



2025

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 32, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fianza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pen-carelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Ludovico Solima, Andrea Torre

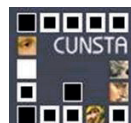
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Sergio Bettini, Tiziano e la dicibilità del colore

Matteo Capurro*

Abstract

Con un approccio destrutturante e innovativo, nei saggi *Il colore di Tiziano* (1977) e *Linguistica di Tiziano* (1980), Sergio Bettini scandaglia l'arte del pittore cadorino e, dopo aver constatato l'ineffabilità della cromia vecelliana, si sofferma sulle difficoltà insite nella verbalizzazione del visivo, interrogandosi sulla pertinenza del linguaggio critico e mettendo in discussione le tradizionali strategie escogitate dalla storiografia per rendicontare il colore del maestro veneto. Il contributo ripercorre le riflessioni metodologiche di Bettini e ricostruisce i passaggi attraverso i quali lo studioso, grazie a un continuo dialogo con i fermenti filosofici del proprio tempo, approda prima al concetto di "struttura" e poi ad un'interpretazione della proposta tizianesca come linguaggio fluido, ancora oggi indispensabile linea-guida per inquadrare la pennellata e per interpretare la "maniera sfatta" del Vecellio.

In his essays *Il colore di Tiziano* (1977) and *Linguistica di Tiziano* (1980), the art historian Sergio Bettini takes a deconstructive and innovative approach to the art of the

* Assegnista post-doc, Università di Torino, Dipartimento di Studi Storici, via S. Ottavio 20, 10124 Torino, e-mail: m.capurro@unito.it.

Ringrazio Giorgio Tagliaferro, che mi ha stimolato a sviluppare il testo. Un grazie particolare a Laura Stagno per la lettura attenta e i preziosi suggerimenti.

painter from Cadore. After having ascertained the ineffability of Titian's colour, he dwells on the difficulties inherent in the verbalization of the visual, questioning the pertinence of critical language and questioning the traditional strategies devised by scholars to account for the colour of the Venetian master. The contribution retraces Bettini's methodological reflections and reconstructs the steps through which the scholar, thanks to a continuous dialogue with the philosophical ferments of his time, arrives first at the concept of "structure" and then at an interpretation of Titian's proposal as a fluid language, still today an indispensable guideline for framing the brushstroke and interpreting the "unfinished manner" of the Late Titian.

Studio dai molteplici interessi – dalla pittura veneta all'arte bizantina, dall'architettura all'archeologia – Sergio Bettini (1905-1986) è una figura che ha lasciato il segno nella storia dell'arte del secolo scorso¹. Lo ha fatto tramite il magistero esercitato all'ateneo padovano – dove è titolare delle cattedre di Storia dell'Arte Bizantina e Archeologia Cristiana prima, di Storia dell'Arte Medievale, Estetica e Storia della Critica poi – ma lo ha fatto soprattutto attraverso i suoi scritti. Al di là dei temi specifici di volta in volta affrontati, a rendere particolarmente interessanti i suoi contributi è la scrupolosa attenzione riservata agli aspetti metodologici. Se, nel 1942, di fronte alla commissione incaricata di vagliare la sua candidatura alla cattedra di Archeologia Cristiana dell'Università di Roma, lo studioso ammetteva senza mezzi termini che il metodo era il suo «tormento più assiduo», in una lettera del 7 agosto 1948 confessava con trasporto all'amico André Chastel: «L'art est difficile... ma la critique aussi! Io mi tormento senza fine col problema del metodo»². Questa "ossessione" sprona Bettini a un costante approfondimento teorico, che lo spinge a cercare nelle altre scienze umane schemi, definizioni generali, vocaboli idonei e idee certificate che lo aiutino a sciogliere le questioni sollevate dal confronto diretto con le opere. Mentre nel corso degli anni Trenta, da giovane ricercatore, si lascia affascinare dal concetto di "personalità artistica" e quindi dall'idealismo, a cavallo del secondo conflitto mondiale la propensione speculativa porta il professore a trasformarsi in un appassionato mediatore, impegnato ad innestare sul ceppo di una tradizione italiana ancora legata al pensiero di Benedetto Croce, i fermenti della scuola viennese, le idee di Henri Focillon, infine le tesi dello strutturalismo e i principi della semiotica. Indirizzi indagati, fatti propri e da ultimo messi a disposizione della comunità scientifica attraverso una protratta attività editoriale fatta di curatele e traduzioni. Quello di Bettini è un approccio anti-nozionistico, che si fonda sulla pratica

¹ Per un profilo biografico dello studioso cfr. Agazzi 2011; Bernabei 2007b; Formaggio 1999; Puppi 1989; mentre per una panoramica degli ambiti di ricerca esplorati da Bettini cfr. Bettini 2020, pp. 353-370.

² Bettini 2011, pp. 30, 98.

del dubbio e sulla convinzione «che, in questo nostro perpetuo muto dialogo con l'arte, le risposte definitive non esistono; e che infine quel che più importa non sono le risposte, ma questa stessa nostra infinita domanda, questa nostra infinita attesa d'apparizione»³; ed è proprio questo atteggiamento critico che fa risaltare, nell'ambito della ricca bibliografia che porta la sua firma, gli interventi dedicati a Tiziano.

Occorre precisare che, per quanto la figura del cadorino faccia capolino in molti dei suoi scritti, sono soltanto due le occorrenze in cui viene scandagliata in chiave esclusiva: i saggi *Il colore di Tiziano* (1977) e *Linguistica di Tiziano* (1980). Appurata questa innegabile marginalità, si potrebbe giudicare quanto meno azzardato dedicare un esteso contributo a ripercorrere le considerazioni contenute in quelli che potrebbero apparire semplici *divertissements*, se non fosse che da questi testi affiorano alcune “domande di senso” che, concentrandosi sull'elemento cardine dell'arte vecelliana, ossia la tinta, mettono in discussione le modalità tradizionali di raccontarla. Seguendo i ragionamenti intavolati da Bettini, queste pagine si propongono di scandagliare una sfumatura della produzione dello studioso ancora poco indagata, nella convinzione che le perplessità che il professore manifesta nei confronti degli schemi del discorso critico, le sue cautele metodologiche e le sue riflessioni sull'arte tizianesca costituiscano ancora degli spunti utili per calibrare un'analisi formale della cromia vecelliana che, sfuggendo ai pregiudizi, al sensismo e alle ecfrasi confezionate con artificio, non sia meramente descrittiva, ma oltrepassi le impressioni epidermiche per addentrarsi nei meccanismi di funzionamento del colorito.

Come si evince dall'impianto colloquiale che conservano nella loro redazione definitiva, i due contributi appena citati non nascono per una destinazione editoriale, ma sono il precipitato di altrettante comunicazioni verbali: una lezione e una prolusione di convegno⁴. Sebbene siano stati concepiti per aggregare in un discorso organico i frammenti di un'ermeneutica tizianesca altrimenti sparpagliata, i due interventi sono privi di qualsiasi ambizione sistematica. In questi “testi d'occasione”, Bettini si accontenta di stabilire dei punti d'orientamento e, pagina dopo pagina, educa a problematizzare alcune “opacità” che si annidano nel “tessuto” dei dipinti vecelliani, ridiscutendo questioni – come la

³ Bettini 1945 (ed. cons. Bettini 2020, p. 26).

⁴ *Il colore di Tiziano* è il titolo di una lezione, parte di un ciclo di incontri tenuti a Venezia, nell'aula magna di San Fantin, tra il 15 novembre 1975 e il 15 maggio 1976. I contenuti sarebbero stati pubblicati in un apposito volume nel 1977 e riediti quello stesso anno in *Tiziano a Venezia. Catalogo-guida delle opere in città* con la nuova titolazione *Forma e colore in Tiziano*. Un'ulteriore ricaduta scritta dell'intervento appare nella miscellanea *Tempo e forma*, uscita postuma nel 1996. Al di là del *labor limae*, non si rinvengono scarti concettuali significativi tra una versione e l'altra. *Linguistica di Tiziano* è invece la prolusione al convegno *Tiziano e Venezia*, tenutosi all'Università degli Studi di Venezia tra il 27 settembre e il 1 ottobre 1976.

presenzialità della figura umana, la liminalità dello spazio pittorico o l'impressione "classica" – ormai stabilizzate in consolidati *clichés* esegetici⁵.

Le chiose che scandiscono questi affondi tizianeschi scaturiscono da un intenso "corpo a corpo" con la pittura del cadorino; ed è proprio ripercorrendo gli esiti di un'esperienza visiva personale che, nel flusso espositivo di *Il colore di Tiziano*, Bettini mette in discussione le modalità impiegate dalla storiografia per raccontare la tinta. Le perplessità dello studioso emergono nel momento in cui appropria una tematica all'epoca di bruciante attualità, ossia il confronto con le «stralunate anomalie del manierismo toscano-romano»⁶. Ribadendo, anche per un momento segnato dall'incontro/scontro con tendenze pittoriche di credo alternativo, il ruolo pivotale del colore, il professore rileva una contraddizione sostanziale che si palesa in fase di ricezione. Il dato cromatico è la componente pittorica di più immediata appercezione ma è anche quella più complessa da restituire a parole:

Ma il fatto è che il colore è proprio quel che vi è di più indicibile. Non riuscirete mai a far capire con parole quale è per esempio quel punto preciso di rosso, a chi non l'abbia veduto co' suoi occhi. Per descrivere un drappo di Tiziano, direte che è vermiglio o scarlato o così via; direte che il suo colore è secco o squillante o smorzato o vellutato, che è rosso-sangue o rosso-vino: approssimazioni, metafore, circonlocuzioni che girano attorno, appunto, al significato, senza mai coglierne puntualmente il centro⁷.

Non è impegnativo sintonizzarsi con il ragionamento se si prendono in esame dei casi concreti, come il *Ritratto di gentiluomo con manica blu* della National Gallery di Londra. Giocato sul magistrale accordo di minime variazioni tonali, formalmente il dipinto ruota intorno alla massa cromatica in espansione dello sbuffo che, articolandosi nello spazio secondo l'andamento in tralice della posa e minacciando di sconfinare oltre i confini del fittizio, massimizza la fisicità del protagonista, in accordo con la presenzialità aggressiva già garantita dal trattamento pungente della nota psicologica. La figura si impone perché ad imporsi è la tinta della sua veste, e l'intera tela si attiva sulla scia di questo brano che funziona non solo in appoggio al soggetto ma anche al di là di esso come dato di espressione autonomo⁸. Una volta precisato che il colore di quella manica è blu, non risulta però altrettanto semplice trovare i termini adeguati a descrivere l'effettualità di questo passaggio di colore, policromo nel mono-

⁵ Per il concetto di *opacità* cfr. Di Giacomo 1999, p. 10; per la nozione di *tessuto* cfr. Lion 1935, pp. 15-38.

