



CRITICA D'ARTE  
E TUTELA IN ITALIA:  
FIGURE E PROTAGONISTI  
NEL SECONDO DOPOGUERRA

---

ATTI DEL CONVEGNO DEL X ANNIVERSARIO  
DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE (SISCA)  
PERUGIA, 17-19 NOVEMBRE 2015

---

A CURA DI CRISTINA GALASSI

AGUAPLANO

CRITICA D'ARTE E TUTELA IN ITALIA:  
FIGURE E PROTAGONISTI NEL SECONDO DOPOGUERRA

17-19 NOVEMBRE 2015  
FONDAZIONE ORINTIA CARLETTI BONUCCI  
PERUGIA, PALAZZO BALDESCHI

•

<i>Comitato scientifico</i>	<i>Coordinamento</i>
Franco Bernabei	Cristina Galassi
Enzo Borsellino	
Cristina Galassi	
Pierfrancesco Palazzotto	<i>Segreteria del convegno</i>
Massimiliano Rossi	Sara Cavatorti
Gianni Carlo Sciolla †	Susanna Marini
Stefania Zuliani	Gemma Zaganelli

•



SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA  
DELLA CRITICA  
D'ARTE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI PERUGIA

•

<i>Progetto grafico</i>	<i>Redazione</i>
Raffaele Marciano	Adalgisa Crisanti, Raffaele Marciano, Maria Vanessa Semeraro
<i>Ufficio stampa Aguaplano</i>	
Davide Walter Pairone	

ISBN: 978-88-97738-96-1

© 2017 by Aguaplano, Passignano s.T. (Pg).  
Tutti i diritti riservati. All rights reserved.

**L**a Società italiana di storia della critica d'arte ricorda con profonda commozione e infinita riconoscenza il suo fondatore e primo presidente Gianni Carlo Sciolla docente appassionato e generoso, insigne studioso di fama internazionale, entusiasta e inflessibile organizzatore di iniziative accademiche e culturali, riconosciuto maestro di più generazioni.



## Indice-Sommario

*Premessa*, di Cristina Galassi **13**

### RIFLESSIONI E ORIENTAMENTI SUL METODO DELLA STORIA ARTISTICA

GIANNI CARLO SCIOLLA  
*Critica d'arte nell'Italia della ricostruzione.  
Alcune riflessioni* **17**

FRANCO BERNABEI  
*Motivazioni estetiche nella critica d'arte  
italiana all'uscita dall'idealismo* **33**

ANGELO TRIMARCO  
*Storicismo, strutturalismo, teoria e critica d'arte* **53**

RICCARDO LATTUADA  
*Il conoscitore sciamano* **67**

### RICERCHE SULLE ARTI DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO

ANTONINO CALECA  
*Dal Saper Vedere di Matteo Marangoni  
alla Critica della Forma di Carlo Ludovico Ragghianti.  
Lineamenti di un percorso critico* **83**

NICOLETTA ZANNI	
<i>Gli studi di storia dell'architettura medievale e rinascimentale di Decio Gioseffi: tra architettura e arte visiva</i>	<b>95</b>
MAURIZIO LORBER	
<i>Il dibattito sulla rappresentazione spaziale in Decio Gioseffi e Erwin Panofsky. Prospettiva come forma simbolica e "perspectiva artificialis"</i>	<b>107</b>
MARIA CLELIA GALASSI, SIMONA RINALDI	
<i>Corrado Maltese e «la storia dell'arte come scienza». Il ruolo della tecnica esecutiva</i>	<b>133</b>
ALESSANDRA CASATI	
<i>Arslan, Longhi e la mostra di Caravaggio del 1951</i>	<b>149</b>
GIANPAOLO ANGELINI	
<i>Wart Arslan e la riscoperta dell'architettura e della decorazione tardobarocca in Europa</i>	<b>159</b>
GIULIANA TOMASELLA	
<i>«Palatina» fra letteratura e arte. Una rivista a Parma nel secondo dopoguerra</i>	<b>169</b>
GAIA SALVATORI	
<i>Mario De Micheli fra "le parole e le cose"</i>	<b>183</b>
ELISA ACANFORA	
<i>La lunga malinconia dell'esistenza. Attilio Bertolucci e Roberto Longhi</i>	<b>197</b>
FRANCESCA GALLO	
<i>A lezione dagli artisti. La specificità del contemporaneo, tra cronaca e storia</i>	<b>211</b>
STEFANIA ZULIANI	
<i>«È la vita che fa crepare le forme». Leonardo Sinisgalli interprete delle poetiche dell'Informale</i>	<b>225</b>



- 
- TOMMASO CASINI
- 
- Ragghianti e la paleostoria:  
intuizione e attualità di pensiero* **235**
- 
- MARTA NEZZO
- 
- Carlo Ludovico Ragghianti:  
l'alterità come esperienza inclusiva* **249**

INCHIESTE ED ESPLORAZIONI  
SULLE ARTI DEL TERRITORIO ITALIANO

- 
- ALESSANDRO ROVETTA
- 
- Costantino Baroni (1905-1956)  
tra storiografia, docenza e museo* **265**
- 
- PAOLA VENTURELLI
- 
- Fernanda Wittgens / Winifred (Ginevra) Terni de Gregory.  
Milano-Crema, 4 marzo 1948* **281**
- 
- ALBERTO COTTINO
- 
- Giuseppe De Logu e la natura morta italiana (1962)* **295**
- 
- CRISTINA GALASSI
- 
- Storia e critica d'arte a Perugia nel secondo dopoguerra:  
la figura di Pietro Scarpellini* **305**

