

S

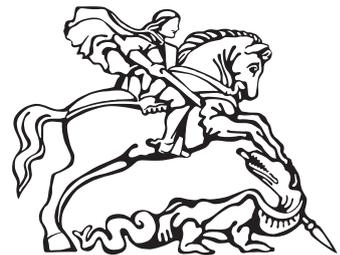
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

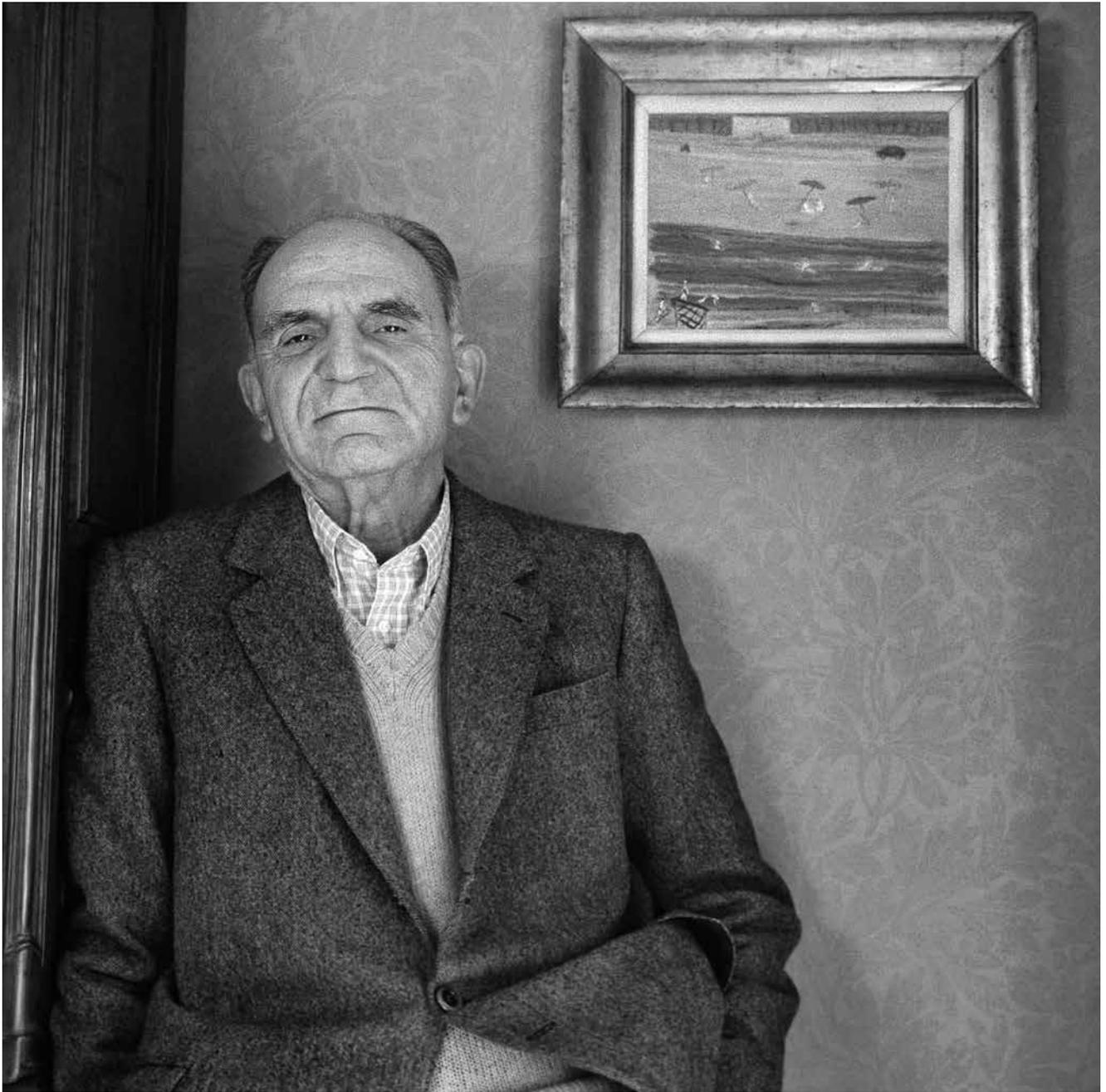
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Attilio Bertolucci in una fotografia di Dino Ignani, 1985

UN POETA ALLA BIENNALE ATTILIO BERTOLUCCI A VENEZIA NEL 1948 E LE CRONACHE PER LA “GAZZETTA DI PARMA”

“Di tutti i poeti italiani, Bertolucci è il solo ad avere una famigliarità professionale, da specialista con la critica d’arte” scriveva Garboli nel 1965¹, siglando uno dei primi riconoscimenti ufficiali dell’impegno ormai pluridecennale che il poeta (tav. in apertura) aveva portato avanti in questo campo sin dagli ultimi anni trenta, quando aveva preso a occuparsi di critica d’arte, con alcune recensioni e interventi su piccole mostre e artisti parmensi². Sin da quei primi e lontani esordi nel tempo di un “anteguer-ra lento, torpido, senza scampo”³, l’identità, oltre che la fama, poetica di Bertolucci, grazie alle precoci raccolte *Sirio* (1929) e *Fuochi in novembre* (1934), era già ben consolidata e predominante nel complesso profilo intellettuale dell’autore, e tale sarebbe rimasta nel corso degli anni; tanto che ancora oggi assai circoscritta nella storiografia specialistica appare l’attenzione verso il suo impegno critico nell’ambito delle arti figurative⁴. Un ritardo su cui può aver gravato lo stesso, proverbiale, *understatement* del poeta, se ancora, nel 1962, in un articolo per “L’Illustrazione Italiana” dedicato all’affettuoso ricordo di Roberto Longhi⁵ – suo indimenticato maestro all’Università di Bologna –, Bertolucci dichiarava di aver “coltivato solo marginalmente” la disciplina⁶. Come stanno dunque le cose? A chi dovremmo credere? O meglio, quale ruolo dovremmo attribuire alla storia dell’arte nel percorso di Bertolucci, e quale allo stesso Bertolucci nella critica d’arte del Novecento? A volerla rifare oggi una storia del poeta come critico d’arte, con l’agio di poterne facilmente rileggere la quasi totalità degli scritti nelle raccolte edite, appare subito evidente che non si trattò di *marginalia*. Ché anzi, nella forte discontinuità temporale che segnò la pubblicazione delle raccolte poetiche, il *continuum* della sua riflessione sull’arte, affidata a recensioni, articoli, interventi talvolta pubblicati con cadenza giornaliera, costituisce come un *cantus firmus* che armonizza gli altri aspetti del suo vasto contributo intellettuale. Con una pregnante metafora, Paolo Lagazzi ha scritto che “pensare di poter descrivere in modo esauriente ciò che ha significato, per la vita e l’opera di Attilio Bertolucci, l’universo della pittura, sarebbe come pretendere di misurare quanta parte di cielo trattenga in sé, e restituisca in riverberi, il mare”⁷; se dunque il primo dei nostri interrogativi appare fatalmente destinato a frangersi contro l’impossibilità di arginare criticamente una riflessione che si muove con assoluta libertà fra i vari canali espressivi adoperati dal poeta, fra i vari territori da lui esplorati (poesie, interviste, lettere ad amici, recensioni cinematografiche, letterarie, teatrali, tutto concorre a sviluppare e alimentare il pensiero di Berto-

lucci sull’arte, e tutto l’arte pervade, anche solo con un’ombra, una suggestione, una piccola reminiscenza, magari intravista in un paesaggio o in una scena di quotidianità domestica), non è detto che il suo contributo critico debba restare irrelato nel panorama novecentesco. Sarà allora più proficuo indagare i termini in cui il discorso sull’arte di questo “inguaribile dilettante, scorridore di esposizioni, topo di musei”⁸, assume i connotati di un dialogo: con i lettori, con altre voci critiche e con le opere che gli artisti hanno saputo restituire in termini di ‘poesia’ al loro tempo e a quello futuro.

È quanto cercheremo di fare qui analizzando un piccolo segmento della sua parabola critica, prendendo cioè in esame la serie di scritti dedicati alla XXIV Biennale di Venezia che Bertolucci pubblicò su la “Gazzetta di Parma” tra il giugno e luglio 1948⁹. Si tratta di un momento cruciale nel processo di maturazione critica del poeta, che durante gli anni di guerra aveva scelto la via del silenzio: “Dal ’35 al ’45 non ho scritto quasi nulla”, avrebbe ricordato successivamente, “Ero troppo infelice riguardo il ‘pubblico’, troppo felice riguardo il ‘privato’”¹⁰. La chiusura nel bozzolo degli affetti e il sacrificio della propria voce per non cedere a condizionamenti e pressioni esterne avevano costituito per il poeta l’unica risposta possibile, il segno di una protesta che riacquistata la possibilità di parola oltre le coltri dell’oscurantismo fascista e la barbarie della guerra, non sarebbe più venuta meno nel difendere la libertà intellettuale contro ogni tipo di ingerenza, prendendo le distanze dalle poetiche dell’impegno imperanti nel secondo dopoguerra così come aveva fatto rispetto alle direttive culturali del fascismo precedentemente¹¹.

Quella che si apre all’indomani del conflitto è quindi una fase di entusiastico ritorno alla scrittura, in linea con il nuovo fervore che anima il paese, come ricorda il poeta nella nota apposta alla prima edizione del volume *Aritmie*.

il mio antifascismo viscerale, come lo chiamava il caro Pierrino Bianchi, m’impediva di collaborare anche alle terze pagine, piuttosto indenni quando in prima, in varie forme, debordava l’apologia del regime [...]. Perduta, per nostra fortuna, un’inutile e dolorosissima guerra, riacquistata la libertà da tutti gli italiani, che in fondo non ci tenevano poi granché, visto che gli si promettevano i film americani e le Chesterfield, cominciai a scrivere per l’antica e gloriosa testata del quotidiano della mia città... E furono pagine e pagine di critiche cinematografiche e

teatrali, recensioni di libri, puntate a non finire sulle grandi mostre d'arte ormai possibili, in cui mi cimentavo con eccitazione a parlare di Giovanni Bellini e di Picasso, dei mai prima conosciuti direttamente e da me amatissimi Constable e Bonnard. E dei molti altri ancora che Venezia, anno dopo anno, ci offriva¹².

Si respira davvero un'aria nuova, e l'esperienza alla "Gazzetta di Parma" segna un passaggio dalla dimensione strettamente e squisitamente locale (sebbene non strapaesana) degli scritti d'esordio, a un'apertura verso scenari di rilevanza nazionale e internazionale, che offrono a Bertolucci la possibilità di entrare nel vivo del dibattito sulla rinascita artistica italiana, riflettendo su opere e artisti che ha modo di vedere personalmente come inviato alla Biennale.

Il prestigio internazionale che la manifestazione si era conquistata nel corso del tempo era inoltre accresciuto, in questa edizione, da un particolare valore simbolico poiché si trattava della prima organizzata dopo il conflitto¹³. Le nazioni che sino a pochi anni prima si erano trovate contrapposte nelle trincee tornavano ad occupare le abbandonate architetture dei padiglioni nazionali ai Giardini di Castello, schierando fianco a fianco gli artisti più rappresentativi della loro recente e recentissima storia artistica, mentre agli organizzatori spettava il non facile compito di rianodare i fili interrotti delle diverse tradizioni europee, ripristinando quel dialogo internazionale che critici e artisti avvertivano oramai come un'esigenza improrogabile¹⁴. Se ne occupò, con grande sensibilità, la direzione di Rodolfo Pallucchini affiancata da una Commissione composta da quattro storici dell'arte (Roberto Longhi, Nino Barbantini, Lionello Venturi, Carlo Ludovico Ragghianti) e da cinque artisti (Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi e Pio Semeghini)¹⁵.

Lo scopo prefissato era quello di ricondurre la Biennale agli intenti che ne avevano motivato l'istituzione nel 1895, rendendola cioè un mezzo fondamentale per la conoscenza e il confronto più ampio possibile dei diversi e maggiori indirizzi estetici, e conferendole al contempo, come dichiarato da Pallucchini nel testo introduttivo al catalogo, "anche un carattere culturale, promuovendo cioè mostre retrospettive e di movimenti di arte ancora poco noti"¹⁶. L'occasione offriva dunque la possibilità di un generale ripensamento delle vicende artistiche contemporanee, a partire da quei movimenti e quegli artisti che dall'Ottocento avevano preparato il terreno per successivi sviluppi¹⁷. Bertolucci si mostra perfettamente consapevole delle ambiziose aspirazioni che avevano portato quell'edizione a presentarsi a un tempo nel segno della continuità, ma anche di una rottura rispetto agli anni lontani delle sue origini "un tempo ormai favoloso per dolcezza di vita e singolarità di costumi"¹⁸; e mette in risalto tutta l'evidenza di questo distacco in un articolo che racconta l'atmosfera elettrica del giorno precedente l'inaugurazione. Questo viene infatti presentato dal poeta attraverso una sorta di sdoppiamento tra due epoche, tra due diversi tempi di vita della Biennale, colta nella sua prima edizione e in quella attuale; così, dopo un esordio fantasista che ripercorre a mo' di sogno quei giorni lontani del 1895 in cui un "piccolo, ma

nitidissimo, Ugo Ojetti giovane"¹⁹ accompagnandosi a qualche celebre pittore europeo, passeggiava per una Venezia del resto sempre uguale a se stessa, Bertolucci introduce il motivo dello stacco profondo segnato dalla nuova Biennale:

proprio negli anni che qui e in tutte le altre esposizioni dell'Europa ufficiale i re e i presidenti inauguravano sale e sale di piacevole cucina pittorica, alcuni uomini di scarso nome facevano sul serio l'arte del loro tempo. [...] Oggi, dopo mezzo secolo, si fa giustizia ai maestri veri, a Renoir che seppe ritrovare sublimi impasti veneti nella carne arrossata delle serve, a Cézanne che arrivò ai pausati drammi degni del più puro trecento italiano ritraendo due giocatori all'osteria a Sisley che rapì un'ora di luce eterna al trascolorare dei fiumi che rigano la dolce Francia. Forse ci sono volute due guerre, una più tremenda dell'altra, perché l'arte vera entrasse in circolo a questo modo, perché si potesse impostare la ventiquattresima biennale con i (diciamolo pure) rifiutati della prima²⁰.