⁶ Bettini 1977, p. 54. Per questo aspetto dell'arte di Tiziano cfr. Gioseffi 1980; Pallucchini 1978, 1980 e 1981.

⁷ Bettini 1977, p. 55.

⁸ «Laddove in Tiziano – e non faccio qui solo questione di gamme, di timbri etc. – il colore si impone subito [...] non come un'evocazione, ma come una presenza infallibile» (Bettini 1977, p. 59).

cromo. In questo senso, l'individuazione degli specifici pigmenti utilizzati non aiuta a rendere meno imbarazzante il paragone tra la povertà del linguaggio e la ricchezza comunicata dal visivo.

L'inafferrabilità del colore tizianesco per lo studioso non è vincolata ad uno specifico periodo della carriera dell'artista e non consegue all'impiego di un particolare *handling*. Se vale per stesure omogenee, è vera a maggior ragione quando ad essere chiamate in causa sono quelle «masse semidense» che, stratificandosi nelle tele cronologicamente più tarde, compongono «una sublime ebrezza coloristica paga di sé stessa, irraggiungibile»⁹. Dove «sublime», come nel *Tiziano* di Suida, lungi dall'essere un pleonasma, deve intendersi in senso rigorosamente kantiano, cioè come l'unico aggettivo possibile per inquadrare un'impressione tanto vivamente sentita quanto apparentemente imprecisabile¹⁰. Anche in questo caso consideriamo a titolo esemplificativo la superficie pittorica di un campione quale la *Ninfa e pastore* del Kunsthistorisches Museum di Vienna¹¹. Di fronte all'affastellarsi di pennellate cremose che costruisce lo sfondo burrascoso del paesaggio avvolgente, o dinnanzi alle stesure tremolanti che si agglutinano a formare il panno bianco che scorre lungo il fianco della protagonista, ogni denotazione risulta approssimativa.

Pur non essendo il primo a provare un certo disagio nei confronti del colore di Tiziano, Bettini è sicuramente un pioniere nel traslare i suoi dubbi su un piano teorico organizzato, focalizzandosi essenzialmente su due aspetti: la naturale rifrangenza della cromia nei confronti del discorso verbale e il carattere approssimativo dei mezzi con i quali la critica tenta di circoscriverla.

Alla base dell'accertamento che ogni discorso sul colore è viziato da una congenita “inaderenza”, vi è la consapevolezza che immagine e parola sono due forme linguistiche eterogenee che, pur avendo in comune l'appartenenza ai sistemi simbolici, obbediscono a regole distinte¹². Bettini non si accoda pigramente alla distinzione, già nota al pensiero antico, e poi confluita nella celebre dicotomia consacrata da Lessing nel *Laocoonte* tra “arti simultanee” e “arti successive”, ma riconosce che la conversione del sincronico in una logica narrativa è soltanto una sfumatura dell'intricato problema di “verbalizzazione” del visivo, nucleo primordiale di una disciplina come la storia dell'arte che, come notava, tra gli altri, Oleg Grabar, non ha altra scelta che avvalersi di un *medium* estraneo al proprio oggetto di indagine per potersi esprimere¹³.

⁹ Bettini 1933, p. 12.

¹⁰ Suida 1933, pp. 140-141.

¹¹ In Gentili 1980, pp. 143-147 l'iconografia è decifrata come Dioniso e Arianna.

¹² Bettini 1958b, p. 156. Per differenze e continuità tra i due sistemi linguistici cfr. Goodman 1976.

¹³ Grabar 1972, p. 566. Non è fuori luogo riportare il pensiero Etienne Gilson: «Literary critics create literature about literature; they write about writings. But art critics do not write music about music, nor do they paint about painting; they express themselves in words about an

Bettini sa che “far parlare” le immagini sottende una dinamica complessa che implica la razionalizzazione del dato sensoriale e la faticosa elaborazione di un vocabolario *ad hoc* in grado di trasmettere ciò che il visivo comunica con il suo “mutismo”¹⁴.

Visto lo scarto tra i due ordini linguistici in gioco la traduzione integrale è un “impossibile critico”¹⁵: se l’arte ha dei limiti materiali che la abilitano a rappresentare solo un “fotogramma” – o una sequenza di “fotogrammi” – dell’azione che intende figurare, anche la parola sconta restrizioni congenite¹⁶. Il linguaggio verbale non sarà mai in grado di assimilare le sfumature sinestetiche della percezione; basti pensare all’intrasferibilità delle impressioni aptiche responsabili della lettura tridimensionale della pennellata oppure all’arduo compito di rendere *per verba* la funzionalità compositiva del vuoto, o ancora alla necessaria riduzione della volumetria all’azione di tracciati piani per poterla correttamente comunicare.

Ovviamente non tutti i costituenti di un’immagine sono ugualmente ostici da proferire e di conseguenza non tutte le traduzioni scontano un identico grado di inesattezza. Chiamando in causa le tradizionali partizioni della pittura, potremmo concludere che l’“invenzione” trova un facile corrispettivo verbale, a patto che la simultaneità dell’azione rappresentata sia decompressa in ossequio alle regole del “principio di narrazione”. Con qualche sforzo terminologico in più è possibile rendere giustizia anche al “disegno”. Quando Vasari parla di “maniera secca”, per fare solo un esempio trito, estrae dal proprio patrimonio linguistico una definizione in grado di trasporre in maniera intuitiva i caratteri di una costruzione lineare. Di tutt’altra complessità è il caso del colore sul quale Bettini si sofferma. Afferendo ad una dimensione eminentemente visiva, è l’aspetto della datità ottica più arduo da forzare nei parametri di una comunicazione alternativa. La cromia può essere rendicontata sulla base delle sue qualità oggettive. Se termini quali giallo, rosso o bianco hanno una carica denotativa generica, classificare una tinta come rosso carminio, giallino o bianco di piombo consente sia di puntualizzare i caratteri materici dei pigmenti sia di organizzarli secondo una scala cromatica ordinata scientificamente. Queste constatazioni portano con sé una percentuale di verità difficilmente discutibile ma, se potrebbero a malapena bastare quando a dover essere de-

art that is not an art of words» (Gilson 1957, p. 224). Il brano, tratto dal volume *Painting and Reality*, era ben noto a Bettini, che aveva consultato il libro nella traduzione francese del 1958 e lo aveva ampiamente sfruttato per stendere il saggio *Arte e critica* (Bettini 1958a [ed. cons. Bettini 2020, da p. 142]). Per la *verbalizzazione* delle immagini, con i problemi ad essa connessi, cfr. Carboni 1985, 2002; Cometa 2012; Patrizi 2000.

¹⁴ Bettini 1969a (ed. cons. Bettini 2020, p. 266). Per il “mutismo” delle immagini cfr. Boehm 1986, p. 203.

¹⁵ Carboni 2002 (ed. cons. Carboni 2018, pp. 15-74).

¹⁶ Baxandall 1979, pp. 455-457.

scritto fosse un dipinto formato da campi monocromi puri come una *Composizione* di Mondrian, sono assolutamente limitanti di fronte alla produzione tizianesca, dove il colore è un mezzo abilmente manipolato per la costruzione di impasti la cui efficacia comunicativa non poggia tanto sull'identità dei singoli ingredienti quanto sull'effetto generato dalla loro relazione.

La traslazione da un dominio semantico all'altro può avvenire soltanto in virtù della negoziazione di continui compromessi. Ne deriva che ogni descrizione, dal resoconto piano all'ecfrasi più elaborata, sfocia in un'approssimazione, una forma di violenza quando adatta il percepito alla linearità del detto e una forma di astrazione quando riduce la ricchezza derivante dall'osservazione per consentire la dicibilità¹⁷; ma ne deriva anche che ogni descrizione, per quanto si sforzi di essere neutrale, è sempre un atto critico. Bettini condivide la disillusione di Gombrich – «the innocent eye is a myth»¹⁸ – quando sottolinea che ogni sguardo è presuntuoso perché influenzato dai bisogni, dagli obiettivi, dalle aspettative, dal sostrato culturale del soggetto che guarda:

L'opera è indiscernibile dalla sua “fruizione” [...]; e in questa connessione trascina con sé tutto quel che noi sappiamo – e non possiamo fingere di non sapere; di più: tutto quello che noi siamo. Non esiste una fruizione ingenua di un edificio, una visione ingenua di un quadro, precisamente come non esiste una lettura ingenua di un libro. Lo sguardo che noi posiamo su questi testi è sempre uno sguardo strutturato, secondo certi modelli o codici; e questa struttura del nostro sguardo non è solo biologicamente determinata dalla natura e dalla funzione della corteccia cerebrale, ma dalla cultura, dalla nostra formazione storica nei due sensi: della nostra storia personale e della storia della civiltà cui apparteniamo¹⁹.

Ma, allora, seguendo le argomentazioni del professore, i quesiti cogenti vengono da sé: esiste un linguaggio in grado di descrivere efficacemente il colore di Tiziano oppure è giocoforza accettare l'“inaderenza”? Di fronte al «mistero» di una materia capace «di dare un senso, più immediato della parola, alla presenza, al respiro, e infine anche alla struttura del mondo», le uniche soluzioni praticabili sono prendere atto di un'impossibilità narrativa, rifugiandosi «in descrizioni letterariamente distillate», o cambiare argomento, ripiegando «su ricerche iconologiche, o socio-culturali, etc.» che tendono a “*escamoter*” il problema linguistico²⁰.

Per comprendere la risposta finale di Bettini a tali interrogativi occorre fare un passo indietro. L'intellettuale sfrutta Tiziano per affrontare una *theoretical inadequacy* inerente alla funzionalità del linguaggio critico su cui stava investigando ormai da tempo, visto che, se con un'operazione filologica volessimo

¹⁷ Non dimentichiamo che *tradurre* e *tradire* condividono la medesima etimologia, come giustamente chiosava Heidegger commentando Kant (Heidegger 1990, p. 138).

¹⁸ Gombrich 1960, p. 298.

¹⁹ Bettini 2020, p. 287. In formulazione leggermente diversa in Bettini 1969b, p. 325.

²⁰ Bettini 1977, p. 53.

rintracciare le origini del rovello, dovremmo risalire alla monografia dedicata a Jacopo Bassano che il critico dà alle stampe nel 1933²¹.