L'IMPEGNO PER LA SALVAGUARDIA,  
LA TUTELA E LA CONSERVAZIONE

- 
- LUCA CIANCABILLA
- 
- Cesare Gnudi e la salvaguardia degli affreschi:  
"stacchi e strappi" a Bologna fra allestimenti permanenti,  
restauri e mostre temporanee* **323**
- 
- ELENA CORRADINI
- 
- Museo e Medagliere Estense nel secondo dopoguerra:  
Roberto Salvini, Augusta Ghidiglia Quintavalle  
e Amalia Mezzetti* **339**

CRISTINA GIANNINI	
<i>Procacci e Baldini. Critica d'arte come critica della materia</i>	<b>353</b>
EMANUELE PELLEGRINI	
<i>Old Masters per Impressionisti: gli scambi di Göring e le restituzioni del secondo dopoguerra</i>	<b>367</b>
FEDERICA PAPI	
<i>Giorgio Castelfranco e la salvaguardia nel secondo dopoguerra: la spinosa questione della donazione Contini Bonacossi a Firenze</i>	<b>399</b>
ENZO BORSELLINO	
<i>Maria Vittoria Brugnoli e l'azione di salvaguardia nel Lazio: la valorizzazione dei musei</i>	<b>417</b>
MONICA MINATI	
<i>Maria Vittoria Brugnoli e l'azione di salvaguardia nel Lazio tra tutela e restauro</i>	<b>429</b>
IVANA BRUNO	
<i>Musei a confronto negli anni Cinquanta. Sul convegno nazionale in Sicilia nel 1954</i>	<b>441</b>
PATRIZIA DRAGONI	
<i>Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia</i>	<b>453</b>
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO	
<i>Mario Guiotto soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra</i>	<b>467</b>
GIUSEPPE CIPOLLA	
<i>Leonardo Sciascia e la difesa dei beni culturali in Sicilia</i>	<b>487</b>

## GLI STUDIOSI STRANIERI E L'ARTE ITALIANA

- \_\_\_\_\_ JENNIFER COOKE \_\_\_\_\_  
*Prospettive critiche tra Italia e Stati Uniti  
 attraverso la corrispondenza epistolare  
 tra Millard Meiss e Roberto Longhi* **503**
- \_\_\_\_\_ ANTONELLA TROTTA \_\_\_\_\_  
*Bernard Berenson e la mostra su Lorenzo Lotto, Venezia 1953* **519**
- \_\_\_\_\_ SIMONE FERRARI \_\_\_\_\_  
*Anthony Blunt e Leonardo* **533**
- \_\_\_\_\_ CLAUDIA CIERI VIA \_\_\_\_\_  
*Giulio Carlo Argan e Rudolf Wittkower.  
 Una mostra sui monumenti distrutti dalla guerra* **541**
- \_\_\_\_\_ ALFREDO BELLANDI \_\_\_\_\_  
*La scultura fiorentina del Quattrocento nell'archivio  
 di Ulrich Middeldorf al Getty Research for the History of Art  
 di Los Angeles* **555**
- \_\_\_\_\_ ARIANA DE LUCA \_\_\_\_\_  
*Piero della Francesca o dell'arte eloquente.  
 Piero della Francesca's Eloquence:  
 Asyndeton, Apocope, Hendiadys –  
 Un testo inedito di Michael Baxandall* **565**

## ALTRI CONTRIBUTI

- \_\_\_\_\_ GIULIA CALANNA \_\_\_\_\_  
*Da Antonio Muñoz a Federico Zeri:  
 un'eredità culturale svelata dalle fotografie* **599**
- \_\_\_\_\_ ANNAMARIA DUCCI \_\_\_\_\_  
*Traversata di un trentennio.  
 Il carteggio Raghianti / Chastel (1947-1977)* **613**

PAOLO SAN MARTINO	
<i>La riscoperta artistica delle arti decorative in Piemonte: Vittorio Viale e il catalogo del mobile della mostra del barocco del 1963</i>	<b>629</b>
SANDRA SICOLI	
<i>Un "Omaggio a Brera". "La Settimana del Fiore", 29 aprile - 6 maggio 1956</i>	<b>641</b>
STEFANO VALERI	
<i>Lionello Venturi. Critica e politica per la libertà della cultura</i>	<b>655</b>
<i>Indice analitico</i>	<b>669</b>

## La lunga malinconia dell'esistenza. Attilio Bertolucci e Roberto Longhi

**U**na amicizia duratura ha legato la mia famiglia ad Attilio Bertolucci, ma non è soltanto il debito formativo nei confronti di questo maestro, dall'innegabile «vocazione pedagogica»<sup>1</sup>, che mi spinge ad affrontare l'argomento.

L'attenzione critica a Bertolucci scrittore d'arte appare a tutt'oggi relegata a spazi marginali e soprattutto disattesa da parte della storiografia specialistica, e questo nonostante il fatto che tale attività, tutt'altro che secondaria nel suo percorso, abbia goduto nel 2011 di due importanti volumi con la riedizione di saggi scelti corredati di acute introduzioni critiche<sup>2</sup>.

Insieme a Francesco Arcangeli, di cui fu compagno negli anni universitari (1936-1938) e amico intellettualmente e poeticamente vicino, Attilio Bertolucci ha rappresentato, con vivida intensità e al

---

1. Così la definisce egli stesso più volte (A. Bertolucci, D. Fasoli, *Il divino egoista*, prefazione di F. Cordelli, con scritti di E. Siciliano, A. Berardinelli, E. Fiore, Roma 2002, pp. 11, 27).