L'attenzione è subito rivolta verso quello che si annunciava come il grande evento dell'esposizione del '48: la *Mostra dei pittori impressionisti*, gli antichi *refusés* oramai riconosciuti come "i patriarchi, i re magi"²¹ dell'arte contemporanea. Pur dovendo affrontare enormi difficoltà organizzative e lo scetticismo di molti²², la mostra dell'Impressionismo era stata fortemente voluta da Roberto Longhi "come primo atto di contrizione e di ricognizione di fronte alla cultura figurativa moderna da cui c'eravamo stolidamente estromessi per quasi un secolo"²³. Si trattava infatti della prima esposizione in Italia ad offrire un panorama così vasto, con circa un centinaio di opere scelte tra gli esemplari più importanti e significativi del movimento²⁴. Ed era stato ancora Longhi a insistere particolarmente sulla qualità dei pezzi da esporre, con l'intento – non troppo recondito – d'influencare, attraverso il fascino di una rassegna esaustiva e ben strutturata, gli orientamenti della giovane pittura stemperandone la crescente ondata astrattista²⁵.

Così, sin dalla fase progettuale, la Commissione per le arti figurative era entrata nel vivo del dibattito che animava il panorama artistico degli anni quaranta, con quella *querelle* tra astrattisti e realisti ch'era destinata a trascinarsi per buona parte del decennio successivo, polarizzando, spesso sterilmente, iniziative espositive, schieramenti e discussioni²⁶. Considerato il suo lignaggio critico e mondo poetico, non può certo sorprendere verso quale delle due sponde potesse orientarsi la sensibilità di Bertolucci; non a caso la sua trattazione parte proprio dalla mostra dell'Impressionismo, movimento che già nella breve dichiarazione rilasciata ad Anceschi per l'antologia dei *Lirici nuovi* egli aveva accostato alla propria poetica²⁷. Ma, contro ogni appiattimento fazioso, l'*incipit* del pezzo dedicato alla mostra, definita "importante, forse decisiva per l'orientamento dell'arte e della critica militanti di questi anni"²⁸, chiarisce immediatamente la peculiare posizione del poeta:

Vediamo di seguire un itinerario cronologico [...] che possa metterci in condizione di capire il perché dello stato presente

delle cose, o perlomeno di avvicinarci a una risposta. La quasi mostruosa proliferazione d'arte non oggettiva documentata da tutti i padiglioni (brilla per la sua assenza la Russia, che ha preso riguardo l'astrattismo e gli altri fenomeni di *formalismo borghese* un atteggiamento puritano d'altre origini ma di risultati molto vicini a quelli cui giunsero i nazisti) è un fenomeno internazionale che andava affrontato alle radici ed esaminato in ogni suo aspetto. Anche in quelli d'interesse più che altro psichiatrico o pseudopsichiatrico: ora che si son visti, si potrà cominciare a ragionarci sopra²⁹.

Possiamo constatare come pur a fronte dell'evidente diffidenza verso la "mostruosa proliferazione d'arte non oggettiva", che rispecchia da vicino le preoccupazioni del maestro, Bertolucci precisi subito – nel breve inciso polemico di commento all'assenza della Russia – una posizione che avrà a rimarcare con maggior estensione anche in seguito³⁰ e che lo porta a condannare ogni tipo d'ingerenza politica in materia d'arte, rilevando come anche agli estremi di ideologie contrastanti i risultati si tocchino nell'angustia di soluzioni imposte da fattori esterni alla pura ricerca espressiva da parte degli artisti. I punti di contatto rispetto alle posizioni di Longhi appaiono evidenti anche nella limitata di ricezione dell'opera di William Turner, i cui elementi stilistici sembrano infatti al poeta "più stupende manifestazioni dell'eccentrica letteratura pittorica inglese che avvii decisivi in campo europeo"³¹; mentre per entrambi l'Impressionismo rappresenta una svolta epocale, il vero inizio della *vie moderne* in arte³²:

Ma con gli impressionisti la faccenda cambia sul serio, nasce davvero, magari fra errori e perdite, una libertà nuova [...] L'arte s'incammina per una strada, non importa se di città o di campagna, attuale, contemporanea, una strada che aveva veduto già nella prima alba il barbuto solitario Courbet e Daumier. Quest'ultimo tagliato in due nell'ora incerta, metà ancora azzurrino di notte balzacchiana metà arrossato dai primi raggi del sole dell'avvenire pittorico. Un sole già più alto quando i primi autentici impressionisti saranno usciti con la cassetta dei colori nel *plein air* della giornata. Tali sono i tre che ci accolgono nella prima sala del padiglione, Monet, Sisley e Pissarro: in fondo i soli impressionisti in senso stretto, perché i quattro grandi che incontreremo procedendo, Manet Renoir Degas Cezanne, non ci stanno più nella scuola, scappano da tutte le parti, rientrano per la porta da quel museo che avevano lasciato uscendo dalla finestra, finiscono fra Tiziano e Velàzquez, fra Giotto e il Pollaiolo. E senza la minima perturbazione, da re fra re. Infatti in essi non era tanto la strada per andare fuori porta che s'era rivelata, ma la strada di una libertà assoluta, dell'anima, quella che ogni grande artista del passato aveva conosciuto e che si era ritrovata oggi con tanta fatica³³.

Impressionismo quindi non solo come libertà dai precetti della pittura accademica, ma come libertà fondamentale di scelta e di ricerca; secondo quanto aveva messo in evidenza anche Raymond Cogniat presentando il movimento nel catalogo della Biennale³⁴. Bertolucci insiste particolarmente su questo punto

per evidenziare la portata storica del movimento, il cui lascito fondamentale fu quello di aver inaugurato un nuovo atteggiamento di libertà spirituale nei confronti dell'arte, che è poi quanto dell'arte stessa si salva sottraendola al circolo vizioso dell'autoreferenzialità e riportandola sulla via maestra. Ed è una via nella quale le ricerche dei grandi moderni procedono a fianco di quelle dei grandi del passato, almeno per quanto riguarda le opere degli impressionisti "maggiori", perché, avverte Bertolucci, Sisley e Pissarro invece "affettuosamente ci parlano" proprio "di quegli anni umili e puri"³⁵. Accade così che la *Bagnante col cappello di paglia* di Renoir (fig. 1) finisca, per "sovrana assenza di contenuti psicologici", per "divina indifferenza"³⁶, tra i greci del gran secolo e Tiziano; mentre Degas sembra, chiuso com'è nella "ricerca difficile e impietosa di energia plastica"³⁷, un fiorentino del Quattrocento.

E in questo continuo guardare al passato con la lente del presente, leggendo il presente come riflesso – magari deformato – dallo specchio del passato, Bertolucci si mostra ancora una volta degno erede del maestro, per il quale il rapporto antico-moderno era divenuto un paradigma interpretativo fondamentale, tanto da portarlo ad affermare che "la storia passata si ricolorisce da quella presente"³⁸, o ancora, che "è il passato ad offrirci non già la regola ma la libertà mentale necessaria a bene interpretare il presente"³⁹. Proprio a questa libertà mentale che non è dunque punto di partenza, scelta anarchica acquistata a buon prezzo al mercato del "tutto lecito" contemporaneo, ma lenta e paziente sedimentazione di cultura, studiata consapevolezza di una *consecutio temporum* di cui non si vogliono eludere ma sostanziare storicamente le necessità espressive, si devono alcune delle intuizioni più felici, più spregiudicatamente audaci ed efficaci tanto di Longhi, quanto di Bertolucci. Ma occorre ora chiamare in causa un altro critico, anch'egli uscito dalla felice nidiata degli allievi di Longhi nei primi anni del suo insegnamento a Bologna; anch'egli "Poeta in versi e in prosa, sempre"⁴⁰: tra i più intimi amici di Bertolucci, Francesco Arcangeli si era trovato infatti a scrivere della mostra nel memorabile saggio *L'impressionismo a Venezia*, vincitore del premio per la critica bandito quell'anno dalla Biennale⁴¹. L'occasione permette quindi di cogliere la dialettica che si instaurò tra maestro e allievi, e dovette servire loro, oltre che per sondare la tenuta dei giudizi formulati su artisti e tendenze, anche a rafforzare la consapevolezza di far parte in fondo di un medesimo "fronte" critico, che a distanza di anni si rinsaldava nella trovata rispondenza di posizioni e predilezioni sulle opere esposte alla mostra. Solo due anni dopo, d'altronde, Longhi avrebbe fondato "Paragone", la rivista che mirava a "porre davvero sullo stesso piano le arti figurative e la letteratura"⁴², chiamando a raccolta gli allievi ormai maturi⁴³.

Ripercorrendo le riflessioni parallelamente svolte da Arcangeli e Bertolucci possiamo constatare non solo la vicinanza e la quasi perfetta sovrapposibilità dei giudizi – spinta talora fino all'identità di paragoni e confronti –, ma una stessa temperatura 'esistenziale' che porta al punto di fusione arte e poetica, estetica e pensiero critico⁴⁴.



1 Pierre Auguste Renoir, *Baignante con cappello di paglia*. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere



2 Paul Cézanne, *Cabanon de Jourdan* (Il capanno di Jourdan). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Entrambi riconoscono, con Longhi, un ruolo d'apripista a Courbet⁴⁵, il cui proposito di “faire de l'art vivant” appare di capitale importanza – “è, con la sua nuova ‘pittura diretta’ [...] la necessaria prefazione di tutti i più liberi atteggiamenti della seconda metà del secolo; padre diretto dei ‘peintres de la vie moderne’⁴⁶ –; parimente concordano su Pissarro e Sisley, ritenuti anche da Arcangeli “poeti veri”, che, “se non furono gli iniziatori della nuova naturalezza, ne furono però i custodi più fedeli e tenaci”⁴⁷; su Manet, il quale “inaugura un nuovo rapporto antico-moderno; che, a differenza d'un Delacroix o d'un Corot, attinge questa volta a fonti ben più sontuose e brucianti (Tiziano, Velazquez, Goya)”⁴⁸; o, ancora, sul riconoscimento del ruolo anticipatore di Cézanne rispetto al Cubismo. E infatti, se per Bertolucci “Basterebbe in questa mostra dare un'occhiata, anche disattenta, al *Cabanon de Jourdan* [fig. 2], che è del 1906 per ritrovare il filo buono a far uscire dai labirinti di tutta la pittura seguente il meno provveduto dei Tesei”⁴⁹, Arcangeli saluta la stessa opera come il “terribile legato del maestro, prima della morte, ai cubisti”⁵⁰, cogliendovi quasi la contrapposizione di due civiltà, di due diversi modi dell'uomo di rapportarsi alla

realtà del mondo: l'uno istintuale, d'integrazione, l'altro puramente intellettuale, di elaborazione astrattiva. E anche per il critico bolognese non è difficile individuare quale approccio potesse risultargli più congeniale, dal momento che subito aggiunge: “Eppure, quando il ‘pieno’ courbettiano passa alle sue conseguenze estreme nel ‘pieno’ del cubismo, sento l'aridità dell'assoluta, ma tetra e pedantesca coerenza cubistica nei confronti degli spalti terribili, ma pur sempre umani, che Cézanne erge faticosamente fra quei due mondi”⁵¹.

Così lungo l'asse Courbet-Impressionismo prende corpo una rivoluzione di portata difficilmente calcolabile, “di appassionata aderenza al rapporto fra l'uomo e l'ambiente, fra le forze morali e quelle del cosmo”⁵². È un nuovo legame quello che s'instaura tra l'arte e la natura viva, ‘vera’, palpitante del *plein air* impressionista, è la scelta di un'immersione e un abbandono al flusso dell'esistenza, dove non vale più il paradigma dell'artista-demiurgo, né il freddo principio della *mimesis*, ma soltanto quel momento d'incontro in cui la realtà s'imprime nella coscienza, si ripercuote nel sentimento, con tutti gli smottamenti che questo comporta. Sul tronco di questa rivoluzione



3 Claude Monet, *Palazzo Ducale da San Giorgio*. New York, The Metropolitan Museum of Art

s'innestano anche le esperienze critiche e poetiche dei due amici, poiché, come scrive Arcangeli a conclusione del suo denso e appassionato saggio:

La nostra civiltà e la nostra partecipazione a un rivolgimento morale, per cui il significato dell'azione umana si è fatto più mobile, e infinitamente irradiante verso il cosmo; un concetto della natura sempre più interiore e nuovamente animistico, il senso di una osmosi eterna tra noi e l'universo, tutto questo non ci permetterà più di tornare al paradiso perduto della classicità greco-romana o del Rinascimento italiano. Non escludendo che un artista contemporaneo possa ancora farsi centro di rapporti formali, di perfetti equilibri, lo sentiremo tuttavia immediatamente lontano da noi se entro quella misura non avvertiremo la presenza di una vibrazione, sia anche lenta e profonda, nata dove quella misura non conta più⁵³.

Dove tuttavia questo senso di 'osmosi' si fa più coinvolgente e decisivo è nell'opera tarda di Monet⁵⁴, che appare invece qui sottovalutata dai due critici. Entrambi collocano il momento più felice dell'artista intorno alla prima metà degli anni settanta, registrandone il mutamento stilistico dopo il 1880, in linea con il turbamento generale che investe anche gli altri impressionisti al confronto con i molteplici stimoli delle nuove gram-

matiche postimpressionistiche. Per Bertolucci l'artista andava ora "perdendosi per troppa aderenza a quella realtà che aveva così arcanamente colto"⁵⁵, mentre per Arcangeli si tratta di un momento "di dubbio, di ripiegamento meditativo"⁵⁶. Potrebbe sorprendere che alla vigliissima sensibilità dei due amici fosse sfuggita proprio la portata visionaria di questa fase del pittore parigino, eppure bisogna ricordare che il suo riconoscimento pieno sarà una conquista soltanto successiva, e sfogliando le pagine critiche contemporanee possiamo constatare come il giudizio fosse all'epoca tendenzialmente allineato nel senso di una svalutazione complessiva di questa stagione 'ultima' del maestro. Per limitarci allo schieramento critico dietro le quinte di questa Biennale, basterà ricordare, oltre alla scarsa considerazione di Longhi per le "scivolate e mali passi" del tardo Impressionismo, emblematicamente rappresentato dai "panorami orricolo-decorativi"⁵⁷ dell'ultimo Monet, la riduttiva lettura che pure, delle ultime serie monettiane, dava Lionello Venturi, osservando come "Qui Monet appare un velleitario, perché quel che rimane in lui d'impressionistico gli impedisce di realizzare appieno il nuovo ideale"⁵⁸. O, ancora, si pensi a quanto scriveva Pallucchini in quello stesso 1948 sulle serie dei *Pagliai*, dei *Pioppi*, delle *Cattedrali di Rouen* e delle *Ninfee*: "sono i complessi sinfonici in cui Monet musica le sue intuizioni della luce, orchestrandole con prestigiosi effetti cromatici, d'una abilità tecnica



4 Paul Gauguin, *Nave nave mahana (I giorni deliziosi)*. Lione, Musée des Beaux-Arts

che, nell'ultima produzione, soffoca la poesia. Con Monet la pittura sconfinava nella musica in un tentativo generoso, ma non realizzato, ed egli sconta questo suo sogno con l'artificialità delle sue ultime opere²⁵⁹.

