell’attualismo, da una parte tra le istanze del soggettivismo mistico-romantico, e dall’altra, la valorizzazione dell’attivismo umano e terrestre.<sup>153</sup>

Troviamo infatti in Gentile affermazioni di principio dove prevale la preoccupazione soggettivistica secondo cui l’arte è «pura attività dello spirito, produttrice di fantasmi immateriali [...] che prendono corpo e si raffigurano con parole e canti, con linee e colori e forme plastiche e geometriche»<sup>154</sup>, fantasmi che però «vivono come qualche cosa di superiore e affatto indipendente da questi mezzi materiali con cui si esprimono per presentarsi alla nostra sensata percezione»<sup>155</sup>. Ma allo stesso tempo troviamo affermazioni che in polemica con Croce vogliono sostenere il carattere creativo degli elementi con cui si materializza l’opera d’arte, come quando avverte che chi si propone di cogliere il sentimento artistico «fuori degli elementi attraverso ai quali esso si realizza, vorrebbe evidentemente afferrare l’inafferrabile»<sup>156</sup>.

Da un lato Gentile intende la tecnica come Croce, ossia come un semplice antecedente o presupposto dell’arte. Essa è equiparata alla materia (i cosiddetti mezzi espressivi) e al contenuto che l’artista trova già dato nel suo ambiente culturale. L’arte secondo la dialettica della forma estetica, è soggettività pura che si concretizza con il suo polo opposto, l’oggettività della tecnica o in genere della tradizione artistica che la precede. L’opera d’arte però per essere il prodotto di un vero atto creativo deve superare questi elementi. Pertanto la tecnica si deve annullare nel sentimento soggettivo dell’artista.

---

<sup>153</sup> FORMAGGIO 1978, p. 51.

<sup>154</sup> GENTILE 1931, p. 37.

<sup>155</sup> GENTILE 1931, p. 37.

<sup>156</sup> GENTILE 1931, p. 235.

Questa concezione la ritroviamo in Bettini, il quale nel suo scritto sostiene che «il mezzo di espressione dell'arte, è ciò che l'artista assume e non crea: momento oggettivo dello spirito, pensiero come oggetto di sé, scienza, tecnica, natura»<sup>157</sup>. Attraverso Gentile, Bettini considera la tecnica e in genere tutti i saperi che definiscono una tradizione artistica in quanto *pensato*, come un elemento che antecede l'opera d'arte.

C'è però in Gentile una valorizzazione diversa del fare artistico in quanto produzione a cui come vedremo anche Bettini è fortemente orientato, e che come è noto, mancava del tutto in Croce. In Gentile si osserva una distanza dalla considerazione della produzione dell'opera d'arte ai fini della mera estrinsecazione. Colore, suono, pietra, marmo, ecc., che Gentile considera mezzi fisici dell'espressione, non vengono adoperati dall'artista soltanto per exteriorizzare un fantasma ma propriamente per creare l'opera d'arte. In questo senso lì dove Gentile afferma che «altro è vagamente ideare, altro disegnare compiutamente»<sup>158</sup> si introduce, coerentemente con la critica all'intuizionismo crociano, una distanza tra il momento ideativo e quello produttivo dell'opera. Nella creazione artistica non c'è quindi immediata espressione dell'intuizione ma un lavoro fatto di pensiero, di confronto. In questo senso Bettini può sostenere che l'opera d'arte non è il risultato di un impulso immediato che l'artista subisce, ma è «il frutto di lunga e spesso tormentosa fatica, di stratificazioni varie, di rifacimenti successivi: frutto anch'essa, insomma, di sudore umano»<sup>159</sup>.

Seguendo Gentile, Bettini afferma che nell'opera d'arte è proprio la mediazione del sentimento attraverso il pensiero, inteso come «*riflessione sui generis*», che si attua attraverso le scelte tecnico-linguistiche che il sentimento può essere 'comunicato', perché «in quella riflessione sui generis di cui l'artista (ed ogni uomo in quanto artista) si vale, si rispecchia un altro fine: quello di rendere l'opera comunicabile agli altri»<sup>160</sup>.

Emerge qui un tema, quello dell'espressione artistica come linguaggio e comunicazione che contraddistingue il metodo critico di Bettini anche

---

<sup>157</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [7].

<sup>158</sup> GENTILE 1931, p. 240.

<sup>159</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [6].

<sup>160</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [6].

successivamente, negli anni '60, in piena ondata semiologica, e che come vediamo, trova una sua prima apparizione all'interno della via che Gentile attraverso la sua concezione dialettica della forma estetica, contrappone alla concezione crociana dell'intuizione pura. Da una parte l'opera d'arte è espressione o sentimento puro della soggettività, dall'altra questa stessa soggettività per essere attuale deve comunicarsi in un linguaggio, e proprio per tale motivo essa diventa storica. Attraverso la dialettica della forma estetica di Gentile, Bettini può rendere conto dello statuto insieme soggettivo e storico dell'espressione artistica.

È qui necessario un inciso sullo statuto del linguaggio sia in Croce così come in Gentile. È noto che per Croce «il linguaggio è perpetua creazione»<sup>161</sup>, premessa da cui il filosofo legittimava anche l'identificazione dell'estetica con la linguistica generale. La concezione della linguistica crociana in merito al problema dell'arte, come è stato osservato, è risultante di una «accentuazione fortissima»<sup>162</sup> dell'aspetto espressivo/creativo, in termini saussuriani della *parole*, e una corrispondente scarsa o addirittura assente considerazione dell'aspetto sociale e codificato cioè della *langue*, presa in considerazione soltanto nella sfera pratica, utilitaria dello spirito.

Anche nella riflessione sull'arte di Gentile «il punto di partenza è l'atto linguistico»<sup>163</sup>, è la considerazione del linguaggio non in quanto *langue* ma in quanto *parole* che ha la prevalenza. Sostiene il filosofo che per cogliere il linguaggio o – che è lo stesso – la lingua «bisogna riferirsi all'individuo nell'atto stesso che egli esprime l'animo suo e il suo pensiero»<sup>164</sup>, non esiste quindi la lingua in astratto ma solo la lingua nel momento stesso in cui è prodotta sia come atto linguistico nel caso di un parlante, che come processo riproduttivo nel caso in cui si legge un'opera d'arte. Senza doverci addentrare più approfonditamente nella concezione linguistica dei due filosofi, questi richiami servono a evidenziare come la forte valorizzazione in Bettini del gesto artistico, dell'opera d'arte come processo in atto e del carattere *eventico* della forma artistica, è fortemente ancorabile alla linguistica della *parole* se possiamo così chiamarla,

---

<sup>161</sup> CROCE [1902] 2014, p. 197.

<sup>162</sup> D'ANGELO 1997b, pp. 35; DE MAURO [1965] 1975, p. 176-180.

<sup>163</sup> FEMIA, GIULIANI 2016, p. 782.

<sup>164</sup> GENTILE 1931, p. 95.

dell'idealismo italiano. Questa tuttavia sarà negli anni a venire mediata da una linguistica della *langue* artistica.

### I.3.2.3 *Identificazione tra arte e critica*

Sulla traccia dell'esigenza comunicativa del sentimento Bettini introduce nell'armamentario gentiliano una nozione ripresa dal filosofo americano Josiah Royce. Un atteggiamento questo che sarà tipico del suo modo di procedere per ibridazione di concetti teorici estratti da diversi e a volte incompatibili sistemi di pensiero. Similmente a quanto accadeva nella monografia su Bassano, Bettini fa propria la critica di Gentile all'intuizione pura crociana, la quale finché non viene dialettizzata, rimane inafferrabile o incomprensibile, irrobustendola però con la nozione di "comunità d'interpretazione":

«È quindi vero che l'artista, presentandoci l'opera sua, può dirci soltanto: "ecco ciò che io ho intuito, e che voi ora dovete intuire", ma, con l'atto stesso di venirci incontro con l'opera, egli implicitamente afferma sé e noi come facenti parte della stessa comunità di interpretazione artistica: e, veramente, vuol dire: "con la mia opera io non intendo esprimervi dei concetti, ma la vita appunto in ciò che essa ha di inesprimibile coi concetti. Tuttavia questa mia opera non è soltanto la mia intuizione: anche se potesse esserlo, voi non la intendereste. In essa la mia intuizione ha assunto una forma che voi siete in grado di comprendere perché partecipate alla comunità, alla quale io stesso appartengo. Non è, questa comunità, qualcosa che ci trascenda; essa è noi stessi: o meglio, noi stessi individualmente non esistiamo se non come momenti astratti della determinazione della sua vita infinita, la quale sola è reale"»<sup>165</sup>.

L'introduzione della nozione di "comunità d'interpretazione", a sostegno della dialettica estetica di Gentile, è molto indicativa: in primo luogo possiamo trovare qui un indizio della familiarità e dell'adesione di Bettini, non solo all'idealismo italiano

---

<sup>165</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [7].

ma anche una dimestichezza con la politica editoriale che il filosofo siciliano sosteneva: Bettini accede all'opera di Royce attraverso la traduzione di uno dei collaboratori di Gentile, Ernesto Codignola<sup>166</sup>. In secondo luogo, l'aggiunta di tale concetto nell'impianto gentiliano, è indicativo di quell'esigenza di fondazione teorica, di quel «tormento assiduo»<sup>167</sup> per il rinnovamento dei modelli critici su base teorica che qui vediamo operativo nei termini di un vero e proprio innesto categoriale: se nell'opera di Gentile manca un richiamo all'idea di “comunità d'interpretazione” con cui poi Bettini intende la nozione di scuola d'arte, la presenza nell'opera di Gentile del principio di “interpretazione” così come quello di “traduzione” ne prepara in un certo senso il terreno, o lo rende per dir così, coerente.<sup>168</sup>

*La riflessione sui generis* che per Bettini è già insita nell'atto artistico in quanto scelta, preferenza nella serie delle tecniche e dei contenuti che necessariamente l'artista compie, e che si attua all'interno di un orizzonte interpretativo, è anche chiamata altrimenti critica:

«quella riflessione sui generis, che dà concretezza all'astratto sentimento, è ciò che si dice critica (intesa questa, naturalmente, non come professione, ma come momento della creazione estetica: avvenga essa nell'artista o nel cosiddetto critico).»<sup>169</sup>

Si tratta dell'affermazione di uno dei nodi concettuali fondamentali – che rimarrà tale in Bettini – l'implicazione reciproca tra arte e critica che rende legittima, a livello teorico, la stessa possibilità dell'esercizio critico come professione o come momento dello studio dell'opera d'arte.<sup>170</sup> Sarebbe opportuno indicare la distanza che tale posizione implica dalle indicazioni che, abbiamo visto, erano state già formulate da Croce sulla relazione tra l'opera d'arte e la critica. I due momenti, quello produttivo e quello ricettivo della critica, equivalgono in Gentile alla distinzione crociana tra la

---

<sup>166</sup> Si tratta dell'edizione del 1924-25 presente nella biblioteca dello studioso.

<sup>167</sup> Bettini, *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Serigio Bettini*, [d'ora in poi *Curriculum*], p. 30.

<sup>168</sup> Sul concetto di traduzione e interpretazione in Gentile cfr.: STELLA 1980.

<sup>169</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [7].

<sup>170</sup> Per la versione più matura di tale nodo concettuale rimando al Cap. IV.

critica implicita, intesa come *gusto* dell'artista, che produce l'opera, e la critica come *giudizio* logico, che implica un enunciato di esistenza.

Il corollario dell'obiezione gentiliana all'intuizione pura di Croce secondo cui «l'arte nella sua esistenza immediata non si può conoscere»<sup>171</sup> senza che si medi nel pensiero, è che la «critica è immanente all'arte»<sup>172</sup> e si tratta di un'immanenza che riguarda tutte e due i momenti dell'opera (produttivo e ricettivo). La differenza principale nella concezione della relazione tra arte e critica dei due filosofi, sta proprio sul versante del primo polo, quello produttivo, lì dove per Croce vi è soltanto attività formativa di *intuizione-espressione*, per Gentile vi è anche processo critico o attività di pensiero. Da qui la necessità teorica che la critica (ricettiva) debba risalire alla prima (produttiva).

Soprattutto, rispetto a quest'ultimo aspetto, Gentile è ancora più radicale (e divergente da Croce), perché: «l'opera d'arte, in quella forma in cui ci si presenta prima che l'investa la critica, è un documento della critica: com'è per la storia un qualsiasi avanzo o ricordo dei fatti che egli vuol conoscere»<sup>173</sup>.

Bettini riprende pedissequamente l'argomentazione di Gentile quando nel suo scritto afferma: «l'opera d'arte non può esistere, senza includere nella sua dialettica la critica che la realizza: reale è solo la sintesi, in cui sentimento e critica si annullano a vicenda per dar luogo all'unico concreto: l'opera d'arte»<sup>174</sup>. Ma, la posizione di Bettini sembra meno categorica rispetto a quella che potrebbe far pensare la tesi del filosofo:

«Qui può cadere opportuno il notare esplicitamente la sostanziale identità di ciò che si dice *arte* e di ciò che si dice critica d'arte. E quindi quanto sia illusoria la pretesa di certi artisti, che il solo legittimo sia la loro opera, la quale pertanto potrebbe stare benissimo senza la critica, del pari della pretesa opposta, paradossalmente dichiarata da O. Wilde, che sia la

---

<sup>171</sup> GENTILE 1931, p. 119.

<sup>172</sup> GENTILE 1931, p. 122.

<sup>173</sup> GENTILE 1931, pp. 286-287.

<sup>174</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [9].

critica a dare all'opera la sua effettiva realtà artistica. E può sembrare, astrattamente ragionando, che abbian [sic] ragione tutt'e due.» [corsivo di chi scrive]<sup>175</sup>

Per Bettini si tratta di ribadire il carattere dialettico della forma estetica. Se da un lato l'artista, per esprimere il suo sentimento, deve oggettivarlo, cioè deve introdurre il pensiero (inteso come discernimento tra le varie scelte di tecnica, di contenuto) che costituisce il polo critico dell'opera d'arte nel momento della sua produzione, la stessa dialettica deve affrontare anche il critico.

Il motivo dell'identità tra arte e critica, rimane una costante del metodo di Bettini, con rilevanti conseguenze come vedremo, per l'interpretazione di due periodi storico-artistici, quale l'arte tardoantica e quella contemporanea. Nello scritto di Bettini si può quindi stabilire che l'elaborazione del rapporto tra arte e critica è indicativa dell'adesione al dibattito avviato tra Croce e gli storici d'arte tra gli anni Venti e Trenta. Egli tuttavia trova nell'idealismo «attualistico» delle posizioni teoriche che a tutta prima sembrano superare le ambiguità di Croce sulla legittimazione della critica delle arti figurative, quelle soprattutto legate alla possibilità di considerare gli aspetti linguistici e tecnici della produzione artistica.

Se la vocazione critica di Bettini è un tratto che possiamo far derivare dall'estetica di Croce, una legittimazione teorica più chiaramente espressa di questa vocazione, la si può rintracciare nel pensiero di Gentile: il quale si mostra più sensibile alla dimensione del fare e dei processi che portano alla produzione dell'opera d'arte. Riconoscere il carattere critico del gesto artistico ha come conseguenza la legittimazione dello studio stilistico dell'opera d'arte: la *Filosofia* di Gentile era una via più agevole per rendere coerente con l'idealismo, l'apparato metodologico della teoria della «pura visibilità», così come lo studio stilistico dell'opera d'arte.

Ma la filosofia del divenire, sembra influire anche sullo stesso sviluppo successivo, che la riflessione di Bettini, avrebbe preso in seguito, nel dopoguerra in contatto con

---

<sup>175</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, ff. [9]-[10]. Il passo in corsivo è una correzione (aggiunta) autografa di Bettini.

altre esperienze filosofiche. La critica afferma Bettini è spirito, e in quanto tale pensiero che continuamente si supera, «né può rimanere definito dal raggiungimento di posizioni, per quanto comode, statiche. Nessun sistema di filosofia potrà quindi appagarla; ma solo, la filosofia»<sup>176</sup>.

#### I.3.2.4 *Compito della critica: cogliere la dialettica della forma estetica*

Siamo a questo punto arrivati alla parte conclusiva dello scritto di Bettini dove egli annuncia l'interesse primario del suo intervento, «esaminare la possibilità di nuovi indirizzi pratici per la critica d'arte»<sup>177</sup>. Proporre un metodo critico a partire dall'indirizzo dell'estetica di Gentile, dove ovviamente confluiscono anche esigenze teoriche di Croce.

Non dobbiamo sottovalutare che l'esigenza di trovare indicazioni pratiche per l'esercizio della critica, nasce nel contesto dell'insegnamento universitario di Bettini. Esse confluiscono infatti in una serie di interventi all'interno dei quali possiamo riconoscere una continuità anche anni più tardi, per esempio nell'A.A. 1958-59, quando lo studioso adotta lo strumento didattico del *Questionario*<sup>178</sup>, così come in genere nelle dispense dei corsi di storia della critica d'arte e di estetica. Il contesto universitario della riflessione teorica sul metodo critico di Bettini è consustanziale al carattere dialogativo e problematizzante che caratterizza la sua prassi teorica. Ci sono diversi indizi che inducono a interpretare la prassi della produzione del discorso di Bettini nell'ambito dell'insegnamento come un pensiero in atto che non riproduce semplicemente un sapere già consolidato ma un sapere nel suo farsi, e proprio in quanto tale come un processo aperto alla trasformazione.

In cosa consistono dunque le indicazioni di metodo critico che Bettini estrae dall'indirizzo idealistico? La critica d'arte deve cogliere i due lati in cui consta la dialettica

---

<sup>176</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [11].

<sup>177</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [11].

<sup>178</sup> Bettini, *Il "Questionario" di storia dell'arte*; cfr.: BORDIGNON FAVERO 1999; FINOCCHI 2009.

della forma estetica per Gentile. Da una parte si cercherà di cogliere uno dei lati, e innanzi tutto il sentimento che nell'opera viene espresso:

«Penso che lo studio critico di un'opera d'arte possa consistere nell'inserirsi nella dialettica intima dell'opera, per coglierne il dinamismo profondo, in cui si attua la sua vita. [...] Si verrà quindi distinguendo, da un lato l'individualità del creatore, cioè il suo sentimento unico: ma non già (come può avvenire facilmente di fraintendere) la configurazione psicologica di tal sentimento, perché in questo caso esso ha già avuto la sua forma, cioè si è volto di astratto in concreto, fondendosi con esigenze di carattere pratico: insomma si è risolto in eticità e non in arte; ma, per quanto è possibile, sentimento proprio nella sua astrattezza, la quale soltanto nell'opera si farà concreta.»<sup>179</sup>

La critica deve cogliere il sentimento, e qui lo studioso specifica che non si tratta del sentimento psicologico, bensì del sentimento come contenuto generico dell'opera. Si inserisce nel passo citato anche un'affermazione ambigua di derivazione crociana, circa la distinzione tra il sentimento psicologico appartenente al mondo pratico e quello invece artistico che nasce nella forma. L'accorgimento è insieme crociano e gentiliano, in quanto risultante dal formalismo di entrambi gli indirizzi. Per Gentile c'è un contenuto astratto, equivalente al contenuto che Bettini indica come generico, e un contenuto concreto che «nasce con l'opera d'arte», che precisamente è insieme contenuto-forma. Il critico deve quindi inizialmente accostarsi al contenuto astratto per poi potersi approssimare e rendere leggibile il contenuto concreto che è l'opera d'arte singola. In questo senso tutte le informazioni circa l'artista e la sua situazione storica sono utili:

«[...] per giungere alla chiarificazione di tal sentimento, per usare la bella espressione crociana, aurorale, lo studioso nell'euristica del suo lavoro si varrà di tutti i dati che sarà in grado di procurarsi: dalla biografia dell'artista e della storia dei suoi casi e del suo carattere.»<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, ff. [13]-[14].

<sup>180</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [14].

Il ricorso a tali documenti che sono esterni all'opera d'arte, non potrà che sfociare in una forma di biografismo esteriore. Pertanto, avverte lo studioso, non si deve credere di poter circostanziare la personalità dell'artista, esse saranno usate solo per *interpretare* l'unicità di una vita singolare. Si può intravedere qui già abbastanza articolata la posizione contraria di Bettini rispetto alla nozione di “personalità d'artista”, a cui avrebbe posto maggiori obiezioni negli anni avvenire, ricorrendo al *Kunstwollen* riegliano.

La «pietra di paragone» di questo lavoro preparatorio non è la personalità dell'artista ma soltanto l'opera d'arte e il suo processo produttivo: perché «quel che vi è di veramente personale in un artista è il processo che porta alle sue opere e nient'altro»<sup>181</sup>. Questa sottolineatura di Bettini, ci permette di cogliere anche la vera novità che l'estetica di Gentile, presenta rispetto a quella di Croce: la concezione del sentimento in quanto processo di esperienza<sup>182</sup>.

Criticando la nozione di personalità in quanto biografia artistica, Bettini arriva fino ad affermare che ciò che di ‘personale’ si osserva solitamente nelle ricostruzioni biografiche non è che l'elemento comune, di ambiente, di scuola, di civiltà, ecc., che un artista condivide con innumerevoli altri.

L'altro lato della dialettica estetica che la critica deve cogliere nel suo esercizio secondo Bettini, è proprio questa dimensione condivisa di cultura artistica in cui un'opera o un artista vive:

«L'altro polo del dinamismo estetico si può rintracciare nella storia dell'ambito artistico in cui il creatore si muove, con tutte le sue forme e diramazioni e influenze offerte e subite: e quest'ambito entro quello più largo della cultura della nazione e via via nella vita di tutta l'umanità, in quanto essa confluisce in quel punto, e nella misura necessaria. Giacché, l'adeguarsi dell'artista alle necessità di un linguaggio dato, l'attuare nell'opera sua un momento della vita di una comunità di interpretazione artistica, significa appunto il

---

<sup>181</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [15].

<sup>182</sup> D'ANGELO, 1997, p. 95.

determinarsi storicamente. E in questo senso la critica d'arte può essere chiamata la coscienza storica dell'arte.»<sup>183</sup>

Dato che il sentimento dell'artista non si esprime immediatamente, ma si media all'interno di un ambiente e di cultura artistica, consegue che nell'opera d'arte (il sentimento) si determina nella dialettica con l'oggettività del passato, che si trasmette come tradizione. La singolarità del sentimento unico, non si esprime che mediandosi con quanto in una determinata cultura è nell'ordine del comune, cioè il linguaggio. Pertanto, la critica d'arte proprio per poter far emergere con maggiore accuratezza la singolarità del sentimento deve occuparsi del contesto storico all'interno del quale essa segna una discontinuità. In questo senso la critica è una coscienza storica dell'arte.

Se queste sono le indicazioni pratiche che Bettini trae dalla *Filosofia dell'arte* di Gentile, potremo chiederci se lo studioso segua in modo aderente il verbo gentiliano o se piuttosto ne dia una propria declinazione. A questo proposito viene in aiuto un confronto con la pagina di Gentile. Nella *Filosofia* è presente un paragrafo sorretto sembrerebbe da preoccupazioni pratiche (simili a quelle che muovono lo storico d'arte) dedicato a *I tre momenti della critica*<sup>184</sup>. In questo paragrafo il filosofo sintetizza in maniera molto schematica tre passaggi in cui la critica d'arte può essere articolata: in un primo momento la critica è tutta orientata a svolgere un lavoro storico-interpretativo dei documenti dell'arte, essa deve considerare la biografia dell'artista, la storia corrente delle idee sull'arte, quella dei costumi, delle istituzioni e della società in cui l'artista si forma; inoltre essa deve affrontare la storia degli antecedenti artistici dell'opera studiata, sia rispetto alla serie delle opere dello stesso artista, che del movimento di cui egli fa parte; infine si deve considerare la storia della tecnica artistica strettamente intesa e della lingua. Tale lavoro storico-interpretativo viene inteso finalizzato a un «superamento della tecnica e del contenuto dell'opera d'arte»<sup>185</sup> in vista dell'approssimazione al sentimento artistico. Cioè, la critica deve considerare il primo momento storico-interpretativo come ausiliario al secondo passaggio,

---

<sup>183</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, ff. [15]-[16].

<sup>184</sup> GENTILE 1931, pp. 283-286.

<sup>185</sup> GENTILE 1931, p. 283.

l'immedesimazione con la personalità dell'artista e il sentimento espresso dall'opera d'arte studiata.

In questo passaggio, il critico non usa più l'analisi o il pensiero distintivo, ma si identifica con il mondo poetico dell'artista e nello specifico col sentimento dell'opera d'arte: «il critico entra anche lui in quel che si può dire lo stato di grazia dell'artista, in cui ferve e tumultua la vita con le sue forze creatrici; e non deduce più o ragiona, non analizza freddamente»<sup>186</sup>.

Notiamo subito come propriamente questo passaggio manca nello schema di Bettini. L'omissione si può spiegare forse proprio attraverso la distanza che lo studioso mantiene verso la nozione di personalità d'artista. Secondo Bettini, per poter aderire all'opera d'arte, il critico deve cercare di comprendere il processo creativo che ha portato a una determinata opera e non tanto identificarsi con il sentimento dell'artista.

Al momento dell'immedesimazione segue secondo Gentile il terzo e ultimo passaggio, l'esposizione dell'sentimento concreto dell'opera. Se il critico si è veramente immedesimato con il sentimento dell'artista e con quello specifico espresso dall'opera presa in considerazione, egli è nella giusta disposizione d'animo per poterne svolgere l'esposizione. L'immedesimazione con il sentimento dell'opera fa sì che l'esposizione non sia un discorso analitico ma una «commossa creazione»<sup>187</sup>. Anche quest'ultimo aspetto, che caratterizza il discorso critico come creazione artistica non è riecheggiata nella rielaborazione di Bettini.

Articolando in due anziché tre i momenti principali della critica, cioè ommettendo il passaggio dell'immedesimazione del critico con l'opera d'arte, sembrerebbe che Bettini accentui maggiormente la questione della storicità del linguaggio artistico. È in un sapiente dosaggio di questo discrimine, elaborato sempre e comunque all'interno della dialettica della forma estetica gentiliana, tra il polo dell'affermazione della soggettività e dall'altra l'innesto in un linguaggio storicamente formato dell'espressione artistica,

---

<sup>186</sup> GENTILE 1931, p. 284.

<sup>187</sup> GENTILE 1931, p. 285.

che possiamo riconoscere la declinazione che Bettini dà del pensiero gentiliano sull'arte. Ed è proprio in questa dialettica tra soggettività e oggettività dell'arte che potremo riconoscere anche il fulcro successivo del suo impegno teorico.

Lo scritto di Bettini si chiude infatti affermando un motivo crociano, quello sull'identità tra storia e critica: «solo assumendo la sua realtà nella critica il fenomeno artistico, si comprende, diventa storia»<sup>188</sup>.

Abbiamo avuto modo di evidenziare in questo capitolo quanto l'idealismo italiano abbia influito su Bettini nella prima metà degli anni Trenta, caratterizzando quella che viene riconosciuta “vocazione critica” dello studioso. Nel prossimo capitolo si tratterà di ritrovare come questa vocazione diventi operativa nel momento in cui Bettini, seguendo le indicazioni di Giuseppe Fiocco, intraprende lo studio sul campo dell'arte bizantina.

---

<sup>188</sup> ASB, Inediti, 91, 5/513, f. [18].

## II. PRIME SFIDE METODOLOGICHE

### II.1. *Ricerca delle origini storiche del cromatismo veneziano*

#### II.1.1 *Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini all'Università di Padova*

L'attività accademica di Sergio Bettini all'Università di Padova inizia nel 1930, affiancando il suo maestro Giuseppe Fiocco nella costituzione della nuova cattedra di storia dell'arte.<sup>189</sup> L'anno precedente Fiocco era stato infatti nominato a istituire la nuova cattedra di storia dell'arte dell'ateneo patavino. È pertinente per la nostra ricerca circoscrivere il segno e l'indirizzo culturale con cui nasceva questa cattedra.

Il 1929, anno di fondazione della nuova cattedra di Storia dell'arte all'Università di Padova, segna un ritardo rispetto agli altri centri in Italia. La prima cattedra a Roma è stata fondata nel 1901, a Bologna nel 1906 e a Torino nel 1907. A Padova, prima di questa data, il corso risultava facoltativo, ed era tenuto da Andrea Moschetti, con un indirizzo di ricerca dal taglio erudito e orientato a svolgere ampie panoramiche sul Rinascimento italiano.

Nella correzione di questo ritardo, un ruolo fondamentale ha giocato Carlo Anti. Come osserva Tomasella, la nuova cattedra si inseriva infatti in un progetto di «rilancio e potenziamento della facoltà e poi dell'università tutta che Anti perseguì prima come preside di lettere e filosofia e poi, dal 1932, come rettore»<sup>190</sup>. L'intenzione di Anti, che possiamo rintracciare nei verbali di facoltà, era fare della nuova cattedra un centro di storia per l'arte veneta, la cui importanza doveva essere pari almeno quanto quella della Toscana. In uno dei consigli di facoltà di Lettere all'Università di Padova, Carlo

---

<sup>189</sup> Bettini si laurea nel 1929 all'Università di Firenze con una tesi su Jacopo da Bassano. Cfr.: Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano* (1933).

<sup>190</sup> Per la ricostruzione delle vicende che portarono all'istituzione della cattedra di storia dell'arte medioevale e moderna all'Università di Padova si veda TOMASELLA 2002, pp. 69-96; Sulle politiche universitarie adottate da Carlo Anti durante il suo rettorato cfr. VENTURA 1992, pp. 155-222.

Anti, che non era ancora stato eletto rettore proclamava un chiaro progetto di facoltà a cui avrebbe lavorato in seguito:

«Che il Veneto è stato con la Toscana il massimo focolare dell'arte italiana; e che, mentre a tutte le nostre glorie negli altri campi dell'attività spirituale le nazioni straniere possono opporre gloria pari, nel campo dell'arte figurata il primato italiano è indiscusso. Se vi è un insegnamento che gli studenti veneti hanno il diritto di trovare impartito con la massima dignità nella loro unica Università questo è proprio quello della Storia dell'Arte. Inoltre la Storia dell'Arte rappresenta in questo momento una delle maggiori necessità professionali, perché le scuole Medie dove ora è obbligato questo insegnamento, cercano invano i moltissimi insegnanti che sarebbero necessari. A queste si aggiungono ragioni che possiamo chiamare di politica universitaria. A Venezia si cerca da tempo di istituire un insegnamento di storia dell'arte, appunto approfittando del poco conto in cui questa materia sembra essere tenuta nell'Università di Padova. Nel 1914 poi era imminente la fondazione a Venezia di un istituto di Storia dell'Arte parallelo a quello di Firenze. Ora se ne riparla: l'Università di Padova ha il dovere di evitare lo scandalo che l'auspicato e necessario centro di storia per l'arte veneta sia prima straniero che italiano.»<sup>191</sup>

È per uno strano gioco del destino che Giuseppe Fiocco, di ruolo da appena un anno all'Università di Firenze, sotto il suggerimento dell'amico e collega Anti si trasferisce a Padova per dirigere il nascente istituto di storia dell'arte.

Fiocco prendeva il posto di Moschetti, e questa sostituzione non avvenne senza tensioni. Sempre secondo Tomasella, nel ricambio generazionale tra Moschetti e Fiocco, avveniva anche un cambiamento di metodo e di prospettive scientifiche. Fiocco fu un allievo della scuola di Adolfo Venturi, per niente simpatetico con la prospettiva erudita di Moschetti, dato che privilegiava invece un atteggiamento formale sull'opera d'arte, e per questa via anche più legato alla valorizzazione del territorio locale, il Veneto e soprattutto Venezia.

---

<sup>191</sup> Verbale della seduta del Consiglio di Facoltà del 26 febbraio 1926, in TOMASELLA 2002, pp. 85-86.

Possiamo rintracciare le linee iniziali dell'attività di Bettini sotto la supervisione di Fiocco in un documento molto rilevante per il nostro lavoro. Nel 1942 Bettini stende un curriculum per il concorso della cattedra di Archeologia cristiana all'Università di Roma<sup>192</sup>. Si tratta di un testo che anche per la forma in cui è stato redatto è significativo, un curriculum scientifico in forma di racconto autobiografico, dove lo studioso riassume un decennio di attività di studio, di ricerca e di pubblicazioni. Come osservano Agazzi e Romanelli, si tratta anche di un testo «in cui Bettini sa innestare la propria personale vicenda (i viaggi e gli incontri) nell'intento di giustificare scelte anche poco usuali nel panorama accademico italiano: da una formazione e un approccio modernista e filologo, all'esplorazione di campi di studio ancora inediti in Italia (l'arte bizantina e i territori dell'altra sponda adriatica)»<sup>193</sup>.

Scrive Bettini:

«L'entusiasmo per la cattedra appena creata ci portò a prospettare un piano di lavoro così vasto, da risultare alla fine irrealizzabile: ci si dovette limitare a cercare di dar attuazione ai punti essenziali del programma. Tra codesti apparve fin dal primo anno di primaria importanza lo studio dell'arte paleocristiana locale e bizantina. Quello che si proponeva d'essere il maggiore centro di elaborazione e di insegnamento della storia dell'arte nelle Venezie, aveva bisogno d'avere tra le sue "voci" anche quella bizantina: essa era ovviamente necessaria allo studio del problema delle origini della civiltà artistica veneziana; ma anche poi per districare i continui ininterrotti rapporti che quella ebbe nel corso dei secoli con le arti dell'Oriente mediterraneo, tutte più o meno in funzione della bizantina. – Perciò subito il Prof. Fiocco assunse per incarico l'insegnamento complementare di Storia dell'arte bizantina; mentre spingeva me – in cui riconosceva una prima educazione da "medievalista" ed una forma mentis affine, fatte le debite proporzioni, a quella dello Dvorzak [sic!] – a specializzarmi in questa materia.»<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Bettini, *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini*, [d'ora in poi *Curriculum*]. Il ruolo venne poi assegnato a Carlo Cecchelli, Bettini risulta idoneo e viene nominato «professore straordinario di Archeologia cristiana all'Università di Catania per un triennio solare a partire dal 1943.» cfr. ASP, Fascicolo personale di Sergio Bettini, Stato di servizio del prof. Sergio Bettini, p. 7. Cfr. anche AGAZZI, ROMANELLI 2011b, p. 12.

<sup>193</sup> AGAZZI, ROMANELLI 2011b, p. 13.

<sup>194</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 28.

Il percorso di studio e di ricerca di Bettini in questa fase iniziale della sua carriera è quindi fortemente legato a questa impostazione di politica universitaria adottata prima da Anti e successivamente da Fiocco, in cui le esigenze della ricerca storico-artistica sono strettamente correlate con una strategia di costruzione di una nuova cattedra, e l'istituzione di nuovi corsi di insegnamento.

L'approccio di Fiocco, da una parte storico-filologico e dall'altra attento alla trama visiva dell'opera d'arte, si può riscontrare nella prolusione della sua prima lezione<sup>195</sup> da ordinario, intitolata “*Bisanzio, Ravenna, Venezia*”<sup>196</sup>.

#### II.1.2 “*Bisanzio, Ravenna, Venezia*”: prolusione al corso di storia dell'arte di *Giuseppe Fiocco*

La prolusione che Fiocco per l'inaugurazione del corso di storia dell'arte all'Università di Padova è un testo molto significativo perché ci permette di cogliere alcune delle linee trainanti che distingueranno il suo magistero, e poco più tardi anche quello di Bettini. Nel suo discorso d'apertura per il corso di Storia dell'arte medievale e moderna dell'anno accademico 1929-30, Fiocco che fino a quel momento aveva dato alle stampe importanti contributi sull'arte veneta moderna,<sup>197</sup> affronta invece un tema medievale, riguardante i «primissimi albori» di Venezia. Fiocco considera le origini della Serenissima nei suoi rapporti con Bisanzio, evidenziando la singolarità di Venezia nel contesto storico-artistico della penisola e del continente europeo. La singolarità di Venezia secondo Fiocco è, allo stesso tempo, ambientale e storica. Ambientale perché il contesto lagunare la esime dal pericolo delle invasioni

---

<sup>195</sup> Giuseppe Fiocco aveva infatti cominciato a tenere corsi come libero docente all'Università di Padova già a partire dall'A.A. 1922-1923. Per notizie relative alla carriera accademica di Fiocco cfr.: TOMASELLA 2002, pp. 69-96.

<sup>196</sup> FIOCCO 1930.

<sup>197</sup> Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna* (1927); ID., *Paolo Veronese 1528-1588* (1928); ID., *Carpaccio*, (1930).

barbariche, e storica perché nel contesto delle catastrofi medievali, Venezia nasce guardando a Bisanzio come l'unica civiltà ancora viva.

La tesi principale è però che non solo Venezia nasce bizantina, ma che essa esprime una bizantinità profonda, attiva, nel senso di una rielaborazione originale di una «dilatazione della bizantinità oltre le formule che sempre la regolarono e non poco anche [...] la impacciarono»<sup>198</sup>. Seguendo la via del riconoscimento del carattere profondo e diffuso della bizantinità di Venezia, Fiocco rintraccia questo carattere in diversi ambiti artistici della città, «dall'alto al basso»<sup>199</sup>. Dall'architettura religiosa a quella civile, dalla pittura a mosaico, alla tecnica del vetro, fino alle «manifestazioni modeste e casalinghe» dell'ornamento, nel merletto “a punta in aria”, nelle stoffe, negli scudi, nei palchi, cornici e libri. Questo approccio avulso da pregiudizi critici, che consisteva nel dare pari dignità artistica sia alle opere d'arte che agli elementi più modesti della produzione artigianale è uno dei tratti caratteristici dell'analisi che Fiocco fa di Venezia già agli albori del suo insegnamento patavino, e che sarà ripreso e maggiormente sviluppato dal suo allievo Sergio Bettini, non solo per quanto riguarda strettamente il tema di Venezia, ma in tutti gli ambiti storico-artistici di cui si è occupato.

Nella sua lezione inaugurale Fiocco continua poi trattando di San Marco, esempio paradigmatico della bizantinità attiva di Venezia, e «punto di partenza per infinite traduzioni»<sup>200</sup>, dove il decorativismo non qualifica solo l'interno ma si diffonde anche nel rivestimento marmoreo esterno della chiesa, proiettandosi poi in tutta la città, nella forma del gioco ritmico del chiaro-scuro, quindi come puro cromatismo, nelle facciate delle Procuratie Vecchie e quelle dei palazzi.

Il bizantinismo è secondo Fiocco l'elemento essenziale della futura grandezza di Venezia «patria del colore»<sup>201</sup>. Quel colore che avrà la sua «primavera fioritissima»<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> FIOCCO 1930, p. 7.

<sup>199</sup> FIOCCO 1930, p. 17.

<sup>200</sup> FIOCCO 1930, p. 9.

<sup>201</sup> FIOCCO 1930, p. 9.

<sup>202</sup> FIOCCO 1930, p. 23.

nel Quattrocento e che innesterà l'arte veneziana a pieno titolo nel Rinascimento. Nella sintesi storica che Fiocco abbozza in questa prima lezione, buona parte del suo discorso si sofferma proprio sul momento in cui la bizantinità di Venezia s'innesta nel Rinascimento come un momento privilegiato dell'arte. Ma concludendo il suo discorso, dopo aver ricordato che Venezia non dimenticava accanto ai geni, gli «umili Madonni bizantini e tradizionali», Fiocco esplicitava, lasciando probabilmente perplessi i suoi studenti, che non sarebbe stato tempo perduto «interrogare [...] nel suo primo affacciarsi, quale sottoscuola bizantina, l'arte veneziana italo-greca»<sup>203</sup>.

L'interesse per Bisanzio in funzione veneziana, (con l'osservanza di fattori quali il decorativismo e soprattutto il cromatismo), si declinava così in un lavoro di storicizzazione delle origini e di riconoscimento di scuole e sottoscuole dell'arte bizantina, che in quel periodo risultavano territori artistici ancora sconosciuti.

A proseguire questo impianto di ricerca Fiocco avrebbe indirizzato il suo assistente Sergio Bettini, che nel frattempo riorienta i suoi immediati interessi di studio dall'ambito modernista, a quello medievale (tardoantico e bizantino).

### II.1.3 *Sergio Bettini e lo studio sul campo dell'arte bizantina*

Sergio Bettini inizia la sua carriera universitaria affiancando Fiocco in questo “programma di ricerca” che come abbiamo notato è orientato a ricostruire le origini del linguaggio artistico veneziano. All'interno di questo programma lo studioso assume il compito di ricercare i fitti rapporti tra l'arte veneziana e quella bizantina, specializzandosi in quest'ultima.

Come avrebbe rievocato successivamente in una commemorazione per il maestro, l'arte bizantina richiedeva però «uno studio diretto, "sul campo"; giacché il continuo,

---

<sup>203</sup> FIOCCO 1930, p. 23.

quasi uggioso ricorso al “bizantinismo”, da parte dei medievalisti nostrani, gli pareva [a Fiocco *nda*] improduttivo di vera critica, postulando una sorta di categoria formale generica, e poco o nulla articolata»<sup>204</sup>.

Come hanno evidenziato Bernabei e Tomasella, il metodo critico di Fiocco era caratterizzato da una forte vocazione visiva e da un'attenzione al dato figurativo che trovava ispirazione teorica nel purovisibilismo.<sup>205</sup> L'esigenza dell'esplorazione «sul campo» dell'arte bizantina rispecchiava proprio questa vocazione oltre ovviamente a quella storico-filologica.

Ecco che allora l'oggetto di studio di partenza, il linguaggio artistico veneziano nelle sue relazioni con l'arte bizantina, si ampliava, richiedeva una problematizzazione storica dello stesso statuto di quest'ultima, che consisteva in quel periodo in una categoria generica, e poco articolata. Bettini si avvia a una esplorazione storica di tutta l'estensione linguistica dell'arte bizantina, della capitale e della provincia, insieme occidentale e orientale.

Le missioni cominciano nel 1931, come riferisce lo studioso stesso, con l'approfondimento dei «monumenti paleocristiani e bizantini locali: da Ravenna su per l'arco adriatico per Venezia fino a Trieste, all'Istria: naturalmente con frequenti viaggi a Roma, e infine uno in Calabria e in Sicilia»<sup>206</sup>. Nel corso dell'anno 1931, su indicazione di Gerola, Bettini viene selezionato dal Consolato D'Italia in Albania per insegnare negli istituti della scuola francescana di Scutari e per condurre attività di «conferenziere e coadiutore del R. Console Generale in manifestazioni culturali»<sup>207</sup>. Si tratta di un'attività che risente dell'influsso della cultura coloniale del tempo, cosa che si evince anche dai titoli delle conferenze tenute da Bettini. Per esempio, nello stesso attestato viene riportato un volantino redatto in lingua albanese dove si può

---

<sup>204</sup> Bettini, *Giuseppe Fiocco e gli studi medioevali veneti*, p. 12.

<sup>205</sup> Cfr.: BERNABEI 2006, TOMASELLA 2007a.

<sup>206</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 29.

<sup>207</sup> ASP, Fascicolo personale di Sergio Bettini, "Attestato R. Consolato Generale Italiano Scutari d'Albania", datato 20 luglio 1933; per una biografia di Bettini vedi: AGAZZI 2011, pp. 49-80.

rilevare un discorso tenuto dallo studioso il 20 luglio 1933 col titolo “L'arte italiana luce di civiltà nel mondo”<sup>208</sup>.

Durante il biennio scolastico (aa. 1931-32 e aa. 1932-33) a Scutari, lo studioso ha anche la possibilità di perlustrare territori vicini (a sud l'Epiro e a nord la Dalmazia)<sup>209</sup>.

Rientrato in Italia nel 1933, Bettini sostituisce Gerola nell'insegnamento del corso di storia dell'arte bizantina alla scuola di perfezionamento. Grazie alla collaborazione con quest'ultimo riceve anche degli incarichi speciali di ricerca. Come ricorda nel *Curriculum*:

«il Gerola stesso, che non si sentiva più di fare lunghi viaggi, mi propose al R[eggio] Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti come suo continuatore nella ricerca e nello studio dei monumenti cristiani di Creta. Partii quindi subito per la Grecia, dove rimasi fino ad inverno inoltrato.»<sup>210</sup>

È questo il momento in cui lo studioso comincerà le ricerche sul campo più decisive per il suo nuovo orientamento di studi in area bizantina. Si tratta in un primo tempo di continuare la missione di Gerola a Creta, dove l'archeologo e storico dell'arte ripercorreva le tracce della dominazione veneziana: tuttavia appare presto chiaro a Bettini che «l'arte dell'ottocento e più chiese medievali affrescate dell'isola non poteva essere interpretata senza una coscienza più profonda, e soprattutto diretta, di tutta l'arte bizantina e delle sue propaggini provinciali»<sup>211</sup>. Comincia così un'esplorazione reiterata di una zona estesa dell'est europeo e dell'Asia minore, tra Grecia, Bulgaria, Turchia, Russia e Armenia.<sup>212</sup>

---

<sup>208</sup> ASP, Fascicolo personale di Sergio Bettini, "Attestato R. Consolato Generale Italiano Scutari d'Albania", datato 20 luglio 1933, p. 2.

<sup>209</sup> Pubblicazioni che riprendono materiali (fotografie e schede) raccolti durante questo periodo di studio in Albania sono, oltre al già menzionato, *Orme d'Italia e di Venezia nell'alta Albania* (1933), *Testimonianze di civiltà e d'arte in Albania* (1939), *L'arte nella zona del Kossovo* (1942), *L'arte nella zona della Ciamuria* (1942).

<sup>210</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 32.

<sup>211</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 32.

<sup>212</sup> Oltre all'Università di Padova e all'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, i viaggi di studio di Bettini furono finanziati dall'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma e dall'Istituto di Studi Adriatici di Venezia.

In un altro curriculum, presumibilmente del 1948, steso per l'ateneo patavino, Bettini così riassume le missioni: «I viaggi si svolsero in sei anni consecutivi: 1934 (Attica, Atene, Creta); 1935 (Jugoslavia, Bulgaria, Romania); 1936 (Costantinopoli, Asia Minore, Siria, Palestina); 1937 (Atene, Isole Egee); 1938 (Isole Jonie); 1939 (Epiro)»<sup>213</sup>.

Durante queste esplorazioni Bettini fotografa, disegna piante di edifici, compila schede e studia un enorme numero di reperti storico-artistici, materiali che egli adopera per le pubblicazioni di carattere specialistico a più riprese.<sup>214</sup>

Durante questo periodo, lo studioso si avvia anche a un intenso lavoro di aggiornamento, impara il greco medievale, lo slavo, ed entra in contatto con Giuseppe Gerola<sup>215</sup>, del quale assimila i risultati della ricerca sulle tracce veneziane nell'isola di Creta.

Il periodo di esplorazioni in un territorio artistico come quello soprattutto della provincia bizantina, in parte del tutto sconosciuto, o della capitale, conosciuto in maniera vaga, rimane fondamentale per lo studioso, che in più occasioni lo avrebbe ricordato per il valore formativo. Se teniamo in considerazione la situazione dello studio dell'arte bizantina in Italia fino agli anni '30, possiamo renderci conto della valenza pionieristica dei viaggi di Bettini. Gasbarri osserva come:

«alla quasi totalità degli specialisti italiani sembra essere mancata la possibilità o la motivazione per condurre un esame diretto dell'arte monumentale della Turchia, della Grecia, dei Balcani e del Vicino Oriente mediterraneo: del resto, al contrario della Russia o della Francia, per molti anni l'Italia non manifestò interessi coloniali tali da giustificare una politica di coerente espansionismo culturale rivolta verso queste aree.»<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> Archivio Storico Università di Padova [d'ora in poi ASP], Fascicolo personale di Sergio Bettini, Stato di Servizio del prof. Sergio Bettini [s.d.], p. 3. Il curriculum compilato per questo documento non è datato, ma non risale oltre al 1948, stando alla bibliografia che lo studioso riporta.

<sup>214</sup> AGAZZI 2011, pp. 54-55; Selezione esemplificativa dei materiali prodotti da Bettini nei suoi viaggi di studio sono riprodotti in AGAZZI, ROMANELLI 2011a.

<sup>215</sup> Come Bettini riporta, Giuseppe Gerola fu proposto da Fiocco per insegnare storia dell'arte bizantina nella Scuola di perfezionamento storico-filologica fondata a Padova da Vittorio Lazzarini.

<sup>216</sup> GASBARRI 2015, pp. 15-16.

Non ci deve sorprendere quindi che lo studio sul campo dell'arte bizantina abbia assunto per Bettini il carattere di una vera e propria “scoperta”. Così rievoca nel *Curriculum* del '42 il suo primo incontro con i monumenti bizantini ad Istanbul:

«L'impressione prodottami da Costantinopoli, dove infine potevo mettere piede, fu immensa; e quel periodo del mio primo soggiorno sul Bosforo, [...] è rimasto fondamentale per la mia esperienza. – Non potei incontrare allora, per la stagione caldissima, nessuno studioso: il che mi permise di venire non turbato in immediato contatto coi monumenti della Capitale; sicché più tardi quando potei avere la compagnia – utile per dirimere certo eccessivo controllo turco – del Whitemore e del Mamboury, tra l'autentica arte bizantina e il mio spirito il patto d'amicizia era già saldato. M'accorsi allora quanto sia imprecisa l'idea che spesso ci si fa dell'arte bizantina, specialmente dell'architettura e della grande decorazione a mosaico, prima d'aver veduto i monumenti di Bisanzio.»<sup>217</sup>

Bettini pone l'attenzione su come il contatto diretto con le opere abbia permesso di correggere la vaghezza critica e le mitologie “orientaliste” che imperversavano nel campo della storia dell'arte bizantina. Un altro elemento significativo che possiamo disimplicare dal suo racconto, è che questa scoperta è stata fondata sull'architettura di culto, dove Bettini ha modo di notare quella strettissima relazione tra la struttura tettonica e le stesure musive, considerate una delle tensioni più alte dell'intenzione artistica dell'arte bizantina: come vedremo, tale relazione per poter essere colta esige il movimento corporeo del fruitore. Emerge dal passo anche l'ammissione indiretta che l'orientamento in quest'ambito di studi era caratterizzato da incertezze. Le esplorazioni, soprattutto nei territori della provincia dell'arte bizantina, per uno studioso che si era formato come storico d'arte nella scuola italiana, dovevano essere una forte scommessa dal punto di vista professionale, soprattutto se consideriamo lo scarso interesse che le università mostravano per quest'ambito artistico. Sempre secondo Gasbarri il terzo e il quarto decennio del Novecento ha risentito infatti «una tangibile contrazione della ricerca italiana sull'arte bizantina. Ciò va imputato a un insieme di fattori diversi, da

---

<sup>217</sup> Bettini, *Curriculum*, pp. 35-36.

ricondursi - anche se non sempre in modo univoco - all'influenza del Fascismo, che fu per buona parte tendenzialmente ostile a Bisanzio e alla sua civiltà»<sup>218</sup>.

Come si evince dai suoi resoconti, è proprio nel corso delle diverse tappe del viaggio, che l'arte bizantina prende corpo per lo studioso, e si articola, nell'insieme delle sue membra storicamente formate. A questo riguardo, la permanenza nel 1936 a Costantinopoli è per lo studioso, il punto culminante, in cui la qualità autentica di quell'arte si rivela, suscitando lo stabilirsi di un rapporto 'saldo', ma è anche il momento in cui lo studioso matura una lettura storica promettente di molteplici sviluppi.

Da un lato, l'arte bizantina guadagna in precisione storico-critica, dall'altro vengono posti i termini per una più adeguata interpretazione dei rapporti con il versante occidentale:

«Il concetto, fin'allora un po' vago e indifferenziato, di "bizantino" assumeva concretezza, staccandosi dialetticamente, come entità stilistica determinata, dal persistente specialismo delle arti provinciali, studiate in Grecia e nei Balcani. E codesta sorta di dualismo non tardava ad apparirmi come un'evidente continuazione del dualismo dell'arte imperiale romana, dialettizzata tra l'espressione aulica e le varie intonazioni del "*sermo rusticus et vulgaris*".»<sup>219</sup>

Nello schema interpretativo maturato durante il suo viaggio ad Istanbul, l'arte bizantina, intesa come una propaggine di quella romana, assume da quest'ultima anche il caratteristico dualismo (emerso soprattutto nel suo periodo tardo) tra arte aulica della capitale e "volgare" delle provincie. In questo modo lo studioso distingue tra l'arte bizantina vera e propria, che viene prodotta nella capitale dell'impero, e l'arte più sperimentale della provincia. Dall'altra parte però anche la cosiddetta arte bizantina delle provincie guadagna in comprensione storica. Lo studioso individua nel tardoromano il fondo linguistico comune sia della provincia bizantina che dell'arte

---

<sup>218</sup> GASBARRI 2015, p. 232.

<sup>219</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 35.

occidentale.

«Mi sembrò di veder chiaramente che Bisanzio, la capitale, aveva – come del resto era prevedibile – assunto, e poi a modo suo maturato, il linguaggio artistico aulico di Roma imperiale; mentre nelle "provincie" – quindi anche nell'Occidente – s'era mantenuto e rafforzato, senza soluzione di continuità, il *sermo rusticus*. Ciò poteva darmi una ragione generica delle straordinarie affinità, che tanto mi avevano stupito fino a che non le avevo riconosciute, appunto così, storicamente legittime, tra le espressioni della provincia bizantina, della stessa Grecia ed altre dell'Occidente preromanico e persino romanico: affinità, intendo, non solo di iconografia, ma propriamente di linguaggio artistico, di sintassi figurativa.»<sup>220</sup>

Per questo schema interpretativo che investe tutta la storia dell'arte medievale a partire dalle sue origini, vengono posti i termini per una chiara interpretazione dei rapporti tra Oriente ed Occidente nella comune eredità romana che costituirà la «strada maestra»<sup>221</sup> del Bettini maturo, linea storica che si forma (almeno da quanto possiamo dedurre dalle asserzioni dello studioso) proprio nelle ricerche sul campo in Levante.

Si tratta però di uno schema che trova sostegno in uno dei maestri viennesi. Nelle stesse pagine egli riconosce un'affinità tra il proprio schema e quello sviluppato dallo Schlosser<sup>222</sup>. Di questi anni sono due articoli molto eloquenti in tal senso dello studioso austriaco, *Di alcuni presupposti storici del linguaggio medievale dell'arte* [1933] e *Magistra latinitas e magistra barbaritas* [1937], entrambi pubblicati in Italia nel 1938<sup>223</sup> sotto l'incoraggiamento di Benedetto Croce. Siamo quindi di nuovo in un ambiente vicino alle istanze dell'idealismo italiano, che come vediamo lavora molto in profondità in Bettini. In questi articoli Schlosser tenta infatti di applicare all'arte figurativa medievale le acquisizioni della linguistica di Karl Vossler per quanto riguarda il latino volgare e le correlate forme di pensiero in epoca tardo-antica. Questo idioma volgare in cui il linguista riconosceva l'emergenza di valori *comunicativi*, di

---

<sup>220</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 35.

<sup>221</sup> BERNABEI 1989, pp. 80-81.

<sup>222</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 36.

<sup>223</sup> SCHLOSSER 1938

contro a quelli *espressivi* del latino letterario, sono considerati dallo Schlosser come «la base ed il presupposto dell'evoluzione del linguaggio letterario ed artistico del cosiddetto medioevo d'Occidente e d'Oriente»<sup>224</sup>.

Tale modo di porre la questione, era frutto anche di un posizionamento rispetto alle tesi strzygowskiane sulle origini orientali dell'arte cristiana<sup>225</sup>. È questo il momento che segna una maturazione di Bettini, perché le istanze romantiche che ancora lo caratterizzavano nella ricezione dell'architettura bizantina nelle prime esplorazioni sul campo in Grecia, adesso lasciano il terreno a un'attitudine storico-critica aggiornata che apostrofa come “mitologia” le tesi orientaliste: «la mia posizione è andata facendosi ancor più decisamente antiromantica: ciò che mi ha portato a riconoscere quasi interamente come un mito, appunto romantico appieno, l'ipotesi delle origini orientali dell'arte cristiana»<sup>226</sup>.

Il primo contatto di Bettini con la “Scuola di Vienna” risale anch'esso al periodo di viaggi di formazione. Nell'anno 1930 Bettini riporta nel Curriculum un soggiorno a Innsbruck, dove viene in contatto con Josef Strzygowski, perché come confessa egli si sente attratto dalle teorie strzygowskiane sulle origini orientali dell'arte cristiana e bizantina. Ma l'attrazione sarà momentanea, perché di lì a poco si sarebbe trasformata in negativo, spingendo invece Bettini proprio a Vienna, dove come scrive: «mi trovai preso dal fascino della grande tradizione (sebbene già allora verso il tramonto) e dell'assoluta serietà della Scuola fondata da Wickhoff: alla quale sentii di aderire, inserendomi in quel processo di elaborazione del metodo storiografico»<sup>227</sup>. Sarà questo un incontro che segnerà per sempre il suo metodo. Egli infatti afferma di aderire ai «risultati fondamentali, [...] raggiunti dal Wickhoff e poi soprattutto dal Riegl ed elaborati dai loro epigoni, tra cui principalmente lo Schlosser»<sup>228</sup>.

---

<sup>224</sup> SCHLOSSER [1933] 1938, p. 165.

<sup>225</sup> STRZYGOWSKI 1901.

<sup>226</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 39.

<sup>227</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 29.

<sup>228</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 29. Per una trattazione completa dei rapporti tra Bettini e la scuola di Vienna si rimanda al capitolo III di questo lavoro.

Sotto la direzione di questa linea di ricerca storiografica si comprende l'interesse di Bettini, durante la seconda metà degli anni trenta, per la definizione proprio dal punto di vista *linguistico* dell'arte bizantina in tutto il territorio provinciale. E, in questo modo, si comprende anche il riferimento a quel “sermo rusticus et vulgaris” che costituirebbe il fondo linguistico comune tra Oriente e Occidente. Seppure, come notava Dorigo<sup>229</sup>, sia poco chiaro cosa si debba intendere con questo “sermo rusticus”, in base alla mediazione Schlosser-Vossler, possiamo essere certi che con esso Bettini si riferisse in prima istanza al linguaggio dell'arte romana del periodo tardo. È quindi a partire dal problema della definizione linguistica dell'arte bizantina e della sua relazione con il medioevo d'Occidente, che si delinea il problema dell'arte tardo-antica.

