

Arturo Carlo Quintavalle

SERGIO BETTINI E LA CRITICA D'ARTE¹

ABSTRACT. *On the occasion of the publication of two books about Sergio Bettini's works (unpublished studies, conference proceedings and critical apparatus) the author analyzes the scientific production of this scholar during his life (1930-1986). Furtherly this essay analyzes the great scholar's relationship with the School of Wien and first of all his deep connection with all European different critical and comparative points of view.*

Devo confessare, dopo avere letto i molti, importanti contributi degli storici dell'arte su Sergio Bettini² e il volume dei suoi saggi appena pubblicato,³ di sentirmi del tutto inadeguato a costruire un discorso storico sullo studioso al quale sono state dedicati, a più riprese negli ultimi anni, una serie di interventi critici che hanno illuminato aspetti significativi della sua ricerca.⁴ L'acquisizione da parte dell'Università Ca' Foscari della biblioteca specializzata, delle fotografie e delle carte d'archivio dalla famiglia, portata avanti da coloro che sono stati allievi di Bettini all'Università, da Giuseppe Mazzariol a Wladimiro Dorigo, per citarne due soltanto, e adesso da Michela Agazzi e Chiara Romanelli, curatrici dei due volumi ora editi, ha significato nuove prospettive di ricerca unite a una serie di illuminanti sondaggi su saggi inediti dello studioso ritrovati fra la ricca messe delle sue carte e delle dispense delle sue lezioni.

Dunque, intervenendo qui oggi, sono ben consapevole di non avere titolo specifico per affrontare i problemi dell'area specialistica dello studioso, l'arte tardoantica, paleocristiana e bizantina dall'Occidente all'Oriente, per cui da subito chiedo a tutti di considerare benevolmente eventuali imprecisioni o, piuttosto, mancati approfondimenti del dibattito critico. Forse potrò sviluppare alcune riflessioni in ambiti diversi che attengono alla collocazione storica di Sergio Bettini e anche all'ampiezza del raggio dei suoi interventi; infatti i due volumi mettono in luce proprio questi aspetti, l'articolazione degli interessi di Bettini che vanno dall'arte paleocristiana e bizantina della quale è stato uno dei massimi specialisti europei, all'arte moderna, all'arte contemporanea, al cinema, all'architettura di oggi. Ecco quindi la prima questione: Bettini è isolato in questa sua ricerca oppure la sua generazione, che è quella di Giulio Carlo Argan, di Cesare Brandi, di Carlo Ludovico Ragghianti, ha mostrato, anche al mondo del contemporaneo, attenzioni in qualche modo confrontabili?

Il punto di partenza per la nostra analisi non potrà che essere quindi il rapporto della generazione dei giovani allievi usciti dalla scuola di Adolfo Venturi e di Pietro Toesca, o ancora di Giuseppe Fiocco e di molti altri, con la riflessio-

ne crociana e l'idea dell'arte come «intuizione lirica della natura» che Croce proponeva nella sua *Estetica* fino alla v edizione⁵ e nel più vulgato *Breviario di Estetica*.⁶ Nella storia della critica d'arte in Italia il peso della filosofia di Benedetto Croce è determinante anche per storici della critica come Lionello Venturi e finisce per condizionare molte esperienze. Per capire il contesto storico occorre distinguere almeno due tempi del dialogo fra storici dell'arte e filosofia crociana. Il primo è il periodo fra le due guerre, dunque quello del fascismo e delle sue imposizioni anche in ambito estetico, quando la riflessione gentiliana diventa ufficialmente punto di riferimento per il regime: ebbene allora, e non si deve dimenticarlo, essere crociani voleva dire professare quella che Croce stesso chiamava «la religione della libertà». Questo dunque vuole dire distinguersi dalle posizioni del regime e da quelle, ufficiali nell'ambito dell'arte, di Margherita Sarfatti con *Novecento* e da quelle, certo più cogenti, di personaggi come Farinacci con il suo bieco Premio Cremona, contrapposto, come è noto, alla posizione del ministro Bottai che cercava di tutelare l'arte dei giovani con il Premio Bergamo. Seguendo l'impostazione crociana la tradizione degli studi dell'arte in generale deve culminare nella monografia, ma ecco il problema: Benedetto Croce, nei suoi saggi su *Ariosto*, *Shakespeare* e *Corneille*⁷ giunge a una definizione tautologica: se l'arte è appunto «intuizione lirica», far critica vorrà dire riconoscere l'esistenza di questa stessa intuizione, il che peraltro non aiuta a distinguere, qualificare il senso, a storicizzare la creazione degli autori. I problemi sono più complessi nell'ambito storico-artistico anche perché, alle descrizioni formali di Adolfo Venturi nella *Storia dell'Arte Italiana*, si contrappongono le posizioni di Pietro Toesca nel suo *Il Medioevo*, non esente comunque da schematiche costruzioni evolutive, mentre alcune altre figure, e prima fra tutte quella di Roberto Longhi, allievo egli pure del Toesca, vengono elaborando una metodologia che, dopo il positivismo del Morelli e degli *Indici* del Berenson, e dopo qualche riflessione sui «manifesti» del Futurismo, piega in direzione di una lettura vociana e post-dannunziana delle opere d'arte, lettura destinata a trasfor-