Alla luce di queste considerazioni sarà allora più facile comprendere certe reticenze; del resto sarà proprio Arcangeli uno dei più generosi e lucidi interpreti dell'ultimo Monet, di cui, fra i primi in Italia, percepisce la necessità di un recupero e forse, seppur timidamente, proprio a partire da questo scritto sulla Biennale, dove osserva: "Se è debole, appunto, questa *Venezia* del 1908 (fig. 3), non è detto che lo sia tutto l'ultimo Monet di cui tanto si parla, mentre si trangugiano come capolavori tutti i Van Gogh e, peggio, tutti i Gauguin di questo mondo", aggiungendo, "m'è sempre parso che ci sia più 'liberty' in questi che nel tentativo estremo di Monet di esprimere l'inesprimibile"²⁶⁰. E solo pochi anni dopo, recensendo la retrospettiva parigina dell'artista organizzata presso la Galleria del settimanale "Les Arts", nel 1952, Arcangeli avrebbe insistito con maggior decisione sulla necessità d'intendere "quanto di ottimo sia ancora, in misura maggiore del previsto, entro la tarda fase di Monet"²⁶¹. Anche Bertolucci correggerà successivamente il tiro, rivalutando positivamente la produzione estrema dell'artista e i diversi cicli di Giverny, tanto da arrivare a dichiarare nell'intervista con Sara Cherin:

ho fatto di tutto, in prosa e in versi, perché mi si considerasse un impressionista. Comunque, quello dell'impressionismo trasportato in letteratura è sempre stato un mio chiodo. [...] Mi guardo bene dal voler dare un valore di raffronto tra l'esperienza di Monet e la mia, ma mi sembra che, se le ninfee e i covoni del grande pittore francese, negli ultimi anni o nei penultimi della sua attività, posseggono una carica di mistero, forse di metafora o di simbolo che non erano prevedibili nel suo inebriante avvio, in piccolo le mie genziane o papaveri a un certo punto possono, in qualche modo, ripetere esiti simili tali da richiedere una revisione critica⁶².

Sembra fatale che fosse proprio Monet, ineguagliabile "nella resa precisa eppure poetica della natura, colta nel fluire del tempo, nel mutare delle ore, nel trascolorare della luce"²⁶³, a costituire un referente poetico per Bertolucci una volta che se n'ebbe chiarito il messaggio alla luce più serena d'una maturità pienamente compiuta. Una consapevolezza che andava consolidandosi anche per impulso del sodalizio con Arcangeli, come si evince chiaramente dalla corrispondenza tra i due autori. Se guardiamo infatti al commento che questi riserva alla poesia dell'amico, in grado – gli scrive in una lettera del 20 agosto 1948 – di toccare "una nostra eterna elegia, del tempo che passa, del giorno che muore, della stagione che declina"²⁶⁴, trovia-

mo, oltre a una straordinaria coincidenza di termini e intenti, un anello di congiunzione su cui occorrerà forse rimeditare più a fondo; tanto più che lo stesso Bertolucci, letto il saggio di Arcangeli su “La Rassegna d’Italia”, si affrettava a scrivergliene entusiasta rivelando il profondo coinvolgimento avvertito rispetto alla propria poetica:

ho letto d’un fiato il tuo saggio e ti scrivo subito, commosso: è bellissimo per quel che dice (hai parlato per noi, per il nostro lavoro anche) ed è una prosa stupenda, unica. Dovrei parlartene molto più a lungo, ma mi basti ora, subito, dirti che nessuno in Italia può scrivere un saggio così meditato e ardente. [...] Quel Sisley, quel Monet e ho pensato esattamente le tue stesse cose, sono d’accordissimo su tutto⁶⁵.

Anche nelle riserve manifestate nei confronti degli irregolari, dei “*maudits* Gauguin e Van Gogh”⁶⁶, la sintonia fra i due critici è palpabile, e nell’affrontare l’ultima sala, a loro dedicata, Bertolucci avverte lo stesso senso di sviamento e di stacco rispetto al discorso propriamente impressionista, a suo tempo denunciato anche da Longhi⁶⁷; “Cose, specie in Van Gogh, ancora memorabili non mancano”, osserva, “Ma prese in una sorta di male umano, troppo umano, in un groppo che non si scioglie”⁶⁸. Solo un’altra volta, nel lungo corso della sua attività giornalistica, Bertolucci tornerà su Gauguin e Van Gogh, con due articoli, pubblicati nove anni dopo su due numeri consecutivi de “Il Gatto Selvatico”⁶⁹; e sarà per il poeta l’occasione per approfondirne il sostanziale moto di reazione rispetto all’impressionismo. La sua lettura si pone in termini di accentuazione drammatica di quella libertà che era stata conquista esaltante e catartica degli impressionisti. Ma la libertà, si sa, ha un prezzo, sembra dirci il poeta, che si paga in primo luogo con la libertà di sbagliare, di perdersi. E l’uscita dal porto sicuro, quella gioiosa liberazione dalle secche dell’accademismo e della tradizione figurativa precedente per inseguire la *tranche de vie*, per essere autenticamente *peintres de la vie moderne*, apre ora nuove inquietudini: Gauguin sceglie l’evasione approdando a un altro porticciolo, quello sicuro e arcano di Tahiti, dove le sue opere ritrovano il linguaggio universale dei totem (fig. 4); Van Gogh – e qui sta la sua maggiore grandezza per il poeta – rimane invece ad affrontare il suo sublime naufragio, esplorando per intero il senso di quella libertà e “sfrenandosi in una soggettività assoluta” che trascina il mondo con sé, piegando la natura “a esprimere, ora col giallo dei girasoli ora col verde cupo dei cipressi, le emozioni intensissime della sua anima”⁷⁰ (fig. 5). Pur a fronte delle remore di longhiana memoria, Bertolucci riconosce quindi l’importanza di Van Gogh, attribuendogli il merito di aver saputo aprire nuove strade, con tutti i rischi che questo comporta:

si può dire che l’esempio di Van Gogh ha rappresentato un pericolo per tanti artisti venuti dopo, che si sono sentiti autorizzati da lui a certi eccessi di forma e di colore che potevano trovare giustificazione soltanto nell’autentico dramma interiore sfociato nel colpo di rivoltella del tragico 27 luglio del 1890. Ma sia lui

sia Cézanne hanno saputo aprire una via ai migliori, lasciando possibilità di esprimersi e di procedere avanti in maniera del tutto originale⁷¹.

La Biennale del ’48 offriva la possibilità di vederli, questi “migliori” continuatori e innovatori di Van Gogh e Cézanne, e Bertolucci ne parla nell’articolo successivo, a cominciare da Pablo Picasso, la “personalità forse più turbativa che l’arte abbia mai dato”⁷². All’artista era stata dedicata una retrospettiva nel padiglione italiano, presentata da Renato Guttuso, e altre sue opere potevano ammirarsi tra quelle della collezione Guggenheim, ospitata nel padiglione della Grecia. La ventina di opere presenti complessivamente in mostra, pur lasciando “vuoti paurosi”⁷³ tra i vari periodi della sua complessa attività creativa, furono sufficienti a farne uno degli eventi più clamorosi e discussi di quell’edizione, offrendo agli artisti di casa la possibilità di un confronto diretto con l’opera di colui che da *Guernica* in poi sembrava aver dettato il nuovo lessico della modernità, catalizzando l’attenzione delle più giovani leve artistiche. Pur risentendo della fascinazione esercitata dal pittore spagnolo, di cui predilige le composizioni puramente cubiste del periodo 1910-1911, Bertolucci non cela una certa diffidenza, se non propriamente nei confronti di Picasso, almeno per ciò che egli rappresenta come fenomeno di moda e di consumo:

Questo piccolo, atticiato spagnolo [...] vive a Parigi dalla fine del secolo scorso, e dai primi di questo, senza stanchezza, lancia di là al mondo le sue foglie abnormi di Sibilla invasata e controllatissima. [...] La sua ricerca dell’assoluto confina con l’alchimia, tutto in lui diventa probabile e sommamente incerto: dalle sue mani escono oro ed esplosivi, senza distinzione alcuna e senza preavviso. Si veda nella sua sala come dopo una parete di macchine infernali di manierismo espressionistico (donne travolte da tori agonizzanti ci fissano dagli occhi esorbitati sanguinosi e in lagrime) s’apre soavemente tragico l’idillio d’*Amore e Psiche*. [...] Dopo tante dissonanze un assolo grave e pudico di flauto. E allora? Allora come si devono regolare tutti questi pittori da trent’anni presi nel vortice della sua influenza spirituale e tecnica? S’è vista gente prender per buono il messaggio di *Guernica*, la maniera apocalittica dello stridor di denti e del presagio atomico, porsi con sincero animo a questi funesti esercizi, per trovarsi poi fra le mani, magari portate dalla carta patinata di qualche rivista d’alta moda americana, le più distese elegie marine, i più amorosi accenti e più spaziosi di primigenia via mediterranea⁷⁴.

Inafferrabile nelle sue tante maschere, indifferentemente tragiche, idilliache, realistiche, astratte, l’artista rimane per lui sostanzialmente un enigma. La sua grandezza è indubbia, ma oltre al fastidio per gli esiti, infine poco originali, a cui l’innamoramento picassiano europeo aveva condotto gran parte della pittura contemporanea, la diffidenza del poeta sembra nascere anche da ragioni più interne. Bertolucci s’interroga sulla reale intenzionalità artistica di Picasso, e, non trovando rispo-



5 Vincent van Gogh, *Pianura verso Auvers*. Monaco, Neue Pinakothek

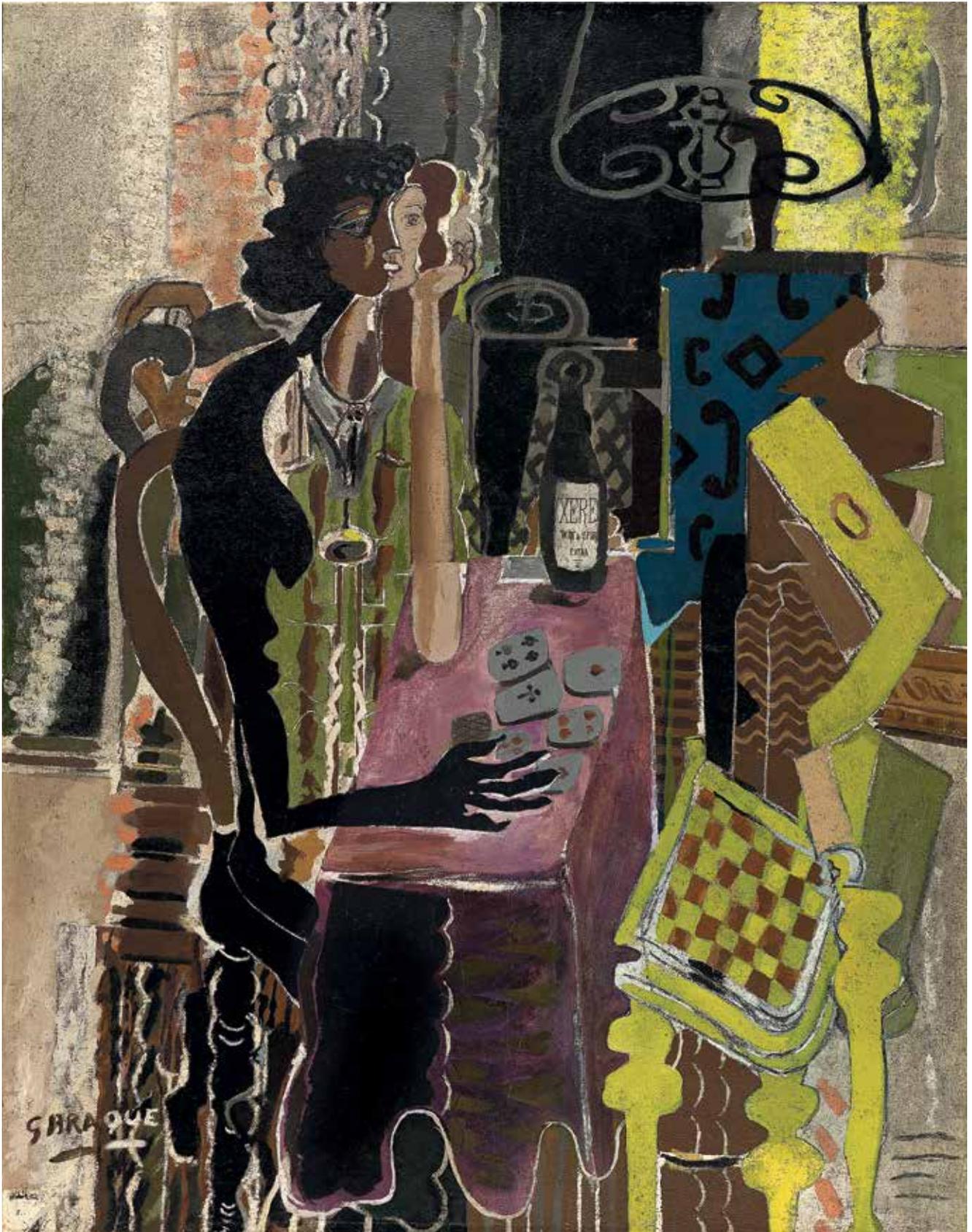
sta, insinua il dubbio che dietro alla portentosa abilità tecnica e inventiva non ci sia una corrispondente forza e tensione spirituale; che il compiacimento per la variazione costante resti fine a se stesso, o peggio un camuffamento intenzionale per eludere un rapporto più profondo e radicale con le sue più autentiche ragioni espressive⁷⁵. Un dubbio che sarebbe divenuto esplicito atto d'accusa nel saggio scritto da Arcangeli in occasione della grande retrospettiva dedicata all'artista a Palazzo Reale di Milano nel 1953, dove il critico bolognese esprime tutta la “grave insoddisfazione, ancor più che estetica, morale nei riguardi dell'opera complessiva di Picasso”⁷⁶.

Meglio allora guardare all'opera di Georges Braque, che ha saputo assimilarne la lezione, portandola – dice Bertolucci – a esiti personali che vibrano a un livello “più decantato e semplice che fa pensare al nostro grande Morandi”⁷⁷. Le sue opere rappresentano per il poeta una sosta rasserenante dopo quelle di Picasso, il segno di un'alternativa possibile:

che altra aria, più spirabile e vivificante, circola per queste scomposizioni, leggiadre e cortesi come in un libro d'ore nuovissimo dedicato a *Nostra Signora la Francia* dal più umile dei maestri, dal

più alto dei tappezzieri. Guardate al quadro che s'intitola *La Pazienza* [fig. 6], con la donnina seduta davanti al solitario di carte, il lungo braccio chiaro innalzato a sostegno del mento, il lungo braccio scuro teso verso le carte, tutta la stanza vibrante e palpitante di luce vera. Ogni cosa intrisa di *clarté* e di misura, ogni passione spenta. [...] Queste opere sono la riprova più certa d'una possibilità cubista, o almeno non oggettiva, fuori dell'incubo picassiano. Speriamo che i giovani più freneticamente patiti di Pablo possano intendere questa voce meno forte, ma pur tanto ricca di segrete risposte. È d'una misura più umana e possibile che quel gigantismo che li sta fatalmente ricacciando in una rettorica senza uscite⁷⁸.