I materiali raccolti durante le missioni, e la visione storica maturata sarebbero apparse nella veste editorialmente umile di sei manualetti enciclopedici di storia dell'arte bizantina editi dal 1937 al 1944 per i tipi della casa editrice Nemi.<sup>230</sup> La pubblicazione di queste monografie di carattere divulgativo non è estranea alla scarsa fortuna che l'arte bizantina godeva in Italia in quel periodo. Lo studioso era solito lamentarsi di questa condizione. Così scrive ancora nel *Curriculum* a tal proposito: «Tanto poco è l'interesse, da noi, per gli studi d'arte bizantina, che anche per un manuale a carattere divulgativo dovetti ricorrere alla NEMI, e gli articoli per le riviste correnti dovettero esser tenuti in un tono di divulgazione.»<sup>231</sup>

Stando sempre al *Curriculum*, in questo periodo, Bettini intraprende anche una lunga e laboriosa «riflessione sul “problema del metodo”»<sup>232</sup>. La formazione da storico dell'arte permette allo studioso di distanziarsi criticamente dal metodo vigente nell'ambito dell'Archeologia cristiana, descritto dallo studioso come «semplice accumulazione ed accostamento di dati»<sup>233</sup>. Agisce in questa presa di posizione quell'adesione al metodo storico dell'idealismo (insieme crociano e gentiliano) che

---

<sup>229</sup> DORIGO 1999, p. 31.

<sup>230</sup> Bettini, *L'architettura bizantina* (1937); ID., *La pittura bizantina*, parte I, *Pittura murale e di icone* (1937); ID., *La pittura bizantina*, parte II, *I mosaici*, 2 voll., (1939); ID., *La scultura bizantina*, 2 voll., (1944).

<sup>231</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 41.

<sup>232</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 37.

<sup>233</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 37.

abbiamo documentato nel primo capitolo, e che consiste nell'affermare una forte interleazione tra storia e critica. Scrive infatti Bettini:

«mi era [...] necessario trovar risposta al bisogno, che mi tormentava, d'una critica concreta che non annullasse la storia, e di una storia che inverasse la critica. Avevo l'ambizione di portare nello studio dell'arte bizantina quella maturità critica che non ritrovavo nei manuali stranieri e che indubbiamente è da riconoscere all'odierna storia dell'arte italiana.»<sup>234</sup>

L'operazione innovativa dal punto di vista del metodo consiste nel trasportare un *modus operandi* bene consolidato negli studi dell'arte italiana (l'esigenza della valutazione critica dell'opera d'arte) all'interno della storia dell'arte bizantina, e all'interno del tema delle origini paleocristiane del quale si occupa l'archeologia cristiana, entrambi ambiti di ricerca che, nel momento in cui Bettini scrive, non attribuivano importanza alla valutazione critica. Si tratta di una situazione metodologica che in realtà perdura, e che lo studioso denuncia più volte. In un seminario del 1953 Bettini scriveva per esempio che «lo studio dell'arte bizantina non ha ancora raggiunto la critica autentica: è ancora in una fase, per così dire di superiore *Kulturgeschichte*»<sup>235</sup>, per poi confessare: «io [...] sento quest'esigenza probabilmente perché non sono un archeologo: la mia "carriera" è cominciata con lo studio dell'arte moderna, ed anche ora, ogni volta che posso, cerco di togliermi dalla "specialità"»<sup>236</sup>.

Dei viaggi giovanili troviamo menzione anche nelle varie versioni delle bozze del suo discorso inaugurale alla cattedra di Archeologia Cristiana all'Università di Padova<sup>237</sup> nel 1949, dove lo studioso rievoca le circostanze concrete che diedero avvio ai suoi incarichi di studio sul campo. In una prima stesura, dopo aver circostanziato la situazione non proprio favorevole degli studi italiani sull'arte bizantina, e il ruolo pionieristico svolto dell'archeologo Giuseppe Gerola, Bettini si soffermava con un inciso, che indica in modo molto eloquente quanto valore attribuisse ai viaggi di studio:

---

<sup>234</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 37.

<sup>235</sup> Bettini, *Gli studi sull'arte bizantina*, p. 69.

<sup>236</sup> Bettini, *Gli studi sull'arte bizantina*, p. 69.

<sup>237</sup> ASB, Inediti 6, "I miti dell'archeologia cristiana", tenuta il 28 aprile 1949. La prolusione è conservata in tre versioni manoscritte, incomplete: 5/30A, 5/30B e 5/71. Nella trascrizione vengono riportate anche le correzioni autografe dello studioso.

«L’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti, appunto perché veneto, fu il solo ad aver ebbe sempre una viva sensibilità per i nostri questi problemi: le ricerche del compianto Gerola, ch'esso indisse e finanziò a Creta, sebbene s'occupassero d'arte bizantina solo piuttosto marginalmente, rimasero per anni il solo contributo italiano in tale campo. Poi per sei o sette anni consecutivi, mi assegnò a me una missione di ricerche in Levante, (con un contributo di cinquemila lire l'anno) che mi consentì di vedere e studiare quei monumenti, *senza di che io non potrei essere ora su questa cattedra*. Giacché ~~come m'hanno insegnato i miei Maestri, ed io a mia volta insegno a voi studenti: senza sezionando[?] seduti a tavolino~~, sui libri e sulle fotografie soltanto, non si fa archeologia o storia dell'arte. ~~Ocorre vedere e rivedere e poi ancora vedere.~~»<sup>238</sup> [corsivo di chi scrive]

Nell'inciso di Bettini, poi cancellato, emerge un aspetto del valore della ricerca sul campo per la storia dell'arte che fino ad ora non avevamo messo in rilievo. I viaggi di studio sono fondamentali per Bettini, tanto da costituire un elemento imprescindibile del suo insegnamento, della stessa possibilità e legittimità di formulare il proprio discorso *ex cathedra*: una stesura successiva di questo passo è più scarna: «Poi, per sei o sett'anni consecutivi, l’Istituto assegnò a me la missione in Levante, che mi consentì di vedere e di studiare quei monumenti, *senza di che io non potrei essere ora su questa cattedra, perché non oserei parlare di cose non vedute*»<sup>239</sup>. Lo storico dell'arte non può parlare dell'opera d'arte senza averne avuto un'esperienza diretta. Esigenza questa riconducibile a quella vocazione “visiva” di Fiocco, che nel passo cancellato a matita, dimostra più precisamente l'ascendenza nell'insegnamento di Adolfo Venturi. Quel «vedere, e rivedere e poi ancora vedere» di Bettini, riecheggia infatti il noto consiglio pratico venturiano.

È significativo in questo senso che Bettini riprenda nella prolusione del corso di Archeologia cristiana, il suggerimento che Venturi rivolgeva ai suoi allievi proprio in una simile occasione, nell'inaugurazione del corso di storia dell'arte dell'a.a. 1904-05 all'Università di Roma. Esso si inseriva infatti in un analogo quadro di preoccupazione metodologica, dove si esprimeva l'esigenza dell'osservazione diretta dell'opera e la

---

<sup>238</sup> ASB, Inediti 6, 5/30A, “I miti dell'archeologia cristiana”, f. 4r. [barrato da Bettini]

<sup>239</sup> ASB, Inediti 6, 5/30B, “I miti dell'archeologia cristiana”, f. 7r. [corsivo di chi scrive]

necessità di una reiterazione di tale visione nel tempo, per meglio coglierne l'originalità, in una lettura storicamente attendibile e contestuale, da opporre alle affermazioni «troppo assolute», fatte «a forza di ragionamenti».<sup>240</sup>

Nell'inciso di Bettini si tratta quindi da una parte di affermare l'esigenza di un metodo critico quanto più aderente ai dati formali dell'opera, ma dall'altra di contrapporsi a qualcos'altro, alla consuetudine degli storici dell'arte moderni di affidarsi ai libri e specialmente alle riproduzioni fotografiche; quest'ultime, per quanto accurate, mettono in secondo piano, o oscurano del tutto, alcuni valori dell'opera d'arte (come nel caso dell'architettura bizantina, l'unità tra struttura tettonica e stesura musiva, gli effetti cromatici, l'illusionismo spaziale ecc.) che si palesano soltanto in una fruizione diretta.

Per quanto, nei passi sopramenzionati, non si trovino osservazioni articolate sull'imprescindibilità della fruizione diretta dell'opera, nella pratica dello studio sul campo, quale primo gradino di una ricezione critica dell'opera, abbiamo la possibilità di rintracciare, seppure in maniera indiziaria, questa valenza sul piano del metodo, attraverso i frammenti di un diario che Bettini stende durante i suoi viaggi in Grecia, e che poi riadopera in una dispensa di Estetica degli anni '60.

---

<sup>240</sup> A. VENTURI [1904-05] 1990, p. 75. Sul valore dell'opera di A. Venturi per gli studi storico-artistici in Italia cfr.: AGOSTI 1996; VALERI 1996; D'ONOFRIO 2008.

## II.2. *Indizi del metodo critico nei viaggi di studio in Grecia*

### II.2.1 «*Pellegrinaggi bizantini*» in Grecia

I viaggi che Bettini fa in Grecia a partire dal 1934 assumono un rilievo particolare ai fini della nostra ricostruzione del suo metodo critico. Seppure da una parte le missioni in Grecia siano orientate all'esigenza di una ricostruzione filologica di diversi ambiti artistici della provincia bizantina, quali la scuola veneto-cretese, la scuola macedone ecc.<sup>241</sup>, esse contribuiscono parallelamente anche a una riflessione e un chiarimento sulla propria attitudine critica, che, riprendendo un termine ricorrente nel suo lessico, non esiterei a definire "anticlassica".

Bettini visita la Grecia in quanto bizantinista, ma ha anche la possibilità di vedere i monumenti della classicità, di essere cioè contemporaneamente esposto alle impressioni di due modalità espressive contrapposte. Lo studioso affida a un diario le riflessioni tratte dall'esplorazione del territorio greco. Diario conservato in parte per frammenti, e in parte confluito in un progetto letterario rimasto inedito.

Lo studio del diario si è reso necessario per una serie di motivi. In primo luogo, il reperimento delle prime impressioni rintracciabili nel diario permette di cogliere in uno stato «aurorale» – per usare un termine crociano, caro allo studioso –, la formazione di quell'opposizione tra arte greca e arte romana, e quelle più formali, «plastico» vs «cromatico» e «spazio» vs «tempo», che avranno una notevole fortuna nell'assiologia del discorso storico-critico di Bettini, così fortemente orientato all'interpretazione di periodi artistici quali l'arte tardoantica, bizantina, veneziana, e infine contemporanea, che trovano fondamento critico proprio sul secondo termine

---

<sup>241</sup> Tra le pubblicazioni legate al periodo di ricerca in Grecia si possono menzionare: Bettini, *Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte cretese veneziana* (1934-35); ID., *L'influenza della cultura veneta nel Mediterraneo Orientale: la pittura veneto-bizantina* (1938); ID., *Origini romane della decorazione ceramoplastica bizantina* (1938); ID., *Per un'edizione critica del Manuale del Monte Athos di Dioniso da Furnà* (1940-41).

degli opposti menzionati.

In secondo luogo, nei diversi documenti conservati nella cartella denominata "Diario di Grecia (1935-36 ca.)" possiamo registrare l'anticipazione di alcuni luoghi privilegiati della critica bettiniana: il giovanile interesse per la letteratura; successivamente abbandonato o piuttosto riorientato in una scrittura storico-critica estremamente attenta allo stile; l'attenzione alla fruizione situata dell'opera, che mette in risalto il piano temporale su cui tale fruizione avviene, e dove concorrono valori figurativi effimeri come gli effetti cromo-luminosi; il ricorso all'architettura come forma paradigmatica di arte che esemplifica bene l'imprescindibilità della fruizione diretta (corporea) dell'opera.

In terzo luogo, l'esperienza greca, a conferma del suo particolare significato formativo in termini di metodo, viene rievocata da Bettini stesso, a distanza di trent'anni, nelle dispense di estetica e di critica d'arte, in cui riprende e rielabora, alcuni dei passaggi della versione manoscritta del diario.

## II.2.2 Cartella "*Diario di Grecia (1935-36 ca.)*"

La cartella "Diario di Grecia (1935-36 ca.)" conservata presso l'archivio Bettini presenta un materiale lacunoso. Essa consta di tre sottocartelle, la prima contenente un documento dattiloscritto senza titolo, la seconda delle varianti manoscritte e frammentarie del diario, e un'altra cartella con due frammenti dattiloscritti assimilabili per contenuto ai precedenti documenti.

Preme subito sottolineare che con "diario" ci riferiremo a un testo la cui esistenza è da considerarsi in stato di potenza o di progetto. A parte alcune deissi spaziali e temporali tipiche del genere diario, ricorrenti per altro soltanto nei frammenti manoscritti, come per esempio «Diario greco, Dafni, ottobre, Pineta a Dafni», in una sua variante «Pineta a Dafni, Dafni, ottobre», o «Pellegrinaggi bizantini, Chiese dell'attica, Atene, fine di

settembre», non si conservano altre occorrenze che legittimino pienamente tale denominazione.<sup>242</sup>

L'esistenza del diario a lato del polo principale della sua attività di ricerca risulta comprensibile con gli interessi letterari che contraddistinguono gli anni giovanili di Bettini.<sup>243</sup> Questi interessi, dove prevale l'attenzione per la letteratura francese (ricorrenti sono i riferimenti a Mallarmé, Valéry, Proust), erano orientati anche nella pratica della scrittura letteraria, come è attestato dalla corrispondenza dello studioso. Ci sono notizie sulle sue sperimentazioni nel campo del racconto<sup>244</sup>, della poesia<sup>245</sup>, del romanzo<sup>246</sup>, sperimentazioni che tuttavia rimangono in una dimensione di laboratorio privato, quando non vengono addirittura auto-censurate.

Oltre alla letteratura, i documenti di questi anni rivelano che negli interessi dello storico d'arte un ruolo speciale gioca anche la musica, soprattutto romantica, che come vedremo qualifica il tono sentimentale della narrazione nelle annotazioni diaristiche.

In una minuta indirizzata al «professore», presumibilmente Fiocco, purtroppo non datata, ma riferibile sicuramente intorno agli anni '30, Bettini così scriveva:

«Carissimo Professore, ho messo in questo momento il punto finale ad un lungo racconto (per terminare il quale in realtà sono fuggito a Firenze) che da tempo mi stava sullo stomaco. Contrariamente a quanto m'avviene di solito, ne sono abbastanza soddisfatto: credo ch'esso segni un punto di maturazione stilistica nella mia modestissima attività letteraria. Ma può darsi che il sollievo per aver finito il lavoro mi offuschi la visione

---

<sup>242</sup> Nel presente lavoro ci riferiremo principalmente alla versione dattiloscritta (la più completa) e ad una delle varianti manoscritte che si presenta con minori correzioni, e, soltanto per integrazioni tematiche, alle altre.

<sup>243</sup> AGAZZI 2011, p. 52.

<sup>244</sup> Vedi *infra*, p. 19.

<sup>245</sup> In una lettera del 31 maggio 1944 indirizzata a Fiocco lo studioso scrive da Montagnana dove era sfollato per via della guerra: «Ora che la carriera è stata ripristinata, vo in città quattro giorni su sei, mi occupo dell'ufficio e degli esami, ricompro qualche libro se mi riesce; e poi qui faccio il contadino nell'orto fraterno, studio architettura e, se m'avanza un ritaglio di tempo, scrivo poesie surrealiste.» Fondo Sergio Bettini, Fondazione Giorgio Cini [d'ora in poi FSB CINI], Sergio Bettini lettera a Giuseppe Fiocco, 31 maggio 1944, 209, Volume 10.

<sup>246</sup> In una lettera del 13 settembre 1962 a Giuseppe Mazzariol, Bettini scrive: «con la poesia [...] ho defecato un intero romanzo di più di trecento pagine: a rileggerlo mi muove lo stomaco.» riportato in AGAZZI 2011, p. 52.

autocritica. [...] In questa lunga novella (alla quale ho cercato di dare l'unità e la sonorità d'un pezzo di musica da camera, disciogliendo concetti densi e lentamente maturati, nel languore di abbandoni musicali [...] v'è forse – ma spero molto in fondo un'idea filosofica: ed è quella del carattere tragico di ogni amore [...]»<sup>247</sup>

Quest'interesse verso la letteratura e la musica troverà poi impiego, in veste dissimulata, nella produzione storica (nelle pubblicazioni specialistiche, nei saggi e nelle dispense), dove, come è stato rilevato da più parti, Bettini pone un'attenzione costante allo stile.<sup>248</sup>

### II.2.3 Frammento manoscritto “Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre”

La versione manoscritta da cui partiamo consiste in due fogli scritti fronte e retro.<sup>249</sup> La scelta ricade su questa versione perché è l'unica che presenta la dicitura, annotata a matita, "Diario greco", quella che poi ha dato seguito all'identificazione unitaria di tutti gli altri frammenti. Le note diaristiche presentano tracce autografe della revisione dello studioso che nella nostra trascrizione vengono riportate:

Scrive Bettini:

«Passando da una riva all'altra di Grecia non ritrovavo quel senso di limpida e netta serenità, che m'ero aspettato di sentirvisi riflettere dal cielo nell'animo, come il riflesso riverbero di una figura di marmo candido elevata contro l'azzurro. Le onde di sensazioni che m'investivano erano straordinariamente precise, ma fuggitive; e m'insinuavano dentro il seme d'una malinconia, non priva d'una certa dolcezza torbida, simile a quella che le cose acquistano dall'essere perdute per sempre.»<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Citato in AGAZZI 2011, p. 52, nota nr. 19.

<sup>248</sup> BERNABEI 1989; CAVALLETTI 1996, TOMASELLA 2007b. AGAZZI 2011.

<sup>249</sup> ASB, Inediti 130, 21bis. Forniamo riproduzione del documento in Appendice D.

<sup>250</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 1r. Si rimanda in Appendice D per la trascrizione del documento manoscritto.

Già nell'introduzione notiamo come sia valorizzato il momento crociantemente aurorale del primo contatto con l'opera, dove si pone attenzione alle immediate "impressioni". L'attenzione dello storico ricade sull'orientamento estetico nella fruizione dell'arte greca, qualificata con gli aggettivi "limpido", "sereno", "candido", che semantizzano storicamente il periodo "classico" dell'arte greca, che lo studioso considera apice della forma plastica. Il contatto con quest'arte viene connotato da una coloritura passionale dissonante, l'osservata serenità della forma, non trova nel soggetto senziante un'emotività corrispondente per poter essere, come richiede la critica d'indirizzo idealista, "rivissuta". L'unica passione a legittimare il senso dei resti dell'arte greca, forma ineffettuale e lontana nel tempo, è quella della malinconia.

Non intendiamo fare un'analisi stilistica o semiotica delle passioni contenute nei frammenti delle note diaristiche, ma piuttosto rilevare attraverso la tessitura letteraria, uno degli aspetti che caratterizzano a livello di metodo il viaggio di studio e l'esperienza greca in genere di Bettini, che consiste nel valorizzare (seguendo l'impostazione idealistica) il momento critico in cui avviene il contatto di fruizione diretta con l'opera d'arte, contatto che risulta pregno di scoperte. Attraverso l'esposizione diretta all'arte e al paesaggio greco s'instaurano le condizioni per un orientamento della sensibilità, in questo caso di piacere o dispiacere, di simpatia o antipatia, di partecipazione o indifferenza. Bettini tematizza questo aspetto di criticità percettiva che nasce dall'esposizione diretta all'opera:

«Quel che provavo nella terra classica della plasticità era paradossale: erano impressioni musicali, romantiche, più adatte alla Norvegia che al Mediterraneo: intonate piuttosto sopra un ritmo temporale che su di una misura di spazio. Tuttavia, anche questo formarsi ritmico, ripetuto processionale di immagini tenui, colorate, vibratili, era greco, in fondo: seppure non classico. Aderiva in me alla visione delle chiese bizantine per cui m'ero messo in viaggio: delle mura dispiegantisi a scenario, delle volte e degli archi allitteranti le loro linee tonde in un'infinita illusione, e specialmente del ripetersi all'interno in esse di figure e di

scene a mosaico o a fresco di figure e di scene musicalmente misurate, vive di colori pallidi, delicatissimi.»<sup>251</sup>

In coerenza con il metodo idealistico, in questo passaggio del diario il fuoco del discorso è diretto alla qualificazione del sentimento del soggetto rispetto a una determinata forma artistica. A questo riguardo, è rilevante che lo studioso metta in evidenza un'incongruenza tra il tono dominante delle sensazioni di cui è portatore come soggetto, «intonate» – come osserva crocianamente –, su valori musicali, ritmici, in una parola su una forma temporale aperta, e le determinazioni dell'arte classica, o per meglio dire di tutto il paesaggio della «terra classica della plasticità»<sup>252</sup>, fondata su valori di uno spazio chiuso. Dall'altra parte, egli osserva che proprio l'intonazione del suo sentimento romanticamente configurato è adatta per aderire all'arte bizantina.

A conferma dell'influenza idealistica nella ricezione che Bettini ha dell'arte bizantina e greca classica, in uno dei due frammenti dattiloscritti troviamo una variante di questo passaggio, dove Bettini parla proprio in termini di “intuizione”: «Più tardi dovetti riconoscere un'insospettata giustezza, una non presentita fecondità in quella prima intuizione. Anche quello svolgersi processionale di immagini tenuamente colorate e vibratili m'apparve proprio di quella terra e di quella storia: se pure non classico».<sup>253</sup> Si tratta quindi del motivo tipico del metodo critico idealistico, l'esigenza che il rapporto tra fruitore e opera avvenga per un'adesione al tono principale del sentimento dell'opera, della necessità di “rivivere” nel proprio sentimento l'opera. Senonché nell'annotazione diaristica si delinea un'opposizione tra le precondizioni del sentimento per aderire all'arte classica e quelle romantiche, più adatte per aderire all'arte bizantina. Se, come è stato rilevato nel primo capitolo, le due categorie del classico e del romantico erano state messe a valore da Croce in un'ottica di convergenza dell'opera d'arte *tout cour*, qui possiamo far notare che c'è una preferenza nell'orientamento di Bettini per il romantico come migliore disposizione per cogliere o aderire all'arte bizantina.

Il lessico adoperato per qualificare la visione dell'arte bizantina si fonda

---

<sup>251</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, ff. 1v-2r.

<sup>252</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 1v.

<sup>253</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, frammento dattiloscritto nr. 2.

sull'opposizione tra i valori spaziali, lo spazio come misura dell'arte classica, e i valori musicali, il ritmo, il cromatismo aperto per l'arte bizantina.

A questo punto del suo racconto Bettini inizia una descrizione figurativa delle visioni delle chiese bizantine, e lo fa in rapporto a tre figure del paesaggio: l'aria, la luce e l'acqua.

Tralasciando l'aspetto di estetizzazione naturalistica del passo, è significativo dal punto di vista del metodo storico-critico che la descrizione riguardi sia l'esterno che l'interno degli edifici, e sia gli elementi architettonici che quelli propriamente pittorici, considerati evidentemente come un'unica opera d'arte, e questo a partire da una temporalizzazione musicale delle figure dell'aria, della luce e dell'acqua:

«All'esterno quelle chiese erano d'un grigio cinereo di pietra serena, o d'un fulvo piagato di mattoni o più spesso, d'un bianco calcinato abbagliante; il cielo vi ~~era~~ |/stava| sopra imminente, e l'aria marina lo attraversato a folate dal ~~aria un~~ soffio marino che pareva ~~xx~~ fissare ancor più, come in un mosaico, la nudità raggianti del suo cupo zaffiro.»<sup>254</sup>

Come ha evidenziato Tomasella per la monografia su Bassano del 1933, la pagina del giovane Bettini è densa di richiami non solo storico-artistici ma anche letterari. Lo studioso fa un larghissimo uso di metafore e similitudini tratte dal mondo naturale, dove è possibile notare diversi filtri letterari, da D'Annunzio a Montale, fino alla letteratura francese.<sup>255</sup> Così come nell'opera su Bassano essi erano adoperati per rendere più vivida la descrizione dei giochi cromatici della tavolozza bassanesca, così anche nel diario, gli prestiti letterari vengono utilizzati per dar conto degli effetti illumino-cromatici degli elementi costituenti l'architettura delle chiese nel contesto del paesaggio ellenico, il quale informa nella sua chiara e lucente formatività classica, le chiese bizantine, donandole una cifra locale, quel carattere sereno, e allo stesso tempo un po' plastico. La luce, riflessa dall'acqua, gioca un ruolo primario nella descrizione, inserendo un principio di dinamismo negli elementi architettonici:

---

<sup>254</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2r.

<sup>255</sup> TOMASELLA 2007b, p. 67.

«Spesso ~~xx xxx~~, nelle isole, le chiese erano sulla riva ~~stessa~~ del mare. ~~ed esso allora il mare~~  
L'onda allora, come una pupilla di cupo azzurro che veglia nell'ombra, si ~~spiegava~~ rifletteva  
a macchie ~~/elastiche|~~ sul rilievo trinato dei capitelli e vi agitava ~~perpetuamente~~ lo sguardo  
inestinguibile della luce.»<sup>256</sup>

Il punto di vista del racconto seguendo il filo tematico degli effetti luminosi e cromatici si sposta all'interno dell'edificio, dove il senso dell'organismo architettonico cambia, divenendo un gioco di riflessi e di cromatismi atmosferici, filtrati questa volta dalla tradizione pittorica veneziana:

«Ma all'interno, la penombra era profonda, limpida e fredda come ~~/in|~~ un acquario. ~~Il sole~~  
La luce vi penetrava ~~x~~ dai fori delle biforette massicce e si posava sulle pareti dipinte. E  
quei raggi obliqui, ~~xx~~ lunghi cilindrici solari che le pareti tagliavano non già  
perpendicolarmente al loro asse, ma obliquamente, dilatandone la sezione in un ovale  
allungato, nel quale la luce sembrava diluirsi e perdere nerbo e sostanza; quei pallidi raggi  
annacquati aggiungevano ai colori un vellutato roseo, un'epidermide di luce, quella ~~xxx~~  
specie di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia che caratterizzano certe  
pagine di Vincenzo Bellini o certe pitture di Vittore Carpaccio.»<sup>257</sup>

A parte l'intenzionalità letteraria, possiamo recuperare nel passo citato alcuni aspetti del metodo critico. Per rendere il carattere temporalizzato dell'arte bizantina lo studioso drammatizza i valori figurativi (soprattutto cromatici e illuministici), dove anche le figure del "mondo naturale"<sup>258</sup> (cielo, aria, acqua e luce solare) concorrono ad animare l'opera d'arte (l'architettura delle chiese bizantine) come un organismo complesso. Gli elementi naturali partecipano in maniera romantica alla forma, diventandone parte integrante, e accentuandone il carattere temporalizzato.

La fruizione situata delle chiese permette a Bettini di cogliere e di aderire al carattere temporale dell'arte bizantina, anche a partire da dinamiche effimere come gli effetti di luce naturale. Lo studioso pone l'accento su come alcuni elementi dell'architettura (le

---

<sup>256</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2r.

<sup>257</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, ff. 2r-2v.

<sup>258</sup> Con questo termine ci riferiamo alla nozione introdotta dal semiologo A. J. Greimas, secondo cui il "mondo naturale" è da intendere come un «linguaggio figurativo». Cfr.: la voce "mondo naturale" in GREIMAS, COURTÉS [1979] 1986, pp. 218-219.

biforette) mettano letteralmente in forma i raggi solari, trasformati in «lunghi raggi obliqui cilindrici», i quali una volta entrati nello spazio interno affievoliscono in una luminosità diluita. È proprio questa luce dinamica che dona poi ai colori degli affreschi uno specifico tono “vellutato”, e che possiamo immaginare anch'esso mutevole nell'arco della giornata. L'attenzione agli aspetti formativi dell'illuminazione nell'architettura troverà un coerente impiego nell'opera *L'architettura di San Marco* (1946), dove la ricostruzione storico-filologica della basilica si conclude con una “lettura” critica del testo, fondata per buona parte, anche sulla funzione che la luce vi assume, sia in rapporto alla struttura architettonica degli spazi, che della decorazione musiva.

Il dinamismo cromo-luminoso delle chiese viene poi inserito in uno scorcio storico dove l'arte bizantina è ricollegata nel suo senso ultimo al cromatismo tenero e dolce della scuola veneziana (Bellini, Carpaccio). Ciò che risulta più significativo in questo passaggio è l'operazione intertestuale di Bettini. Il «vellutato roseo che aggiunge l'epidermide di luce», «quella specie di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia che caratterizzano certe pagine di Vincenzo Bellini o certe pitture di Vittore Carpaccio» non è che una citazione non segnalata ripresa con una minima variazione, dalla *Recherche* di Proust. Sarebbe opportuno riportare il passo perché come avremo modo di notare è l'intera situazione formale dell'enunciazione proustiana che Bettini investe nella fruizione dell'arte bizantina.<sup>259</sup> Si tratta del momento in cui il narratore proustiano rievoca la situazione del primo incontro amoroso, avvenuto a “distanza”, attraverso un incrocio di sguardi, con la duchessa di Guermantes nella chiesa di Combray. Siamo quindi in un contesto tematico, l'interno di una chiesa, che è simile a quello del diario di Bettini. Dopo aver tratteggiato gli occhi dal «dolce stupore», il «sorriso un po' timido», della duchessa, il narratore prosegue caratterizzando con una ricca trama metaforica la traiettoria del suo sguardo: «azzurro come un raggio di sole filtrato attraverso la vetrata di Gilberto il Malvagio»:

---

<sup>259</sup> Al di fuori del riferimento letterario, Proust rimane fondamentale anche per l'opera matura di Bettini soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione totalmente “temporalizzata” di Venezia e della sua cultura figurativa.

«I suoi occhi sprigionavano bagliori azzurri, come una pervinca impossibile a cogliersi e che, tuttavia, lei mi avesse dedicata; e il sole, minacciato da una nube ma ancora dardeggiante a tutta forza sulla piazza e nella sagrestia, conferiva un incarnato di geranio ai tappeti rossi che erano stati distesi sul pavimento per la solennità e sui quali Madame de Guermantes incedeva sorridendo, e aggiungeva alla loro lanosità un che di roseo e vellutato, un'epidermide di luce, quella sorta di tenerezza, quella seria dolcezza nella pompa e nella gioia che caratterizzano certe pagine del Lohengrin, certi dipinti del Carpaccio, e che spiegano come Baudelaire abbia potuto applicare al suono della tromba l'epiteto “delizioso”». <sup>260</sup>

Il ricorso alla pagina proustiana in Bettini non si risolve ad essere soltanto un riferimento letterario utile perché molto attento, con trovate metaforiche, alla grana cromatica delle situazioni descritte, bensì una mediazione formale che incide sulla modalità stessa della fruizione dell'arte bizantina. Fruizione che per lo storico dell'arte sembra prendere, come nel caso della situazione proustiana, la connotazione dell'inizio di un rapporto amoroso, dove tutto l'assetto estetico del soggetto viene sollecitato a interpretare anche i segni più effimeri e dipendenti dalle contingenze temporali come facenti parte di un'unica atmosfera, dove tutti gli elementi, dal raggio di sole agli sguardi, alle vesti, e arredamento, alla tradizione pittorica, all'aggettivazione critica di uno scrittore, comunica.

L'influenza dell'enunciazione proustiana appare con maggior chiarezza anche in uno dei frammenti dattiloscritti, dove la particolare descrizione che lo scrittore francese riservava al vivo di una relazione umana, lo storico dell'arte trasferisce nella descrizione delle pitture all'interno della chiesa:

«Mi fermavo sulla soglia, e guardavo aprirsi come luminose aquamarine le iridi delle sante, sanguinare dai sottarchi gli umidi rossi delle vesti, tingersi di verde le nappe, i gialli fiorire come ranuncoli, le ali degli angioli vellutarsi di violetto. Mentre la luce del sole lentamente saliva fino allo stesso tono di rosa delle carni dipinte, a me pareva di penetrare l'anima

---

<sup>260</sup> PROUST [1913-1927] 2017, p. 121.

segreta dell'ignoto pittore: di comprendere la sua forza e la sua umana tristezza, di scoprire non visto la sua solitudine. E sentivo che dovevo amarlo.»<sup>261</sup>

Dopo il passaggio proustiano, la scrittura di Bettini assume un'attitudine più empirica, e si concentra nella descrizione particolareggiata dei mosaici all'interno dell'edificio religioso, dove si sofferma sull'iconografia e soprattutto sui valori cromatici di essa.<sup>262</sup>

«~~La disposizione~~ Il rapporto interna della grande decorazione pittorica era, più o meno, sempre il medesimo: retto da regole \secolarmente immutabili. (Ma bastava un prevalere di verde o di oca nelle vesti degli evangelisti, dei Santi e de' Patriarchi o nelle ali degli angeli, per intonare diversamente l'intero complesso e dargli una diversa espressione).»<sup>263</sup>

Nel passaggio citato risulta significativa l'attenzione del giovane studioso agli effetti di ricezione cromatica nell'arte bizantina, anticipatrice di quella dialettica tra *langue* e *parole*, oppure per usare la coppia che lo studioso riprende dal suo collega e amico, Carlo Diano, di “forma ed evento”, che diventerà una costante del suo metodo critico successivo.<sup>264</sup>

Il frammento del diario di Dafni si conclude infine con una descrizione ancora una volta dal tono letterario e psicologizzante, della figura di Cristo e della Vergine.

«Giù dalla cupola centrale, entro un nimbo multicolore e raggiato come un arcobaleno, il Pantocrator, il Cristo onnipresente guardava con i suoi occhi infiniti. La sua espressione era severa, ~~ma non xxx più triste che minacciosa~~, le sue mani reggevano con fermezza il libro della legge o i destini del mondo; ma i suoi occhi eran più tristi che minacciosi. Il suo essere pareva scorrere, ~~sotto~~ dietro l'immobilità delle pupille, come una tragedia senza fine: Egli non poteva mai perdonare abbastanza. Il suo sguardo toccava e penetrava gli uomini; ma la sua persona era lassù, fuori dal mondo, intangibile. Più vicina agli uomini, circondata da un battito di ali angeliche, fuoco ~~centrale~~ ove ~~posava~~ si incentrava il ritmo processionale delle liturgie, la Vergine rimaneva nella conca dell'abside [...]»<sup>265</sup>

---

<sup>261</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, frammento dattiloscritto nr. 1.

<sup>262</sup> Dalle descrizioni di Bettini, si desume che qui egli si riferisce al monastero di Dafni.

<sup>263</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2v.

<sup>264</sup> Sulla coppia concettuale *langue-parole* e *forma-evento* si rimanda al Cap. 4° § IV.2.2.

<sup>265</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2v.

Si tratta di un passo dove il giovane bizantinista non nasconde la sua adesione alla fede cristiana attraverso una vera e propria *Einführung*, un'identificazione empatica con la figura di Gesù, e col carattere tragico della sua umanità. Come vedremo più nel dettaglio nel prossimo paragrafo, la religiosità di Bettini in questo periodo, – per certi versi un «aspetto delicato e intimo»<sup>266</sup> della sua personalità –, viene mediata pubblicamente attraverso il cristianesimo esistenziale del teologo francese Lucien Laberthonnière.

Da questo passaggio pieno di pathos tragico e religioso la versione del manoscritto che abbiamo preso sin qui in considerazione s'interrompe, e non ci permette di andare oltre. Possiamo però seguirne un ipotetico proseguimento in un altro documento, questa volta un elaborato dattiloscritto, nel quale i motivi del diario trovano una maggiore articolazione.

#### II.2.4 Dattiloscritto “Diario di Grecia (1935-36 ca.)”

Il dattiloscritto contenuto nella cartella “Diario di Grecia (1935-36 ca.)” è, a parte il primo foglio mancante, conservato integralmente.<sup>267</sup> Esso è composto di quindici fogli numerati da 2 a 16. Senza data, né firma autografa, risale – secondo le informazioni assegnate dal gruppo di ricerca (Dorigo *et. alii.*) nella scheda inventariale – non oltre al 1935-36. Un riferimento interno al testo però, in cui Bettini dice di essere stato l'anno prima a Vienna, e cioè nel 1936<sup>268</sup>, ci permette di fissare la stesura del dattiloscritto al 1937.

Un diario, o più propriamente un racconto di viaggio. In nessuno dei paragrafi compare infatti la dicitura di tempo e luogo che abbiamo visto invece nella versione manoscritta di Dafni. Ambientato a Delfi, esso si articola tra l'itinerario della Via Sacra e il monastero di Hosios Loukas.

Il fuoco delle impressioni e delle riflessioni dello studioso è questa volta diretto verso i monumenti e in generale il paesaggio dell'arte greca, a cui non viene contrapposta

---

<sup>266</sup> BERNABEI 2011, p. 106.

<sup>267</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto. Fogli sciolti dattiloscritti, cartulati a penna 2-16, Correzioni autografe di Bettini. Forniamo riproduzione del documento in Appendice E.

<sup>268</sup> AGAZZI 2011, p. 56.

quella bizantina, ma piuttosto la civiltà cristiana.

Dal punto di vista stilistico il dattiloscritto è un esperimento letterario contraddistinto da una ricchezza di registri espressivi: si passa dal racconto di un itinerario di viaggio impreziosito di cultura classica, alla descrizione lirica di un rapporto amoroso all'interno dell'atmosfera del paesaggio ellenico, da osservazioni di carattere sociologico a quelle storico-artistiche, con veri e propri esercizi critici su opere d'arte specifiche, fino alla ricostruzione di generali visioni del mondo. Accordati a tali registri compaiono diversi motivi – alcuni già abbastanza elaborati, altri validi come anticipatori di sviluppi successivi –, caratteristici del metodo critico dello studioso. Ciò che risulta più importante è che all'interno del dattiloscritto riconosciamo già pienamente formata quell'attitudine anticlassica che contraddistinguerà anche le pagine più impegnate del Bettini storico dell'arte.

#### II.2.4.1 *Atteggiamento critico di un anticlassico*

Dopo un paragrafo aneddótico sul miagolio dei gatti di Delfi, che prosegue il racconto della prima pagina mancante, nella seconda pagina il dattiloscritto ci introduce – similmente alle annotazioni diaristiche su Dafni – alle impressioni che l'itinerario della Via Sacra (nella sua totalità di paesaggio naturale, artistico e mitologico), suscita nel soggetto che racconta. E anche qui l'autore (o, per essere più precisi, il soggetto narratore) pone attenzione agli effetti cromatici e illuministici del paesaggio. La valle delfica viene qualificata a livello di impressioni come un'«estasi luminosa e solenne»<sup>269</sup>, dove le «scogliere del Parnaso scintillano di colori e di quarzi»<sup>270</sup>.

Sottolineando il valore metafisico della luce nell'antica Grecia, rifacendosi all'immagine «vertiginosa» dell'incontro delle aquile inviate da Zeus nel racconto di fondazione di Delfi, e all'«inno alla luce» del *Timeo*, Bettini osserva che da una parte

---

<sup>269</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 2.

<sup>270</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 2.

il carattere della luce nella gnoseologia greca funziona come principio ordinativo del visibile, e dall'altra, nel suo aspetto più intenso, assume un aspetto tragico, nefasto per il destino degli uomini. La visione malinconica delle rovine di Dafni lascia il posto alle sensazioni d'angoscia suscitate dal paesaggio antico di Delfi:

«Qui a Delfi, sul mare ai piedi dei monti, quando la notte cade sulla curva perfetta della baia, dalle acque silenziose sale come una pienezza intrisa d'angoscia. Si può capire che in questi luoghi i Greci abbiano toccato la disperazione: dalla luminosa oppressione della forma, che è sempre sola nei suoi limiti, culmina e trabocca la tragedia.»<sup>271</sup>

Riconosciamo il tema della versione manoscritta del diario dell'arte classica come esperienza della forma perfetta, ma chiusa nella sua misura, connotata però qui negativamente come forma tragica. Ciò che nel manoscritto era tratteggiato con un carattere problematico come una presenza ineffettuale e lontana, a cui l'unico stato d'animo adeguato era la malinconia, si ripresenta ora come oppressione tragica e angosciosa. Lo studioso osserva come la dea Ellena, pur essendo simbolo della forma perfetta, chiusa nella sua misura, incolpevole, serena nella luce che racchiude, è anche apportatrice di lutti mortali, così come Apollo è il dio solare, ma è pur egli un dio crudele, spietato. Sembrerebbe che in questo nuovo investimento interpretativo che media le impressioni fisiche (la luce e il colore del paesaggio greco) Bettini faccia ricorso alla coppia apollineo/dionisiaco ripresa da Nietzsche. Dai diretti riferimenti testuali sembra proprio così: nell'interpretazione dell'arte classica lo studioso si dimostra più incline a interpretare il paesaggio delfico narcotizzando i valori dionisiaci e radicalizzando invece quelli apollinei. Risulta dunque più portato a manipolare il pensiero e la cultura figurativa greca classica, propendendo per uno sbilanciamento verso il polo apollineo, a cui si addice anche il carattere idealistico della filosofia greca come contemplazione serena di idee fisse ed eterne.

In questa direzione Bettini trova in Lucien Laberthonnière, – un autore caro

---

<sup>271</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 2.

all'idealismo attualistico<sup>272</sup> –, una fonte da cui trae alcuni temi che eserciteranno su di lui un lungo influsso. Laberthonnière, ne *Le réalisme chrétien et l'idéalisme grec* (1904) aveva dato una lettura fortemente oppositiva dell'idealismo greco rispetto al realismo cristiano.<sup>273</sup> Opponendo all'astrazione della dottrina greca la concretezza di quella cristiana, il teologo francese valorizzava, di quest'ultima, il carattere temporale e storico. Di qui il suo cristianesimo si traduce in una filosofia dell'azione, che alle idee da contemplare contrappone la vita cristiana come partecipazione a un programma di redenzione.

A partire dalla filosofia dell'azione di Laberthonnière, Bettini elabora nel suo dattiloscritto un'interpretazione generale di due atteggiamenti culturali, quello greco e quello cristiano (dal quale, secondo lo studioso, prende origine anche la nostra modernità), dove troviamo enucleati alcuni motivi del metodo critico che rimarranno operativi anche successivamente:

«I valori, per i Greci, erano preesistenti ad ogni azione: di cui segnavano, precisamente, il limite. Noi invece, con la nostra religione, con la nostra filosofia, abbiamo posto i valori alla fine dell'azione. Essi non sono, divengono; e per conoscerli tutti interi dovremo aspettare la fine della storia, la fine del tempo. Questo ci è stato insegnato dal Cristianesimo. Ma in tale flusso del tempo, il limite scompare; e dopo il Cristianesimo infatti l'arte non ritroverà più l'integrità formale assoluta, che ci sembra miracolosa, della scultura ellenica classica. Nemmeno nel Quattrocento fiorentino: anche la forma più chiusa e ferma, di Pier della Francesca o di Donatello, è mossa all'interno da una vibrazione inquieta: ha dentro di sé le oscure Erinni che la dilaneranno. Porta dentro di sé la Nèmesi – il peccato della dismisura che, secondo Eraclito, è un incendio. È certo, dopo Cristo, noi saremo legati insieme nel tempo di un destino, e non saremo più, veramente, ~~dei solitari~~; ma, rispetto ai Greci, avremo sempre le mani in qualche modo vuote, e la mente nel tormento di chi aspetta.»<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> L'opera del teologo francese viene recensita da Gentile nel 1906 ne «La Critica» con il titolo *La filosofia dell'azione del Laberthonnière*.

<sup>273</sup> L'edizione italiana presente in bB con sottolineature e annotazioni dello studioso, è quella del 1922 tradotta da Piero Gobetti.

<sup>274</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 3.

Cogliendo la divergenza profonda tra la dottrina greca e quella cristiana in un'interpretazione attualistica dei “valori”, il discorso dello studioso è orientato a proiettare tale differenza come inconciliabilità, nel tempo presente, tra «i Greci» e «noi».

Nell'adesione alla filosofia del divenire e nel carattere storico e insieme esistenzialistico del cristianesimo Bettini trova così il motivo, che sarà decisivo e avrà lungo corso, del «flusso del tempo», o in una parola della temporalità, motivo che funziona da spartiacque storico tra l'arte greca (integrità della forma assoluta posta fuori dal tempo) e l'arte che si apre al tempo con l'avvento del cristianesimo, in un disegno che arriva fino alla contemporaneità, quest'ultima consegnata storicamente alla perdita di quella forma e del suo limite. Sono qui racchiusi i termini di una problematica insieme filosofica e religiosa, che contraddistinguono l'impegno dello studioso nell'ambito di ricerca dell'arte tardoromana e paleocristiana.

Nel passaggio dalle note diaristiche al racconto notiamo che al passo dell'*Einführung* con l'immagine del Cristo Pantocrator vista nell'abside del monastero di Dafni, si sostituisce qui un discorso teoricamente più pacato. Si intravedono però già quelle note passionali di «inquietudine» e «tormento», preponderanti soprattutto nel secondo dopoguerra, quando i riferimenti religiosi saranno abbandonati a favore di quelli esistenzialistici.

È quindi attraverso il cristianesimo esistenziale di Laberthonnière – e sempre all'interno della filosofia attualistica –, che in Bettini si svolge in un primo tempo quella «grammatica degli opposti»<sup>275</sup> che egli elaborerà in maniera più direttamente storico-artistica attraverso il riferimento alla scuola di Vienna, e che vede come protagonisti l'arte greca di contro a quella romana in una complessiva lettura anti-classica della storia dell'arte.

Quest'atteggiamento anticlassico si riscontra in vari luoghi dello scritto. Anche il richiamo alla mitologia e al pensiero greco che era stato all'inizio evocato non è che un passaggio obbligato ma momentaneo, che l'itinerario della Via Sacra a Defli esige,

---

<sup>275</sup> DORIGO 1999, p. 29.

per essere però subito dopo smentito, o reso inoperante nel suo discorso.

Nel paesaggio luminoso di Delfi, che una delle guide del tempo affermava essere «uno dei più grandiosi ed impressionanti della Grecia»<sup>276</sup> «dove il visitatore, anche se provvisto di vaghe nozioni, può immediatamente entrare in comunione con lo spirito antico»<sup>277</sup>, il giovane storico dell'arte, rifacendosi ad autori latini, non vede che ombre:

«Già Demostene, nel suo discorso contro Filippo il Macedone, aveva chiamato Delfi il paese delle ombre. E tale a me era parso: perché, per quanto mi sforzassi a richiamare il ricordo de' miei studi classici, non riuscivo a dare alla "dimensione Delfi" una struttura comprensibile; né mi pareva che altri vi fossero riuscito. Né la dottrina, né Pythia, né l'oracolo sono per noi realtà afferrabili: sfuggono alla nostra presa; rimangono inconsistenti.»<sup>278</sup>

Nei diversi passaggi del racconto che riguardano l'itinerario della Via Sacra il soggetto narratore non nasconde d'altronde una certa scontentezza. Il giovane storico dell'arte lascia intendere ironicamente che si sottomette all'itinerario classico quasi suo malgrado, per «pagare lo scotto all'archeologia»<sup>279</sup>, e per una forma di cortesia verso la «compagna archeologa»<sup>280</sup> che lo accompagnava durante il viaggio.<sup>281</sup>

Le note ironiche verso l'archeologia, che nascondono, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, un'obiezione metodologica, si concretizzano anche in un altro momento del racconto, in occasione della visita al museo di Delfi dove Bettini di fronte alla visione della statua dell'Auriga è sollecitato a un breve esercizio critico.

---

<sup>276</sup> P. Kollas, *Descrizione completa di Delfi*, p. 8. Si tratta di una guida turistica presente in bB, ed evidentemente acquistata da Bettini ad Atene.

<sup>277</sup> P. Kollas, *Descrizione completa di Delfi*, p. 8.

<sup>278</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 7.

<sup>279</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 6.

<sup>280</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 7.

<sup>281</sup> Si tratta molto certamente di Giovanna Moro, con cui Bettini si sposa nel 1939. cfr.: AGAZZI 2011, p. 58.

#### II.2.4.2 Museo di Delfi: esercizio critico sull'Auriga

Nel museo di Delfi l'attenzione del narratore è colta dalle pessime condizioni museografiche dell'Auriga, esposta in «una ingombra stanzetta dove la sua statura piglia troppa insolenza».<sup>282</sup> Questo passaggio del racconto è sintomatico dell'interesse dello storico per l'istituzione museale. Due anni dopo, nel 1939, mentre è professore incaricato di Storia dell'arte bizantina all'Università di Padova, in pieno stile “viennese”, Bettini comincia la sua parallela esperienza al Museo Civico di Padova, del quale assume la direzione fino al 1942. Lo studioso poi si sofferma in una descrizione stilistica della statua, considerata un capolavoro, dove però l'esercizio critico lascia spazio a una riflessione più generale sulle categorie utilizzate, un modo questo – spezzare il discorso con parentesi teoriche – che sarà una costante del suo metodo:

«Sulle rigide simmetrie della veste a cannelli, i piedi e le braccia paion calcati dal vero. Una sorta di rustico imbarazzo nell'atteggiamento non attenua l'ottusa arroganza del volto. Avessi tempo e voglia, non mi sottrarrei all'invito di tentarne un esercizio di lettura, il quale partirebbe per ragioni di comodo dalle categorie critiche tramandate del primitivismo o arcaismo, e del classicismo, che sembrano fissare i due poli di tendenza formale o Kunstwollen, tra i quali l'Auriga di Delfi oscilla. Solitamente, nei libri di archeologia, si qualificano codeste tendenze anche coi termini di verismo e naturalismo.»<sup>283</sup>

Emerge qui uno dei *topoi* dello stile critico di Bettini, dove l'esercizio di lettura di un'opera d'arte diventa occasione di un ripensamento delle stesse categorie adoperate. Se l'esercizio critico è da una parte diretto all'opera, volto idealisticamente alla qualificazione stilistica dell'Auriga, esso è al contempo meta-critico, rivolto alla problematizzazione degli strumenti linguistici attraverso cui la qualificazione ha luogo. Questa presa di distanza dalle categorie di «verismo» e «naturalismo», che lo studioso trae dai libri di archeologia<sup>284</sup> è sintomatica di una critica al metodo positivista

---

<sup>282</sup> Sull'attività museale di Bettini cfr.: BORDIGNON FAVERO 1997; AGAZZI 2011.

<sup>283</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 4.

<sup>284</sup> Due di questi libri di archeologia dell'arte classica posseduti dallo studioso sono per esempio il manuale di Alessandro della Seta, *I monumenti dell'antichità classica. Grecia e Italia*, Società anonima editrice Francesco Perrella, Napoli - Genova - Città di Castello, [s.d.], e A. Rumpf. - P. Mingazzini, *Manuale di storia dell'arte classica*, La “Nuova Italia”, Firenze, [s.d.].

che contraddistingue questa disciplina nel momento in cui scrive, e che di queste categorie si serviva per un uso meramente classificatorio e periodizzante delle opere d'arte.

Un anno dopo la stesura dell'appunto, nella dispensa *Scultura cristiana primitiva*, (a.a. 1938-39), Bettini sarebbe ritornato in maniera più esplicita sulle insufficienze del metodo archeologico, che in quell'occasione, essendo l'arte paleocristiana oggetto del suo corso, riguardava la cosiddetta archeologia cristiana. Chiamando il metodo critico della disciplina «contenutistico», e quindi, dal punto di vista idealistico, incapace di cogliere nell'opera la sua artisticità, ma soltanto il “documento” storico, Bettini osservava:

«Un tale modo sorpassato di considerare le opere d'arte, è completamente scomparso dalla storia dell'arte moderna e va rapidamente scomparendo anche dalla storia dell'arte antica: soltanto in alcune zone meno battute, come appunto quella dell'archeologia cristiana, continua ad essere usato. Ma è tempo che anche in questa zona si spazzino via i vecchissimi sistemi – che, stranamente, sono il prodotto d'una critica positivista – e che anche l'archeologia cristiana si metta; come si suol dire, al corrente, si aggiorni. Archeologia cristiana non può essere che storia dell'arte cristiana.»<sup>285</sup>

L'obiezione alle categorie critiche e al metodo positivista dell'archeologia (cristiana) non è altro che un modo per ribadire che anche l'archeologia è storia dell'arte. In quest'affermazione Bettini segue le osservazioni metodologiche dell'archeologo Carlo Anti il cui influsso nel primo periodo di attività di Bettini all'Università di Padova è, insieme a quello di Giuseppe Gerola, molto incisivo. In un estratto intitolato *L'archeologia* (1930), presente nella biblioteca di lavoro di Bettini, Anti riconosceva l'autonomia scientifica dell'archeologia rispetto ad altre discipline (filologia, storia, numismatica, ecc.) proprio in quanto “storia dell'arte”.<sup>286</sup>

E difatti, uno dei meriti che avrebbe riconosciuto a sé stesso come bizantinista è

---

<sup>285</sup> ASB, Dispense, *Scultura cristiana primitiva*, pp. 166-167.

<sup>286</sup> ANTI 1930, p. 41.

proprio quello di aver introdotto il metodo critico consolidato nella storia dell'arte moderna – dalla quale egli proveniva per formazione – in un campo di studio che ne risultava avulso.

Diventa così comprensibile il ricorso, nell'esercizio critico sull'Auriga, alla riegliana nozione di *Kunstwollen*. Il veloce ricorso al *Kunstwollen* non è per ora argomentato attraverso un esplicito rimando a Riegl, ma piuttosto avvicinato nell'ottica dell'estetica di Croce intesa come linguistica dell'arte. È attraverso il riferimento alla linguistica che Bettini considera inefficaci categorie come «realismo» e «naturalismo», adoperate solitamente nell'analisi critica dell'Auriga:

«L'arte greca arcaica sarebbe ancora realistica, nella misura in cui vuol dare l'illusione del reale, imporre la presenza dell'immagine come presenza vivente. Nel corso del VI secolo essa sorpasserebbe il realismo e diverrebbe naturalistica, perché scruta avidamente la struttura e il funzionamento del corpo umano, e ciascuna delle sue creazioni segna un progresso sulla precedente: non già un progresso estetico, s'intende, ma un progresso scientifico. Sono categorie che mi son sempre sembrate, e mi sembrano, rozze e inadeguate; ma si possono tradurre, più concretamente, in termini di stilistica, anzi di linguistica.»<sup>287</sup>

Bettini tenta una traduzione linguistica, cioè formale, delle due categorie (realismo e naturalismo) tra le quali si posiziona storicamente l'Auriga. Si tratta di un passo significativo perché ci permette di seguire cronologicamente l'orientamento formalistico dello studioso alla fine degli anni '30. Tuttavia si tratta di un tentativo poco riuscito, o per lo meno ancora vago, lontano comunque dalla vera e propria analisi semantica, che diventerà nella seconda metà del Novecento, in sintonia anche con gli sviluppi della semiologia. In questa "traduzione" non si riesce a osservare un salto di qualità dalle categorie primitive a quelle formalmente più adeguate:

«Quel che si dice naturalismo o classicismo, risponde allo sforzo razionale del pensiero greco per spiegare logicamente i fenomeni. Ha le sue radici nell'arcaismo – che assume l'opera come un evento formale immediatamente esperito – e si impone definitivamente

---

<sup>287</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, ff. 4-5.

dopo la rivoluzione artistica degli inizi del V secolo, che sostituisce, nella statuaria, alla posizione frontale e alle forme stilizzate del Kouros arcaico, "un atteggiamento più naturale e delle forme osservate con maggiore fedeltà". Ma soprattutto, imposta le connessioni di una struttura linguistica, la quale libera il processo di creazione artistica dalla puntualità delle percezioni, dal legame con schemi formali ancor abbandonati all'azzardo degli eventi. Non è senza ragione, che l'avvento di tale struttura "classica" coincida con lo stabilimento della democrazia ad Atene: ambedue rispondono infatti ad un più libero sguardo gettato su ciò che è strutturalmente caratteristico della condizione umana.»<sup>288</sup>

Anche se si tratta di un tentativo poco riuscito, possiamo osservare la presenza di un lessico che è caratteristico di Bettini, soprattutto nel secondo dopoguerra. Troviamo qui termini molto moderni come «evento formale», «struttura», «struttura linguistica», così caratterizzanti la pagina bettiniana nel periodo più maturo.

#### II.2.4.3 *A Delfi «Apollo è scomparso»*

Un altro passo dell'anticlassicismo di Bettini si ritrova più avanti nel suo scritto dove il soggetto narratore descrive il paesaggio dalla finestra della sua camera d'albergo. È un momento in cui il paesaggio delfico viene tratteggiato come un campo di rovine a cui non è più possibile trovare un senso:

«Da questa finestra vedo già le foglie dei fichi selvatici, i grappoli vermigli dei melagrani gremiti di fiori, che dalla sommità del teatro s'affacciano allo scoscendimento su cui stanno aggrappate le rovine. Il pietrame d'ogni genere e misura fa come una valanga, appena arginata dai muri del proscenio e dal colossale basamento del tempio d'Apollo. Di costì un'altra valanga si stacca, e rotola fino alla strada maestra e ai tronchi degli uliveti.»<sup>289</sup>

A questa immagine, il narratore affianca un elemento sonoro, il «chiacchierio della fonte Castalia» e la sua eco che risuona limpidamente dalla «logora conchiglia del

---

<sup>288</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 5.

<sup>289</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, ff. 10-11.

teatro». Elementi questi che insieme concorrono a dare un «senso di vuoto, di deserto»:

«La beltà dei marmi, la sublimità delle loro proporzioni, possono consolarci sull'Acropoli ateniese. E nella solitudine d'Olimpia, fra i grandi velarii arborei, è una serenità di malinconico umanesimo. Ma, a Delfi, la moltitudine dei monumenti senza più volto si disfa e si uguaglia alla montagna indifferente: una delle massime testimonianze umane torna in polvere e in natura cieca. Apollo è scomparso; lasciando nell'aria un gorgo luminoso, e il fremito delle implorazioni. Ma del resto: che cosa mai farebbe Apollo, per noi?»<sup>290</sup>

Per rispondere a questa domanda, cioè per rimarcare la distanza, più volte e con diversi argomenti affrontata, tra «noi» e «i greci», Bettini considera anche la musica, attraverso una degli epiteti di Apollo che lo vuole “musagete”. Quale era la musica dei greci, si chiede lo studioso: «anzi, ebbero essi veramente una musica, come noi oggi l'intendiamo?»<sup>291</sup>.