marsi in raffinata analisi letteraria. I giovani dunque, come Argan e Brandi, nominati ispettori centrali del Ministero della Educazione Nazionale da Bottai, o come Ragghianti, antifascista e quindi fuori del sistema ministeriale e universitario, professano un genere di storia dell'arte che maturerà pienamente solo nel dopoguerra, ma che già mostra attenzioni all'arte contemporanea europea, sul filo, del resto, della ricerca sugli impressionisti e su Cézanne di Lionello Venturi che, antifascista, andrà in volontario esilio negli Stati Uniti tornando solo nel dopoguerra in Italia.

E Sergio Bettini? Per comprendere la sua posizione e per capire le sue innovatrici attenzioni alla critica d'arte europea dei primi decenni del secolo è indispensabile utilizzare quanto scrive sulla propria vicenda di studioso nella relazione al concorso a cattedra di Catania.⁸ Dopo aver ricordata l'esperienza dell'arte medievale col Toesca e riassunto le proprie ricerche sull'arte paleocristiana e bizantina, Bettini tocca subito un punto nodale e certo illuminante: da una parte per lui stanno le teorie dello Strzygowski, quelle che vedono la dipendenza dall'Oriente dell'arte tardoantica e medievale, dall'altra sta la Scuola Viennese di Storia dell'Arte. Sul proprio debito con questa scuola Bettini scrive di accettare «come aiuto concreto al mio travaglio formativo i risultati fondamentali, in quanto avevano ancora di valido, raggiunti già dal Wickhoff e poi soprattutto dal Riegl ed elaborati dai loro epigoni tra cui principalmente lo Schlosser» (p. 29).

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 Bianchi Bandinelli, muovono da quella tradizione, ma Bettini ha una conoscenza, già a questa data, capillare ed estesissima dell'arte tardoantica e bizantina dall'Europa Orientale al bacino orientale del Mediterraneo, dunque ha in mano un sistema di immagini, rilevamenti e conoscenze, allora senza confronto nel nostro paese. Mettersi peraltro contro le tesi, da molti accolte, dello Strzygowski, da parte di un giovane, poteva voler dire essere escluso, quindi anche perdere il concorso, ma Bettini non ha dubbi: «Mi sembrò di veder chiaramente che Bisanzio, la capitale, aveva [...] assunto, e poi a modo suo maturato, il linguaggio artistico e aulico di Roma imperiale mentre nelle "province", quindi anche nell'Occidente, s'era mantenuto e rafforzato, senza soluzione di continuità, il *sermo rusticus* [...] Diveniva per me chiaro che il *sermo rusticus* tardoromano era stato il fondo linguistico comune in Oriente come in Occidente, tanto del romanico quanto del "romaico" e che Costantinopoli sola aveva cercato di salvare e di potenziare l'espressione più aulica dell'Impero» (pp. 35-36). Noto anche che il giovane non sembra condividere le tesi panlombarde del Rivoira⁹ col suo evolucionismo delle paraste e degli archetti da Galla Placidia al XII secolo: «la presenza di lesene archeggiate, per es. in Spagna o poniamo in Germania, non è per me sufficiente a riconoscerci un influsso "esarcale" essendo tale motivo un'ovvia trasformazione dei contrafforti esterni tardoromani e paleocristiani» (p. 36).