Iniziano ad emergere con più chiarezza le preferenze di Bertolucci in materia d'arte, anche qui in linea con quelle di Arcangeli, che rispetto al magniloquente Picasso vede in Braque un “esecutore impeccabile e aristocratico”⁷⁹, nella cui opera il “contatto col naturale non era perduto, ma già si deviava in senso intellettualistico il miracoloso equilibrio fra sensi aperti e mente penetrante”⁸⁰. Considerato il naturalismo poetico di Bertolucci non potrà quindi sorprendere che la sua sensibilità



6 Georges Braque, *La Pazienza*. Atene, Basil & Elise Goulandris Foundation

si accordi maggiormente con quella del francese, che “taglia e scompone e ricompono con grande delicatezza”⁸¹ piuttosto che al “torvo misticismo iberico”⁸² di Picasso. Ma le ragioni di questa preferenza hanno anche radici profonde nell’animo del poeta e rimandano in qualche modo al rapporto ineludibile con le sue origini e la sua città, traducibile in ciò che lui chiama “il dono o la maledizione della grazia”⁸³. Proprio la “grazia”, questa sorta di nuova categoria estetica entro cui pare inscritto sin da principio il destino poetico-critico di Bertolucci, costituisce per lui uno dei parametri fondamentali nella formulazione del giudizio di valore, come dimostrano anche le successive osservazioni su Gorges Rouault. Artista “di non lievi problemi morali”⁸⁴, Rouault appartiene alla generazione di quegli uomini, come Matisse e Bonnard, “che seppero trovare una soluzione della crisi apertasi alla morte di Cézanne, diversa da quella cubista, più libera in fondo perché più vicina al reale”⁸⁵; la sua arte, scrive Bertolucci:

nasce con monotonia ossessionante da una indignazione per il male, da uno slancio per la verità che hanno del medioevale. Non solo i suoi Cristi e le sue Fughe in Egitto, ma anche i clowns e le sue antiche prostitute hanno solennità religiosa, una sorta d'unzione remota, dall'urlo e dal furore della vita contemporanea. Di Rouault quel che si dice in giro di solito, con frase divenuta quasi da *catalogo delle idee ricevute*, è che i suoi quadri sono da considerarsi sul piano delle vetrate romaniche e gotiche, delle quali hanno l'impianto grandioso e, udite, lo smalto. [...] Non c'è un centimetro di quadro, in questa sala, che brilli o luca, sia pur fievolmente; tutto è chiuso in un sordo, ovattato, soffocato silenzio. (Non si può non pensare al nostro vecchio Sironi). Manca insomma, la grazia, e questa mostra ci fa vedere anche troppo quant'è severa la storia con chi non ne ha ricevuto almeno una stilla⁸⁶.

Fra le opere cubiste di Picasso “strette parenti delle più belle tele futuriste di Carrà”⁸⁷, le nature morte del Braque “più decantato e semplice che fa pensare al nostro Morandi”⁸⁸, e il senso di silenziosa solitudine che promana dalle opere di Rouault come da quelle di Sironi, Bertolucci traccia ponti lunghissimi, quasi a ricordare che anche in casa nostra le vette e i traguardi importanti non erano mancati, che c'era stato, e c'era ancora, chi aveva saputo intercettare le stesse esigenze o avvertirne di nuove, esprimendole in termini ugualmente validi. All'arte italiana esposta a Venezia Bertolucci dedica tre articoli della serie, operando una selezione stretta delle cose che gli sembrano più significative dell'immediato passato e di quelle che gli appaiono più promettenti per il futuro. Domina innanzitutto la mostra della pittura metafisica, allestita nel padiglione italiano e presentata da Arcangeli nella sezione intitolata *Tre pittori metafisici italiani*, con opere esposte di De Chirico, Carrà e Morandi. Anche in questo caso la mostra nasceva da una proposta di Longhi, che aveva provveduto a stendere una prima e dettagliata indicazione dei quadri che avrebbero dovuto figurare all'esposizione⁸⁹. Unitamente alle lettere inviate a Pallucchini, la minuziosa nota

stesa in quell'occasione resta utile anche per ricavarne una mappa delle sue preferenze all'interno della stagione metafisica – poi fedelmente rispecchiata dai giudizi dei due allievi –, con una progressiva *escalation* da De Chirico, al quale viene riconosciuta “priorità inventiva (anzi soltanto inventiva)”⁹⁰, a Morandi, a cui riesce a far conferire il gran premio dalla giuria⁹¹. Se questa prima Biennale del dopoguerra era servita a chiarire ulteriormente il senso delle diverse tradizioni nazionali, l'apporto della pittura metafisica valeva per Bertolucci a riportare, nel variato concerto europeo, “quell'arcana misura, eredità segreta della tradizione classica, che già l'Italia ebbe in passato”⁹². La sterzata futurista dei primi del secolo era riuscita a salvare il paese dall'impaludamento nel *liberty* – “In fondo l'unico vero cosmopolitismo, fiorito sui terreni vaghi della moda e del gusto”⁹³ –, ma fu lo “stregone intinto di eresia, Giorgio de Chirico, a riproporre la via del silenzio e della solitudine, della grandezza, e dobbiamo essergliene gratissimi anche se oggi c'infastidisce con tante pagine (e tele) inutili”⁹⁴. Il “caso De Chirico” resta un punto non pacificato della critica bertolucciana, combattuta tra l'ammirazione per le opere del periodo metafisico e l'insofferenza per la produzione più recente.

È facile, *a posteriori*, aver da ridire anche su de Chirico metafisico, rispetto agli altri due maestri [...] ma è pur vero che la sua parete è già degna d'entrare in una pinacoteca ideale, forse in una saletta eccentrica, ma senza discussione.

Le sue favole antiche, accese in tinte forse di misteriosa ascendenza ellenistica [...], sanno incantarci ancora, avvincerci nel loro gioco narrativo, divertirci. Non è poco, se pensiamo alla noia mortale che ci coglierà fra breve nel labirinto delle sale grandi e piccole, tante e poi tante, sino all'infinito⁹⁵.

Per Bertolucci quindi i brani metafisici entrano di diritto in una pinacoteca immaginaria⁹⁶, ma nel vortice di aspirazioni di volta in volta classiciste, rinascimentali, surrealiste, barocche, tra autofalsificazioni e opere rinnegate, che ne caratterizza l'opera successiva, il poeta sembra preso in un dubbio di difficile soluzione circa la statura del genio dechirichiano⁹⁷. E questo senza contare il peso di una ricezione critica quanto meno burrascosa; a cominciare da quel capolavoro della stroncatura che fu la recensione longhiana alla mostra del pittore nel 1919, atto d'inizio della lunga inimicizia tra i due. A questo “pezzo strepitoso”⁹⁸ si rifà il poeta in un articolo del 1977 per “La Repubblica”, che, oltre ad offrire uno spaccato inedito e curioso sulle relazioni fra il pittore e Longhi, mette bene in evidenza la problematicità della sua posizione nei confronti di De Chirico. Con le consuete doti affabulatorie il poeta racconta di un episodio che lo vide improvvisarsi *advocatus diaboli* con il maestro, a sostegno dell'artista, e l'impressione che se ne ricava è che la fascinazione di Bertolucci nei confronti del *pictor optimus* derivasse proprio da quella capacità poetica che lo aveva reso invisibile al radicale formalismo longhiano del 1919⁹⁹. Già allora, in realtà, l'artista aveva iniziato a volgere i suoi interessi più verso il museo che agli enigmi metafisici, e nel '21



7 Giorgio Morandi, *Natura morta*. Milano, Pinacoteca di Brera

dichiarava ormai conclusa quella stagione¹⁰⁰, predicando piuttosto l'esigenza di un "ritorno al mestiere" e al recupero della tradizione pittorica del passato anche nella tecnica e materialità dell'opera; come avrebbe ribadito anche nel catalogo dell'anti-biennale da lui organizzata, in segno di protesta, nel 1950¹⁰¹. I suoi sforzi non vennero tuttavia capiti dalla critica, che seguì a giudicarne negativamente l'opera, lanciando di volta in volta accuse di eccessiva letterarietà, illogicità di titoli e composizioni, incompetenza tecnica o, ancora, accentuandone il divario tra la fase metafisica, l'unica giudicata moderna e valida, e quella successiva, considerata sostanzialmente come un'involuzione¹⁰². Persino Bertolucci, che pure ne intuisce la grandezza, e risente (contrariamente a Longhi) della suggestione per l'intimo legame che in lui si attua tra narrazione e fatto figurativo – fin nei titoli "stupendi [...], così legati al quadro, incorporati nel

suo sortilegio capzioso, così elegantemente prerondisti..."¹⁰³ –, sembra infine allinearsi a questo filone. Lo dimostra il fatto che dal confronto con gli altri due artisti esposti: Carrà, "pittore di grazie difficilmente, faticosamente ottenute", e Morandi, che "risolve il suo periodo metafisico, senza la minima allusione, senza un residuo, celeste demiurgo di forme pure"¹⁰⁴ (fig. 7), De Chirico esca fondamentalmente sconfitto; e sulla pittura metafisica Bertolucci conclude laconico: "Vien fatto di pensare a quell'età come a una primavera della nuova arte italiana. Di quella primavera mi terrei i fiori in un vasetto rosa che Giorgio Morandi ha dipinto nel 1916"¹⁰⁵. Una scelta quindi in linea con quanto espresso dalla commissione giudicatrice e con l'antica predilezione longhiana per l'arte di Morandi, il cui primo tributo ufficiale datava proprio alla celebre prolusione ai corsi bolognesi, destinata a lasciare un'impronta indelebile fra i giovani allievi¹⁰⁶.

Se guardiamo ora alla presentazione di Arcangeli risulta chiaro come Bertolucci fosse partito proprio dal testo dell'amico – peraltro esplicitamente citato in un piccolo estratto – per stendere il suo articolo. Il critico bolognese interpreta infatti la pittura metafisica come "il più radicale mutamento di rotta del gusto europeo dall'impressionismo in poi"¹⁰⁷, ugualmente riconoscendone il debito a De Chirico, che, scrive:

non ha nulla da spartire con l'ultima tradizione francese. Egli capitava a Parigi, sul 1911, con la mente piena di sogni, non già d'impressioni. Prima per lui era il fatto interiore: si trattava poi di trasferirlo in termini apparentemente figurativi, in favole letterariamente affascinanti¹⁰⁸.

Sarà tuttavia Carrà a far coincidere meditazione formale e qualità pittorica, arrivando a opere "che per gravità d'impianto e lunga eco pittorica non hanno l'eguale nell'arte moderna"¹⁰⁹, ma entrambi evidenziano come si tratti di un processo intimamente sofferto; e se per Bertolucci egli è "un uomo che deve mangiarsi il fegato per arrivare in porto"¹¹⁰, Arcangeli ne evidenzia il travaglio creativo parlando di "cardini compositivi duramente e appassionatamente scanditi", di un'"archeologia, dolorosamente arcaica"¹¹¹. Una difficoltà a cui fa da controcanto la distaccata purezza di Morandi, e il ritratto tracciato di lui da Arcangeli combacia con quello del "celesti demiurgo di forma pura" di Bertolucci: "È certo che al suo temperamento, antiletterario se mai ce ne fu, di quelle favole dovette interessare solo la metodica plastica e spaziale, ch'egli andava mondando via via da ogni intemperanza", inseguendo la "sua pura ricerca in un proprio 'senso profondo delle cose'"¹¹².

Tornando agli articoli di Bertolucci, al di là della pittura metafisica sono poche le presenze italiane che sembrano davvero colpire il poeta: De Pisis, che, "con i palpiti, i battiti, qualche volta purtroppo affannosi e viziosamente tumultuari, del cuore pittorico più vivo d'Italia"¹¹³, rappresenta una liberazione dopo "l'incubo campigliesco"¹¹⁴; qualcosa di Gino Rossi, "uomo tormentato, [...] fratello minore di Van Gogh. [...] da mettere con Boccioni nell'eroica e sacrificata avanguardia, caduta per aprire una strada"¹¹⁵; e Mino Maccari "che, con un cammino parallelo a quello di Daumier [...] si trova oggi ad avere in mano uno dei più gustosi e liberi pennelli d'Italia"¹¹⁶. Per il resto, il panorama non sembra essere dei più stimolanti e il poeta osserva come "tra i due estremi, la *metafisica* da un lato e l'*astratto* dall'altro, orientarsi non è facile. Troppi sono i nomi, troppo poche le figure, o personalità che vogliate chiamarle"¹¹⁷.