«Per quel poco che le mie conoscenze mi possono soccorrere, direi di no. E, in fondo, lo si comprende: la stessa assolutezza, e chiusura entro limiti invalicabili, della forma dell'arte figurativa greca, contrasta con la vibrazione inarrestabile, ardente, che costituisce la sostanza stessa della musica, che è arte del tempo.»<sup>292</sup>

Il riconoscimento dell'assenza della musicalità nell'arte greca (assenza osservata dal punto di vista della musica moderna, quindi sui valori dell'armonia, in una parola sulla temporalità), pone Bettini in netto contrasto rispetto alla lettura che ne avevano dato altri illustri interpreti: «E tanti saluti a Schopenhauer, a Nietzsche, a Spengler, con la loro contrapposizione tra spirito apollineo e spirito dionisiaco, o faustiano. Per i greci, il dio della musica non fu Dioniso, fu Apollo»<sup>293</sup>. Lo studioso continua poi a precisare in quale senso si deve comprendere quest'assenza di musicalità nella civiltà greca:

«La musica dei greci fu univocale. I suoi gruppi a quattro toni, la cromatica e l'enarmonia non ebbero significato armonico, ma tettonico. I suoi pochi strumenti si svilupparono con

---

<sup>290</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, ff. 11-12.

<sup>291</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 12.

<sup>292</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 12.

<sup>293</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 12.

riguardo alla plastica del suono; quel qualsiasi disegno melodico che produssero fu, come la metrica della poesia greca, di carattere quantitativo, non accentuativo. Gli elementi insomma furon trattati come corpi, e fu dal loro volume, che dipese il ritmo. La musica greca non fu se non una plastica dell'~~orecchio~~ udito»<sup>294</sup>

La musica è trattata come uno degli argomenti più forti che rendono comprensibile storicamente e culturalmente la distanza incolmabile tra noi e i greci. Comprendiamo più esplicitamente il perché di questo interesse dello storico dell'arte per la musica, in un senso così fondamentale: per Bettini la musica (lo studioso si riferisce alla tradizione che si sviluppa in Europa a partire dal Seicento) «qualifica fundamentalmente il timbro della stessa condizione umana nella quale siamo immersi, della quale viviamo»<sup>295</sup>. Se con musica intendiamo l'arte fondata sulla temporalità, ritroviamo uno dei motivi ricorrenti nel suo discorso, il riconoscimento del carattere temporalizzato della civiltà, che a partire dal cristianesimo egli fa risalire fino alla nostra contemporaneità. L'interesse per la musica è documentabile oltre che attraverso il carteggio e le annotazioni risalenti al periodo dei viaggi, anche nella biblioteca dello studioso, dove è presente un cospicuo numero di testi sull'argomento.

In questa direzione egli si spinge ancora oltre con le sue osservazioni. Non solo i Greci, non hanno avuto una vera musica: lo studioso arriva sino al punto di sostenere che anche se avessimo la possibilità di ascoltare un brano autentico di musica greca antica, «esso ci rimarrebbe incomprendibile»<sup>296</sup>. Siamo qui di fronte a quell'argomento della contemporaneità della storia sostenuto dall'idealismo italiano per cui lo studioso afferma il carattere storico della comprensione dell'arte.

L'impossibilità di comprendere e di aderire all'arte greca, perché non fondata sulle coordinate temporalizzate della nostra cultura, è esemplificato più oltre attraverso la figura della «compagna archeologa» appassionata dei monumenti antichi:

«Quando è tutta presa dai suoi monumenti, e dallo scrivere fitto fitto su di essi i suoi appunti

---

<sup>294</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 13.

<sup>295</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, f. 14.

<sup>296</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, d. 14.

con la serietà più compunta, la sento mugolare a bocca chiusa brani di qualche aria di Greig – mi par di capire – o di Schumann: giacché la sua anima è *naturaliter* romantica. E non si rende conto, che questa sorta di contrappunto inconsapevole, su cui misura il suo tempo concreto, non ha, non può avere la minima consonanza con la sua esperienza in atto dell'arte greca, per nostra fortuna; anzi è, con essa radicalmente incompatibile.»<sup>297</sup>

Si chiarisce ancor più in questo passaggio che l'anti-classicismo di Bettini è mediato, in questo periodo giovanile della sua attività, da posizioni a sua volta romantiche. La musica non è una forma d'arte qualsiasi, essa qualifica il sensibile, la temporalità concreta dell'esistenza, donde deriva che questa sensibilità, orientata su valori temporali, dovrebbe essere incapace di apprezzare pienamente un'arte come quella greca che è fondata invece su una idealizzazione di valori plastici, spaziali.

Questa che potrebbe essere considerata una declinazione della tesi sulla contemporaneità della storia, è convinzione di lunga durata in Bettini. Nell'importante introduzione all'edizione italiana di *Spätrömische Kunstindustrie* di Riegl lo studioso scriveva, quasi traducendo in termini più generali il passaggio prima citato:

«la nostra esperienza ci avverte che noi (questo noi, che è ineliminabile dalla realtà stessa dell'arte) arriviamo a comprendere veramente, nella sua intima struttura, nella sua qualità autentica, una civiltà, e soprattutto un'arte del passato, soltanto quando ci troviamo in situazioni spirituali analoghe.»<sup>298</sup>

Seppur negli anni a seguire, nell'interpretazione storica dell'arte bizantina, egli si sarebbe aggiornato su istanze anti-romantiche, partendo dall'esigenza di una maggiore precisione storica e criticando la vaghezza della nozione di “bizantinità” come effetto di un mito romantico, nei confronti del romanticismo lo studioso non ha avuto un rapporto polemico. Nella stessa introduzione degli anni Cinquanta infatti egli avrebbe riconosciuto che quel processo di temporalizzazione, che qualifica l'intera episteme della modernità, e che fa venire meno il «telaio puramente estensivo della visione

---

<sup>297</sup> ASB, Inediti 130, 21, dattiloscritto, ff. 14-15.

<sup>298</sup> S. Bettini, *Nota introduttiva* a Alois Riegl, p. X.

ottocentesca del mondo»<sup>299</sup>, si può far risalire «a quel che si dice globalmente Romanticismo»<sup>300</sup>.

## II.2.5 Rievocazione dell'esperienza greca nella dispensa di Estetica a.a. 1962-63

Gli accorgimenti che Bettini trae dall'esperienza di studio sul campo, le impressioni e le riflessioni tratte dall'esposizione diretta ai monumenti e opere di due diversi periodi artistici come quello greco e quello bizantino, la divergenza percepita tra il modo classico e quello bizantino di dare forma allo spazio, l'osservazione che di questo carattere formativo partecipano anche elementi a prima vista extra-artistici come la luce ambientale, le generali osservazioni sulla differenza tra l'episteme della civiltà greca e quella cristiana, sono temi che ritornano, a distanza di anni, negli insegnamenti di estetica e di storia della critica d'arte che Bettini tiene a partire dagli anni sessanta. Più precisamente lo studioso adopera le annotazioni manoscritte su Dafni in due dispense, nella seconda parte del Corso di Estetica dell'anno accademico 1962-63<sup>301</sup> dedicata alla *Storia delle poetiche* e nella dispensa del Corso di Storia della critica d'arte dell'anno accademico 1972-73<sup>302</sup> intitolata *Abbozzo per una storia delle poetiche, per saggi*. Prenderemo in considerazione soltanto la prima dispensa, essendo il testo che qui ci interessa identico nelle due rispettive dispense.

La rievocazione dell'esperienza greca appare nella seconda parte della dispensa di Estetica (a.a. 1962-63) in un lungo paragrafo in cui lo studioso caratterizza la poetica dell'arte romana. Dopo aver descritto l'originalità della civiltà romana nella sua propensione alla temporalità, portando diversi esempi tratti dalla religione, dal diritto,

---

<sup>299</sup> S. Bettini, *Nota introduttiva* a Alois Riegl, p. XVII.

<sup>300</sup> S. Bettini, *Nota introduttiva* a Alois Riegl, p. XVII.

<sup>301</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte.

<sup>302</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Storia della critica d'arte. Abbozzo per una storia delle poetiche, per saggi*, a.a. 1972-73. Un passo rievocativo dei viaggi in Grecia compare però anche in Bettini, *Inquietudini della critica d'arte attuale* (1971).

e ricorrendo a più riprese al lavoro di Károly Kerényi<sup>303</sup>, Bettini passa all'analisi di un'opera d'arte concreta, il Pantheon, la cui analisi è condotta in un confronto con il Partenone d'Atene. Lo studioso rintraccia il diverso modo di significazione dello spazio nell'architettura religiosa romana rispetto a quella greca in tutti gli elementi, dal volume esterno della sua forma circolare, che rende l'effetto di un'immagine senza limiti, opponendosi così al senso della misura plastica del tempio greco, allo sviluppo continuo delle pareti nello spazio interno, spazio che non è chiuso dall'apparizione dell'immagine divina, ma definisce una diffusa spazialità sacra aperta alla libera temporalità deambulante dei fedeli, alla cupola che lo studioso invita a vedere come il corrispettivo culturale, ma aniconico, della statua di Atena nel Partenone, per arrivare infine al lucernaio da cui entra una luce «insieme naturale e divina»<sup>304</sup>.

È trattando del diverso significato che anche un elemento a prima vista secondario ed extra-artistico come la luce assume nei due edifici religiosi, che Bettini introduce una parentesi teorico-metodologica in cui è portato a rievocare le sue esplorazioni in Grecia.

Lo studioso osserva che «la luce che determina e modula i chiaroscuri dei volumi sculturali e degli spazi architettonici, non è un dato di quel che diciamo realtà fisica, ma struttura della forma: non è luce della natura, ma luce dell'arte»<sup>305</sup>. Se nel caso del Pantheon la luce proviene da uno spazio infinito attraverso il lucernario, nel tempio greco:

«[...] essa sembra formare la sostanza immutabile di quei marmi e quasi emanare da essi. [...] La nuda volumetria delle colonne, il loro profilo, la modellazione graduata in trapassi, di una giustezza sbalorditiva, quel miracolo della plastica greca (poiché tale è anche il tempio) non più mai raggiunto nonché superato, non avrebbe quell'assoluta coerenza linguistica se i suoi profili, i suoi piani non si presentassero appunto alla luce in maniera tale che, qualunque questa luce sia, l'immagine che ne risulta è un chiaroscuro infrangibilmente plastico – tattile direbbe il Riegl.»<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> KERÉNYI 1940.

<sup>304</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 94.

<sup>305</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

<sup>306</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

Quest'accorgimento che pertiene al metodo critico, cioè che la stessa luce fisica non sia un dato del mondo naturale ma appartenente anch'essa al mondo artistico, è un accorgimento che Bettini fa risalire proprio alle sue esplorazioni sul campo:

«Col sole o col cielo coperto, in pieno mezzogiorno, quando le ombre delle colonne s'allungano fin quasi ad oltrepassare il breve spiazzo della sommità dell'Acropoli – io, nei miei ripetuti soggiorni ateniesi, ho avuto davanti agli occhi il Partenone in ogni possibile condizione di luce: e sempre quell'immagine raccolta in sé, remota in una sua strana, irraggiungibile solitudine, senza la minima condescendenza al pittoresco, sia pure al pittoresco delle “rovine” – il che delude un poco i visitatori che scendono dal nord con qualche residuo di condizione romantica.»<sup>307</sup>

Inizia così la rievocazione dei viaggi in Grecia, dove ritroviamo l'attenzione rivolta alla situazione fruitiva dell'opera registrata nelle note diaristiche, in cui come abbiamo visto, lo studioso si soffermava sulle sensazioni ambigue che riceveva alla visione del paesaggio dell'arte classica. Ritroviamo anche il riconoscimento, da parte di Bettini stesso, che a monte di quelle sensazioni vi sono i residui di un atteggiamento romantico. A distanza, sembrerebbe, da tali residui, dalla posizione teorica in cui produce il suo discorso negli anni Sessanta (posizione aggiornata alle tesi dello strutturalismo e della fenomenologia), lo studioso non manca di attribuire un valore a quel movimento spirituale, perché nelle sue parole «tali siamo tutti più o meno noi, figli del romanticismo»<sup>308</sup>.

Ma lo stile diaristico che la ri-evocazione pressuppone richiede, nell'ordine del discorso delle lezioni *ex cathedra*, una cesura stilistica, che lo studioso si sente in obbligo di legittimare teoricamente. Prendendosi la licenza di poter parlare «in prima persona», egli inquadra la rievocazione sotto il magistero di Claude Lévy-Strauss, «l'autore di “Tristi tropici”, le cui lezioni di antropologia alla Sorbona o al Collège de France sono il racconto continuo dei suoi viaggi e delle sue personali esperienze»<sup>309</sup>. Lo studioso considera il metodo didattico dell'antropologo francese «più vivo ed anche

---

<sup>307</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

<sup>308</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

<sup>309</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 96.

più penetrante»<sup>310</sup> di quello consueto nell'ambiente accademico italiano di cui fa parte. È significativo che Bettini ritrovi un valore nei suoi appunti di viaggio in Grecia, rimasti fino a quel punto inediti, dopo quasi trent'anni, stimolato presumibilmente dall'edizione italiana dei *Tristes tropiques* (1955)<sup>311</sup>, opera che com'è noto ha cambiato le sorti dell'antropologia. Ci sono infatti molti elementi nel diario lévistrassiano che potrebbero aver portato Bettini a riconsiderare il proprio pellegrinaggio bizantino in Grecia: Lévy-Strauss pubblica il suo racconto di viaggio quindici anni dopo aver concluso l'esperienza di ricerca sul campo in Brasile iniziata negli anni '30, esperienza che segna in una misura fondamentale la prassi conoscitiva dell'antropologo. Dal punto di vista letterario poi il diario di Lévy-Strauss è caratterizzato, così come il diario dattiloscritto di Bettini, da una molteplicità di registri letterari: in parte saggio, in parte memoriale e in parte racconto vivo e aneddótico.

Reinquadrando quindi la sua esperienza di ricerca sul campo attraverso l'esempio dell'illustre collega francese, Bettini inizia così la rievocazione, dove si sofferma sulle impressioni che l'esperienza della visione dei monumenti antichi suscitava durante la sua prima visita in Grecia:

«Anche il mio incontro con la terra che aveva prodotto quell'arte, con la Grecia, dapprima non mi produsse un intimo riconoscimento, ma quasi una delusione. Passando da una riva all'altra del mare egeo m'ero aspettato di ritrovarvi il classico senso di netta e serena limpidezza, di sentire la certa plastica riflettersi nell'animo. Invece la mia impressione prevalente non era di serenità, ma di inquietudine, e quasi di timore.»<sup>312</sup>

Lo studioso riprende il passaggio iniziale del frammento manoscritto “*Diario greco*”, in cui registrava la discordanza tra le attese di un visitatore informato sulle caratteristiche tipiche dell'arte greca classica, la chiarezza plastica della forma, l'effetto di calma, di sospensione passionale, e quanto invece provava nel momento stesso in cui fruiva di quei monumenti, la “malinconia” suscitata dalla sensazione dei resti sconnessi e frammentari dei templi greci, qui sostituita con “inquietudine” in una versione più esistenziale.

---

<sup>310</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 96.

<sup>311</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*. La prima traduzione italiana è del 1960 per i tipi del Saggiatore.

<sup>312</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 96.

Ma nella dispensa si introduce un cambiamento rispetto alla fonte diaristica ancor più radicale. Nel diario le sensazioni disforiche di malinconia suscitate dai templi, erano bilanciate dalle sensazioni euforiche, “musicali”, “romantiche” delle chiese bizantine. Nella dispensa questa parte è omessa, e invece tutta la descrizione della fruizione contestuale degli edifici riguarda soltanto i templi greci. Lo studioso non rispetta il testo nella sua forma originaria, riportandone magari alcuni passi con le parentesi della citazione, riutilizza invece liberamente il manoscritto attuandovi modifiche, alcune delle quali anche molto significative e come si vedrà indicative del metodo: al posto, per esempio, delle descrizioni degli effetti cromatici e illuministici, che nel passaggio del diario s'ancoravano alla visione delle chiese bizantine, nella riscrittura lo studioso sostituisce, per esigenze di discorso, il tempio greco:

«Giungevo presso quei monumenti, il più delle volte, il mattino. Erano quasi sempre gruppi di colonne, frammenti di templi; assai di rado qualcosa in cui si potesse entrare. Di lontano erano d'un bigio cinereo, che s'arrossava un poco nelle fessure, nelle piaghe del marmo; da presso divenivano di un bianco abbagliante: il cielo vi stava sopra imminente, dilavato a folate dal soffio marino, che pareva fissare ancor più, come in uno smalto, la nudità compatta, da pietra dura, del suo cupo azzurro. Talvolta in promontorii come capo Sunio le colonne eran sulla riva del mare: l'onda allora si rifletteva a macchie elastiche sul rilievo delle scanalature, dei capitelli, e vi agitava lo sguardo inestinguibile della luce.»<sup>313</sup>

Invece delle chiese del diario che viste dall'esterno sembravano «d'un grigio cinereo», nella dispensa troviamo le colonne «d'un bigio cinereo» dei templi greci; invece dei mattoni che nelle chiese erano ricoperti «d'un bianco calcinato abbagliante», qui sono le «piaghe del marmo» che viste da vicino diventano «d'un bianco abbagliante».

Quest'operazione di manipolazione degli elementi costitutivi del testo d'origine lascia un po' perplessi, non è scontata, e può essere indiziaria del suo metodo. Come è possibile che, uno storico d'arte così fortemente attento alle esigenze metodologiche dell'aderenza critica e filologica all'opera d'arte, alle annotazioni che nel diario riguardano da vicino le chiese bizantine, sostituisca il tempio greco, che come ambito

---

<sup>313</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, pp. 96-97.

artistico vi si oppone fortemente? L'operazione risulta ancora più sorprendente, soprattutto se teniamo presente il valore esemplare che assumono le annotazioni fatte di getto nei taccuini di viaggio degli storici d'arte: pensiamo per esempio a Longhi, quando inserisce passaggi tratti dai suoi taccuini, segnalandoli con virgolette in forma di auto-citazione. Anche se lo storico usa tali inserti per prenderne qualche distanza, tuttavia il loro valore testuale e testimoniale rimane intatto, il valore delle «trascritture» essendo quello del documento che certifica un senso rappreso «una volta per tutte»<sup>314</sup>.

Nelle sostituzioni che Bettini introduce nella dispensa c'è però un elemento che ci permette di cogliere un indizio del suo metodo: lo studioso è costretto a introdurre una differenza fondamentale, che nel testo passa per essere quasi inosservata: se nelle chiese bizantine si poteva varcare la soglia ed entrare all'interno, nei frammenti dei templi greci, raramente si “entra” da qualche parte.

L'osservazione sulle rare occasioni per “entrare” che offrono i templi greci non è dovuta soltanto allo stato di conservazione degli edifici, come potrebbe lasciare intendere il passo citato. Si tratta piuttosto di un'osservazione che riguarda da vicino il metodo critico. Parallelamente al valore strutturante (artistico) della luce ambientale osservata nel paragrafo del manoscritto, l'accorgimento del valore artistico dello spazio interno come elemento fondante del linguaggio architettonico ha un forte peso metodologico per la ricognizione storico-critica dell'architettura, e nello specifico della differenza tra l'architettura greca e quella romana, in cui Bettini si è dimostrato particolarmente sensibile già nella prima fase della sua maturità e che possiamo far risalire ad uno dei maestri della Scuola di Vienna, Alois Riegl<sup>315</sup>.

Se nel diario manoscritto non è tematizzato quest'argomento, lo ritroviamo però già ben delineato teoricamente nelle pubblicazioni che facevano uso del materiale e dell'esperienza raccolta durante quegli anni. Nel 1937 per esempio, Bettini così scriveva nel manuale di storia dell'architettura bizantina:

«Non solo la spazialità esterna infinita, quale la potranno sentire un Bramante o un Palladio, non fu intesa dai Greci: anche lo spazio interno rimase nelle loro costruzioni senza una

---

<sup>314</sup> CONTINI 1989, p. 114; su quest'osservazione cfr.: CAVALLETTI 2006, p. 303.

<sup>315</sup> Sulla derivazione della nozione di “spazio interno” dall'opera di Riegl si rimanda al Cap. III, § III.1.1.

propria espressione architettonica: fece massa con la struttura; se pur vi si divide non si articolò, non ebbe vita propria. Di fatto i Greci non vissero entro i loro templi, li sentirono e li contemplarono come esterni a sè, in conformità con l'idea ch'essi ebbero dell'essere, del cosmo unitario, reale nella sua obiettività plastica.»<sup>316</sup>

Constatata l'assenza dello spazio interno come tratto caratteristico dell'architettura templare greca, Bettini proseguiva in quell'occasione con l'osservare la spazialità interna nell'architettura romana, il fondarsi prettamente dell'architettura romana su «problemi spaziali»<sup>317</sup>, per poi concludere avanzando il suggerimento di assumere lo spazio interno come «criterio direttivo per la storia dell'architettura»<sup>318</sup>.<sup>319</sup>

Il piano di queste osservazioni portava Bettini anche ad osservare che non avendo l'architettura greca uno spazio interno, essa deve essere considerata piuttosto dall'esterno come una scultura, tanto che anche «i passaggi da uno stile all'altro nell'architettura greca»<sup>320</sup> – aggiungeva lo studioso riferendosi presumibilmente allo stile ionico, dorico e corinzio –, «sono condotti su trasformazioni di natura scultorea»<sup>321</sup>.

Sono considerazioni queste rilevanti per la loro portata metodologica, che ritroviamo anche nella dispensa, e sono tali evidentemente da supporre che esse orientano e improntano anche la riscrittura del diario. Il racconto di Bettini (sostituendo alle chiese bizantine il tempio greco) aderisce così seguendo passo dopo passo il carattere esterno, plastico-scultoreo, degli elementi che caratterizzano la forma del tempio greco, così come anche degli elementi paesagistici. Tra i cambiamenti che contraddistinguono la rielaborazione del diario nella dispensa, un altro livello di lettura è offerto proprio dalle osservazioni sugli effetti cromo-luminosi della luce naturale nella struttura architettonica del tempio. Abbiamo già menzionato che nella dispensa la trattazione

---

<sup>316</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 5.

<sup>317</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 7.

<sup>318</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 7.

<sup>319</sup> Questo criterio dello «spazio interno», cioè dello spazio in cui gli uomini agiscono, camminano e vivono, sarà adottato anche da Bruno Zevi che nel 1948 arrivava ad affermare: «la cosa importante è stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura»; cfr.: Zevi, *Saper vedere l'architettura*, p. 28. Anche se non viene direttamente citato per questo specifico argomento, Bettini è menzionato tra gli ispiratori dell'opera di Zevi.

<sup>320</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 7.

<sup>321</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 7.

dell'argomento della luce nell'architettura è la cornice tematica all'interno della quale Bettini inserisce la rievocazione dei suoi appunti diaristici.

Nella riscrittura che Bettini fa del suo diario possiamo affermare che lo studioso assume la luce naturale come condizione di verifica del «segreto» che caratterizza la forma classica: come afferma, nei suoi viaggi in Grecia lo studioso ha avuto modo di osservare il Partenone in ogni condizione di luce, «col sole o col cielo coperto»<sup>322</sup>, in diversi momenti della giornata, ma «sempre quell'immagine raccolta in sé, remota in una strana irraggiungibile solitudine»<sup>323</sup>, come se la luce invece di provenire dall'esterno, fossero i marmi stessi ad emanarla. Ma cosa succede nella descrizione particolareggiata di questi effetti, come vengono riscritti i valori cromo-luminosi, passando dalla chiesa al tempio greco?

Nel passaggio dalla descrizione del colore e degli effetti d'illuminazione delle chiese a quella del tempio, Bettini attua alcuni cambiamenti lessicali, e omissioni che rispondono al carattere plastico dell'arte greca. Quest'operazione risponde all'accortezza che il linguaggio critico deve utilizzare le parole in maniera tale da approssimarsi nel modo più efficace possibile all'autenticità formale dell'opera.

Così il «grigio cinereo di pietra serena», il «fulvo piagato di mattoni» e il «bianco calcinato abbagliante» delle chiese viste dall'esterno, diventa il «bigio cinereo, che s'arrossava un poco nelle fessure, nelle piaghe del marmo» dei templi greci visti da lontano, oppure più semplicemente il «bianco abbagliante» di una visione ravvicinata che rende il carattere luminoso dell'arte greca.

Anche il cielo del paesaggio greco partecipa di questa solidificazione. Se nel diario il cielo che sormonta la chiesa era descritto come un mosaico nella «nudità raggiante del suo cupo zaffiro»<sup>324</sup>, il cielo sopra il tempio prende l'aspetto invece di uno smalto nella «nudità compatta, da pietra dura del suo cupo azzurro»<sup>325</sup>. Anche dal punto di vista della connotazione patemica della gamma cromatica e luminosa che contraddistingue la rievocazione di Bettini possiamo notare come nella riscrittura vengono meno alcuni

---

<sup>322</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

<sup>323</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 95.

<sup>324</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2r.

<sup>325</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 97.

valori: cade l'aggettivo 'sereno' nella descrizione iniziale delle pietre e mattoni, viene omessa l'intera citazione tratta dalle pagine proustiane sulla tenerezza, la dolcezza e la gioia, e quindi il richiamo veneto dei cromatismi bizantini. Rimane soltanto la «strana dolcezza» dell'epidermide rosea che la luce aggiunge ai marmi dei templi, piena presumibilmente della memoria semantica di quella «certa dolcezza torbida»<sup>326</sup> delle cose «perdute per sempre»<sup>327</sup> del diario. Ritornano quindi nel passaggio appena citato in nello seguente le annotazioni diaristiche che rendono l'immagine di un tempio greco frammentario, dove la luce del sole aggiunge quel cromatismo roseo che rende il tono complessivo dell'esperienza fruitiva dell'arte greca come un mondo perduto:

«Mi inoltravo sullo stilobate. Il sole ancora radente faceva lunghe sulle pietre chiare le ombre quasi turchine dell'erbe nate tra le lastre sconnesse e deserte: poi, come se il giorno crescesse a scatti, trascorrevva d'un balzo il vano fino alle ultime colonne. Allora tra le colonne andava perdendosi un leggero pulviscolo color cenere; su tra i capitelli, tra gli intercolunni, e sugli architravi qualche ombra residua aveva brividi d'azzurro. Raggi obliqui penetravano tra gli intercolunni e si posavano sulle pareti ma dilatandosi; la loro luce pareva subito diluirsi, perdere nerbo e sostanza; e quella luce annacquata aggiungeva ai marmi un'epidermide rosea, d'una strana dolcezza.»<sup>328</sup>

Il racconto raggiunge il suo apice con la scoperta del segreto dell'arte greca la sua forma assolutamente avvulsa dall'elemento temporale:

«Il giorno, crescendo, si faceva trasparente; sparivano anche le ultime ombre. La forma stava davanti a me: perfetta e intangibile nella sua assoluta solitudine. Giacché questo, appunto, doveva apparirmi come il "segreto" dell'arte greca, e insieme come la ragione della mia inquietudine e del mio timore: questa solitudine, che mi si rivelava come carattere specifico della forma. La forma infatti quanto più è, come tale, perfetta, assoluta, tanto più è sola. Essa vive in un proprio mondo, in un proprio spazio che non è il nostro perché privo di tempo: non può dunque aprirsi alla dimensione di noi che viviamo hic et nunc; e poiché viviamo e dobbiamo morire, siamo *tutti tempo*.»<sup>329</sup> [corsivo dell'autore]

---

<sup>326</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 1r.

<sup>327</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 1r.

<sup>328</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 97.

<sup>329</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 97.

A distanza di anni quindi, Bettini attribuisce ai suoi ripetuti viaggi di studio un valore fondamentale di scoperta non solo per l'arte bizantina ma anche per l'arte greca: in primo luogo una scoperta della propria sensibilità e gusto che riconosce essere totalmente inappropriata a un'intima adesione, ma nello stesso tempo anche una migliore comprensione del carattere formale di quell'arte: la scoperta del “segreto” dell'arte greca, fondata sulla chiusura della forma in un mondo idealizzato di perfezione.

Una prova ancor più esplicita del valore che i viaggi assumono per lo storico la possiamo trovare nel saggio *Inquietudini della critica d'arte attuale* (1971) dove Bettini rilegge la sua esperienza greca attraverso il ricorso alla nozione di corporeità ripresa da Merleau-Ponty<sup>330</sup>.

«l'esperienza dell'arte della Grecia, classica e cristiana, è rimasta in me inseparabile per sempre, da quella della luce di quei cieli, di quei mari, di quelle rocce. Ma insieme, null'altro quanto quest'esperienza “corporea” è riuscito a farmi sentire il valore determinante, entro la *struttura* linguistica, di quell'arte, *della luce*: il suo modo specifico di trasformarsi in forma». <sup>331</sup>

Nel riscrivere le note del diario, lo studioso valorizza e accentua uno degli aspetti fondanti e presupposti in un viaggio di studio: la fruizione contestuale dell'opera. Alla fruizione situata (corporea) dell'opera sono strettamente collegate le due principali dimensioni dell'esperienza: il tempo e lo spazio.

Sono proprio questi due livelli dell'esperienza corporea che vengono accentuati nella riscrittura che Bettini fa del suo diario. Nel passaggio della dispensa Bettini introduce innanzi tutto una più precisa scansione temporale in cui si svolge il racconto della fruizione del tempio, dal mattino al mezzogiorno. A questa più precisa temporalizzazione del racconto corrisponde anche una più chiara spazializzazione. Il nuovo testo rende efficacemente il senso di una fruizione situata del tempio, dove il movimento corporeo che è insito nella fruizione del qui ed ora è maggiormente accentuata.

---

<sup>330</sup> Sulla relazione tra Bettini e la fenomenologia di Merleau-Ponty rimandiamo al Cap. IV.

<sup>331</sup> Bettini, *Inquietudini della critica d'arte attuale*, p. 259-260.

Se nel diario il movimento corporeo veniva reso discorsivo in maniera diretta soltanto all'inizio («Passando da una riva all'altra...»<sup>332</sup>), e per la restante parte è desumibile soltanto indirettamente, attraverso il cambiamento del punto di vista («All'esterno quelle chiese...»<sup>333</sup>, «Ma all'interno...»<sup>334</sup>, «Giù dalla cupola centrale...»<sup>335</sup>), nel passo riscritto Bettini introduce una più precisa spazializzazione. Il tempio greco viene fruito da lontano e da vicino («di lontano [le colone] erano d'un bigio cinereo»<sup>336</sup> «da presso divenivano d'un bianco abbagliante»<sup>337</sup>), e parallelamente un'accentuazione del movimento corporeo («Mi inoltravo sullo stilobate»<sup>338</sup>).

In conclusione, possiamo osservare come nella riscrittura del diario lo studioso non tratta la fonte diaristica come un testo da rispettare per la sua valenza testimoniale e/o letteraria, ma usa il diario come un materiale linguistico che si può manipolare, tenendo però fede alla questione metodologica dell'adesione del linguaggio critico alle strutture della forma dell'opera d'arte.

Questi accorgimenti di metodo, sulla giusta posizione da adottare per poter guardare nel modo adeguato un'opera d'arte, nel caso specifico il tempio greco, da cogliere dall'esterno come un volume scultoreo, nella sua dimensione plastica, che Bettini trae dalla sua esperienza “corporea” di studio sul campo nella metà degli anni Trenta, sono in realtà indicativi anche di una celata familiarità con la letteratura storico-artistica della “Scuola di Vienna”, attraverso la quale egli ha modo di elaborare quella grammatica degli opposti tra il modo greco e il modo romano di dare forma allo spazio, che troviamo in uso nei manuali sull'arte bizantina, e che saranno fondamentali nel momento in cui Bettini approderà nel problema del tardoantico.

---

<sup>332</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 1r.

<sup>333</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2r.

<sup>334</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2r.

<sup>335</sup> ASB, Inediti 130, 21bis, *Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*, f. 2v.

<sup>336</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 96.

<sup>337</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 96.

<sup>338</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte, p. 97.

### III. L'ARTE TARDOANTICA COME PROBLEMA CRITICO

#### III.1 *Grammatica degli opposti: greco (plastico) vs romano (cromatico)*

##### III.1.1 *Schemi interpretativi "viennesi" nei manuali sull'arte bizantina*

Il precedente capitolo ci ha permesso di fissare i termini cronologici e tematici della prima fase di attività di ricerca di Bettini, in cui appare il problema del tardoantico. Ricapitoliamo brevemente questi termini. Entrando nel 1930 all'Università di Padova nel ruolo di assistente, e affiancando il suo maestro Giuseppe Fiocco nella messa a punto di una nuova cattedra di studi storico-artistici dedicata all'area veneta, Bettini riorienta, seguendo le indicazioni di Fiocco, i suoi interessi di studio dall'ambito moderno a quello medievale. Nel programma di ricerca per la nuova cattedra impostato da Fiocco intorno alle «origini della civiltà artistica veneziana»<sup>339</sup>, Bettini prende l'incarico di specializzarsi nella ricostruzione storica dei rapporti con l'arte bizantina, cosa che però richiedeva una ricerca pionieristica sul campo, vista la scarsa conoscenza, storicamente impostata, che vigeva in quel periodo sull'arte bizantina. È grazie allo studio sul campo, a partire dal 1934 e fino al 1939, dell'intera estensione dell'area bizantina che Bettini perviene alla messa a punto di un insieme di problemi storiografici e di metodo critico che scaturiscono da una generale questione circa il valore storico che l'arte bizantina ha nei confronti del Medioevo d'Occidente.

All'interno dei termini di questo problema storico-artistico, come lo stesso Bettini ci informa nel *Curriculum*, si precisava meglio anche il suo orientamento storiografico all'interno della "Scuola di Vienna". Nel curriculum steso per il concorso di Archeologia cristiana nel 1942, abbiamo notato che Bettini rilegge le ipotesi maturate nelle sue esplorazioni sui rapporti storici tra Bisanzio e l'Occidente artistico attraverso

---

<sup>339</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 28.

uno degli ultimi esponenti della scuola viennese, Julius von Schlosser, trovando conferma delle proprie ipotesi in due saggi fondamentali dello stesso Schlosser, pubblicati nella raccolta *Xenia* (1938): in *Di alcuni presupposti storici del linguaggio medievale dell'arte* [1933] e in quello che viene considerato il suo testamento spirituale, *Magistra barbaritas e magistra latinitas* [1937], da cui Bettini estrae lo schema storico in cui, secondo le sue stesse parole, «il *sermo rusticus* tardoromano» è visto come «il fondo linguistico comune in Oriente come in Occidente: tanto del romanico quanto del “romaico”»<sup>340</sup>. Ecco quindi riassunta la traiettoria all'interno della quale nel percorso di Bettini compare il problema del tardoantico, e nel quale si «concentra l'embrione delle certezze bettiniane nella seconda metà degli anni trenta»<sup>341</sup> che costituirà la sua strada di ricerca privilegiata, feconda di tantissimi problemi di ordine storiografico, e attivatrice di riflessioni innovative sul metodo critico.

### III.1.1.1 *La polarizzazione tra arte greca e arte romana*

Come ha rilevato Dorigo, per gran parte degli anni Trenta Bettini non si occupò del tardoantico; l'interesse matura nei manuali NEMI sull'arte bizantina (1937-1939), (edizione che viene completata però solo nel 1944<sup>342</sup>). Si può spiegare così anche la scarsa presenza nella bibliografia dello studioso, in questi anni, delle opere dei maestri viennesi. Nel volume del 1936 su *Padova e l'arte cristiana d'Oriente*, si rimanda per esempio all'opera fondamentale di Riegl sul tema del tardoantico, ma il rinvio è legato a questioni di «classificazione cronologica»<sup>343</sup> dell'arte, e pertanto si può inferire come la valenza del riferimento abbia in questo periodo un carattere per lo più filologico.

---

<sup>340</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 37.

<sup>341</sup> DORIGO 1999, p. 31.

<sup>342</sup> DORIGO 1999, pp. 28-29.

<sup>343</sup> Bettini, *Padova e l'arte cristiana d'Oriente*, p. 235.

Come è stato già anticipato, nel primo volume dedicato all'architettura bizantina si può cogliere «la grammatica degli opposti»<sup>344</sup> tra architettura greca e architettura romana, fondata sulla presenza-assenza dello “spazio interno”, inteso come luogo dell'agire umano. Coppia oppositiva che ovviamente è debitrice di quella più generale tra arte greca e arte romana messa a valore da Alois Riegl nella sua celebre analisi dell'arte romana nel tardo periodo imperiale, e prima ancora da Franz Wickhoff per quanto riguarda l'arte romana del periodo medio. Evidentemente, Bettini fa uso di uno dei maggiori risultati viennesi in campo storiografico, cioè il riconoscimento dell'autonomia artistica dell'arte romana rispetto a quella greca, senza farne esplicita menzione. A orientarci in questa direzione è non solo questa opposizione fondamentale, ma anche l'uso di categorie come “plastico”, “cromatico”, “ritmo”, “illusionismo”, “spazio interno”, frequentissime nei due maestri viennesi, e che derivano da un'ispirazione purovisibilista.

Il modello interpretativo che rende possibile la ricostruzione storica dell'architettura bizantina in Bettini è quindi già fondata sulle acquisizioni della “Scuola di Vienna”. La polarizzazione tra arte greca e arte romana, o per usare altri due termini generali adoperati dallo studioso, tra classico e postclassico, è indirizzata in una lettura storica fortemente oppositiva, in cui il secondo termine è riconosciuto nell'«impulso di dilatare dapprima, e poi d'infrangere gli schemi classici»<sup>345</sup>.

Nel manuale sull'architettura bizantina possiamo scorgere anche il nesso tra questa interpretazione storica e quella, di ordine teorico, dell'arte come sintesi di forma e contenuto, di ascendenza idealistica. In questo senso, l'ansia dell'ampliamento dagli schemi classici che l'arte romana esprime, viene individuato all'interno della «legge d'autonomia dell'arte»<sup>346</sup>, che mette in forma i contenuti della vita. A partire dalla “vitalità” – altra nozione chiave dell'ultimo Croce, così come di Gentile – sperimentale dell'Ellenismo, dove Bettini ritrova in gestazione le istanze della metafisica plotiniana del divenire, l'arte romana avrebbe assunto la sua dinamicità, tratta dall'inquietudine ellenistica, nella tensione tra reale e ideale. Memorabile in questa lettura bettiniana è

---

<sup>344</sup> DORIGO 1999, p. 29.

<sup>345</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 6.

<sup>346</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 6.

il rilievo sulla nuova intenzione spaziale romana, orientata, – per usare un termine ricorrente nello studioso – a una *disgregazione* degli schemi dell'architettura greca: «all'interno dell'ideale convenzione degli ordini, degli stili assunti dalla tradizione greca, la realtà del nuovo senso spaziale premette fino a farne esplodere il guscio»<sup>347</sup>.

Aspetto d'interesse per noi è che l'opposizione categoriale tra l'architettura greca e romana, se da una parte oggi risulterebbe essere facilmente criticabile di genericità, viene operata da Bettini in termini di *linguaggio*, e più concretamente di *linguaggio architettonico*. Nel *Curriculum* avrebbe scritto infatti che ai risultati fondamentali della “Scuola di Vienna” il suo contributo era quello di aggiungere una «maggiore aderenza al concreto fatto artistico»<sup>348</sup>, in cui riconosceva anche il portato delle «più vive [correnti] della Storia dell'arte in Italia»<sup>349</sup>.

### III.1.1.2 *L'arte romana come linguaggio artistico autonomo*

Considerando l'architettura romana come «un'arte intimamente nuova»<sup>350</sup>, l'argomentazione non poggia, come possiamo aspettarci da uno storico d'arte, su osservazioni di ordine iconografico o di “superficie”, ma principalmente formale (sintattico) e tecnico (fondata sulla conoscenza della costruzione degli edifici e del lessico architettonico)<sup>351</sup>.

Lo studioso pone l'attenzione sugli elementi costruttivi inediti dell'architettura romana: campate, nervature, contrafforti, sordini, absidi, che danno luogo alla caratterizzante curvatura dello spazio romano. Sono tali nuovi elementi sintattici che permettono di parlare di un diverso valore *espressivo* dell'architettura romana.

---

<sup>347</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 6.

<sup>348</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 30.

<sup>349</sup> Bettini, *Curriculum*, p. 30.

<sup>350</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 7.

<sup>351</sup> Indicativa in tal senso la presenza bibliografica di GIOVANNONI 1925.

A questo punto Bettini fa un'osservazione che ci sembra molto utile rilevare in quanto *habitus* interpretativo ricorrente in cui possiamo scorgere le premesse di un orientamento strutturalistico: all'interno di questo nuovo linguaggio, anche gli stili classici, quando vengono adoperati, perdono il loro significato d'origine, e assumono quello romano. Tale significato è ricondotto in una visione globale dell'arte romana alla dimensione artistica del cromatismo.

Quest'indicazione, in cui possiamo notare in germe le posizioni di prossimità alle istanze dello strutturalismo degli anni Sessanta, ritorna infatti in modo esemplare anche per quanto riguarda l'uso della statuaria greca nei fori romani in epoca augustea.

Nella dispensa del corso di archeologia cristiana dell'anno accademico 1938-39, lo studioso osservava come l'alta disponibilità in periodo augusteo di esemplari di statuaria greca – che fossero originali o copie non sembra fare grossa differenza per Bettini –, già soltanto per l'effetto di accumulo e di serialità che potevano produrre, le consegnava ad un diverso uso e significato artistico:

«Quelli stessi esemplari di statuaria greca, trasferiti nel Foro, le cui linee erano architettonicamente assai più complesse e divergenti di quelle dei piccoli edifici greci plasticamente unitarii [sic], assumevano un diverso intendimento figurativo: un intendimento, in cui era accentuata la decorazione, che aveva in sé un'esigenza coloristica. In Grecia nel loro originario ambiente, erano valse per sé, per il loro singolo significato plastico, trattenuto nel limite, potentemente esaltato dal limite: qui, non foss'altro che per il loro numero esorbitante, per il loro accozzamento senza eccessivi riguardi per le differenze di stile e di epoca, per il loro allineamento negli intervalli tra le colonne o per la loro presentazione prospettica lungo le vie, i portici, i frontoni, quasi perdevano ogni valore espressivo proprio: divenivano particolari di colore in un insieme largamente scenografico.»<sup>352</sup>

La rilevazione degli aspetti formali messi in relazione di opposizione (da una parte la plastica e l'accentuazione del limite propri dell'arte greca, e dall'altra le impressioni decorative e cromatiche perseguite dall'arte romana), nonché la valutazione del punto

---

<sup>352</sup> ASB, Dispense, *Scultura cristiana primitiva*, a.a. 1938-39, pp. 30-31.

di vista, permettono a Bettini di aderire a livello di linguaggio critico al significato del reimpiego della statuaria greca all'interno della spazialità romana, nella quale le statue sono totalmente piegate al senso del nuovo linguaggio romano.

Tuttavia, la considerazione dell'arte dal punto di vista del linguaggio, a cui questa coppia oppositiva è funzionale, rimane ambigua, dimostrando le stesse contraddizioni che abbiamo rilevato nel primo capitolo rispetto al dibattito sul purovisibilismo. Negli anni di stesura di questi manuali Bettini dimostra di non aver ancora risolto l'antinomia della critica, riguardante la divaricazione tra le considerazioni stilistiche che vengono ritenute proprie della storia dell'arte, e quelle linguistiche, generalmente attribuite alla storia della cultura, tanto che nella parte finale del manuale sull'architettura bizantina, Bettini così chiosava:

«si dirà che spesso qui si è fatta più che storia dell'arte, storia del linguaggio artistico. Ma si rifletta che ciò è imposto, non solo dall'immatunità filologica che ancora regge in questi studii [sic], ma dalla stessa medievalità, cioè impersonalità, dell'arte bizantina. Essa fa sì che l'impressione globale, che quest'arte nel suo insieme depone nella densa penombra della nostra memoria, dove tante cose vedute proseguono una loro misteriosa esistenza, sia più forte di quella di ciascuna delle sue opere separatamente assunta.»<sup>353</sup>

L'ambiguità tra le osservazioni di ordine linguistico e quelle di ordine stilistico, in cui anche Bettini sembra essere coinvolto in questi anni, «sintomo – secondo Bernabei – di una frattura tra oggetto e metodo»<sup>354</sup>, è parallela a quella che caratterizza anche lo Schlosser, a cui lo studioso avrebbe esplicitamente rimandato solo nel manuale sulla scultura bizantina<sup>355</sup>.

La comunanza con Schlosser è indicativa principalmente di due questioni di metodo che assumeranno un ruolo incisivo nel percorso di Bettini. Nel volume *Xenia*, Bettini ha modo di recepire quella «demitizzazione e deidealizzazione del *classico*»<sup>356</sup> che lo studioso austriaco vi compie sulla scia delle acquisizioni dei suoi maestri viennesi

---

<sup>353</sup> Bettini, *L'architettura bizantina*, p. 67.

<sup>354</sup> BERNABEI 1989, p. 78.

<sup>355</sup> Bettini, *La scultura bizantina*, vol., II, p. 9.

<sup>356</sup> CAROZZI 2005, p. 8.

Wickhoff e Riegl, e che dal punto di vista del metodo è correlativa ad un'esigenza di storicizzazione dei territori della tarda classicità; dall'altra parte, e proprio per l'ispirazione idealistica dell'opera, Bettini vi poteva trovare un'impostazione dei problemi del Medioevo da un punto di vista “linguistico”. Ma è proprio in questa direzione che possiamo cogliere anche l'ambiguità di cui si è fatto menzione sopra. L'assunzione della teoria idealistica in Schlosser aveva prodotto già a partire dal fondamentale *Letteratura artistica* [1924] una «scissione metodologica»<sup>357</sup> tra la sua anima filologica, esplicita nell'esigenza della *letteratura artistica* che ricostruisce le fonti storiche, e che approda ad una “storia del linguaggio”, e quella idealistica, dove si afferma che la vera storia dell'arte si occupa del valore individuale dell'opera d'arte, definita dello studioso austriaco “storia dello stile”. Presupposto della storia dello stile è il concetto dell'opera d'arte come *Inselhaftigkeit* – “insularità” –, creazione artistica totalmente indipendente rispetto al contesto storico.<sup>358</sup> Tenendo presente quanto è emerso nel primo capitolo, circa le obiezioni che Bettini sulla falsariga di Gentile avanzava alla nozione crociana di *intuizione*, risulta comprensibile quanto questa visione schlosseriana dell'opera d'arte, fondata sui postulati crociani, poteva sembrare non condivisibile a Bettini.

La scissione osservabile in Schlosser tra il livello del “linguaggio” e quello dello “stile” si deve alla sua formazione, da una parte ispirata al metodo positivo della filologia coltivato dai suoi maestri viennesi (Theodor von Sickel e Franz Wickhoff), e dall'altra alla considerazione degli aspetti spirituali complessivi che gli provengono dall'adesione all'idealismo italiano. Tale ambiguità si ritrova anche nel volume *Xenia*, nella stessa distribuzione del materiale, articolato in due parti, la prima dedicata alla storia dello stile di personalità artistiche come Leon Battista Alberti e Francesco Goya, e la seconda alla storia del linguaggio di vasti blocchi storico-artistici, tra cui anche il tardo antico o la tarda classicità, che Schlosser in un'altra occasione aveva voluto sottolineare appartenere «quasi tutta alla storia del linguaggio»<sup>359</sup>, per via dell'anonimato prevalente in questo periodo, scarso d'informazioni biografiche circa le personalità artistiche, di cui pure egli riconosceva indubitabile l'esistenza.

---

<sup>357</sup> DE MAMBRO SANTOS 1998, p. 38.

<sup>358</sup> DE MAMBRO SANTOS 1998, p. 18.

<sup>359</sup> SCHLOSSER [1935] 1936, p. 212.

Il fatto per noi indicativo è come Bettini, durante la stesura dei manuali sull'arte bizantina, tragga spunto, per ovvi motivi di oggetto di ricerca, proprio dalla seconda parte del volume, dove sono presenti i due saggi importanti per il medioevo.

Seppure in questa fase egli dimostri le stesse ambiguità dello studioso austriaco, già nel 1942 possiamo constatare come egli risolva tale oscillazione attraverso la dialettica della forma estetica di Gentile.

Possiamo usare come *test* una monografia in ambito modernista di Bettini dedicata a *Botticelli*. In questa monografia sulla generica base critica del lessico puro-visivo è possibile rintracciare il retaggio viennese nella considerazione della costruzione spaziale della rappresentazione, così come nell'osservazione dei formanti ritmici e degli effetti decorativi raggiunti da Botticelli. Questo metodo è però pienamente investito dalle indicazioni pratiche che Bettini elabora attraverso l'idealismo: lo studioso esercita lo schema che trae dalla dialettica della forma estetica di Gentile. La vicenda poetica botticelliana viene ricostruita storicamente seguendo il costituirsi dell'«accento originario»<sup>360</sup>, del sentimento artistico che via via si stacca nella sua singolarità (contraddistinta da una ibridazione tra linearismo e cromatismo), dall'oggettività della cultura artistica del Quattrocento fiorentino nel quale si forma. Analisi questa condotta come una letterale traduzione della metafora linguistica dell'arte: l'evoluzione della «grammatica pittorica»<sup>361</sup> del linguaggio figurativo fiorentino viene caratterizzata nella sua tendenza sostantivale alla forma plastica e nella sintassi prospettica<sup>362</sup>. Da una parte quindi la considerazione del linguaggio è la descrizione generica delle invarianti di una determinata scuola artistica, dall'altra la descrizione dello stile originale di un determinato artista.

Permangono tuttavia alcune ambiguità che derivano dalle distinzioni crociane. È per esempio operante la distinzione poesia-prosa, attraverso cui lo studioso valuta uno dei maestri di Botticelli, Filippo Lippi, come «un grande artista, ma raramente un

---

<sup>360</sup> Bettini, *Botticelli*, p. 17.

<sup>361</sup> Bettini, *Botticelli*, p. 7.

<sup>362</sup> Bettini, *Botticelli*, p. 7.

poeta»<sup>363</sup>, perché la sua pittura scivola pericolosamente nella prosa, a cui fa eco la coppia oppositiva illustrazione-decorazione di Berenson. Seguendo l'elaborazione teorica che lo studioso sviluppa dagli anni '40 fino agli anni '60 sulle origini tardoantiche del medioevo, via via sempre più consapevole nel suo imprinting strutturalista, potremo rilevare il venir meno di questa oscillazione.

### III.2.1 *Schemi interpretativi “viennesi” in “Pittura delle origini cristiane”*

Se nei volumi sulla storia dell'arte bizantina la questione delle origini (l'arte paleocristiana e il tema linguistico del volgare tardoromano), pur evocato, rimaneva in secondo piano, all'interno delle trame di un discorso indirizzato alla ricostruzione del linguaggio bizantino in tutta la sua articolazione (centro e periferia), nel volume *Pittura delle origini cristiane* (1942) Bettini affronta direttamente tale questione.

È l'occasione della messa a fuoco del problema del tardoantico, che segna anche una maturazione decisiva nello schema storico-critico di Bettini<sup>364</sup>. Il ruolo cruciale di questo periodo artistico era chiaro d'altronde già nel 1939, quando rimandando alle categorie del Rodenwaldt, lo studioso scriveva che «la trasformazione del linguaggio artistico da postclassico a medievale, qualunque origine possa avere, comincia a compiersi in Roma nel IV secolo»<sup>365</sup>. Si tratta cioè di rendere conto in maniera filologica e storicamente attendibile del passaggio dal linguaggio classico al post-classico. È questo anche il momento dove possiamo rintracciare non solo l'inserimento più deciso di Bettini nella via aperta da Wickhoff e Riegl nel riconoscimento dell'originalità linguistica dell'arte romana rispetto a quella greca, ma anche l'occasione per un passo ulteriore, dove egli contribuisce a rendere gli schemi dei maestri viennesi più consoni con le coordinate culturali del Novecento.

---

<sup>363</sup> Bettini, *Botticelli*, p. 11.

<sup>364</sup> DORIGO 1999, p. 29.

<sup>365</sup> Bettini, *Rapporti tra l'arte bizantina e l'arte italiana prima di Giotto*, p. 275.

Dal punto di vista professionale, il volume sulla pittura delle origini cristiane è il risultato del suo coinvolgimento con nuovi incarichi all'Università di Padova, dove accanto ai corsi di Storia dell'arte bizantina, dal 1938-39 assume anche l'incarico per il corso di Archeologia cristiana<sup>366</sup>. Di fatto, come è abituale per lo studioso, il volume del '42 è la rielaborazione della dispensa del corso tenuto l'anno precedente col titolo *Pittura cristiana primitiva*. Precisamente l'ultimo capitolo della dispensa, «*Pittura cristiana. Le origini*»<sup>367</sup>, contiene alcune intitolazioni di paragrafi (*trasformazione del tempo, ritratti e icone, stile bizantino e unità del linguaggio artistico medievale*) che ritroveremo quasi identiche anche nell'opera pubblicata.

### III.2.1.1 *Categorie della forma: spazio e tempo*

*Pittura delle origini cristiane* è contraddistinto da una trattazione che marca già nella distribuzione dell'intitolazione dei paragrafi la differenza che l'arte tardoantica segna rispetto al linguaggio figurativo antico. I due paragrafi principali sono articolati secondo le due categorie estetiche a cui maggiormente lo studioso farà ricorso: lo spazio e il tempo, considerate come coordinate della forma. Per la prima troviamo il titolo di per sé molto eloquente: “Decorazione; trasformazione dello spazio”<sup>368</sup> e per la seconda “Narrazione; trasformazione del tempo”<sup>369</sup>.

È facile riconoscere, in tale scelta lessicale, il rinvio alla terminologia wickhoffiana: “decorazione” e “narrazione” sono termini impiegati da Wickhoff nella sua fondamentale opera sull'arte romana<sup>370</sup>, attraverso cui rende conto dell'autonomia espressiva che quest'arte ha rispetto alla greca. Si deve però subito osservare che nel riuso bettiniano c'è un'operazione di generalizzazione: decorazione e narrazione sono degli indicatori – nell'ordine dello spazio il primo, e del tempo il secondo – attraverso

---

<sup>366</sup> AGAZZI 2011, p. 57.

<sup>367</sup> ASB, Dispense, *Pittura cristiana primitiva*, a.a. 1941-42, pp. 193-306.

<sup>368</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VII.

<sup>369</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XVIII.

<sup>370</sup> WICKHOFF [1895] 1947.

cui Bettini argomenta la trasformazione che il linguaggio dell'arte romana compie in tutto l'arco della sua esistenza, non fermandosi quindi al secondo periodo, in cui effettivamente si chiudeva la trattazione di Wickhoff, ma comprendendo anche il periodo tardo di cui si era occupato Riegl<sup>371</sup>, dove avviene la trasformazione dallo stile *illusionistico* a quello *espressionistico*.

La considerazione di spazio e tempo in un'ottica storicizzante, nella trattazione delle origini della pittura cristiana, corrisponde a un atteggiamento filologico e antiromantico di Bettini, di cui si è accennato nel precedente capitolo, che andava a contrapporsi alle tesi orientaliste di Josef Strzygowski, storico d'arte – occorre sottolinearlo – che per via delle sue simpatie antisemite è stato uno dei maestri dimenticati della scuola di storia dell'arte di Vienna.<sup>372</sup> Nella premessa che apre il saggio, Bettini decostruisce la tesi sulle origini orientali dell'arte cristiana di Strzygowski, mettendo l'accento sul carattere anti-filologico, e in definitiva anti-storico, affermando che «la tesi delle origini orientali, proprio nel suo assunto di interpretazione amplissima, si chiarisce come un disperato, romantico rinvio della storia verso l'ignoto»<sup>373</sup>. Per Bettini, d'altra parte, e qui si può notare il carattere non tendenzioso della sua confutazione, Strzygowski ha avuto il merito storiografico di aver ampliato i limiti di spazio e tempo in cui l'Archeologia cristiana come disciplina si era fino ad allora limitata.<sup>374</sup>

Spazio e tempo non permettono soltanto di situare nel luogo geografico, e nel tempo cronologico, l'opera d'arte, o il periodo artistico, ma permettono allo storico di circoscrivere le coordinate della *forma artistica*, consentono cioè la caratterizzazione del linguaggio e dello stile, l'approssimazione critica di un determinato periodo artistico, oppure di una singola opera d'arte. È in questa direzione (storicizzazione dell'elemento spaziale e temporale) che possiamo individuare concretamente l'adesione di Bettini al metodo storiografico viennese. A tale riguardo possiamo

---

<sup>371</sup> RIEGL [1901] 1981;

<sup>372</sup> Per una discussione aggiornata delle controverse teorie strzygowskiane cfr.: FOLETTI, LOVINO 2018.

<sup>373</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, [premesse].

<sup>374</sup> Su questo aspetto cfr. anche KULTERMANN [1990-96] 1997, pp. 157-158.

distinguere due fasi: una prima fase (anni '30 - '40) maggiormente legata alla considerazione dei formanti spaziali, dove il contributo dello studioso è quello di storicizzare maggiormente le categorie critiche attinenti; e una seconda fase (anni '50 - '60) in cui notiamo una maggiore attenzione alla considerazione dei formanti temporali.

### III.2.1.2 Lo “spazio interno” tratto distintivo dell'architettura romana

Nel saggio sulla *Pittura* la considerazione dell'interpretazione spaziale occorre già nella prima pagina in cui il discorso prende spunto dall'esempio di un edificio cristiano, il Mausoleo di Santa Costanza a Roma. Ponendo l'accento sull'«infrangibile unità estetica»<sup>375</sup> tra architettura e decorazione interna dell'edificio, costruito nella terza decade del IV secolo, lo studioso situava le origini di tale acquisizione nella tradizione figurativa romana, o più precisamente in quella autentica, quando «Roma comincia ad esprimersi con una propria arte figurativa: vale a dire con un proprio originale modo di sentire e di rappresentare lo spazio. Modo profondamente diverso dal greco.»<sup>376</sup>

Non è scontato che l'originalità dell'arte romana, rispetto alla greca, venga rintracciata a partire dalla rappresentazione spaziale, e prendendo come spunto per l'appunto un esempio dall'architettura in un saggio dedicato invece alla pittura romana. Fino ad ora non avevamo avuto modo di rilevarlo, ma l'interesse di Bettini per l'architettura (indicativo in tale direzione è anche il primo volume NEMI dedicato all'architettura bizantina) assume una valenza metodologica, se letto come campo di osservazione privilegiata per la comprensione di una cultura artistica. Questo *modus operandi*, rivela ancora una derivazione viennese: si ricordi come per Riegl le leggi del *Kunstwollen* di un'epoca artistica si possano verificare con più facilità, e «in una quasi matematica

---

<sup>375</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VII.