La polemica con lo Strzygowski prosegue esplicita più avanti e qui Bettini enuncia una linea che ribadirà in molte occasioni negando «l'ipotesi delle origini orientali dell'arte cristiana» (p. 39) e aggiunge: «La disgregazione della sintassi "organica" plastica, razionale dell'arte classica e l'affioramento sempre più determinato di una sorta di sillabismo "tettonico" cromatico, irrazionale, insomma premedievale, è fenomeno ovvio dell'arte tardoantica, soprattutto romana; ma tali fermenti anticlassici [...] sono difficilmente riferibili ad un Oriente artistico [...] Invero la "volontà di forma" anti-

classica non è mai scomparsa» (p. 39) e qui il riferimento evidente è al *Kunstwollen* riegliano. Insomma, e Bettini qui allarga lo sguardo a livello occidentale alla ricerca del Brehier, «la teoria delle origini orientali [...] si chiarisce come un rinvio romantico della storia verso l'ignoto» (p. 40).

Sulle origini della riflessione di Bettini molti ormai sono i contributi, e ricordo qui quelli di Argan,¹⁰ Sciolla,¹¹ quello di Valenzano¹² e quelli recenti di Dorigo,¹³ di Bernabei¹⁴ e di Xavier Barral,¹⁵ così mi limiterò ad analizzare due saggi importanti: il primo è determinante per comprendere l'esperienza dello studioso che introduce la edizione del volume di Alois Riegl *Industria artistica tardoromana* che era stato pubblicato in origine nel 1901;¹⁶ il secondo introduce nel 1969 di Julius von Schlosser *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*.¹⁷ Il volume su Riegl viene di nuovo tradotto e presentato, a pochi anni di distanza, con l'editore Einaudi, da Licia Ragghianti Collobi¹⁸ e una riflessione su questa duplice edizione va fatta. Mentre Bettini pubblica il testo integrale del Riegl, la Collobi esclude la parte sulle monete romane, significative per comprendere proprio la trasformazione delle immagini dall'età classica a quella tardoantica; queste stesse monete saranno determinanti per la riflessione di Ranuccio Bianchi Bandinelli su *Organicità e astrazione*.¹⁹

Ma veniamo alla linea critica del saggio prima di citare alcuni passi significativi. Bettini dunque muove dalla contrapposizione fra spazio e tempo, le antiche categorie kantiane ma rimediale forse attraverso la fenomenologia husserliana e, mentre individua la concezione dello spazio come caratteristica dell'arte classica, ritiene invece che l'arte tardoromana sia caratterizzata dalla temporalità. La concezione spaziale classica fa riferimento a un'idea platonica o neoplatonica, quella del tempo fa riferimento alla religiosità cristiana; mentre lo spazio platonico è totale e misurato lo spazio cristiano appare empirico. Ancora: da una parte lo spazio classico rappresenta il volume, dall'altra quello cristiano, o tardoantico, si esprime attraverso il colore. Ma la novità della ricerca di Bettini sta sì in questa contrapposizione fra mondo classico e mondo tardoantico, ma più ancora nella chiave che lo storico utilizza per leggere il passato; e qui per capire il mondo tardoantico e bizantino, un confronto significativo viene proposto, quello fra l'arte del XV secolo in Toscana e in Italia e l'arte veneziana: forma da una parte, colore dall'altra; e, ancora, da una parte la tradizione della figura, che dura fino alla fine del XIX secolo, e dall'altra l'espressionismo. Insomma Bettini, che pure si serve, come appare chiaro, anche degli strumenti della pura visibilità di Hildebrand, Van Mares e Fiedler, e che utilizza anche alcune delle categorie del Wickhoff, legge con sensibilità il passato attraverso il filtro del contemporaneo.

La consapevolezza critica di Bettini, al di là di ogni forma di schematizzazione, è sempre storica, e così egli sottolinea la scoperta, fuori dell'arte classica, dell'arte gotica, bizantina, carolingia, e ancora «la scoperta delle arti barbariche, le arti della migrazione dei popoli, le arti delle steppe» (p. XVI), per non parlare della scoperta del manierismo e del barocco. E aggiunge: «E, per quel che riguarda il mondo antico, si sono cominciate a rivedere le vecchie opinioni sull'arte della cosiddetta decadenza ellenistica, o dell'arcaismo greco; e infine s'è arrivati a capire il carattere, originale e non classico, dell'arte romana» (pp. XVI-XVII). Bettini riconosce il «valore, che è stato enorme, della semplificazione purovisibile per la critica in atto dell'arte figurativa del primo cinquantennio del nostro secolo se non altro perché, affiancandosi all'estetica del Croce, ha diradato dalla considerazione delle opere d'arte il vecchio bagaglio contenutistico, ed ha fondato il cri-

terio fondamentale della coincidenza della critica d'arte con la storia dei linguaggi figurativi» (p. xx).