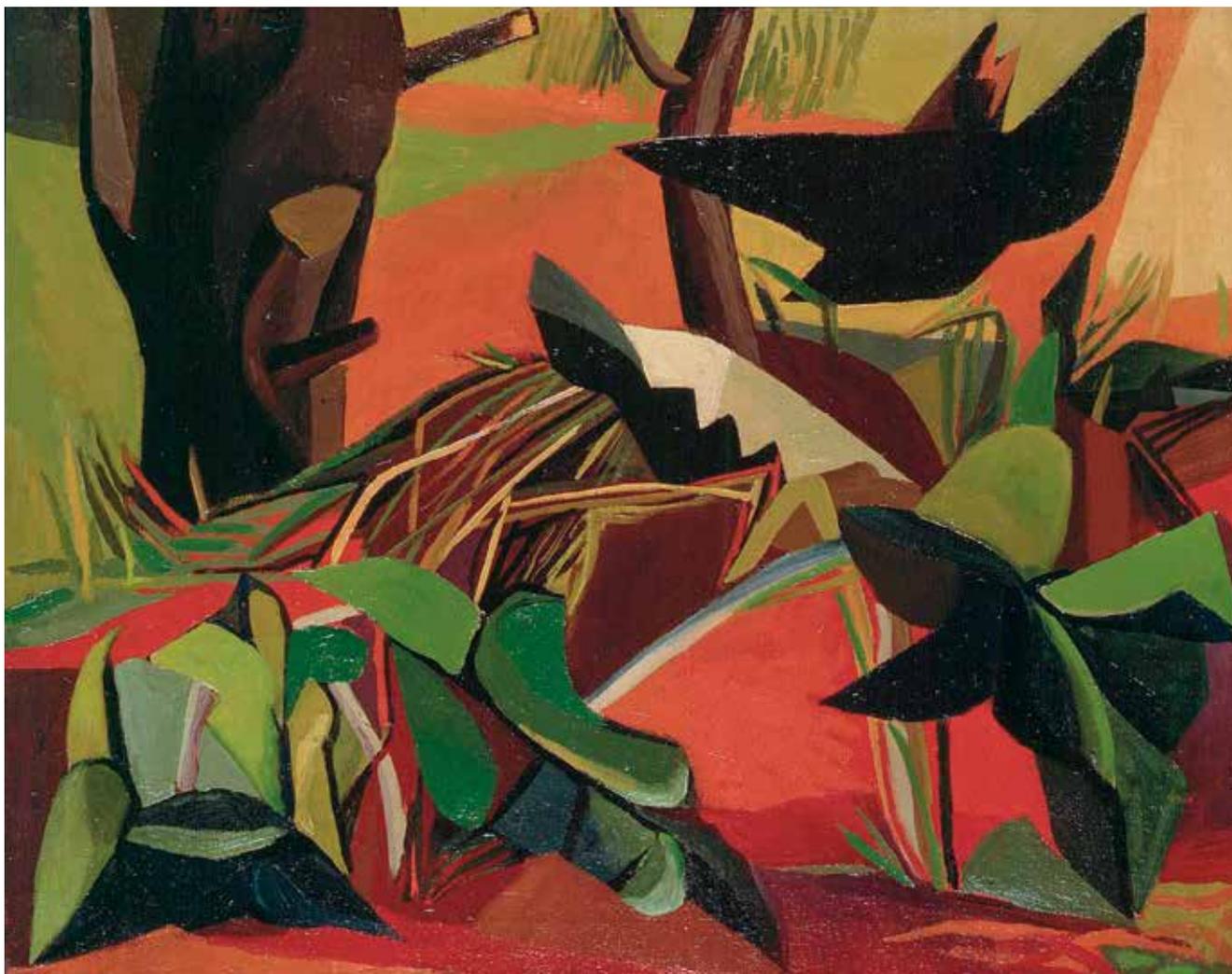
Tra gli artisti più noti – osserva Bertolucci – "quasi nessuno è in fase buona"¹¹⁸, e sembra aleggiare un generale senso di stanchezza. Così i nomi di Mafai, Casorati, Guidi, Rosai, Sassu, Levi, Pirandello, ecc. scorrono solo con brevi cenni in negativo. Anche le due sale dedicate al Fronte nuovo delle arti lasciano nel poeta un'impressione tiepida, e dopo un dovuto riconoscimento di primogenitura a Soldati, Licini, Magnelli, Reggiani e Fontana "tutta gente nata prima del '900 e che i nuovi astrattisti rispettano, ma più come zii che come genitori"¹¹⁹, Bertolucci

evidenzia la scarsa omogeneità del movimento, tenuto insieme più da un generico senso di appartenenza storica, generazionale, che da una reale comunanza estetica e stilistica:

Ed ecco la cosiddetta ala sinistra, con il leader Guttuso e i, chiamiamoli pure, compagni Birolli, Vedova, Morlotti, Pizzinato ecc. L'accento politico, l'equivoco direi, è stata una trovata ingegnosa, che ha cercato di dare una giustificazione umana, imponente, a un'esperienza artistica modesta, malgrado le apparenze. Esigenze reali, non dico, sincere e ad alcuni utilissime, ma non da farne una tragedia, un'apocalisse. Non terremo quindi gran conto delle destre e delle sinistre, tanto più che a guardare dentro ci sarebbe quanto meno da sorridere: il neo-futurismo involontario di qualcuno ci parla, grida anzi, in termini dinamici volontaristici, energetici tipicamente fascisti¹²⁰.

Pur rappresentando questa Biennale il momento più alto ed emblematico del movimento, che presto imploderà, proprio a causa delle diverse spinte energetiche che si dibattevano al suo interno¹²¹, le opere presentate dagli artisti non sembrano al poeta all'altezza dei proclami e delle ambizioni. Tra le personalità più forti Bertolucci riscontra in Guttuso "sempre quella presa di possesso duro del reale, quel piglio polemico", anche se "la nuova maniera gli giova, [...] tenendolo imbrigliato in una nuova castigatezza di forma"¹²² (fig. 8). Anche Birolli "passato dalla palude neo-cromatica al bagno turco picassiano" appare stremato "ma certamente più pulito e piacevole"¹²³; mentre Santomaso "si riconferma pittore", sebbene – aggiunge Bertolucci – "vorremmo vederlo presto fuori pericolo"¹²⁴. Quanto agli altri il poeta osserva come "Non è facile, a un certo momento, orientarsi sugli individui di una scuola così devota al collettivo da sacrificarsi volentieri ad esso"¹²⁵. Il giudizio *tranchant* di Bertolucci denuncia tutta la debolezza intrinseca nel Fronte, ribadendo implicitamente la povertà di soluzioni cui inevitabilmente conduce, in arte, il sacrificio delle ragioni individuali a ideologie e miti collettivi. Riconosce certo l'impegno di artisti come Guttuso, che "è sempre stato un uomo intelligente e un pittore interessante quanto disgraziato"¹²⁶, il cui impegno artistico difficilmente può scindersi dalla passione politica, rispondenti entrambi come sono a un'intima e forte necessità etica (che non significa poi cieca obbedienza ai dettami del partito, come avrebbe dimostrato di lì a poco la polemica intrapresa dall'artista con Palmiro Togliatti¹²⁷), eppure troppo forte è in lui quella avversione verso ogni tipo di condizionamento e verso le facili aggregazioni nate sull'urto emozionale della guerra, per prescindere e andare oltre un generico apprezzamento per "la buona volontà e la fede comune al gruppo"¹²⁸.

Il problema non era dunque solo pittorico, ma concerneva il più ampio dibattito sul ruolo dell'intellettuale nella società, che era stato rilanciato con veemenza all'indomani della fine del conflitto. Rispetto ad esso, Bertolucci si colloca, con estrema coerenza, su una linea di sostanziale continuità con la sua esperienza del fascismo e della guerra. Refrattario a ogni sorta di "conversione" dell'ultimo minuto, e lontano dall'*engagement*



8 Renato Guttuso, *Merlo*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

sbandierato dagli intellettuali di area marxista e non, il poeta prosegue il suo solitario cammino in difesa dell'autonomia dell'arte, sia da chi cercava di strumentalizzarla, sia da chi voleva negarne in blocco determinati sviluppi “con un semplicismo alla Hitler”¹²⁹, com'era avvenuto con il rifiuto opposto dal Consiglio Comunale di Torino ad ospitare l'esposizione della collezione Guggenheim¹³⁰. A voler sintetizzare in una battuta gli estremi di una situazione ben altrimenti complessa, si potrebbe dire che la risposta di Bertolucci all'editoriale di Vittorini su “Il Politecnico”, *Una nuova cultura* – nel quale lo scrittore siciliano si scagliava contro la funzione meramente consolatoria assunta dalla cultura fino ad allora, esortandone le forze ad organizzarsi politicamente per assumere un ruolo attivo nei confronti della società¹³¹ – è proprio *La consolazione della pittura*¹³²; ovvero la rivendicazione per l'arte di una dimensione altra, spirituale, rispetto alla contingenza storica. Ciò non vuol dire che essa maturi in un contesto avulso dalla realtà o che possa prescindere, ma semplicemente che il processo espressivo deve passare attraverso il filtro della sensibilità unica e irripetibile dell'artista, attraverso un atto soggettivo di appropriazione del reale, che

non può dunque essere pilotato dall'esterno o piegato a fini utilitaristici. La sua funzione non è quindi propagandistica ma consolatoria, lenitiva delle ferite del tempo, anzi, potremmo dire che per Bertolucci l'arte è propriamente un esorcismo del tempo, un modo per arginarne l'incertezza e bloccarne la fuga infinita in una dimensione sovrastorica, che proprio per essere calata nella vita più vera e intima, scandita sui ritmi, anche incerti, del proprio cuore – “Segua ognuno il battito del suo cuore” è la massima di Klee posta in esergo a *Poetica dell'extrastole*¹³³ – non è per questo meno universalmente valida¹³⁴.

Il poeta si mostra dunque sostanzialmente scettico nei confronti di un'arte attiva nella società come strumento politico, demandandole altri e non meno nobili scopi. Lagazzi ha ben sintetizzato la questione osservando che, per lui, “il discrimine fondamentale della pittura” – ma potremmo dire in genere dell'arte – è “la capacità o meno per chi la pratica di mantenersi fedele in modo non formale al senso intimo della propria vita [...], poiché solo in questa fedeltà si rende possibile una sintonia profonda con le ragioni, sfuggenti a qualsiasi programma, della poesia”¹³⁵.



9 James Ensor, *Intrigo*. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

In un articolo di poco successivo, sempre su la “Gazzetta di Parma”, ma anch’esso esterno alla serie dedicata alla XXIV Biennale, il poeta chiarirà ulteriormente il punto:

Molto curiosa la maniera di ragionare di certi scrittori e pittori marxisti di casa nostra, che alle urgenti richieste del partito, di opere sane per il popolo se la cavano accusando la società borghese “corrente ai tempi suoi” di averli fatti così, marci e decadenti. [...] Sinceri, spero bene, quando deprecano la società certo poco piacevole che ci sta intorno, questi intellettuali sono però falsi quando fingono di credere nell’arte vigente in Russia, che puzza di conformismo lontano un miglio e sinora non ci ha dato che libri illeggibili e quadri inguardabili. [...] I nostri romanzieri e pittori e poeti, mentre gli editori gli danno modo, pubblicando Fadeev e Ehrenburg, di ispirarsi all’arte non degenerata, continuano a leggere Eliot e Mann, Hemingway e Kafka. A rifare Picasso e Braque. E mentre auspicano un nuovo ordine sociale, lo fanno con l’intima speranza che sia il più tardi possibile, perché allora non vi saranno scuse, bisognerà aggiornarsi o finire all’indice.

Uomini della crisi, riconoscano questo loro dramma, che non è poi puramente formale. Non cerchino d’ingannare se stessi e gli altri, i politici, candidi spesso in questa materia¹³⁶.

Bertolucci intende qui smascherare chi, nascondendosi sotto facili alibi, contribuiva al sostanziale immobilismo dell’arte contemporanea con prove che valevano poco più che di pedissequa imitazioni. Come a dire che per uscire dall’*impasse* e

attuare un reale rinnovamento dell’arte è necessario un atto di onestà intellettuale: fare i conti con la crisi e con se stessi, per trovare in se stessi la forza di uscirne tramite un’espressività nuova, che non sia semplicisticamente una sterile variazione di formule prefabbricate, né imposizione politica dall’alto, ma raggiungimento personale, magari anche sofferto, della propria voce individuale, in fondo l’unica che davvero conti in arte.

Queste osservazioni valgono anche a meglio comprendere l’apprezzamento da parte del poeta di artisti “eccentrici e solitari”¹³⁷ rispetto al restante panorama artistico. A partire dall’“angelico”, dall’“indimenticabile”¹³⁸ Paul Klee, che a Venezia esponeva nel padiglione italiano in una delle sale dedicate ai forestieri, e che Bertolucci definisce: “il più dolce e fantastico uomo che abbia usato matita, pennello o pennino in quell’isola perduta che è la *Mittleuropa* di Kafka di Freud e di Schönberg. L’Ariele limpido di quest’isola tetra”¹³⁹. Ma vediamo come il poeta introduce questa “questa combriccola carissima di stravaganti”¹⁴⁰ sfuggita ai richiami delle grandi correnti nazionali e internazionali, estranea tanto al conformismo tradizionale quanto all’anticonformismo di maniera:

Vi sono nella pittura europea di questi ultimi cinquant’anni, eccentrici e solitari che hanno saputo vincere le angustie accademiche dell’arte ufficiale, sempre in ritardo con i tempi, evitando anche le secche dei nuovi formalismi in rapida formazione dietro i fulminei trovati dei maestri non oggettivi. Gente di singolare temperamento e d’umori bizzarri, che s’è trovata coinvolta nella rivoluzione artistica moderna quasi senza accorgersene,



10 Oskar Kokoschka, *Porto di Praga*. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

che non ha voluto saperne di scuole e di programmi, che ha pagato sempre di propria tasca, lasciandosi poi saccheggiare da tutti. Non vorrei, mettendoli insieme ora, commettere un'altra ingiustizia, ma non è possibile farne a meno, e in fondo quel nonconformismo assoluto dei loro spiriti dà ad essi una qualità comune, seppur più morale che artistica¹⁴¹.

Bertolucci ce li presenta uno per uno, di ciascuno offrendo un piccolo, impareggiabile cammeo in cui coglie con grandissima sensibilità e profondità di lettura le caratteristiche salienti, il senso dell'opera nello svolgersi continuo della storia, non solo artistica. Ecco allora sfilare attraverso la penna del poeta la “*Kermesse senza tempo*” del decano del gruppo, James Ensor (fig. 9), il cui segno ironico “ferisce i volti, scava le rughe, scopre le magagne della carne”, pur riuscendo a creare “miracoli di pittura” dove “l'impiastrato dei colori (quei rosa e azzurri e bianchi e giallini) risana tutto, tutto velando di patetico lume pittorico”¹⁴². Segue Oscar Kokoschka (fig. 10), di anima viennese e “umore vagabondo”, a Bertolucci basta davvero pochissimo per ricreare il senso di un ambiente culturale, il senso di un'esistenza che si muove a cavallo di vari

paesi ma che racchiude in sé le ragioni espressive di un unico popolo: “è nato vicino a Vienna, formandosi culturalmente in quell'ambiente un po' disfatto ma pieno di sollecitazioni, della prima architettura razionale, della prima musica atonale e del nuovo realismo narrativo”¹⁴³; artista già pienamente europeo, partecipa alle mostre d'avanguardia a Berlino “senza peraltro divenire un espressionista in senso stretto”¹⁴⁴, viene celebrato dalla Germania di Weimar e bollato come artista degenerato da quella di Hitler, che lo spinge ad emigrare in Inghilterra; tuttavia, osserva Bertolucci:

l'espatrio non ha giovato al nostro, ed era prevedibile, dati i legami che esistono tra la sua pittura e una certa umanità centroeuropea, diciamo europea: la Manica separa due mondi, e gli inglesi hanno dato agi e onori a Kokoschka, ma basta, nessuna possibilità di dipingere. Figuratevi quei rosei angeli per questo maestro infernale. Le cose però sino all'esilio sono stupende, già degne di figurare in un museo vicino agli antichi tedeschi per espressività e rovello cromatico [...] pitture formidabili, vittorie, anche se qualche volta sgradevoli, di un uomo che ha saputo quel che ha voluto, fin dal primo momento¹⁴⁵.