<sup>376</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VIII.

purezza», «anzitutto nell'architettura», e secondariamente «nelle arti industriali»<sup>377</sup>, perché secondo lo studioso austriaco, la prevalenza in esse di elementi astratti rende più agevole l'osservazione critica. In un'altra occasione, quasi parafrasando Riegl, Bettini avrebbe affermato che quest'osservazione è ancor più pertinente per l'architettura romana «per la quale è più ovvio e unanime il riconoscimento d'una piena originalità romana, ma anche perché non essendo essa *sticto sensu* un'arte figurativa – mancando cioè di “soggetti” – la rappresentazione dello spazio vi è più evidente ed esemplare e, per così dire allo stato puro»<sup>378</sup>.

Ma in cosa consiste la differenza profonda tra l'architettura romana e quella greca tipica? L'abbiamo già anticipato nel precedente capitolo: nella “spazialità interna”, nel fatto che l'architettura romana si orienta verso strutture di carattere interno, «non sentite, anche tecnicamente, in funzione di recinto (*tèmenos*) ma di copertura di un vano»<sup>379</sup>. L'architettura autenticamente romana avrebbe quindi reso questa spazialità interna un «mezzo di coerente espressione artistica»<sup>380</sup>. Anche in questa osservazione, di ampia portata critica, rintracciamo intuizioni riegliane. La valorizzazione dello “spazio interno” non come fattore utilitaristico dell'architettura, ma come problema di elaborazione artistica, e riconosciuto come tratto comune delle basiliche tardoromane, era stata già formulata da Riegl<sup>381</sup>.

La “spazio interno”, viene usato quindi come criterio critico per poter riconoscere in modo autentico la differenza formale tra l'architettura romana e quella greca. Quest'ultima sarebbe invece preoccupata a qualificare artisticamente l’“esterno”, a racchiuderlo in un «blocco cristallino» di valore plastico che può essere soltanto contemplato. Con arte greca Bettini intende hegelianamente, per il suo valore «tipico», paradigmatico, soltanto il periodo classico, cioè il periodo dove si realizza con maggiore precisione la tendenza a idealizzare, che egli rileva nella cultura filosofica greca a partire da Platone. Tale processo nell'architettura si manifesta con una

---

<sup>377</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 17.

<sup>378</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 36.

<sup>379</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VIII.

<sup>380</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VIII.

<sup>381</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 22.

rappresentazione spaziale concepita entro i limiti di una «spazialità geometricamente rettificata»<sup>382</sup>, da cui è escluso l'informe spazio empirico. L'assolutezza dell'arte classica e la sua perfezione non sono che l'altra faccia di una tendenza a eliminare lo spazio atmosferico, esperienziale. Nella rappresentazione figurativa, questa tendenza sarebbe esplicitata nella presenza del *fondo*, o piano, che separa «lo spazio geometrico dell'opera che è al di qua di esso, e il caotico, l'irrazionale, l'informe, che sta al di là [...]»<sup>383</sup>.

### III.2.1.3 *Trasformazione dello “spazio interno” in “superficie assoluta”*

Come per l'arte greca, Bettini trova ancoraggio nella storia della cultura romana per rendere conto delle ragioni, per così dire etiche, del suo diverso orientamento. La visione spaziale romana è basata su un atteggiamento empiristico, che afferma «l'esistenza d'un mondo della diretta, immediata esperienza»<sup>384</sup>, «privo di confini, ricco di elementi diversi: un mondo che l'uomo non contempla, sublimato e racchiuso in sé, nella sua integrità plastica, ma che è il campo proprio dell'azione umana, pratica e sentimentale»<sup>385</sup>. Da questo atteggiamento etico proviene anche la diversa tendenza spaziale e figurativa romana che, alla tipicità ideale greca, contrappone la diretta «valutazione del momento individuale»<sup>386</sup>, l'elemento naturalistico, sociale e psicologico. I Romani avrebbero un senso sperimentale, dinamico, esperienziale dello spazio, inteso come luogo dell'infinita ricerca, dell'infinita azione degli uomini: la cui stessa configurazione non è che il risultato di quest'azione. Sono temi molto prossimi all'attualismo gentiliano con cui abbiamo visto il giovane Bettini essere più che familiare, e che possiamo riconoscere operativi anche nell'interpretazione della cultura romana, o, per usare ancora il lessico chiaramente idealistico di Bettini,

---

<sup>382</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VIII.

<sup>383</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. VIII.

<sup>384</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. IX.

<sup>385</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. IX.

<sup>386</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. IX.

«l'atteggiamento spirituale romano», di cui egli sottolinea il carattere pragmatico-attivistico.

Questa impronta attualistica si ricava ancor più chiaramente quando Bettini descrive il diverso intendimento romano dello spazio, con l'esempio del fregio giallo in stile compendiario della Casa di Livia:

«un paesaggio fantastico con colline, fiumi, ponti, sacelli, nel quale si muovono uomini affaccendati ed animali, rappresentati proprio come momenti di codesta spazialità, che non è data una volta per sempre; ma diviene, si crea attualmente nel rapporto tra le singole forme, le quali non sono perciò definite, irrigidite plasticamente, ma sono raffigurate in moto, con pochi tocchi rapidi ed abili: più ombre che figure corporee e solide».<sup>387</sup>

Proprio della spazialità romana è il darsi come risultato di un rapporto continuo tra soggetto e mondo. Non si tratta dello spazio come dato, ma come atto proiettivo del soggetto, e perciò sempre dinamicamente formulabile e spostabile nelle sue linee di determinazione. A questa lettura attualistica della spazialità romana si coniuga dal punto di vista storico-artistico il lessico riegliano: nella rappresentazione pittorica, le figure, per poter essere colte nel gioco delle loro apparizioni, richiedono la collaborazione della percezione “ottica”; per questo motivo l'arte romana rispetto alla greca è più soggettiva. Conseguenza di questa attitudine ottica dell'arte romana è anche un cambiamento sul versante ricettivo: essa non presuppone la “contemplazione” dello spettatore, ma la “partecipazione”, che è da intendere, insieme partecipazione d'integrazione percettiva e immaginativa da parte del soggetto che fruisce l'opera. Nell'osservazione di questo spostamento dal valore contemplativo dell'arte greca e quello partecipativo dell'arte romana – che avrà ricadute anche sull'interpretazione dell'arte contemporanea – dobbiamo di nuovo cercare la fonte nel pensiero di Gentile. È all'interno dell'attualismo che Bettini aveva potuto trovare una valutazione del carattere non contemplativo dell'atto del pensiero, o in genere della fruizione dell'opera d'arte, da parte della critica, opponendosi al valore contemplativo dell'arte nell'estetica crociana.

---

<sup>387</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. IX.

Se l'arte greca ha bisogno del *fondo*, funzione del quale è quella del limite tra il mondo razionale dove si inseriscono le figure, delimitate plasticamente, e quello irrazionale amorfo della natura, l'arte romana concorre alla costruzione di una spazialità pittorica, in un primo momento illusiva, e poi del tutto orientata alla decorazione, fondata su di una *superficie* dove sarebbe impossibile poter distinguere tra valori di 'fondo' e 'figura'.

A dimostrazione, la trattazione di Bettini prende in esame, in un progressivo discorso storico, i diversi periodi artistici romani dal primo al quarto stile, fino ad arrivare a quella «smaterializzazione»<sup>388</sup> dello spazio, tipicamente tardoromana e paleocristiana, dove la disgregazione della forma classica è raggiunta con più chiara evidenza. Di nuovo, le osservazioni sono fondate sul rapporto tra architettura e decorazione musiva:

«[...] di mano in mano che l'architettura romana tende ed esalta i suoi spazi "interni", la decorazione – inserendosi al limite dell'espressione architettonica dello spazio ed assumendo il compito di portarla, coi propri mezzi variamente pittorici, oltre – discioglie, per così dire, le pareti in pittura: crea una nuova dimensione, invasa da forme sempre più liberate dal loro significato plastico e divenute periodi d'un fraseggiare decorativo [...]».<sup>389</sup>

Combinando insieme le indicazioni di Wickhoff sull'illusionismo e decorativismo dell'arte romana del secondo periodo con quelle riegliane sull'architettura tardoromana, Bettini riconosce l'affermazione della piena spazialità architettonica romana nel suo ultimo stadio, quando lo spazio architettonico raggiunge la massima «accentuazione pittorica»<sup>390</sup>. Negli esemplari dell'architettura romana del IV e V (lo studioso menziona il Mausoleo di Santa Costanza a Roma e il Battistero Neoniano di Ravenna) è lo stesso spazio architettonico che assume e porta all'espressione una dimensione essenzialmente cromatica: dove anche gli elementi struttivi, colonne, architravi, ecc., «divengono motivi erratici, svincolati da ogni norma costruttiva, fatti

---

<sup>388</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XVI.

<sup>389</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

<sup>390</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

esili, immateriali, aerei»<sup>391</sup>. In questo senso lo spazio dell'architettura romana si smaterializza, la decorazione musiva dello spazio interno trasforma le pareti dell'architettura in fondali. Anche in questo caso bisogna osservare che alla base dell'interpretazione della spazialità romana opera in Bettini il soggettivismo attualistico. Gentile infatti intendeva l'atto dell'autocoscienza consistente nello «smaterializzamento di tutto ciò che di materiale si oppone al soggetto»<sup>392</sup>.

Il processo di «crescente accentuazione pittorica»<sup>393</sup>, e di «disfacimento cromatico»<sup>394</sup> dello spazio figurativo che l'arte romana persegue via via in tutto il suo arco storico, raggiunge il suo apice nel periodo tardo romano, da cui deriva il valore paradigmatico di questo momento storico per tutto lo sviluppo precedente e successivo dell'arte: nello spazio rappresentativo (sia esso architettonico o pittorico), gli elementi sono disposti in un unico piano, «un piano senza spessore, risolto completamente nella seconda dimensione»: in quella che lo studioso chiama «assoluta superficie»<sup>395</sup> o «superficie cromatica»<sup>396</sup>.

Ritroviamo nella descrizione degli effetti artistici di questa superficie di assoluto cromatismo il ricorrere abituale, da parte dello storico, alle metafore musicali: disposto nel piano bidimensionale, il colore non determina plasticamente le figure, ma vale per sé, per il proprio timbro, per la propria intonazione unitaria, raggiungendo l'espressività di una «pura salmodia pittorica»<sup>397</sup>.

“Superficie assoluta” è questa fusione tra spazio interno dell'architettura e pittura musiva avvenuta nell'arte tardoromana, così come tra architettura e figura umana (Bettini porta anche l'esempio dell'*homme-arcade* studiato da Focillon<sup>398</sup>), in un'unica unità o sintesi estetica, riconosciuto come più alto raggiungimento estetico dell'arte

---

<sup>391</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

<sup>392</sup> GENTILE 1931, p. 83.

<sup>393</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

<sup>394</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

<sup>395</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XIII.

<sup>396</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXII.

<sup>397</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XVII.

<sup>398</sup> FOCILLON 1931.

romana in toto, una vera e propria “rivoluzione spaziale”, fondamentale per il Medioevo e per il Rinascimento.

Il qualificativo ‘assoluta’, in termini tecnici, indica che nella cultura artistica tardoromana si osserva una tendenza a eliminare in modo perentorio qualsiasi accenno a valori di profondità, tono, o atmosfera, dove anche il vuoto, trattandosi di spazio architettonico, non è indice di profondità, ma valore cromatico e insieme decorativo.

Alla trasformazione dello spazio figurativo in pura decorazione corrisponde anche una diversa modalità di dare forma ai valori del tempo. Nella dimensione della “superficie assoluta”, gli elementi, non valendo per il proprio volume plastico, assumono senso solo se colti dal punto di vista ritmico: da qui anche il giustificato ricorso metaforico alla musica da parte dello studioso; come nella musica, arte tipicamente fondata su formanti temporali, così nell'arte romana, l'unità non è da cercare nello spazio, ma nel tempo. L'altro aspetto sotto cui lo studioso rileva la novità del linguaggio artistico romano è nella messa in forma del tempo.

#### III.2.1.4 “*Superficie assoluta*” come indice di temporalizzazione dell'arte romana

Il successivo paragrafo del volume sulla *Pittura* è intitolato *Narrazione; trasformazione del tempo*. “Narrazione” è il secondo termine chiave che lo studioso riprende dall'opera di Wickhoff, col quale lo storico d'arte austriaco indicava il *modo continuo di narrare* nella scultura e nella pittura medio romana<sup>399</sup>. Anche qui, se da una parte la trattazione di Bettini sulla continuità narrativa si limita, come nel caso dell'opera wickhoffiana, alle arti rappresentative (gli esempi principali su cui si sofferma sono quelli canonici: colonna Traiana, Aureliana e fregio dell'arco di Costantino) egli nondimeno allarga il campo delle sue osservazioni all'intera cultura artistica dell'impero romano, introducendo il concetto generale di tempo. È proprio

---

<sup>399</sup> WICKHOFF [1895] 1947.

nella direzione di una maggiore attenzione al fattore tempo che, come vedremo, Bettini valica i limiti concettuali dei due maestri viennesi.

Sul versante narrativo-temporale viene riaffermata la grammatica degli opposti tra l'arte greca e romana. La differenza dell'atteggiamento empirico dello spirito romano, rispetto a quello idealizzante greco, si manifesta anche nel modo di narrare: aperto alla contingenza degli accadimenti, e alle «contaminazioni del divenire»<sup>400</sup>, il primo; immobilizzante in una spazialità assoluta fuori del tempo il secondo.<sup>401</sup>

All'unità di luogo e di tempo greca si sostituisce la continuità e l'illimitatezza (insieme spaziale e temporale) della rappresentazione romana. L'elemento temporale, nella rappresentazione artistica romana, sembra esser dovuto proprio alla dimensione bidimensionale della rappresentazione: «là dove la rappresentazione diventa di superficie e continua indefinitamente, è priva cioè di quel preventivo principio di unità che è dato dalla “cornice”» – dove con cornice Bettini intende l'unità di luogo e tempo del modo greco di rappresentare – , «l'unità non può essere trovata che nel senso stesso dello svolgimento: cioè della ripetizione, a distanza, di un elemento che con il suo riapparire associ, nel ricordo dell'osservatore, una parte all'altra: e tale ripetizione è, appunto il ritmo».<sup>402</sup> Nella continuità narrativa dell'arte romana Bettini vede un prevalere del fattore temporale: l'esistenza stessa dello spazio come continuità narrativa di diverse vicende presuppone il tempo. Proprio perché la realizzazione dell'unità ritmica dipende dalla collaborazione (mnemonica) del soggetto fruitore, essa non si pone come un'unità data in modo obiettivo, ma come «un'unità che si crea nell'animo stesso dello spettatore [...]»<sup>403</sup>. Il riconoscimento della temporalità è un altro modo per affermare di nuovo la diversa modalità fruitiva che è implicata nell'arte romana. In essa il soggetto «non è più chi soltanto contempla un oggetto, ma diviene egli stesso spiritualmente partecipe d'una realtà artistica in continuo divenire»<sup>404</sup>.

---

<sup>400</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XIX.

<sup>401</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XIX.

<sup>402</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXI.

<sup>403</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXI.

<sup>404</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXI.

Queste trasformazioni nell'ordine della messa in forma dello spazio e del tempo indicano il generale cambiamento del linguaggio artistico romano, in un periodo in cui Bettini pone anche le origini del linguaggio artistico del Medioevo. E qui entra in campo l'altra fonte viennese di Bettini, quella di Julius von Schlosser.

Abbiamo la possibilità di precisare che l'accezione che Bettini ha del termine linguaggio in questo periodo è derivante dalla linguistica idealistica (linea Croce-Schlosser-Vossler). Dopo aver citato direttamente il passaggio dove Schlosser tratta del volgare romano «come base e presupposto dell'evoluzione del linguaggio artistico e letterario del cosiddetto Medioevo d'Occidente e d'Oriente»<sup>405</sup>, Bettini prosegue sostenendo l'analogia delle trasformazioni dell'arte romana per la superficie e la linea con quelle individuate nella poesia in latino volgare (tendenza verso l'accento), che lo stesso Schlosser riprendeva dagli studi sul latino volgare di Karl Vossler.

La forte affermazione del carattere di linguaggio unitario dell'arte romana consente allo studioso l'originale intuizione secondo cui anche le statue greche prendono a significare in altro modo, inserite nei fori romani, dove ogni loro residuo plastico viene risolto in gioco cromatico e ritmico. Volendo adoperare il lessico di Riegl, possiamo dire che per Bettini l'assolutezza del *Kunstwollen* tardoromano piega nella sua forma sintattica qualsiasi lessema proveniente dall'idioma greco.

Ma perché questo fatto potesse essere riconosciuto dalla critica era necessario un'adeguazione delle stesse categorie adoperate: lì dove la critica precedente non vedeva che la decadenza di un canone linguistico, quello classico appunto, il nuovo indirizzo critico poteva vedere un diverso intento artistico. L'arte tardoromana, per Bettini, diventa un'occasione di riflessione sul metodo critico, e sul suo rapporto con i cambiamenti culturali. Affinché lo statuto autonomo dell'arte romana potesse essere riconosciuto, era necessario un cambiamento metodologico che presupponeva a sua volta una riforma del gusto.

---

<sup>405</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XVIII.

### III.2.1.5 *L'arte tardoantica come problema di metodo critico*

Nel volume sulla *Pittura* troviamo alcuni dei primi accenni di riflessione di Bettini sul metalinguaggio della critica e sull'influsso del gusto contemporaneo nel recupero storico del passato artistico.

Se l'arte tardoantica si esprime con un diverso e opposto linguaggio artistico (cromatico) rispetto a quello greco (plastico), la diversità della quale la critica cerca di rendere conto non potrà emergere se essa adopera un lessico ambiguo, senza precisare storicamente e semanticamente i termini.

Così l'arte tardo-romana in quanto formazione artistica che fa emergere in piena coerenza quegli elementi che indicano un diverso modo di sentire e di formare (identificato nella categoria *superficie assoluta*), richiede anche un diverso linguaggio critico per poter essere adeguatamente apprezzata e comunicata:

«Gli stessi termini: composizione, chiaroscuro, colore, ecc., che necessariamente si usano per l'uno e per l'altro mondo figurativo, individuano in effetto [sic] entità profondamente diverse, imparagonabili (appunto nel valore poliseno di tali parole è il tranello aperto sotto ogni critica: quello di interpretare un'arte in termini che non le sono proprii; e nel loro uso, con più o meno larvata accezione classicistica, risiede l'incomprensione durata così a lungo, e che ancora si trascina in molti manuali, per l'arte del medioevo).»<sup>406</sup>

Il riferimento di Bettini è al pregiudizio sulla decadenza dell'arte tardoromana, pregiudizio che per buona parte si fondava su implicite categorie classiciste. In questo cambiamento una parte è dovuta anche al gusto moderno. Affinché gli storici dell'arte potessero riconoscere che composizione, chiaroscuro e colore nell'arte romana erano usate con altri fini formali rispetto a quella greca, che essi partecipassero nel loro gusto alla produzione dell'arte contemporanea viene considerato da Bettini un fattore imprescindibile per poter saper vedere gli stessi valori anche nell'arte romana.

---

<sup>406</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XVII.

In *Pittura* l'argomentazione di Bettini sottolinea in due circostanze i rapporti di analogia tra il gusto artistico romano (accentuazione pittorica, trasfigurazione fantastica delle forme) e quello dell'arte moderna e contemporanea (impressionismo, surrealismo). Se da un lato lo studioso si dimostra prudente nel disporre di simili paragoni, data la differenza spropositata sul piano ideale e culturale tra i due periodi, d'altra parte sul piano storico scorge «un'inegabile analogia tra il processo evolutivo del linguaggio romano, nel suo tramutarsi in paleocristiano e medievale, e quello che ha portato dalla “classicità” settecentesca all'arte di oggi, attraverso l'esperienza dell'impressionismo»<sup>407</sup>: in questo senso (accogliendo le indicazioni di due archeologi, Anti e Kaschnitz-Weinberg), egli parla di un'iniziale *naturalismo* della pittura romana, come terreno di preparazione per il *surrealismo* dell'arte paleocristiana.

Anche nel paragrafo sulla trasformazione del tempo, a proposito del fregio della colonna Traiana Bettini avrebbe sottolineato come la costruzione del racconto in stile narrativo continuo trovi un paragone «nella moderna rappresentazione cinematografica: dove appunto l'unità è data non dai singoli elementi in quanto tali, ma dal loro succedersi e compenetrarsi nell'unità del racconto visualizzato»<sup>408</sup>.

L'osservazione da parte di Bettini delle analogie tra schemi di sviluppo di periodi artistici del passato remoto e schemi tratti dal processo storico dell'arte moderna e contemporanea è prodromica di una migliore messa a fuoco del carattere in genere metodologico di ogni discorso critico sull'arte. Nel caso specifico, Bettini ha fatto proprie alcune riflessioni preziose rispetto al recupero storico dell'arte tardoantica, che coincidono anche con una maggiore consapevolezza del ruolo svolto in questo senso dalla “Scuola di Vienna”, così come del proprio contributo nella via aperta da tale indirizzo di ricerca, all'interno del quale egli si auto-identificava.

Nel 1948 Bettini pubblica *L'arte alla fine del mondo antico*, un volumetto introduttivo allo studio dell'arte tardoantica, rivolto soprattutto al pubblico dei suoi studenti. Si

---

<sup>407</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XII.

<sup>408</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXI.

tratta di uno dei risultati più maturi, per la coerente fusione, in esso, tra materiale archeologico e storico-artistico, e inquadratura estetico-filosofica.<sup>409</sup>

Questo saggio affronta il tardoantico direttamente come un “problema”: innanzi tutto, riallacciandosi alla storiografia moderna dell'arte, esso è il «problema delle origini» del Medioevo artistico. Si tratta, l'abbiamo visto, del problema a cui rispondevano anche i saggi di Schlosser, dove l'anello di congiunzione che rende conto dal punto di vista linguistico della trasformazione del linguaggio artistico da Antico a Medievale era inteso avvenire proprio nel periodo detto tardo-antico (Schlosser usava in realtà l'espressione “tarda classicità”<sup>410</sup>, rivelando indirettamente ancora un pregiudizio classicista).

È qui necessario precisare i motivi storiografici che portano Bettini a usare il termine “tardoantico” invece di tardoromano, come sarebbe stato più conseguenziale anche con l'indirizzo viennese a cui si rifà. Bettini adopera “tardoantico” come equivalente dello *Spätantike* in uso nell'archeologia tedesca (Rodenwaldt), circostanza questa che ci permette di ipotizzare che si tratti di una scelta all'interno di preoccupazioni archeologiche, o in altri termini filologiche. Lo studioso non manca di avanzare anche questioni di carattere critico: egli sottolinea che con questo termine non si intende la tarda Antichità classica. La ragione dichiarata dell'utilizzo risiede in una maggiore concretezza di delimitazione storica. Il termine risulterebbe esente dal provocare «una pericolosa scissura concettuale entro la compagine unitaria della tarda Antichità»<sup>411</sup>; esso implica una visione unitaria (dal punto di vista politico, geografico, culturale e artistico) di un periodo che va dall'avvento della Tetrarchia, con l'assunzione al trono di Diocleziano (284), fino alla morte di Eraclio (641) a Costantinopoli.

Tardoantico si contrappone così a una visione troppo localista come quella espressa dalla scuola italiana dell'archeologia cristiana, entro cui questo periodo è limitato geograficamente soltanto a Roma, e culturalmente alla religione cristiana; così come a delle opzioni storiografiche che scindono, secondo Bettini in modo parzialmente

---

<sup>409</sup> BERNABEI 2011, p. 126.

<sup>410</sup> cfr.: SCHLOSSER [1933] 1938, p. 159.

<sup>411</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 6.

legittimo, una parte orientale a una occidentale, come nel caso delle nozioni *Art byzantin* dell'archeologia francese, o di *East Christian Art* di quella inglese.

Osserviamo tuttavia una contraddizione nella scelta lessicale di Bettini, dato che, come egli stesso sostiene, il principio formatore del tardoantico dipende quasi totalmente dalla concezione della cultura e dell'arte romana, e dato che come egli stesso riconosce poco dopo nel suo volume, «il maggior contributo alla determinazione e al chiarimento di questo periodo così a lungo trascurato e per tanti anni rimasto ancora oscuro, [...] si deve [...] alla grande scuola di storia dell'arte di Vienna»<sup>412</sup>. Tra i rappresentanti di questa scuola, Riegl per l'appunto si era occupato del tardoantico, ma preferiva indicarlo come tardoromano.

Uscendo da questa parentesi terminologica, vorrei far notare come nella parte introduttiva del suo volume Bettini esordisce istituendo un rapporto tra la possibilità di leggere l'arte del passato e il presente dello storico. Riconoscendo in Wickhoff e in Riegl gli interpreti che hanno compreso due momenti dell'arte romana trascurati dalla storiografia precedente, e collegando questa capacità con la partecipazione che loro hanno avuto con l'arte contemporanea, Bettini sostiene che:

«non si sarebbe giunti, probabilmente, a una concreta individuazione storica di cotesto *Spätantike*, se Franz Wickhoff, chiudendo l'“impressionista” secolo XIX, non avesse, con la sua famosa introduzione alla *Wiener Genesis*, chiarito i caratteri di assoluta autonomia dell'arte romana, considerata finallora poco più d'un torbido riflesso dell'arte greca; e se poco dopo Alois Riegl, aprendo l'“espressionista” secolo XX, non avesse col suo *Spätrömische Kunstindustrie* genialmente approfondito il significato dell'arte, appunto tardoantica.»<sup>413</sup>

L'osservazione di Bettini non è altro che una ripresa di alcune affermazioni tratte dalla *memoria*<sup>414</sup> compilata da Schlosser (a partire dalla quale si cominciò, pur tra le parentesi, a parlare di “Scuola di Vienna”).

---

<sup>412</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 8.

<sup>413</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 8.

<sup>414</sup> SCHLOSSER 1936.

Secondo Schlosser, l'opera di Wickhoff aveva un particolare pregio, consistente nel fatto che il suo autore non aveva compreso l'arte romana solo per «“fredda” erudizione»: l'aveva invece «vissuta» attraverso l'arte a lui contemporanea, «aveva accolto in sé l’“impressionismo”, come correlativo del positivismo della seconda metà del secolo, e lo ritrovò nella classicità romana come “ricorso”»<sup>415</sup>. Anche su Riegl, seppure di attitudine più riflessiva, e a differenza di Wickhoff che praticava la pittura, apparentemente poco partecipe dagli accadimenti dell'arte contemporanea, Schlosser disegna la figura del «profeta retrospettivo»<sup>416</sup> dell'espressionismo. Nell'opera di Riegl sono infatti frequenti i riferimenti all'arte moderna e contemporanea.

Se dovessimo cogliere il piano teorico e la ragione ultima delle memorie di Schlosser, il legame osservato tra la personalità biografica (il vissuto professionale) dei due più acclamati fondatori del metodo della scuola viennese e i periodi artistici da essi portati a comprensione storica, non potremo non pensare alla «concezione della storia come storia viva e contemporanea»<sup>417</sup> sostenuta da Croce.

Come si nota il ricorrere nel discorso storico-artistico di Bettini di un'argomentazione «attualizzante» dell'arte del passato è coerente anche con la formulazione sulla contemporaneità della storia di Croce, e che nella linea Schlosser-Croce Bettini trova un primo bilanciamento tra ragioni storico-artistiche e riflessione teorico-filosofica sull'arte.

Simili osservazioni Bettini avrebbe trovato anche in Carlo Anti, con il quale Bettini aveva continui rapporti collaborativi all'Università di Padova. Nel 1947 viene pubblicata una traduzione italiana della *Weiner Genesis* di Wickhoff. L'edizione appare nella collana “Contributi alla storia delle civiltà artistiche” che Bettini stesso curava per la casa editrice Le Tre Venezie, con un'introduzione di Anti.

---

<sup>415</sup> SCHLOSSER [1934] 1936, p. 111.

<sup>416</sup> SCHLOSSER [1934] 1936, p. 130.

<sup>417</sup> CROCE 1917 p. 50. Come afferma lo stesso Schlosser nella premessa a *Xenia* (1938) Croce è il ‘mandante’ della raccolta delle memorie sulla “Scuola di Vienna” e perfino l'ideologo del titolo che compare nell'edizione italiana. Cfr.: SCHLOSSER 1938, p. 5.

Due sono le ragioni secondo Anti che hanno permesso a Wickhoff di «scoprire» l'arte romana. La prima è che egli non era un archeologo, ma uno storico dell'arte, «un archeologo assai difficilmente avrebbe potuto fare, in quegli anni, la *scoperta* dell'arte romana e infatti non l'ha fatta»<sup>418</sup>, e la seconda è che egli era un pittore, e «non di infimo rango», che «aveva compreso e apprezzato l'impressionismo francese»<sup>419</sup>. È perché il suo occhio era formato a riconoscere i valori illusionistici dell'impressionismo che Wickhoff poteva scorgere anche nell'arte medio-romana, inizialmente nella pittura e, in coerenza col principio dell'*unità del fenomeno artistico*, poi anche nella scultura. Ma c'è una terza notazione che ci sembra utile rilevare in Anti, perché come si vedrà in seguito, operativa anche in Bettini: il movimento impressionista non solo aveva informato lo sguardo storico di Wickhoff, ne aveva «incoraggiato la naturale spregiudicatezza metodologica, insegnandoli, con la sua strenua polemica contro l'accademismo ufficiale, che l'arte è libera e non tollera per metro di giudizio il paragone con nessuna altra arte, comunque grande questa possa essere»<sup>420</sup>. Si tratta della liberazione dal metro di giudizio dai valori del neoclassicismo, attraverso un'idea di arte come forma autonoma.

Proprio perché così strettamente interallacciato con la contemporaneità, anche lo sguardo di Wickhoff dimostrava i suoi limiti nella capacità di cogliere il passato artistico. Anti proseguiva indicando questi limiti nella «vasta lacuna» riscontrabile nella trattazione dello studioso austriaco, dove il terzo e il quarto secolo dell'arte romana vengono praticamente trascurati. Seppure Wickhoff era sicuramente a conoscenza delle opere di questi periodi (che avrebbe potuto osservare nei musei romani), secondo Anti egli non le poteva vedere: «e infatti esse sono state *viste* per la prima volta solo nel nostro secolo, dopo che gli sviluppi *espressionistici* della pittura contemporanea insegnarono a riconoscere anche i valori dell'espressionismo antico»<sup>421</sup>.

---

<sup>418</sup> ANTI 1947, p. 15.

<sup>419</sup> ANTI 1947, p. 15.

<sup>420</sup> ANTI 1947, p. 15.

<sup>421</sup> ANTI 1947, p. 17. [corsivo dell'autore]

Queste considerazioni portavano così Bettini, nel saggio del 1948, a rimediare a questa lacuna. Considerando il tardoantico per la sua valenza fondamentale per la storia del linguaggio artistico medievale, Bettini affermava la sua intenzione di riprendere la via maestra dell'interpretazione dell'arte romana «dopo un cinquantennio di sbandamenti», ma anche:

«portare un qualche contributo alla saldatura di quella lacuna che rimane tra le trattazioni fondamentali dei due capiscuola: giacché mentre il *Römische Kunst* di Wickhoff s'arresta all'illusionismo flavio e alla sua formazione in stile narrativo continuo, lo *Spätrömische Kunstindustrie* di Riegl riprende l'esame trascurando l'intero secolo nel quale si compie la trasformazione di quell'«illusionismo» nell'«espressionismo» tardoromano»<sup>422</sup>.

L'integrazione di Bettini si inserisce all'interno dell'elaborazione dei due saggi fondamentali della Scuola di Vienna (tra Wickhoff e Riegl), accentuandovi, attraverso Schlosser, la considerazione idealistica dell'arte come linguaggio, il che significa studiare il passaggio da un periodo artistico ad un altro come evoluzione linguistica.

Il contributo di Bettini nella lettura viennese della storia dell'arte non si ferma qui. Come è stato evidenziato, in Bettini si possono trovare le tracce di un «oltrepassamento»<sup>423</sup> e di un «procedere oltre»<sup>424</sup> Riegl.

I segni di questo oltrepassamento si trovano già nel saggio del 1942 nella lettura che Bettini fa dell'arte romana, dove riconosce attraverso la categoria critica “superficie assoluta” non soltanto la perentoria tendenza al cromatismo raggiunta dall'arte romana nel quarto e quinto secolo, ma anche il riconoscimento che tale costruzione rappresentativa indicava una preferenza per i valori di tempo rispetto a quelli di spazio. Se da una parte egli quindi partiva da Riegl nella lettura dello “spazio interno” dell'architettura romana inteso come nuovo elemento di espressione artistica, esso si trasformava però in un'altra entità critica: in superficie cromatica e ritmica, cioè in una forma temporalizzata. Riconoscendo l'orientamento di tutte le arti, nella loro unità, alla

---

<sup>422</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 13.

<sup>423</sup> CAVALLETTI 1996, p. XVII.

<sup>424</sup> DORIGO 1999, p. 35.

tendenza al cromatismo e al ritmo (considerazione già germinale nel *Farbenrhythmus* riegliano), tendenza che Bettini indica con il termine “superficie assoluta”, egli leggeva l'emergenza di una diversa intenzione formale, non più orientata su valori spaziali, ma temporali.

Un primo assaggio della “correzione” di Riegl si poteva trovare in quell'occasione in un passo dove Bettini tratta della «particolare interpretazione cromatica dei piani»<sup>425</sup> nei ritratti imperiali. Nella ritrattistica Bettini vede affermato il «cubico isolamento» che Riegl aveva già scorto nelle figure dei bassorilievi romani, considerandolo come indice di una delimitazione plastica delle figure. Bettini rettificava che in questo caso non si tratta di accentuazione plastica, bensì «di una decisa accentuazione cromatica»<sup>426</sup>. Lo scarto tra la lettura critica di Riegl e quella di Bettini è molto sottile, ma anche fondamentale: lì dove lo storico viennese vede spazio, e cioè legge ancora la rappresentazione nell'arte tardo romana come un rapporto tra figura e fondo, Bettini vede soltanto valore cromatico nella dimensione della superficie assoluta.

Nel 1948 Bettini sarebbe ritornato sulla questione con maggiore determinazione. Il punto da cui Bettini parte è la descrizione stilistica che Riegl fa del rilievo nell'Arco di Costantino (raffigurazione con la distribuzione del denaro), descrizione che apre il secondo capitolo dedicato alla scultura di *Spättrömische Kunstindustrie*. Dopo aver indicato la «composizione centrale nel piano»<sup>427</sup>, la «centralizzazione simmetrica»<sup>428</sup> su cui è fondata la rappresentazione, la «legge di frontalità»<sup>429</sup> di derivazione egiziana esemplata nella figura dell'imperatore, Riegl osservava da una parte una disposizione della rappresentazione nel piano, ma nello stesso tempo anche «una decisiva tendenza ad isolarsi spazialmente»<sup>430</sup> delle figure, che tutte tendono a essere «profondamente rilevate nei contorni»<sup>431</sup>. Risultato finale di questa lettura è che da una parte viene affermato il valore non più “tattile” bensì “ottico” della raffigurazione, la quale «si

---

<sup>425</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXXII.

<sup>426</sup> Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, p. XXXII.

<sup>427</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 80.

<sup>428</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 80.

<sup>429</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 80.

<sup>430</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 81.

<sup>431</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 81.

fraziona in una fila di figure chiare e in ombre di spazi oscuri fra esse, che con un regolare alternarsi suscitano nel loro insieme una impressione coloristica»<sup>432</sup>.

Pur chiaramente mettendo in risalto la dimensione di “piano ottico” del rilievo, che implica una visione da lontano, in Riegl si osserva un'oscillazione contraddittoria, perché il valore cromatico dello spazio che circonda le figure, e che egli leggeva come ‘ombra’, ritorna ad assumere valore di spazio tridimensionale, cioè valore plastico:

«Fra il primo piano visibile delle figure e lo sfondo si è interposta una libera sfera spaziale, quasi una nicchia: tanto profonda da permettere che le figure riempiano lo spazio e siano da esso anche liberamente circondate e, nello stesso tempo, appaiono ravvicinate, per quanto è possibile, al piano».<sup>433</sup>

In questo senso, Riegl vede nell'arte tardoromana l'emergenza di valori cromatici («l'impressione ottica di una ritmica alternanza di chiaro e di scuro»<sup>434</sup>), ma anche l'intenzione artistica dell'«isolamento spaziale delle figure»<sup>435</sup>, cioè residui di valore plastico.

Tale oscillazione ha delle ricadute anche sui rapporti che Riegl tracciava tra l'arte tardoromana e il gusto moderno, che non sono propriamente di assoluta adesione. Anzi, Riegl riesce a argomentare le ragioni per cui i rilievi costantiniani, seppure in prima istanza possano apparire affini, risultano in realtà «urtanti» per il gusto moderno:

«La cosa urtante per il gusto moderno sta unicamente nel già osservato rapporto con lo spazio, che stacca decisamente le figure invece di unirle, come esige la nostra arte contemporanea. Le figure, come anche le loro parti, si staccano nettamente sullo spazio oscuro, mentre noi vorremo vederle compenetrarsi nell'ambiente, immergendosi nell'aria»<sup>436</sup>.

---

<sup>432</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 81.

<sup>433</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 82.

<sup>434</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 85.

<sup>435</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 85.

<sup>436</sup> RIEGL [1901] 1981, p. 85.

Proprio in questa persistenza formale a dividere le figure, in cui Riegl individua una continuità dell'arte tardoromana con quella antica classica, e parallelamente una distanza dal gusto moderno (che invece tende all'unione delle figure), Bettini avrebbe tagliato qualsiasi legame, e avrebbe affermato invece una totale vicinanza con l'arte contemporanea.

Focalizzandosi, similmente a quanto faceva Riegl, sull'analisi stilistica del fregio costantiniano, sulla rappresentazione in rilievo e in quella scultorea dell'arte tardoantica, Bettini osservava la già dimostrata tendenza formale per il puro cromatismo:

«Anche nel trattamento delle singole figure s'affermano gli stessi principi. Anzitutto, esse sono profilate (specialmente nell'arco di Costantino) da contorni molto profondamente incisi, che creano addirittura delle zone di vuoto – di ombre fortissime – tra l'una e l'altra e le staccano nettamente dal fondo. Questo carattere era stato ben notato dal Riegl, il quale però l'aveva interpretato come indice di un'accresciuta spazialità. [...] Noi sappiamo invece che cotesto approfondimento degli incavi non ha significato spaziale, ma accentuatamente cromatico [...]»<sup>437</sup>.

Attraverso una più decisa determinazione cromatica del linguaggio artistico romano, Bettini legge come coerentemente riproposti questi valori anche nelle singole figure, che non sono più interpretabili come «elementi organicamente composti, ma soltanto giustapposti: in una serie elementarmente ritmica di figure chiare e di ombre scure»<sup>438</sup>. Dove come base dell'immagine non si deve intendere più il fondo, ma la stessa superficie ottica che si viene creando dal gioco cromatico.

A sostegno della propria tesi, Bettini porta anche l'argomento della manipolazione della luce naturale da parte del rilievo, di cui era ormai consueto per via delle analisi della luce nell'architettura templare di cui aveva dato prova nel 1946 con *L'architettura di San Marco*. Lì dove Riegl nelle singole figure del fregio vedeva un accentuarsi plastico dei contorni, Bettini legge l'«intenzione di offrire alla luce zone più estese di

---

<sup>437</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 62.

<sup>438</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 62.

materia: di creare cioè più larghe e più definite macchie luminose, che sono soltanto il necessario contrapposto alle zone di ombra negli incavi»<sup>439</sup>. In sintesi, Bettini corregge l'oscillazione in cui Riegl si dibatteva nella sua lettura del tardoromano tra valore “ottico” e residui di valore “tattile”, propendendo per una radicalizzazione ottica. “Superficie assoluta”, la categoria critica che egli propone, è il risultato di questa radicalizzazione.

Uno dei corollari di questa radicalizzazione è l'osservazione che nell'arte romana è il tempo che prende un valore preponderante rispetto a quanto accadeva nell'arte greca. Ecco allora che a partire dalla valorizzazione della temporalità anche gli elementi particolari delle arti romane prendono a significare altrimenti. È questa una delle tesi più forti dell'interpretazione bettiniana del tardoantico<sup>440</sup>:

«Nell'arte tardoantica – nella quale è determinante il senso della cultura romana, non più di quella greca – ciò che nell'architettura dell'Ellade era puntuale misura di spazio geometrizzato, diviene dimensione immensurabile; ciò che in quella scultura era rapporto “tattile” di piani, diviene vicenda cromatica di chiaro e di scuro; ciò che in quella pittura era rapporto di figure e fondo, diviene reversibile scambio di colori e oro; mentre il principio di composizione spaziale del quadro svanisce, ed è sostituito da una scansione ritmica in superficie – da un valore non più spaziale ma temporale – [...]»<sup>441</sup>.

La preponderanza dei formanti temporali nell'arte romana porta Bettini a proporre un nuovo lessico critico che rende conto della trasformazione, da una parte, della forma artistica, e dall'altra anche della diversa maniera di fruire dell'arte romana. Il concetto di “rappresentazione” non è più adeguato per indicare le figurazioni romane: al suo posto Bettini propone quello di “presentazione”: il quale indica il modo in cui la figura singola appare nelle raffigurazioni come presenza irrelativa rispetto all'ambiente raffigurato, e irrelativa rispetto alla diegesi della narrazione, facendo così rimarcare ancora di più il proprio carattere espressivo – cioè ponendosi in «relazione sempre più intensa e immediata col soggetto che le contempla»<sup>442</sup>. Come vedremo nel prossimo

---

<sup>439</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 62.

<sup>440</sup> Ma l'attenzione alla temporalità dell'arte è già presente in Riegl. Cfr.: GUBSER 2006.

<sup>441</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 12.

<sup>442</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 12.

capitolo, la nozione di “presentazione” è germinale rispetto a quella sviluppata in seguito per l'arte contemporanea di “presenza della struttura” col quale egli cercava di rendere conto del processo di temporalizzazione dell'arte contemporanea, che sul lato della fruizione mette in risalto l'*hic et nunc* del momento in cui la struttura dell'opera si realizza nel fruitore.

L'oltrepassamento dell'interpretazione riegliana da parte di Bettini consiste in una diversa storicizzazione delle categorie usate dallo studioso austriaco; la coppia ottico-tattile, così come l'integrazione della lacuna tra i due capiscuola, va in questa direzione. Si tratta di un intento dichiarato nel 1948, quando lo studioso scriveva che «Io mi vengo adoperando [...] a far discendere coteste categorie dall'astratto, e a dar loro un contenuto storicamente concreto, vale a dire formale»<sup>443</sup>. Essa va di pari passo anche con una correzione del pensiero ottocentesco di Riegl attraverso la presa in carico del proprio presente culturale.

Nel 1953 esce alle stampe la prima edizione italiana, fortemente voluta da Bettini, dell'opera di Riegl rigorosamente tradotta *Industria artistica tardoromana*. La traduzione, come egli stesso ammette, era già in programma da parecchi anni per la collana “Contributi alla storia delle civiltà artistiche”, che curava per la casa editrice Le Tre Venezie, ma non avvenne per via della cessazione dell'attività di quella casa.

L'edizione del '53 è accompagnata da una lunga introduzione, decisamente «poco equilibrata»<sup>444</sup>, come avrebbe chiosato successivamente, nella quale fornisce, oltre a una «elaborata filologia riegliana, [...] svolta con larghezza, mediante una storicizzazione larghissima e puntuale di un mezzo secolo, dall'apparire del purovisibilismo di Fiedler»<sup>445</sup>, anche una «una summa personale»<sup>446</sup> di tutto il proprio magistero.

---

<sup>443</sup> Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, p. 10.

<sup>444</sup> Bettini, *La scuola viennese di storia dell'arte*, p. 192.

<sup>445</sup> DORIGO 1999, p. 35.

<sup>446</sup> DORIGO 1999, p. 35.

In essa Bettini, similmente a quanto aveva fatto Anti nell'introduzione a Wickhoff, oltre a enumerare gli indubitabili meriti di Riegl, e a collocare la sua propria ricerca nella «via maestra» aperta dallo storico austriaco, procedeva a indicarne anche i limiti. La coppia oppositiva “ottico-tattile” adoperata da Riegl, e in genere la concezione dello spazio che in essa si esprime, sono categorie ottocentesche. Seppure Riegl era fortemente innovativo,

«non poteva non essere un uomo del suo tempo: e viveva in un'epoca, nella quale la rappresentazione del mondo per mezzo dello spazio tridimensionale non era stata ancora superata. Il “tempo” nella sua accezione dinamica di “emergenza”, non aveva ancora scardinato la “classica” rappresentazione dello spazio nelle scienze e nelle arti: e perciò Riegl non poteva ancora valersene per la sua analisi dell'arte tardoromana. Ma in questa, secondo me, analogamente a quanto avviene nell'arte di oggi, sebbene ad un grado assai minore, è proprio il prevalere dell'azione del “tempo” sulla rappresentazione classica dello spazio, ciò che determina la distruzione delle strutture “antiche”»<sup>447</sup>.

Seguendo da vicino l'idea secondo cui la storia dell'arte del passato è influenzata dalle coordinate del presente culturale in cui lo storico vive, e a questo riguardo storicizzando la figura di Riegl all'interno dell'episteme dell'Ottocento nella quale il paradigma della conoscenza è impostato sull'idea dello spazio tridimensionale, Bettini sottolinea la distanza tra questo modello conoscitivo e quello invece a cui egli stesso partecipa, fondato sulla temporalità intesa come processo, non come dato oggettivo. È proprio a partire dal presente, e ponendo l'osservazione su relazioni analogiche con l'arte contemporanea, che Bettini riesce a comprendere l'arte romana come cultura artistica. Come Anti, lo studioso proseguiva poi a valorizzare le arti contemporanee come luogo formativo dello sguardo dello storico d'arte, senza cui non sarebbe stato possibile una comprensione autentica dell'arte romana:

«È precisamente perché quest'analogia, che non esisteva all'epoca di Riegl, esiste oggi, che noi, non per nostro merito, possiamo andare, con la nostra critica dell'arte romana, più

---

<sup>447</sup> Bettini, *Nota introduttiva* a Riegl, p. XLVII.

avanti di Riegl sulla strada ch'egli ci ha aperto: vale a dire fino a cogliere cotest'azione determinante del tempo sulla continuità dello spazio.»<sup>448</sup>

D'altra parte, proprio l'indagine sul tardoantico, la storicizzazione che richiedeva in termini di metodo critico, così come le riflessioni sulla temporalità che comportava, permettono a Bettini di posizionarsi con abilità teorica anche all'interno dei problemi dell'arte contemporanea. Come ha evidenziato Dorigo, con la ricerca sul tardoantico «Bettini non archivìò i risultati cui era pervenuto»<sup>449</sup>, ma li rese operanti anche nell'approdo all'arte contemporanea (in frequenti interventi su Viani, Picasso, Arp, Wright, Matisse, il cinema, l'architettura, ecc.). Fondamento insieme teorico e storico dello sguardo di Bettini è proprio la riflessione sulla temporalizzazione o smaterializzazione dello spazio figurativo avviato dall'arte tardoromana.

L'introduzione a Riegl si chiude infatti in modo significativo con una affermazione sulla perdita di ogni certezza metafisica, e sulla radicalizzazione degli elementi temporalizzanti che rispetto al periodo tardoromano segnano nell'esperienza contemporanea una discontinuità: «Fedele all'esempio metodologico di Riegl, io mi limito ad osservare che l'arte dei nostri giorni ha coerentemente portato la dissoluzione dello “spazio” fino a quel limite estremo, al quale l'arte dell'Antichità al suo tramonto non era mai arrivata.»<sup>450</sup> Ci proponiamo quindi nel prossimo capitolo, attraverso un salto cronologico nell'arte contemporanea, di evidenziare la continuità e la coerenza interna del metodo dello studioso, e delle categorie critiche che egli sviluppa, intrecciando ai maestri viennesi altre esperienze di pensiero.

---

<sup>448</sup> Bettini, *Nota introduttiva* a Riegl, pp. XLVII- XLVIII.

<sup>449</sup> DORIGO 1999, p. 35.

<sup>450</sup> Bettini, *Nota introduttiva* a Riegl, p. LXI.

## IV. L'ARTE CONTEMPORANEA COME PROBLEMA CRITICO

### IV.1 *Coincidenza tra arte e critica*

#### IV.1.1 *Problema critico dell'arte contemporanea*

Nelle pubblicazioni sull'arte tardoantica, abbiamo potuto constatare diverse occasioni in cui Bettini esegue una lettura attualizzante dell'arte romana: diversi rimandi all'arte contemporanea (impressionismo, surrealismo, cinema), eseguite sulla base di analogie strutturali che lo storico tracciava con due dei principali momenti dell'arte romana, l'illusionismo medioromano e l'espressionismo tardoromano. A parte l'osservazione delle analogie, si è potuto evidenziare che questi due momenti dell'arte romana, che emancipano il linguaggio dal retaggio greco-classico, ridiventavano leggibili storicamente per via dell'orientamento del gusto dei due studiosi viennesi, sensibili all'arte prodotta nel tempo in cui vivevano, che educava il loro sguardo a cogliere i valori di illusionismo ed espressionismo dell'arte romana. In questo senso i periodi artistici in questione vengono considerati da Bettini innanzi tutto come problemi di metodo critico. Per poter cogliere il carattere specifico dell'arte romana era necessario un lavoro sulle coordinate culturali e sulla terminologia del linguaggio adoperato dallo storico. L'arte del passato diventa comprensibile a partire dalle coordinate del presente culturale nel quale lo storico dell'arte si forma: per tale motivo, nell'attività di Bettini osserviamo una costante e insaziabile curiosità sia verso la produzione filosofica e la cultura scientifica del Novecento, che verso l'arte contemporanea. In questa direzione, nel presente lavoro, ci siamo prefissati di esplicitare la coerenza interna (insieme storiografica e teorica) nel passaggio dai problemi dell'arte tardoantica a quelli dell'arte contemporanea. Non si tratta infatti di un passaggio esteriore: Bettini non si interessa 'anche' di arte contemporanea, ma l'arte contemporanea, o, più in generale, il contemporaneo si pone come la condizione di intelligibilità dell'arte e della civiltà del passato.

Gli interventi di Bettini sul contemporaneo<sup>451</sup> sono documentabili già a partire dal 1940 con *Politica fascista delle arti*. Recensendo lo scritto omonimo dell'allora ministro dell'educazione Bottai<sup>452</sup>, Bettini si soffermava sulla stretta relazione tra le arti del passato e quelle del presente, in una lettura fortemente improntata all'attualismo gentiliano. Tra l'arte del passato e quella del presente non vi può essere nessuna distanza, afferma lo studioso, «giacché le forme del passato sono davvero arte quando divengono momenti d'una coscienza che attualmente le vive; e quelle del presente sono arte solo se in esse la sintesi estetica rifiuta l'astrattezza di elementi non storicizzabili, si ponga sul piano della concretezza storica»<sup>453</sup>. È significativo e sorprendente, considerando il momento storico in cui viene scritto l'intervento, che tra gli elementi non storicizzabili, da parte dell'arte del presente, lo studioso annoverasse «il moralismo estetico, astrattamente ripreso sulle teoriche della classicità e del Rinascimento»<sup>454</sup>. Dal momento che l'arte non è un principio estetico puro ma si determina storicamente, esso «subisce la determinazione dei suoi tipici rapporti con la vita, con le opere, con la tecnica, con le concrete necessità della cultura. Voler applicare alle opere d'arte un ideale estetico, comunque riformato, non è agire sulla realtà dell'arte; ma solo un imporre ad essa un astratto, perciò inefficace “dover essere”»<sup>455</sup>. Siamo lontani quindi dalla retorica classicista del regime.

Lo studioso legge la storia dell'arte a partire dalla stretta relazione con le necessità attuali della cultura e della vita. In questa direzione, l'arte contemporanea non è solo l'oggetto di una curiosità e apertura verso il proprio tempo da parte di un bizantinista, ma il banco di prova di un metodo critico nel suo farsi. Diventa allora comprensibile la ragione teorica della presenza dell'arte contemporanea già a partire dalle pubblicazioni importanti degli anni '40 sull'antichità, così come l'esigenza sentita nella prima fase della maturità di impegnarsi sul fronte della critica militante.

---

<sup>451</sup> Sul versante degli interessi dello studioso per il contemporaneo cfr.: DAL CANTON 1999, 135-145 e DAL CANTON 2011, 153-163.

<sup>452</sup> BOTTAI 1940.

<sup>453</sup> Bettini, *Politica fascista delle arti*, p. 13.

<sup>454</sup> Bettini, *Politica fascista delle arti*, p. 11.

<sup>455</sup> Bettini, *Politica fascista delle arti*, p. 11.

Il primo intervento in tal senso è un breve testo critico pubblicato nel 1946 sullo scultore Alberto Viani<sup>456</sup>, al quale è legato, oltre che da rapporti di amicizia, anche da relazioni familiari<sup>457</sup>.

Nell'intervento risulta singolare come Bettini, apparentemente così lontano dal gusto plastico dell'arte scultoria, apprezzi nei torsi nudi di Viani un «incessante crearsi di puri “valori tattili”»<sup>458</sup>. Trasportare la coppia “ottico-tattile” dall'ambito dell'antichità, entro cui era stato formulato e adoperato da Riegl, all'ambito dell'arte contemporanea, permette a Bettini di saggiarne la validità critica. L'utilizzo è un chiaro indizio della continuità di metodo che è possibile riscontrare nella produzione scientifica dello studioso in entrambi gli ambiti storico-artistici. Questa continuità non si limita tuttavia all'uso del lessico e delle categorie riegliane: Bettini continua e sviluppa ulteriormente, attraverso l'arte contemporanea, la problematica della “temporalizzazione” dell'arte formulata nei suoi interventi sul tardoantico o in genere sull'arte romana, problematica che segnava, dal punto di vista teorico, anche il superamento del pensiero riegliano da parte dello studioso.

In questo capitolo seguiremo quindi come gli accorgimenti metodologici maturati all'interno del proprio ambito di ricerca (problema critico dell'arte tardoromana-bizantina), permettono allo studioso di formulare alcune tesi originali sullo statuto paradigmatico dell'arte contemporanea, tesi che vanno di pari passo con una più matura riflessione sul linguaggio della critica, in cui il posto delle avvisaglie idealistiche degli anni '30-'40 viene occupato da una confederazione di sistemi di pensiero dove confluiscono in vario modo esistenzialismo, fenomenologia, neo-positivismo e strutturalismo, per citarne solo i fondamentali, da cui Bettini estrae un proprio percorso di metodo critico.

---

<sup>456</sup> Bettini, *Sculture di Alberto Viani*; Ripubblicato nel catalogo della mostra “Fronte Nuovo delle Arti” nel 1947.

<sup>457</sup> BORDIGNON FAVERO 1997, p. 58.

<sup>458</sup> Bettini, *Alberto Viani*, p. 58.

Gli interventi sull'arte contemporanea proseguono negli anni '50 e '60, in concomitanza con le esposizioni della Biennale di Venezia<sup>459</sup>, così come nei corsi organizzati dalla Fondazione Giorgio Cini, negli organi di riviste dedicate all'urbanistica e all'architettura contemporanea (Casabella)<sup>460</sup>, ma anche in giornali di divulgazione culturale (Fenarete)<sup>461</sup>.

Nel 1953, in occasione della 26° Biennale d'Arte di Venezia, Bettini pubblica nella rivista dell'ente un testo intitolato *La Poetica di Picasso*<sup>462</sup>. A differenza dell'articolo su Viani, si tratta di un intervento che, seppure prende avvio da un singolo artista, assume un'ampia portata metodologica per l'arte contemporanea.

Nella vasta bibliografia dedicata all'artista lo studioso osserva che «per buona parte della critica ufficiale e qualificata, tra tante e spesso interessanti e belle parole, l'arte di Picasso rimane in realtà *incriticabile*»<sup>463</sup>. Si tratta di un caso esemplare che rivela, in generale, l'insufficienza della critica di fronte all'arte contemporanea: «del suo metodo, del suo linguaggio (o metalinguaggio), o, come altri dice, della sua logica»<sup>464</sup>.

Il problema dell'incriticabilità dell'opera picassiana, rinvia per Bettini, al generale problema dell'incriticabilità dell'arte contemporanea. La causa della situazione di stallo, di mutismo, o vaniloquio della critica d'arte contemporanea è dovuta secondo Bettini al ricorso «agli schemi delle “estetiche generali”»; e insomma a quanto, voglia o non voglia, rimanda all'idea dell'arte, all'“Arte” come categoria platonica e ottocentesca»<sup>465</sup>.

Forte degli accorgimenti critici maturati intorno al problema del tardoantico (si ricordi che *l'Introduzione* a Riegl è proprio del 1953), Bettini si posiziona con sicurezza all'interno del dibattito sull'arte contemporanea. Nell'introduzione a Riegl, Bettini

---

<sup>459</sup> Per un esame della presenza di Bettini nell'organo della Biennale di Venezia cfr. DAL CANTON 2011, pp. 153-163.

<sup>460</sup> Bettini, *Timing*

<sup>461</sup> Bettini, *Poetiche delle arti contemporanee*

<sup>462</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*

<sup>463</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 15.

<sup>464</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 15.