Il recupero, che si deve al Riegl, dei secoli dalla fine della classicità all'arte paleocristiana ed oltre, si collega, nota Bettini, allargando felicemente l'ambito della indagine, alla storia delle religioni da Kerenyi a Bachofer, alla storia del diritto, alla concezione dello spazio che, nel mondo romano, diventa spazio interno, vivibile mentre nel mondo greco è forma chiusa, assoluta. Caratterizza il mondo romano, rispetto al greco, una «continuità spazio-temporale» (p. xxvi) e proprio questa continuità, ecco la nuova sensibilità critica di Bettini, la si ritrova anche in Wright e in Gropius. Spetta al Wickhoff, nella *Wiener Genesis* (1895), ripreso dal Riegl, la «scoperta [...] del carattere essenzialmente pittorico, non plastico, del linguaggio artistico romano» (p. xxix); «egli (Riegl) comprese il significato dell'arte espressionista, allora al suo nascere» (p. xxx). La posizione di Riegl in *Industria artistica tardoromana* è profondamente anticlassica; egli parte da un concetto, il *Kunstwollen*, che non nasce da un singolo ma semmai appare identificarsi con la cultura di un'epoca, esiste quindi un *Kunstwollen* greco e uno tardoromano. Bettini inoltre respinge le tesi dello Strzygowski sull'influenza barbarica o orientale e rilegge, storicizzandole, le trasformazioni della tarda antichità rispetto al mondo classico. Lo stesso Bettini afferma di voler collegare la propria ricerca alla tradizione di studi degli eredi del Riegl, da Sas-Zaloziecky a Emerson H. Swift e, a riprova, cita alcune sue importanti opere: *La pittura delle origini cristiane* (1942), *L'architettura di San Marco* (1946), *L'arte della fine del mondo antico* (1948).

Tornando sul concetto di *Kunstwollen* Bettini si collega all'interpretazione che propone Erwin Panofski «il quale riconobbe, anzitutto, che con esso Riegl aveva inteso affermare in primo luogo l'autonomia dell'arte, contro le teorie dominanti che volevano far dipendere l'arte da ogni sorta di fattori estranei ad essa» (p. XLIII). Nella parte finale del saggio Bettini affronta il tema delle origini della basilica paleocristiana mettendo in evidenza come, nella zona del presbitero fra altare, arcosolio, arco di trionfo ci si trovi davanti a un'«arte di glorificazione» derivata da modelli imperiali ma proposta in uno spazio che non è volumetrico ma pittorico, smaterializzato nella navata e lungo le pareti dissolte dal rivestimento musivo o dal colore e dunque ricondotte alle due dimensioni, a una «immagine di superficie» (p. LVIII). Non a caso, nella parte finale del saggio, Bettini cita Argan il quale sviluppa analoghi concetti nel volume *Walter Gropius e la Bauhaus*.²⁰ Lo studioso quindi conclude che, nella basilica paleocristiana, siamo davanti alla «soluzione dell'immagine architettonica sul piano [...] le sue misure non sono nell'ordine dello spazio, ma del tempo» (p. LIX). A questo punto Bettini, per illustrare l'attualità della posizione del Riegl che recupera il tardoantico identificandolo in un *Kunstwollen* diverso da quello classico, fa un esempio diverso, contrappone la forma fiorentina al colore veneziano e trova antecedenti nella costruzione greca del tempio contrapposta al colore della basilica paleocristiana. Dunque lo schema riegliano attraversa la storia dall'arte dalla paleocristiana alla rinascimentale: una rinnovata «Vie des formes»²¹ come avrebbe detto Henri Focillon.

Il saggio di Bettini che introduce il volume di Julius von Schlosser: *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*²² completa il nostro, certo limitato, resoconto dei saggi di storiografia artistica del critico. Egli distingue le due figure di Alois Riegl e di Julius von Schlosser; Riegl rivolto a concetti generali, a fissare modelli e schemi metastorici, Schlosser orientato invece all'analisi dei documenti, a ricostruzioni di specifici contesti,