2. A. Bertolucci, *Lezioni di storia dell'arte per «Il Gatto Selvatico» 1955-1964*, con introduzione di G. Palli Baroni, Roma 2011; A. Bertolucci, *La consolazione della pittura. Scritti sull'arte*, a cura di S. Trasi, introduzione di P. Lagazzi, Torino 2011. I due volumi non contengono, tuttavia, l'intera produzione di Bertolucci scrittore d'arte figurativa; per altri suoi contributi rimando alle note seguenti. Su Attilio Bertolucci scrittore di "belle arti" si veda anche C. Indini, *Viaggio nella prosa di Attilio Bertolucci*, Lecce 2007, pp. 135-152; G. Palli Baroni, *La poesia del vero e il suo destino nel tempo: Attilio Bertolucci*, in «Sul declinare dell'anno...». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita*, atti del convegno di studi (Parma, 6 dicembre 2011), a cura di P. Bongrani, P. Briganti, G. Raboni, Parma 2014, pp. 19-35, in specie pp. 30-35; e cfr. C. Marinucci, *Attilio Bertolucci. Il divino egoista*, Roma 2006, pp. 113-121.

massimo grado, il raggiungimento del connubio tra arte e letteratura che Roberto Longhi ha sempre auspicato e praticato, e ha altresì teorizzato programmaticamente nelle sue *Proposte per una critica d'arte* che aprono in modo strategico il numero di avvio della rivista «Paragone – Arte» da questi fondata nel 1950. Rifacendosi a quanto il maestro indicava in quella sede, e secondo un'istanza che fu fortemente sentita in quella che è stata definita la 'prima scuola longhiana' cui egli appartenne con Arcangeli, la prosa sull'arte di Bertolucci corrispose all'«esigenza», per «nulla [...] estetizzante», «di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria»<sup>3</sup>.

Si trattò non tanto, o non solo, di un raffinato esercizio ekfrastico, ma certo del suggestivo e penetrante tentativo di restituire con «parole conte e acconce» (e ricorro ancora a una celebre espressione di Longhi)<sup>4</sup> il valore poetico, unico e irripetibile, dell'opera d'arte figurativa. Per Arcangeli come per Bertolucci, tale urgenza longhiana, accolta come aspetto preminente e fondativo, rappresentò nel modo più compiuto il superamento delle strettoie di una visione esclusivamente filologica<sup>5</sup>.

In modo del tutto analogo, Bertolucci prese le distanze dallo strutturalismo e in particolare da «quegli strutturalisti o decostruttivisti che esercitano la loro intelligenza su testi letterari prescindendo assolutamente dal *valore* [la sottolineatura è mia], mirando soltanto a considerare i meccanismi»<sup>6</sup>.

Precocissimo, visto che nel 1929, a soli diciotto anni, aveva già pubblicato *Sirio*, la sua prima raccolta poetica, Attilio Bertolucci

3. Era questa la chiusa memorabile del saggio di Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1, 1950 (I), pp. 5-19, riedizione con prefazione di G. Agamben, Pesaro 2014, p. 52. Sul metodo longhiano, e sugli anni del magistero bolognese, si veda in particolare M. Gregori, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 126-140; Ead., *Qualche riflessione su Longhi nell'ambiente bolognese*, in *Bologna e le collezioni comunali d'arte*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 24-29.

4. R. Longhi, Recensione a E. Petraccone, *Luca Giordano*, Napoli 1919, «L'Arte», 1920 (XXIII), pp. 92-93, riedito in Id., *Opere complete*, I: *Scritti giovanili*, 2 voll., Firenze 1961, I, pp. 455-460.

5. Per Arcangeli questo aspetto è stato notato da A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i «Compagni pittori»: tracce di un percorso*, Firenze 2002, pp. 15-18.

6. A. Bertolucci, *Luciano Zuccoli*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino... cit.*, p. 49, e cfr. p. 23.

fece parte, poco dopo, del primo gruppo longhiano all'Università di Bologna, in una «coesione generazionale» con Francesco Arcangeli, già ricordato, Alberto Graziani, Giorgio Bassani, Franco Giovanelli, Antonio Rinaldi e Augusto Frassinetti<sup>7</sup>, cui si unirono poi, tra gli altri, Antonio Boschetto e Pier Paolo Pasolini (mentre in seconda battuta vi giunsero Mina Gregori e Carlo Volpe); tra loro, come è stato osservato, non pochi furono quelli che avvertirono «un'attrazione più forte»<sup>8</sup> nei confronti della letteratura rispetto alla storia dell'arte. Ed è stato altresì notato il fatto che l'esperienza della scrittura – che per Longhi non visse separata dalla storia dell'arte e dall'esercizio critico<sup>9</sup> – anche nel caso dello stesso Arcangeli volle dire affrontare la parola poetica in modo autonomo dal fatto figurativo e portò quest'ultimo a produrre due raccolte poetiche (*Polvere del tempo*, 1943, e *Stella sola*, 1948 ma non pubblicata)<sup>10</sup>.

La rivista «Paragone», alternata nei numeri dedicati all'arte e alla letteratura, e per la quale Bertolucci fu da subito nel Comitato di Redazione, fu il terreno comune delle sperimentazioni critiche e letterarie. Per lui la «cara confidenza» con il maestro, iniziata negli «anni di Bologna», si cementò in una solida amicizia e in una lunga collaborazione (così egli lo ricorda: «Da allora sono stato in rapporto dialettico con lui, rimanendogli amico sino alla morte»)<sup>11</sup>.