<sup>465</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 15.

poneva l'attenzione sul cambiamento culturale del Novecento, scorto nel venir meno delle «categorie classiche del pensiero»<sup>466</sup>, tra cui, appunto, quella dell'Arte intesa in modo ipostatico dalle estetiche metafisiche. Tale cambiamento che rendeva possibile da una parte l'emergere dell'arte contemporanea, e dall'altra per via dell'adeguamento del gusto, anche il recupero storico-critico delle arti non classiche (l'arte gotica, l'arte africana, l'arte bizantina, barbarica, ecc.).

Nell'intervento su Picasso Bettini ritorna su questo punto, per sottolineare però che l'arte contemporanea è ancora un problema per la critica, proprio perché nella struttura semantica del linguaggio adoperato dai critici sono operative, in modo per così dire inerziale, categorie ottocentesche. Da qui anche l'impossibilità per la critica di verificare, a livello di discorso, l'arte contemporanea.

Una delle categorie che Bettini mette sotto accusa, è quella di “spazio”, col quale egli intende lo spazio ottocentesco, euclideo, di struttura prospettica. Questo spazio non è più la base su cui si regge l'*espisteme* novecentesca perché esso è corroso dal “tempo”.

Questa coscienza temporale che secondo Bettini contraddistingue la *Waltanschauung* del Novecento si traduce nell'arte contemporanea nelle poetiche dell'avanguardia, dove l'opera d'arte «tende alla condizione dell'architettura»<sup>467</sup>. Essa non è più un oggetto da contemplare, ma uno strumento dell'azione umana, totalmente aperta alla temporalità dell'uomo: «il *tempo* dell'esistenza (cioè il soggetto, lo spettatore) inerisce completamente nello spazio (oggetto, opera d'arte) dell'immagine»<sup>468</sup>.

Si intravede già da qui come le osservazioni maturate nell'analisi della spazialità interna dell'architettura romana siano investite da Bettini anche nell'interpretazione dei programmi dei movimenti dell'arte contemporanea. L'intenzione di quest'ultima è riconosciuta nella tendenza a organizzare la forma come un'architettura dove è l'uomo stesso (che Bettini attraverso Heidegger intende in quanto *in-der-Welt-sein*) che crea lo spazio attraverso la propria temporalità. In questo modo viene abolito il distacco

---

<sup>466</sup> Bettini, *Nota introduttiva* a Riegl, p. XVI.

<sup>467</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 18.

<sup>468</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 18.

contemplativo del fruitore, e istituita invece una coincidenza, una «identificazione del “tempo” [...] dello spettatore con lo “spazio” dell'opera d'arte»<sup>469</sup>.

Dato che il paradigma dell'arte contemporanea si fonda su questa dimensione temporalizzata della forma, essa richiede, sul lato della critica, un controllo delle categorie adoperate, ed eventualmente la costruzione di nuove: soltanto così essa potrà verificare in modo coerente le strutture artistiche.

Per rendere conto criticamente del processo di temporalizzazione dell'arte contemporanea, due anni più tardi Bettini inserisce nel suo lessico un nuovo elemento: il concetto di *timing*. Esso rende conto a livello semantico di un salto di paradigma tra l'arte tardoromana e quella contemporanea. Seppure entrambi i momenti storico-artistici sono ambiti che provengono da due culture temporalizzate, come abbiamo notato nel precedente capitolo, nell'arte contemporanea Bettini osservava una radicalizzazione ulteriore della temporalità.

#### IV.1.2 Categoria critica: “*timing*”

Il termine “*timing*” compare per la prima volta in un articolo del 1955 nella rivista della Biennale di Venezia col titolo *Colore di Matisse*<sup>470</sup>. Anche lì lo studioso poneva l'accento sullo statuto radicalmente nuovo del paradigma dell'arte contemporanea, in cui vige un principio di arbitrarietà e di rottura degli schemi figurativi precedenti. Questa volta il cambiamento è introdotto attraverso l'esperienza di Cézanne e del cubismo, riconosciuti sulla falsariga di Franca Castel<sup>471</sup>, come «disgregatori dello “spazio plastico”»<sup>472</sup>. Al venir meno della dimensione classica dello spazio prospettico, Bettini

---

<sup>469</sup> Bettini, *Poetica di Picasso*, p. 21.

<sup>470</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, pp. 97-102.

<sup>471</sup> FRANCASTEL [1951] 1957.

<sup>472</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 98.

osserva nell'arte contemporanea una ricerca volta a recuperare la dimensione autonoma del colore, inteso come un indice di temporalizzazione.

In questa direzione egli ricostruisce la vicenda artistica di Matisse, nel senso di una creazione di un inedito spazio figurativo, inteso come «un campo di libere effusioni cromatiche»<sup>473</sup>. Non si tratta ovviamente di un vuoto storico: in Matisse è operativa la “legge del quadro”, però in modo tale che «non è più il telaio d'una finestra aperta sullo spettacolo del mondo, ma è esso stesso un elemento essenziale della “composizione”»: questa include le dimensioni, il formato, i limiti della superficie da dipingere»<sup>474</sup>. Bettini vede quindi in Matisse un'intenzione formativa che aveva già avuto modo di studiare rispetto all'arte tardoromana: “composizione” in superficie e absolutezza cromatica, da cui deriva «l'estrema purezza del disegno»<sup>475</sup> e «la cristallina limpidezza lineare»<sup>476</sup> del pittore.

È proprio questo colore assoluto, che vale per sé, sganciato da preoccupazioni rappresentative, che pone un problema alla critica: secondo Bettini esso è indescrivibile.

«Nessuna sottigliezza critica riuscirà a “spiegare” il colore puro: come non riuscirà a mettere il dito sulla differenza, infinitesima e immensa, che divide la nota “giusta”, che manda in visibilio le platee, dalla “stecca”. Tutto sta, appunto, nella giustezza del timbro, e dunque nella misura dell'emergere preciso del tempo (vogliamo chiamarla “timing”?): in ciò, ad ogni modo, che non ha a che fare con la rappresentazione dell'oggetto, che è sottratto a qualunque semantica razionale: e perciò risulta irriducibile, concretamente, ad ogni discorso impostato su una “logica dell'oggetto”»<sup>477</sup>.

In queste righe vengono intrecciate con estrema coerenza le preoccupazioni di un'intera vita. La ricerca del senso del cromatismo bizantino e romano degli anni '30, la cui intelligibilità – come abbiamo avuto modo di vedere nel secondo capitolo –

---

<sup>473</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 99.

<sup>474</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 99.

<sup>475</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 99.

<sup>476</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 99.

<sup>477</sup> Bettini, *Il colore di Matisse*, p. 100.

veniva resa linguisticamente in modo metaforico ricorrendo al parallelismo musicale, si ripresenta ancora nell'indagine sul colore di Matisse, però in maniera molto più concreta, grazie all'adeguamento dell'intero ambito artistico contemporaneo nell'*episteme* temporalizzata del Novecento.

Il cromatismo puro di Matisse può essere verificato adeguatamente dalla critica se si riconosce in esso la temporalità come emergenza. Per indicare questa dimensione nell'opera di Matisse, Bettini inserisce nel suo lessico, ma senza indugiare troppo, il termine *timing*.

Se nell'articolo su Matisse il *timing* non viene introdotto teoricamente, questo sarebbe successo pochi anni dopo, nel 1958, nelle pagine della stessa Rivista della Biennale, in un intervento intitolato *Arte e Critica*<sup>478</sup>.

Si tratta di uno scritto che affronta direttamente il problema a cui Bettini si era accostato nel periodo giovanile degli anni trenta, la relazione interdipendente tra l'arte e la critica, questa volta però saggiata nel contemporaneo. Gli sviluppi in ambito artistico a cui Bettini assisteva lo portavano a constatare una «inevitabile convergenza»<sup>479</sup> tra il problema dell'arte e quello della critica d'arte. Egli si riferiva anche qui a quell'orientamento dell'arte contemporanea verso un uso arbitrario del segno, tale per cui esso risulta asemantico (pittura aniconica, arte astratta, ecc). Sulla base di tali sviluppi si era impostata anche la polemica “arte figurativa-arte astratta”<sup>480</sup> la cui logica viene bollata come sfuocata, inconcludente e anacronistica. Per lo studioso si tratta di rimarcare il fatto che le difficoltà che la critica riscontra di fronte alle opere d'arte astratte o in genere asemantiche è riformulabile come un problema di pertinenza del linguaggio, e in tal senso risolvibile attraverso una riflessione semantica, e non ha invece nessun valore euristico se posta sulla base di una polemica irrazionale tra poetiche artistiche incompatibili.

---

<sup>478</sup> Bettini, *Arte e critica*, pp. 118-134.

<sup>479</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 118.

<sup>480</sup> Sulle vicende di questo dibattito cfr.: *Arte figurativa e arte astratta* 1955; DE MARCHIS 1982; MELOTTI 2017.

Bettini eleggeva un interlocutore privilegiato per proseguire nella propria argomentazione sui rapporti interdipendenti che l'arte contemporanea intrattiene con la critica. Da attento seguace della cultura francese qual era, Bettini si rifaceva al saggio dello storico della filosofia medievale Étienne Gilson, *Peinture et réalité*<sup>481</sup>, pubblicato proprio quell'anno, che sul problema dell'incriticabilità dell'arte astratta avanzava una delle tesi più avvertite, non esente tuttavia da equivocità.

Seguendo Gilson, Bettini riconosceva che “la ragione fondamentale dell'opposizione della critica ‘qualificata’ (usa a descrivere le *imageries* dell'arte europea, fino a Cézanne) contro le poetiche dell'astrattismo, sta nel fatto che queste l'han messa nell'impossibilità di parlare”<sup>482</sup>. Se la critica traeva da questa situazione un giudizio declassante, Gilson avanzava nella sua opera una posizione più accorta, che di fronte al problema dell'incriticabilità dell'arte astratta non si sbilanciava in giudizi affrettati sull'artisticità delle opere, bensì sulla validità e operatività del proprio linguaggio.

Questa riflessione portava però Gilson a sostenere una tesi – che trova Bettini fortemente in disaccordo –, secondo cui l'impossibilità della critica di fronte all'arte astratta denunciava in realtà un'inadeguatezza del linguaggio critico di fronte all'opera d'arte in generale, inadeguatezza fondata sulla constatazione per cui *l'arte non è linguaggio*.

L'intero apparato argomentativo di Bettini si reggeva ovviamente sulla tesi opposta, maturata come abbiamo visto in tutta la sua attività di studioso di arte antica. L'arte è secondo Bettini forma articolata in linguaggio, e in questo senso l'arte astratta è un linguaggio diverso rispetto a quella figurativa, non basata sulla struttura della rappresentazione della realtà come spazio in sé. Il linguaggio dell'arte astratta non si fonda più sullo spazio e il tempo come dati da “rappresentare”, essa produce piuttosto lo spazio e il tempo come valori “presentificati”. È questo, come abbiamo visto nel capitolo precedente, un termine che lo studioso adoperava per rendere conto dei valori dell'arte tardoromana. Per questo motivo, il linguaggio della critica deve rendere conto

---

<sup>481</sup> GILSON 1958.

<sup>482</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 128.

di questa diversità nelle categorie e nel lessico che adopera. Ma per poterlo fare è richiesto al critico anche un'indagine sulle coordinate culturali che prende in considerazione.

Ciò che rende possibile il mutamento avviato dall'arte astratta è secondo Bettini descrivibile come un orientamento di tutta la cultura contemporanea, contraddistinta da una prevaricazione dei valori temporali su quelli spaziali. Nell'ambito delle arti pittoriche, l'arte astratta ha il merito di “aver portato alle sue più radicali conseguenze cotesto processo di temporalizzazione”<sup>483</sup>.

Per indicare con un solo termine questo processo di temporalizzazione, Bettini introduce la parola *timing*:

Come si conviene ad una civiltà storicamente orientata, progettata, qual è la nostra - è il *tempo*, che assume nella struttura formale dell'arte di oggi un valore inaudito: rinunciando per quanto è possibile a spazializzarsi (cioè ad essere anch'esso rappresentato, sia pure come durata, o quarta dimensione, al modo dei cubisti) per agire attualmente come emergenza: in altre parole, respingendo l'accezione quantitativa (la possibilità d'essere misurato, tradotto in termini obbiettivi di divisione metrica, proporzionale; di sincronia, di ritmo e sim.) per porsi come *qualità pura*. Cioè, potremo dire, come *timing*: tempo, che non è fatto, ma atto che stabilisce la relazione e orienta il processo.<sup>484</sup>

---

<sup>483</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 131.

<sup>484</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 128.

## IV.2 Fonti teoriche della nozione di “*timing*”

### I.V.2.1 «*L’emploi du mot “timing”*»

Introducendo il termine *timing* nel suo lessico, Bettini riprendeva in realtà, un suggerimento teorico di Bethsabée de Rothschild, apparso nel 1948 nella «Revue d’esthétique» col titolo *L’emploi du mot “timing” Essai sur le rythme*<sup>485</sup>.

Per poter comprendere in che modo Bettini trasforma questa nozione all'interno del suo armamentario concettuale è utile circostanziare il concetto di *timing* nel suo contesto teorico d'origine.

Nel saggio di Rothschild viene discusso l'argomento sulla possibilità di una definizione estetica dell'atto artistico. Si tratta di una questione molto generale, e alquanto ambiziosa. L'autrice dell'articolo constatava che nell'ampio numero di ricerche teoriche sull'arte mancasse una vera e propria definizione della qualità estetica dell'atto artistico, e avanzava così la proposta di indicare questa qualità con il termine *timing*:

«C’est que l’œuvre d’art possède une qualité propre, stimulante en soi, et que nous pouvons appeler qualité esthétique. Sans elle, les sentiments exprimés ne “passent pas la rampe”. Proportions et rythme, voilà les éléments de cette qualité mystérieuse. Régler le temps ou l’espace, c’est faire acte d’art, plus encore que commenter un événement ou un état d’âme. L’anglais nous offre un mot qui signifie exactement réglage du temps. C’est le mot *timing*. Grammaticalement il est un participe présent employé comme nom. De tels substantifs indiquent une action, ici l’action de synchroniser un phénomène avec un autre, par exemple mécanisme d’horlogerie et éclatement d’une bombe, danse et accompagnement musical, ou encore l’action d’établir, entre deux événements, un rapport de temps favorable au but poursuivi».<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> DE ROTHSCHILD 1948, pp. 274-288.

<sup>486</sup> DE ROTHSCHILD 1948, pp. 274-275.

Traducibile approssimativamente con “scelta del momento opportuno”, “tempestività”, “tempismo”, “sincronizzazione”, “cronometraggio”, Rothschild propone una definizione generale di *timing* in quanto operazione di regolazione del tempo (e per estensione anche dello spazio). Secondo Rothschild, la qualità propria della creazione artistica non risiede nei sentimenti, nelle emozioni o nei motivi che l’artista investe come contenuto dell’esecuzione della sua opera. L’atto artistico è in primo luogo una regolazione del tempo e dello spazio. Già da queste caratterizzazioni del concetto si intravede quanto tali temi potessero interessare Bettini.

*Timing* indica proprio l’attività di regolazione (tra i valori spaziali e temporali) come accadimento in atto della creazione. Il termine sottolinea però una prevalenza del tempo sullo spazio: «Si nous vivons dans l’espace, c’est le temps qui influe en premier lieu sur notre destinée et nous apprécions l’espace par l’entremise du temps»<sup>487</sup>. Anche questa definizione possiamo ben comprendere quanto andasse a genio con l’intera ricerca di Bettini sull’arte tardoromana, contraddistinta proprio dallo stesso prevalere temporale sui dati figurativi spaziali. *Timing*, inoltre, non indica una generica regolazione di tempi, più precisamente è l’atto di stabilire dei rapporti temporali “favorevoli”.

Data questa definizione, il *timing* presenta per Rothschild un campo d’applicazione abbastanza ampio ed eterogeneo. Gli esempi, oltre che dall’ambito artistico, sono ripresi dalla vita quotidiana, dall’azione politica, dagli esperimenti scientifici, dallo sport, dall’artigianato e dalla produzione industriale; in genere tutte quelle occupazioni dove il termine indica la buona riuscita di una relazione temporale tra due o più accadimenti. La studiosa prospettava così che *timing* potesse diventare un “criterio di valore” per numerose attività dove è impiegata la manualità e il movimento umano sottoposto a un ritmo. L’efficacia di un lavoro (efficacia artistica o pratica) dipende dal *timing* dei gesti.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> DE ROTHSCHILD 1948, p. 275.

<sup>488</sup> Rivelando un’impostazione positivista che Bettini invece neutralizzerà come vedremo in seguito, Rothschild proponeva anche una formula per poter calcolare il *timing*:  $T = Cf(R, I)$ ; Cfr.: DE ROTHSCHILD 1948, pp. 282-283.

Rothschild propone di considerare il *timing* chiave di tutte le creazioni artistiche. Inerente al momento soggettivo dell'atto creativo, il *timing* denota uno stato di organizzazione interna: «Celle-ci se présente comme une sensation qui ne peut être ni formulée, ni décomposée; état subjectif où l'être est orienté, sensible à la moindre faute, où la discrimination entre le parfait et l'à peu près est totale»<sup>489</sup>. In questa accezione, *timing* denota una competenza di orientamento percettivo nell'artista, orientamento suscettibile alla minima differenza. Anche in questo caso esso diventa un criterio di valore che consente di distinguere tra la forma perfetta e quella nulla. La differenza tra un buon e un cattivo *timing* si stabilisce in base ad un principio di continuità: «plus que d'arriver au bon moment, c'est y arriver par un chemin infallible, par un élan continu où les pauses, réglées au millième de seconde près, servent de tremplin pour le suite de l'action»<sup>490</sup>. La continuità dei diversi elementi che costituiscono l'opera nel suo *timing* fa sì che essa diventi un tutto coerente capace di comunicare in maniera immediata col pubblico. Se nell'opera d'arte il *timing* non c'è, o non è buono, basta un secondo di imprecisione, una pausa eccessiva, e la continuità viene interrotta, l'artista cessa di comunicare.

Assimilabile al ritmo, ma preferibile come parola, perché meno equivoca, il *timing* presuppone sempre la partecipazione umana: propriamente parlando, secondo Rothschild, *timing* non può essere usato per qualificare un oggetto o un'opera d'arte se non nel caso in cui per opera d'arte (che sia quadro, coreografia, spartito musicale) si intende un pensiero oggettivo.

Accogliendo il termine nel suo articolo del 1958, Bettini riprende da un lato la maggior parte delle caratterizzazioni che fornisce Rothschild, ma dall'altro, costruisce una cornice teorica più articolata, dove assume un maggior rilievo la determinazione del valore specifico della "temporalità" del *timing*.

A differenza di Rothschild, il *timing* per Bettini non è il tempo quantificabile o oggettivabile. Non è il tempo in quanto durata, sincronia, ritmo ecc., ma la dimensione

---

<sup>489</sup> DE ROTHSCHILD 1948, p. 276.

<sup>490</sup> DE ROTHSCHILD 1948, p. 282.

specifica (la qualità pura) del tempo, intesa come accadimento nel suo farsi, come attuale emergenza, e in tal senso inoggettivabile.<sup>491</sup>

Così come Rothschild, Bettini sottolinea, da una parte, nel campo semantico del termine, l'aspetto verbale del "participio presente", che indica un'azione in atto, ma dall'altra, de-psicologizzando la definizione data dalla studiosa, *timing* è più strutturalmente inteso come l'"atto che stabilisce la relazione e orienta il processo"<sup>492</sup>.

#### IV.2.2 Concetto fenomenologico di struttura

La caratterizzazione del *timing* attraverso termini quali "atto", "relazione", "processo", "emergenza", risente del dialogo di Bettini con alcuni orientamenti filosofici del Novecento europeo e italiano, in cui il problema del tempo viene posto come centrale per la teoria della conoscenza. In particolare, in *Arte e Critica*, Bettini si rifà in diverse occasioni al filosofo della scuola fenomenologica di Milano, Enzo Paci.

In tale direzione la ricostruzione delle fonti teoriche del *timing* ci permette di stabilire che l'adesione di Bettini alla fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty, documentabile in modo consistente a partire dagli anni '60-'61, periodo nel quale Bettini inizia i corsi di Estetica all'Università di Padova, avviene attraverso i maestri della Scuola di Milano<sup>493</sup>, principalmente Antonio Banfi ed Enzo Paci.

La definizione di *timing* come "atto che stabilisce la relazione e orienta il processo", richiama infatti da vicino le riflessioni sulla temporalità che contraddistingue la

---

<sup>491</sup> Nel momento in cui il tempo è oggettivato non è più tempo, ma spazio, preciserà lo studioso.

<sup>492</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 128.

<sup>493</sup> Sulle strette relazioni tra Bettini e la fenomenologia cfr.: BERNABEI 2003, pp. 31-50; in riferimento soprattutto al dialogo con la "Scuola di Milano", cfr.: FORMAGGIO 1999, pp. 13-25.

filosofia fenomenologico-relazionista di Paci. Nell'articolo *Arte e critica* Bettini rinvia in due occasioni al volume *Tempo e relazione*<sup>494</sup>.

Secondo la prospettiva di Paci, la struttura logica del tempo è fondata sul principio dell'irreversibilità, «ciò che è avvenuto non può avvenire di nuovo» e «ciò che avviene dopo non può ripetersi e riporsi nella situazione identica in cui è avvenuta prima».<sup>495</sup> Proprio in quanto irreversibile, il tempo è per Paci una relazione logica, con una direzione che procede da un prima a un poi. Secondo questa ipotesi «ogni fatto, ogni cosa, si rivela come forma relazionale di una struttura spazio-temporale»<sup>496</sup> che Paci, riprendendo il concetto elaborato dal filosofo della scienza Alfred North Whitehead, chiamerà evento<sup>497</sup>.

La modalità necessaria di tutti gli eventi è la relazione temporale irreversibile, per cui «l'evento avviene in un campo di relazioni, in un processo aperto, in un campo quindi che si svolge sempre verso l'altro da sé ed è perciò emergente»<sup>498</sup>. L'evento è quindi «permanenza emergente»<sup>499</sup>, relazione tra passato e futuro; in quanto relazione orientata tra qualcosa che permane e qualcosa che emerge, l'evento determina la forma come un continuo processo temporale.

Il termine *timing* che Bettini interpreta all'interno della cornice concettuale fenomenologica sembra quindi dare un nome proprio alla temporalità eventica elaborata da Paci, alla temporalità intesa come processo di formazione.

Questa dimensione emergenziale e potenziale del tempo, che Bettini considera una qualità pura, è correlata anche ad alcune questioni teoriche che egli declina attraverso la linguistica strutturale, riletta però sempre in chiave fenomenologica. Afferma lo studioso che nell'arte astratta

---

<sup>494</sup> PACI 1954.

<sup>495</sup> PACI 1954, p. 7.

<sup>496</sup> PACI 1954, p. 14.

<sup>497</sup> Cfr.: WHITEHEAD [1920] 1948, pp. 49-50.

<sup>498</sup> WHITEHEAD [1920] 1948, p. 109.

<sup>499</sup> WHITEHEAD [1920] 1948, p. 129.

«[...] non è rimasta che la ‘pura’ struttura formale: ogni linea, ogni colore valgono (come nell’architettura e nella musica) come *presenza*; che, perché tale appunto, non si richiama, né rimanda, a nulla che sia al di fuori di essa; la sua sola garanzia è nella presenza del tempo, vale a dire, nella puntuale precisione del proprio *timing*.»<sup>500</sup>

Il concetto di *timing* definisce una qualità pura di tempo, che così come i colori e le linee della pittura astratta, alleggerite del rinvio segnico, assume valore di *presenza*<sup>501</sup>, cioè valore per sé, come puntuale accadere segnico. È qui implicita – e dimostra la coerenza metodologica di Bettini nella caratterizzazione del *timing* – l’idea, insieme fiedleriana e focilloniana, che lo specifico dell’arte è “forma”. Due anni prima, Bettini aveva esplicitamente qualificato la funzione significante della forma nell’arte in questi termini: «già Fiedler, e dopo di lui Focillon, avevano osservato che 'l’arte non significa, *si* significa': il che vuol dire [...] che il 'segno' in arte non può essere relativo che alla propria struttura spazio-temporale»<sup>502</sup>. Con il *timing* Bettini identifica uno statuto segnico specifico dell’opera d’arte astratta, che qui illumina anche il carattere specifico dell’opera d’arte in generale in quanto linguaggio. Tale linguaggio, «non è semantico al senso ginevrino»<sup>503</sup>.

Richiamando la nozione di Ferdinand de Saussure, secondo cui segno è relazione di rimando tra significante e significato<sup>504</sup>, Bettini osserva nella forma-*timing* un funzionamento semiotico diverso. Qui il «*segno* [...] non designa nulla e non rappresenta nulla: non è simbolo di qualcosa che le sia esterno: vale come *presenza* della propria struttura»<sup>505</sup>.

In un altro intervento Bettini avrebbe ribadito ancor più radicalmente che «l’arte è la presenza delle strutture. Non l’assenza: la presenza, come tale: che non rinvia a nessun significato al di fuori di essa»<sup>506</sup>. Seppure lo studioso rifugge dalla tentazione di dare

---

<sup>500</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 132.

<sup>501</sup> La nozione di “presenza” oscilla in Bettini tra il senso comune e quello speciale assunto nella fenomenologia a partire dal “presente vivente” di Husserl.

<sup>502</sup> Bettini, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto*, p. 114.

<sup>503</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 132.

<sup>504</sup> Cfr.: SAUSSURE [1916] 2003, p. 84.

<sup>505</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 132.

<sup>506</sup> Bettini, *Problemi di semiologia*, p. 329.

una definizione sullo statuto ontologico dell'arte, egli si impegna comunque in una definizione di campo. L'arte intesa come linguaggio è passibile di una definizione a livello di modalità d'uso segnico: un segno all'interno del campo artistico è «assunto come relativo soltanto alla propria struttura»<sup>507</sup>. In questo modo è legittimata la distinzione tra l'arte e ogni altra sfera della cultura, nelle quali i segni sono invece progettati secondo il «rinvio ad altri esiti o significati, i quali pertanto non sono inclusi e risolti nella *presenza* delle strutture medesime»<sup>508</sup>.

Si tratta infatti di una presa di posizione fenomenologica sul concetto di struttura, che andava precisandosi nell'ambito del dibattito strutturalista degli anni '60.<sup>509</sup> Una chiarificazione in merito ci permette di situare la posizione singolare di Bettini all'interno del metodo strutturalista, in cui, se da una parte egli si riconosce pienamente partecipe, dall'altra – e proprio in quanto storico d'arte – avanza anche delle obiezioni acute.

Secondo una prima opzione dello strutturalismo cosiddetto “ontologico”, le strutture sono da considerare oggettive e reperibili nella realtà. In polemica con questa posizione si situava la prospettiva “metodologica”, secondo cui le strutture sono ipotesi operative con cui lo studioso analizza i fenomeni comunicativi. La focalizzazione fenomenologica affermata da Paci individua invece una terza opzione: la struttura non è un'astrazione metodologica che si rivela solo a posteriori attraverso una sintesi riflessiva, ma è da considerare come il punto di partenza, il *presente*, da cui la stessa analisi prende piede: «la struttura è concreta: è il punto di partenza della stessa riflessione che ha le sue *radici* nelle cose stesse»<sup>510</sup>.

Senza addentrarci nelle origini husserliane della riflessione di Paci sulla struttura, che rimandano al concetto di *Presente vivente*<sup>511</sup>, possiamo far notare che la specificità del *timing* in quanto qualità estetica dell'opera d'arte consiste nel fatto che “presentifica”

---

<sup>507</sup> Bettini, *Critica semantica*, p. 143.

<sup>508</sup> Bettini, *Critica semantica*, p. 148.

<sup>509</sup> Per una esposizione esaustiva dei termini del dibattito cfr.: ECO 1968.

<sup>510</sup> PACI 1965, p. 221.

<sup>511</sup> PACI 1961; Per una trattazione sul “presente vivente” di Husserl si rimanda a BRAND [1955] 1960; ZECCHI 1978; FRANZINI 1991.

la concretezza della struttura: cioè potremmo dire, sul lato della fruizione di un'opera d'arte, che rende sensibile e percettibile lo stabilirsi della relazione tra fruitore e opera d'arte. Ciò tuttavia non significa per Bettini che la struttura debba essere intesa come originaria. In una delle dispense degli anni '60 Bettini afferma: «Personalmente – e in modo particolare affrontando i problemi estetici – non riconosco la necessità di postulare una priorità delle *strutture* sulla puntualità degli *eventi*. Vi è un'interrelazione reciproca, che non ammette privilegi»<sup>512</sup>.

Si tratta per lo studioso di ri-affermare il principio saussuriano dell'interdipendenza tra i due lati costitutivi di un sistema linguistico: quello della lingua come struttura (*langue*), e come atto concreto del parlante (*parole*). Bettini mette in rapporto analogico la famosa dicotomia di Saussure con quella di *struttura* ed *evento*, proponendone la stessa concezione interdipendente. Il che significa che lo storico dell'arte può studiare l'arte sia come struttura che come evento.

Il *timing*, in questo senso, potrebbe essere compreso sul lato della *parole*; esso si riferisce al momento presente del qui ed ora in cui un enunciato si produce nella sua irripetibile unicità.

Al valore di qualità pura del tempo, di segno *presente* della forma-*timing*, si deve, secondo Bettini, il fatto che l'opera comunica col pubblico. Cogliere il *timing* significa per Bettini – che segue ancora qui le indicazioni di Rothschild –, riconoscere nell'opera una forma espressiva. In questo modo «una recita teatrale, una danza, se hanno *timing*, non soltanto appaiono perfettamente formate, in una struttura unitaria e armoniosa; ma sono anche interamente espressive: hanno un significato pieno, totale, che si comunica *immediatamente* [...]»<sup>513</sup>. L'immediatezza è da intendere, in connessione al carattere asemantico del segno artistico, nel senso di comunicazione che avviene senza la mediazione da significante a significato.

---

<sup>512</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica/Arte medioevale*, a.a. 1965-66, p. 36.

<sup>513</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 132; [corsivo di chi scrive].

È rilevabile a questo punto una leggera contraddizione nel discorso di Bettini. Per la stessa ragione per cui il *timing* rende possibile la comunicabilità dell'opera, esso assicura anche la criticabilità: «giacché – aggiunge Bettini – ammessa (M. Schlick) la trasferibilità delle strutture da un contesto linguistico ad altro, il problema della critica diviene problema di pertinenza dei propri segni»<sup>514</sup>. Il riferimento di Bettini è all'osservazione del filosofo neopositivista Moritz Schlick, secondo il quale ciò che nelle cose e nei fatti è comunicabile è soltanto la struttura: «every kind of communication is always a communication of structure and never anything else»<sup>515</sup>. La struttura in quanto invariante rende possibile il trasferimento da un linguaggio all'altro: nello specifico, dal linguaggio dell'opera a quello della critica.

Notiamo in questo passaggio lo stesso atteggiamento consistente nell'innesto di concetti provenienti da ambiti di pensiero alquanto distanti che abbiamo già riscontrato nel caso della nozione di “comunità interpretativa” di Royce. *Timing* diventa un nodo teorico in cui vengono a confluire più tradizioni filosofiche: da una parte quella fenomenologica di derivazione italiana secondo cui l'arte è una forma strutturale che presentifica la relazione, e dell'altra quella del neopositivismo viennese attraverso cui Bettini rende conto del carattere comunicativo (intra-semiotico) della struttura dell'opera d'arte, e con cui legittima a livello teorico la possibilità che la critica possa parlare in modo pertinente dell'opera d'arte.

Bisogna però notare, che pur richiamandosi al principio di “trasferibilità” strutturale di Schlick, il concetto di struttura aperta alla temporalità che Bettini sostiene con l'idea del *timing*, entra in contraddizione con il concetto di struttura di Schlick inteso come un “timeless affair”.

Si tratta di una problematica che, come abbiamo potuto constatare nel primo capitolo, Bettini aveva già affrontato attraverso Gentile, con il carattere dialettico della forma artistica. Come in quel caso, la dialettica estetica permetteva di riconoscere che l'arte non è soltanto espressione della soggettività solipsistica dell'artista, ma anche

---

<sup>514</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 133.

<sup>515</sup> SCHLICK 1987, p. 153.

comunicazione, linguaggio intersoggettivo che produce tradizione storica, oggettività, con la quale la soggettività dell'artista si misura. Così, con il concetto di struttura ripreso da Schlick, Bettini può legittimare la criticabilità dell'arte. La critica dell'arte è possibile proprio perché in quanto linguaggio, cioè struttura semantica, riesce a individuare in modo pertinente, e 'comunicare' con lo stesso livello strutturale del linguaggio artistico. In questo senso possiamo comprendere come la critica per Bettini sia una «metodologia della conoscenza dell'arte»; essa «non può [...] aderire che alle strutture dei linguaggi artistici, e descriverle»<sup>516</sup>. Rimane però un residuo incriticabile. Nell'opera d'arte è presente un livello su cui la critica non ha presa, ed è l'opera d'arte in quanto esperienza unica e irripetibile.

Possiamo riscontrare qui un leggero slittamento, per non dire contraddizione nel discorso di Bettini. Se c'è una validità critica nel concetto di *timing* è proprio quello di poter rendere conto non tanto di ciò che in un'opera d'arte è nell'ordine della *langue*, (struttura, tradizione, ripetizione ecc.), ma nell'ordine della *parole* (evento spazio-temporale, differenza, unicità). Sembrerebbe, cioè, che da una parte il suo discorso, attraverso il proferimento «cogliere il timing» punta in modo performativo alla possibilità di cogliere l'individualità e irripetibilità spazio-temporale dell'evento artistico e, dall'altra, si ritira in modo teoricamente più saldo entro un discorso storico sulle strutture consolidate delle tradizioni artistiche.

Il sentore di contraddizione è confermato anche in altri scritti dello studioso. In un intervento del 1958, partendo dal concetto di struttura di Schlick, Bettini sosteneva l'impossibilità di comunicare l'*Erlebnis*, cioè l'esperienza diretta dell'opera d'arte: «L'arte come *Erlebnis* – e tutto ciò che è *Erlebnis* – è in realtà incomunicabile con mezzi che non siano la stessa opera d'arte. Non par dubbio dunque che quel è comunicabile sia la lingua: la *struttura linguistica* dell'arte»<sup>517</sup>.

---

<sup>516</sup> Bettini, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto*, p. 113.

<sup>517</sup> Bettini, *Critica semantica*, p. 139.

Si tratta di un problema tutt'altro che pacifico per la critica: anzi è il riconoscimento di un proprio fallimento. Nel 1953 infatti Bettini confessava a proposito dei colori-evento di Tiziano una sorta di indicibilità e quindi incriticabilità:

«Io sono tutt'altro che soddisfatto della mia critica. Se mi domandaste il perché, vi direi che non lo so. Ma quando ci penso mi viene in mente [...] un quadro di Tiziano. Posso facilmente “spiegare” la sua struttura, secondo quelle categorie di “spazio” e di “tempo”, di “essere” e di “esistere”. Ma vi sono [...] dei rossi e dei verdi, che mi colpiscono con una violenza indicibile, che mi lasciano smarrito, svuotato [...] e quel rosso che mi dà tanta emozione, non è propriamente il “rosso” di Tiziano, ma un rosso di Tiziano che è diventato *mio*. Ma a volerlo dichiarare, s'arrischia di portare la critica al limite dell'incomprensibilità, dell'incomunicabilità.»<sup>518</sup>

Nei colori-evento di Tiziano (nell'indiscernibilità tra ciò che è sentito dal soggetto, e ciò che è stimolato dagli elementi dell'opera) è stata osservata un'influenza del grecista Carlo Diano nell'opera di Bettini. Il concetto di arte in Bettini risulta informato dal concetto di *forma eventica* di Diano, «lo spirito più vicino e affine a Bettini»<sup>519</sup> all'Università di Padova. E forse è in questa direzione che possiamo anche cercare di attenuare la carica contraddittoria nelle affermazioni di Bettini sul *timing*.

L'arte per Diano è una sintesi di forma ed evento (di permanenza contemplabile e di vissuto precario; di essere e di esistenza). Se nella dimensione dell'evento «l'uomo sente rotti i limiti ai quali il proprio corpo si affidava, [...] discopre e mette a nudo qualcosa per cui egli non ha parola»<sup>520</sup>, nella dimensione della forma l'uomo tenta di dare una «struttura»<sup>521</sup> e una «norma»<sup>522</sup> all'esperienza, insieme spaziale e temporale, inedita che l'evento discopre. La particolarità di questa concezione, che la avvicina al *timing* di Bettini, è che «nell'arte [...] la sintesi non è mai presupposta, è sempre in atto, e solo in quanto è in atto, essa è arte»<sup>523</sup>. Da qui il difficile compito della critica di

---

<sup>518</sup> Bettini, *Gli studi sull'arte bizantina*, p. 75.

<sup>519</sup> CAVALLETTI 2006, p. 301. Ma sul rapporto tra i due studiosi vedi anche lo stesso Bettini: *Commemorazione di Carlo Diano*, pp. 50-59.

<sup>520</sup> DIANO 1959, p. 19.

<sup>521</sup> DIANO 1959, p. 20.

<sup>522</sup> DIANO 1959, p. 20.

<sup>523</sup> DIANO 1959, p. 54.

«come dare una parola a quell'ineffabile»<sup>524</sup> nel quale i due studiosi riconoscevano il «‘segreto dell'arte’»<sup>525</sup> e il proprio programma comune.

Come vedremo più avanti, Bettini ci viene in aiuto, precisando che cogliere il *timing* è un'*approssimazione* all'ineffabile forma eventica dell'opera d'arte.<sup>526</sup> Consci del carattere approssimativo della critica, cogliere il *timing* di un'opera d'arte significherà quindi verificare criticamente l'opera, cioè riflettere in modo il più possibile adeguato e pertinente, nelle strutture semantiche del proprio linguaggio, la struttura formale dell'opera: solo se la critica riesce a cogliere il *timing* o *presenza* della struttura, solo allora si qualifica l'opera in quanto “opera d'arte”. Troviamo quindi realizzata, con altri strumenti concettuali, quella preoccupazione, che abbiamo vista formulata e coltivata in seno all'idealismo italiano negli anni '30, della relazione interdependente tra arte e critica, e così la necessità di descrivere la singolarità e originalità di un'opera d'arte.

Come ha osservato Andrea Cavalletti, “il tempo dell'opera si trasforma” – in Bettini – “integralmente in quello della critica”<sup>527</sup>. L'opera non esiste se non nel momento in cui è criticabile. Se dovessimo spingere all'estremo la logica di questo ragionamento, diremo che fin tanto che il *timing* non viene colto dalla critica, non si può parlare di “opera d'arte”. Pensiamo a questo proposito all'arte tardoromana quando veniva misinterpretata come “decadente” in base a categorie improntate al classicismo. Il *timing* potrebbe essere così inteso come l'indice storico in cui un'opera raggiunge l'intelligibilità nella critica. Visto in questo senso, e nell'ottica delle preoccupazioni dello storico dell'arte che si occupa di periodi artistici del passato, il *timing* può essere compreso come il risultato dell'instaurazione di una relazione (coincidenza) strutturale tra il gusto di un soggetto (o di un'intera sfera culturale) e un'opera d'arte in un determinato momento storico.

---

<sup>524</sup> Bettini, *Commemorazione di Carlo Diano*, p. 2.

<sup>525</sup> Bettini, *Commemorazione di Carlo Diano*, p. 2.

<sup>526</sup> *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 545.

<sup>527</sup> CAVALLETTI 1996, p. XXVIII.

La dimensione esperienziale del *timing* è tuttavia anche quella che permette anche l'immediata comunicabilità dell'opera d'arte: una comunicazione immediata che Bettini, seguendo la fenomenologia, rintraccia nel corporeo. Sulla stregua della scuola di Milano, Bettini attinge alle fonti dirette della fenomenologia, a Edmund Husserl e a Maurice Merleau-Ponty. Lo dimostrano i corsi di Estetica che tiene a partire dall'anno accademico 1961-62, e di Storia della critica d'arte (a partire dall'anno accademico 1966-67), con le relative dispense. Nei corsi di Estetica dell'anno 1963-64, soprattutto, lo studioso si impegna in un'originale elaborazione di un'estetica trascendentale, a partire dalle indicazioni di Husserl e Merleau-Ponty.

Senza entrare nel merito della discussione sull'elaborazione dell'estetica trascendentale di Bettini, che rimandiamo ad altra occasione, è utile menzionare qui come nel passaggio dagli impegni storico-artistici (intorno al Medioevo) all'approdo nella fenomenologia Bettini mantiene con coerenza la sua indagine sui due poli che costituiscono, secondo lo studioso, la struttura di ogni opera d'arte: lo spazio e il tempo. Così per esempio comincia il corso di Estetica tenuto nel 1961:

«Ogni indagine fenomenologica prende le mosse dal concreto: dal fenomeno, cioè dall'apparire del fatto d'esperienza temporale e finito: di qui estrae le costanti, o, se si preferisce, le categorie (in senso, s'intende, fenomenologico, non metafisico). Un'estetica fenomenologica non può dunque, a mio parere, partire da una categoria generale dell'esteticità ("la bellezza"); ma dall'opera d'arte nella sua concretezza storica: vale a dire entro le coordinate di spazio e di tempo.»<sup>528</sup>

Si tratta per lo studioso di prendere le distanze da ogni estetica metafisica, e prima fra tutte – come esplicherà nei corsi avvenire – da quelle dell'idealismo italiano. Le due categorie di spazio e tempo costituiscono la stessa struttura dell'opera d'arte, ed è a partire da essa che la storia dell'arte è “intenzionata”, e non da categorie pre-fissate in modo dogmatico. Questo modo di vedere condivide molte affinità con i “concetti fondamentali” della storia dell'arte (“*plenum*” e “forma”, “tempo” e “spazio”),

---

<sup>528</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica*, aa. 1961-62, I parte, p. 1.

sviluppati da Panofsky nel 1925, e all'interno dello stesso quadro teorico di Bettini, cioè a partire dal *Kunstwollen* di Riegl, e dall'*eidetica* di Husserl.<sup>529</sup>

Spazio e tempo costituiscono non solo la struttura dell'opera fatta e finita, ma anche il momento formativo, così come quello della fruizione. Si tratta per Bettini di rendere conto, attraverso una riflessione diacronica, del significato storico delle diverse strutture (spazio-temporali) che ogni opera d'arte mette in forma, o *presentifica*. In questo modo, il lavoro del fenomenologo si coniuga con quello dello storico d'arte. Vediamo quindi come, forte della sua esperienza di studioso di un periodo di passaggio dalle strutture classiche a quelle tardoromane, Bettini continui la sua indagine storica in una più matura riflessione teorica in ambito estetico.

La dispensa segue quindi le diverse accezioni di “spazio” e “tempo” nella storia delle arti (arti al plurale, perché lo studioso non prende in considerazione soltanto pittura e scultura e architettura, ma anche musica, design industriale, fino alle arti preistoriche e alle pratiche di vita dell'Oriente), elaborata come storia delle poetiche. Il discorso segue una traiettoria che già avevamo notato nello scritto del '58 in *Arte e Critica*, fondato su quel “processo di temporalizzazione” dello spazio che ha come punto culminante la scoperta da parte dell'arte contemporanea (e Bettini riprende integralmente nelle pagine della dispensa quanto aveva scritto su Matisse, Picasso, il Cubismo e in genere l'arte astratta) di quel significato di emergenza puntuale e pura della temporalità, cioè di *timing*.

Parallela alla riflessione sul *timing*, rimane anche quella sulla problematica all'interno della quale esso si era sviluppato: l'incriticabilità dell'arte astratta e gli equivoci della critica che si rivolge all'arte contemporanea con strumenti concettuali inappropriati.

Nel corso del 1962-63 Bettini riprende l'argomento della temporalizzazione descrivendo la struttura delle arti contemporanee «puntualizzata in nuclei, che tuttavia non sono chiusi "in sé"; ma legati alla concretezza del soggetto esistente»<sup>530</sup> che fonda

---

<sup>529</sup> Cfr.: PANOFSKY [1925] 1961; L'edizione italiana del '61 è presente nella biblioteca di lavoro di Bettini.

<sup>530</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica*, aa. 1962-63, I parte, p. 112.

«l'essere della forma come relazione e processo»<sup>531</sup>. Egli ritorna sugli equivoci della critica, sia esplicita così che di quella implicita, riguardante il modo in cui le opere d'arte vengono esposte all'interno dei musei e delle esposizioni internazionali. L'equivoco della critica dipende, secondo Bettini, dai residui di categorie metafisiche operanti all'interno del linguaggio, dall'«assunzione delle monadi formali delle arti di oggi come degli "in sé"»<sup>532</sup>.

Seppure la critica riconosce nell'arte contemporanea un nuovo modo di mettere in forma, essa non ha, secondo Bettini, il lessico adatto per descriverlo, o meglio, il lessico che usa è riportato a una struttura semantica formulata su esperienze artistiche del passato. Bettini fa il caso di categorie come “irreale”, “astratto”, “informale”. Se da una parte con questi termini si indica una negazione rispetto all'arte del passato, la mimesi delle poetiche realiste, e il concetto della natura come presupposto del fare artistico, dall'altra esse non riescono a indicare in modo positivo le poetiche contemporanee: «In tal modo, anche da parte dei critici acclamatori delle punte più avanzate dell'arte di oggi, si mantiene implicita una polemica che ormai è priva di senso, un continuo riferimento al passato; e in fondo si riesce a dire al pubblico che l'arte di oggi *non* è quella di ieri; ma non si dice quel che essa sia»<sup>533</sup>. Si noti, tra parentesi, come questa obiezione di Bettini persegua con coerenza la critica che lo studioso faceva alle categorie “realismo” e “naturalismo” nell'elaborato degli anni '30 sul viaggio in Grecia<sup>534</sup>.

Il linguaggio critico dell'arte contemporanea è equivoco, soffre di un difetto di messa a fuoco, che anche nei casi migliori non oltrepassa una generica fenomenologia, la quale si basa su temi generali, e raramente riesce a *intenzionare* il valore precipuo delle singole opere.

L'equivoco si manifesta anche nella critica implicita delle opere, quella che è interna ai criteri di esposizione adottati per le opere contemporanee nei musei e nelle mostre.

---

<sup>531</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica*, aa. 1962-63, I parte, p. 112.

<sup>532</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica. Arte e critica*, aa. 1962-63, I parte, p. 112.

<sup>533</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica. Arte e critica*, aa. 1962-63, I parte, p. 128.

<sup>534</sup> Vedi Cap. II., § II.2.4.2.

Tra gli esempi che Bettini menziona è anche la Biennale: «Le Esposizioni sono nient'altro che luoghi deputati alla contemplazione; mentre è pacifico che le opere dell'arte attuale saranno tutto ciò che voi volete, ma non sono, non vogliono essere in alcun modo forme contemplabili»<sup>535</sup>. Le forme espositive, e il tipo del Museo da cui esse scaturiscono, sono secondo lo studioso illegittime per l'arte contemporanea. Sarebbe auspicabile un superamento della dimensione del museo della «historicité de la mort»<sup>536</sup>, afferma lo studioso citando Merleau-Ponty.

Bettini traduce ai suoi studenti alcuni passaggi di *Signes*<sup>537</sup> pubblicato due anni prima, e in particolare il primo capitolo *Le langage indirect et le voix du silence*, una riflessione sul linguaggio e sull'arte a cui si sente molto affine. L'innesto alla questione del museo riguarda la critica che il filosofo francese svolge, in un certo passaggio del suo saggio, al «falso prestigio»<sup>538</sup> che l'istituzione museale aggiunge alle opere d'arte, staccandole dalla «storicità di vita»<sup>539</sup>, quella storicità che risiede nel pittore al lavoro «quando egli congiunge con un unico gesto la tradizione che riprende e quella che fonda»<sup>540</sup>. Si tratta di un passaggio che illumina uno dei tratti con cui Bettini caratterizzerà il *timing*, ossia il *Presente vivente*. Leggere le opere d'arte contemporanee al di fuori della contemplabilità in cui la dimensione espositivo-museale in modo equivoco le inserisce, leggerle come pura temporalità, significa per Bettini sottolineare il loro valore d'uso per il *Presente vivente* del soggetto fruitore.

Si tratta di una presa di posizione sul valore dell'opera d'arte, ma anche della storia dell'arte e della critica (sia essa esplicita o implicita) in quanto linguaggio, ed è qui che la riflessione sul metodo critico di Bettini assume la sua portata etica. Attraverso il concetto di *timing* la storia dell'arte non tratta il passato come un insieme di valori contemplabili, ma come valori che ancora sono passibili di un'apertura temporale nel *Presente vivente*. Approssimarsi alla forma-*timing* per lo storico dell'arte vuol dire intendere la storia delle opere d'arte non soltanto come passato, ma come atto presente,

---

<sup>535</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica. Arte e critica*, aa. 1962-63, I parte, p. 128.

<sup>536</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica. Arte e critica*, aa. 1962-63, I parte, p. 133.

<sup>537</sup> MERLEAU-PONTY [1960] 1967

<sup>538</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 90.

<sup>539</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 91.

<sup>540</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 91.

che quindi si riapre alla temporalità, perché come dice Merleau-Ponty, «la vera storia vive interamente di noi. È nel nostro presente che essa trova la forza di rimettere al presente tutto il resto»<sup>541</sup>. Si tratta di un altro dei passaggi argomentativi che Bettini cita nella sua dispensa, dove il filosofo francese traccia una relazione tra la storia intesa come linguaggio, l'opera d'arte (pittorica) e il presente vivente del corpo, viste sulla base del carattere espressivo della percezione:

«Analogamente all'operare del corpo, quello delle parole e della pittura mi resta oscuro: le parole, le linee, i colori che mi esprimono nascono da me come i gesti, mi sono strappati da ciò che voglio dire come i gesti da ciò che voglio fare. In questo senso, in ogni espressione c'è una spontaneità che non ammette ingiunzioni, neppure quelle che io stesso mi vorrei dare. Le parole, anche nell'arte della prosa, conducono colui che parla e colui che le ascolta in un universo comune, trascinandoli verso una significazione nuova grazie a un potere di designazione che va oltre la definizione da esse ricevuta [...]»<sup>542</sup>

La concezione dell'arte di Merleau-Ponty che Bettini ripercorre come atto linguistico espressivo<sup>543</sup> e creativo, come *eccedenza* rispetto al già visto e al già detto, in sintesi come dimensione del presente vivente del corpo, e perciò stesso costitutivamente aperto alla temporalità dell'avvenire, ha ripercussioni anche sul versante della critica.

Bettini riprende con leggera variazione i corollari sul versante della critica sostenuti da Merleau-Ponty, secondo cui la funzione della critica non deve limitarsi soltanto ad analisi di confronto, schedature e descrizioni dell'opera d'arte: questo lavoro è legittimo soltanto se basato sulla premessa della percezione dell'opera d'arte, cioè potremo dire solo se l'opera è stata accolta all'interno del presente vivente del critico.

A tal proposito Bettini commenta il pensiero del filosofo francese:

«la critica non dovrebbe limitarsi a confrontare e classificare, a effondersi in confessioni del proprio gusto, o nel migliore dei casi, a spiegare a noi stessi ciò che noi abbiamo visto. Come la segnalazione di un viso non permette di immaginarlo, anche se ne precisa certi

---

<sup>541</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 105.

<sup>542</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 105.

<sup>543</sup> Sui rapporti tra percezione, espressione e linguaggio in Merleau-Ponty cfr.: DREON 2016.

caratteri, il linguaggio del critico, che pretende di possedere il suo oggetto, non sostituisce quello dell'artista, che mostra o fa trasparire il vero e non lo tocca. È essenziale al vero di presentarsi prima e sempre in un movimento che dilata, distende, sollecita verso diversi sensi la nostra immagine del mondo. È così che la linea ausiliaria introdotta in una figura apre la strada a nuovi rapporti; è così che l'opera d'arte agisce e agirà sempre su di noi, fino a che ci saranno opere d'arte.»<sup>544</sup>

Il lavoro della critica sarebbe quindi innanzi tutto una continuazione della percezione inaugurata dall'opera d'arte: solo così anche lo strumentario analitico che adopera assume un valore autentico per la comunità a cui il critico si rivolge nel suo presente. Sarà a partire da questa posizione fenomenologica che intende l'arte come linguaggio, e il linguaggio come campo afferente all'espressione corporea, che diventerà possibile per Bettini, contestare l'oggettivismo di diverse metodologie critiche (anche dello stesso orientamento strutturalista a cui egli appartiene) che manipolano l'opera d'arte con modelli interpretativi fortemente improntati al razionalismo.

Su questa questione Bettini sarebbe ritornato di nuovo in un intervento del 1966<sup>545</sup>. Richiamandosi allo stesso saggio di Merleau-Ponty, e nello specifico ad un passaggio dove il filosofo svolge una riflessione sull'atto di dipingere come gesto espressivo aperto alla temporalità, Bettini sottolineava come il gesto dell'artista che seleziona un colore o una parola «non è guidato da una qualunque struttura razionale che la preceda»<sup>546</sup>: l'artista «affida il potere decisionale della scelta [...] ad un atto che non è predeterminato, nel suo improvviso e preciso battere temporale: nel suo porsi come qualità stessa del *presente*, da nessuna stratificazione di ragionamenti, di motivazioni “al passato”»<sup>547</sup>. Bettini propone allora di estendere a questo campo del *Presente vivente*, in quanto dimensione dell'atto artistico, il termine *timing*.

Ma qui la sua proposta assume una portata riformatrice anche per la critica: «la critica d'arte degli ultimi decenni [...] è stata l'elaborazione d'una difficile tecnologia

---

<sup>544</sup> ASB, Dispense, *Lezioni di estetica. Arte e critica*, aa. 1962-63, I parte, p. 134.

<sup>545</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*

<sup>546</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 520.

<sup>547</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 520.

linguistica, intesa a rendere comprensibile non già le opere d'arte nel loro presente vivo, ma l'arte o meglio l'artisticità in generale, e dunque un'analisi di poetiche [...]»<sup>548</sup>.

Per aderire al presente vivente dell'atto artistico, cioè per cogliere il *timing* dell'opera, la critica non può limitarsi alla storia delle poetiche. La storia delle poetiche (o altrimenti la critica contestuale), seppure condotta, nel migliore dei casi, come una fenomenologia dell'arte, ha valore euristico soltanto se poi permette di cogliere l'opera d'arte in quanto gesto corporeo: detto in termini saussuriani, non solo in quanto struttura (*langue*), ma anche come atto enunciativo (*parole*).

A partire da queste premesse, con il concetto di *timing* Bettini rivolge un'obiezione anche ai nuovi indirizzi metodologici della storia dell'arte (sociologico, psicologico, antropologico, semiologico) che andavano sviluppandosi nel secondo dopoguerra.<sup>549</sup> Non si tratta ovviamente – bisogna sottolinearlo a scanso di equivoci – dell'obiezione pregiudiziale da parte di uno storico dell'arte che sente il proprio campo usurpato da altre discipline. Si tratta piuttosto di rilevare un obiettivo mancato, quello secondo cui la critica d'arte deve poter attingere non già alla realtà globale e generica dell'arte, ma alla differenza assolutamente radicale e discriminante del gesto artistico inteso come *timing*: «un discorso sulla poetica, o sulla cultura, o sulla sociologia, o sulla psicologia artistica, o infine meno illegittimamente sulla lingua, non è un discorso sull'arte»<sup>550</sup>. È qui evidentemente operativa la formazione di Bettini all'interno della tradizione italiana che abbiamo potuto ricostruire nel primo capitolo.

---

<sup>548</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 533.

<sup>549</sup> Cfr.: Bettini, *Problemi di semiologia*

<sup>550</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 537.

#### IV.2.3 Il “*timing*” come giudizio critico

In questa direzione, il *timing* nel discorso di Bettini riguarda da vicino anche la questione del giudizio critico sul valore di qualità dell'opera d'arte. A questo proposito, Bettini osserva nel suo intervento l'elisione e il rifiuto da parte della critica d'arte contemporanea del giudizio di valore: in altri termini, il discrimine «tra le opere che valgono e quelle che non valgono»<sup>551</sup>.

Come ha evidenziato Castelnuovo, l'uso di termini e concetti che rimandano alla qualità e al carattere innovativo dell'arte, nel discorso storiografico è equivoco, se non addirittura pericoloso.<sup>552</sup> Tuttavia nell'elaborazione di Bettini si tratta, come viene del resto indicato anche nel titolo dell'intervento, di tastare le condizioni di “possibilità” del giudizio di valore per l'opera d'arte contemporanea.

Su tale questione Bettini riporta alcune domande o perplessità presentate dagli uditori delle sue conferenze. Le domande si possono riassumere così: i) in che modo possiamo adoperare il concetto di *timing* come elemento di giudizio (positivo o negativo), cioè come possiamo valercene per qualificare un oggetto come opera d'arte. ii) su quale criterio il critico può stabilire la certezza di aver capito se gli elementi costituenti l'opera hanno azzeccato o meno il *timing*?

Rispetto alla prima domanda la risposta di Bettini è che il *timing* non funziona come una categoria ideale (come per es. la categoria della “bellezza”, attraverso cui un'opera si dice bella o non bella in base ad un ideale di bellezza con cui viene confrontata). Lo studioso vuole sottolineare così che attraverso la considerazione del *timing* non si esegue un giudizio categoriale.

La seconda domanda, invece viene inquadrata secondo la sua pertinenza semantica. Essa avrebbe senso, secondo Bettini, soltanto se l'opera d'arte viene intesa come una “cosa in sé”, staccata dall'esperienza, pertanto non ha alcuna validità in riferimento al

---

<sup>551</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanea*, p. 536.

<sup>552</sup> CASTELNUOVO 1985, p. XVI.

*timing*. Il riconoscimento del *timing* di un'opera non si dà che come attuale esperienza di qualcuno, dove con esperienza dobbiamo intendere l'*Erlebnis* di Dilthey<sup>553</sup>.