anche se formalmente egli fa riferimento sopra tutto all'estetica crociana. L'opera d'arte per Schlosser, dopo la conversione idealistica, deve essere considerata nello spazio della monografia mentre, per Bettini, l'opera si comprende soltanto nel contesto, contrapponendo dunque *Langue a Parole*, lingua del gruppo a linguaggio individuale, come suggerisce Ferdinand de Saussure.²³ Schlosser giunge a queste conclusioni dopo una serie di ricerche diversamente orientate e dopo avere considerata la teoria della pura visibilità come un mezzo per negare «materialismo e positivismo dogmatico, dominanti in Europa tra il 1860 e 1890» (p. 12). I contributi per i quali gli studi di Schlosser resteranno sono la *Kunstliteratur* e alcuni saggi come quelli, fortemente crociani, su Leon Battista Alberti (1929) la cui architettura verrà considerata come «prosa» di fronte alla «poesia» del Brunelleschi. Agli occhi di Bettini quindi la posizione di Schlosser si fa difficile: «Altro insuperabile vicolo cieco, nel quale Schlosser "teorico" finì col cacciarsi, fu quello della ricerca della "personalità" dell'artista. Per cui non si sarebbero dovute più scrivere "storie dell'arte" ma soltanto "monografie". Cosa che tuttavia Schlosser, effettivamente, non fece (e in ogni caso non sono certo "monografie" o profili di "personalità" le sue opere migliori: sono vedute panoramiche sui grandi territori della storia dell'arte» (p. 28).

Un contributo recente e innovatore viene da Xavier Barral che scopre, negli appunti dei corsi, un preciso rapporto di Bettini con Henry Focillon;²⁴ Barral storicizza la ricerca dello studioso contrapponendola, ad esempio, alla «teoria prefascista delle culture storiche» (p. 23) dello stesso Josef Strzygowski. Bettini dunque viene «attratto dalla personalità di Henri Focillon (1881-1943), il teorico e storico dell'arte francese noto per la sua penetrante visione dell'opera d'arte come oggetto di studio in sé [...] per Focillon l'opera d'arte doveva essere compresa e interpretata innanzitutto e sostanzialmente sul piano formale e Focillon con i suoi discepoli (Chastel, Sterling, Grodecki) pesa molto nella ricerca di Bettini che del resto, oltre a tradurre *Vie des formes*, utilizza per i propri corsi *Art d'Occident* e altri saggi del francese». Ma Barral coglie anche altre più sottili tramitazioni fra Focillon e Bettini, ad esempio, nel saggio su Venezia del 1953, la città viene concepita come opera d'arte e lo stesso Focillon, nelle sue *Lettres d'Italie*, parla di Venezia «come di una città di nuvole, di cristallo e di acqua».

Bettini ha una straordinaria capacità di mantenere nei decenni, sempre affinandola, una posizione, un modello di analisi storiografica: elemento chiave è la sempre sottolineata distanza dalle posizioni dello Strzygowski con il suo mito dell'influenza formativa dell'Oriente su Roma e sull'intera arte tardoantica e del primo medioevo. Dal saggio di Wladimiro Dorigo dal titolo *Sergio Bettini e San Marco*, che si pubblica nel volume dedicato all'opera di Bettini²⁵ la sua posizione appare chiara, come lo era stata fin dal 1942: lo studioso sceglie la linea critica della Scuola Viennese di Storia dell'Arte. Così dunque San Marco viene inserita in un dibattito storico nel quale si ricostruisce l'immagine dei Santi Apostoli a Bisanzio nel VI secolo, prima delle modifiche ulteriori; l'opposizione persino violenta di Géza de Francovich, che sostiene le tesi dello Strzygowski, si dimostra non fondata storicamente. Confermano le tesi di Bettini anche le ricerche di Richard Krautheimer oltre che quelle di Roberto Salvini.

Ma quali scelte emergono da questi scritti inediti? Un testo compreso nella dispensa del 1961-1962, *Questa pazzia dello zen*,²⁶ forse aiuta a comprendere la complessità delle attenzioni critiche e la apertura intellettuale di Bettini. Dunque, come esiste una tradizione classica delle arti dello spazio e

una ricerca moderna fondata sulle arti del tempo, così esiste una contrapposizione fra Occidente ed estremo Oriente, fra un'esperienza di riflessione sul mondo, di introspezione, che propongono le civiltà indiana, cinese e poi giapponese, e una visione occidentale del tutto diversa del modo di essere nel mondo. Dunque lo zen, che per Bettini sta alle radici dell'informale e dell'action painting, fa comprendere come le arti del tempo di oggi siano contrapposte a quelle dello spazio del passato. C'è nel saggio un'osservazione che fa capire la ricchezza delle pensiero di Bettini secondo il quale la *Fenomenologia della percezione* di Merleau Ponty si pone di fronte al mondo come facevano e fanno il pittore, il poeta o il pensatore adepto della riflessione buddista.