---

7. Li ricorda Bertolucci in *L'ora della lezione* (1955), riedizione in Bertolucci, *La consolazione...* cit., p. 88. Sul suo rapporto con Roberto Longhi si rimanda in particolare ad A. Bertolucci, *Aritmie*, Milano 1991, pp. 123, 162-167; Id., *La consolazione...* cit., pp. 121-124, 199-204; cfr. Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., pp. 57-58; M. Gregori, *Qualche riflessione su Longhi nell'ambiente bolognese*, in *Bologna e le collezioni comunali d'arte: dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-1936)*, atti dell'incontro di studio (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte e Museo Civico Medievale, 9-10 novembre 2006), a cura di C. Bernardini, Cinisello Balsamo 2011, pp. 24-29.

8. La definizione è di Arcangeli; il passo è richiamato da Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., p. 41; per Attilio Bertolucci si veda quanto egli stesso testimonia in una intervista, ricordando il periodo della terza ginnasiale inferiore («ero già un po' follemente innamorato della letteratura e della poesia, anche "moderna"»: A. Bertolucci, *Cesare Zavattini*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 47); si vedano anche le affermazioni di Andrea Emiliani e di Vittorio Sereni (in Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., p. 41).

9. Gregori, *Il metodo...* cit., p. 126.

10. Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., p. 42.

11. A. Bertolucci, *Roberto Longhi*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 43.

Come Arcangeli, anche Bertolucci non mancò di avvertire, tuttavia, i limiti e le contraddizioni della possibilità di trasposizione letteraria ovvero di equivalenze verbali con l'opera d'arte. Una pratica questa che, come di recente osserva acutamente Giorgio Agamben<sup>12</sup>, nelle *Proposte* longhiane sembra insieme rivendicata e smentita.

Senza dubbio, il ricorso fondante al lessico dei conoscitori mutuato dalle fonti costituisce, come oggi è meglio chiarito<sup>13</sup>, l'aspetto nodale e connotativo del metodo longhiano e della sua costante «ricerca di definizioni fra le più pregnanti»<sup>14</sup>, così come il critico stesso spiega; ma è lecito intendervi, come è stato visto sulla scorta di una rilettura di certi aspetti linguistici, la coscienza dell'ineffabilità del fatto figurativo che si intende non descrivere ma evocare<sup>15</sup>. E dichiarazioni anche più esplicite, lo ricorderemo più avanti, si trovano nelle *Proposte*.

Per Bertolucci il riconoscimento del valore poetico ma anche ineffabile dell'opera d'arte è questione centrale; nel 1960, egli così indica in un passo significativo, in coda all'esame di una famosa opera di Kandinskij – i *Triangoli in curva* – in collezione privata:

Vi abbiamo dato delle indicazioni per decifrare il quadro che vi sta davanti, ma può darsi che voi ne ricaviate tante altre immagini e suggestioni: non scoraggiatevi né, se possibile, indignatevi: questa pittura è molto vicina alla musica, e voi non chiedete mai alla musica di dirvi esattamente qualcosa<sup>16</sup>.

12. G. Agamben, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in Longhi, *Proposte...* cit., pp. 9-20, in part. pp. 14-15.

13. Ciò oggi è più chiaro grazie alle ricerche di C. Montagnani (*Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989); e cfr. Gregori, *Il metodo...* cit.; l'antologia critica cara a Longhi è del resto sciorinata apertamente dallo stesso studioso nelle *Proposte* (pp. 27-44, oltre che, ovviamente, nell'*Antologia della critica caravaggesca* apparsa in vari articoli su «Paragone» nel 1951), e certo chi ha pratica non solo dei suoi scritti ma anche della biblioteca che gli appartenne ha potuto rilevare il fatto che le fonti e la letteratura artistica sono stati tra i libri più consultati e postillati dallo stesso studioso.

14. Longhi, *Proposte...* cit., p. 41; cfr. in merito Gregori, *Il metodo...* cit., p. 130.

15. Longhi, *Proposte...* cit., pp. 46, 50.

16. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 205. Rimando anche ad A. Bertolucci, *Il Correggio ritrovato*, «Aurea Parma», 2, 1990 (LXXIV), pp. 115-119, in specie p. 117 («la pittura è ineffabile, come la musica»).



La comparazione costante dell'arte figurativa con la musica è, del resto, nell'analisi bertolucciana sia superamento antesignano dei confini tra le arti sia affilato strumento critico; ricordiamo, per esempio, la sua lettura, nel 1959, di *Battelli nel porto* di André Derain nella collezione Gygi a Berna:

Una fusione come d'accordi musicali un po' striduli, ma chiusi nel giro d'un'aria luminosa e spirabile, è la qualità indubbia di quest'opera, ancora nella scia dell'ultimo Ottocento (Van Gogh e Gauguin) ma già in vista della terra di terremoti artistici e spirituali che è il '900<sup>17</sup>.

Così pure è suo il confronto, ancora negli stessi anni, tra «la musica da camera di Chardin» e «quella per orchestra dei grossi decoratori di regge e di chiese» e sua la calzante definizione dell'Impressionismo, «che stemperava la realtà nella luce rendendola nelle sue forme estreme pura musica di colore e, appunto, di luce»<sup>18</sup>.

Il paragone con l'ineffabilità della musica, ossia la traslitterazione all'arte di un carattere tradizionalmente attribuito alla musica, è del poeta parmense – che fu un raffinato e appassionato cultore di vari generi musicali – e non compare nelle *Proposte* longhiane.