Che si interrogasse sulla capacità di raccontare il colore già in tale occasione è tutt'altro che casuale, date le ambizioni di questo libretto-laboratorio che ha tutti i caratteri di un ribollente cantiere critico, nella misura in cui si configura come un brogliaccio metodologico nel quale si introducono categorie estetiche solo successivamente messe a sistema e come un canovaccio tematico all'interno del quale sono tratteggiati i *leitmotiv* del "Bettini modernista".

Quello su Da Ponte è ancora un lavoro acerbo, e non potrebbe essere altrimenti trattandosi di uno scritto "di formazione" che porta a termine un percorso iniziato con la tesi di laurea di medesimo soggetto discussa a Firenze con Giuseppe Fiocco nel 1929²². Acerbo tuttavia non significa criticamente immaturo, tanto che il suo stesso autore, pur considerandolo a distanza di un decennio «abbastanza ingenuo» ed eccessivamente letterario nel linguaggio, non si sentiva in dovere di smentirlo nei suoi esiti sostanziali²³.

Dalla sua immersione nei dipinti, Bettini traeva la convinzione che il tratto dominante dell'espressività bassanesca fosse la «sensibilità coloristica»²⁴. Se, nella sua recensione a *I Bassano* di Wart Arslan, il pittore era già stato insignito dell'epiteto di «lirico del colore», nella monografia questa angolatura critica viene ulteriormente rafforzata²⁵: la sua arte è definita «fantasia espressa con il colore» e nel variare del *medium* in relazione a questo elemento si individua sia la nota personale sia «la novità ch'egli porta» nell'ambito della scuola veneziana²⁶. Essendo la spina dorsale del taglio ermeneutico, il colore è quindi l'aspetto sul quale si concentrano gli sforzi del ricercatore ed è qui che per la prima volta Bettini si scontra con la difficoltà di verbalizzarne la qualità, accorgendosi dell'inadeguatezza del vocabolario critico standard.

Le questioni di lingua non sono una sfaccettatura a margine, al contrario, la messa a punto di un periodare funzionale alla narrazione degli effetti visivi delle paste cromatiche è una preoccupazione assillante che si intreccia con gli scopi della monografia. La calibrazione della parlata è condotta con evidente gusto per un'esplorazione verbale che si sposa alle inclinazioni letterarie coltivate dallo studioso negli stessi anni ed in particolare alla sua passione per la poesia²⁷.

²¹ Baxandall 1979, p. 453; Bettini 1958b (ed. cons. Bettini 2020, p. 158).

²² I rapporti tra Bettini e Giuseppe Fiocco sono delineati in Bernabei 2005, p. 227; 2011a, pp. 107-111 e 2011b, pp. 279-289; Tomasella 2007a. Per uno sguardo sulle opinioni personali di Bettini nei confronti del maestro cfr. Bettini 1971, 1972.

²³ Per gli orientamenti critici del giovane Bettini e per come sono incarnati dalla monografia su Jacopo Bassano cfr. Bernabei 2007a e 2011b, pp. 290-312; Tomasella 2007b.

²⁴ Bettini 1933, p. 105.

²⁵ Bettini 1930, p. 596.

²⁶ Bettini 1933, pp. 10-11.

²⁷ Non è raro rinvenire vere e proprie citazioni – come i fulminei inserti danteschi – e tutt'altro che infrequente è il ricorso a snodi sintattici esemplati su costrutti dannunziani o montaliani

Tra le pagine del suo lavoro Bettini fornisce innanzitutto una rendicontazione oggettiva delle singole tinte. Dell'*Adorazione dei magi* di Edimburgo elenca «il vermiglio della veste di Giuseppe, il cupo azzurro verde-rame del manto della Vergine morettesca, il rosso lampone, quasi violaceo del re ingnocchiato, l'oro a zone del re che sta in piedi»²⁸. All'individuazione della tinta da tavolozza si accosta spesso la puntuale disamina delle modalità operative con cui la materia viene manipolata. Il *Buon Samaritano* londinese diventa così un'occasione per apprezzare «il singolare precorritore impiego dei bianchi, sempre puri, che quasi si cagliano alla superficie delle vesti, de' corpi, delle barbe; disposti rapidamente, a virgolette, con un pennello esile; mentre il colore del campo sul quale spumano resta generalmente disteso con morbidezza uniforme»²⁹.

Tuttavia, il suo impegno non si esaurisce nella pratica denotativa, la cui validità – Bettini ne è consapevole – restava funzionale soltanto finché il compito era accennare alle «oasi di tinte pure» sfruttate dall'artista nella fase giovanile.

Passando in rassegna gli snodi che scandiscono il maturare della maniera di Bassano, il professore ricorre a diversi stratagemmi retorici che immettono nella prosa una terminologia presa in prestito da altri contesti. L'innesto si verifica nella stragrande maggioranza dei casi facendo leva sul paragone immediato e orizzontale reso possibile dalla metafora. Bettini sfrutta l'analogia per evocare la parvenza del colore così come appare allo sguardo. L'operazione di trasferimento è quasi sempre dichiarata prediligendo la formula della similitudine introdotta dal consueto “come”³⁰.

Frequente è il nesso con l'universo musicale che, imperniandosi sulla permeabilità del vocabolario, viene utilizzato per far luce sulle variazioni tonali³¹. Questo metodo ricorre sia per rendicontare tinte singole sia per analizzare accordi. Nelle pale di Vicenza e di Lusiana «i colori [...] di colpo han mutato tono, come la sonorità d'una corda che sia tesa ad una scala più alta da un giro di chiave»³², mentre nella *Deposizione* di San Luca di Crosara il tono è «ottenuto con accordi superficiali, possibili soltanto per la geniale levità delle tinte;

(Agazzi, Romanelli 2011, p. 11; Tomasella 2007b, p. 67). Vedi «[L]ora del tempo e la dolce stagione» da Dante, *Divina Commedia*, *Inf.* I,43 (Bettini 1933, p. 22); «l'ora che volge il disio» da Dante, *Divina Commedia*, *Purg.* VIII,1 (Ivi, p. 27).

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ Ivi, p. 65.

³⁰ Per il *trasferimento* metaforico cfr. Goodman 1976, pp. 71-80.

³¹ Una sorta di dichiarazione d'intenti è il gioco chiasmico che propone commentando il *Riposo dalla fuga in Egitto* della Pinacoteca Ambrosiana: «Pure ciò che fa di quest'opera una creazione nuova sono pur sempre i colori, che non son più i medesimi, perché ne varia il generale impasto (così all'orecchio d'un musicista due motivi, materialmente composti delle stesse note, possono non avere alcuna rassomiglianza, se differiscono per il colore dell'armonia e dell'orchestrazione)» (Bettini 1933, p. 49).

³² Ivi, p. 30.

simili ad armonie di carillon in un'alba cristallina»³³. Al glossario musicale lo studioso si appoggia anche per la costruzione di concetti critici utili per fissare l'alterità della maniera di Bassano nei confronti, tra le altre, della lezione tizianesca: «Jacopo vi portò una sua originalissima soluzione coloristica, per la quale egli riuscì ad essere polifonico senz'essere orchestrale; contrapponendo alla perfetta fusione armonica di Tiziano un accordo di tanti squilli cromatici isolati e distinti»³⁴. In casi come questo il riscontro sulle opere avvalorava l'efficacia di una strategia imperniata sull'*ut musica pictura*. Se affianchiamo due dipinti risalenti alla fase tarda di entrambi gli artisti, quella connotata da un più ardito sperimentalismo nella gestione delle masse cromatiche, la suggestione fornita da Bettini è utile per tratteggiare la singolarità espressiva di due ricerche che hanno cospicui punti di contatto. Il corpo del Cristo morto plasmato da Jacopo nel *Trasporto* padovano di Santa Maria in Vanzo è impastato con una pittura a corpo che percettivamente si avvicina al trattamento con il quale Tiziano modella le membra di Gesù nella celebre *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia; eppure, al di là di questo nesso, e sebbene entrambi i manufatti testimonino una spiccata propensione per la manipolazione del colore sfatto, la differenza sostanziale tra i due testi pittorici è proprio quella che separa la sinfonia dalla polifonia. Il cadorino fonde i toni e accorda all'insieme il carattere squillante di determinate tinte. Se la sua pittura produce un innegabile effetto di unità, quella di Bassano induce l'occhio a soste più localizzate, sovrapponendo a uno spesso sostrato di colore modellato macchie isolate, lavorate con una pressoché infinita variazione di gesti che arricchiscono la materia, di volta in volta strisciata, colata, punteggiata, fessa di ombre e rilevata di massimi chiari.

Detto questo, il ricorso alla metafora musicale non è certo un ritrovato dello studioso, anzi questa tecnica di *indirectness* – per dirla con Baxandall – aveva una storia lunga quanto quella della letteratura artistica e tutt'altro che originale è anche il massiccio sfruttamento di una terminologia imbevuta di natura³⁵. Espressioni come quelle usate per rendere la tinta del *Sansone* di Dresda – «[g]lemono qua e là [...] de' colaticci di gromma colorata, oscura ed energica, e qualche tratto di bianco o di vermiglio puro è sovrapposto (quasi

³³ Ivi, p. 32.

³⁴ Approfondirà poi facendo un paragone specifico con i *quatuor* di Beethoven (Ivi 1933, pp. 74-75).

³⁵ Baxandall 1979, pp. 457-459. L'uso delle metafore musicali in relazione al colore era stato consacrato dai celebri versi in cui Marco Boschini aveva cantato «El pitor venezian musico esperto» (Boschini 1660, p. 294; per l'importanza della musica nella critica boschiniana cfr. Lovato 2014). Bettini poteva inoltre trovare recenti e opportuni modelli sia negli studi di Giuseppe Fiocco – nei quali forse si dovrebbe cercare lo spunto per la formulazione del binomio polifonia-sinfonia (Bernabei 2005, p. 229) – sia fra i maestri della scuola viennese di storia dell'arte che tanto ammirava. Basti citare i contenuti del celebre discorso sull'arte italiana tenuto da Max Dvůrák per l'anno accademico 1918-1919 (cit. in Dell'Acqua 1978, p. 79).

collana di goccioline o bava di lumaca) sulla tinta inferiore»³⁶ – potrebbero addirittura sembrare esercizi di stile simili ai molti che pervadono la critica contemporanea, se l'impianto complessivo della monografia non acclarasse che questa e simili soluzioni altro non sono che ulteriori tentativi nell'ambito della ricerca di un linguaggio che, sagomato sulla pittura, riesca a riecheggiarne la parvenza, secondo uno schema che Bettini doveva conoscere piuttosto bene essendo un attento osservatore della prosa di Roberto Longhi (1890-1970).