Nel 1961 nel saggio *L'arte attuale* Bettini ribadisce lo stesso concetto ma, senza collegare questa volta le più recenti correnti artistiche, l'informale ad esempio, alla riflessione zen, le contrappone a quelle dello spazio che propongono il realismo; il critico comprende, nelle nuove ricerche, anche il design e sembra porsi in parallelo con le conclusioni di Giulio Carlo Argan su Walter Gropius²⁷ quando scrive: «Per uscirne (dalla polemica tra figura e non-figura) occorre porsi decisamente nella dimensione nuova, quella dell'attualità del tempo: ciò avvenne infatti di lì a poco (1919-1929) col Bauhaus di Gropius che, raggruppando le correnti allora più vitali dell'astrattismo europeo [...] diede ad esso una formulazione più connessa, o coerente; diede una coscienza estetica, impostò il problema dell'arte, come problematica non del rappresentare, ma del fare, del fare concreto, del costruire» (p. 113). E ancora tutto il sistema dei riferimenti storici al progetto, al design, all'astrazione, viene posto in parallelo con la riflessione filosofica di Heidegger «quando era ancora scolaro di Husserl»: «L'uomo, che è temporalmente finito, perché nasce e muore, è *Dasein*, essere qui, esserci. Questo esserci è l'esistenza, cioè la maniera di essere caratteristica dell'uomo. Ma l'analisi del *Dasein* - continua Heidegger nella sua opera fondamentale - *Sein und Zeit* - rivela ch'esso è essenzialmente *In der Welt sein* (essere nel mondo). L'uomo è gettato nel mondo: è dato a se stesso come un fatto, finito. Dunque questo mondo, che non è un sistema astratto, metafisico - un a priori rispetto alla vita - ma è termine dialettico del *Dasein*, dell'esistente, è quel che oggi significa "realtà"» (p. 118). Insomma il filtro della riflessione di Bettini è quello fenomenologico, uno sviluppo critico parallelo a quello di altri, sopra tutto Giulio Carlo Argan e, ancora, ma in modo mediato dalla riflessione idealistica, di Cesare Brandi.

Un altro saggio del 1961, *Osservazioni sull'opera di Pier Luigi Nervi*,²⁸ propone una lettura formale, ancora legata all'analisi riegliana della *Spätromische Kunstindustrie*, delle grandi costruzioni del Nervi dalle aviorimesse di Orbetello alla Manifattura dei Tabacchi di Bologna. La riflessione si allarga adesso ai modelli della progettazione contemporanea in generale. Scrive lo studioso: «L'esperienza dello spazio di Wright ha sempre un margine di imprevedibilità e la sua forma stessa, apertissima, non si risolve che *ad infinitum*, perdendosi nella "natura", in ciò che è informe, ma contiene la possibilità di ogni forma; il tempo di Nervi è invece qualcosa di rappresentato esso stesso, è la "durata" dello spazio, è una quarta dimensione». Su questa linea dunque Bettini stacca dalla ricerca di Bruno Zevi²⁹ e dalla contrapposizione posta da quello studioso fra organicismo e razionalismo, per accostarsi alle tesi di Argan, del quale cita un passo sulla concezione dello spazio come «dimensionalità assoluta» contrapposta a quella tradizionale dello «spazio come sistema proporzionale» e dove la forma «acquista una autonomia assoluta».