Tornando a Longhi e, ancora, a questo suo cruciale saggio teorico, la via per restituire l'«indicibile molteplicità» del fatto figurativo viene indicata in sostanza nel «metodo evocativo, polisenso» del romanzo storico. Il riferimento è, nello specifico, al Manzoni, di cui viene richiamata la celebre affermazione (che calzava a pennello in quel contesto e con l'«aperto storicismo» di Longhi<sup>19</sup>, ma che gli venne suggerito, in realtà, da Mina Gregori), che così recita: «Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso»<sup>20</sup>.

Al romanzo storico – genere prediletto, *stricto sensu*, da Anna Banti – Attilio si accosta in modo particolare, sebbene con «i materiali di un'epica privata» (Lavagetto), nel «romanzo familiare» e autobiografico, in versi, che è la *Camera da letto*, edita in forma

---

17. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 137.

18. Bertolucci, *Lezioni...* cit., pp. 144, 148. Il primo passo citato va in una direzione antibarocca che risente innegabilmente della posizione di Longhi giovane: su questo aspetto del maestro cfr. Gregori, *Il metodo...* cit., p. 128.

19. La definizione è di Bertolucci, *Aritmie...* cit., p. 164.

20. Longhi, *Proposte...* cit., p. 50.

completa nel 1988. E su uno stesso piano esistenziale non manca di leggere l'attività critica del fraterno amico Francesco Arcangeli, sia il *Morandi*, «uno stupendo romanzo italiano, solare, con pausate ombre», sia, più in generale, il «romanzo che Arcangeli ha composto (e vissuto) scrivendo di arte, giorno dopo giorno, [...] in effetti sempre cercando una verità, cercando se stesso»<sup>21</sup>.

Pur affascinato – e come poteva essere altrimenti? – dalla «straordinaria invenzione stilistica di Longhi»<sup>22</sup>, Attilio Bertolucci, cogliendo con lucidità la distanza che lo separava dal maestro, intese pienamente di quest'ultimo l'identità assoluta tra lo scrittore e lo storico dell'arte, e intuì – come, per altre vie e con altri esiti, Mina Gregori – il rischio di una interpretazione belletteristica della prosa longhiana<sup>23</sup>. Uno dei meriti maggiori di Bertolucci prosatore d'arte – io credo – è da vedersi proprio nel tentativo riuscito, che egli fa da letterato – tenendo fermo il principio dell'«aderenza accanita alla specificità» dell'opera d'arte<sup>24</sup> –, di traghettare gli esiti del magistero longhiano al di là di questo pericolo. Assiduo frequentatore dell'officina longhiana, di cui seppe cogliere la profondità delle implicazioni metodologiche e della lettura critica condotta con «strumenti letterari»<sup>25</sup>, egli stesso dà prova magistralmente, infatti, di come si possano evitare i rischi di una deriva nel manierismo stilistico, condotto all'ombra della fascinazione del maestro, ma, proprio per questo, superficialmente intesa.

«Pieno di grazia e leggerezza, e di un garbo antico»<sup>26</sup>, come appariva a chi lo ha conosciuto, egli trasferiva queste intense qualità personali in una scrittura di suprema eleganza, poetica ma cordiale e

21. Bertolucci, *Aritmie...* cit., pp. 124-125; su questo si veda più ampiamente Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., pp. 23-24, 28-29.

22. Bertolucci, *Emilio Cecchi*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 42.

23. Bertolucci, *Roberto Longhi*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 44: «Longhi, com'è noto, è uno dei grandi prosatori di questo secolo, ma anche, non lo si dimentichi, un eccellente critico d'arte perciò ho trovato del tutto sbagliato, sviante, tale da farlo sussultare nella tomba, l'uscita del volume, nella collezione dei "Meridiani", di tutti i suoi scritti storico-artistici senza una singola illustrazione. In questo modo si fa entrare Longhi in quella "prosa d'arte", in quel "belletterismo" che lui deprecava».

24. La definizione longhiana è richiamata da Bertolucci, *Aritmie...* cit., p. 123.

25. La definizione («Longhi ha usato strumenti letterari per un'indagine costantemente in presenza dell'opera d'arte») è di Gregori, *Il metodo...* cit., p. 126.

26. D. Fasoli, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 7.

distesa al tempo stesso, che sul piano della critica d'arte non mancò di avvertire anche altre suggestioni moderne, tra cui, come è stato osservato, un certo influsso della prosa di Emilio Cecchi, ma sempre riconducendosi al modello ottocentesco, e baudelairiano in primo luogo, del critico-artista.

E, del maestro, a Bertolucci non sfugge – lo scrive nei primi anni Sessanta – «l'addolcirsi ultimo della sua prosa, sempre molto sua, ma tanto più affabile che non fosse, mettiamo, negli anni degli *Scritti giovanili*»<sup>27</sup>. Di questo aspetto, che coglie con un'aderente lettura critica del Longhi maturo e che indubbiamente lo ha attratto, egli restituisce, con un'evidente allusione autobiografica, il «rapporto dialettico» di dare e avere tra il maestro e gli allievi che assistevano alle lezioni del magistero bolognese («Il rapporto quasi quotidiano con quei giovani che dovevano levarsi un po' presto se abitavano a Bologna, prima dell'alba se venivano da Parma, da Ferrara, dalle Romagne, avrà avuto il suo valore in quest'evoluzione verso un metodo sempre più aperto e disteso»)»<sup>28</sup>.

Ma ricondurre la scrittura bertolucciana, e anche la sua prosa sull'arte, a questi unici aspetti sarebbe riduttivo; vero è, come è stato detto in particolare per l'opera poetica – che lo pone ai vertici della poesia italiana del Novecento –, la sua è forse una lingua del futuro e la sua sintassi «così complicata resta leggerissima [...] molle, labile, umbratile, infinitamente sinuosa e avvolgente»<sup>29</sup>.