Anche senza ricorrere al noto *endorsement* inserito nella monografia su Giusto de' Menabuoi del 1944³⁷, che Bettini tenesse d'occhio il lavoro del più navigato collega lo si deduce dai sintomi di palese ammirazione sparsi proprio tra le pagine de *L'arte di Jacopo Bassano*, cartina al tornasole di un dialogo *in absentia* fatto tanto di condivisione quanto di insanabili divergenze³⁸.

Se i riferimenti disseminati nel volume suggeriscono che Bettini avesse scandagliato per lo meno il *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (1914) non è improbabile che le sue letture si fossero estese fino a comprendere il *Piero della Francesca* del 1927, in cui Longhi, con ben altra maturità, aveva messo nero su bianco gli stessi timori che avrebbero assillato Bettini, plasmando prima la fisionomia della sua indagine bassanesca e confluendo poi nei suoi affondi dedicati a Tiziano. Infatti, rievocando le sue immersioni nel «giardin profondo» della cappella aretina istoriata con le vicende della vera croce, il critico piemontese confessava la travolgente impressione innescata dal confronto con il brillante tessuto coloristico espanso sui muri e si interrogava sulla fattibilità di tradurla in parole:

Ma, per essere il risultato estetico del colore anche meno significabile, per verba, che quel della forma, ci ristringheremo a qualche accenno puramente catalogico; che, tuttavia, pensiamo possa affidarsi alla discrezione del lettore con più confidenza di uno sforzo vanamente metaforico il quale presuma di aggiunger legna a quel fuoco che brilla già perennemente nel vocabolo stesso del colore³⁹.

A interessare il professore era la strategia che Longhi aveva infine elaborato per tradurre la cromia pierfrancescana, puntando tutto sulla qualità della scrittura. Il critico piemontese aveva affrontato direttamente il problema della verbalizzazione del visivo sulle pagine de «L'arte», recensendo nel 1920 il volu-

³⁶ Bettini 1933, p. 37.

³⁷ «Qui vien fatto di notare quanto siano illuminanti certe precisioni di Longhi – spesso relegate in nota o in incisi noncuranti con l'aria di parere avventate, e invece piene di una sostanza non solo critica, ma anche “filologica”, pesata al milligrammo: croce e delizia della Grande Armée dei seguaci, i quali con ciascuno di quei milligrammi, saleranno i molti litri della loro prosa» (Bettini 1944, p. 21). L'occasione è fornita da una meditazione su Longhi 1928a.

³⁸ Cfr. per esempio le questioni pierfrancescane sviluppate in Bettini 1933, pp. 54-58 e il commento a Longhi 1928b, p. 269 in Bettini 1933, p. 70.

³⁹ Longhi 1963, p. 50.

me su Luca Giordano di Enzo Petraccone, opera curata da Benedetto Croce e pubblicata dalla napoletana editrice Ricciardi nel 1919 dopo la morte in guerra dell'autore⁴⁰. Il contesto è significativo, visto che Petraccone poneva a capello del suo lavoro un'introduzione di carattere militante in cui, approccando le differenze tra critica storica e critica estetica, lanciava un pesante attacco alle modalità di traduzione del visivo escogitate da Longhi, tenendo a mente il modo in cui erano state applicate nel *Mattia Preti*, apparso sulle colonne de «La Voce» il 9 ottobre 1913. Sotto esame erano i suggestivi equivalenti verbali come la «cenere fusa» – in realtà «cenere liquida» nel testo longhiano – usata per descrivere la *Resurrezione di Lazzaro* di Roma⁴¹. La requisitoria è particolarmente violenta e merita di essere citata quasi per intero, visto che Bettini non sarà del tutto insensibile a remore analoghe:

La critica [...] che si diletta di interpretazioni liriche e di un raffinato psicologismo, non ha, d'altra parte, né potrà avere, se mai, altro valore che di cosa d'arte in se stessa; sicché non diversamente al preteso critico serva l'opera d'arte che come serve allo scrittore il paesaggio ch'egli descrive. Come un paesaggio e la pagina ch'esso ha ispirato allo scrittore non hanno che un rapporto assai accidentale, così, tra l'opera d'arte e questa specie di critica, c'è ben poco da vedere. Siamo nel campo dell'emozionalità, e critica quindi non è, in questo caso, che emozione, cioè intuizione di una realtà qualsiasi che può essere un'opera d'arte, ma può esser anche cosa della natura viva: l'opera d'arte non è perciò in tal caso, che stimolo del nostro fantasticare, e non forma compiuta e perfetta da raggiungere e spiegare⁴².

Ammettendo che «la vecchia critica estetistica [...] si serviva dell'opera d'arte come trampolino per una serie di tuffi nell'etere di effusioni personali ed arbitrarie molto» Longhi sosteneva però di compiere un'operazione ben diversa:

noi pensiamo che una volta fissate storicamente le modalità formali che servono di punto di riferimento di quell'opera singola, sia possibile ed utile stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo [...] in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare. Ci pare che sia possibile creare certe equivalenze verbali di certe visioni; equivalenze che procedano quasi geneticamente, a seconda cioè del modo con che l'opera venne gradualmente creata ed espressa⁴³.

Non si trattava di confezionare nessi metaforici ma di fare del linguaggio stesso una metafora, che con il suo ritmo, le sue pause, la sua sintassi, il suo andamento grammaticale, le sue figure retoriche, fosse capace di riecheggiare il “tessuto” dell'opera⁴⁴.

⁴⁰ Longhi 1920.

⁴¹ Longhi 1913, p. 1174; Petraccone 1919, p. 8.

⁴² Petraccone 1919, p. 7.

⁴³ Longhi 1920, p. 93.

⁴⁴ Per il linguaggio critico di Roberto Longhi cfr. Huttinger 1976; Mengaldo 1975; Montagnani 1989; Murru 2022; Previtali 1982; Rossi 1974.

Bettini condivide con Longhi che questa sia una delle vie praticabili, per cui, al di là del convenzionalismo di taluni strumenti impiegati, uno degli aspetti più rilevanti delle prove condotte tra le pagine del *Bassano* per narrare il colore sta proprio nell'aspirazione a costruire una prosa associativa in cui le parole suggeriscano gli *exploit* della materia pittorica. Il che si manifesta soprattutto nell'introduzione di ecfraresi imperniate su effetti atmosferici e fenomeni luminosi, che compaiono con sempre maggiore frequenza quando lo studioso passa ad illustrare la maturità e la vecchiaia di Jacopo, ossia quella fase in cui l'artista sperimenta una pittura che decostruisce cromaticamente le forme in virtù dei contrasti chiaroscurali.

Prendendo in considerazione i *Rettori vicentini davanti alla Vergine*, con cui apre l'esame del "periodo notturno" del bassanese, il professore imposta tutta la sua descrizione sull'opposizione luce/ombra:

Fuor della densa atmosfera le tinte più squillanti sono fatte risaltare da ombre forzate che le sottolineano, e brillano a zone, sotto gli improvvisi tocchi di luce, che le ravvivano come getti di sole filtranti attraverso fori in una stanza in penombra. Affiorano così, attirati potentemente all'evidenza da qualche vigoroso colpo di pennello, i verdi bronzo, gli azzurri, i fiammeggianti vermigli, che accendono le superfici trasparenti di riflessi, viventi d'una luce tremula e incerta, al limitare dell'ombra⁴⁵.

Questo vocabolario non è troppo distante da quello che forgia i «logogrifi» tutti fumo e combustioni messi in campo da Longhi in *Giunte a Tiziano* (1925) per raccontare l'*Annunciata* di Napoli; tuttavia Bettini, dopo averle testate, matura una certa insoddisfazione – per non dire una vera e propria diffidenza – per affini modalità di traduzione, a suo avviso colpevoli di conservare un coefficiente di "inaderenza" troppo elevato e, in ultima analisi, di mostrare l'abilità retorica del critico più che di spiegare la struttura formale del dipinto⁴⁶. In *Linguistica di Tiziano*, riportando il bellissimo passaggio in cui il Longhi del *Viatico* descrive l'intonazione classica delle carni con cui il giovane cadorino fascia le sue figure femminili – «in tutto Tiziano è veramente qualcosa di fidiaco: il suo impasto ha il tepore vivente del marmo greco» – il professore non potrà fare a meno di chiedersi «[c]he è scritto splendidamente; ma è poi vero?», avanzando sommessamente il dubbio che l'uso sistematico di una parola evocativa rischi di pregiudicare l'obiettività del discorso critico⁴⁷. Il timore di Bettini era tutt'altro che infondato, visto che, per tratteggiare una sfumatura soltanto, Longhi stimolava il confronto con un'intera classe di opere non pertinenti. Anche passaggi dal forte impatto comunicativo come il celeberrimo «rogo semispento d'apocalisse che screzia le figure, le imbratta, le

⁴⁵ Bettini 1933, p. 77.

⁴⁶ Longhi 1925, pp. 44-45.

⁴⁷ Bettini 1980, p. 7; Longhi 1946 (ed. cons. Longhi 1978, p. 20).

usura in un aspetto di “impressionismo magico”» – impiegato dal piemontese per restituire l’esplosione divina sullo sfondo della pirotecnica pala tizianesca approntata per l’altare Cornovi-Della Vecchia in San Salvador – pur traducendo l’effetto visivo generato dal tessuto cromatico, danno voce ad un’impressione soggettiva e in ultima analisi girano intorno all’essenza del colore impastato dall’artista sulla superficie pittorica⁴⁸.

La sfiducia per l’andamento personale e perifrastico della «vecchia critica descrittiva» – o «critica di intuizione», come l’avrebbe definita in *Inquietudini della critica d’arte attuale* – avalla un cambio di rotta che sfocia nel riassetto dei rapporti iconico-verbali invero nella monografia su Botticelli del 1942⁴⁹.