Oltre al ricordo di Scipione, prematuramente scomparso nel 1933 "lasciando, del suo passaggio nella vita, solo il riflesso rossastro di queste poche tele indimenticabili"¹⁴⁶, l'ultimo artista sfuggito all'orbita delle grandi correnti moderne di cui ci parla Bertolucci è Chagall, al quale era dedicata una retrospettiva presentata da Lionello Venturi e che aveva ricevuto il premio della Biennale per le incisioni.

giunto a Parigi verso il 1910 con un bagaglio di sogni e tristezze che può accumularsi nell'anima di un ebreo russo in esilio. Per tutta la vita Chagall non ha fatto altro che sognare il paradiso perduto della sua infanzia e trascrivere questi sogni sulla tela. Asini azzurri e spose innocenti, galli giganteschi e fiere rustiche, gigli e mercanti che si muovono silenziosamente, con la logica assurda dei sogni e dei candidi deliri infantili. Forse siamo nell'ambito di una nobilissima pittura popolare, nell'incontrollabile sortilegio d'un artificiere barbarico, ma l'incanto è certo, nella sua monotonia autentico¹⁴⁷.

S'intuisce tutta la fascinazione di Bertolucci per questo delicato artista così connesso, come del resto il poeta, ai mondi onirici e fantasiosi dell'infanzia e delle tradizioni popolari. Pochi, come Chagall, potevano forse incarnare, in questa Biennale, l'ideale bertolucciano della grazia, per questo il suo giudizio ci appare qui più contenuto di quanto ci aspetteremmo. La ragione è probabilmente da rintracciarsi nella considerazione, alquanto limitata, che dell'artista aveva Longhi, e in quella certa soggezione che talvolta traspare dagli scritti del poeta verso il giudizio del maestro. Era stato del resto proprio Longhi l'unico dei commissari a esprimersi contro la mostra di Chagall¹⁴⁸, e nelle (pochi) occasioni in cui fece riferimento nei suoi scritti all'opera dell'artista il giudizio non poteva certo considerarsi dei più favorevoli¹⁴⁹; circostanze che dovettero in qualche modo pesare sulle valutazioni di Bertolucci.

In ogni caso ci sembra, quando Bertolucci parla di questi artisti, che vibri in lui una corda personale, intimamente legata al suo modo di fare poesia, al suo modo di concepire l'arte come espressione fedele al cuore più autentico e onesto del sentire. Il luogo deputato ad ospitare i battiti di questo cuore è per il poeta il territorio a un tempo idilliaco e angosciante, ma sempre libero, dell'infanzia. Qui egli ritrova la radice dello sguardo, la radice del sentimento, e solo chi mantiene il contatto con le proprie radici e con la propria fanciullezza, sembra suggerire Bertolucci, può essere in grado di dirci qualcosa di autentico, di vero, poiché l'artista "vive proprio di quel bagaglio di immagini infantili, senza le quali non potrebbe creare nulla e che gli impediscono di diventare, anche a tarda età, un uomo"¹⁵⁰.

Dunque, per Bertolucci, è l'onestà dell'espressione, cui si attinge attraverso il serbatoio segreto dell'infanzia, ciò che davvero conta; e allora poco importa che ad esprimersi sia un grande artista o un pittore popolare, purché la necessità espressiva sia autentica e non ingabbiata entro un formalismo di maniera, fine a se stesso, da tutti sarà possibile ricavare qualcosa di vero. Una concezione di questo tipo gli consente di avere un approccio estremamente

libero nei confronti dell'arte stessa, di cui coglie le diverse manifestazioni con sguardo sempre fresco che, quanto più riesce a liberarsi da ogni pregiudizio, tanto più si fa acuto e penetrante. E guardando al complesso della produzione critica bertolucciana è questo un aspetto non privo di risvolti significativi; basti pensare allo spazio che i suoi articoli concedono ad espressioni artistiche generalmente toccate in maniera marginale dalle grandi voci critiche del periodo: arti applicate, antiquariato, arte popolare¹⁵¹; o ancora alla capacità di cogliere, a volte in anticipo sui tempi, il potenziale di alcuni artisti, come avviene ad esempio per Antonio Ligabue, di cui scriveva, già nel 1946¹⁵², a proposito di una mostra allestita dalla Galleria del Battistero di Parma, in un passo emblematico di quanto detto fin ora:

È una delizia questa mostra di pittori popolari [...] e se ci fossero ancora, in quest'epoca così turbata e in fondo malinconica, dei veri collezionisti col gusto della piccola cosa saporita da portarsi a casa sotto il braccio, quante occasioni. Perché se in questi pittorelli della domenica e dei ritagli di tempo, artigiani, impiegati, persino mattoidi, non c'è mai la resa assoluta degli artisti diciamo professionisti, d'altra parte è impossibile in essi quella noia, quella nausea del mestiere per il mestiere, si respira in questi quadri davvero l'arietta tonificante di un'ora di svago onesto e disinteressato. [...] Ligabue fa la parte del leone e ci sarebbe molto da dire su questo geniale Rousseau padano, ossessionato e visionario finché si vuole, ma non privo di una competenza in orsi e pantere forse da uomo di fatica per circhi equestri di second'ordine. [...] accontentiamoci di riconoscere il suo estro decorativo, la sua invenzione coloristica¹⁵³.

Senza dubbio tocchiamo qui quell'atmosfera più umana, più genuina in un certo senso, cara a Bertolucci, che dalla ferialità, dalle atmosfere quotidiane e dall'incanto per le piccole cose d'ogni giorno ha tratto il fulcro della sua ispirazione poetica. Anche come critico egli si mantiene fedele al senso umano della sua missione, misurandosi con una pluralità di stimoli e di argomenti, tutti affrontati con la caratteristica disinvoltura e l'allure pacata e confidenziale che costituiscono una delle cifre stilistiche più immediatamente riconoscibili e godibili del Bertolucci prosatore. Siamo appena alle prime battute di un discorso critico che si protrarrà per un tempo lunghissimo del secolo breve e che, seppure andrà incontro ad alcune revisioni e ripensamenti – com'è inevitabile per una coscienza costantemente vigile e aggiornata –, ci mostra un critico che si dà già per intero a partire da questa serie di scritti sulle prime Biennali del dopoguerra¹⁵⁴, in cui troviamo delineati gli assi portanti della sua visione e dove stupisce semmai una veemenza in lui insolita. Infatti pur non perdendosi mai nella mera speculazione teoretica né nella polemica fine a se stessa, lo scopriamo qui partecipare appassionatamente al dibattito in corso, toccando picchi polemici che raramente ritroveremo in seguito, e che si giustificano alla luce del contesto artistico in crisi e dell'infiammato dibattito apertosi all'indomani della guerra.

È chiaro, tuttavia, che come critico egli non ambisce a formu-

lare nuove poetiche o a ideologizzare e indirizzare l'operazione figurativa, semmai a capirne il senso, a catturarne il messaggio per condividerlo con i suoi lettori, facendone uno strumento pedagogico insieme per sé e per gli altri. Ed è per l'intima fedeltà alla propria vocazione pedagogica "senza la quale non c'è vera, utile critica"¹⁵⁵, per lo spirito non *prévénu* con cui affronta le piccole e grandi vicende dell'arte, che la pagina bertolucciana è così accattivante e fresca ancora oggi. Perché non inaridisce mai nel mero esercizio di stile o nello sfoggio intellettualisti-

co, ma tiene sempre vivo il senso di un dialogo, custodisce un messaggio che vuole e deve essere trasmesso ai suoi lettori, senza inibirli o disorientarli, coinvolgendoli piuttosto e guidandoli in un percorso che il poeta compie demistificando con ironia leggera ogni eccesso ideologico e illuminando col fuoco di una vera passione, di una vera intelligenza critica, le diverse espressioni dell'arte, anche le più lontane, poiché proprio in questa diversità si annida la prova più autentica delle sue infinite possibilità di rinnovamento.

NOTE

- 1 C. Garboli, *Gramsci come Tasso*, in Id., *La Stanza separata*, Milano 1969, p. 83.
- 2 Pubblicati a partire dal 1939, spesso con lo pseudonimo "Don Pilone", sulle pagine di "Aurea Parma" e "La Fiamma", gli articoli si leggono ora, insieme ad altri scritti del poeta sull'arte, in A. Bertolucci, *La consolazione della pittura. Scritti sull'arte*, a cura di S. Trasi, Torino 2011, pp. 3-20. Il vasto corpus degli scritti bertolucciani sulle arti figurative si trova oggi frazionato fra diverse raccolte, per cui si vedano anche A. Bertolucci, *Arimie* (raccolta d'autore comprendente prose di varia natura), contenuta in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano 1997, pp. 947-1267; A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 2000, pp. 3-77 e 341-429; A. Bertolucci, *Lezioni d'arte*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 2011. Per l'apertura su tematiche storico-artistiche, si segnala anche A. Bertolucci, *Cartoline illustrate*, a cura di G. Palli Baroni, Parma 2006.
- 3 A. Bertolucci, *La camera da letto*, in Id., *Opere*, cit., p. 699.
- 4 I maggiori contributi in tal senso si trovano, negli scritti di P. Lagazzi, G. Palli Baroni e S. Trasi che accompagnano le raccolte sopramenzionate, e per cui rimando alle note seguenti. Per una trattazione più recente si vedano E. Acanfora, *La lunga malinconia dell'esistenza. Attilio Bertolucci e Roberto Longhi, in Critica d'arte e tutela in Italia*, atti del convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno 2017, pp. 197-209; M. Basora, *Attilio Bertolucci: disinteressato turista del «navegar pitoresco»*, in «Sopresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Pavia, 16 novembre 2015), a cura di M. Basora e M. Marinoni, Pavia 2016, pp. 129-142.
- 5 Vastissima è la bibliografia topica sul grande critico d'Alba, per cui si danno qui solo alcuni riferimenti di massima: per orientarsi sulla sua produzione critica, oltre alla fondamentale *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* (d'ora in poi OC), 14 voll., Firenze 1961-1984; si veda anche la *Bibliografia di Roberto Longhi*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1972. Per un inquadramento del suo percorso critico e biografico: G. Contini, *Cronologia*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano 1973, pp. LXXXIV-LXXXVIII; *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura

- di G. Previtali, Roma 1982; S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 669-676; T. Montanari, *Longhi, Roberto*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero. Storia e Politica*, a cura di G. Galasso, 2013, consultabile all'url: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28II-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:Storia-e-Politica%29/; per un approfondimento su vicende biografiche, influenze teoriche e produzione critica nella fase giovanile, rimando soprattutto alle recenti e lucide sintesi di M. Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale a uso del neofita. I. Gli anni della formazione*, in "Musica e Figura", 5, 2018, pp. 143-177; Ead., *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. II. Perfezionamento metodologico e discussioni sul sistema delle arti postbellico*, ivi, 6, 2019, pp. 115-143. Limitatamente agli aspetti in questa sede più rilevanti del suo vasto contributo intellettuale, si vedano inoltre, sul tema del linguaggio critico e delle influenze in ambito letterario, i saggi di G. Contini, contenuti in Id., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino 1971, pp. 101-126; e in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988, pp. 109-122, 346-368; quelli di P.V. Mengaldo, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano 1980, pp. 255-296; e in Id., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005, pp. 92-117; C. Montagnani, *Tra lingua letteraria e lingua speciale: gli scritti di Roberto Longhi*, in "Autografo", 10, 1987, pp. 19-39; Ead., *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989; A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna 2009; *Ècrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XXe siècle*, atti del convegno (Parigi-Amiens, 26-27-28 maggio 2015), a cura di E. Atanasio e F. Milani, Modena 2016. Infine, sul rapporto di Longhi con l'arte novecentesca rimando soprattutto a G. Tomasella, *Una convivenza difficile. Longhi e l'arte novecentesca*, in "Artibus et Historiae", XVI, 1995, 32, pp. 203-215; al catalogo della mostra *Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno* (Ravenna, Loggetta Lombardesca), a cura di C. Spadoni, Milano 2003; e al più recente volume di M. Pratesi, *Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900*, Pisa 2020; ulteriori indicazioni anche nelle note successive.
- 6 Scriveva Bertolucci: "Ho avuto Roberto Longhi come insegnante di storia dell'arte all'Univer-

- sità di Bologna negli anni dal 1936 al 1938, e da allora l'ho sempre frequentato e seguito, pur senza essermi laureato con lui e avendo coltivato soltanto marginalmente la disciplina nella quale egli è maestro ineguagliabile" (A. Bertolucci, *Un maestro esplosivo*, in "L'Illustrazione Italiana", LXXXIX, 12, dicembre 1962, oggi in Id., *La consolazione della pittura*, cit., pp. 199-201). Il tema dei corsi frequentati da Bertolucci a Bologna verteva sul *Tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord* (a.a. 1935-1936) e sulla *Persistenza di correnti medievali nella pittura del '400* (a.a. 1936-1937). Nello stesso anno accademico 1936-1937, Longhi tenne anche un corso di estetica, illustrante *Le teorie estetiche contemporanee nelle loro relazioni con le arti figurative*, che risulta inserito nel piano dei corsi frequentati da Bertolucci, come si evince dal libretto universitario del poeta conservato presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna (*Fascicolo studente, Bertolucci Attilio*, pos. n. 2521, fasc. 2734). Per un approfondimento sugli anni del magistero bolognese di Roberto Longhi, si vedano M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, a cura di A. Battistini, Milano 1992, pp. 61-80; D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, in "Arte a Bologna", 2, 1992, pp. 139-171, in part. p. 165, n. 30; M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi. percorsi tra le due guerre*, Milano 2020. Sul rapporto con Longhi si vedano anche i numerosi scritti a lui dedicati da Bertolucci: *L'ora della lezione*, in "La Fiera Letteraria", IX, 23 gennaio 1955, 4; *La casa di Roberto Longhi*, in "L'Illustrazione Italiana", LXXXIV, marzo 1957, 3; *Un maestro esplosivo*, in "L'Illustrazione Italiana", LXXXIX, dicembre 1962, 12; *Non intervista a Roberto Longhi (I giochi di Roberto Longhi)*, in "la Repubblica", 3 giugno 1990, ora in A. Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit., pp. 87-88, 121-124, 198-204 e in Id., *Opere*, cit., pp. 1137-1143; *A lezione da Longhi*, in "Il Giornale dell'Arte", VIII, novembre 1990, 83, p. 2.
- 7 P. Lagazzi, "Come ascoltassi il battito d'un cuore". *Bertolucci e il potere dell'arte*, introduzione a A. Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit., p. IX; il pezzo si legge anche, insieme ad alcuni dei maggiori contributi dell'autore su Bertolucci, in P. Lagazzi, *Come ascoltassi il battito di un cuore. Incontri nel cammino di Attilio*, Bergamo 2018, pp. 17-22.