La sua formazione figurativa ebbe innegabilmente – ed è questione meglio indagata in sede critica, da non doverci tornare su – un travaso nella produzione poetica; egli volle puntualizzare infatti: «le mie poesie sono molto visive, hanno molti colori [...] sono poesie in cui il mondo è visto con gli occhi»<sup>30</sup>.

---

27. Bertolucci, *Aritmie...* cit., p. 166; e cfr. Id., *Un maestro esplosivo* (1962), riedito in Bertolucci, *La consolazione...* cit., p. 201.

28. Bertolucci, *Un maestro esplosivo...* cit., p. 201.

29. Riprendo un passo di Pietro Citati riletto con acutezza critica da M. Lavagetto, *Per Attilio*, in «*Sul declinare dell'anno...*». *Una giornata per Attilio Bertolucci a cento anni dalla nascita...* cit., pp. 11-17, in specie, pp. 14-15. A quest'ultimo saggio e agli interventi pubblicati negli atti nello stesso convegno parmense rimando in particolare per la produzione letteraria – su cui oggi è per altro assai vasta la storiografia –, e aggiungo almeno il contributo di E. Siciliano, *Il suono di un male che non si confessa*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., pp. 64-69.

30. A. Bertolucci, *Il poeta dell'autunno*, in Bertolucci, Fasoli, *Il divino...* cit., p. 17.

Attilio insegnò storia dell'arte al liceo Maria Luigia di Parma e scrisse sull'arte collaborando a varie riviste a partire dal 1946: la «Gazzetta di Parma» (sino al 1950), «La Fiera Letteraria» (1955-1957), «L'illustrazione italiana» (1957-1962), «Il Giorno» (1963-1976), «la Repubblica» (1977-1991), «L'Espresso» (1981-1983 e poi nel 1986). Nel luglio 1955 usciva il primo numero della rivista aziendale Eni «Il Gatto Selvatico»: Bertolucci, scelto da Enrico Mattei come direttore, raccolse intorno al progetto editoriale un circolo di firme di altissimo valore, in cui figuravano Giuseppe Dessì, Carlo Emilio Gadda, Natalia Ginzburg, Goffredo Parise e Leonardo Sciascia.

Come si legge in una sua intervista rilasciata il 28 gennaio 1989 a Vincenzo Gandolfi, Attilio vi approdò per il tramite di Tito Gandolfi, suo vecchio compagno di scuola e allora capo dell'Ufficio stampa di Eni<sup>31</sup>. Il sodalizio che instaurò con Mattei risultò determinante e ne corrispose sia la strategia comunicativa<sup>32</sup> sia lo slancio ideale per una *corporate social responsibility*, ossia per la promozione, dall'interno, di iniziative di *welfare*, che è stata riconosciuta come uno degli atteggiamenti più consapevoli delle imprese moderne<sup>33</sup>. «Il Gatto Selvatico», pionieristica rivista di azienda, che intese raccontare quasi in presa diretta, con rubriche di vario genere, la modernità e i suoi cambiamenti, rientra, al pari della rivista di Adriano Olivetti e di quelle dirette da Leonardo Sinisgalli, tra le operazioni virtuose di quella sorta, in un connubio riuscito tra il mondo industriale e la cultura umanistica<sup>34</sup>.

Nella rivista Attilio riservò per sé, non solo la rubrica iniziale (dove si firmava appunto «Il Gatto selvatico»)<sup>35</sup>, ma anche le *Lezioni*

---

31. G. Latini, *L'energia e lo sguardo: il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma 2011, p. 135, nota 17.

32. Su Mattei cfr. D. Pozzi, *Molti nemici molto onore? Le strategie di comunicazione dell'Eni di Enrico Mattei*, in *Comunicare l'impresa: cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, a cura di G. Bigatti e C. Vinti, Milano 2010, in specie p. 210.

33. G. Accorinti, *Quando Mattei era l'impresa energetica. Io c'ero*, Matelica 2007, pp. 269-274.

34. D. Calcaterra, *Niente stoffe leggere*, con prefazione di F. Ottaviani, Tropea 2014.

35. Il titolo della rivista fu dettato, infatti, dallo stesso Bertolucci; come scrisse Enrico Mattei in apertura (E. Mattei, *Saluto augurale alla rivista di Enrico Mattei*,

di storia dell'arte, corredandole di foto a colori, ribadendo la necessità di non scindere la prosa d'arte dalla presenza, se pur in immagine, delle opere. Sebbene con una suddivisione in schede delle singole opere e un ordine per tematiche (i maestri della pittura, i ritratti, i paesaggi e le nature morte, gli 'ismi' dell'arte moderna), il modello didattico delle *Lezioni*, che tiene conto di generi e scuole, è senza dubbio da riconoscersi nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* di Roberto Longhi, di cui viene accolta, sostanzialmente, anche la costruzione storiografica. L'iniziativa editoriale contenuta ne «Il Gatto selvatico» corrispose all'esigenza pedagogica che Longhi aveva espresso, in modo specifico, in questo agile manuale, nato come dispense a uso dei licei, e in un *Editoriale* apparso su «Paragone» nel 1951<sup>36</sup>. Si trattò infatti, nelle parole di Bertolucci, non solo di «una forma di divulgazione» che andava ad arricchire «la cultura figurativa comune»<sup>37</sup>, ma anche di «un avvio a una storia dell'arte molto piacevole e non pedante»<sup>38</sup>, il cui proponimento didattico appare oggi del tutto inalterato.