Questo *experiri* è esso stesso atto che realizza il *timing*: onde come vi è l'artista che crea di getto opere meravigliose, e l'artista che invece arriva al capolavoro dopo infinite, incessanti prove e riprove e pentimenti, e vi è anche l'artista mancato, il quale, malgrado tutto, non riesce mai ad inzeccare il *timing*, così vi è il critico che subito reagisce alla *presenza* di una forma espressiva; e vi è invece colui che per quanto guardi e riguardi, non riuscirà mai a distinguere una vera pittura dalla cosa più frustra e stantia; e a chiunque può accadere d'aver bisogno di ripetere parecchie volte l'esperienza di un'opera d'arte, prima di coglierne il *timing*.<sup>554</sup>

Al *timing*, – sia come atto artistico, che critico – ci si può tuttavia *approssimare* attraverso l'esercizio ripetuto. In una rivisitazione sportiva del noto consiglio pratico di Adolfo Venturi, Bettini ricordava che è «necessario allenarsi» e «far esperienza personale dell'arte: vedere e rivedere opere d'arte»<sup>555</sup>. Lo studioso suggeriva così di avere come riferimento, nel discernimento critico dell'opera, la pratica dell'allenamento sportivo, dove attraverso l'esercizio costante e adeguato si cerca di raggiungere la prestazione fisica ottimale, per poter cogliere il momento giusto nell'esecuzione di un determinato movimento. Anche in tal caso però, niente assicura che il *timing* si dia; lo stesso campione sportivo può averlo in un momento e in un altro no – osserva lo studioso. In questo modo, sviluppando un'indicazione di Simone Viani, possiamo pensare che cogliere il *timing* di un'opera non sia una constatazione (c'è o non c'è) ma un esercizio in cui il critico d'arte, e in generale il soggetto che esperisce l'opera, “riprende” o prosegue il gesto che l'ha creata.<sup>556</sup>

Attraverso l'esempio dello sport, si tratta per Bettini di riaffermare che l'arte è «nell'ordine vitale del “proprio del corpo” più che nell'ordine della ragione

---

<sup>553</sup> DILTHEY [1907] 1947

<sup>554</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore*, p. 544.

<sup>555</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore*, p. 546.

<sup>556</sup> VIANI 1987, p. 71.

analitica»<sup>557</sup>. E suggeriva che se la critica vuole cogliere l'individualità ineffabile dell'opera d'arte essa dovrebbe partire dalla “rivoluzione copernicana” attuata dal pensiero di Husserl, e dagli sviluppi che essa ha avuto nell'opera di Merleau-Ponty.

Uscendo dall'analogia sportiva, per poter approssimarsi al *timing* dell'opera, e quindi per poter aderire, attraverso il linguaggio critico, alla *qualità pura* della precipua relazione spazio-temporale che ogni opera innesca nell'atto della sua esistenza come opera esperita, è necessario che il critico faccia esperienza continua dell'opera d'arte, e abbia familiarità con la tecnica artistica. A queste deve corrispondere anche un lavoro sul proprio linguaggio, che deve essere il più pertinente possibile.

Questi suggerimenti su come rendere la critica sempre più pertinente e aderente all'opera erano già presenti negli anni '50. Bettini li rivolgeva in termini pratici agli studenti con il *Questionario*, strumento didattico che adotta a partire dall'anno accademico 1958-59<sup>558</sup>. Nelle risposte che egli stesso forniva alle domande del questionario troviamo un passo che ci permette di comprendere come il *timing* dell'opera possa essere colto dalla critica.

Sottolineando come la virtù del critico nel “saper vedere” si può acquisire attraverso l'allenamento alla visione, Bettini chiosava: «saper vedere sì, ma soprattutto saper *dire* quello che si vede. [...] Il che non vuol dire ovviamente, scrivere “bene” in senso retorico. Vuol dire imparare ad usare le parole giuste in un contesto linguistico giusto»<sup>559</sup>. In questo modo, Bettini sembra suggerire che il *timing* dell'opera si trasmette grazie ad un isomorfismo strutturale al linguaggio della critica.

---

<sup>557</sup> Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore*, p. 546.

<sup>558</sup> BORDIGNON FAVERO 1999; FINOCCHI 2009.

<sup>559</sup> Bettini, *Commento al "Questionario" di Storia dell'arte su Giorgione*, p. 84.

#### IV.2.4 Analisi critica del “timing” di Venezia

Se dovessimo selezionare, tra i vari saggi di Bettini, l'esempio più efficace dell'operatività di una critica orientata a cogliere il *timing* (la *presenza* delle strutture), lo potremmo trovare sicuramente all'interno del volume *Venezia. Nascita di una città* (1978), compendio dell'intera vita dello studioso, in cui la stessa struttura urbanistica della città viene verificata come coerente opera d'arte, dai grandi temi urbanistici (canali, facciate, architetture, piazze, ecc.) fino ai “segni” più piccoli, come la forcola e il remo delle gondole.

In *Venezia. Nascita di una città* confluiscono la maggior parte degli interessi di ricerca di Bettini. Come è stato osservato il libro su Venezia accompagna l'intera vicenda intellettuale di Bettini dagli anni '40 fino alla fine degli anni '70.<sup>560</sup> Il saggio riprende infatti e rielabora la stesura di materiali precedenti: la dispensa *Arte veneziana delle origini* dell'ultimo corso tenuto di storia dell'arte medioevale (a.a. 1974-75)<sup>561</sup>; l'introduzione alla mostra *Venezia e Bisanzio* del 1974 al Palazzo Ducale<sup>562</sup>; la lezione inaugurale *Forma di Venezia* tenuta a Bressanone nel 1959<sup>563</sup>; la conferenza *Idea di Venezia* tenuta a Palazzo Grassi nel 1954<sup>564</sup>; ed infine *Venezia* pubblicato nel 1953 (però già pronta in bozze nel 1942)<sup>565, 566</sup>.

In questo testo si trovano sedimentati sia gli impegni specialistici degli anni '40 in ambito Tardoantico e Medioevale (affiancato dal sodalizio con i principali maestri: Giuseppe Fiocco, e per elezione ideale Alois Riegl) che quelli degli anni '50-'60, che vedono lo studioso impegnato in una più matura riflessione metodologica, in dialogo con diverse scuole di pensiero (soprattutto lo strutturalismo e la fenomenologia), così come le sue letture privilegiate, Marcel Proust, Georg Simmel, Emilio Cecchi...

---

<sup>560</sup> ARGAN 1975; DORIGO 1987; LORENZONI 1989; PALLUCCHINI 1988; CH. ROMANELLI 2005 e 2013; CAVALLETTI 2006; AGAZZI 2011.

<sup>561</sup> Bettini, *Arte veneziana delle origini*

<sup>562</sup> Bettini, Saggio introduttivo a *Venezia e Bisanzio*

<sup>563</sup> Bettini, *Forma di Venezia*

<sup>564</sup> Bettini, *Idea di Venezia*

<sup>565</sup> Bettini, *Venezia*

<sup>566</sup> CH. ROMANELLI 2005; CAVALLETTI 2006.

La parte introduttiva del saggio pubblicato nel '78 contiene una “parentesi metodologica” informata agli accorgimenti teorici che lo studioso sviluppa in un intreccio tra Scuola di Vienna e riflessione fenomenologica. Innanzi tutto il riconoscimento dell'«intenzione artistica» di Venezia, riassunta nell'espressione “continuità del colore”, variante di quella categoria critica (“superficie cromatica assoluta”) sviluppata per l'arte tardoromana. La tesi che viene sostenuta nel corso dell'intero saggio è infatti che Venezia nasce dal gusto tardoromano per il colore («colore, vivo, scorrevole, aperto all'esperienza, al tempo»<sup>567</sup>). L'intuizione critica originale (dimostrata con dovizia di prove filologiche) è che la continuità cromatica si comunica attraverso la stessa struttura urbanistica di Venezia:

«A Venezia [...] il *primum* non è l'edificio singolo, ma ciò che lo lega agli altri in una continuità figurativa, che è il canale, la calle, infine, la città intera. Tale continuità naturalmente riconsacra il carattere fondamentale di superficie coloristica dell'immagine di Venezia»<sup>568</sup>.

Bettini riconosce nel *Kunstwollen* veneziano per il cromatismo la costante formale entro la quale ogni elemento della città, nella sua struttura urbana, e fin anche nella forma di vita sociale, si configura. Da qui anche il primo e più importante corollario critico: la città intera è una coerente opera d'arte<sup>569</sup>. Quest'affermazione non è fondata su un gioco retorico e tantomeno è una qualificazione arbitraria (nominalistica): essa implica diverse precauzioni metodologiche, per poter essere verificata in un'analisi critica aderente a tutti gli elementi di cui l'opera è costituita.

Innanzitutto, la continuità cromatica della struttura spazio-temporale della città implica che la critica, se vuole essere adeguata e pertinente, non possa ritagliare dal suo tessuto elementi privilegiati, come edifici di particolare pregio storico-artistico, monumenti, ecc.:

---

<sup>567</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 59.

<sup>568</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 64.

<sup>569</sup> Il motivo della “città come opera d'arte” è già presente nel periodo giovanile di Bettini. cfr.: DORIGO 1999, p. 28.

«Venezia non si comprende davvero (come si farebbe d'una città di tipo “classico”) antologizzandola [...] cioè ritagliando dal suo contesto i brani di prevalente valenza formale, e fermandosi a contemplarli. Bisogna vederla, sentirla nella sua continuità ininterrotta. Ma non basta: occorre farne esperienza dal punto di vista giusto, e con un tempo di percezione giusto»<sup>570</sup>.

Ritroviamo operativa, nella parentesi metodologica del saggio, la concezione fenomenologica del *timing*, secondo cui ogni opera d'arte è una singolarità relazionale di spazio e tempo che struttura anche l'esperienza fruitiva. Essa si traduce, in termini di metodo, nell'accortezza che il primo passo per una ricezione critica adeguata di una città come opera d'arte è quello di trovare il punto di vista giusto, e il tempo di percezione giusto. Si tratta di un accorgimento metodologico affine a quello sulla «“disposizione adeguata” del vedere»<sup>571</sup> proposta da Otto Pächt, che richiede allo storico di ricostruire le condizioni genetiche effettive di un'opera d'arte, che saranno anche i criteri immanenti per la sua valutazione.

Il richiamo alla disposizione adeguata è però legato anche alla questione della percezione, dove ritroviamo il suggerimento merleau-pontiano che la premessa di una critica autentica non è quella che «pretende di possedere il suo oggetto»<sup>572</sup>, ma quella che cerca di inserirsi nelle linee del progetto globale di senso che l'opera realizza, così che essa agisca su di noi, e ci faccia scoprire nuove relazioni con il mondo.

Seppure i punti di vista per vedere Venezia possono essere diversi (camminando per le calli, stazionando sui ponti, guardando dal campanile di San Marco, ecc.) lo studioso suggerisce quello dall'acqua come il più pertinente. Nella visione dall'acqua, nei meandri dei canali e rii veneziani, non solo è insita una determinazione di spazio particolare, ma anche una misura di tempo specifica. Su quest'ultimo aspetto Bettini tuttavia sottolinea che la velocità della percezione deve essere quella adeguata in termini storici: percorrere per esempio il Canal Grande con un motoscafo non è la condizione migliore per poterne fare una critica autentica: «bisogna andarci in barca:

---

<sup>570</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 9.

<sup>571</sup> PÄCHT [1977] 1994, p. 7.

<sup>572</sup> MERLEAU-PONTY [1952] 1967, p. 109.

perché le pareti di questa via – la sequenza ininterrotta delle facciate – sono state costruite per essere vedute non solo dall'acqua, ma con il tempo lento e cadenzato d'una gondola, o d'altro veicolo a remi»<sup>573</sup>.

Solo ancorati nel punto di vista e nel tempo di percezione di una barca a remi in movimento potremmo essere nella migliore condizione per poter far emergere in noi il *Kunstwollen* di Venezia nella sua intenzione formale per il colore scorrevole e per il ritmo.

Colore e ritmo sono considerati costanti formali della città percepibili in tutti gli elementi: dalle facciate dei palazzi che costruiscono la continuità urbanistica, alle finestre polifore, agli archi, ai trafori marmorei... tanto che ne costituiscono la stessa dimensione di Venezia, la quale non è «data, per così dire, una volta per sempre, ma continuamente si discioglie e si ricompone: e ad ogni istante, si crea di nuovo entro il nostro tempo»<sup>574</sup>.

Fino a questo punto, il discorso critico, seppur impostato in modo pertinente, si limiterebbe al riconoscimento della *poetica* di Venezia, e non in una verifica puntuale della sua forma. Nella parte introduttiva del saggio troviamo anche l'altro posizionamento teorico di Bettini che risale alle riflessioni sul *timing*: l'obiezione di genericità che lo studioso rivolge alla critica impostata come descrizione di una poetica, o a seconda dei casi ispirata all'indirizzo culturologico, sociologico e semiologico degli anni '60, le quali, seppur utilissime, si limitano secondo lo studioso soltanto ad un'analisi contestuale.

Bettini presenta l'ipotesi che una critica d'arte pertinente sia quella che cerca di reperire «una connessione tra le strutture sociali, economiche, politiche con le strutture “formali” delle opere»<sup>575</sup>, intese queste ultime come «modi di comportamento corporeo»<sup>576</sup>. Bettini riprende la nozione di “comportamento” e quella di “corporeità”

---

<sup>573</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 12.

<sup>574</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 24.

<sup>575</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 10.

<sup>576</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 10.

di Merleau-Ponty<sup>577</sup> affrontate nei suoi corsi di estetica degli anni '60, affermando che la sfera dell'arte afferisce al corpo che diviene struttura – ma, sottolinea, una struttura che a sua volta rimane sempre nell'ordine del corpo. Queste affermazioni, che potrebbero rasentare la tautologia, acquisiscono carica informativa se interpretate sulla base del carattere costitutivamente aperto alla temporalità della percezione corporea secondo Merleau-Ponty.

Come abbiamo anticipato, nel saggio su Venezia un'analisi condotta in questi termini, dimostra la sua validità non solo sul piano dei sintagmi urbanistici più evidenti (quali possono essere il Canal Grande, il complesso Piazza-Chiesa di San Marco-Palazzo Ducale-Piazzetta) ma anche nei più piccoli “segni” che concorrono alla costruzione della struttura della città.

Sulla base dell'osservazione di una fortissima connessione tra funzione e forma, l'analisi critica di Bettini si occupa anche di un oggetto a prima vista difficilmente verificabile come opera d'arte (cioè come forma la cui validità è nella coerenza interna della struttura a cui appartiene): la forcola delle imbarcazioni veneziane. La tipologia di forcola che Bettini prende in considerazione è quella più complessa, cosiddetta forcola da gondola, posizionata nella parte posteriore delle gondole, dove serve come punto d'appoggio per l'unico remo attraverso cui avviene la conduzione dell'imbarcazione.

In primo luogo, Bettini procede nella valutazione stilistica della forcola dimostrando gli equivoci in cui una critica impostata su categorie non pertinenti entrerebbe: sono gli stessi equivoci che aveva affrontato negli interventi sull'arte contemporanea. Lo studioso suggerisce di considerare la forcola nel suo aspetto scultoreo come un «*objet d'art gratuito*»<sup>578</sup>, posto su un piedistallo da contemplare. Una critica che si lasciasse andare a queste valutazioni potrebbe trovare anche facili paragoni nella storia dell'arte. Bettini menziona le sculture di Brancusi e Arp a cui la forcola somiglia nei suoi

---

<sup>577</sup> MERLEAU-PONTY [1942] 1970

<sup>578</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 45.

lineamenti astratti. Tuttavia, una critica impostata in questa maniera si pone su un piano ideale, astruendo l'opera d'arte dalle dimensioni di spazio e tempo concreti.

Una critica che invece valorizza le opere d'arte come struttura relazionale di spazio e tempo permette di attuare quell'analogia strutturale tra sistema economico, sociale, politico menzionata sopra: in questo modo, anche un'oggetto così marginale come la forcola assume tutto il suo significato, anzi – come vedremo – rende presente, nel modo più chiaramente percepibile, Venezia come forma artistica. La forcola è per Bettini «inseparabilmente intralacciata con lo spazio, cioè precisamente con la struttura urbanistica di Venezia; e col tempo, nelle sue due accezioni di storia della città; e di attuale svolgersi della sua funzione»<sup>579</sup>.

Richiamandosi a Jaquillard<sup>580</sup>, Bettini svolge una breve storia dell'evoluzione della forcola in connessione all'evoluzione urbanistica e sociale di Venezia, dai primi secoli, quando la forcola non era che una tavola dritta di legno, alla quale corrisponde una struttura urbana molecolare di *confinia*, al Quattrocento, dove emergono i primi lievi incavi o “sancature”, fino al Settecento, quando la forcola raggiunge la sua forma più articolata in connessione al complessificarsi della struttura urbana e sociale di Venezia (stabilizzazione della classe signorile, e corrispondenti rituali sociali). Questa lettura della forcola di Bettini mira a “intenzionare” in termini fenomenologici l'«intera *epistēmē* veneziana»<sup>581</sup>.

La descrizione della storia evolutiva della forcola in relazione a quella urbana e socio-politica di Venezia è una descrizione strutturale, ma contestuale. Il secondo momento della critica è la verifica del valore di senso specifico dell'oggetto così contestualizzato, valore che non può essere che situato, ossia legato a un preciso evento spazio-temporale, in termini pratici quando la forcola non è più un oggetto da vedere, ma quando è in “funzione”, nella pratica della voga. È in questo momento che, seppure non menzionando direttamente, diventa operativo nell'analisi di Bettini il concetto di *timing*.

---

<sup>579</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 47.

<sup>580</sup> JAQUILLARD 1959.

<sup>581</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 52.

Avendo dimostrato l'inutilizzabilità di una critica che si limiti alla contemplazione della forma esteriore della forcola, Bettini fa una descrizione della sua “conformazione plastica” dal punto di vista della funzione e del processo nell'attività della voga veneziana. Egli sottolinea come la forma della forcola sia il risultato di una strettissima correlazione funzionale: «La forcola è in tutto il suo volume, modellata torno torno, come l'impronta in cavo di forze contrapposte: di pesi, di spinte, senza che vi sia un solo centimetro della sua superficie che non abbia la sua funzione»<sup>582</sup>. Proprio in quanto oggetto-funzione, essa non può essere compresa se non in relazione strutturale con l'insieme di cui è parte, insieme le cui figure principali possiamo lessicalizzare come vogatore-remo-forcola-acqua.

«Se infatti osservate un “pope” in azione vi accorgete che non c'è un solo punto della forcola dov'egli non appoggi prima o poi il suo remo – o, a meglio dire, la zona centrale del remo, che viene anch'essa continuamente spostata, ed ora è premuta fortemente, ora sfiora appena l'appoggio, ora è lasciata scivolare lungo le creste della forcola, che non hanno meno importanza delle morsure [...]».<sup>583</sup>

La descrizione di Bettini mette a fuoco anche il remo, che a differenza di altre tipologie nautiche (sia regionali che nazionali) si presenta perfettamente liscio «perché [...] deve poter essere situato ad ogni momento solo nella posizione precisa che il vogatore gli fa assumere in rapporto alla forcola»<sup>584</sup>. Vogare alla veneziana afferma Bettini, significa entrare in un processo in cui tutti gli elementi fanno sistema:

«Corpo del vogatore, fusto del remo, forcola, pala del remo, resistenza dell'acqua, tutto è in un rapporto reciproco così esatto, che basta che uno di questi elementi manchi o sia fuor di misura, cioè fuori di luogo e di tempo precisi: basta tenere il remo troppo lungo o troppo corto, troppo immerso nell'acqua o troppo in superficie [...] perché tutto il sistema si scardini. Il vogatore, in bilico sull'orlo della sua gondola, non starebbe nemmeno in piedi, se non avesse il remo in mano, e il remo non fosse appoggiato alla forcola, e la sua pala immersa nell'acqua».<sup>585</sup>

---

<sup>582</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 47.

<sup>583</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 47.

<sup>584</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 47.

<sup>585</sup> Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, p. 47.

Nella descrizione della forcola in funzione, termine di una struttura spazio-temporale continuamente modificabile, sembra che Bettini descriva indirettamente il *timing* di Venezia. È la stessa città che nella serie dei gesti del vogatore si comunica, sia in quanto struttura urbana e sociale, sia come esperienza corporea, come *timing*, cioè come «tempo, che non è fatto, ma atto che stabilisce la relazione e orienta il processo»<sup>586</sup>. In questo senso la voga veneziana, in quanto pratica che si fonda sulla forma-*timing*, presentifica la stessa struttura urbana di Venezia fondata su una temporalità aperta.

Sviluppando ulteriormente le indicazioni metodologiche di Bettini, potremo affermare che per poter fare una critica autentica di Venezia, cioè per poter cogliere la sua continuità temporale, non solo bisogna percorrerla a bordo di una barca a remi, ma bisogna imparare a remare alla veneziana: solo così noi potremo innervare nel nostro corpo la temporalità specifica della città.

Il concetto di *timing*, come abbiamo visto, informa la lettura bettiniana di Venezia in ogni suo aspetto. L'analisi della forcola come “segno” che prende senso all'interno dell'intera storia urbanistica della città, così come nella struttura e nel processo di una pratica corporea come la voga, rende conto della dialettica tra struttura ed evento, i due poli all'interno del quale si gioca l'esercizio del *timing* come atto della messa in forma, che è anche esercizio di libertà.

Dall'altra parte, il *timing* in quanto richiamo alla corporeità – il campo dell'esperienza percettiva – aperta alla dimensione del possibile che è tempo, rende questa categoria critica capace di cogliere un'artisticità diffusa non necessariamente legata alle istituzioni dell'arte, e neanche alla figura di un'artista riconosciuto nominalmente. Essa emancipa cioè la storia dell'arte da questi soggetti, e risponde a un programma metodologico in cui la storia e la critica dell'arte non è intenzionata come «classificazione e descrizione di quegli oggetti che, per il persistere di schemi retorici, si ritengono pertinenti alle “grandi” arti (quadri, statue e così via); ma come

---

<sup>586</sup> Bettini, *Arte e critica*, p. 128.

metodologia della conoscenza delle *forme*: se si preferisce, come *morfologia generale della cultura*»<sup>587</sup>.

---

<sup>587</sup> Bettini, *Forma di Venezia*, p. 24.

## CONCLUSIONI

Nel corso del presente lavoro si è cercato di tratteggiare il metodo critico di Sergio Bettini. Attraverso questa chiave di lettura abbiamo ripercorso tre momenti privilegiati dell'attività dello studioso – l'arte bizantina, tardoromana e contemporanea –, in cui è stato possibile verificare l'apporto originale di Bettini nell'esigenza della problematizzazione teorica degli strumenti metodologici della storia dell'arte.

Attraverso l'analisi dei materiali inediti dell'archivio dello studioso ci è stato possibile documentare e approfondire le fonti giovanili di quest'esigenza all'interno della tradizione dell'idealismo italiano. In questa direzione si è constatato come la “vocazione critica” di Bettini sia ricollegabile agli stimoli che Croce diede nel campo della storia dell'arte, e precisamente all'identificazione della storia dell'arte con la critica d'arte.

Ma se quest'esigenza viene affermata accogliendo le istanze di Croce, riguardo ai problemi interni della metodologia della critica delle arti visive lo studioso si rivolge a Gentile, e qui la sua opzione segna una differenza rispetto ad altri storici dell'arte coevi come L. Venturi o C. L. Ragghianti. Il metodo critico che Bettini elabora negli anni Trenta si articola secondo la dialettica della forma estetica di Gentile, tra il polo soggettivo e quello oggettivo dell'atto creativo. In questo modo Bettini può legittimare teoricamente che lo studio di un'opera d'arte richiede non solo la considerazione del sentimento artistico (il proprio dell'arte) ma anche l'oggettività della tradizione, della cultura visiva che l'artista riprende e supera.

Negli anni Trenta la vocazione critica di Bettini è affiancata anche da quella “visiva” che lo studioso aveva acquisito dentro la tradizione italiana della scuola di Adolfo Venturi, attraverso il suo maestro Giuseppe Fiocco: all'interno di questa scuola si

afferma da una parte una preoccupazione filologica e dall'altra il bisogno dell'esperienza diretta dell'opera d'arte che si traduce nella prassi dei “viaggi di studio”.

In questa direzione ci siamo soffermati ai viaggi pionieristici per lo studio dell'arte bizantina che Bettini intraprende a partire dal 1934. L'analisi dei documenti inediti risalenti all'esperienza delle esplorazioni in Grecia – (frammento manoscritto e dattiloscritto omonimo contenuti nella cartella “Diario di Grecia [1935-36 ca.]”) – e la successiva rielaborazione nelle dispense di Estetica degli anni '60-'70, dove lo studioso si sofferma sulle condizioni di ambiente, di luce e di cromatismo delle opere d'arte, ci ha permesso di leggere la pratica del viaggio di studio dal punto di vista del metodo critico come l'acquisizione di una consapevolezza sulla necessità della fruizione situata dell'opera, fattore imprescindibile per una ricognizione criticamente adeguata della stessa. Negli inediti sopramenzionati è stato possibile ritrovare anche traccia dell'influenza dell'idealismo nei rilievi che lo studioso fa sulle proprie impressioni e sul proprio orientamento sentimentale che qualifica come 'romantico', ritenuto più adatto per aderire all'arte bizantina piuttosto che a quella classica greca.

Abbiamo visto come grazie allo studio sul campo Bettini perviene alla messa a punto di un insieme di problemi storiografici che scaturiscono da una generale questione circa il valore che l'arte bizantina ha nei confronti del Medioevo d'Occidente. All'interno di quest'impegno è stato possibile rilevare nelle pubblicazioni di Bettini (*L'architettura bizantina*, 1937) l'operatività non dichiarata di schemi interpretativi tratti dalla “Scuola di Vienna”: l'opposizione "greco" vs "romano"; "plastico" vs "cromatico"; nonché un'impostazione su base linguistica della trattazione dell'arte, ripresa dall'opera di Julius von Schlosser. Nel volume sull'architettura abbiamo scorto anche il nesso tra questa interpretazione storica e quella di ascendenza idealistica: attraverso cui l'arte viene intesa nella sua autonomia linguistica come sintesi di forma e contenuto.

Sempre sulla linea del rapporto tra idealismo e "Scuola di Vienna", e precisamente quella tra Croce e Schlosser, abbiamo constatato che Bettini supera le oscillazioni o contraddizioni del maestro viennese quando si tratta di passare dalla considerazione

*linguistica* dei vasti periodi storici (intesa come storia della cultura artistica) a quella *stilistica* riservata alle personalità degli artisti (intesa come vera e propria storia dell'arte), e lo fa proprio attraverso la dialettica della forma estetica di Gentile. Sarà a partire da questa dialettica che il gesto artistico si configurerà – anche in contatto con altri sistemi di pensiero – in una relazione tensiva tra tradizione e creazione, tra linguaggio e stile, ed infine tra *struttura* ed *evento*.

Se nelle prime pubblicazioni sull'arte bizantina la relazione con la "Scuola di Vienna" esiste ma è sottaciuta, in *Pittura delle origini cristiane* (1942) e in *L'arte alla fine del mondo antico* (1948), l'adesione al metodo viennese da parte di Bettini viene più direttamente esplicitato. È questo anche il momento in cui si enuclea il problema critico del tardoantico tematizzato attraverso Schlosser come problema di "linguaggio artistico": si tratta per Bettini di rendere conto in modo storicamente attendibile del passaggio dal linguaggio classico a quello post-classico. Nella trattazione sul linguaggio dell'arte tardoantica Bettini riprende la terminologia di Franz Wickhoff e di Alois Riegl ("decorazione", "narrazione", "spazio interno", "ritmo", "cromatismo", ecc.) per rendere conto dell'autonomia formale dell'arte romana rispetto a quella greca. Abbiamo visto che innestandosi nel metodo critico dei maestri viennesi (rivelativo in tal senso anche l'assunzione – di origine riegliana – dell'architettura come campo paradigmatico da cui ricavare le costanti formali di un periodo artistico) Bettini non si limita a adoperarne le categorie critiche ma contribuisce inquadrando in un'ottica di maggiore aderenza al dato artistico. Nella rilettura dell'arte romana Bettini radicalizza la dimensione "ottica" (cromatismo ritmico di superficie) a cui corrisponde una prevalenza dei valori temporali su quelli spaziali: da qui abbiamo potuto seguire l'affermarsi nel discorso di Bettini della categoria critica "superficie assoluta".

Nel corso della ricerca ci siamo resi conto che nell'interpretazione dello spazio smaterializzato dell'architettura romana secondo schemi riegliani e wickhoffiani opera in Bettini anche il soggettivismo attualistico di Gentile. Esso emerge nell'interpretazione dello spazio architettonico romano, considerato non come un dato da contemplare ma come luogo dell'agire umano. In questa direzione lo storico sviluppa la polarizzazione "contemplazione" vs "partecipazione" che corrisponde dal

punto di vista della fruizione, a quella tra arte greca e arte romana. Si è potuto così vedere come il riconoscimento dell'autonomia linguistica dell'arte romana a partire dal suo periodo tardo, implicava la messa in discussione delle categorie critiche e l'elaborazione di nuove. In questo senso la riflessione di Bettini sulla temporalità è sintomatica dell'estrema attenzione che lo storico dell'arte rivolge alla propria contemporaneità. Notando anche qui una continuità con il metodo dei maestri viennesi, di Wickhoff soprattutto che rivaluta l'arte romana con uno sguardo 'informato' dall'esperienza artistica dell'impressionismo, è stato possibile inserire l'incursione di Bettini nel campo dell'arte contemporanea.

Anche rispetto alla relazione tra il passato e il presente dell'arte abbiamo potuto constatare come Bettini risalisse a una interpretazione "attualistica" dei valori secondo cui l'arte del passato non esiste se non nel presente dell'autocoscienza.

È stato possibile notare come l'arte contemporanea così come quella tardoantica è posta come problema di metodo critico ed è assunta dallo studioso come banco di prova dei propri strumenti concettuali, essi sono ancora per certi versi quelli della "Scuola di Vienna", soprattutto di Riegl, tuttavia la curiosità verso il proprio presente culturale porta lo studioso negli anni '50 a entrare in dialogo con altre esperienze di pensiero.

Seguendo lo sviluppo concettuale della nozione di *timing* con cui Bettini indica quel *processo di temporalizzazione* dell'intera *episteme* del Novecento, e di cui riconosce gli indizi formali nell'arte contemporanea, abbiamo visto come lo studioso accostandosi alla fenomenologia di Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty con la mediazione della Scuola di Milano (Enzo Paci), innesta nel suo discorso critico concetti come *struttura* ed *evento* che rendono conto della dialettica formale dell'opera d'arte: da un lato collegata alla struttura di una tradizione linguistica e dall'altra, in quanto atto enunciativo inedito, promotrice di una riconfigurazione strutturale.

Abbiamo seguito i contesti teorici che informano la nozione di *timing*: dallo scritto di Bethsabée de Rothschild da cui lo studioso lo preleva, alle rielaborazioni successive

negli interventi degli anni '50 nella rivista della Biennale di Venezia e nelle dispense dei corsi Estetica del decennio seguente. È stato possibile osservare il *modus operandi* dello studioso, incline a far convergere entro la nozione di *timing* diverse opzioni teoriche. Dalla concezione relazionale ed *eventica* della temporalità di Paci, a quella del *Presente vivente* di Husserl e della corporeità di Merleau-Ponty ed infine la vicinanza semantica del *timing* alla coppia oppositiva di *forma-evento* del grecista Carlo Diano.

Si sono osservati anche alcuni aspetti problematici del *timing* che se da una parte è orientato a cogliere la singolarità del gesto artistico o in generale l'individualità formale dell'opera d'arte, dall'altra sembra che questa possibilità venga meno dal punto di vista del linguaggio critico proprio per via del carattere *eventico* che sfugge alla categorizzazione linguistica.

Nella nozione di *timing* si è constatato così la coerenza del metodo di Bettini, coerenza dovuta alla continuità rispetto a problemi formulati attraverso l'idealismo italiano (l'identificazione tra arte e critica) durante la prima fase di attività dello studioso, che trova realizzazione nella sua fase più matura in una elaborazione originale delle istanze dello strutturalismo e della fenomenologia. Il *timing* è il momento del presente in cui l'opera d'arte acquisisce esistenza nella critica. Il valore di questa nozione è proprio quello di porre l'attenzione dello storico d'arte nel presente della percezione corporea dell'opera, momento in cui la struttura artistica informa anche la nostra sensibilità, o piuttosto, se teniamo in considerazione l'aspetto eventico, entra in uno stato di indiscernibilità con la nostra sensibilità. Cogliere il *timing* di un'opera non è un giudizio critico stabilito sulla base di categorie astratte ma è lo stabilirsi di una coincidenza che è insieme strutturale e corporea tra noi e l'opera. Coincidenza che la critica non può tradurre immediatamente in linguaggio ma approssimarsi ad essa: in un costante esercizio di scrittura.

Dal punto di vista del metodo critico l'elaborazione sul *timing* segna anche una maturazione della differenza tra una storia dell'arte contestuale intesa come storia delle

poetiche e una storia dell'arte vera e propria che dovrebbe occuparsi proprio della forma-*timing* delle opere d'arte cioè della loro singolarità formale.

Attraverso il concetto di *timing* elaborato all'interno del paradigma dell'arte contemporanea e della cornice teorica della fenomenologia, abbiamo poi proseguito prendendo in considerazione come questa nozione influisce nella lettura critica che Bettini fa della struttura urbanistica di Venezia qualificata come opera d'arte. Ci siamo soffermati sul saggio *Venezia. Nascita di una città* (1978) che anche nella sua vicenda filologica esemplifica molto bene questo processo di approssimazione che caratterizza l'esercizio critico come *timing*.

Nel saggio su Venezia si raccolgono con una coerenza sorprendente i tre ambiti fino a d'ora presi in esame, l'arte tardoantica, bizantina e contemporanea. Bettini legge il *Kunstwollen* tardoantico di Venezia, acclimatato poi nell'arte bizantina, secondo un'intenzione formale tesa a portare nelle punte più estreme quella prevalenza della temporalità sullo spazio, fino a raggiungere la sua forma eventica nel *timing*. Questo spiega l'affermazione dello studioso che Venezia tra tutte le città è una delle più attuali – e potremmo aggiungere contemporanee –, proprio perché fondata su una struttura formale aperta alla temporalità dell'esperienza in ogni suo aspetto.

Nell'analisi della forcola e della pratica della voga alla veneziana che Bettini svolge nel suo saggio, ci è parso di vedere l'esempio più efficace dell'operatività critica del concetto di *timing*. Abbiamo così posto l'attenzione da una parte sulla capacità dell'elaborazione di Bettini di verificare anche in un oggetto come la forcola che in un discorso storico-artistico canonico sarebbe stata classificata come prodotto dell'artigianato, la presenza di una forma artistica. Attuata in termini fenomenologici l'analisi della forcola *intenziona* tutta la struttura urbana, economica e politica di Venezia, ma nello stesso tempo è anche oggetto-funzione all'interno di una pratica corporea attraverso cui il tempo di Venezia si realizza come "relazione in atto" nei gesti del vogatore. In questa direzione il concetto di *timing* permette di passare da una critica intesa come giudizio fondato su categorie astratte a una critica intesa come esercizio corporeo di riconfigurazione percettiva.



## Appendice A

ASB, Inediti, 90, 5/29

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

*Auctor. Critica d'arte idealistica (1932?). Problemi particolari*

Dattiloscritto

Auctor

Critica idealistica

(1932?)



PROBLEMI PARTICOLARI

1

Rimando ancora, per la storia particolareggiata delle idee estetiche, al citato lavoro fondamentale del Croce.

Mi fermo soltanto alle idee riguardanti le opere figurative.

Una delle fondamentali teorie del pensiero estetico passato, che dura fino all'Ottocento, con varie interpretazioni, è quella che interpreta l'arte come imitazione della realtà. La mimesi platonica e aristotelica. Secondo Platone (Fedro, 29-31, Convito, 9-10, 19-29) al Bello assoluto esistente nel mondo delle idee, corrisponde un bello sensibile, del quale è produttrice l'arte, la cui essenza quindi sta tutta nell'imitare quelle copie o apparenze di idee, che sono gli oggetti del mondo sensibile, i quali non sono che un barlume imperfetto di quei tipi ideali che esistono in un altro mondo, da cui l'anima è discesa nel carcere corporeo e di cui, nell'atto del conoscere, si ricorda.

Platone, com'è noto, derivò da queste premesse il suo concetto che l'arte, fermandosi per sua natura al fallace mondo delle apparenze senza tentare di elevarsi a quello delle idee, sia corruttrice, e perciò da bandirsi nella Repubblica ideale (Rep. X). Senza arrivare a questi estremi, anzi allontanandosi molto dal grande greco in merito alla valutazione dell'arte, magna pars dei filosofi, critici, storici e artisti successivi conservò l'idea della mimesi, ed ho il dubbio che essa ancor oggi, forse inconsapevolmente, guidi il giudizio di una notevole porcen-

centuale del pubblico domenicale delle gallerie.

Anche la critica teorica del Rinascimento, e in genere di quei movimenti spirituali che si soglion denominare classici, prende a sua base il concetto dell'imitazione. Il periodo del Barocco, che fu una vera e propria rivoluzione spirituale, spostò l'interpretazione dell'arte in un campo più largo e in un certo senso assai più idealistico, in quantoché affermava l'importanza fondamentale del contributo personale dell'artista, sia pure in senso accademico. L'Accademia è essenzialmente antinaturalismo, poiché si fonda sopra una sintesi (invero esteriore e meccanica, ma ciò non ci interessa per il momento) di dati stilistici e per tanto elaborati già dall'attività artistica dell'uomo, e perciò implicitamente dà tutto il valore dell'opera non tanto all'imitazione naturale, quanto all'idealizzazione della natura. E questo concetto, che l'arte cioè sia non imitazione bruta della natura, ma una specie di scelta che l'artista fa degli elementi naturali per compiere con essi quella perfezione di forme che in natura non esiste, è quello che sta a base del neoclassicismo. Il neoclassicismo è quindi un passo verso l'interiorizzazione dell'arte, ma rimane tuttavia anch'esso, è chiaro, in un campo largamente imitativo. Occorre però notare un fatto interessante: ai periodi di maggiore grandezza artistica, corrisponde sempre una diffusa opinione che l'arte fosse imitazione del-

la natura. I Greci del tempo di Pericle pensavano di copiare il vero, e maggior artista era da essi ritenuto quegli che, secondo loro, più si avvicinava con le sue copie agli originali naturali. Gli aneddoti non mancano. Gli Italiani del Quattro e del primo Cinquecento, specie Fiorentini, credettero anch'essi che tutto lo sforzo dell'artista dovesse consistere nell'adeguare le proprie opere ai modelli. In periodo barocco, la grande rivoluzione del maggiore degli artisti di quel tempo, Michelangelo da Caravaggio, prese le mosse, secondo l'opinione affermata dallo stesso pittore lombardo, da un'intenzione di verismo ad oltranza. Vicino a noi, il movimento impressionistico francese, il maggiore in arte degli ultimi tempi, ebbe come sua prima divisa lo studio e la riproduzione matematicamente esatta degli effetti della luce solare, direttamente copiati sulla tela dal pittore, che perciò lavorava sempre all'aria aperta, e con la massima rapidità, per poter appunto cogliere le sfumature fuggevolissime degli effetti di luce. In Italia, quelli che furono i più sinceri e maggiori artisti dell'Ottocento, i Macchiaioli toscani, seguirono un metodo press'a poco simile a quello degli impressionisti e si proclamarono essi stessi ripetutamente veristi. E in ciascuno di questi casi, si vide lo strano fenomeno che, partendo da una decisa intenzione di essere il più possibile obbiettivi, quegli artisti riescivano ad essere, all'opposto, fortemente personali.

e ad improntare le loro opere con una stile inconfondibile e, il più delle volte, grande.

Dobbiamo quindi concludere che l'arte debba essere davvero l'imitazione della natura? Evidentemente, il fatto che coloro che l'hanno creduto siano stati i maggiori artisti che abbia avuto l'umanità, non autorizza ad affermare che la loro interpretazione fosse giusta in sede teorica. La ragione era un'altra, e cercherò di chiarirla in seguito. Da quanto abbiamo già detto sulla natura dell'arte, credo risulti ormai chiara la sua assoluta autonomia e creatività.

Cha cos'è, inoltre, la natura? La parola è polisensa. Vi è una natura, per così dire, naturalistica, ed una natura idealistica. La prima natura, che è poi quella del comune concetto, è l'insieme dei fatti dell'esperienza. Natura è ciò che noi vediamo, udiamo, tocchiamo, insomma sentiamo, natura è il paesaggio, il cielo stellato, le piante, gli animali, gli uomini, noi stessi, se ci consideriamo come oggetto del nostro pensiero. Il nostro corpo è natura, natura fisica, sottoposta alle leggi di gravità, di coesione, di osmosi endosmosi, gravitazione atomica, ecc. ecc. E il nostro corpo, anche per la più elementare conoscenza empirica, non è distinto dal resto della natura che per astrazione: considerato, per esempio, come insieme di atomi, tra il nostro corpo e l'atmosfera che penetra

in esso, e via via tutte le altre forme della natura fino ai più lontani barlumi di nebulose stellari, non vi è soluzione di continuo. Tutto, essenzialmente, è uno, materia o energia, e più si approfondisce il concetto, più, anche empiricamente, l'universo appare indifferenziato. Il concetto di noi stessi, quindi, non è altro che il concetto della natura. Quando noi ci pensiamo, pensiamo la natura, e quindi procediamo a distinzioni, le quali però non toccano l'essenza di quel concetto. Natura, dunque, non è altro che l'oggetto del pensiero, o meglio, non è che il pensiero che si pensa come oggetto di sé.

*Quella* la natura del naturalista, del positivista, del sensista, insomma dell'empirista, cioè di colui che immagina vi possa essere qualcosa di esistente in sé e per sé, antecedente ed estranea al pensiero che la pensa e, pensandola, la realizza, senza riflettere che anche questa sua opinione empirica non può essere se egli stesso non la pensa. Ma essa non è reale: è solo il passato dello spirito, privo di concretezza se non diviene presente, cioè se non è attualmente pensato. E quindi pura astrazione, inesistente, né perciò interpretabile come modello dell'arte. La natura dell'idealista è invece quella che è opposta bensì al pensiero, ma appunto perciò è nel pensiero: e non è altro che quel sogget-

to, che il pensiero trova dentro se stesso, come l'essere di cui è il divenire. Cioè il sentimento. Il quale, come abbiamo visto, è inattuale, e acquista coscienza solo nel pensiero. Arte, quindi: arte e natura sono, astrattamente, la medesima cosa, che si concretano in quelle espressioni che si chiamano opere d'arte. Chi intende la natura come soggettività, e come tale la pensa, cioè la realizza, produce un'opera d'arte anche se per avventura non ha presso di sé pennello o pianoforte; chi intende la natura come contenuto obiettivo dell'esperienza, non fa opera artistica, ma scientifica, anche se dipinge o scolpisce o scrive versi. La differenza non è nella natura, che non ha vita propria, ma nel pensiero che la realizza, ora come scienza ed ora come arte, a seconda ch'esso, per così dire, si incentri sull'astrattezza o sulla concretezza. La quale ultima soltanto, si capisce, ha realtà: quindi non è, la scienza sperimentale, attuale: a meno che non si superi acquistando una reale coscienza di sé come attività autonoma dello spirito, cioè non diventi filosofia. Che l'arte imiti la natura, quindi, è un nonsenso: sarebbe come dire che la vita di un organismo, che si manifesta attraverso certe forme empiricamente determinate, imita queste stesse forme. Le quali invece, si comprende, non avrebbero, senza il principio vitale che le configurasse, esistenza. E-

7

sistono certe simiglianze esteriori tra gli aspetti dell'arte e quelli della cosiddetta natura: tra un paesaggio dipinto e il suo corrispondente esemplare naturale, tra lo sfondo della Presentazione di Tiziano alla Gallerie di Venezia e le "Marmarole care al Vecellio", si potranno trovare punti di contatto. Ma, anzitutto, nel farlo, non si paragona affatto l'arte di Tiziano con la natura gadorina, ma si mettono a raffronto il pensiero del quadro tizianesco e il pensiero di un particolare aspetto dolomitico. E si ottiene un concetto puramente intellettuale di somiglianza, il quale non ha che fare né con l'arte né con la natura: ossia, dove arte o natura - e potremmo aggiungere ancora documentazione fotografica, o descrizione ecc. ecc. - non sono divenuti che oggetti di pensiero, termini dialettici che lo spirito inverte pensandosi, creando cioè una nuova unità concreta, la quale potrà essere pur essa, arte, ma in quanto nella constatazione di tale rapporto noi avremo attuato la soggettività del nostro sentimento: arte, quindi, in cui anche il quadro di Tiziano cessa di essere arte per divenire, a sua volta, contenuto.

Resta da spiegare il fenomeno, d'altro ordine tuttavia, rilevato poco fa: cioè quello per cui l'illusione che l'arte debba imitare la natura porta generalmente l'artista a veramente e fortemente creare, mentre la consapevolezza più matura della

completa autonomia e originalità dell'arte non conduce di solito che a dispersioni e irrequietezze nocive alla creazione artistica. Ciò si può forse spiegare pensando come l'intenzione di imitare la natura sia effettivamente la via più sicura per esprimere con interezza la propria personalità. Il cammino per il quale l'arte si concreta passa necessariamente per il fenomeno, attraverso il quale soltanto l'arte può condurre al senso essenziale delle cose, di conseguenza, quando l'artista si allontana spiritualmente dal fenomeno, devia sopra una strada dove può perdersi. Perciò la natura empirica, che è l'astratta molteplicità dei fenomeni, è all'arte una base ben più salda di qualsiasi speculazione. La posizione, poi, dell'artista che pretende imitare la natura, è di per sé stessa immune da ogni pretesa di simbolismo, di misticismo, insomma di ogni intellettualismo sempre nocivo all'arte. La natura empirica è ciò che è: non vi è da discutere: si accetta il dato di fatto e si cerca di uniformarsi a quello. Libero da ogni pastoia concettuale, l'artista di fronte alla natura, sebbene creda di imitarla, anzi appunto perché ha questa fede che gli impedisce di sofisticare su quel che fa, in realtà non imita affatto la natura, che non esiste, ma si concentra in se stesso, in quella parte di sé che non è concetto, ma sentimento, creatività. L'intenzione di imitare la natura

quindi ravvicina l'artista al suo centro vivente, liberandolo dalle pastoie dei concetti: se egli è artista, darà il massimo che potrà dare. E invero la storia dell'arte ci insegna che nessun altro atteggiamento fu mai così fecondo. L'atteggiamento neoclassico, invece, e quello del cosiddetto superamento o abbellimento della natura, si è per lunga esperienza dimostrato il più infelice di tutti: ad esso si debbono le inerti oleografie ottocentesche, e tutti i tipi di accademie. Perché, volendo "abbellire" ciò ch'egli chiama natura, e perciò partendo da canoni prestabiliti, l'artista non solo menoma in sé ogni spontaneità, ma si trae addirittura fuori dal campo dell'arte. Egli si controlla logicamente: la sua opera nasce da un tormentoso confronto tra due ordini di pensieri, dai quali propriamente l'arte, che è soggettività, rimane per quanto è possibile esclusa: confronto tra il concetto ch'egli ha dell'arte e il concetto che ha della natura. La conseguenza di ciò sono opere, che veramente non sono né naturalistiche (perché ad esse manca la purità della posizione empirica, che accetta integralmente il dato di fatto per sé stesso) né artistiche, perché in esse il sentimento è, non realizzato nella dialettica che gli è propria, ma deviato secondo un canone intellettuale, il quale a sua volta non è arte, ma solo materia, contenutele opere quindi che non hanno realtà artistica, o ne

hanno solo per quel tanto<sup>in</sup><sub>Λ</sub> che esse sfuggono all'obbedienza del canone accademico. Così dicasi di ogni altro atteggiamento dell'artista, che non sia una inconsapevole (in senso logico) posizione di fronte ai dati dell'esperienza che interpreti questi appunto come dati, sui quali non v'è, se si vuol fare dell'arte, da discutere. Ogni teorica, quindi, non può che essere dannosa all'artista. Abbiain visto come l'opera d'arte si realizzi nella attuale dialettica tra sentimento e critica: tra forma e contenuto, tra soggettività e oggettività: ma che, tanto il sentimento, quanto la critica (o pensiero che dir si voglia) sono astrazioni prive di realtà, se si vuol considerarle distinte e separate dall'opera in cui soltanto hanno la loro concretezza. Or bene, se l'artista, invece di dipingere o scolpire o poetare, si mette a sottilizzare sulle opere sue, in formazione, e sulle altrui, ecco che quel suo sentimento astratto, per cui egli è artista, si concreta dialettizzandosi col pensiero, ma si concreta non già in dipinti, sculture o poesie, bensì appunto in quelle critiche o teoriche ch'egli vien facendo sull'arte: e ne usciranno per avventura delle interessanti e magari splendide opere di critica (che sono poi pur esse opere d'arte) ma, quelle ch'egli intendeva creare, pitture, sculture ecc. non potranno certo uscirne.

Passiamo rapidamente in rassegna i principali rappresentanti del

11  
moderno classicismo e neoclassicismo:

Chiude il Seicento Roger de Pyles, il quale si manifesta già nettamente naturalistico. La sua posizione è -non potrebbe essere diversa- del tutto empiristica, tuttavia egli ha importanza nella storia della critica delle arti figurative, perché reagisce contro le accademie. Egli non si libera certo dai preconcetti storicistici, per cui afferma che il pittore deve essere fedele alla storia: "è certo che se l'essenza (della pittura) nei quadri dei pittori veneziani fosse stata accompagnata dagli ornamenti che ne aumentano il pregio, vale a dire la fedeltà alla storia e alla cronologia, questi sarebbero molto maggiormente pregevoli: ma è altrettanto certo che non è per mezzo dell'essenza della pittura che i pittori debbono istruirci, e che noi dobbiamo cercare nei loro quadri l'imitazione della Natura piuttosto che ogni altra cosa." È, evidentemente, invescato in un garbuglio di preconcetti intellettualistici: anzitutto egli considera la pittura giudicandola esclusivamente dal contenuto, quasi questo potesse esistere da sé, senza quella sua essenziale e insostituibile forma. Che cosa significa giudicare l'arte dal contenuto? Semplicemente lasciarsi sfuggire, per l'appunto, l'arte. Quel contenuto: storico, naturalistico, psicologico, simbolico, ecc. non è più, ben s'intende, arte quando lo si considera separato dalla forma ch'esso ha nell'opera. Esso è dive-

nato oggetto, non più di quel sentimento, ma del nostro pensiero, e pertanto si è risolto in scienza, psicologia, ecc., ma non più in arte. Tale il difetto di ogni critica, anche più vicina a noi, che esamina<sup>solo</sup> tecnicamente le opere: e per tecnica s'intenda l'intero contenuto oggettivo dell'arte.

Il De Pyles ha utili rilievi tecnici, che possono ancor oggi essere letti con profitto (sul colore e il colorito, ecc.) ed è importante perché rivendica l'essenziale funzione del colore nella pittura, contro l'accademismo il quale interpretava la pittura sempre in rapporto al disegno. Ora, tanto il colore, quanto il cosiddetto disegno, in realtà, sono elementi tecnici, strumenti che non toccano l'essenza dell'arte. Ma è pur vero che, in quella dialettica immortale tra soggettività e contenuti obbiettivi dell'esperienza, che è la realtà dell'arte, l'intima vitalità del sentimento si manifesta con maggiore purezza e vigoria dialettizzandosi con quei contenuti che godono di maggiore immediatezza. Cioè con quelli che escludono a priori ogni ingerenza concettuale: e tali sono, evidentemente, più che le linee astratte, i colori. Si tenga sempre presente che la dialettica dell'arte è diversa da quella della scienza e della filosofia: se non lo fosse, non sarebbe più arte, ma scienza e filosofia (come sono parecchie opere d'arte mancate). Anche l'arte, in quanto si realizza, è

pensiero: ma pensiero, nell'arte, non significa altro che sentimento, il quale da astratto si fa concreto. In altre parole l'oggettività del pensiero si contrappone alla soggettività solo per realizzarla appunto come soggettività. In ciò sta la dialettica estetica. Ora, se i contenuti nell'opera d'arte aspirano a vivere di per sè, staccati da quella forma che dovrebbero esaltare, se pretendono cioè di simboleggiare verità intellettualistiche, o di documentare costumanze storiche, ecc. ecc., la dialettica non si attua più tra essi e quella forma d'arte, ma con pensieri di altro ordine: e l'arte, appunto, non nasce. Non si può pretendere però alla fine del Seicento una posizione critica idealistica, ma soltanto si può ricercare un avviamento verso una comprensione meno intellettualistica dell'arte: e su questa via Roger De Pyles, con quel suo distinguere la vera essenza dell'arte, ch'egli rintraccia oscuramente nel colore (sebbene pretenda si debba trovare nella imitazione della natura: ma con ciò non vuol indicare che una maggiore spontaneità) e col suo deciso antiaccademismo, ci sembra compia un passo degno di nota.

Il cammino intrapreso dal De Pyles è seguito, nella prima metà del Settecento, con maggiore decisione e consapevolezza, da Denis Diderot. Egli accentua la posizione empiristica e in cer-

to modo prepositivistica della critica. L'esperienza, egli afferma dietro suggerimento della filosofia sensista inglese, è l'insieme dei fatti che noi percepiamo per mezzo dei sensi, ed oltre a ciò non vi è nulla di reale. Noi costruiamo con l'intelligenza sui dati dell'esperienza, e sempre otteniamo leggi di ordine e di misura. Ciò per noi il significato profondo della realtà è dato dall'insieme dei rapporti tra le sue forme. Tutto è quindi rapporto, e non esiste assoluto. Perciò nemmeno il bello assoluto esiste: vi è solo un bello relativo: bello è "tutto ciò che risveglia in noi l'idea di rapporto". La teorica del Diderot è alquanto disorganizzata e non regge alla critica: ma assai migliori sono le sue vedute su fatti particolari dell'arte. L'arte deve imitare la natura? perciò le accademie sono dannose, insegnando non l'arte ma la maniera, cioè il convenzionalismo, che è intellettualismo e non naturalismo. Le accademie inoltre danno troppa importanza al disegno, e troppo poca al colore: errore gravissimo, perché, se "il disegno dà la forma agli esseri, il colore dà loro la vita. È il soffio divino che li anima. Qui poi il suo sensismo lo porta ad anticipare il concetto di teorie estetiche più recenti: che cioè nell'arte di un pittore "entri la disposizione naturale dell'organo visivo" ed altre sull'intonazione del quadro e sull'armonia delle tinte, che si potrebbero leggere anche oggi,

se oggi vi fossero critici che possedessero l'agilità e l'acutezza di stile del Diderot. A ragione quindi egli è stato nominato creatore della moderna critica d'arte. Ha un'estetica sbagliata, ma una critica giusta, se noi assumiamo quest'ultima soltanto come interpretazione empirica del fatto artistico dato, senza voler dare ad essa un significato estetico. Valevoli ancor oggi sono le sue parole sul critico d'arte: (p.23) In questo brano notiamo alcuni termini che, perché facili ad incontrare assai spesso nella critica d'arte, domandano d'essere chiariti e rettificati.

Il Diderot richiede al critico ideale esperienza, studio, sensibilità e gusto.

Per esperienza egli intende ciò che intendiamo noi: una conoscenza il più vasta e varia possibile dei fatti artistici. Vedere, quindi, anzitutto, senza preconcetti e a cuore aperto. Ma, di vedere, v'è modo e modo. Vedere significa osservare l'opera d'arte in quanto arte: non fermarsi quindi al soggetto, che è contenuto, se non quanto basti per avere un termine esteriore di riconoscimento puramente mnemonico: indagare invece come in quelle linee, forme e colori si incarni il sentimento dell'artista. Questa ricerca non può avvenire senza la seconda attività richiesta al critico: lo studio. Il quale non differi-

sce da qualsiasi altra forma di studio: deve essere quindi studio, per così dire, scientifico, o se si vuole storico e positivo del fatto artistico. Studiando le varie opere d'arte e confrontandole tra loro, sistemandole in una serie temporale e raggruppandole in grandi classi, per epoca, maniera, mezzo di espressione, ambiente artistico, ecc. noi, necessariamente, studiamo non l'arte vera e propria, ma soltanto i contenuti della-arte: ma senza di questi non ci sarebbe mai in alcun modo possibile penetrare fino al sentimento soggettivo. L'individualità di un artista si manifesta tutta e soltanto nella sua opera, dove essa forma tutt'uno col contenuto: ma questo contenuto è, abbiamo visto, pensiero oggettivo, comune a tutti gli artisti: dove sarà dunque l'originalità? appunto nel modo, sempre particolarissimo, con cui un artista determinato tratta la materia tradizionale. E com'è possibile riconoscere la singolarità di questo trattamento, se non appunto con lo studio di quella materia data all'artista dalla tradizione? Se noi non conosciamo questa materia, se non abbiamo imparato a indagare com'essa venga assumendo forme distinte in ogni singolo artista, non potremo evidentemente mai sapere quanto un artista ci metta di suo in un'opera. E' quindi, ~~per questo che non si può studiare l'opera senza studiare~~ indispensabile studiare il contenuto dell'opera, e confrontare un'opera con le altre,

17

e conoscerne il tempo e l'ambito e la paternità: non è questa superficiale filologia, ma insostituibile base di ogni critica: l'unica via per arrivare ad intendere il sentimento (o, se volete, l'intuizione lirica) che vive nell'opera, che è l'arte dell'opera, che solo, certo, è arte, ma al quale non si arriva se non attraverso l'opera stessa, vagliando via via le configurazioni tradizionali dei contenuti oggettivi fino a giungere a cogliere quella forma individuale in cui l'arte vive come originalità di vita. Occorre convincersi, e non sarà mai ripetuto abbastanza, che per il vero idealismo lo studio dell'opera d'arte non solo, come taluni pretenderebbero, non uccide l'arte: ma esso per l'appunto riconosce, crea l'arte. Occorre non perdere mai di vista che l'arte è tutta e soltanto nelle opere: che il critico deve partire dall'opera per arrivare all'opera. Ma l'opera non è solo sentimento: è sentimento espresso, ed è espresso in forme storicamente determinate: studiando la storia dei prodotti artistici, quindi, non ci si allontana affatto dall'opera che si vuol comprendere, e cioè realizzare in sé, ma si resta dentro nell'opera. Soltanto una più o meno larvata superficialità può illudere fino al punto di far dichiarare che studiando la storia dell'arte si passa in un campo generico che uccide l'arte, che abbassa l'arte al grado di un minerale o di una pianta da sistemare in u-

na serie basata su simiglianze esteriori. La storia dei prodotti artistici è la storia del pensiero artisticamente oggettivato: solo attraverso ad essa possiamo risalire all'arte, cioè alla soggettività che di volta in volta lo informa. Chi veramente sfugge alla vera conoscenza dell'arte, è colui che, superficialmente interpretando il carattere autonomo e universale dell'astratto sentimento, pretende giungervi immediatamente, per mezzo della cosiddetta intuizione. Ma nulla, che sia reale, può essere immediato. E in verità, colui che "intuisce" l'opera d'arte, istituisce anch'egli, se vuol ottenere un qualsiasi risultato, una dialettica: soltanto, mentre lo storico rintraccia la dialettica estetica nell'opera, egli la ritrova in sè stesso: e quindi unisce quel contenuto, che pretende d'aver assunto con immediatezza, a dati del suo proprio pensiero, arbitrariamente assunti: e parlerà vagamente in termini sentimentali facendo, in vece che critica d'arte, della psicologia su se stesso. Il che è il vero modo di uccidere l'arte.