Nella macro-struttura del saggio sono molteplici gli assi di continuità rispetto all’impresa bassanesca di quasi dieci anni prima: identico il tentativo di perimetrare la personalità artistica del pittore, analoga l’inquadratura flessibile, che si allarga con frequenza ad abbracciare l’ambiente circostante, simile la predilezione per una metodologia formalista che fonda le sue ricostruzioni sull’individuazione di un *pivot* espressivo, in questo caso non più il colore ma la linea con la sua ritmica. Diverso è invece il linguaggio con cui le opere del toscano vengono trattate. Dalla fraseologia costruita per analizzare il «colorar linee» di Botticelli spariscono i sottili ammiccamenti alla letteratura, i funambolismi lessicali, le ecfraresi preziose accuratamente limate. Al loro posto si fa strada un dettato asciutto, tarato per offrire una disamina più aderente all’ossatura formale che compone le opere. La prosa mantiene una sua carica associativa, e quindi una dinamica referenziale che lega l’andamento del dire con il dispiegarsi del visibile, solo che le note sul colore, bonificate da qualsiasi divagazione, si fanno puntuali nel percorrere i meandri di una struttura cromatica indagata per sé stessa, spesso al di là dei suoi risvolti rappresentativi:

Codesta tecnica botticelliana, in certo senso nuova, di colori scialbi, ombrosità fluenti, rarefazioni solitarie, ha evidentemente il compito di non porre barriere o intralci all’unità del ritmo lineare ora ininterrotto, ma anzi d’accompagnare e sospingere l’altalena armoniosa delle linee. [...]. Ma non si tarderà ad accorgersi quanto questo colore sia pronto ad allarmarsi e a incrinarsi, non appena d’improvviso si impennino, con aspetto di stupite apparizioni, gli attacchi delle “cavate” lineari più perdutoamente “ariose”: le clausole ritmiche che incarnano con maggiore immediatezza i momenti di pienezza lirica⁵⁰.

A questa propensione analitica si affianca un glossario che, abbandonate le immaginifiche similitudini ispirate alla musica o all’affascinante varietà dei fenomeni naturali, si avvale di concetti astratti e si popola di lemmi desunti dalla linguistica, assemblati a comporre locuzioni come «valori morfologici

⁴⁸ Longhi 1946 (ed. cons. Longhi 1978, p. 21).

⁴⁹ Bettini 2020, p. 271.

⁵⁰ Bettini 1942, p. 33.

e sintattici», «indici di formazione del linguaggio», «coscienza linguistica», «effetti linguistici», «glossografia»⁵¹.

L'idea che l'arte fosse un linguaggio covava già in maniera intuitiva tra le pagine del *Bassano*, tuttavia, l'utilizzo di un tale pacchetto terminologico-concettuale svela il ricalibrarsi degli interessi di Bettini, che si sintonizza in modo sempre più convinto sulle frequenze di un dibattito che, a partire dagli anni Trenta, stava elettrizzando la critica italiana, alle prese con la pervasiva lezione di Benedetto Croce. Sarebbe un'imperdonabile forzatura voler fare del nostro un crociano *doc*, ma è pur vero che l'adozione sistematica di una formula come quella di linguaggio figurativo è indubbiamente debitrice di una riflessione sull'estetica del filosofo napoletano, o per lo meno sul modo in cui il paradigma angolare dell'arte come "intuizione (lirica)" era stato sussunto in ambito storico-artistico da Julius von Schlosser⁵². Esplorando le ricadute della coincidenza tra filosofia dell'arte e filosofia del linguaggio in alcuni saggi poi pubblicati in traduzione italiana tra il 1936 e il 1938⁵³, lo studioso austriaco

⁵¹ Al riguardo cfr. Tomasella 2007b, p. 74.

⁵² Bettini non usa mai la formula "linguaggio figurativo" in termini puramente metaforici. In *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea* si scaglia contro gli usi impropri della locuzione, ossia l'utilizzo in senso generico e quello che rimanda alla teoria delle forme simboliche di Cassirer (Bettini 1958b [ed. cons. Bettini 2020, p. 160]). Le affinità con il pensiero di Schlosser venivano confessate in quello stesso 1942 segnato dall'uscita del *Botticelli* in una lettera a Bernard Berenson (cit. in Bernabò 2003, p. 147; per il rapporto con Berenson, mediato probabilmente da Fiocco, cfr. Agazzi 2011, p. 67, note 74-75). L'attenzione per il pensiero del collega austriaco era perfettamente in linea sia con la sua "ossessione" per il metodo sia con l'ammirazione, cementata durante una precoce esperienza viennese, per la *Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Pur riconoscendo il progressivo superamento delle tesi di Wickhoff, Riegl e dei loro discendenti, Bettini non avrebbe esitato ad auto-etichettarsi «viennese onorario» (Bettini 1954 [ed. cons. Bettini 2020, p. 113]) e a trasformarsi, all'alba del secondo Dopoguerra, in un convinto divulgatore dei capisaldi della scuola, promuovendo traduzioni prefate di alcuni testi cardine: la *Spatromische Kunstindustrie* di Riegl con il titolo di *Industria artistica tardoromana* nel 1953, con una corposa prefazione di cinquantadue pagine, la *Über die Kunsthistoriographie de Italiener* di Schlosser, con il titolo *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, nel 1969. Inoltre, avrebbe redatto le voci dedicate ad alcuni di questi maestri nell'*Enciclopedia filosofica* (Barral i Altet 2011; Bettini 1963; Quintavalle 2014). Per i debiti di Schlosser nei confronti del pensiero di Benedetto Croce cfr. invece Schlosser 1936 (ed. cons. Schlosser 2014, pp. 47, 185).

⁵³ Gli scritti a cui facciamo riferimento sono "*Storia dello stile*" e "*Storia del linguaggio*" delle *arti figurative*. *Sguardo retrospettivo* inserito in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore* (1936) e *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa* (1938). Entrambi sarebbero usciti nella collana *Biblioteca di cultura moderna* edita da Laterza che, a partire dagli anni Trenta, può essere considerata uno straordinario termometro delle ricadute dei fermenti filosofici in ambito storico-artistico. Non dimentichiamo che la stessa casa editrice aveva pubblicato, con lo stesso profilo editoriale, nel 1934 *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo* di Benedetto Croce. Si capisce allora meglio perché si scalino a cadenza ravvicinata, intersecandosi con i testi di Schlosser, *La critica figurativa e l'estetica moderna* di Stefano Bottari (1935), *Critica d'arte e prose narrative* di Vittorio Imbriani (1937), *Critica d'arte* di Francesco Netti (1938). All'ombra della stessa collana, sarebbero stati pubblicati nel 1946 *Commenti di critica d'arte e Miscellanea minore di critica d'arte* di Carlo Ludovico Ragghianti.

aveva sfruttato l'equivalenza assiomatica alla base dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) quale antidoto nei confronti di metodi esegetici da sorpassare, improntati sul giudizio di gusto e sulla filologia erudita⁵⁴. Affermare che il sentimento si fa espressione e che, estrinsecandosi, comunica un'impressione, ossia dichiarare che l'arte è un mezzo di comunicazione e dunque un linguaggio, significava ricucire lo strappo tra l'opera e l'individuo creatore, oltrepassando lo sterile concetto di stile come etichetta creata in laboratorio e calata a posteriori sui fenomeni, per recuperare «il significato originario, etimologico, unico genuino della parola 'stilus', del 'tocco' del maestro, di ciò che gli italiani originariamente intesero per 'maniera'»⁵⁵. Tutto questo apriva la strada alla costruzione di una storia dell'arte come storia di linguaggi, nati per rispondere a un intimo bisogno dell'*artifex* e soggetti – Karl Vossler *docet* – a una continua evoluzione⁵⁶. Schlosser non aveva però mai compiuto il salto dalla teoria alla pratica. Se aveva tentato di imbastire una critica dei metalinguaggi occupandosi di trattatistica, non aveva sperimentato una linguistica in senso stretto, pur chiedendosi se fosse possibile rintracciare l'esistenza di una grammatica analoga a quella verbale anche nelle lingue figurative⁵⁷.

In realtà, il modo in cui il concetto di linguaggio figurativo fa la sua comparsa nella trama del *Botticelli*, deve molto di più alla *Vita delle forme* di Henri Focillon (1881-1943), la vera eminenza grigia che si cela dietro alla svolta metodologica a cui Bettini approda in concomitanza con l'aprirsi del secondo conflitto mondiale. Un debito, quello contratto nei confronti del pensiero del collega francese, esplicitamente riconosciuto tra le pagine della prefazione alla prima edizione italiana di *Vie de Formes* (1945)⁵⁸. Nel dichiarare che «ogni stile determinato non implica soltanto la “costruzione” dell'anima dell'artista [...] ma, anzitutto una coscienza linguistica addestrata, vale a dire una raggiunta capacità di risolvere grammaticalmente le forme, i “sostantivi”, e di articolare sintatticamente i nessi, i “verbi”»⁵⁹, Bettini fa sua l'idea, avanzata

⁵⁴ L'estetica del filosofo napoletano sarebbe stata ampiamente divulgata grazie a due contributi più snelli, il *Breviario di estetica* (1913) e l'*Aesthetica in nuce* (1929).

⁵⁵ Schlosser 1936 (ed. cons. Schlosser 2014, p. 181). Per il rapporto tra i concetti di *stile* e *maniera* cfr. Ivanoff 1957.

⁵⁶ Vossler 1908, pp. 238-307.

⁵⁷ «Esiste dunque una 'grammatica' per il linguaggio delle forme, come per quello dei suoni? Certo questo sarebbe possibile, e i vecchi trattati di pittura, specie quelli italiani, hanno, sorpassando i loro primi intenti pratici originali, teso a qualche cosa di simile» (Schlosser 1936 [ed. cons. Schlosser 2014, p. 224]).

⁵⁸ Il volume usciva nel 1945 a cura di Diego Valeri ma la traduzione era opera di Bettini (Bettini 1945 [ed. cons. Bettini 2020, p. 24]). La conoscenza approfondita delle idee di Focillon risaliva al soggiorno parigino compiuto nel corso degli anni Trenta. Al riguardo cfr. Barral i Altet 2011, pp. 29-35. Per l'influenza di Focillon in Italia cfr. invece cfr. Ducci, Thomine-Berrada, Varese 2007.

⁵⁹ Bettini 1942, p. 11.

da Focillon, che la pittura sia un sistema linguistico basato su forme in relazione che, a differenza dei simboli, non significano ma si significano, valgono e comunicano innanzitutto in virtù della loro presenza e non per il fatto che rappresentino, più o meno mimeticamente, qualcosa di riconoscibile⁶⁰. Accetta di conseguenza anche i corollari che discendono da questo teorema, ossia che le forme non si stabilizzano mai in assoluto ma sono in continuo *fieri*, soggette a gradualità metamorfosi che segnano l'evolversi delle ricerche dell'artista. A dispetto della tentazione di intenderlo in senso biologico come progressivo perfezionamento, questo sviluppo è in realtà più simile a un cammino sperimentale fatto di corsi e ricorsi. In questa cornice la materia riconquista un ruolo fondamentale, visto che la forma non esiste mai in potenza ma è sempre incarnazione nello spazio mediata dal tocco unico dell'artista che, attraverso la tecnica, dà forma alla sostanza grezza. Quindi la materia non è un inerte e l'artista non detiene una volontà idonea ad annullare del tutto il «destino» formale suggerito dal materiale⁶¹.