Se la selezione di autori e di opere, proposta nelle *Lezioni*, e altresì il disegno storico che vi è sotteso seguono indubbiamente il solco dell'insegnamento longhiano, non per questo fanno difetto letture originali – com'è il riconoscimento nel 1956 dell'importanza del colorismo bizantino per il Quattrocento veneziano<sup>39</sup> – e apprezzamenti per artisti antichi e moderni, come Leonardo (1956) e Fattori (1957), che non avevano incontrato le simpatie di Longhi.

La metodologia è quella longhiana di procedere per confronti illuminanti; ne è prova il paragone chiarificatore tra il Merisi, di cui c'è piena comprensione della fase matura, e il Velázquez:

---

«Il Gatto Selvatico», luglio 1955 (I), p. 3: esso «è la traduzione letterale in italiano dell'inglese *wildcat*, parola che nel gergo dei seguaci di Drake serve a indicare "il pozzo esplorativo" [...]», ma esso indica anche, per metonimia, i cercatori di petrolio (Calcaterra, *Niente...* cit.).

36. R. Longhi, *Editoriale*, «Paragone», 13, 1951 (II), pp. 3-7; riedito in R. Longhi, *Opere complete*, XI: *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 22-24; cfr. A. Ghirardi, *Insegnare la storia dell'arte*, Bologna 2009, pp. 25-27.

37. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 41.

38. Il passo è citato da G. Palli Baroni, *Racconto di storia dell'arte a puntate: Attilio Bertolucci e «Il Gatto Selvatico»*, in Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 5.

39. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 36.

Il Caravaggio è essenzialmente, se non esclusivamente, drammatico: a tale scopo egli, pur ponendosi di fronte alle cose con una presa diretta, libera da ogni schema intellettuale e formale, tende a una sintesi, appunto drammatica, e perciò riduce, elimina quanto non serva all'efficacia del suo possente teatro. [...] Velázquez invece, con una sorta di olimpica passività, vede tutto e riproduce tutto, arrivando a un illusionismo tale da impaurire chi guardi i suoi quadri, restando dubbioso e incerto, non sapendo bene se quello che gli sta davanti è l'arte riprodotte la vita o la vita stessa nel suo impassibile fluire<sup>40</sup>.

Delle qualità luministiche del primo fornisce – ottobre 1956 – una lettura in parallelo con il cinema e si intenderà, in questo, l'anticipo davvero significativo sull'amico Pier Paolo Pasolini:

Il Caravaggio, con la sua presa diretta sulle cose, sugli uomini, che popolano quadri sacri e profani con la stessa carica di vita e di sangue, dà via libera a tutta la pittura moderna, fino agli impressionisti. E il taglio non prefabbricato, bensì istantaneo delle scene, che luce e ombra contrastanti animano con straordinaria evidenza, non trova conferma nel miglior cinematografo, pur esso volto alla resa realistica, immediata del mondo?<sup>41</sup>

Senza mai dichiararsi in primo luogo uno storico dell'arte – affermava infatti di «aver coltivato soltanto marginalmente la disciplina nella quale egli [Longhi] è maestro ineguagliabile»<sup>42</sup> – in uno scritto del 1948 Attilio ebbe modo di dare di sé il profilo di un «inguaribile dilettante», uno «scorridore di esposizioni», un «topo di musei», in un passo che è stato anche equivocato<sup>43</sup>, ma che rimanda, come capiamo, alla tradizione dei dilettanti-conoscitori, e, con un rimando per nulla velato, a Longhi stesso, che con un raffinato gioco intellettuale si era presentato, appunto, come un curioso «topo di galleria» in apertura delle *Precisioni nelle Gallerie italiane* edite tra il 1926 e il 1928.

40. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 81.

41. Bertolucci, *Lezioni...* cit., p. 43.

42. Bertolucci, *La consolazione...* cit., p. 199.

43. Bertolucci, *I ragazzi sono artisti* (1948), riedito in Bertolucci, *La consolazione...* cit., pp. 31-33, in part. p. 31; e cfr. in merito il pur ottimo lavoro di S. Trasi, *Pinacoteca Bertolucci*, ivi, pp. 261-313, ovvero p. 272.

Da *flâneur* curioso, come Bertolucci si definiva, i suoi scritti sull'arte dominano agevolmente una struttura aperta che conduce il lettore su terreni paralleli al figurativo, molto diversi tra loro (il visuto, la musica, il cinema, la letteratura, la poesia), che corrispondono al suo atteggiamento e alla sua ben nota poetica dell'extrasistole; ma non è difficile notare che il loro ritmo discontinuo, non lineare, è anche in relazione a quello della scrittura filmica e del jazz, generi da lui amati con assidua frequentazione.

La sua preferenza per i valori figurativi dell'Italia padana, intesa come una delle province di cui «l'Europa è, non provincialmente, nutrita», si legge, in modo assolutamente parallelo che in Arcangeli, sulla linea di una estensione delle indagini storiografiche longhiane e nella direzione di una riscoperta di una civiltà empirica, fondamentalmente naturalistica<sup>44</sup>. Anche verbalmente, egli ha sempre sottolineato, infatti, l'impatto travolgente che ebbero su di lui, come sui giovani della sua generazione, le *Profusioni* con cui si inaugurarono i corsi longhiani bolognesi: «aiutandoci – così nel suo ricordo – non solo a capire l'arte ma la terra in cui eravamo nati, la gente un po' grossa e sanguigna a cui appartenevamo, la gente appunto che si vede in Viligelmo, Antelami, e Vitale»<sup>45</sup>.