Oltre all'esperienza ed allo studio, sono necessari al critico secondo Diderot sensibilità e gusto. Per sensibilità, l'enciclopedista intende, se non erro, la capacità di commuoversi di fronte all'opera d'arte. E sembrerebbe pertanto che tale concetto della sensibilità non potesse essere accettato

dall'estetica moderna. Esso, difatti, non ha che fare con la natura dell'arte, ma è un elemento, per dir così, puramente psicologico, in quanto indica la particolare reazione emotiva di un animo di fronte all'arte, la quale rimane fuori di causa: la sensibilità come l'intende il Diderot può manifestarsi anche senza l'arte. Si dirà dunque che il critico deve esaminare freddamente, oppure che la sua commozione non ci riguarda quando consideriamo la sua critica? Tutt'altro: ma solo conviene interpretare diversamente la sensibilità critica: essa per noi non è una "facoltà" particolare al critico, bensì il segno che il critico partecipa attivamente e in tutto alla realizzazione dell'arte nel suo pensiero. La vita del quale non è inerzia, ma movimento: e pertanto si manifesta anche in commozione che è il segno di una vitalità spirituale, che afferra l'essere nelle sue più profonde radici.

Per "gusto" Diderot intende la ragione che giudica, servendosi dei dati intuitivi offertile dalla sensibilità. Concetto, è chiaro, prettamente sensistico. Ma per noi il gusto non può essere distinto dalla critica: anzi, questa, è il gusto che diventa cosciente di sé nel pensiero. Gusto che, beninteso, non è al di fuori dell'arte, come non è al di fuori della critica, ma è appunto, per così dire, il terreno comune su cui arte e critica si incontrano. Esaminato nell'opera d'arte, il gusto

è quel giudizio, fuso nella stessa concretezza dell'opera, che dà al sentimento quella realtà che esso, nella sua astrattezza, non avrebbe. Infatti il sentimento, nel quale l'idealismo ha scoperto il principio dell'arte, non è assoluta immediatezza. Non vi può essere bello, se questo non viene distinto dal suo opposto: in tale opposizione è la sua realtà. L'arte, che è creazione del bello, deve perciò essere scelta, cioè libera dialettica. Posizione di sé in quanto esclusione del suo opposto. Quindi il sentimento che non riesca ancora a trionfare del contenuto della pura oggettività, che è il suo non-essere, tende a realizzarsi nel suo libero essere soggettivo: questa tensione è il gusto, che, appunto, nel suo vivere, distingue arte da non arte. Che da un lato si manifesta nella creazione del quadro o della statua o della poesia, e dall'altro riconosce per mezzo della critica che quel quadro, quella statua e quella poesia sono arte. Ma ~~sono~~ sempre la stessa cosa.

Comunque, col Diderot la critica aveva, se non spiegato, almeno formulato la sua esatta posizione: il che poteva essere sufficiente per l'esame pratico, messo così sulla buona via. Sennonché, l'indirizzo neoclassico che seguì immediatamente in tutta Europa, interruppe codesto giusto avviamento e risospinse il pensiero critico a posizioni che parevano superate. Abbiamo visto quali siano le premesse teoriche del neoclassicismo

smo. Anche in esso è fondamentale il criterio dell'imitazione: soltanto, non più dell'imitazione della natura così com'è, ma di una natura idealizzata, abbellita secondo norme fisse e prestabilite, le quali sono da rintracciare con lo studio e l'imitazione degli esemplari dell'arte classica. Tale criterio ha innegabilmente, come posizione del pensiero, un lato buono: quello cioè di rigettare l'idea della meccanica imitazione pura e semplice, e di cercare di dar importanza al fattore creativo personale dell'artista. Ma per sfuggire a quel deprecato meccanicismo, il quale nella pratica si rivelava produttivo (tutta la grande arte settecentesca è a provarlo) cadeva in un difetto ben più grave: quello di codificare teoricamente l'accademismo. Nient'altro che accademismo è difatti il criterio neoclassico.

Vediamone uno dei primi espositori, il pittore inglese Joshua Reynolds, l'autore della "Bibbia del classicismo inglese". Il Reynolds non è tutto solo in questo brano: occorre aggiungere che in molti suoi scritti egli manifesta vedute ben più larghe, e vedute addirittura moderne. Ma qui si svela come teorico: E, riassumendo, afferma che non si può arrivare a far nulla di notevole in arte, se non si conoscono profondamente le opere precedenti e non si ha imparato, testualmente egli dice, a vedere il mondo con gli occhi dei grandi artisti che ci han-

no preceduto. Non è però che non si accorga come in tal modo egli venga a togliere all'arte proprio la sua fondamentale caratteristica: l'individualità, l'originalità, e quindi ricorre ad un compromesso, affermando che il genio sarà sempre abbastanza grande ed originale da non aver da temere di essere soffocato dalle idee altrui. E con questo, implicitamente toglie valore a quel suo criterio dell'imitazione che dovrebbe essere la base dell'arte. Se il genio è e rimane, malgrado tutto, originale, e se l'originalità è per sua natura nient'altro che il contrario dell'imitazione, è chiaro che la vera ed unica realtà del genio e quindi dell'arte risiede nell'originalità, non nell'imitazione. A questa conseguenza, a cui il Reynolds arriva malgrado tutta la sua teorica, accademica, possiamo anche noi sottoscrivere: facendo tuttavia fondamentali riserve su due punti: 1) che l'originalità possa essere ottenuta con lo studio imitativo; 2) che esista il cosiddetto "genio" personale.

1) lo studio imitativo dell'artista, pur avendo il suo valore, resta al di fuori della realtà dell'arte. Studiare significa realizzare nell'attualità del pensiero i contenuti oggettivi dell'esperienza: in questo caso, dell'esperienza artistica. L'arte essendo soggettività pura, resta sempre opposta a tali contenuti. Anzi, la realtà dell'arte è appunto in questa opposizione, come già s'è visto. È certo vero che l'opera d'arte si attua nella

dialettica tra soggettività e oggettività, e quindi in essa coesistono la cosiddetta originalità e l'universalità dei mezzi espressivi che la rendono comprensibile: ma coesistono, appunto, come opposti: ciascuno pone se stesso come negazione del suo opposto, altrimenti non vi sarebbe concretezza. Lo studio dell'artista, perciò, è utile in quanto allarga la tensione della sua autocoscienza, ma non contribuisce alla realizzazione dell'arte che si attua proprio come opposizione astratta allo studio stesso: e in tal modo ogni genere di studio, non soltanto quello delle opere d'arte, ma anche, se si vuole, della matematica e dell'astronomia, può essere ugualmente utile.

2) non è accettabile il concetto di genio del Reynolds, che è poi il concetto della comune opinione. Secondo la quale il genio sarebbe un individuo particolare, che per misteriose circostanze (persino, ricordate Lombroso, patologiche) nasce fornito di eccezionali "facoltà", o almeno di facoltà comuni ma eccezionalmente sviluppate (che poi è la stessa cosa). Il concetto è così chiaramente empiristico, che non vi sarebbe bisogno di confutarlo. Ma occorre fermarsi, perché in esso si annida no alcune delle più tenaci opposizioni all'estetica idealistica.

Quando il Croce formulò la sua identificazione di Arte=intui-

24

sione, gli fu opposto che in tal modo non si spiegava come l'arte fosse appannaggio non di tutti gli uomini, ma solo di particolari persone; e lo stesso appunto fu fatto più tardi al Gentile, semplicisticamente rimproverandogli di aver talmente allargato il concetto dell'arte, che vi si poteva fare star dentro ogni cosa, a cui il filosofo rispondeva che, appunto, tutto è arte in quanto arte. Tali appunti derivano da una posizione che volutamente ignora l'idealismo: posizione empirica, per cui la molteplicità delle persone, la particolarità degli individui hanno reale esistenza. Ci sono nel mondo tanti milioni di individui: noi li vediamo, ~~essita~~, quindi esistono: sono anzi l'unica cosa che si possa dire esista davvero. Tra questi ci sono e ci sono stati degli individui che sapevano e sanno fare cose che nessun altro saprebbe: un Dante fa la Divina Commedia, un Michelangiolo scolpisce la tomba di papa Giulio, un Napoleone conquista l'Europa, ecc. ecc. Questi sono i geni, e volerlo negare sarebbe il negare l'evidenza dei fatti. Così si esprime la comune opinione. Ma, chi si prenda la briga di seguire il cammino del pensiero, non dico soltanto filosofico, ma anche -parrebbe impossibile- scientifico fino ai dì nostri, cioè chi voglia rendersi realmente cosciente di sé, si accorgerà che è appunto l'evidenza dei fatti, ciò che non è reale. La realtà di Dante non è qualcosa che esista

come fatto scientifico inoppugnabile, dogmatico: essa non è che in quanto è pensata: cioè realtà soltanto se il fatto evidente a cui si dà il nome di Dante, si contrappone ad un soggetto che lo pensi come tale: diventi cioè termine della dialettica dello spirito, la quale soltanto è reale. Ed è chiaro che la particolarità dei singoli individui non è una realtà filosofica, ma semplicemente un fatto di pensiero: si dice che il tal uomo si distingue dal tale altro perché si confrontano due pensieri: quello del primo e quello del secondo uomo, empiricamente assunti come oggetto di quel pensiero che, appunto li confronta tra di loro e li riconosce diversi perché li oppone a sé, che è unità, come negazione, limite (diversità, molteplicità): e li realizza realizzando se stesso nella concretezza della sintesi.

La verità è che i problemi filosofici dello spirito non possono avere la loro forma propria e definitiva sul fondamento empirico della molteplicità degli spiriti: poiché la filosofia è giunta ad una posizione, che nessun pensatore può più rifiutare, nella quale lo spirito è libero perché è infinito, come non può essere certamente quello spirito particolare che ci si presenta nella fenomenologia dell'esperienza. Il genio quindi non può essere il privilegio di alcuni spiriti superiori, perché non vi sono "alcuni spiriti", ma vi è lo spiri-

to, di cui il genio non è che la pura soggettività. È lo stesso principio vitale assolutamente originale e creativo, e pertanto non è del singolo, ma di tutti gli uomini: i quali tutti riescono ad avere una propria qualsiasi espressione, cioè a concretare una propria forma di vita la quale ha in sé il suo valore. E soltanto quando noi assumiamo quella particolare vita come oggetto del nostro pensiero, distinguendola da altri oggetti, potremo, in base a confronti quantitativi del tutto esteriori ed empirici, dichiarare genio il complesso di una vita, e non genio il complesso di un'altra.

Ciò che si dice genio dunque, riassumendo, non è in realtà che la soggettività del soggetto spirituale, concretatasi dialettizzando coi contenuti dell'esperienza, più o meno puramente e completamente: la maggior purezza soggettiva contraddistingue una più larga originalità e quindi ciò che si dice una più forte personalità. Ciò chiarito, si comprende come ci si possa sempre servire di codesta espressione: ma non più in senso assoluto "ad personam": quindi la questione del genio è tutt'una con quella dell'arte. Dove vi è arte, cioè creatività, vi è genio. È dato il carattere assolutamente autonomo dell'arte, riesce evidente l'assurdità di ogni teoria o pratica, che vogliano produrre con incubazioni, culture, educazioni speciali il genio.

## Appendice B

ASB, Inediti, 91, 5/513

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

Critica d'arte idealistica

Dattiloscritto

Critica d'arte idealistica

Comincio con in rapporto al Simmel - Contatto del vita  
nel S. che vede la vita per l'idealismo

Il profondo significato della filosofia, che afferma la  
realtà nel ~~divenire del pensiero~~, ~~che abbia il suo rifles-~~  
~~so nell'azione~~ ~~come il senso di piena certezza di vita nel~~  
~~momento del presente.~~ ~~Ciò che noi chiamiamo presente, in ve-~~  
~~ro appare,~~ ~~come alla comune coscienza empirica, l'unico~~  
~~del passato e quello del futuro.~~  
È questo, ~~arido,~~ ~~il nostro~~ ~~da~~ ~~Di queste relazioni una~~ ~~dottrina~~ ~~ab-~~  
ta ~~vista~~ è certo quella ~~del~~ ~~tempo~~: e ~~fin~~ ~~la~~ ~~posizione~~ ~~della~~  
nostra attuale ~~esistenza~~ ~~al~~ ~~punto~~ ~~d'~~ ~~indifferenza~~ ~~tra~~ ~~il~~ ~~passato~~ ~~e~~ ~~il~~ ~~futuro~~.  
realtà possibile: poiché, anche quel che si dice passato,  
non può essere se non si pensa, cioè se non vive come anti-  
tesi dell'attuale dialettica dell'autocoscienza. Quindi il  
passato è spirito; ma spirito in quanto oggetto di sé: limi-  
te perpetuamente superato, fatto compiuto, scienza, ~~■~~  
E ancor più evidente appare, anche al semplice, l'irrealità  
del futuro, che ~~si~~ ~~concretandosi~~ ~~di~~ ~~attimo~~ ~~in~~ ~~attimo~~, ra-  
pidissimamente ~~trascorrendo~~ ~~■~~ ~~attraverso~~ ~~il~~ ~~presente~~, per  
subito fissarsi nell'immutabilità del passato: così che la  
vita si configura nel tempo, come qualcosa che perpetuamen-  
te distrugge se stessa nel momento medesimo in cui s'affer-  
ma, né può affermarsi se non negandosi. Così il tempo tradu-  
ce empiricamente il divenire continuo dello spirito, il suo  
infinito oggettivarsi, mentre - per usare un'immagine - si



7

rapporto con lo spirito, nel quale rapporto anzi ha la sua esistenza, ma anche che nella sua infinita molteplicità il reale sfugge ad ogni sistema assolutamente obbiettivo, per adeguarsi all'essenziale indistinguibilità dello spirito.]

Ma su ciò ritornerò più oltre con maggiore ampiezza. Riprendendo il sommario disegno, dissi che i tempi nuovi cominciano veramente con Cartesio: che afferma il pensiero avere in se stesso la propria realtà! La propria realtà, si badi, non la realtà: quest'ultimo passo è fatto soltanto dall'attualismo contemporaneo. E l'estetica viene movendosi necessariamente nell'ambito della totale autocoscienza. Vico approfondisce la distinzione tra arte e scienza, Kant, nella sua Estetica trascendentale, definisce l'arte "intuizione sensibile", ma ricade nel realismo del noumeno, e Hegel infine supera ogni residuo realistico nella sua filosofia, sebbene ancora ponga l'arte quale forma transitoria del pensiero, per la quale lo spirito passa per elevarsi alla filosofia.

Ma, tra Kant ed Hegel, avveniva <sup>scienze</sup> il movimento romantico ~~romantico~~, sul quale, come su quello che ancor oggi guida <sup>la</sup> gran parte della critica estetica ~~che si proclama idealista~~ sarà bene insistere.-

pago di se stesso, da cui è sempre assente ogni chiarezza ed ogni distinzione. Essa è questo <sup>(quasi oggettivo, o tempo vivente, o calata)</sup> ~~che~~ che spinge ~~la~~ <sup>la</sup> ~~intimità~~ <sup>intimità</sup> ~~a realizzarsi~~ <sup>come tale</sup>; ~~come pure tempo, agente, cioè una presenza, o~~ <sup>in se, profuso, una forza</sup> ~~di questi che~~ sono lampeggiamenti fuggitivi, una luce calma, chiara e vitale, ove il sentimento, formandosi, s'acquieta. E quindi non può essere soli dati immediati, che son cadaveri dell'empirismo, ma una mediazione di questi dati, che assume a sua volta apparenza di immediatezza - cioè inconsapevolezza - per il fatto che ad essa per sua natura rimane estranea la riflessione discorsiva: giacché è la vita proprio in ciò che questa ha di alogico. E non nasce senza un'iniziazione progressiva, che richiede andamenti ragionevoli, giustificazioni decisive, prove originali, luci infinitamente crescenti e tanto chiare quanto calde. Poiché, - direbbe un formalista - se implica il concorso del cuore e della volontà, è anche ragione e discernimento, e non è meno effettiva che affettiva.

Ma sono, quelli dell'arte, una ragione e un discernimento tutti particolari. Le varie intuizioni - per parlare in termini empirici - che entrano a comporre l'opera artistica, sono elaborate e fuse in un blocco perfettamente connesso e vivo, in cui i particolari sono costretti a sottostare ad un unico tono coordinatore. L'artista, difatti, riorganizza i con

tenuti del pensiero (dati iniziali grezzi, o intuizioni che dir si voglia) secondo una legge di associazione propria: la legge del proprio sentimento. Sempre parlando empiricamente, ogni elemento, cioè ogni singola intuizione che viene via via a cadere nel crogiuolo d'onde uscirà l'opera, nel processo di creazione artistica è attirato da un principio associativo fondamentalmente diverso da quello che vige nella riflessione ragionativa: ogni elemento obbedisce ad una legge d'attrazione intonata, non sulle categorie concettuali, ma sul diapason affettivo comune: In altre parole, il frammento intuitivo non è accolto ed espresso nella sua immediatezza, e ma viene portato all'altezza di tono dominante nell'opera. In questo senso entrano volontà, ragione e discernimento nell'opera d'arte: essi non piattano, per così dire, l'intuizione di tutte le sue asperità vive per poterla uniformare ad un concetto astratto e poterla quindi introdurre nella sua "casella logica" come direbbe Bergson, ma, conservandone la spontanea vitalità, ~~consolidandone~~ ne rendono il tono affettivo concorde con l'opera intera. Il che significa che nell'arte, perché questa sia tale, il sentimento deve restar sentimento e non diventar concetto. E spiega come l'opera d'arte non venga generalmente creata per impulso immediato,

beatamente subito dall'artista, ma sia il frutto di lunga e spesso tormentosa fatica, di stratificazioni varie, di rifacimenti successivi: frutto anch'essa, insomma, di sudore umano. Il suo carattere finale può risultare ciò che si vuol dire intuitivo; ma la riflessione è dovuta intervenire, durante il processo di creazione, per staccare, appunto, l'artista da quella fusione col proprio fantasma, in cui sarebbe annegata la sua personalità. La riflessione ha avuto una funzione regolatrice: mantenendo l'artista sempre presente a sè stesso come artista, individuandolo nel suo sentimento, essa lo ha salvato dalla genericità.

Ma anche, in quella riflessione sui generis di cui l'artista (ed ogni uomo in quanto artista) si vale, si rispecchia un altro fine: quello di rendere l'opera comunicabile agli altri. Così tale riflessione, nel suo compito di "terzo medio", assume l'aspetto di ciò che il Royce avrebbe chiamato "interpretazione". Giacché, se per un lato essa tocca il sentimento, per l'altro si innesta nella storicità. L'artista non crea per nulla o per piacere: egli in realtà ci invita a rinnovare la vita infinita della comunità di spiriti che interpreta. Produce - direbbe il Royce - perché ama l'unità di spirito, che appunto mercé la sua opera è portata nella vita dell'uma-

nità. In questo senso l'artista non è solo. E l'opera d'arte non potrebbe essere strumento di unificazione spirituale, se non parlasse in termini universalmente intesi, vale a dire se la sua espressione non rappresentasse, nella necessità della sua imperfezione storica, un momento determinato dell'unica vita di un unico complesso, al quale è immanente tal mezzo di espressione: cioè, rovcianamente parlando, se non facesse parte di una comunità d'interpretazione, nell'ambito della quale soltanto essa acquista la sua realtà. Occorre però purgare l'interpretazione da ogni sospetto di trascendenza. Essa, il mezzo di espressione dell'arte, è ciò che l'artista assume e non crea: momento oggettivo dello spirito, pensiero come oggetto di sè, scienza, tecnica, natura. Giacché l'arte, in sè, è un astratto, il quale diventa concreto solo in quanto la soggettività del sentimento si fonde in sintesi con l'oggettività del pensiero, e rappresenta un momento dell'infinita dialettica in cui si attua la vita dello spirito. Il quale pensiero, o contenuto che dir si voglia, non è qualcosa di preesistente o comunque trascendente all'opera, che l'artista si sforzi di raggiungere: ma è, anch'esso, termine della dialettica estetica: in se stesso astratto, e concreto soltanto nella sintesi con il suo opposto, che si suol chia-

mare forma.

È quindi vero che l'artista, presentandoci l'opera sua, può dirci soltanto: "ecco ciò che io ho intuito, e che voi ora dovete intuire", ma, con l'atto stesso di venirci incontro con l'opera, egli implicitamente afferma sé e noi come facenti parte della stessa comunità di interpretazione artistica: e, veramente, vuol dire: "con la mia opera io non intendo esprimervi dei concetti, ma la vita appunto in ciò che essa ha di inesprimibile coi concetti. Tuttavia questa mia opera non è soltanto la mia intuizione: anche se potesse esserlo, voi non la intendereste. In essa, la mia intuizione ha assunto una forma che voi siete in grado di comprendere perché partecipate alla comunità, alla quale io stesso appartengo. Non è, questa comunità, qualcosa che ci trascenda; essa è noi stessi: o meglio, noi stessi individualmente non esistiamo se non come momenti astratti della determinazione della sua vita infinita, la quale sola è reale."

Comunità che è lo spirito, socialmente determinato. E quella riflessione sul generis, che dà concretezza all'astratto sentimento, è ciò che si dice critica (intesa questa, naturalmente, non come professione, ma come momento della creazione estetica: avvenga essa nell'artista o nel cosiddetto critico).

Critica che non è una "facoltà", ma è tutto lo spirito in quanto si oppone dialetticamente al sentimento, che è pura soggettività, appunto per individuarlo come soggettività. È, quindi, pensiero: quello stesso pensiero, che solo consente all'arte di essere, e ciò proprio in quanto eleva, per così dire, il sentimento alla sfera delle idee come posizione autonoma dello spirito, e quindi concede all'arte la sua ideale indipendenza. Non però pensiero astratto: è quel pensiero che è fuso nell'opera d'arte, e quindi in sé e per sé, distinto dall'arte su cui si eserciti, non ha realtà; e del pari l'opera d'arte non può esistere, senza includere nella sua dialettica la critica che la realizza: reale è solo la sintesi, in cui sentimento e critica si annullano a vicenda per dar luogo all'unico concreto: l'opera d'arte. E ciò va inteso non soltanto in rapporto all'attività personale di un poeta, di un pittore o di un critico, ma anche nel più largo senso dell'esistenza storica, cioè nel senso assoluto dell'esistenza senz'altro.

Qui può cadere opportuno il notare esplicitamente la sostanziale identità di ciò che (arte e di ciò che si dice) critica d'arte. E quindi quanto sia illusoria la pretesa di certi artisti, che il solo legittimo sia la loro opera, la quale pertanto potrebbe

stare benissimo senza la critica, del pari della pretesa opposta, paradossalmente dichiarata da O. Wilde, che sia la critica a dare all'opera la sua effettiva realtà artistica. E può sembrare, astrattamente ragionando, che abbiano ragione tutt'e due. Per far un esempio: riportandoci a mezzo secolo fa, possiamo dire che esistesse realmente l'arte di Duccio di Boninsegna, prima che la critica del Berenson la scoprisse e interpretandola, effettivamente la creasse? E, d'altra parte, avrebbe potuto il Berenson inventare l'arte di Duccio, se questi non avesse dipinto la sua Maestà e le sue Madonne? E sarebbe Duccio (e così ogni altro artista) quello che assolutamente è in realtà, se, non soltanto il Berenson, ma tutta la critica dal semplicismo medievale, all'incomprensione del Rinascimento, alla denigrazione neoclassica, all'esaltazione romantica, alla giustificazione meccanica dei puri visivi, all'interpretazione mistica dei romei pellegrini della propria sensibilità, non ne avesse fissato i lineamenti? E non ho fatto che un banalissimo esempio, il quale però va inteso con larghezza superiore alla superficialità della sua determinazione storica. Poiché, anche se nessun critico professionale avesse mai trattato di nessun artista e delle sue opere, tutta l'umanità a cominciare dall'artista medesi-

mo nell'atto stesso della creazione testimonierebbe della necessaria esistenza di questa riflessione sui generis, che si chiama critica, la quale non è che una faccia dell'arte: un elemento che nell'opera d'arte è dissolto, ma che pur vi esiste come termine necessario dell'~~infinita~~ dialettica, senza la quale l'arte non avrebbe realtà. Infinita, poiché l'arte non è reale se non nell'intimità dello spirito che la ritrova in sé, facendo di essa a sua volta il termine destinato a risolversi nella tensione dialettica dell'autocoscienza, la quale non può morire, perché è la stessa vita. Onde si giustifica l'empirica interpretazione della comprensione dell'arte come il ripetersi in altra forma del processo creativo dell'artista nel contemplatore.

Ho richiamato questi concetti tutt'altro che ~~originali~~<sup>originali</sup> solo per esaminare la possibilità di nuovi indirizzi pratici alla critica d'arte. Che, se vuol essere, non può essere che spirito e perciò pensiero che continuamente si supera, né può rimanere definito dal raggiungimento di posizioni, per quanto comode, statiche. Nessun sistema di filosofia potrà quindi apparla; ma, solo, la filosofia. Poiché le soluzioni dei filosofi non son vere se si assumono come sistemi, cioè come aventi valore di leggi dei processi particolari della realtà; ma son

vere se si attuano come filosofia, cioè come configurazione delle forme, in cui la spiritualità appunta, in un istante del suo dinamismo, la varietà di valori e di relazioni della vita. Spiritualità, che non è essere metafisico che trascenda la vita: ma è la vita stessa nell'atto della sua realtà, la quale non è se non in quanto diviene. E la critica, se non si identificasse per il suo contenuto di pensiero a questo divenire, e si fissasse in forme astratte di pensiero obbiettivamente sistemato, si condannerebbe al suicidio.

Ora, nella pratica della critica d'arte, malgrado da tempo si avverta qua e là, per il sistema ormai tradizionale, un senso diffuso di insoddisfazione, che è desiderio di trovar nuove sorgenti o di trarre dalle antiche un diverso e più pieno sapere, non si vede ancora un orientamento chiaro. L'idealismo ha avuto, sono ormai due anni, il suo codice estetico: ma esso oggi non è seguito che di rado con piena coscienza. Alle molte adesioni ch'esso ebbe in sede teorica non è corrisposta un'adeguata applicazione pratica. L'autonomia dell'arte vi parve ad alcuni compromessa, e l'arte stessa rarefatta e dissolta in una genericità che non ha presa sulla singolarità del fatto artistico, col quale il critico deve misurarsi. Altri, travisando il concetto idealistico di storia e assumendo

empiricamente come reali le distinzioni formali dei generi artistici, interpretarono la nuova filosofia dell'arte come un'autorizzazione a ritornare ai vecchi amori filologici, nascosti ma non spenti sotto la cenere crociana. Pochi soltanto, o mi sbaglio, i quali già da tempo e spesso del tutto intuitivamente eran venuti praticando la critica dell'idealismo (che in fondo, riveduta in qualche punto, è quella desanctisiana) trovarono nella nuova estetica una conferma teorica al loro metodo.

Tenterò ora in breve (senza nessuna pretesa di dire cose nuove e importanti, ma solo per contribuire - fosse pure provocando dissensi - ad una discussione che considero utile) d'esprimere un'idea sul possibile indirizzo pratico in senso idealistico della critica d'arte.

Penso che lo studio critico di un'opera d'arte possa consistere nell'inserirsi nella dialettica intima dell'opera, per coglierne il dinamismo profondo, in cui si attua la sua vita. Occorrerà quindi fissarne i termini: i quali, beninteso, di per sé non hanno realtà; tuttavia, pur tenendo conto della loro astrattezza, non si può coglierne la sintesi immediatamente: occorre pensarla, cioè procedere a distinzioni. Si verrà quindi distinguendo, da un lato, l'individualità del

creatore, cioè il suo sentimento unico: ma non già (come può avvenire facilmente di fraintendere) la configurazione psicologica di tal sentimento, perché in questo caso esso ha già avuto la sua forma, cioè si è volto di astratto in concreto, fondendosi con esigenze di carattere pratico: insomma si è risolto in eticità e non in arte; ma, per quanto è possibile, il sentimento proprio nella sua astrattezza, la quale soltanto nell'opera si farà concreta. Ed è logico che, per giungere alla chiarificazione di tal sentimento, per usare la bella espressione crociana, aurorale, lo studioso nell'euristica del suo lavoro si varrà di tutti i dati che sarà in grado di procurarsi: della biografia dell'artista e della storia dei suoi casi e del suo carattere: ma non già perché egli supponga che, così come sono, questi elementi nella loro exteriorità possano dargli senz'altro la chiave per penetrare nel mondo ascoso della personalità artistica, bensì per aiutarsi ad interpretare con ogni possibile mezzo il nucleo di unicità di quella vita singolare. In questo lavoro è possibile essere trasportati in un campo di biografismo puramente esteriore, ma il critico possiede la pietra di paragone sulla quale andrà continuamente saggiando la giustezza delle sue induzioni: l'opera d'arte.

appunto, in cui quella personalità è concreta nella sua unica possibile forma di realtà. Poiché è evidente che quel che vi è di veramente personale in un artista è il processo che porta alle sue opere e nient'altro. Ciò che empiricamente si dice "personale", cioè il carattere, l'ambiente, ecc. è invece proprio l'elemento che l'artista ha in comune con altri innumerevoli uomini, che non sono artisti, o sono artisti diversi da lui, ed è semplicemente dato da un complesso, direbbe il Croce, di pseudoconcetti. No: la personalità artistica in quanto tale, astrattamente parlando, non è che il sentimento: momento soggettivo dello spirito, da cui procede la produttività individuale, che pertanto supera ogni particolarità e concede al prodotto la sua "verità artistica" (diversa dalla comprensibilità) la quale si dice verità perché tale è riconosciuta universalmente, ed è così riconosciuta perché il sentimento è, in quanto spirito, universale.

L'altro polo del dinamismo estetico si può rintracciare nella storia dell'ambito artistico in cui il creatore si muove, con tutte le sue forme e diramazioni e influenze offerte e subite: e quest'ambito entro quello più largo della cultura della nazione e via via nella vita di tutta l'umanità, in quanto essa confluisce in quel punto, e nella misura necessaria. Giacché,

l'adeguarsi dell'artista alle necessità di un linguaggio dato, l'attuare nell'opera sua un momento della vita di una comunità di interpretazione artistica, significa appunto il determinarsi storicamente. E in questo senso la critica d'arte può essere chiamata la coscienza storica dell'arte. Coscienza, occorre ripetere, puramente astratta se noi la distacchiamo dal fenomeno artistico in cui essa ha la sua concretezza: e pertanto la ricerca del critico si fonderà sui fatti storici soltanto per oltrepassarli, altrimenti egli ricadrebbe nel filologismo empirico, e l'arte gli sfuggirebbe; giacché, in ogni fatto che non sia artistico, la storia ha avuto una determinazione estranea all'arte, in cui i contenuti oggettivi del pensiero non intervengono per nessuno dei particolari significati che nascono dai loro rapporti, ma unicamente per il significato ch'essi hanno in rapporto al sentimento dell'artista.

È ormai evidente che la pura arte non è realtà, ma solo astrazione teorica, che si concreta in determinate forme. Essa quindi, in quanto puro principio, ha la possibilità di dare una forma a qualsiasi contenuto e può tradurre nel suo linguaggio l'intero universo. Ma la pura arte non c'è: vi sono i singoli prodotti artistici. Vale a dire che l'arte riesce sempre a foggare soltanto determinati contenuti, benché abbia, per co-

si dire, il diritto ideale di costruire un mondo totale dall'insieme di tutti i contenuti; e ciò perché l'arte si realizza solo nell'inevitabile imperfezione di una situazione storica, con tutte le singolarità, gli adattamenti, le accidentalità e le manchevolezze che quella comporta. E non potrebbe realizzarsi altrimenti: perché la sua realtà non è anteriore o comunque esteriore al pensiero, ma nel pensiero, il quale, per realizzarla, la contrappone a se stesso (che è l'intero universo nella sua infinità e indistinzione) come suo limite: cioè, appunto, come fatto storico con tutte le sue limitazioni e imperfezioni; e nella sintesi lo supera e lo inverte.

Concludendo: l'esame critico dell'opera d'arte scinde la sintesi estetica nei suoi elementi, perciò è duplice: da un lato, risolve ogni elemento oggettivo dell'opera (cosiddetto contenuto) in un sistema di relazioni che contiene e spiega, non solo la qualità dell'oggetto, ma la sua forma d'oggettività e la posizione rispetto ad essa del soggetto; dall'altro lato, indaga intimamente l'intreccio di queste stesse relazioni fino a scoprire il modo del loro atteggiarsi e configurarsi, nel quale ravvisa il soggetto, il sentimento: e sempre riconosce nelle loro forme l'attività dello spirito, in quanto si pensa e si rivela come vita.

Si dirà forse che in tutto ciò non vi è nulla di nuovo (né, vuol esservi); tanto meglio. Ma può darsi che si chieda se tale critica colga davvero la realtà del fatto artistico. La sua realtà è appunto nella critica, in cui il fatto si attua in autocoscienza. Non una realtà dunque, come si dice, obbiettiva, che non è concetto idealistico. Il fenomeno artistico non è soltanto fatto, è vero; ma è atto, e perciò possiede un'iniziativa autonoma di universalità, che lo connette alla totalità della vita. Ma è atto, sempre, in quanto vive nel pensiero che lo risolve nella sua dialettica, dov'esso in sé, nella sua astrattezza, diventa termine obbiettivo: fatto, natura. La quale non ha storia. Solo assumendo la sua realtà nella critica il fenomeno artistico, si comprende, diventa storia. Che non è creazione arbitraria, intesa in senso soggettivistico. Giacché lo storico non è staccato dalla storia, ma, in quanto pensiero, è la storia e non può essere altro: e l'arbitrio storico, pertanto, viene ad essere errore, negatività, che il pensiero stesso supera vivendo, cioè affermandosi di fronte all'errore, che è limite alla sua infinita libertà.-

=0=0=0=+=0=0=0=

Luigi Bettini

## Appendice C

ASB, Inediti, 92, 5/290

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

[Senza titolo]

orienta con la soggettività verso il futuro. Il quale non è, s'intende, concreto: è pura astrazione. Se l'astratto oggetto è il passato, l'astratto soggetto è il futuro.

L'estrema punta tesa in avanti - per continuare l'immagine della soggettività, che è questo trascendentale, e perciò ir-reale élan vital del pensiero, è il sentimento. La natura e le sue forme, l'esperienza scientifica e le sue leggi, gli avvenimenti storici e il loro svolgersi, per chi li osserva e li studia, non contengono pathos se non per illusione romantica: in essi ogni cataclisma si fa impersonale, ogni tragedia serena, perché hanno nell'~~auto~~coscienza la sicurezza della loro oggettività. <sup>d'essere, appunto, passati.</sup> La vita del sentimento è invece oscura urgenza verso l'espressione, amore informe sempre insoddisfatto, inquieto senso di isolamento: poiché, in quanto soggettività, esso è la negazione e l'opposizione dell'oggetto, che è <sup>l'idea</sup> molteplice, isolamento, quindi, che non è unità, ma intima mancanza dell'unità, ~~la quale è solo nell'atto sintetico del divenire.~~

Donde il bisogno dell'uomo di credere alla scienza e alle sue leggi, la sua necessità di certificarsi con l'esperienza, la sua fede nella <sup>scienza</sup> storia, la sua dedizione alle <sup>pubbliche</sup> religioni. Ma la grandiosa sistemazione dell'universo secondo principi di se-

cessità, la stratificazione degli avvenimenti in una serie temporale sempre più completa, ~~la esperienza~~ <sup>formale</sup> religiosa, l'oggettivazione, in una parola, in termini ~~logici~~ <sup>logici</sup> dei contenuti del pensiero, non bastano a dare alla vita quel senso di pienezza, che è <sup>su ciascuno</sup> il riflesso della vitalità del principio soggettivo. Tutta l'universalità della scienza non risolve il piccolo grande problema sentimentale dell'individuo: il quale sente, in grado più o meno alto, la tragedia del proprio intimo isolamento, e vi reagisce. Il sentimento esige la sua catarsi. Ed ecco lo scienziato anteporre la scoperta del barlume d'affetto, che per lui nasce nel cuore del figlio bambino, alla risoluzione del problema scientifico più arduo. Ecco ognuno volgersi a stringere - fosse pure con l'odio - la propria vita all'altrui: ma la vita che sola egli considera veramente sua, che lo caratterizza: quella del suo sentimento; inseguire cioè una fusione che sia più intima e viva dello scambio di concetti, i quali lo trasportano in un'astrazione generica, che lascia da parte tutto ciò ch'egli sente in sé come unico. È proprio in questa tensione creativa, che si rispecchia il sapore del vivere: in questo bisogno di comunicare la propria individuale unicità agli altri, per sentirsela ritornare ravvivata e accresciuta dal calore, che ad essa ha

dato l'ospitalità d'un'altra anima. Ed anche il più reietto tra gli uomini cercherà oscuramente di istituire questa unità di vita, per mezzo, non di parole in quanto simboli concettuali, ma di moti, di gesti, di forme, di voci: tutto quel complesso gioco di azioni e di reazioni frammentarie, di quel lancio di lacci che tentano d'afferrare il cuore degli altri, di avvincerlo e di avvincersi, che è la vita: complesso che crea tra uomo e uomo un sistema di relazioni occulte, diverso essenzialmente dal sistema di relazioni discorsive in quanto scambio di idee, di concetti e di nozioni, che ci dà soltanto un rapporto astratto, non ci fa penetrare nell'intimità degli ~~uomini~~ *altri: e non fa rivela la nostra intimità.*

Questa ~~pure~~ tensione in cui si configura la pura soggettività, che aspira ad oggettivarsi, a concretarsi; ma non lo può senza negarsi come soggettività: e perciò si oggettiva solo in quel rapporto che è necessario ad acquistare coscienza di sé come soggettività, è il sentimento. Cioè l'individuale: che non è il particolare limitato, ma lo stesso universale spirito in quanto è ~~in~~ <sup>(scabile)</sup> relazione con sé medesimo. Ed è l'arte: quel principio, in sé astratto, che si concreta in ciò che chiamiamo opera d'arte. La quale pertanto non è il fatto intuitivo

## Appendice D

ASB, Inediti, 130, 21bis.

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

*Diario greco. Pineta a Dafnì - Dafnì, ottobre*

Manoscritto

Pireta a Dafni III

Diario gen

Dafni, Ottobre.

Passando da una riva all'altra d'Ischia non ritrovavo quel senso di limpida e netta serenità, che m'ero aspettato di sentirvi riflettere dal cielo nell'animo, come il <sup>rispecchio</sup> riflesso di una figura di marmo candido elevata contro l'azzurro. Le onde di sensazioni che m'investivano erano straordinariamente precise, ma fugitive; e m'insinuavano dentro il seme d'una malinconia, non priva d'una certa dolcezza morbida, simile a quella che le cose acquistano dall'essere perdute per sempre. Poi, come avveniva il <sup>l'ottobre</sup> settembre, una piena di sensazioni blandamente tristi mi immerse sotto lo sguardo fino del cielo, che già prescintiva l'autunno. A Creta, le mattinate erano con accuratezza serene, ma sembrare inasinate da una vena di pianto un po' minore; sotto Ferto's, lungo rive d'acqua tranquilla, nascevano d'improvviso schiere di fiori, che parevano fuggire

delicatamente l'accompagnamento fievole della nostra  
estate. Allora, se mi parevo ora con gli occhi a nera' aria,  
variando il sereno tra le fronde dell'olivo, <sup>più</sup> chiaro <sup>a lato</sup> ~~franco~~ del capo  
cipresso, potero intravedere il volto dell'Autunno: un giovane  
biondo con gli occhi grandi arcano-chiaro e la testa cinta di  
còlchici.

—  
Quel che provavo nella terra classica della plasticità era  
paradossale: erano impressioni musicali, romantiche, più  
adatte alla Norvegia che al Mediterraneo: intonate piuttosto  
sopra un ritmo temporale che su di una misura di spazio.  
Tuttavia anche quel formarsi ritmico, ripetuto, processionale  
di immagini tenui, colorate, orribili, era greco, in fondo:  
seppure non classico. Aderiva in me alla visione delle  
chiese bizantine ~~per~~ per cui mi ero messo in viaggio: delle mura  
dispiegantisì a scenario, delle volte e degli archi allitterati le  
loro linee tonde in un'infinita illusione, e specialmente  
del ripetersi <sup>in esse</sup> all'interno di ~~forme~~ e di ~~forme~~ a mosaico o a perso

di ~~di~~ fregio e di ~~di~~ scene musicalmente usurate, e vive di colori pal-  
lidi, delicatissimi. All'esterno quelle chiese erano d'un grigio  
cinereo da pietra serena, o d'un fulvo piagato di neutroni, o più  
spesso, d'un bianco calcinato abbagliante; il cielo vi ~~era~~ <sup>stava sopra</sup> ~~incunemente~~,  
~~l'aria marina~~ lo attraversato a folate dall' ~~aria~~ <sup>aria</sup> soffio un  
aio in ~~pareva~~ <sup>pareva</sup> fissare ancor più, come in un mosaico, la  
mista raggiante del suo cupo zaffiro. Spesso ~~le~~ <sup>le</sup> nelle isole, le  
chiese erano sulle rive ~~del~~ <sup>del</sup> mare; ~~ed~~ <sup>allora</sup>, come una  
pupilla d' cupo azzurro che veglia nell'ombra, <sup>L'onda</sup> ~~si~~ <sup>si</sup> spiegava a maniche  
<sup>elastica</sup> sul nudo trionfo dei capitoli e vi agitava ~~perpetuamente~~ <sup>perpetuamente</sup> lo  
sguardo inestinguibile della luce. Ma, all'interno, la penombra  
era profonda, limpidamente e pedda <sup>in</sup> ~~come~~ un acquario. ~~Il~~ <sup>Il</sup> ~~solo~~ <sup>La</sup>  
luce vi penetrava ~~si~~ <sup>si</sup> dai fori delle triforelle maricce e si posava  
sulle pareti dipinte. E quei raggi obliqui, ~~in~~ <sup>in</sup> lunghi cilindri  
solari che le pareti tagliavano non già perpendicolarmente al  
loro asse, ma obliquamente, dilatandone la sezione in un  
ovale allungato nel quale la luce sembrava diluirsi e perdere  
nubo e sostanza; quei pallidi raggi annacquiti appiunavano  
ai colori un vellutato roseo, un'epidermide di luce, <sup>quali</sup> ~~che~~ specie

mm



ASB, Inediti, 130, 21bis

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

*Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*

Trascrizione del documento manoscritto

[f. 1r ]

Passando da una riva all'altra di Grecia non ritrovavo quel senso di limpida e netta serenità, che m'ero aspettato di sentirvisi riflettere dal cielo nell'animo, come il ~~riflesso~~ riverbero di una figura di marmo candido elevata contro l'azzurro. Le onde di sensazioni che m'investivano erano straordinariamente precise, ma fuggitive; e m'insinuavano dentro il seme d'una malinconia, non priva d'una certa dolcezza torbida, simile a quella che le cose acquistano dall'essere perdute per sempre. Poi, come avanzava ~~il settembre~~, l'ottobre una piena di sensazioni blandamente tristi mi immerse sotto lo sguardo fisso del cielo, che già presentiva l'autunno. A Creta, le mattinate erano così accoratamente serene, da sembrare incrinare da una vena di pianto immemore; sotto Festos, lungo pozze d'acqua tranquilla, nascevano d'improvviso schiere di fiori, che parevano fingere [f. 1v] delicatamente l'accompagnamento funebre della nostra estate. Allora, se mi perdevo via con gli occhi a mezz'aria, variando il sereno tra le fronde dell'olivo, più chiaro a lato ~~presso~~ del cupo cipresso, potevo intravedere il volto dell'Autunno: un giovane biondo con gli occhi grandi azzurro-chiari e la testa cinta di còlchici. Quel che provavo nella terra classica della plasticità era paradossale: erano impressioni musicali, romantiche, più adatte alla Norvegia che al Mediterraneo: intonate piuttosto sopra un ritmo temporale che su di una misura di spazio. Tuttavia, anche questo formarsi ritmico, ripetuto processionale di immagini tenui, colorate, vibratili, era greco, in fondo: seppure non classico. Aderiva in me alla visione delle chiese bizantine per cui m'ero messo in viaggio: delle mura dispiegantisi a scenario, delle volte e degli archi allitteranti le loro linee tonde in un'infinita illusione, e specialmente del ripetersi ~~all'interno in esse di figure e di scene~~ a mosaico o a fresco [f. 2r] di figure e di scene musicalmente misurate, vive di colori pallidi, delicatissimi. All'esterno quelle chiese erano d'un grigio cinereo di pietra serena, o d'un fulvo piagato di mattoni o più spesso, d'un bianco calcinato abbagliante; il cielo vi ~~era~~ stava sopra imminente, e ~~l'aria marina~~ lo attraversato a folate dal ~~aria un~~ soffio marino

che pareva ~~xx~~ fissare ancor più, come in un mosaico, la nudità raggiante del suo cupo zaffiro. Spesso ~~xx xxx~~, nelle isole, le chiese erano sulla riva ~~stessa~~ del mare. ~~ed esso~~ allora ~~Il mare~~ L'onda allora, come una pupilla di cupo azzurro che veglia nell'ombra, si ~~spiegava~~ rifletteva a macchie elastiche sul rilievo trinato dei capitelli e vi agitava ~~perpetuamente~~ lo sguardo inestinguibile della luce. Ma all'interno, la penombra era profonda, limpida e fredda come in un acquario. ~~Il sole~~ La luce vi penetrava ~~x~~ dai fori delle biforette massicce e si posava sulle pareti dipinte. E quei raggi obliqui, ~~xx~~ lunghi cilindrici solari che le pareti tagliavano non già perpendicolarmente al loro asse, ma obliquamente, dilatandone la sezione in un ovale allungato, nel quale la luce sembrava diluirsi e perdere nerbo e sostanza; quei pallidi raggi annacquati aggiungevano ai colori un vellutato roseo, un'epidermide di luce, quella ~~xxx~~ specie [f. 2v] di tenerezza, di seria dolcezza nella pompa e nella gioia che caratterizzano certe pagine di Vincenzo Bellini o certe pitture di Vittore Carpaccio. ~~La disposizione~~ Il rapporto interna[o] della grande decorazione pittorica era, più o meno, sempre il medesimo: retto da regole ~~\~~secolarmente immutabili. (Ma bastava un prevalere di verde o di ocra nelle vesti degli evangelisti, dei Santi e de' Patriarchi o nelle ali degli angeli, per intonare diversamente l'intero complesso e dargli una diversa espressione). Giù dalla cupola centrale, entro un nimbo multicolore e raggiato come un arcobaleno, il Pantocrator, il Cristo onnipotente guardava con i suoi occhi infiniti. La sua espressione era severa, ~~ma non~~ ~~xxx più triste che minacciosa~~, le sue mani reggevano con fermezza il libro della legge o i destini del mondo; ma i suoi occhi eran più tristi che minacciosi. Il suo essere pareva scorrere, ~~sotto~~ dietro l'immobilità delle pupille, come una tragedia senza fine: Egli non poteva mai perdonare abbastanza. Il suo sguardo toccava e penetrava gli uomini; ma la sua persona era lassù, fuori dal mondo, intangibile. Più vicina agli uomini, circondata da un battito di ali angeliche, fuoco ~~centrale~~ ove ~~posava~~ si incentrava il ritmo processionale delle liturgie, la Vergine rimaneva nella conca dell'abside, come

## Appendice E

ASB, Inediti, 130, 21

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini

Diario di Grecia (1935-36 ca.)

Dattiloscritto

il primo sonno, che lo destò un'esplosione. Palmineamente, a cronometro, dal primo all'ultimo, tutti i gatti di Delfi s'erano mobilitati. Urlavano e miagolavano come razzi; soffiavano come la fiamma della saldatura autogena; galoppavano, frascavano giù per tegoli e le piante. Gattacci ladri e lussuriosi; ma poi divennero quelli del dolce Aristofane. A poco a poco il miagolio diventò musica, idillio, tenerezza. Nell'aria fredda e attenta, volteggiava come filature di flauto.

Poco potenzo dormire; ma non furono ore perdute, quelle che sgretolavano la notte, nel timbro nuovo e misterioso dell'aria, delle voci, degli echi. Forse, a pensarci bene, non m'ero mai trovato a passare una notte tanto bella.

Delfi s'era addormentata nell'idillio; e nell'alacrità dell'aria mattutina risorgeva, ignuda e primordiale; come se, lontano fra gli ulivi, di momento in momento dovessero echeggiare le trombe degli antichi pellegrinaggi; e tutta la valle stesse attenta, attonita in un'estasi luminosa e solenne. Le scogliere del Parnaso scintillavano di colori e di quarzi.

Venendo da Atene per la strada di Eleusi e di Tebe, si comincia a costeggiare il Parnaso poco sopra Cheronea, fino al passo di Gravia. Qui appare come un lento dosso fitto d'abeti, questa celebre montagna, sulla quale furono i poeti latini a porre il soggiorno d'Apollo e delle Muse: per i Greci, essa era consacrata a Dioniso e alle Menadi. E invero dall'altro lato, a sud, verso il golfo di Salona, sopra Delfi, il Parnaso appare selvaggio, scatenato: una catasta di rocce che incombe sulla valle del Pleistoceno e sulla piana Sacra, che poi s'allarga e s'estende giù fino

alla baia di Itea.

Nell'aspetto materiale, questa valle ha qualche somiglianza con certe dell'Umbria e del Lazio: non solo per la posizione dei monti, che, come qui il Parnaso, fanno da scenario ai santuarii; ma per la modellatura del passaggio e per la portentosa sconorità della conca alpestre. Ma la vallata delfica è più ampia, e insieme più composta.

Scagliando incontro le due aquile dagli opposti confini dell'universo, Zeus statò che Delfi segnava l'ombelico terrestre. Nel grande poema mitico dei Greci, vi sono di codeste immagini vertiginose, che paion contrastare col carattere olimpico, sereno, tramandato nelle scuole alla mitopea ellenica. E basterebbe il folgorante "inno alla luce" nel Timeo di Platone: - il lampo che si crea dall'incontro tra il raggio che esce da noi, filtrato dai nostri occhi, e la fiamma colorata del giorno: onde nasce la luce, che pone in essere le cose nella visibilità. - Questa luce, in cui il mondo si ordina, e le cose trovano il loro limite e la loro misura, quando è nel suo pieno fulgore ci dà la massima intensità di gioia che ci sia possibile reggere; ma ha anche in sé una tragicità profonda. Lo sconforto del mondo non s'alimenta soltanto delle nostre nebbie: vi è un tragico solare nella luce del Mediterraneo, più disperato forse, perché ha il rintocco della solitudine pànica. Qui a Delfi, sul mare ai piedi dei monti, quando la notte cade sulla curva perfetta della baia, dalle acque silenziose sale come una pienezza intrisa d'angoscia. Si può capire, che in questi luoghi i Greci abbiano toccato la disperazione: dalla luminosa oppressione della forma, che è sempre sola nei suoi limiti, culmina e trabocca la tragedia. - Nemese è la dea della misura, non della vendetta: tutto quel che sorpassa la misura, è

da essa spietatamente punito.

I valori, per i Greci, erano preesistenti ad ogni azione: di cui segnavano, precisamente, il limite. Noi invece, con la nostra religione, con la nostra filosofia, abbiamo posto i valori alla fine dell'azione. Essi non sono, divengono; e per conoscerli tutti interi dovremo aspettare la fine della storia, la fine del tempo. Questo, ci è stato insegnato dal Cristianesimo. Ma in tale flusso del tempo, il limite scompare; e dopo il Cristianesimo infatti l'arte non ritroverà più l'integrità formale assoluta, che ci sembra miracolosa, della scultura ellenica classica. Nemmeno nel Quattrocento fiorentino: anche la forma più chiusa e ferma, di Pier della Francesca o di Donatello, è mossa all'interno da una vibrazione inquieta; ha dentro di sé le oscure Erinni che la dilaneranno. Porta dentro di sé la Nemesis - il peccato della dismisura che, secondo Eraclito, è un incendio -. E certo, dopo Cristo, noi saremo legati insieme nel tempo di un destino, e non saremo più, veramente, ~~dei~~ solitari; ma, rispetto ai Greci, avremo sempre le navi in qualche modo vuote, e la mente nel tormento di chi aspetta. Gli uomini non faranno più certamente una guerra di Troia per Elena: per liberare questa forma, che, anche in esilio, è "serena come la calma dei mari", mentre scatena intorno a sé la strage degli eroi. Giacché anche la bellezza di Elena è tragica, ma alla maniera greca: è simbolo della forma perfetta, chiusa nella sua misura, incolpevole: serena nella luce che racchiude, ma apportatrice di lutti ai mortali. E Apollo, il dio solare, è pur egli un dio crudele, spietato.

Nel nome d'Apollo, Delfi divenne, con Olimpia, il massimo esportio religioso dell'Ellade; e quei preti s'affrettarono, al solito, a farci affari d'oro. Lasciando il Teatro, la Marmaria, il Ginnasio e altre dipendenze, ancor oggi ci stupiscono, sulla tortuosa

salita della Via Sacra, gli avanzi innumerevoli di templi, tesori, edicole, ex-voto.- Plinio e Pausania non la finivano, a catalogare e descrivere pitture, sculture, meraviglie d'ogni sorta. Eppure visitavano Delfi già guasta da saccheggi e incendi; manomessa da Silla, derubata di centinaia di statue da Nerone.

In un simile esporio, e malgrado fosse in cattedra Apollo, non è da escludere che all'ombra dei capolavori prosperasse l'industria dei "ricordi", forse di quel gusto efferato dei 'doni' che all'Anno Santo vengono esposti in certe anticamere vaticane. L'isuperiosa astrazione dell'Ellade non dovette essere nemmeno essa inappuntabile, nelle mani dei suoi preti.

Impossibile immaginare un edificio più repugnante del museo di Delfi: in un tale ambiente, in un tal paesaggio. E, dentro, l'Auriga: un capolavoro, ma che non potrebbe essere peggio collocato: appena entrati ce lo troviamo a ridosso, in una ingombra stanzetta, dove la sua statura piglia troppa insolenza.

Sulle rigide simmetrie della veste a cannelli, i piedi e le braccia paion calcati dal vero. Una sorta di rustico imbarazzo nell'atteggiamento non attenua l'ottusa arroganza del volto. Avessi tempo e voglia, non mi sottrarrei all'invito di tentarne un esercizio di lettura, il quale partirebbe per ragioni di comodo dalle categorie critiche tramandate del primitivismo o arcaismo, e del classicismo, che sembrano fissare i due poli di tendenza formale o Kunstwollen, tra i quali l'Auriga di Delfi oscilla. Solitamente, nei libri di archeologia, si qualificano codeste tendenze anche coi termini di verismo e naturalismo. L'arte greca arcaica sarebbe ancora realistica, nella misura in cui vuol dare l'illusione del reale, imporre la presenza dell'immagine come una presenza vivente. Nel corso del VI secolo essa sorpasserebbe il realismo e diverrebbe nas-

turalistica, perché scruta avidamente la struttura e il funzionamento del corpo umano, e ciascuna delle sue creazioni segna un progresso sulla precedente: non già un progresso estetico, s'intende, ma un progresso scientifico.

Son categorie che mi son sempre sembrate, e mi sembrano, rozze e inadeguate; ma si possono tradurre, più concretamente, in termini di stilistica, anzi di linguistica. Quel che si dice naturalismo o classicismo, risponde allo sforzo razionale del pensiero greco per spiegare logicamente i fenomeni. Ha le sue radici nell'arcaismo - che assume l'opera come un evento formale immediatamente esperito - e si impone definitivamente dopo la rivoluzione artistica degli inizi del V secolo, che sostituisce, nella statuaria, alla posizione frontale e alle forme stilizzate del *Kourós* arcaico, "un atteggiamento più naturale e delle forme osservate con maggiore fedeltà". Ma soprattutto, imposta le connessioni di una struttura linguistica, la quale libera il processo di creazione artistica dalla puntualità delle percezioni, dal legame con schemi formali ancor abbandonati all'azzardo degli eventi. Non è senza ragione, che l'avvento di tale struttura "classica" coincida con lo stabilimento della democrazia ad Atene: ambedue rispondono infatti ad un più libero sguardo gettato su ciò che è strutturalmente caratteristico della condizione umana.

L'Auriga di Delfi è, storicamente, in bilico tra codesti due atteggiamenti; e non sarebbe difficile indicare i punti precisi, dove la sua forma obbedisce all'una, o all'altra. Ma, al di fuori di questa ricerca, guardandolo senza preoccupazioni storicizzanti, io trovo che l'eccesso dell'individualità raccolta in se stessa si accuserebbe meno altrove, che a Delfi; la cui atmosfera è anche più musicale che plastica, e non si compone intorno a figure, ma vibra

come d'un mormorio anonimo e grandioso.

Lasciai la mia compagna archeologa in estasi - coi suoi ricordi di Collignon, di Rumpf o di Della Seta - a rintracciare nell'altre cinque sale del Museo i resti delle sculture dei templi e dei santuari.