- 8 Così Bertolucci si autodefinisce nell'articolo *I ragazzi sono artisti*, in "La Gazzetta di Parma", 19 dicembre 1948, ora in *La consolazione della pittura*, cit., p. 31.
- 9 La serie si compone di sette articoli: *C'è aria di attesa per questa Biennale*, in "Gazzetta di Parma", 6 giugno 1948; *Lezione degli impressionisti*, ivi, 10 giugno 1948; *Dove si parla di Picasso, Braque, e di Rouault*, ivi, 13 giugno 1948; *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, ivi, 17 giugno 1948; *Nomi, figure e fatti della pittura italiana*, ivi, 24 giugno 1948; ad eccezione del primo (mai ripubblicato), si leggono oggi in A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 3-19; mentre *Tendenze e individui al padiglione italiano*, ivi, 1 luglio 1948; *Eccentrici e solitari venuti da ogni paese*, ivi, 8 luglio 1948, sono raccolti in Id., *La consolazione della pittura*, cit., pp. 21-27.
- 10 A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta*, Milano 1980, p. 25. La stagione bellica, con analogia dicotomia tra gioie familiari e angosce collettive per il precipitare degli eventi sullo scacchiere internazionale, viene ripercorsa dal poeta anche nel libro II de *La camera da letto*, in particolare nei capitoli XXI-XL, dove ricorre il tema del rifugio negli affetti, del "servizio amoroso", come alternativa al veleno del tempo e al servizio militare (il poeta era stato affidato ai servizi sedentari per via della ben nota cardiopatia che l'accompagnò per tutta la vita): "A. s'è costruito una cella/ per sé per lei/ che li protegga dai tempi che corrono [...] Il cielo si va oscurando, si prepara/ una burrasca che potrebbe/ sconvolgere, distruggere i ripari. Ma/ passa, e si sfoga distante [...] il succo/ dei baci è, deve essere l'antidoto/ che li salva, l'egoismo l'arma/ per combattere subdolamente chi/ non è possibile altrimenti affrontare" (A. Bertolucci, *La camera da letto*, in Id., *Opere*, cit., p. 698).
- 11 Nato nel 1911, Bertolucci apparteneva alla cosiddetta "generazione di mezzo", che era giunta a maturazione negli anni d'entre deux guerres, crescendo e compiendo le prime esperienze professionali entro gli apparati predisposti dal fascismo (Guf, Littoriali, riviste dei gruppi fascisti, mostre sindacali, interprovinciali ecc.); ed è in questa realtà fortemente distorta dal regime, nelle contraddizioni di un ceto intellettuale cooptato, lusingato e avvinto dalle sue strategie di asserimento culturale, che va iscritto anche il percorso del poeta (dai primi scritti per "La Fiamma", foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Parma; alla partecipazione ai Littoriali della cultura e dell'arte di Firenze, nel '33; fino al successivo abbandono dell'impegno critico negli anni di guerra), per cui anche la comprensione di molte scelte e posizioni successive non può prescindere dalla considerazione di questo fattore centrale. Per approfondimenti sulla politica culturale del fascismo e il ruolo degli intellettuali rimando a G. Belardelli, *Il ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Roma-Bari 2005; A. D'Orsi, *Intellettuali nel Novecento Italiano*, Torino 2001; Id., *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma 2007; Id., *Intellettuali e fascismo fra storia e memoria*, Jesi 2014; M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Bologna 2000; P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, III/VII, Torino 1982, pp. 173-259.
- 12 A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. 1728.
- 13 In realtà, la prima organizzata dopo un'interruzione di sei anni, perché dal 1942 le edizioni erano state annullate a causa della guerra. Per un approfondimento sulle vicende e le problematiche legate alle prime Biennali del dopoguerra si vedano soprattutto: G. Belli, *Millenovecentoquarantotto e dintorni*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro), a cura di J. Clair e G. Romanelli, Milano 1995, pp. 91-94; E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milano 1995, pp. 41-58; *Le prime biennali del dopoguerra: 1948-1956. Il carteggio Longhi-Pallucchini*, a cura di M.C. Bandera, Milano 1999; A. Castellani, *Venezia 1948-1968. Politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova 2006, in part. pp. 23-26.
- 14 Sulle esigenze di aggiornamento culturale e le altre istanze avvertite da critici e artisti italiani nel dopoguerra si vedano soprattutto F. Fergonzi, *La critica militante in Italia, in La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, a cura di C. Pirovano, II, Milano 1993, pp. 569-591; O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, in part. pp. 432-443; G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, cit., in part. pp. 559-575.
- 15 Cfr. E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995*, cit., p. 43.
- 16 R. Pallucchini, *Introduzione alla XXIV Biennale*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale), Venezia 1948, pp. XI-XV. Ora in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Verona 2011, p. 262.
- 17 Quattordici nazioni accolgono l'invito della Biennale, mentre la vistosa assenza della Germania, della Grecia, dell'Unione Sovietica e di altri paesi viene colmata allestendo, negli spazi lasciati vuoti, diverse mostre speciali di carattere storico, volte a stabilire un legame con la tradizione figurativa precedente. Cfr. *XXIV Biennale di Venezia*, cit., p. XIV.
- 18 A. Bertolucci, *C'è aria d'attesa per questa Biennale*, cit., p. 3.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Id., *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 3.
- 22 Tra i più titubanti, in fase di progettazione, era stato soprattutto Lionello Venturi, che aveva scritto a Pallucchini paventandone le insormontabili difficoltà economiche e di ottenimento dei prestiti: "per quanto l'idea sia, come dire, un po' conservatrice, non c'è dubbio che è una buona idea. Ma... temo sia un'impresa disperata per la spesa [...] Insomma credo sia molto più difficile di organizzare a Venezia una mostra di impressionisti che di pittura contemporanea. Vorrei sbagliarmi?" (lettera riportata in *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., p. 15).
- 23 R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, prefazione a *Storia dell'impressionismo* di J. Rewald, Firenze 1949, ora in Id., *OC*, XIV, *Scritti sull'Otto e il Novecento*, Firenze 1984, p. 24.
- 24 Iniziative passate, come la V Biennale di Venezia nel 1903, quella successiva del 1905, e la Mostra di Firenze del 1910 avevano già portato a una parziale presentazione degli impressionisti, ma mai con una simile ampiezza; sulla mostra fiorentina al Lyceum Club del 1910 e il conseguente dibattito italiano, si vedano soprattutto J.F. Rodriguez, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini e Soffici maîtres d'oeuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Venice 1994; Id., *Firenze 1910: La "Prima Mostra Italiana dell'impressionismo francese" tra Cézanne e Picasso*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi) a cura di F. Bardazzi, Milano 2007, pp. 155-182; F. Fergonzi, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, in "Bollettino d'Arte", VI, 1993, 79, pp. 1-26.
- 25 Longhi si era caldamente raccomandato sul punto con Pallucchini scrivendogli: "Bisognerebbe evitare che l'ultima generazione di artisti, già abbastanza male orientata, avesse a Venezia un'idea falsa o povera dell'impressionismo. Bisogna invece che vi siano alla mostra abbastanza cose per convincerli del contrario; altrimenti sarà un disastro sia criticamente che artisticamente"; la preoccupazione sarebbe stata rimarcata anche in una lettera di poco successiva, dove pur esprimendosi favorevolmente in merito alla possibilità di esporre la collezione Guggenheim, Longhi suggeriva di collocarla in un padiglione a parte, non mancando di precisare che "ove si accetti, tanto più mi par necessario battersi per la mostra sugli impressionisti, ché, altrimenti, tra astrattisti di ieri e astrattisti di oggi la Biennale finirà per marcare troppo su quella tendenza" (lettere di Longhi a Pallucchini, del 2 e 16 novembre 1947, in *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., pp. 53, 55-56; sui dissapori interni alla regia della Biennale e sulle complesse manovre diplomatiche di Pallucchini per mediare tra le opposte visioni di Longhi e Venturi, si veda la *Prefazione* di M.C. Bandera allo stesso volume, in particolare alle pp. 14-20; su Longhi "contemporaneista" anche Ead., *Longhi tra la Biennale di Venezia e "Paragone"*, in *Da Renoir a De Staël*, cit., pp. 151-173).
- 26 Il contrasto "sempre più vivo, anzi drammatico" era stato sottolineato anche da Pallucchini nell'*Introduzione alla XXIV Biennale* (cfr. R. Pallucchini, *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., p. 263), e avrebbe portato alle clamorose dimissioni di Longhi dalle Commissioni della Biennale nel 1958.
- 27 Scriveva Bertolucci: "Difficile e incantevole, vano tentativo di scrivere intorno alla poesia in termini che non sian quelli della tecnica, o della memoria. E di quale tecnica, per versi scanditi sul ritmo incerto del cuore, soggetti alle sue debolezze e ai suoi affanni? All'estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura della poesia. Allora s'inizia il diario umile e straziante, la musica sorda, e quella pungente allegria narrativa che spesso fa morire i versi nell'indistinto del sentimento, del 'romanzo'. Che ci sia concessione di potervi mettere un po' di luce vera: era l'ambizione, non eccessiva, degli impressionisti minori, fu il risultato, supremo, di un Vermeer" (A. Bertolucci, *Un po' di luce vera*, in *Lirici nuovi*,

- a cura di L. Anceschi, Milano 1943, p. 483). La formula “impressionisti minori”, spesso adoperata da Bertolucci, non è da intendersi in senso dispregiativo, ma come indicativa di una più umile e fedele aderenza alla poetica impressionista, che il poeta riscontra soprattutto in Sisley e Pissarro, ed è da mettere in relazione con lo stesso deliberato tono “in minore” e l'apparente levità della poesia bertolucciana, cfr. P. Lagazzi, *Un po' di luce vera*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. IX-L.
- 28 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 3.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Limitandoci sempre agli articoli realizzati per la “Gazzetta di Parma”, si vedano ad esempio: *Tendenze e individui al padiglione italiano*, 1 luglio 1948; *Arte popolare e altro*, 17 novembre 1948; *I ragazzi sono artisti*, cit.; tutti raccolti in A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 20-24, e 29-33; e *La Guggenheim al bando*, 20 gennaio 1949 [firmato “Cennino”], in A. Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit., pp. 35-37.
- 31 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 4. La presentazione di William Turner era stata organizzata nel padiglione della Gran Bretagna dal British Council; e ricordiamo come, introducendo la *Storia dell'impressionismo* di John Rewald, Longhi ne avesse condiviso la “sana e documentata svalutazione del balordo precedente turneriano [...] oggi nuovamente rispolverato anche in Italia dalle mezzemaniche della critica post-oiettiana” (R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, cit., p. 4).
- 32 Per Longhi “il fatto artistico più vivo e determinante degli ultimi cent'anni” (R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, cit., p. 1).
- 33 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 3. Il passo bertolucciano è da confrontare con l'analogo elogio di Longhi “per la caparbia e quasi infettibile fedeltà votata dagli impressionisti a quel loro ideale di libertà di ‘visus’ interiore; per la loro facoltà irrimediabile di dar l'arte più felice, più ariosa che l'Occidente abbia creato dopo Venezia” (R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, cit., p. 2).
- 34 In particolare, Cogniat, osservava come “Esso rappresenta una liberazione sui piani più diversi, e per questo costituisce il punto di partenza di tutta l'arte contemporanea” (R. Cogniat, *L'impressionismo, in XXIV Biennale di Venezia*, cit., p. 206).
- 35 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 5.
- 36 *Ibidem*. L'espressione, ripresa da Montale, rimanda specificamente al secondo verso della quartina conclusiva il componimento *Spesso il male di vivere...*, contenuto nella raccolta *Ossi di Seppia*. La citazione risulta intimamente connessa all'interpretazione che Bertolucci offre dell'opera di Renoir, dove la semplice e imperturbabile esistenza, lontana dai turbamenti della vita, delle sue figure femminili, ripropone quel distacco e quella lievità d'immagini “che schiude la divina indifferenza”, e che convivono e fanno da controcanto al “male di vivere”. È un'interpretazione che si collega, più in generale, alla funzione consolatoria che Bertolucci attribuisce all'arte come uno dei suoi più alti valori (cfr. *infra* testo e note). Un'analoga lettura dell'opera di Renoir nel senso di una “assenza di contenuti psicologici” o sentimentali, l'aveva data anche Longhi parlando della *Lise* del Folkwang Museum di Essen: “L'intimità sentimentale è qui soltanto intimità pittorica la quale senza occuparsi specificamente di psicologia trasfigura tutta la vita” (R. Longhi, *Le due Lise*, in “La Voce”, VI, 1914, 1, pp. 21-25, ora in Id., *OC*, I, *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 129-132).
- 37 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 5.
- 38 R. Longhi, *Caravaggio* [1952], Roma, 1982, p. 37.
- 39 Id., *Editoriale. Dodici anni di “Paragone”*, in “Paragone”, n.s., 145, 1962, poi in Id., *OC*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Firenze 1985, p. 86.
- 40 A. Bertolucci, *Testimonianza*, in F. Arcangeli, *Incanto della città*, Bologna 1984, p. 8.
- 41 F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, in “La Rassegna d'Italia”, III, ottobre 1948, 10, pp. 1023-1043, ora in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino 1977, I, pp. 62-83. Come emerso dall'elenco dei partecipanti al premio rinvenuto tra la documentazione custodita presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (d'ora in poi ASAC, b. 011, 24. *Esposizione internazionale d'arte del 1948, “Mostra degli impressionisti”, 1947-1948*), anche Bertolucci prese parte al concorso per la critica italiana con questa serie di articoli pubblicati su “La Gazzetta di Parma”.
- 42 R. Longhi, *Editoriale*, in “Paragone”, I, 1950, 1, ora in Id., *OC*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno*, cit., p. 7.
- 43 Bertolucci è redattore della serie letteraria, mentre Arcangeli entra a far parte della redazione artistica, venendo molto coinvolto anche in quella letteraria, dove si occupa della correzione di bozze e pubblica alcuni interventi nella prima annata. Per un *excursus* sulle vicende della rivista rimando a B. Guarnieri, *Paragone Letteratura: storia di una rivista*, in “Paragone Letteratura”, s. III, LVII, 2006, 63-64-65, pp. 142-169; S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Napoli 2001.
- 44 Pur essendo consapevole del reciproco impegno sull'argomento, i due critici procedono indipendentemente; gli scritti di Bertolucci precedono di qualche mese l'uscita del saggio di Arcangeli, e il poeta ne fa menzione all'amico in una lettera del 28 giugno 1948: “ho già butato giù cinque articoli sulla Gazzetta, proprio scritti a coppie nei ritagli di tempo. Ma vedo che in fondo vanno meglio di tanti altri che girano. Va il merito *au vieux temps bolonais*?” (Lettera di Bertolucci conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, *Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli*). Il successivo 28 agosto era invece Arcangeli a comunicargli la conclusione del saggio destinato alla “Rassegna d'Italia”, dicendosi altresì dispiaciuto di non aver potuto leggerne gli interventi sulla Biennale: “son sicuro che, col tuo solito garbo un po' sornione, avrai detto molte cose intelligenti e precise, come al solito” (Lettera di Arcangeli a Bertolucci pubblicata in F. Milani, *Le forme della luce: Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”*, Bologna 2018, pp. 135-136). Sulla vicinanza poetica dei due autori si veda anche R. Leporatti, «Un po' di luce vera...»: intorno a Bertolucci, Arcangeli e Wordsworth. Frammento perduto e ritrovato per una lettura de *La camera da letto*, in “Per leggere”, 20, 2011, pp. 129-142.
- 45 La centralità di Courbet come padre del realismo moderno sarebbe stata ribadita da Longhi anche in fase di programmazione della XXVI Biennale, con la proposta di dedicargli, “Ad onta dell'astrattismo universale”, una retrospettiva che aiutasse a cogliere la costante novità, pur nella continuità storica, dell'approccio naturalistico. E infatti, in alcuni appunti risalenti al settembre del 1951, Longhi annotava: “ristabilire il contatto con il mondo esterno è sempre più diretto e inevitabilmente nuovo – per la diversità inevitabile del rapporto uomo-natura in ogni nuovo caso – anche se l'atteggiamento può essere suggerito e protetto da posizioni più antiche... Ma che non risalgono al di là del Caravaggio [...] Perciò semmai una Mostra di Courbet che verrebbe a taglio, dopo la Mostra del Caravaggio... che ha riproposto il problema del naturalismo” (*Il carteggio Longhi Pallucchini*, cit., pp. 146-147; il riferimento di Longhi è alla grande mostra del Caravaggio da lui organizzata a Palazzo Reale di Milano nell'aprile-giugno 1951).
- 46 F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, cit., p. 63.
- 47 Ivi, pp. 67-68.
- 48 Ivi, p. 63.
- 49 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 6.
- 50 F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, cit., p. 76.
- 51 *Ibidem*.
- 52 *Ibidem*.
- 53 Ivi, p. 83. Sul carattere non transeunte della rivoluzione impressionista, e sul suo istituzionalizzarsi come ‘classico’ moderno a partire dal recupero critico operato in questa stagione, si veda G. Tomasella, *“Classicità” dell'impressionismo nel dibattito critico novecentesco*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesco Ghedini*, a cura di J. Bonetto et al., Roma 2016, pp. 341-347.
- 54 La rassegna veneziana ospitava una decina di opere di Claude Monet, in un arco cronologico compreso tra il *Fagiano* del 1869 (Ginevra, collezione privata), e il *Palazzo Ducale da San Giorgio* del 1908 (New York, The Metropolitan Museum of Art).
- 55 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 5.
- 56 F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, cit., p. 77.
- 57 R. Longhi, *I Fauves*, in *XXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale), Venezia 1950. Ora in Id., *OC*, *Scritti sull'Otto e il Novecento*, cit., p. 84.
- 58 L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York 1939, poi in Id., *La via dell'impressionismo*, a cura di N. Ponente, Torino 1970, p. 195.
- 59 R. Pallucchini, *Gli Impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia*, in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., p. 199.
- 60 F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, cit., p. 78.
- 61 Id., *Claude Monet, Mostre*, in “Paragone”, III, 1952, 31, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, p. 110. Sull'argomento si veda anche F. Arcangeli, *Monet*, Milano 2015, e il saggio di R. Tassi, *Monet, Arcangeli e il “Déjeuner sur l'herbe” (1989)*, ivi, pp. 147-158.
- 62 Cfr. S. Cherin, A. Bertolucci, *I giorni di un poeta*, cit., pp. 62-63. Per un'analisi più dettagliata sul tema dell'impressionismo bertolucciano riman-