Da qui parte la predilezione per il romanico locale e l'interesse per gli artisti parmensi tra Otto e Novecento che arriva alla scoperta dei contemporanei; da qui – sue parole – la riconferma «nella testarda, invincibile adorazione per il portentoso genio» del Correggio «e per il suo sofisticato, superbo secondo», il Parmigianino<sup>46</sup>. All'Allegri, eroe della sua visione storiografica (almeno quella padana e parmense), egli dedica un saggio<sup>47</sup> e un cortometraggio diretto dal figlio Giuseppe. Qui, nel parlato, poi pubblicato a stampa, egli guarda in modo poetico e letterario – alla luce di Proust e di Stendhal – e

---

44. Per Bertolucci: Siciliano, *Il suono di un male...* cit., p. 68; per Arcangeli: Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., *passim*, e M. Gregori, *Presentazione*, ivi, p. 5.

45. A. Bertolucci, *L'ora della lezione* (1955), riedito in Bertolucci, *La consolazione...* cit., p. 87, cfr. ivi, p. 110.

46. A. Bertolucci, *La camera di San Paolo* (1957), riedito in Bertolucci, *La consolazione...* cit., pp. 109-112, in particolare p. 110; l'occasione è una recensione al libro di R. Longhi, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, Genova 1956.

47. *Ibidem*. Sulle due interviste radiofoniche del 1993 in cui Bertolucci spiega il suo legame con Parma, il Correggio e il Parmigianino: Trasi, *Pinacoteca...* cit., p. 265.

altresì analizza, con profondo acume critico e procedendo su alcune suggestioni longhiane, l'affresco nella cupola della chiesa parmense di San Giovanni Evangelista. Segnato dall'eleganza e dalla grazia, «il gorgo dorato del sogno correggesco», che «invita [...] a perdere gravità e coscienza», rivela, così come egli ci indica, l'arditezza di una nuova, onirica costruzione spaziale (ciò che segna, possiamo riconoscerlo, una grande distanza anche nei confronti del precedente mantegnesco, come pure delle future quadrature barocche):

Le figure che prima la memoria aveva evocato frammentariamente, ora si ricompongono nell'unità di un vertiginoso Olimpo cristiano, un cielo che il Correggio osa aperto, rinunciando alle garanzie di qualsiasi supporto architettonico<sup>48</sup>.

Dalle scoperte longhiane sul naturalismo si declinò, in vario modo, nel gruppo dei primi allievi bolognesi «l'entusiasmo [...] d'un nuovo rapporto col naturale», che fruttificò, con la coscienza di radici comuni, in Arcangeli, per il quale ebbe un carattere apertamente avanguardista («questa è anarchia, per noi»)<sup>49</sup>, e in Bertolucci, che, come poeta ma anche come critico d'arte, seppe cogliere la poesia del vero nel quotidiano e nelle piccole cose.

Come ha osservato a giusta ragione la Palli Baroni<sup>50</sup>, li accomunava un'intensità di lettura sull'Otto e Novecento, dove soprattutto Arcangeli spostò l'accento sul valore esistenziale dell'arte, che sempre più – ma come già per Longhi – veniva a coincidere con la vita. Un altro profondo punto di contatto fu la lezione degli Impressionisti francesi, di cui entrambi scrissero a seguito della Biennale veneziana del 1948, che fu l'occasione di una conoscenza diretta sulle opere<sup>51</sup>.

Come allievo di Longhi, Attilio Bertolucci seppe comprendere con grande intensità la pittura di valori e seppe restituirla con pagi-

48. Il testo del parlato si legge in Bertolucci, *Il Correggio...* cit., pp. 115-119.

49. Le citazioni sono da F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», 85, 1957 (VIII), pp. 3-45, p. 35, riedito in F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll., Torino 1977, p. 350; cfr. Brunetti, *Francesco Arcangeli...* cit., p. 39.

50. Palli Baroni, *Racconto...* cit., p. 18.

51. Su questo rimando a Trasi, *Pinacoteca...* cit., pp. 266-267 con bibliografia.



ne memorabili. Per questo, oggi, appare come un maestro da rileggere, e da cui ripartire.

Mi piace riportare in chiusura, per un breve stralcio, il suo commento sul *Seicento europeo* (1956), dove – per affinità di sentimento, con l'opera d'arte che descrive, ma con una acutezza critica che sollecita nuove riflessioni<sup>52</sup> – egli coglie i vertici di Orazio Gentileschi:

Ma di questi caravaggeschi italiani lasciate che lodiamo sopra tutti Orazio Gentileschi, che s'accostò al maestro con le ossa già fatte in Toscana, e seppe profittarne con un'indipendenza che nessun altri poi raggiunse. Il suo patetismo mai violento, decantato anzi in ritmi e luci di un'armonia ineffabile, lo rese caro ai nordici, da Honthorst ai Le Nain, che gli devono non poco. Il suo *Riposo in Egitto* è uno dei quadri cui si torna, ed esattamente per un motivo opposto a quello che ci porta al Caravaggio. Qui ad attrarci non è la fulminea terribilità, ma la lunga malinconia dell'esistenza [...]<sup>53</sup>.

---

52. L'estensione odierna della bibliografia sui caravaggeschi, e su Orazio e Artemisia Gentileschi in particolare, non permette di dare conto in questa sede delle varie posizioni, anche discordanti, e di quanti si sono espressi anche recentemente sulla preminenza di Orazio su Artemisia.

53. Il passo su Orazio che invito a rileggere è qui molto tagliato per ragioni di spazio: lo si legga integralmente in A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Milano 2000, p. 57.