Combinando, sotto l'egida di Focillon, spunti desunti dall'idealismo con altri provenienti dalla teoria della pura visibilità, Bettini imbastisce, a partire dalle pagine del *Botticelli*, un quadro concettuale fondato sulla concezione della pittura come linguaggio all'interno del quale una critica obiettiva del colore comincia ad apparire possibile, a patto che se ne delimiti con cognizione di causa l'area di competenza. Un compito affrontato nell'immediato Dopoguerra, quando il professore, condividendo un itinerario intrapreso anche da altri studiosi che custodivano nel loro DNA critico il magistero di Croce – come Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Carlo Ludovico Ruggianti –, assorbe idee e principi dalla semiotica e dallo strutturalismo⁶². I rapporti tra questi

⁶⁰ Focillon 1934 (ed. cons. Focillon 2002, pp. 6-7). Bettini riformula così: «il linguaggio dell'arte non rappresenta o riflette (non rimanda ad altro: è *presenza*)» (Bettini 1958b [ed. cons. Bettini 2020, p. 163]).

⁶¹ Focillon 1934 (ed. cons. Focillon 2002, pp. 5, 26-27, 50-67).

⁶² Agli albori del *linguistic turn* (al riguardo cfr. almeno Bal, Bryson 1991; Kemal, Gaskell 1991; Mitchell 1974; Passmore 1972; Sonesson 1989; e per la diffusione interdisciplinare dell'approccio Innis 1985) Bettini si accorge della singolarità della congiuntura e, in *Problemi di semiologia*, afferma che «il campo semiologico sembra essere privilegiato dal convergere in esso di tutte le ricerche di questo mezzo secolo. [...]. Talché è sembrato che noi siamo oggi alla ricerca d'una grande filosofia del linguaggio, la quale renda conto delle molteplici funzioni del significante e del comunicare umani, e delle loro reciproche relazioni» (Bettini 1969b, p. 319). E, ancora, parlando del suo apporto personale nella nota autobiografica stesa su indicazione di Rodolfo Pallucchini in occasione della sua candidatura al premio Feltrinelli per la storia dell'arte del 1973, scrive: «Com'è noto, le metodologie critiche più attuali sono rivolte, in misura quasi esclusiva, ad analisi di opere letterarie. Il mio impegno maggiore è stato ed è di saggiare la possibilità di estendere strumenti critici siffatti anche all'analisi dell'architettura e delle arti figurative, e insomma a tutto il campo delle arti della visione. Se posso riconoscermi una qualche originalità, nel panorama della critica d'arte in atto, essa consiste in questo: di aver almeno tentato di fare un passo innanzi, rispetto all'impresa strutturalistica e semiologica oggi dominante, più o meno in tutto il mondo: codesta [...] tende ad essere prevalentemente sincronica, e dunque si risolve il

studiosi e Bettini sono peraltro in gran parte documentabili. In particolare, con Ragghianti il legame si cementa nel corso degli anni Cinquanta, quando il nostro entra a far parte delle commissioni per la biennale veneziana⁶³.

Bettini capisce che non tutte le sfaccettature della cromia sono ugualmente rendicontabili. L'*Erlebnis* coloristico rimane un *evenit* personale e incomunicabile, per cui nessuno si dovrebbe illudere di riuscire «a surrogare, in chi l'ascolta o legge, l'esperienza visiva dell'opera: a comunicare il puntuale ed unico valore qualitativo di quei colori, di quei volumi o di quegli spazi a chi non ne faccia o ne abbia fatto concreta, personale esperienza»⁶⁴. Ne *Gli studi sull'arte bizantina* (1954) lo studioso chiarisce questo punto prendendo ancora una volta a pretesto il fascino calamitico delle tinte vecelliane:

[...] 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'incomunicabilità⁶⁵.

La cromia, tuttavia, oltre ad essere il riflesso di una sensazione, è una componente cardine della “struttura” linguistica dell'opera d'arte, ossia del sistema organico costituito dalle forme e dai colori nei loro rapporti reciproci⁶⁶. Stendendo la nota introduttiva all'edizione italiana dell'*Industria artistica tardoromana* (1953) di Alois Riegl, Bettini riassume:

Io riconosco un Notturmo di Chopin – precisamente quello, distinguendolo da qualunque altra opera anche dello stesso Autore, lo riconosco cioè nella sua individualità – perché ciò che me lo rende riconoscibile è la singolarità della sua forma nella costanza della sua struttura. Il Notturmo deve essere ascoltato, ma è stato scritto – è divenuto un rapporto di punti sul pentagramma – tempo fa, e vien tradotto, cioè interpretato da un esecutore o da un complesso di esecutori infinitamente variabile, e questa traduzione infine viene ritradotta in me stesso quando l'ascolto. Ma tutte queste ‘traduzioni’ – che avvengono ovviamente, in diversa misura, per tutte le opere d'arte: non solo ogni volta che leggiamo una poesia, o che eseguiamo o ascoltiamo una musica, ma ogni volta che vediamo o rivediamo un quadro o una statua noi li “traduciamo” – non annullano, anzi concretano l'individualità dell'opera: questa rimane sempre riconoscibile nella sua singolarità, purché ne sia costantemente rispettata e ravvisata la struttura, cioè qualità e rapporti reciproci degli elementi⁶⁷.

più delle volte in una ricerca di “codici” [...] i quali, ovviamente, mettono a fuoco quanto nelle strutture è connotato dalla ripetizione. Io invece ho cercato e cerco [...] non solo di metter a fuoco nelle opere d'arte quanto vi è in esse di singolare, al di là della struttura linguistica che le rende “comunicanti” [...] ma di dare uno statuto metodologico non alla ripetizione, ma alla differenza» (cit. in Cavalletti 2020a, pp. 9-10).

⁶³ Agazzi 2011, pp. 73-74.

⁶⁴ Bettini 1958b (ed. cons. Bettini 2020, pp. 159-160) ma vedi anche Bettini 1955 (ed. cons. Bettini 2020, pp. 119-120); Bettini 1956 (ed. cons. Bettini 2020, pp. 131-132); Bettini 1969a (ed. cons. Bettini 2020, p. 262).

⁶⁵ Bettini 1954 (ed. cons. Bettini 2020, p. 92).

⁶⁶ Per i concetti di *Erlebnis* e *struttura* cfr. Cavalletti 2020b, pp. 336-339.

⁶⁷ Bettini 1953, pp. XXV-XXVI. Il ragionamento ha punti di contatto – probabilmente

La “struttura” assicura l’identità del dipinto quale espressione linguistica e – come teorizzava Moritz Schlick – è sempre comunicabile⁶⁸. Una critica cromatica pertinente – che non si limiti, cioè, a notare la valenza mimetica della tinta o a evocare l’effetto del colore per metafore – per Bettini è quella che riesce a tradurre un «rapporto strutturale “interno” di colori in un rapporto strutturale “interno” di parole»⁶⁹. In conclusione, se nessuno sarà mai in grado di spiegare adeguatamente a chi non l’abbia visto di persona l’effetto visivo generato dal rosso che plasma il cappello del giovane effigiato nel ritratto della Frick Collection o dai conglomerati di tinte che compongono le esplosioni sul fondo del *Filippo II offre alla Vittoria l’infante don Fernando* del Museo del Prado, sarà invece possibile descrivere la maniera in cui Tiziano, in quegli stessi casi, manipola la cromia secondo criteri tecnici e compositivi tali da renderla in grado di veicolare specifiche note espressive. Insomma, se è giocoforza accettare l’arbitrarietà di ogni racconto sul “colore”, la critica è perfettamente in grado di rendicontare con obiettività il “colorito”, sia come azione sia come risultato.

Tutto questo consente a Bettini di concentrare il discorso esegetico dispiegato nei suoi affondi tizianeschi sull’atto stesso del dipingere e di interpretare la carriera del cadorino come una continua, ininterrotta sperimentazione fondata sulla manipolazione del *medium* coloristico.

Nonostante Bettini riconosca che le fluttuazioni nel colorito potrebbero costituire degli ottimi appigli per costruire una periodizzazione efficace, interpretando l’arte del maestro come un linguaggio fluido, preferisce sottolineare gli elementi di continuità, nella convinzione che la frantumazione in momenti successivi sia una soluzione esegetica di comodo che rischia di fraintendere l’uniformità di una ricerca che presenta minimi scarti linguistici nel corso del suo svolgimento. Il professore non si discosta poi molto dall’idea espressa da Gian Alberto Dell’Acqua nella sua monografia su Tiziano di «un linguaggio in continua crescita su se stesso» ma non ne condivide l’ottica evolutiva nel segno del progresso⁷⁰. La presenza impositiva della cromia, così evidente già nei dipinti giovanili del maestro, svela come le tinte, sebbene siano sempre maneggiate

tutt’altro che casuali – con alcuni aspetti teorici approfonditi da Fiedler in *Sull’origine dell’attività artistica* (1887): «una sensazione di colore in sé e per sé non ha la minima parentela con la sua definizione linguistica. Se attribuisco un nome a una sensazione, mi trovo ad avere nella mia coscienza due cose distinte: la definizione, come formazione determinata e compiuta, che si inquadra nell’ambito del pensiero e del sapere; e la sensazione effettiva stessa, la quale in sé e per sé non viene neppure sfiorata dal fatto di ricevere un nome. Quantunque la sensazione divenga un oggetto cognitivo per mezzo della definizione linguistica, per quanto riguarda la sua materia particolare essa rimane esattamente ciò che era prima di esser definita dalla parola» (Fiedler 2006, p. 76).

⁶⁸ Schlick 1987, p. 153.

⁶⁹ Bettini 1980, p. 4.

⁷⁰ Dell’Acqua 1955, pp. 10, 71.

con l'esplicito scopo di produrre immagini figurative dotate di uno specifico contenuto, siano concepite anche come strumento comunicativo autoportante.

La libertà coloristica a cui il cadorino approda durante l'ultima fase della sua lunga parabola non è dunque un canto del cigno ma lo *step* – conclusivo solo a livello cronologico – di un cammino «che trascorre tutto il suo operare, dalla straordinaria felicità di accordi a grandi fasi della giovinezza e della prima maturità, fino al gioco sottile ed insistente di brillanti rinvii linguistici nelle più frantumate forme postreme»⁷¹. La maniera sfatta dell'«ultimo Tiziano» è quindi già adombrata nello sfrangiarsi del colore presente nei dipinti del periodo giorgionesco, nei brani straordinariamente gestuali che connotano la porzione apicale dell'*Assunta* dei Frari, nelle morbide carni impastate o nell'esplosione divina della *Danae* Farnese.