In un saggio del 1963-1964 compreso nel corso di *Estetica* e dal titolo *Poetica del cinema*³⁰ Bettini si pone il problema critico del film come arte del tempo muovendo dai grandi teorici russi Vsevolod Pudovkin e Sergej Ejzenštejn, dai quali muoveva anche Ragghianti per il suo *Cinema arte figurativa*.³¹ Dunque per Bettini si deve respingere il film come documento realista: «Nel buon cinema le "tranches de réalité", le fette di realtà, non sono quadri da Salons, sono punti del tempo: tanto più validi quanto più immediati, cioè esistenzialmente identificabili col nostro tempo. Perché questo avvenga, s'intende, occorre che il tempo dell'opera filmica sia "aperto": soltanto così infatti il cinema può realizzare appunto quella *identificazione*, il cui "principio" è stato riconosciuto, soprattutto da Balazs, come fondamentale del linguaggio cinematografico» (p. 165). Interessa qui soffermarsi su un altro passo, del quale peraltro non vorrei forzare l'interpretazione, un passo che mi sembra alludere alla ricerca sui «Critofilm d'arte» di Carlo Ludovico Ragghianti, segnando da questi una precisa distanza critica. Scrive Bettini: «Esistono, come sapete, dei film sull'arte, dei documentari d'arte, che riprendono per esempio i quadri di un Museo o di una Mostra, ce li fanno passare sotto gli occhi, fermandosi su qualche particolare etc. Sono utili, s'intende; ma non sono secondo me, vera critica espressa col linguaggio specifico del cinematografo. Sono paragonabili alle raccolte di tavole di riproduzioni [...] Diverso invece è il caso di films sull'architettura e sull'urbanistica: qui la "critica implicita" ottenibile col cinema e solo col cinema è precisa, anzi insurrogabile: il cinema ci dà la riprova [...] che la critica d'arte è possibile e autentica soltanto quando alla struttura dell'opera che esamina corrisponde una struttura del nostro linguaggio critico, che sia analoga, che renda quelle traducibili in queste». (p. 174). Dunque, se non interpreto male, i «critofilm» sono accettabili per architettura e urbanistica, non per la pittura, nei confronti della quale non sono linguisticamente omogenei. Mi sembra quindi di intravedere una distanza dalla posizione di Ragghianti che proprio col film analizza opere d'arte anche pittorica. Bettini sta forse prendendo le distanze dalla ricerca di uno studioso amico da decenni? Dunque il problema che dobbiamo adesso affrontare è quello della posizione reciproca dei giovani nel segno dei quali ho iniziato questo intervento: Argan, Brandi, Ragghianti e, appunto, Bettini.

Cosa accomuna questi studiosi, che cosa li distingue dalla generazione precedente e dai molti giovani che restano legati alla tradizione di lettura formale che caratterizza la ricerca post-idealista e anche quella longhiana? E che cosa accomuna questi giovani nell'ambito dell'arte e della critica d'arte? La frattura più grossa, nel campo della consapevolezza storica dell'arte, è l'attenzione di tutti e quattro per l'arte bizantina o, comunque, il rifiuto delle posizioni longhiane nei confronti di quella civiltà, posizioni dallo studioso espresse più volte e, in modo molto articolato, in *Giudizio sul Duecento*.³² Ma si tratta di un tema ripreso da troppi storici dell'arte per analizzarlo ancora in questa sede. Interessa dunque quello che accomuna i giovani sul piano delle esperienze formative, e qui dobbiamo dire che li unisce l'alunnato o comunque la considerazione critica per l'opera di Pietro Toesca e l'attenzione, prima, alla Scuola Viennese di Storia dell'Arte e, poi, alla ricerca del Warburg. Tutto questo collega Argan, Ragghianti e Bettini, in misura meno evidente Cesare Brandi che una sua impostazione critica fortemente neo-crociana continua a mantenere, pur nella mediazione più tarda della fenomenologia da Husserl a Merleau Ponty.

Dunque questi giovani studiosi potevano cambiare la scena della storia dell'arte italiana? Bettini con la sua scoperta del tessuto dell'arte tardoantica e medievale, Ragghianti con la sua visione interdisciplinare, il suo storicismo, la sua attenzione alle civiltà le più diverse, Argan con la capacità di collegare la tradizione di studi filosofici e letterari del Warburg alla concreta analisi delle opere d'arte dal medioevo al rinascimento e al barocco. Ma il cambiamento del panorama scientifico in Italia non avviene. Se le polemiche di Ragghianti nei confronti di Roberto Longhi e poi di Giovanni Previtali sono dirimpenti, non sono da meno quelle con Argan e, naturalmente, quelle di Argan stesso nei confronti del Longhi e di tutta la sua scuola. E Bettini? La sua posizione è molto più defilata: in buoni apporti con Ragghianti e con Argan, alla fine ha un rifiuto nei confronti del critico lucchese e delle sue posizioni più polemiche, ma con quello conserva il senso della visione globale della storia dell'arte e dell'arte contemporanea; lo provano le battaglie combattute dai due negli anni Cinquanta e ancora dopo, per l'autonomia della Biennale di Venezia.