Già, del resto, avevo pagato il mio scotto all'archeologia il giorno innanzi. Avevamo seguito l'itinerario di Pausania. Eravamo scesi di buon mattino tra gli oliveti alla terrazza della Marmaria che domina la valle del Pleistos: al santuario di Athena Pronaia, coi resti della perfetta tholos rotonda. E poi su per altri spalti e greppi agli altri templi di Athena: Hygieia, Eileithyia, Ergané, Zosteria, fino all'ultimo, sotto le rocce del ~~Ernaso~~ Ernaso, il più arcaico della Pronaia. E poi via per la piccola Via Sacra, fermandoci ad ogni Tesoro - dorico, ionico -; alla Tholos attica, al Ginnasio, alla Palestra, alla fonte Castalia, per un saliscendi senza fine di non so quante terrazze; e poi ancora più in alto sfiorando le rocce, allo hieron di Apollo Pithio; e per la grande Via Sacra, tra la sfilata parallela degli ex-voto, dopo il Toro di Corcyra - degli Arcadii, degli Spartani - e dei Tesori: degli Ateniesi, degli Argivi, dei ~~Tarentini~~ Tarentini, dei Sicionii, dei Sifni, dei Tebani: tutta l'Amfizionia che, con le sue ambizioni ecumeniche, faceva di Delfi una sorta di Società delle Nazioni ellenica -; e poi al Buleuterion ed al santuario di Gea; e poi di nuovo a passar in rivista resti di ex-voto e di Tesori: di Cirene, di Corinto, di Clazomene, dei Pocidesi, dei Tarentini, dei Rodii. E finalmente, l'immensa terrazza del tempio di Apollo, il teatro e lo stadio.

In questo tempio, d'anno in anno, oratori del partito lacedemone o ateniese; più tardi del partito macedone, etolico, romano, occu-

parono volta a volta la tribuna del "Consiglio internazionale" dell'Amfizionia; nel tentativo di creare qui, sui fianchi del Parnaso, intorno al tripode oracolare, una sorta di dottrina apollinea, penetrata e fecondata dall'entusiasmo dionisiaco: giacché il santuario appartenne, per una parte dell'anno, a Dioniso quanto ad Apollo. La saggezza umana, nella persona dei Sette Savi, aveva arricchito il tempio di quelle massime, intrasontabili, che parevano voler tradurre in termini di buon senso, la misteriosa chiarezza appunto della dottrina apollinea ("conosci te stesso", "nulla di troppo", etc.) Ma già Demostene, nel suo discorso contro Filippo Macedone, aveva chiamato Delfi il paese delle ombre. E tale a me era parso: perché, per quanto mi sforzassi a richiamaire il ricordo de' miei studi classici, non riuscivo a dare alla "dimensione Delfi" una struttura comprensibile; né mi pareva che altri vi fosse riuscito. Né la dottrina, né la Pythia, né l'oracolo sono per noi realtà afferrabili: sfuggono alla nostra presa; rimangono inconsistenti.

Né il momento era favorevole a riflessioni siffatte. Avevamo nelle gambe più che sei ore filate di cammino massacrante, tutto per raspe in salita e in discesa, quasi tutto su pietra e breccia; e con pochi lukumia in corpo, perché avevamo poco tempo (e pochi quattrini).

A me era bastato cogliere, nel cuore di quell'accatastarsi senza fine di rocce e di marmi: come nel centro d'un vortice, come nell'occhio del ciclone, il vuoto sonoro, e tragico nella sua solitudine, del tempio; e pormi dinanzi alla fenditura oscura donde sgorga l'acqua della fonte Castalia, tra le due rocce Fedriadi, affacciate al sole, brillanti davvero contro l'ombra (e davvero, fiammeggiante l'una come un cristallo, l'altra fulva come i capelli della mia compagna). - Ed ora, al Museo, m'era bastato fermare gli occhi sulle sculture più armoniche allo spirito di Delfi: le metope del

Tesoro di Sicione, il piccolo timpano e il fregio del Tesoro dei Sifni. I Dioscuri conducono a tre a tre i vitelli; e par di sentire lo scalpiccio di quei teneri zoccoli su per il lastrico della Via Sacra. Arcuata la coda come onda marina, caracollano i cavalli, più poderosi di quelli delle Panatenee. Gli Dei combattono tra loro e coi giganti, con energia misurata e implacabile; le muscolature e gli scudi rimbalsano come pietre levigate; tutto è giovane, esatto, impersonale, trasfuso fino all'ultimo residuo nel mito.

.....

Mi son preso la rivincita. Siamo andati al convento di Hossios Lukàs, per una strada meravigliosa, tutta ruscillante d'acque freschissime (abbiamo guardato il Cefiso, o un suo affluente, non so bene); ma lunga; e con una salita ad Arakhova fino a quasi mille metri di altitudine -; anche il monastero, del resto, è nicchiato in una piega della montagna, a 400 m. -.

Abbiamo dovuto dormire sul luogo, su un paio di materassi in terra, in una sorta di corridoio, dove qualcuno doveva passare. Ma questa gente è d'una grande gentilezza; d'una comprensione e discrezione umane semplici, tranquille, perfette. Così del resto è dappertutto in Grecia. Nessuno si meraviglia o mostra curiosità per noi, che dobbiamo essere una coppia inconsueta, coi nostri pantaloncini stinti a mezza coscia, i visi bruciati dal sole, e tutto l'armamentario per le fotografie e per gli appunti sulle magre spalle. A Hossios Lukàs, se taluno, odoroso d'aglio, ci doveva scavalcare per raggiungere il suo giaciglio, ci sorrideva, ma con amicizia schietta, fraterna: senza nulla di complice o di ambiguo nel suo sorriso.

Siamo rientrati tardi nel nostro albergo di Delfi (Kastri, per i greci di oggi). Stanchissimi, dopo una cena rimediata, siamo piombati a dormire; e nemmeno l'immancabile concerto dei gatti ha turbato la nostra notte.

.....

Mi risveglio che albeggia, e non è per me cosa nuova. Incompreso è questo destarsi così improvviso, senza crepuscolo, lucidissimo; e ch'io mi ritrovi inopinatamente, nel cervello e sulle labbra, certi versi del troppo dimenticato Leopold Andrian - che l'anno scorso, quand'ero a Vienna, era da poco passato nel regno delle ombre -. (Il mio tedesco è ancora piuttosto debole, ma è strano come io ricordi e capisca le poesie tedesche, perfettamente).

Nachlässig starb, zu langsam starb die Nacht

Indess die Fenster gross und weiss ins Zimmer sahen.

Wir waren Kinder und wir sind zu früh erwacht ...

"Indolentemente moriva, troppo lenta moriva la notte, mentre nella camera le finestre grandi e bianche cantavano. Eravamo bambini e fummo svegliati troppo presto ..." Questa nostra finestra di Delfi è ora invece appena un lucore pallido; ed io sono in questo momento troppo vivo, troppo pieno di gioia dentro di me, perché mi possa intravedere dinnanzi: Und schön und ungewiss, wie eine Frau im Traum: das Leben - "Bella ed incerta come una donna in sogno: la vita." - Forse questa "festa" non si ripeterà più; ed anche la mia vita sarà separata dall'essere da una barriera invisibile e invincibile, o diverrà squallidamente disincantata:

Und wir sie grell gemein und nichter sehn,

Weil unser nichter Trunkenheit von uns gewichen

"noi la vedremo nella sua crudeltà volgare e insipida, perché l'eb-

brezza delle nostre notti è dileguata". (Anche tu, anche tu, che ora dormi tutta chiusa in te stessa, assente, immemore, vorrai dimenticare queste notti. Tornerai a Roma; troverai posto in qualche Sovrintendenza, o in uno degli innumerevoli istituti archeologici romani; ti sposerai - e posso prevedere con chi -; amerai tuo marito; avrai figli - uno dei quali almeno coi capelli rossi e le efelidi sul naso -; avrai il tuo appartamento, pieno dei vasetti a figure nere, che vai comprando ad Atene nel bazar del Ceramico -; e ci terrai molto, prevedo, a far la padrona di casa, a "ricevere".

Come l'amica di Cecchi nel bell'elseviro sulle tigri bianche - anzi più facilmente di lei, perché sei nata donna di casa - l'ordine t'avrà convinta, domata. Ti sentirai sicura, serena, con tutte le tue cose da fare, che non lasceranno spiragli ai ricordi che non vorrai.

Forse anche tu avrai qualche volta un'impressione come d'esserti scordata non so che cosa. L'impercettibile scalfittura di non so che vaga dimenticanza. E scaccerai di torno l'ubbia, come si scaccia una mosca.

Finché un mattino come questo, nel crepuscolo del risveglio ti s'avventerà addosso il pensiero che tornava e tornava nei mesi e negli anni, e non riuscivi a riconoscere e non riuscivi a fuggire.

Tutto il tuo mondo cascherà a pezzi come cartone. E con un riso disperato e felice, in uno sfavillio di luce e di rocce, li rivedrai e li saluterai: li saluterai come lo stesso segreto di quel che v'è di più bello nella tua vita, questi nostri giorni assolati, e queste notti risonanti, di Delfi).

L'alba si apre rapidamente, come si dice facciano certe corolle di fiori tropicali. Da questa finestra vedo già le foglie dei fichi selvatici, i grappoli vermigli dei melagrani gremiti di fiori,

che dalla sommità del teatro s'affacciano allo scoscendimento su cui stanno aggrappate le rovine. Il pietrame d'ogni genere e misura fa come una valanga, appena arginata dai muri del proscenio e dal colossale basamento del tempio d'Apollo. Di costì un'altra valanga si stacca, e rotola fino alla strada maestra e ai tronchi degli uliveti. - Di sotto ancora, penso che il mare che non vedo riposi pigro e liscio, e cominci appena a screziarsi d'argento. I mucchi di alghe sulla breve riva, e le ortiche marine, probabilmente cominciano a vaporare sotto i primi raggi dell'alba: il loro odore di fràcido, e quello di catrame delle povere barche da pesca tirate in secco, dev'essere ancora nitido e fresco.

La luce penetra ora anche nella stanza, come una pupilla che si dilata. Ora scorgo la testa color ruggine della mia compagna che dorme, e la bianchezza strana, immaturale, del braccio. Mentre dorme, posso scrivere queste righe. Folate d'aria fresca dell'alba mi portano a tratti nitidissimo, cristallino, il chiacchierio della fonte Castalia; e posso udire la logora conchiglia del teatro che ne risuona limpidamente. Si può immaginare che cosa fosse, quando il teatro era intatto come la cassa d'un violino.-

I marmi, le voci del teatro, il suono dell'acqua: gentili cose, tenere, piacenti. Ma tutto, fuori di me, e quasi staccato da me, dalla mia gioia viva, resta così triste: d'una tristezza enorme, senza fine.

Un senso di vuoto, di deserto, entro il quale brulicano queste mimazie, da prima ci esalta con la sua stessa immensità, come una promessa miracolosa. Ma a poco a poco s'aggrava, e pesa sul cuore. E' il vuoto dove la vita fu più fervida; l'irreparabile deserto dove abitarono gli Dei.-La beltà dei marmi, la sublimità delle loro proporzioni, possono consolarci sull'Acropoli ateniese. E nella so-

litudine d'Olimpia, fra i grandi velari arborei, è una serenità di malinconico umanesimo. Ma, a Delfi, la moltitudine dei monumenti senza più volto si disfa e si uguaglia alla montagna indifferente: una delle massime testimonianze umane torna in polvere e in natura cieca.

Apollo è scomparso; lasciando nell'aria un gorgo luminoso, e il fremito delle implorazioni.

Ma del resto: che cosa mai farebbe Apollo, per noi?

Tra l'altro, se ancora ne possiamo riconoscere la presenza, ad occhi socchiusi, contro la folgorante fiamma del sole; e seguire l'orma del suo volo in questo lago d'aria abbacinata; e dunque ritrovare la tremenda forza apollinea nella ferma, implacabile visibilità di queste forme mute, che per essa acquistano la loro perfetta misura, non possiamo dimenticare che Apollo è anche musagete, e musico egli stesso. Soprattutto in questa conca di Delfi, risonante come una cassa armonica. E tanti saluti a Schopenhauer, a Nietzsche, a Spengler, con la loro contrapposizione tra spirito apollineo e spirito dionisiaco, o faustiano. Per i greci, il dio della musica non fu Dioniso, fu Apollo.

Ma qual fu la musica degli Elleni; anzi, ebbero essi veramente una musica, come noi oggi l'intendiamo? Per quel poco che le mie conoscenze mi possono soccorrere, direi di no. E, in fondo, lo si comprende: la stessa assolutezza, e chiusura entro limiti invalicabili, della forma dell'arte figurativa greca, contrasta con la vibrazione inarrestabile, ardente, che costituisce la sostanza stessa della musica, che è arte del tempo. Qui, per la Via Sacra, in qualche mattino come questo saranno certo risonati, ad apertura dei pellegrinaggi innumerevoli, squilli di tromba agri, oscillanti, raddoppiati dagli echi del teatro e delle rocce. Ma non

tali da costituire struttura musicale; non tali da offrire nemmeno la più pallida ombra, di quel che per noi è l'abisso profondo e rapinoso, il mondo vasto e complesso della nostra musica - senza la quale non sapremo ormai più vivere.

La musica dei greci fu univocale. I suoi gruppi a quattro toni, la cromaticità e l'enanarmonia non ebbero significato armonico, ma tettonico. I suoi pochi strumenti si svilupparono con riguardo alla plastica del suono; quel qualsiasi disegno melodico che produssero fu, come la metrica della poesia greca, di carattere quantitativo, non accentuativo. Gli elementi insomma furon trattati come corpi, e fu dal loro volume, che dipese il ritmo. La musica greca non fu se non una plastica dell'<sup>udite</sup>~~corpo~~.

Non so - ma è probabile - se altri abbia penetrato il significato di questa carenza di musica vera, nella civiltà ellenica. La quale, con l'assetto organico dato alle sue città ed al suo corpo sociale; con la profondità e la chiarezza logica del suo pensiero filosofico; con l'intensità vertiginosa della sua lirica; con l'ineguagliata coerenza delle sue arti figurative, ha posto le radici della nostra civiltà, da <sup>da</sup>~~da~~ <sup>quasi</sup> non abbiamo ancora finito di trarre succhi vitali. Ma non seppe dominare gli eventi del suono, fare di essi una struttura artistica. Questa nuova dimensione, del tutto moderna, dell'umanità, l'universo stesso della musicalità, le rimasero preclusi. Forse è proprio qui, che si può riconoscere la distanza incolmabile tra noi e i greci. Noi possiamo ammirare, penetrare, godere le sculture del tempio di Afaia a Egina, o di quello di Zeus a Olimpia; le colonne, i fregi, le metope del Partenone; ~~o~~, qui a Delfi, la gigantomachia del tesoro dei Sifni, l'Auriga, persino il riflesso delle pitture

di Polignoto nella Lasche dei Cnidii, quale appare sul cratere di Orvieto; e non solo senza sforzo alcuno, ma con la stessa immediatezza, e la stessa intensità d'esperienza, con le quali facciamo nostre le forme della scultura e della pittura della nostra civiltà e del nostro tempo. Ma è probabile che, se mai potessimo udire qualche brano autentico, e autenticamente eseguito, di musica greca antica, esso ci rimarrebbe incomprensibile. Il che darebbe modo a riflettere, sulla validità del postulato estetico, secondo il quale l'arte, così tale, è sottratta ad ogni condizione storica; e ci convince, se ancor ne avessimo bisogno, di quanto ci si debba guardare dal supporre astrattamente che esista un mondo dell'arte separato da quello dell'esistenza, e retto da "leggi eterne" sue proprie. - Giacché la musica per noi - la nostra musica, quale si sviluppa come un vortice vasto e rapinoso almeno dal Seicento ad oggi - non è soltanto una forma privilegiata, isolata, che ognuno può udire o non udire. Essa qualifica fondamentalmente il timbro della stessa condizione umana nella quale siamo immersi, della quale viviamo.

La mia compagna, , quando si desta il mattino con una sorta di esplosione di gioia irrefrenabile; con la felicità quasi delirante, che dà ad ambedue il trovarci a vivere in segreto questa nostra festa immensa, da noi stessi impreveduta, non può far a meno di cantare a mezza voce; - e potrai scommettere che tra poco, quando si sveglierà, nel canto sommesso che accompagnerà il suo muoversi per la stanza potrà riconoscere - probabilmente - gli attacchi, così 'mattutini' del primo e del secondo tempo della prima sinfonia di Brahms -. E pur quando è tutta presa dai suoi commenti, e dallo scrivere fitto fitto su di essi i suoi ap-

punti con la serietà più compunta, la sento mugolare a bocca chiusa brani di qualche aria di Grieg - mi par di capire - o di Schumann: giacché la sua anima è naturaliter romantica. E non si rende conto, che questa sorta di contrappunto inconsapevole, su cui misura il suo tempo concreto, non ha, non può avere la minima consonanza con la sua esperienza in atto dell'arte greca, per nostra fortuna; anzi è, con essa, radicalmente incompatibile.

Che cosa dunque potrebbe fare Apollo per noi qui nel suo regno; che cosa, io, gli potrei chiedere? Forse, soltanto di ignorarci, egli che tutto vede. Di non inseguire, di non fare che si trasformi in lauro, richiudendosi nella scorza della ragionevole consuetudine, questa creatura: almeno per i giorni troppo brevi di questa nostra vacanza pànica.

Mi scuote un lungo brivido. Chiudo il mio quaderno, e la finestra; e rientro nel tepore, vivo, del nido.

.....



## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia fonti

1933

Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*

Sergio Bettini, *L'arte di Jacopo da Bassano*, Bologna, Apollo, 1933.

Bettini, *Orme d'Italia e di Venezia nell'alta Albania*

Sergio Bettini, *Orme d'Italia e di Venezia nell'alta Albania*, «Rivista di Venezia», XII, 1933 pp. 535-550.

Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*

Sergio Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padova, Cedam, 1933.

1936-37

Bettini, *Padova e l'arte cristiana d'Oriente*

Sergio Bettini, *Padova e l'arte cristiana d'Oriente*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», XCVI, 1936-37, pp. 203-297.

1937

Bettini, *L'architettura bizantina*

Sergio Bettini, *L'architettura bizantina*, Firenze, NEMI, 1937.

Bettini, *La pittura bizantina*, parte I, *Pittura murale e di icone*

Sergio Bettini, *La pittura bizantina*, parte I, *Pittura murale e di icone*, NEMI, Firenze, 1937.

1939

Bettini, *La pittura bizantina*

Sergio Bettini, *La pittura bizantina*, parte II, *I mosaici*, 2 voll., NEMI, Firenze, 1939.

Bettini, *Testimonianze di civiltà e d'arte in Albania*

Sergio Bettini, *Testimonianze di civiltà e d'arte in Albania*, in *Albania*, I, 1939, pp. 93-146.

Bettini, *Rapporti tra l'arte bizantina e l'arte italiana prima di Giotto*  
Sergio Bettini, *Rapporti tra l'arte bizantina e l'arte italiana prima di Giotto*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 275-295.

1940

Bettini, *Politica fascista delle arti*  
Sergio Bettini, *Politica fascista delle arti*, [1940], Bollettino del museo civico di Padova, s. III, a. XXIX-XXX, voll. 1-2, 1939-1941, pp. 1-18.

1942

Bettini, *L'arte nella zona del Kossovo*  
Sergio Bettini, *L'arte nella zona del Kossovo*, in *Cossovo*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1942, pp. 113-158.

Bettini, *Botticelli*

Sergio Bettini, *Botticelli*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942.

Bettini, *Curriculum*

Sergio Bettini, *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini* [1942] in *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di Michela Agazzi, Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 27-47.

1944

Bettini, *La scultura bizantina*

Sergio Bettini, *La scultura bizantina*, 2 voll., NEMI, Firenze, 1944.

1946

Bettini, *L'architettura di San Marco*

Sergio Bettini, *L'architettura di San Marco (Origini e significato)*, Padova, Le Tre Venezie, 1946.

1947

Bettini, *Alberto Viani*

Sergio Bettini, *Alberto Viani*, in *Prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti*, (12 giugno - 12 luglio 1947), Catalogo della mostra, Galleria della Spiga, Milano, pp. 55-60.

1953

Bettini, *Nota introduttiva a Alois Riegl*

Sergio Bettini, *Nota introduttiva a Alois Riegl, Industria artistica tardoromana*, [*Spatrömische Kunstindustrie*, 1901], tr. it. B. Forlati Tamaro, M. T. Ronga Leoni, Firenze, Sansoni, 1981, pp. IX-LXI.

Bettini, *Venezia*

Sergio Bettini, *Venezia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1953.

1954

Bettini, *Gli studi sull'arte bizantina*

Sergio Bettini, *Gli studi sull'arte bizantina*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», XXIII (S. II), 1954, p. 13-32.

1955

Bettini, *Colore di Matisse*

Sergio Bettini, *Colore di Matisse* «La Biennale di Venezia», n. 26, dicembre 1955, pp.19-24; ora in *IDEM.*, *Tempo e forma, Scritti 1935-1977*, A. Cavalletti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 1996, pp. 97-102.

1956

Bettini, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto*

Sergio Bettini, *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l'arte*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXVIII, 1956; ora in *IDEM.*, *Tempo e forma, Scritti 1935-1977*, A. Cavalletti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 1996, pp. 103-117.

1958

Bettini, *Arte e critica*

Sergio Bettini, *Arte e critica*, «La Biennale di Venezia», n. 30, gennaio-marzo 1958, pp. 3-12; ora in *IDEM.*, *Tempo e forma, Scritti 1935-1977*, A. Cavalletti (a cura di), Quodlibet, Macerata, 1996, pp. 118-134.

Bettini, *Critica semantica*

Sergio Bettini, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, «Zodiac», 2, (1958), pp. 7-25; ora in *IDEM.*, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 135-158.

1960

Bettini, *Forma di Venezia*

Sergio Bettini, *Forma di Venezia*, (Lezione inaugurale dei corsi estivi a.a. 1958-59, Università di Padova), Padova, Tip. del Seminario; ora in *IDEM.*, *Forma di Venezia*, Consorzio Venezia Nuova, [s. i. l.], 2005.

1962

Bettini, *Poetiche delle arti contemporanee*

Sergio Bettini, *Poetiche delle arti contemporanee*, «Fenarete», XIV, n. 4, 1962, pp. 23-29.

1963

Bettini, *La scuola viennese di storia dell'arte e la cultura italiana*  
Sergio Bettini, *La scuola viennese di storia dell'arte e la cultura italiana*, in *La persona e i suoi problemi nella cultura italiana e nella cultura tedesca dell'Ottocento nel quadro dell'unità culturale europea*, Atti del I convegno internazionale di studi italo-tedeschi (20-23 aprile 1960), Bolzano, 1963, pp. 179-217.

1966

Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore*  
Sergio Bettini, *Possibilità d'un giudizio di valore sulle opere d'arte contemporanee*, in P. Nardi (a cura di), *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 517-556.

1969

Bettini, *Problemi di semiologia*,  
Sergio Bettini, *Problemi di semiologia*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XI, 1969, pp. 319-337.

1971

Bettini, *Inquietudini della critica d'arte attuale*  
Sergio Bettini, *Inquietudini della critica d'arte attuale*, in Sergio Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. 243-270.

Bettini, *Introduzione a SCHLOSSER [1929] 1969*

Sergio Bettini, *Introduzione a Julius von Schlosser, Sull'antica storiografia italiana dell'arte, [Uber der ältere Kunsthistoriographie der Italiener, Innsbruck 1929]*, tr. it. Maria Ortiz, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

1972

Bettini, *Giuseppe Fiocco e gli studi medioevali veneti*

Sergio Bettini, *Giuseppe Fiocco e gli studi medioevali veneti*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», VIII, 1972, pp.11-13.

Bettini, *Timing*

Sergio Bettini, *Timing*, «Casabella», XXXVI, n. 366, 1972, pp. 41-42.

1974

Bettini, *Saggio introduttivo a Venezia e Bisanzio*

Sergio Bettini, [Saggio introduttivo a] *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra a cura di Italo Furlan *et. al.*, Venezia, Palazzo Ducale (8 giugno - 30 settembre 1974), pp. 17-88.

1976

Bettini, *Commemorazione di Carlo Diano*

Sergio Bettini, *Commemorazione di Carlo Diano*, in «Atti dell'Ist. Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 1-10.

1978

Bettini, *Venezia. Nascita di una città*

Sergio Bettini, *Venezia. Nascita di una città* [1978], a cura di Andrea Cavalletti, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

1999

Bettini, *Il "Questionario" di storia dell'arte su Giorgione*

Sergio Bettini, *Il "questionario" di storia dell'arte su Giorgione*, a cura di Elia Bordignon Favero, Padova Loreggia, 1990.

2009

Bettini, *Commento al "Questionario" di storia dell'arte su Giorgione*

Sergio Bettini, *Commento al Questionario di Storia dell'arte su Giorgione*, in Valeria Finocchi, *Filologia e critica. Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte: il «Questionario» su Giorgione*, Vicenza, Terra Ferma, 2009, pp. 59-99.

## Bibliografia secondaria

*Arte figurativa e arte astratta* 1955

Aa. Vv., *Arte figurativa e arte astratta*, «Quaderni di San Giorgio», 2, Torino, 1955.

AGAZZI 2011

Michela Agazzi, *Per una biografia di Sergio Bettini*, in *L'opera di Sergio Bettini* a cura di Michela Agazzi, Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 49-80.

AGAZZI, CH. ROMANELLI 2011a

*L'opera di Sergio Bettini*, a cura di Michela Agazzi, Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011.

AGAZZI, CH. ROMANELLI 2011b

Michela Agazzi, Chiara Romanelli, *Carte vive e parlanti. Inediti di Sergio Bettini*, in Sergio Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 7-24.

AGOSTI 1996

Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.

ANTI 1930

Carlo Anti, *L'archeologia*, Cedam, Padova, 1930.

ANTI 1947

Carlo Anti, *Introduzione* a Franz Wickhoff, *Arte romana*, [*Die Wiener Genesis*, Vienna 1895], tr. it. Maria Anti, Padova, Le Tre Venezia, 1947, pp. 7-21.

ARGAN 1972

Giulio C. Argan, *Prefazione* a Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino, [1926] 1972, pp. XV-XXVIII.

ARGAN 1975

Giulio C. Argan, *Per Sergio Bettini*, «Arte veneta», XXIX, (1975), pp. I-III.

BAZIN [1986] 1993

Germain Bazin, *Storia della storia dell'arte. Da Vasari ai nostri giorni*, [*Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris 1986], tr. it., Paolo Mascilli Migliorini, Napoli, Guida ed., 1993.

BELTING [1983] 1990

Hans Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, [*Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983], tr. it., Francesca Pomarici, Torino, Einaudi, 1990.

BERNABEI 1989

Franco Bernabei, *Sergio Bettini. Un maestro della Storia dell'Arte*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere e Arti», vol. C (1987-88), pp. 67-95.

BERNABEI 1992a

Franco Bernabei, *Carlo Anti e la Scuola di Vienna*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, (Verona - Padova - Venezia, 6-8 Marzo 1990), Edizioni Lint, 1992, pp. 295-315.

BERNABEI 1992b

Franco Bernabei, *Moederno e contemporaneo (Bettini per Mazzariol)*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, Atti della giornata di studio, a cura di Manilo Brusatin, Wladimiro Dorigo, Giovanni Morelli, (Venezia 11 maggio 1990), «Quaderni di Venezia Arti», I, Roma 1992, pp. 95-99.

BERNABEI, LORENZONI 1999

«*Tempus per se non est*». *Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di Franco Bernabei, Giovanni Lorenzoni, Padova 1999.

BERNABEI 2003

Franco Bernabei, *La fenomenologia dell'arte. Carlo Diano e Sergio Bettini*, in *L'esilio del sapiente: Carlo Diano a cent'anni dalla sua nascita*, a cura di Oddone Longo, (Padova, 23 ottobre 2002), Padova 2003, pp. 31-50.

BERNABEI 2006

Franco Bernabei, *Inizi dello studio di storia dell'arte bizantina presso l'Università di Padova*, in *Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di Giordana Trovabene, Padova 2006, pp. 89-94.

BERNABEI 2007a

Franco Bernabei, *Profilo di Sergio Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*, a cura di Franco Bernabei, Atti della giornata di studio (Padova 26 gennaio 2006), Padova 2007, 13-23

BERNABEI 2007b

Franco Bernabei, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, in *Il magistero di Giuseppe Fiocco*, Atti della giornata di studi, (Padova 6 giugno 2005), «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», 29, 2006, pp. 225-241.

BERNABEI 2007c

Franco Bernabei, *Il Bassano di Sergio Bettini*, «*Artibus et Historiae*», vol. 28, 55, I, (2007), pp. 199-211.

BERNABEI 2011

Franco Bernabei, *Aspetti della formazione e del metodo critico di Sergio Bettini*, in *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di Michela Agazzi, Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 103-126.

BERNABÒ 2003

Massimo Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, Liguori, 2003.

BONOMI 1967

Andrea Bonomi, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

BORDIGNON FAVERO 1996

Elia Bordignon Favero, *Sergio Bettini. Profilo di un'avventura critica*, in Sergio Bettini, *Il gotico internazionale*, Neri Pozza, Vicenza 1996.

BORDIGNON FAVERO 1997

Elia Bordignon Favero, *Sergio Bettini. Docenza universitaria e attività museale*, Padova, Grafiche TP, 1997.

BORDIGNON FAVERO 1999

Elia Bordignon Favero, *Sergio Bettini. Il «Questionario» di storia dell'arte su Giorgione*, Padova, Loreggia, 1999.

BOTTAI 1940

Giuseppe Bottai, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940.

BRAND [1955] 1960

Gerd Brand, *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*, [*Welt, ich und Zeit. Nach unveröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls*, Den Haag 1955], tr. it., Enrico Filippini, Milano, Bompiani, 1960.

BRANDI 1974

Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974.

CANFORA 1977

Luciano Canfora, *Classicismo e fascismo*, in Aa. Vv., *Matrici culturali del fascismo*, Bari, 1977, pp. 85-111.

CARLINI 1931

Armando Carlini, *Una nuova estetica: "La filosofia dell'arte" di G. Gentile*, «Leonardo», II, 2, Febbraio 1931, pp. 49-53.

CAROZZI 2005

Pier Angelo Carozzi, *Prefazione a Julius von Schlosser, Magistra latinitas e magistra barbaritas. L'Europa e un testamento*, a cura di Gianni Gentilini, Milano, Medusa 2005, pp. 7-15.

CASTELNUOVO 1985

Enrico Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985.

CAVALLETTI 1996

Andrea Cavalletti, *Poetica di Sergio Bettini*, in Sergio Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996, pp. X-XLVI.

CAVALLETTI 2006

Andrea Cavalletti, *Postfazione a Sergio Bettini, Venezia. Nascita di una città*, a cura di Andrea Cavalletti, Vicenza, Neri Pozza, 2006, pp. 289-305.

CONTINI 1989

Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 107-122.

*Croce e Gentile* 2016

Aa. Vv., *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'europa*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016.

CROCE [1902] 2014

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, [1902], Napoli, Bibliopolis, 2014.

CROCE [1903] 1966<sup>6</sup>

Benedetto Croce, *Storia della critica e storia dell'estetica*, [1903], ora in *IDEM.*, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1966<sup>6</sup>, pp. 417-424.

CROCE [1905] 1966<sup>6</sup>

Benedetto Croce, *Il torto e il diritto dell'estetismo*, [1905], ora in *IDEM.*, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1966<sup>6</sup>, pp. 33-41.

CROCE [1906] 1966<sup>6</sup>

Benedetto Croce, *Le antinomie della critica d'arte*, [1906], ora in *IDEM.*, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1966<sup>6</sup>, pp. 42-45.

CROCE [1909] 1950<sup>4</sup>

Benedetto Croce, *La storia della cultura*, [1909], ora in *IDEM.*, *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1950<sup>4</sup>, pp. 201-224.

CROCE [1911] 1991

Benedetto Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, [1911], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, 217-230.

CROCE [1911] 1991

Benedetto Croce, *Nota. Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, [1911], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, 231-236.

CROCE [1912] 1991

Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, [1912], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 7-86.

CROCE [1917] 1991

Benedetto Croce, *Il carattere di totalità della espressione artistica*, [1917], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 111-133.

CROCE 1917

Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1917.

CROCE [1919] 1991

Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo* [1919], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 239-256.

CROCE [1926] 1991

Benedetto Croce, *Nota. Per una migliore critica delle arti figurative*, [1926], ora in *IDEM.*, *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 257-261.

CORTENOVA 1992

Giorgio Cortenova, *La rivelazione dell'arte nella metodologia di Lionello Venturi*, in Aa. Vv., *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, (Verona, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Forti 1 marzo - 10 maggio 1992 / Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 23 giugno - 4 ottobre 1992), Milano, 1992, pp. 17-26.

D'ANGELO 1997a

Paolo D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 1997.

D'ANGELO 1997b

Paolo D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, in *IDEM.*, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 1997, pp. 5-71.

D'ANEGLO 1997c

Paolo D'Angelo, *L'estetica di Giovanni Gentile*, in *IDEM.*, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 1997, pp. 70-109.

D'ANEGLO 2016

Paolo D'Angelo, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, in Aa. Vv., *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'europa*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 17-23.

DAL CANTON 1999

Giuseppina Dal Canton, *Bettini e l'arte contemporanea*, in *Tempus per se non est. Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di Franco Bernabei, Giovanni Lorenzoni, Padova 1999, pp. 135-145.

DAL CANTON 2011

Giuseppina Dal Canton, *Bettini e la Biennale di Venezia*, in *L'opera di Sergio Bettini* a cura di Michela Agazzi, Chiara Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 153-163.

DE MAMBRO SANTOS 1998

Ricardo de Mambro Santos, *Viatico viennese. La storiografia critica di Julius von Schlosser e la metodologia filosofica di Benedetto Croce*, Roma, Apeiron, 1998.

DE MARCHIS 1982

Giorgio de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte Italiana, Il Novecento*, v. III, Torino, Einaudi, 1982, pp. 551-625.

DE MAURO [1965] 1975

Tullio De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1975.

DE ROSA 2006

Maria Rosaria De Rosa, *Estetica e critica d'Arte in Konrad Fiedler*, «Aesthetica», 77, agosto 2007, pp. 9-73.

DE ROTHSCHILD 1948

Bethsabée de Rothschild, *L'emploi du mot "timing" Essai sur le rythme*, «Revue d'esthétique», 1, 3, 1948, pp. 274-288.

DIANO 1952

Carlo Diano, *Forma ed evento*, Vicenza, Neri Pozza, 1952.

DIANO 1959

Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Venezia, Neri Pozza, 1959.

DILTHEY[1907] 1947

Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, [*Das Erlebnis und Dichtung*, Leipzig 1907], tr. it., Nicola Accolti, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947.

D'ONOFRIO 2008

*Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del convegno di studi, a cura di Mario D'Onofrio (Roma 25-28 ottobre 2006), Modena, 2008.

DORIGO 1987

Wladimiro Dorigo, *Sergio Bettini: una lezione*, «Venezia Arti», 1, 1987, pp. 5-6.

DORIGO 1999

Wladimiro Dorigo, *Bettini e il tardoantico*, in *Tempus per se non est. Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, a cura di Franco Bernabei, Giovanni Lorenzoni, Padova 1999, pp. 27-38.

DREON 2016

Roberta Dreon, *Merleau-Ponty from Perception to Language. New Elements of Interpretation*, «LEBENSWELT», vol. 9/2016, pp. 48-76.

ECO 1962

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

ECO 1968a

Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano, 1968.

ECO 1968b

Umberto Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.

ECO [1991] 1997

Umberto Eco, *Croce, l'intuizione e il guazzabuglio*, in *IDEM., Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

ERCOLI 1987

Giuliano Ercoli, *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, «Antichità viva», 26, N. 5-6, 1987, pp. 5-11.

ERCOLI 1992

Giuliano Ercoli, *Storia della critica d'arte, I concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative*, Milano, Jaca Book, 1992.

GARIN [1955] 1966

Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900/1945. Quindici anni dopo 1945/1960*, 2 voll., Bari, Laterza, [1955], 1966.

GARRONI 1993

Emilio Garroni, *Estetica e problema critico. La filosofia italiana, Gentile e il caso Croce*, in A.a. V.v., *L'estetica italiana del '900*, Atti del Congresso di Estetica, (Napoli-Salerno, 21-22-23 febbraio 1990), Napoli, 1993, pp. 63-73.

GRASSI [1968] 1970

Luigi Grassi, *Delimitazione e dimensione della storia dell'arte*, [1968], in *Teorici e storia della critica d'arte, Dall'Antichità a tutto il Cinquecento con due saggi introduttivi*, vol. I, Roma, Multigrafica, 1970, pp. 13-40.

FANIZZA 1993

Franco Fanizza, *L' "altra estetica" di G. Gentile*, in AA. VV., *L'estetica italiana del '900*, Atti del Congresso di Estetica, (Napoli-Salerno, 21-22-23 febbraio 1990)", Napoli, 1993, pp. 25-45.

FEMIA, GIULIANI 2016

Diego Femia, Fabrizia Giuliani, *La lingua di Gentile*, in Aa. Vv., *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'europa*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 781-788.

FERGONZI 1996

Fulvio Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, 2 voll., Pisa 1996.

FINOCCHI 2009

Valeria Finocchi, *Filologia e critica. Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte: il «Questionario» su Giorgione*, Vicenza, Terra Ferma, 2009.

FIOCCO 1930

Giuseppe Fiocco, *Bisanzio, Ravenna, Venezia*, Prolusione al corso di storia dell'arte di medioevale e moderna tenuta il 14 dicembre 1929, presso l'Università di Padova, «Rivista di Venezia», VIII, 1930, pp. 1-24.

FOCILLON 1931

Henri Focillon, *L'art des sculptures romans*, Paris, Libraire Ernest Leroux, 1931.

FOLETTI, LOVINO 2018

Ivan Foletti, Francesco Lovino, (a cura di), *History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, Roma, Viella, 2018.

FORMAGGIO 1978

Dino Formaggio, *Arte e tecnica nell'estetica di G. Gentile*, in *IDEM., Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978, pp. 42-56.

FRANCASTEL [1951] 1957

Pierre Francastel, *Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo*, [*Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique*, Lyon 1951], tr. it. A. M. Mazzucchelli, Torino, Einaudi, 1957.

FRANZINI 1991

Elio Franzini, *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Milano, FrancoAngeli, 1991.

GAMBA 2010

Claudio Gamba, *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, «Predella» nr. 28, Pisa 2010, pp. 1-16.

GASBARRI 2015

Giovanni Gasbarri, *Riscoprire bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma, Viella, 2015.

GENTILE [1931] 1937

Giovanni Gentile, *La filosofia dell'arte* 1931, Firenze, Sansoni, 1937.

GENTILE 1933

Giovanni Gentile, *Introduzione alla filosofia*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tummunelli, 1933.

GILSON 1958

Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958.

GIOVANNONI 1925

Gustavo Giovannoni, *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Roma, Società edizioni d'arte illustrata, 1925.

GRASSI, PEPE 1978

Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Torino, Utet, 1979.

GREIMAS, COURTÉS [1979] 1986

Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Mondo naturale*, in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, [*Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979], tr. it. Paolo Fabbri, Firenze, Usher, 1986, pp. 218-219.

GUBSER 2006

Michael Gubser, *Time visibile surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in fin-de-Siècle Vienna*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

HUSSERL [1948] 1965

Edmund Husserl, *Esperienza e giudizio*, [*Erfahrung und Urteil*, Classen Verlag Hamburg 1948], tr. it., Filippo Costa, Milano, Salva, 1965.

HUSSERL [1950] 1960

Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane e i Discorsi parigini*, [*Meditationen und Pariser Vorträge*, Den Haag 1950] tr. it., Filippo Costa, Milano, Bompiani, 1960.

IVERSEN 1993

Margaret Iversen, *Alois Riegl: art history and theory*, Cambridge, MIT, 1993.

JACOBELLI 1989

Jader Jacobelli, *Croce e Gentile. Dal sodalizio al dramma*, Milano, Rizzoli, 1989.

JAQUILLARD 1959

Pierre Jaquillard, *Forcoles vénetiennes ou Belles forme utilise en bois*, Lausanne 1959.

KERÉNYI 1940

Kerényi, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Bologna, Zanicheli, 1940.

KOLLAS [s.i.d.]

Pericle Kollas, *Descrizione completa di Delfi*, Atene, Guide Caculidis, [s.i.d.].

KULTERMANN [1990-96] 1997

Udo Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, [*Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München-New York, 1990-96], tr. it., Elena Filippi, Vicenza, Neri Pozza, 1997.

«*La Critica d'Arte*» 1935

«*La Critica d'Arte*», Anno I, Fascicolo II, Dicembre 1935.

LABERTHONNIÈRE [1904] 1931

Lucien Laberthonnière, *Il realismo cristiano e l'idealismo greco*, [*Le réalisme chrétien et l'idéalisme grec*, Paris 1904], tr. it. Piero Gobetti, Firenze, Vallecchi, 1931.

LAVIN [1996] 2008

Irving Lavin, *La crisi della "storia dell'arte"*, in *IDEM.*, *La storia della storia dell'arte*, Milano, Libri Schewiller, 2008, pp. 200-205.

LORENZONI 1986

Giovanni Lorenzoni, *Sergio Bettini (1905-1986)*, «Arte» XL, 1986, pp. 274-276.

MARANGONI [1933] 1986

Matteo Marangoni, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, [1933] Milano, Garzanti, 1986.

MELLINI 1958

Gian Lorenzo Mellini, *La storiografia artistica di Julius von Schlosser*, «La Critica d'arte», 28, Luglio-Agosto, 1958, pp. 286-300.

MELLOTTI 2017

M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila: artisti, gallerie, mercato collezionisti, musei*, FrancoAngeli, Milano, 2017.

MERLEAU-PONTY [1942] 1970

Maurice Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, [*La structure du comportement*, Paris 1942], tr. it., Guido D. Neri, Milano, Bompiani, 1970.

MERLEAU-PONTY [1945] 2003

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, [*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945], tr. it., Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.

MERLEAU-PONTY [1952] 1967

Maurice Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *IDEM.*, *Segni*, [*Signes*, 1960 Paris], tr. it., Giuseppina Alfieri, Milano, Saggiatore, 1967, pp. 63-116.

MERLEAU-PONTY [1964] 1969

Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, [*Le visible et l'invisible*, Paris 1964], tr. it., Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 1969.

MOSCHETTI 1939

Andrea Moschetti, *L'opera di Giulio von Schlosser con particolare riguardo a Padova*, Padova, Penada, 1939.

MUSTÉ 2016a

Marcello Musté, *Teoria e storia della storiografia*, in Aa. Vv., *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'europa*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 288-295.

MUSTÉ 2016b

Marcello Musté, Individuo e individualità nel pensiero di Croce, in Aa. Vv., *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'europa*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 296-301.

NATOLI 1989

Salvatore Natoli, *Giovanni Gentile filosofo europeo*, Torino, Bollati Boringhieri 1989.

NEGRI 1994

Antimo Negri, *L'estetica di Giovanni Gentile: esistenza ed inesistenza dell'arte*, Palermo, L'epos, 1994.

NOEVER, ROSENAUER, VASOLD 2010

*Alois Riegl revisited: Beitrage zu Werk und Reception/Contribution to the opus and its reception*, ed. by Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vaslod, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010.

PACI 1954

Enzo Paci, *Tempo e relazione*, Torino, Taylor, 1954.

PACI 1961

Enzo Paci, *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Bari, Laterza, 1961.

PACI 1965

Enzo Paci, *Sul concetto di struttura*, in *IDEM., Relazioni e Significati: I. Filosofia e fenomenologia della cultura*, Milano, Lampugnani Nigri, 1965, pp. 221-227.

PÄCHT [1977] 1994

Otto Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, [*Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, 1977 Munich], tr. it., Flavio Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

PALLUCCHINI 1988

Rudolfo Pallucchini, *Comemorazione di Sergio Bettini*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», (1987-88), CXLVI, Venezia 1988, pp. 77-87.

PANOFSKY [1920] 1961

Erwin Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, in *IDEM., La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 157-177.

PANOFSKY [1925] 1961

Erwin Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, [1925], in *IDEM., La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 178-214.

PELLEGRINI 2011

*Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di Emanuele Pellegrini, «Predella», 2, 2011.

PELLEGRINO 1995

Paolo Pellegrino, *L'estetica di G. Gentile e il destino dell'arte*, «Idee», n. 28-29, 1995, pp. 87-138.

PINOTTI 2001

Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001.

PINOTTI 2008

Andrea Pinotti, *Introduzione a Alois Riegl, Grammatica storica delle arti figurative*, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. VII-LXVI.

PODRO 1972

Podro Michael, *The manifold in perception. Theories of art from Kant to Hildebrand*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

PODRO 1982

Podro Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven-London, Yale University Press, 1982.

PONENTE 1964

Nello Ponente, *Prefazione a Lionello Venturi, Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 7-15.

PROUST [1913-1927] 2017

Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, [*À la recherche du temps perdu*, Paris 1913-1927], tr. it. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2017.

QUINTAVALLE 2014

Arturo Carlo Quintavalle, *Sergio Bettini e la critica d'arte*, «Venezia Arti» Vol. 24, 2014, pp. 5-9.

RAGGHIANI 1951

Carlo Ludovico Ragghianti, *L'arte e la critica. Connessioni e problemi: discorso estetico*, Firenze, Vallecchi, 1951.

RAGGHIANI [1948] 1973

Carlo Ludovico Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1973.

RIEGL [1901] 1981

Alois Riegl, *Industria artistica tardoromana*, [*Spatrömische Kunstindustrie*, 1901], tr. it. Bruna Forlati Tamaro, Maria Teresa Ronga Leoni, Firenze, Sansoni, 1981<sup>2</sup>

CH. ROMANELLI 2005

Chiara Romanelli, *Nota al testo*, in Sergio Bettini, *Forma di Venezia*, Consorzio Venezia Nuova, [s. i. l.] 2005, pp. 67-71.

CH. ROMANELLI 2013

Romanelli Chiara, *In equilibrio tra fonti e posterità: la lettura di Venezia di Sergio Bettini* in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, Atti del convegno di studi (Venezia 5-6 novembre 2012), a cura di Xavier Barral i Altet e Michele Gottardi, Ateneo Veneto, CC, terza serie 12/I (2013), pp. 231-240.

G. ROMANELLI 2005

Giandomenico Romanelli, *La forma del tempo Sergio Bettini e l'idea di Venezia*, in Sergio Bettini, *Forma di Venezia*, Consorzio Venezia Nuova, [s. i. l.] 2005, pp. 7-17.

ROSSI 1996

Lino Rossi, *Schema critico dell'estetica neoidealistica italiana* in *IDEM, Occasioni II. Reperti di una ricerca estetica*, Bologna, Clueb, 1996.

ROYCE [1913] 1924-1925

Josiah Royce, *Il problema del cristianesimo*, [1913], 2 voll., tr. it. Ernesto Codignola, Firenze, Vallecchi, 1924-1925.

SAUSSURE [1916] 2003

Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, [*Cours de linguistique générale*, Paris 1916]; tr. it., Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari, 2003<sup>18</sup>.

SASSO 1994

Gennaro Sasso, *L' "Estetica" di Benedetto Croce*, in Id., *Filosofia e Idealismo*, 1° vol., *Benedetto Croce*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 217-72.

SCARROCCHIA 1986

Sandro Scarrocchia, *Studi su Alois Riegl*, [s. i. l.], Nuova alfa ed., 1986.

SCIOLLA [1983] 1993

Gianni C. Sciolla, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, già in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Akten des xxv Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, (Vienna, 1983; Köln, Graz, 1984), Wien 1983, pp. 65-81; ora in Gianni C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Il Segnalibro, Torino 1993, pp. 9-40.

SCIOLLA 1995

Gianni C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, UTET, 1995.

SCHLICK 1987

Morritz Schlick, *The Problems of Philosophy in Their Interconnection*, Winter Semester Lectures, 1933-34, «Vienna circle collection», vol. 18, 1987.

SCHLOSSER 1936

Julius von Schlosser, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936.

SCHLOSSER [1934] 1936

Julius von Schlosser, *La scuola viennese di storia dell'arte. Sguardo ad un secolo di lavoro di eruditi tedeschi in Austria*, [1934], in *IDEM.*, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936, pp. 63-163.

SCHLOSSER [1935] 1936

Julius von Schlosser, *"Storia dello stile" e "storia del linguaggio" delle arti figurative. Sguardo retrospettivo*, [1935], in *IDEM.*, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936, pp. 175-221.

SCHLOSSER 1938

Julius von Schlosser, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, Laterza, 1938.

SCHLOSSER [1933] 1938

Julius von Schlosser, *Di alcuni presupposti storici del linguaggio medievale dell'arte*, [1933], in *IDEM.*, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, Laterza, 1938, pp. 130-165.

SCHLOSSER [1937] 1938

Julius von Schlosser, *Magistra latinitas e magistra barbaritas*, [1937], in *IDEM.*, *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Bari, Laterza, 1938, pp. 166-219.

SETTIS 2004

Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004.

Salvatore Settis, *Continuità, distanza, conoscenza, Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Tomo III, *Dalla tradizione all'archeologia*, (a cura di Salvatore Settis), Torino, Einaudi, 1986, pp. 375-473.

SGROI 1947

Carmelo Sgroi, *Benedetto Croce. Svolgimento storico della sua estetica*, Messina, G. D'Anna, 1947.

SPIRITO 1969

Ugo Spirito, *Giovanni Gentile*, Firenze, Sansoni, 1969.

STELLA 1980

Vittorio Stella, *La traduzione come modalità dell'interpretazione estetica in Croce e in Gentile*, «Giornale di Metafisica», n.s. Nr. 2-3, Maggio/Dicembre, 1980, pp. 247-276.

STELLA 2005

Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, Quodlibet, 2005.

STRZYGOWSKI 1901

Josef Strzygowski, *Orient oder Rom?*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901.

TOMASELLA 2002

Giuliana Tomasella, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 35, 2002, pp. 69-96.

TOMASELLA 2005

Giuliana Tomasella, *Di fronte a Picasso. Riflessioni in margine alla mostra del 1953*, in *Les pas d'Orphée: scritti in onore di Mario Richter*, a cura di Maria Emanuela Raffi, Padova 2005.

TOMASELLA 2007a

Giuliana Tomasella, *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini. La critica d'arte dei professori*, in *Donazione Eugenio da Venezia*, a cura di Giuseppina Dal Canton, Babet Trevisan, Atti della giornata di studio (Venezia 15 dicembre 2006), Venezia 2007, pp. 81-89.

TOMASELLA 2007b

Giuliana Tomasella, *Orientamenti del gusto e del linguaggio nel percorso critico del giovane Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*, a cura di Franco Bernabei, Il Poligrafo, 2007, Padova, Atti della giornata di studio (Padova 26 Gennaio 2006), Padova, 2007, pp. 61-75.

VALENZANO 2008

Giovanna Valenzano, *Sergio Bettini e lo studio della storia dell'arte medievale all'Università di Padova*, in *Medioevo. Arte e storia*, a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano, 2008, pp. 461-464.

VALERI 1996

*Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Atti del convegno, a cura di Stefano Valeri (Roma 14-15 dicembre 1992), Roma, 1996.

VENTURA 1992

Angelo Ventura, *Carlo Anti rettore magnifico e la sua università*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Verona - Padova - Venezia, (6-8 Marzo 1990), Edizioni Lint, 1992, pp. 155-222.

A. VENTURI [1904-05] 1990

Adolfo Venturi, *La storia dell'arte italiana*, Discorso letto per la solenne inaugurazione dell'Anno scolastico 1904-05 nella R. Università di Roma, in ID., *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Mario Frascione, [s.l.], Il Segnalibro, 1990, pp. 72-90.

L. VENTURI [1923] 1956

Lionello Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna*, «L'Esame», febbraio 1923, ora in Id., *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 49-76.

L. VENTURI [1926] 1972

Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, [1926], Torino, Einaudi, 1972.

L. VENTURI 1930

Lionello Venturi, *Considerazioni sull'attuale critica d'arte*, «La nuova Italia», (20 luglio 1930), nr. 7, pp. 269-274.

L. VENTURI [1934] 1956

Lionello Venturi, *Croce e le arti figurative*, «L'Arte», f. III, 1934, pp. 258-264, ora in *IDEM.*, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 177-190.

L. VENTURI [1936] 1956

Lionello Venturi, *Teoria e storia della critica*, «Art et Esthétique», vol. I, fasc. I, 1936, ora in *Id.*, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 199-220.

L. VENTURI [1950] 1956

Venturi, *Gli studi di storia dell'arte medievale e moderna*, «Cinquanta anni di vita culturale italiana», vol. II, Napoli, 1950, ora in *Id.* *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 277-306.

L. VENTURI [1953] 1956

Lionello Venturi, *Croce e la storia dell'arte*, «Commentari», I, gennaio-marzo 1953, pp. 3-6, ora in *Id.*, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956, pp. 341-348.

VIANI 1987

Simone Viani, *Timing e forma nelle arti dei nostri giorni. Appunti per un saggio sul metodo critico di Sergio Bettini*, «Venezia Arti» I, 1987, pp. 69-72.

WICKHOFF [1895] 1947

Franz Wickhoff, *Arte romana*, [Die Wiener Genesis, Vienna 1895], tr. it. Maria Anti, Padova, Le Tre Venezia, 1947.

WILDE [1883] 1920

Oscar Wilde, *Conferenza agli studenti*, [1883], in *Id.*, *Saggi e pensieri*, tr. it. Virgilio Bondonio, Milano, Facchi, [s.i.d] ca.1920, pp. 177-192.

WHITEHEAD [1920] 1948

Alfred North Whitehead, *Il concetto della natura*, [The concept of Nature, Cambridge 1920], tr. it. Massimo Meyer, Torino, Einaudi, 1948, pp. 49-50.

ZECCHI 1978

Stefano Zecchi, *La fenomenologia dopo Husserl nella cultura contemporanea*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1978.

ZEVI 1948

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1948.

ARCHIVIO SERGIO BETTINI - UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

ASB, Inediti, 90, 5/29

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
*Auctor. Critica d'arte idealistica (1932?). Problemi particolari*  
Dattiloscritto

ASB, Inediti, 91, 5/513

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
*Critica d'arte idealistica*  
Dattiloscritto

ASB, Inediti, 92, 5/290

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
[Senza titolo]  
Dattiloscritto

ASB, Inediti, 6, 5/30A

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
*I miti dell'archeologia cristiana*  
Manoscritto

ASB, Inediti, 6, 5/30B

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
*I miti dell'archeologia cristiana*  
Manoscritto

ASB, Inediti, 130, 21

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
Diario di Grecia (1935-36 ca.)  
Dattiloscritto

ASB, Inediti, 130, 21bis.

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
*Diario greco. Pineta a Dafni - Dafni, ottobre*  
Manoscritto

ASB, Inediti, 130, 21bis, frammento dattiloscritto nr. 1.

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
Dattiloscritto

ASB, Inediti, 130, 21bis, frammento dattiloscritto nr. 2.

Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
Dattiloscritto

ASB, Classe 1  
Venezia, Università Ca' Foscari, Archivio Sergio Bettini  
Quaderno di appunti di viaggio e sopralluogo

## ARCHIVIO SERGIO BETTINI DISPENSE - UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

ASB, Dispense, *Scultura cristiana primitiva* a.a. 1938-39  
Sergio Bettini, *Scultura cristiana primitiva*, Dispensa del Corso di Archeologia Cristiana, Università di Padova, Guf, a.a. 1938/1939.

ASB, Dispense, *Pittura cristiana primitiva* a.a. 1940-41  
Sergio Bettini, *Pittura cristiana primitiva*, Dispensa del Corso di Archeologia Cristiana, Università di Padova, Guf, a.a. 1940/1941.

ASB, Dispense, *Lezioni di estetica*, a.a. 1961-62, I parte  
Sergio Bettini, *Lezioni di estetica*, Dispensa del Corso di Estetica, Università di Padova, a.a. 1961-62.

ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Arte e critica*, a.a. 1962-63, I parte  
Sergio Bettini, *Lezioni di Estetica. Arte e critica*, Dispensa del Corso di Estetica, Università di Padova, a.a. 1962-63.

ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, a.a. 1962-63, II parte  
Sergio Bettini, *Lezioni di Estetica. Storia delle poetiche*, Dispensa del Corso di Estetica, Università di Padova, a.a. 1962-63.

ASB, Dispense, *Lezioni di Estetica/Arte medioevale*, a.a. 1965-66  
Sergio Bettini, *Lezioni di Estetica/Arte medioevale*, Dispensa del Corso di Estetica, Università di Padova, a.a. 1965-66.

ASB, Dispense, *Commento al volume "Sull'antica storiografia italiana dell'arte"*,  
a.a. 1968-69  
Sergio Bettini, *Commento al volume "Sull'antica storiografia italiana dell'arte" di J. von Schlosser*, Dispensa del Corso di Storia della critica d'arte, Università di Padova, a.a. 1968-69.

## ARCHIVIO STORICO DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

ASUP, Registro delle lezioni di Giuseppe Fiocco  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università  
Facoltà di Lettere e Filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco,  
Busta C1 3808.

ASUP, Registro delle lezioni di Giuseppe Fiocco  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università  
Facoltà di Lettere e Filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco,  
Busta C1 3822.

ASUP, Registro delle lezioni di Giuseppe Fiocco  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università  
Facoltà di Lettere e Filosofia, Registri delle lezioni di storia dell'arte di Giuseppe Fiocco,  
Busta C1 3824.

ASUP, Fascicolo personale di Sergio Bettini  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università,  
Fascicolo personale di Sergio Bettini, Stato di servizio del prof. Sergio Bettini

ASUP, Fascicolo personale di Sergio Bettini  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università,  
Fascicolo personale di Sergio Bettini, "Attestato R. Consolato Generale Italiano Scutari  
d'Albania", datato 20 luglio 1933.

ASUP, Fascicolo personale di Sergio Bettini  
Padova, Università di Padova, Archivio Storico dell'Università,  
Fascicolo personale di Sergio Bettini, Stato di Servizio del prof. Sergio Bettini [s.d.],  
(1948 ca.)

## FONDO SERGIO BETTINI - FONDAZIONE GIORGIO CINI

### FSB CINI

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Sergio Bettini, 209, Volume 10,  
Sergio Bettini, lettera a Giuseppe Fiocco del 31 maggio 1944.