Nella tecnica di Tiziano c'è dunque l'abilità di un artista che sa creare corrispondenze perfettamente calibrate tra requisiti del soggetto e *medium* ma c'è anche un continuo attrito, «un esasperare il significante, anche a costo di trasgredire i significati, pur quelli da lui stesso prescelti»⁷², quasi che, come scriveva Lucia Lopresti, il soggetto diventasse un pretesto per esprimere «tutto il colore possibile»: «egli scriveva e ombreggiava rapidamente un profilo per indugiarsi a riempire di screzi un'ala di amorino; disegnava coi pennelli un viso di donna per divertirsi lungamente a far balenare di gialli innumerevoli i suoi capelli biondi»⁷³. È una tensione che si percepisce già nei ritratti degli anni Quaranta – dall'*Andrea Gritti* alla *Clarice Strozzi* – e che si fa ancora più evidente nei «correlativi oggettivi» disseminati nei dipinti della fase più tarda, dalla «pittura incarnata» che plasma il corpo della protagonista del *Ratto di Europa* all'impasto bruciante della fiaccola che si staglia nel *Martirio di san Lorenzo* di El Escorial⁷⁴.

Da questa propensione che forza i confini mai violati della rappresentazione si originano quindi i brani più arditamente cromatici che mettono in imbarazzo la critica perché «strutture pittoriche siffatte sembrano sfuggire alla traduzione in strutture elocutorie, a cominciare dai segni più elementari, che sono quelli che nominano le cose che, così sfaldate, stemperate nell'ultima opera di Tiziano, quasi non hanno più nome»; il che spiega come al di là del soggetto esplicitato dal titolo le opere «tarde» abbiano evocato le conquiste della pittura d'avanguardia⁷⁵.

Tuttavia, queste considerazioni non supportano l'idea distorta di un «Tiziano moderno». Il cadorino resta inscindibilmente legato al proprio tempo e le sue sperimentazioni, per quanto originali, non fanno che confermare le notizie

⁷¹ Bettini 1980, p. 8.

⁷² Bettini 1977, p. 63.

⁷³ Lopresti 1919, pp. 21-22.

⁷⁴ Per la «pittura incarnata» cfr. Didi-Hubermann 2014.

⁷⁵ Bettini 1977, p. 64.

sull'uomo Tiziano, sposandosi con la sua coscienza linguistica, con le sue politiche imprenditoriali, con il suo polso dell'ambiente artistico circostante, con le sue aspirazioni personali:

Dentro il nesso di questa *composizione* linguistica che non ha sosta, sta per l'appunto la *callida iunctura*, per la quale si fondono nella sua opera esperienza personale “interna” e destinazione “esterna”; specchio della realtà e trasfigurazione metaforica; passato e presente; risposta ad umori ideologici dominanti e più larghe articolazioni di *Weltanschauungen*, convenzioni e trasgressioni [...] ⁷⁶.

Agli occhi di Bettini, tutto questo fa della proposta dell'“ultimo Tiziano” un'esperienza liminale, una lezione che diventa pressoché irripetibile e difficilmente imitabile, come aveva già anticipato tra le pagine de *L'arte di Jacopo Bassano*, sottolineando che il destino delle parole più ardite di quel linguaggio non poteva che essere negativo – il silenzio o il decadimento in convenzione – a meno che i risultati di quell'«accanimento sulla tastiera del colore» non fossero osservati e fatti propri da personalità che condividevano analoghe aspirazioni artistiche come, per l'appunto, Jacopo Da Ponte ⁷⁷. Una conclusione da cui partire per sondare dalla giusta prospettiva storica l'eredità del “tardo Tiziano” non solo nella sua proiezione sul Seicento lagunare ma nella sua espansione storica fino ai giorni nostri.

Da un punto di vista metodologico il catalogo dei quesiti bettiniani rimane un utile strumento di riflessione, per l'approccio attentamente sorvegliato e l'andamento dubitativo che invita a mettere continuamente in discussione le conoscenze già acquisite. Se la rivalutazione del rapporto maniera-tecnica si è ormai trasformata in un dato di fatto grazie agli apporti della *technical art history*, il concetto di linguaggio figurativo che il professore, in costante dialogo sia con la storiografia sia con i fermenti filosofici del proprio tempo, sagoma per inquadrare la proposta tizianesca può essere ancora uno stimolo da cui partire per accostarsi a quella “maniera sfatta” che, negli ultimi decenni, è al centro di un intenso dibattito ⁷⁸. L'idea di linguaggio, inteso come inflessione personale di una lingua diffusa ⁷⁹, esorta infatti a oltrepassare quel “pregiudizio di eccezionalità” che ancora aleggia intorno all'“ultimo Tiziano”, legandosi spesso alla teoria dello “stile tardo” ⁸⁰. Attenuare l'enfasi posta sull'unicità della pennellata vecelliana è infatti una premessa indispensabile per mettere il

⁷⁶ Bettini 1980, p. 9.

⁷⁷ Bettini 1933, pp. 12-15; Bettini 1977, p. 63.

⁷⁸ Citiamo solo, tra la sterminata bibliografia disponibile, alcuni dei capisaldi: Cranston 2009; Dunkerton, Spring 2015; Ferino Pagden 2008; Puppi 2007; Woods-Marsden 2007, oltre ai numerosi contributi che Augusto Gentili ha dedicato all'argomento.

⁷⁹ Saussure 1974, pp. 19, 24.

⁸⁰ Per un inquadramento sul concetto di “stile tardo” cfr. Antonini, Magnolfi 1991; Bord, Gribenski 2020; McMillan, Smiles 2016; Painter, Crow 2006; Sohm 2007.

“tardo Tiziano” in contesto, facendo risaltare gli scambi, i confronti e perfino i debiti contratti dal maestro nei confronti degli altri artisti che, nel ribollente laboratorio veneziano della seconda metà del Cinquecento, sperimentano una pennellata sciolta, come Andrea Schiavone, Jacopo Tintoretto e Jacopo Bassano. Un aspetto che la critica ha già cominciato ad esplorare ma che merita ulteriori approfondimenti⁸¹. Altrettanto degno di considerazione è il concetto di fluidità applicato allo sviluppo del *colorito* vecelliano, nella misura in cui esorta a rintracciare nell’intera carriera del cadorino i germi che lo conducono a sperimentare prima e ad adottare poi una condotta pittorica macchiata, facendo del periodo giorgionesco e della congiuntura intorno al 1545 – segnata dal ritratto di *Pietro Aretino* e dalla *Danae* Farnese – degli snodi di capitale importanza per comprendere la trasfigurazione cromatica in funzione di luce, la ristrutturazione dello spazio avvolgente, il colorito come correlativo oggettivo e rafforzativo semantico che caratterizzano in maniera sempre più decisa le opere Tiziano a partire dagli anni Cinquanta⁸².

Riferimenti bibliografici / References

- Agazzi M. (2011b), *Per una biografia di Sergio Bettini*, in *L’opera di Sergio Bettini*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Venezia: Marsilio, pp. 49-80.
- Agazzi M., Romanelli C. (2011), *Carte vive e parlanti. Inediti di Sergio Bettini*, in Bettini S., *L’inquieta navigazione della critica d’arte. Scritti inediti 1936-1977*, Venezia: Marsilio, pp. 7-23.
- Antonini F., Magnolfi S. (1991), *L’età dei capolavori. Creatività e vecchiaia nelle arti figurative*, Venezia: Marsilio.
- Bal M., Bryson N. (1991), *Semiotics and Art History*, «The Art Bulletin», 73, n. 2, pp. 174-208.
- Barral i Altet X. (2011), *Prolusione. Bettini, Riegl e Focillon*, in *L’opera di Sergio Bettini*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Venezia: Marsilio, pp. 21-40.
- Baxandall M. (1979), *The Language of Art History*, «New Literary History», 10, n. 3, pp. 453-465.
- Bernabei F. (2005), *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e Memorie di storia dell’arte», n. 29, pp. 225-241.
- Bernabei F. (2007a), *Il Bassano di Sergio Bettini*, «Artibus et Historiae», 28, n. 55, pp. 199-211.
- Bernabei F. (2007b), *Profilo di Sergio Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*,

⁸¹ Romani 2007.

⁸² Per un approccio fluido al linguaggio di Tiziano cfr. Nichols 2013.

- Atti della giornata di studio (Padova, 26 gennaio 2006), a cura di F. Bernabei, Padova: Il Poligrafo, pp. 13-23.
- Bernabei F. (2011a), *Aspetti della formazione e del metodo critico di Sergio Bettini*, in *L'opera di Sergio Bettini*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Venezia: Marsilio, pp. 103-126.
- Bernabei F. (2011b), *Formazione e orientamenti critici di uno storico dell'arte di metà Novecento: Sergio Bettini*, «Annali di critica d'arte», 7, pp. 275-312, 515-516.
- Bernabò M. (2003), *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli: Liguori.
- Bettini S. (1930), *Wart Arslan, I Bassano. Bologna, 1931*, «Rivista d'arte», 12, n. 4, pp. 588-597.
- Bettini S. (1933), *L'arte di Jacopo Bassano*, Bologna: Apollo.
- Bettini S. (1942), *Botticelli*, Bergamo-Milano-Roma: Istituto d'Arti Grafiche.
- Bettini S. (1944), *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova: Le Tre Venezie.
- Bettini S. (1945), *Prefazione*, in Focillon H., *Vita delle forme*, Padova: Le Tre Venezie, pp. 7-12.
- Bettini S. (1953), *Nota introduttiva*, in Riegl A., *Industria artistica tardoromana*, Firenze: Sansoni, pp. IX-LXI.
- Bettini S. (1954), *Gli studi sull'arte bizantina*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 23, pp. 13-32.
- Bettini S. (1955), *Il colore di Matisse*, «La Biennale di Venezia», 6, n. 26, pp. 19-24.
- Bettini S. (1956), *Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l'arte*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Lettere Scienze e Arti», 68, pp. 3-18.
- Bettini S. (1958a), *Arte e critica*, «La Biennale di Venezia», 8, n. 30 pp. 3-12.
- Bettini S. (1958b), *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, «Zodiac», n. 2, pp. 7-25.
- Bettini S. (1963), *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*, Atti del convegno (Merano, 20-23 aprile 1960), Bolzano: La bodoniana, pp. 179-208.
- Bettini S. (1969a), *Introduzione*, in Schlosser J. v., *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Vicenza: Neri Pozza, 7-37.
- Bettini S. (1969b), *Problemi di semiologia*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza», 11, pp. 319-337.
- Bettini S. (1971), *Giuseppe Fiocco, in mortem*, Vicenza: Neri Pozza.
- Bettini S. (1972), *Giuseppe Fiocco e gli studi medievali veneti*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», n. 8, pp. 11-13.
- Bettini S. (1977), *Il colore di Tiziano*, in *Tiziano nel quarto Centenario della sua morte 1576-1976*, Venezia: Edizioni dell'Ateneo Veneto, pp. 53-64.