Bettini ha comunque un altro genere di attenzione per la storia e per il contemporaneo, non scrive, salvo il caso di Geza De Francovich, dure recensioni e tantomeno attacca chi da lui dissente, ma tende piuttosto, in un complesso e lungo impegno nell'insegnamento, a mediare le posizioni critiche e a costruire nei giovani la conoscenza della storia e delle riflessioni più diverse, dalla fenomenologia allo strutturalismo, dalla psicologia della percezione alla semiotica. Una conferma di questo lungo seminare nel tempo, di questa attenzione ai giovani, si ha proprio nelle pagine di questi due volumi, densi di memorie degli allievi, alcuni purtroppo scomparsi, e degli altri che adesso ancora operano per scavare nelle sue importanti carte che sono al centro di una tradizione di studi e di una consapevolezza storica diramata e complessa. Insomma, Oriente e Occidente, Bisanzio o Roma, informale e astrazione, ma anche la bellezza di quelle luci di Venezia, deserta di inverno, che piacevano a Ruskin, ma anche a Thomas Mann e, certo, a Sergio Bettini del quale resta, in tutti noi, una dolce, critica memoria.

1. Il presente contributo è l'elaborazione del discorso pronunciato l'8 maggio 2012 in occasione della presentazione dei due volumi a cura di Michela Agazzi e Chiara Romanelli: S. BETTINI, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, e *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia, 2011.

2. *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia.

3. BETTINI, *L'inquieta navigazione*.

4. Fra i molti saggi ricordo: G. LORENZONI, *In memoriam Sergio Bettini*, «Arte Veneta», 40, 1986, pp. 274-276; F. BERNABEI e G. LORENZONI (a cura di), *Tempus per se non est*, Giornata di studi per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Accademia Galileiana di Scienze Lettere e Arti, Padova, 1996; E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini: profilo di un'avventura critica*, introduzione in S. BETTINI, *Il gotico internazionale*, Vicenza, 1996; E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria e attività museale*, Padova, 1997; A. CAVALLETTI, *Introduzione*, in S. BETTINI, *Tempo e forma*, Macerata, 1996.

5. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1921 (1902).

6. B. CROCE, *Breviario d'estetica*, Bari, 1912.

7. B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920.

8. *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini (1942)*, in BETTINI, *L'inquieta navigazione*, pp. 27-47.

9. G.T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, Roma, 1901.

10. G.C. ARGAN, *Per Sergio Bettini*, «Arte Veneta», 29, 1975, pp. I-III.

11. G.C. SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des XXV Internationalen Kongress für Kunstgeschichte*, Atti del convegno (Vienna, 1983; Köln-Graz, 1984), Wien, 1983, pp. 65-81.

12. G. VALENZANO, *Sergio Bettini e lo studio della storia dell'arte medievale all'Università di Padova*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo Arte e Storia*, Milano, 2008, pp. 461-464.

13. W. DORIGO, *Sergio Bettini: una lezione*, «Venezia Arti», 1, 1987, pp. 5-6.

14. F. BERNABEI, *Sergio Bettini. Un maestro della storia dell'arte*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti», 1987-88, pp. 65-95.

15. X. BARRAL I ALTET, *Prolusione: Bettini, Riegl e Focillon*, in *L'opera di Sergio Bettini*, pp. 21-39.

16. A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie nach der Funden im Osterreich*, Wien, 1901, trad. it., *Industria artistica tardo romana*, Firenze, 1953.

17. S. BETTINI, *Introduzione*, in J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Vicenza, 1969, pp. 7-37.

18. A. RIEGL, *Arte tardoromana*, Torino, 1959.

19. R. BIANCHI BANDINELLI, *Organicità e astrazione*, Milano, 1956.

20. G.C. ARGAN, *Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1951.

21. H. FOCILLON, *La vie des Formes*, Parigi, 1934.

22. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia*.

23. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Parigi, 1916.

24. BARRAL I ALTET, *Prolusion*.

25. W. DORIGO, *Sergio Bettini e San Marco*, in *L'opera di Sergio Bettini*, pp. 127-137.

26. S. BETTINI, *Questa pazzia dello zen*, testo dispense 1961-1962, ora in *L'inquieta navigazione*, pp. 125-145.

27. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*.

28. S. BETTINI, *Osservazioni sull'opera di Pier Luigi Nervi*, in *L'inquieta navigazione*, pp. 103-109.

29. B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1950.

30. S. BETTINI, *Poetica del cinema*, in *L'inquieta navigazione*, pp. 161-187.

31. C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Torino, 1952.

32. R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 2, 1948, pp. 5-54.