- Bettini S. (1980), *Linguistica di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza: Neri Pozza, pp. 3-9.
- Bettini S. (2011), *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, Venezia: Marsilio.
- Bettini S. (2020), *Tempo e Forma. Scritti 1935-1977*, Macerata: Quodlibet.
- Boehm G. (1986), *Per una ermeneutica dell'immagine*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di R. Ruschi, Milano: Unicopli, pp. 189-217.
- Bord D. H., J. Gribenski, a cura di (2020), *Le grande âge et ses œuvres ultimes XV^e-XXI^e siècle*, Atti del convegno (Poitiers, 10-12 settembre 2009), Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Boschini M. (1660), *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare*, Venezia: Baba.
- Carboni M. (1985), *L'impossibile critico. Paradosso della critica d'arte*, Roma: Edizioni Kappa.
- Carboni M. (2002), *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano: Jaca Book.
- Carboni M. (2018), *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano: Jaca Book.
- Cavalletti A. (2020a), *Nota del curatore*, in Bettini S., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Macerata: Quodlibet, pp. 7-10.
- Cavalletti A. (2020b), *Poetica di Sergio Bettini*, in Bettini S., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Macerata: Quodlibet, pp. 303-345.
- Cometa M. (2012), *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Cranston J. (2009), *The muddied mirror. Materiality and figuration in Titian's later paintings*, University Park – Pennsylvania: Penn State University Press.
- Dell'Acqua G. A. (1955), *Tiziano*, Milano: Aldo Martello.
- Dell'Acqua G. A. (1978), *L'ultimo Tiziano*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, Atti del convegno (Venezia 4-25 settembre 1976), a cura di R. Pallucchini, Firenze: Leo Olschki Editore, pp. 71-90.
- Didi-Hubermann G. (2014), *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano: Il Saggiatore.
- Di Giacomo G. (1999), *Icona e arte astratta*, Palermo: Centro internazionale studi di estetica.
- Ducci A., Thomine-Berrada A., Varese R, a cura di (2007), *Focillon e l'Italia*, Atti del convegno (Ferrara, 16-17 aprile 2007), Bagno a Ripoli: Le Lettere.
- Dunkerton J., Spring M. (2015), *Titian after 1540: Technique and Style in his Later Works*, in «National Gallery Technical Bulletin», n. 36, pp. 6-39.
- Ferino Pagden S., a cura di (2008), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio – 20 aprile 2008), Venezia: Marsilio.

- Fiedler K. (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo: Aesthetica.
- Focillon H. (1934), *Vie de Formes*, Paris: Librairie Ernest Leroux.
- Focillon H. (2002), *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino: Einaudi.
- Formaggio D. (1999), *Ricordare Sergio Bettini*, in *Tempus per se non est. Giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986)*, Atti della giornata di studio (Padova, 1996), Padova: CEDAM, 1999, pp. 13-26.
- Gentili A. (1980), *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano: Feltrinelli.
- Gilson E. (1957), *Painting and Reality*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Gioseffi D. (1980), *Tiziano e il Manierismo*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza: Pozza, pp. 227-231.
- Gombrich E.H. (1960), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon Books.
- Goodman N. (1976), *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Grabar O. (1972), *History of Art and History of Literature. Some Random Thoughts*, «New Literary History», 3, n. 3, pp. 559-568.
- Heidegger M. (1990), *Kant and the Problem of Metaphysics*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Huttinger E. (1976), *Pluralismo di stile nell'opera di Roberto Longhi*, «Paragone», n. 311, pp. 12-39.
- Kemal S., Gaskell I., edited by (1991), *The language of art history*, New York: Cambridge University Press.
- Innis R. E., edited by (1985), *Semiotics. An Introductory Anthology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ivanoff N. (1957), *Stile e maniera*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», n. 1, pp. 107-109.
- Lion F. (1935), *Il segreto dell'arte*, Milano: Bompiani.
- Longhi R. (1913), *Mattia Preti (critica figurativa pura)*, «La Voce», 9 ottobre, pp. 1171-1175.
- Longhi R. (1920), 44. *PETRACCONI (Enzo)*, Luca Giordano. *Opera postuma a cura di B. Croce. Napoli, Ricciardi, 1919*, «L'arte», 23, n. 1, pp. 92-94.
- Longhi R. (1925), *Giunte a Tiziano*, «L'arte», 28, n. 1, pp. 40-50.
- Longhi R. (1928a), *Frammenti di Giusto da Padova*, «Pinacotheca», n. 3, pp. 137-152.
- Longhi R. (1928b), *Quesiti caravaggeschi*, «Pinacotheca», n. 5, pp. 258-320.
- Longhi R. (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze: Sansoni.
- Longhi R. (1963), *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, Firenze: Sansoni.

- Longhi R. (1978), *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze: Sansoni.
- Lopresti L. (1919), *Marco Boschini, scrittore d'arte del XVIII secolo*, «L'arte», 25, n. 2, pp. 13-33.
- Lovato A. (2014), *La musica nella Carta del navigar pitoresco*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Epoca barocca*, Atti del convegno (Verona, 18-19 giugno 2014), a cura di E. M. Dal Pozzolo, Ponzano Veneto: Zel Edizioni, pp. 323-341.
- McMullan G., Smiles S., a cura di (2016), *Late Style and Its Discontents*, Oxford: Oxford University Press.
- Mengaldo P.V. (1975), *La tradizione del Novecento*, Milano: Feltrinelli.
- Mitchell W.J.T., edited by (1974), *The Language of Images*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Montagnani C. (1989), *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e sullo stile di Roberto Longhi*, Pisa: Pacini Editore.
- Murru C. (2022), *Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi*, Milano: Franco Angeli.
- Nichols T. (2013), *Titian and the end of the Venetian Renaissance*, London: Reaktion Books.
- Painter K., Crow T., a cura di (2006), *Late Thoughts. Reflections on Artists and Composers at Work*, Los Angeles: Getty Publications.
- Pallucchini R., a cura di (1978), *Tiziano e il manierismo europeo*, atti del convegno (Venezia, 4-25 settembre 1976), Firenze: Leo Olschki Editore.
- Pallucchini R. (1980), *Tiziano e la problematica del Manierismo*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del convegno (Venezia, 27 settembre – 1 ottobre 1976), Vicenza: Neri Pozza, pp. 397-405.
- Pallucchini R., a cura di (1981), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre – dicembre 1981), Milano: Electa.
- Passmore J. (1972), *History of Art and History of Literature: A Commentary*, «New Literary History», 3, n. 3, pp. 575-587.
- Patrizi G. (2000), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma: Donzelli.
- Petraccone E. (1919), *Luca Giordano. Opera postuma a cura di B. Croce*, Napoli: R. Ricciardi Editore.
- Previtali G., a cura di (1982), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma: Ed. Riuniti.
- Puppi L. (1999), *Sergio Bettini (1905-1986): in memoriam*, «Annali di Architettura», 1, n. 1, pp. 136-138.
- Puppi L., a cura di (2007), *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008), Milano: Skira.
- Quintavalle A.C. (2014), *Sergio Bettini e la critica d'arte*, «Venezia Arti», n. 24, pp. 5-9.

- Romani V. (2007), *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia. Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, Firenze: Il Sole 24 Ore.
- Rossi A. (1974), *Per Longhi scrittore e scienziato*, «Paragone», n. 292, pp. 3-14.
- Saussure F. de (1974), *Corso di linguistica generale*, Bari: Laterza.
- Schlick M. (1987), *The Problems of Philosophy in their Interconnection. Winter Semester Lectures, 1933-1934*, Dordrecht-Boston-Lancaster-Tokyo: D. Reidel Publishing Company.
- Schlosser J.v. (1936), *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari: Laterza.
- Schlosser J.v. (2014), *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Milano: Marinotti.
- Sohm P. (2007), *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, New Haven and London: Yale University Press.
- Sonesson G. (1989), *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotics heritage and its relevance to the interpretation of the visual world*, Lund: Lund University Press.
- Suida W. (1933), *Tiziano*, Roma: Valori Plastici.
- Tomasella G. (2007a), *Da Giuseppe Fiocco a Sergio Bettini. La critica d'arte dei "professori"*, in *Donazione Eugenio da Venezia*, Atti della giornata di studio (Venezia, 15 dicembre 2006), a cura di G. Dal Canton, B. Trevisan, Venezia: Fondazione Querini Stampalia, pp. 81-87.
- Tomasella G. (2007b), *Orientamenti del gusto e del linguaggio nel percorso del giovane Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*, Atti della giornata di studio (Padova, 26 gennaio 2006), a cura di F. Bernabei, Padova: Il Poligrafo, pp. 61-75.
- Vossler K. (1908), *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, Bari: Laterza.
- Woods-Marsden J., a cura di (2007), *Titian: Materiality, Likeness, Istorica*, Turnhout: Brepols.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Texts by

Angela Besana, Fabio Betti, Simone Betti, Carola Boehm, Diego Borghi, Elena Borin, Klara Čapalija, Ivana Čapeta Rakić, Matteo Capurro, Eleonora Carloni, Rachel Carson, Maria Ida Catalano, Sofia Ceccarelli, Angela Cerasuolo, Mara Cerquetti, Anna Chiara Cimoli, Francesca Coltrinari, Valeria Corazza, Alina Jasmine Cordova Garzon, Małgorzata Ćwikła, Claudia D'Alberto, Paola Dubini, Annamaria Esposito, Chiara Fisichella, Alice Fontana, Barbara Francioni, Carlo Fusari, Leticia Labaronne, Laura Leopardi, Saverio Giulio Malatesta, Roberta Manzollino, Silvio Mara, Alessandra Marasco, Diana Martello, Andrea Masala, Željka Miklošević, Fabrizio Montanari, Alberto Monti, Giovanni Pacini, Alfonsina Pagano, Augusto Palombini, Pio Francesco Pistilli, Ahmad Ginanjar Purnawibawa, Elisabetta Rattalino, Stefano Rodighiero, Roberto Santamaria, Davide Sordi, Isabella Toffoletti, Luca Torelli, Sara Uboldi, Nicola Urbino, Lorenzo Virgini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