- do agli studi di G.C. Pontiggia, *Luce e tempo in Bertolucci*, in *Poesia uno*, a cura di G. Giudici et al., Milano 1980, pp. 79-80; A. Girardi, *L'impressionismo narrativo della 'Capanna indiana'*, in "Cultura neolatina", XVI, 1981, poi in Id., *Cinque storie stilistiche*, Genova 1987, pp. 66-98; G. Palli Baroni, *Un esempio di eredità impressionista nella poesia novecentesca contemporanea: Attilio Bertolucci*, in *Eredità dell'impressionismo 1900-1945. La realtà interiore*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Milano 1994, pp. 270-271.
- 63 A. Bertolucci, *Claude Monet*, in "Il Gatto Selvatico", 1 marzo 1957, ora in Id., *Lezioni d'arte*, cit., p. 66.
- 64 Lettera di Arcangeli a Bertolucci del 20 agosto 1948, in F. Milani, *Le forme della luce*, cit., p. 136.
- 65 Lettera di Bertolucci ad Arcangeli del 1° ottobre 1948, ivi, p. 140. Bertolucci ne avrebbe scritto, lo stesso giorno, anche a Sereni: "Leggi sulla Rassegna un bellissimo saggio di F. Arcangeli sugli impressionisti. Ha parlato anche per noi per la tua e la mia poesia dicendo certe cose. Voglio dire d'una poesia del tempo fisico ecc." (A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 1994, pp. 155-156).
- 66 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 6.
- 67 In sede di progettazione della Biennale, le polemiche da parte di Longhi non erano mancate circa l'indebita estensione del gruppo storico dell'Impressionismo fino a comprendere anche Van Gogh e Gauguin, che rappresentavano a suo avviso "un caso di sviamento completo e profondo di quegli ideali" (Lettera di Longhi a Pallucchini del 2 ottobre 1947, in *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., p. 47).
- 68 A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, cit., p. 6.
- 69 Il mensile aziendale dell'ENI, nato da un progetto di Enrico Mattei, fu diretto da Bertolucci dal 1955 al 1963; sfruttando la disponibilità del colore nelle controcopertine, il poeta vi realizza una sorta di "storia dell'arte a puntate" pubblicando in ciascun numero un'opera d'arte accompagnata da un suo breve articolo. I testi su Van Gogh e Gauguin escono rispettivamente nei numeri di maggio e giugno 1957, e si leggono ora in A. Bertolucci, *Lezioni d'arte*, cit., pp. 69-73; sulla rivista e sul progetto storico-artistico bertolucciano si veda il saggio introduttivo allo stesso volume di G. Palli Baroni, *Racconto di Storia dell'arte a puntate. Attilio Bertolucci sul "Gatto Selvatico"*, ivi, pp. 9-33.
- 70 A. Bertolucci, *Vincent Van Gogh*, in "Il Gatto Selvatico", maggio 1957, in Id., *Lezioni d'arte*, cit., p. 69.
- 71 Ivi, pp. 69-71.
- 72 A. Bertolucci, *Dove si parla di Picasso, di Braque e di Rouault*, cit., p. 7.
- 73 *Ibidem*.
- 74 Ivi, pp. 7-8.
- 75 Su posizioni analoghe si attesta anche la lettura dell'opera di Picasso offerta da Raggianti nel corso degli anni, per cui si veda l'analisi recentemente tracciata da G. Tomasella, «Una lacerante disperazione dell'effimero: il confronto Raggianti-Picasso», in "Predella", 49, 2021, pp. 185-203; che peraltro evidenzia come rispetto all'opera di Picasso: "il meglio dei critici italiani a lui contemporanei appare in sostanza allineato su posizioni di sospetto, quando non di recisa condanna nei confronti di un artista che pareva farsi beffe della coerenza della visione di formalistica ascendenza, nonché del concetto crociano di personalità creatrice" (ivi, p. 186).
- 76 F. Arcangeli, *Picasso "voce recitante"*, in "Paragone", 47, 1953, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, pp. 191-224. Organizzata dapprima a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, tra il maggio e il luglio 1953, la memorabile mostra picassiana venne poi trasferita a Milano in settembre, accresciuta da opere come il *Massacro in Corea* e *Guernica*, che trovarono straordinaria cornice nella Sala delle Cariatidi, ancora segnata dai recenti bombardamenti bellici. Sull'argomento e le reazioni suscitate nella critica si vedano P. Boudillon Puma, *Come vennero accolte dagli italiani le due grandi mostre di Roma e Milano nel 1953*, in *Picasso in Italia*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti), a cura di G. Cortenova, Milano 1990, pp. 181-194; *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), a cura di B. Mantaura, A. Mattiolo e A. Villari, Torino 1998; G. Tomasella, *Di fronte a Picasso. Riflessioni in margine alla mostra del 1953*, in *Les Pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, a cura di M.E. Raffi, Padova 2005, pp. 503-512.
- 77 A. Bertolucci, *Dove si parla di Picasso, di Braque e di Rouault*, cit., p. 9. Al di là del riferimento specifico a Braque, è evidente come anche per Bertolucci valga quella contrapposizione Morandi-Picasso, tutta risolta in favore del primo "per assolutezza e perennità di poesia", che Emanuele Pellegrini ha indicato come uno dei punti di convergenza tra Longhi e Raggianti rispetto al contemporaneo (cfr. E. Pellegrini, *Contro l'avanguardia. Il presente eterno del contemporaneo*, in "Critica d'Arte", 57-58, 2014, pp. 133-148, in part. p. 139). Sul complesso rapporto Longhi-Raggianti e il riflesso nelle rispettive "scuole" si veda anche il più recente Id., *Breve storia di un dialogo quasi possibile*, in *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Raggianti. Lettere 1935-1953*, a cura di E. Pellegrini, Roma 2020, pp. 7-71, soprattutto, relativamente al confronto sull'arte contemporanea e al ruolo di commissari per la Biennale, pp. 51-54.
- 78 A. Bertolucci, *Dove si parla di Picasso, di Braque e di Rouault*, cit., pp. 8-9.
- 79 F. Arcangeli, *Picasso "voce recitante"*, cit., in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit., I, p. 206.
- 80 Ivi, p. 203.
- 81 A. Bertolucci, *Georges Braque*, in "Il Gatto Selvatico", febbraio 1960, ora in Id., *Lezioni d'arte*, cit., p. 144.
- 82 Id., *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, cit., p. 11.
- 83 Bertolucci ne parla in un'intervista radiofonica nel 1993: "C'è una cosa che mi lega stranamente a Parma [...] è il fatto che c'è una tradizione della grazia, il dono o la maledizione della grazia [...] Veramente è una città che quando uno viene da fuori e opera lì è come destinato ad operare nel senso di questa parola strana, così grande" (intervista tratta dalla trasmissione *Parole e Poesia*, Radio RAI 1, 4 febbraio 1993, riportata in A. Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit., p. 265). Sull'argomento si veda anche A. Bertolucci, S. Cherin, *I giorni di un poeta*, cit., p. 41.
- 84 A. Bertolucci, *Dove si parla di Picasso, di Braque e di Rouault*, cit., p. 9.
- 85 *Ibidem*.
- 86 *Ibidem*. Nel giudizio di valore sull'opera di Rouault, Bertolucci si discosta quindi dalla posizione di Venturi, che lo definisce: "uno dei più grandi artisti viventi [...] in prima linea tra i creatori di bellezza morale che la storia ricordi" (L. Venturi, *Georges Rouault*, in *XXIV Biennale di Venezia*, cit., p. 269).
- 87 A. Bertolucci, *Dove si parla di Picasso, di Braque e di Rouault*, cit., p. 8.
- 88 Ivi, p. 9.
- 89 Cfr., *Il carteggio Longhi Pallucchini*, cit., pp. 19, 47-49.
- 90 Lettera di Longhi a Pallucchini del 2 ottobre 1947, ivi, p. 47.
- 91 A sottolineare l'influenza di Longhi nell'assegnazione del premio è M.C. Bandera, ivi, p. 13.
- 92 A. Bertolucci, *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, cit., p. 11.
- 93 *Ibidem*.
- 94 *Ibidem*.
- 95 *Ibidem*.
- 96 Occorre tuttavia segnalare che in quella sua personale "galleria poetica" o museo immaginario, che è rappresentata dalla serie di articoli pubblicati nelle controcopertine de "Il Gatto Selvatico", le opere di De Chirico non trovano spazio né menzione, cfr. A. Bertolucci, *Lezioni d'arte*, cit.
- 97 Per un approfondimento sulla controversa vicenda delle falsificazioni e dei rifacimenti dechirichiani rimando al volume di F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, Milano 2019. Benzi fa coincidere il momento di maggior rilevanza del fenomeno proprio con le polemiche suscitate dalla Biennale del 1948, e imputa al *côté* longhiano, e in particolare ad Arcangeli, un "killeraggio alquanto bieco e miope" nei confronti dell'artista, oltre che "il tentativo reiterato di valorizzare Carrà e Morandi [...] facendo regredire la figura e il ruolo di de Chirico nell'invenzione e gestazione della Metafisica" (ivi, p. 426). In realtà, sebbene la presenza nel comitato organizzativo di Longhi e Carrà, i cui rapporti con De Chirico erano da tempo compromessi, non giocò certamente a favore di quest'ultimo, e malgrado appaia evidente la predilezione di Arcangeli per Carrà e Morandi, la primogenitura dechirichiana nell'ideazione della pittura metafisica è indicata chiaramente e inequivocabilmente nello scritto di presentazione in catalogo (cfr. F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, in *XXIV Biennale di Venezia*, cit., ora in Id., *Arte e vita*, cit., pp. 83-84).
- 98 A. Bertolucci, *Caro Giorgio De Chirico riprenditi i tuoi quadri*, in "la Repubblica", 2 giugno 1977, ora in Id., *La consolazione della pittura*, cit., pp. 239-241. La recensione in questione è R. Longhi, *Al dio ortopedico*, in "Il Tempo", 22 febbraio 1919, ora in Id., *OC, I. Scritti giovanili*, cit., pp. 427-429.
- 99 Per una circostanziata ricostruzione sulle motivazioni e il contesto che portarono alla pubblicazione della stroncatura longhiana rimando a F. Fergonzi, «Ab Ferrara!». In *margine al Dio ortopedico di Roberto Longhi*, in *De Chirico a Ferrara: Metafisica e Avanguardia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), a cura di P. Baldacci, Ferrara 2015, pp. 133-141. In parti-

- colare Fergonzi osserva come “Parlando di de Chirico nel 1919 Longhi mette alla prova un intero sistema critico: per lui l'unico contenuto di un'opera è quello formale” (ivi, p. 133); anche Tomasella evidenzia come alla radice della stroncatura fosse l'inapplicabilità di una lettura puramente formale all'opera di De Chirico, giudicato da Longhi “colpevolmente compromesso con valori eteronimi che sono il segno inequivocabile della ‘fuga’ della pittura da se stessa” (G. Tomasella, *Una convivenza difficile*, cit., p. 205). Per un approfondimento del tema, secondo una diversa prospettiva, si veda F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, cit., pp. 219-230.
- 100 Cfr. Giorgio De Chirico, *Prefazione* [1921], ora in Id., *Scritti I, Romanzi e scritti critici e teorici, 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008, pp. 774-776. Per una panoramica sugli ultimi anni della stagione metafisica dechirichiana rimando al saggio di F. Rovati, “Pittura senza aggettivi”: tradizione italiana e metafisica negli anni di «Valori Plastici», in *De Chirico a Ferrara: Metafisica e Avanguardie*, cit., pp. 143-151.
- 101 La storia dei dissapori di De Chirico con la Biennale è particolarmente lunga e complessa, tanto da guadagnarsi un fascicolo personale tra la documentazione relativa alla mostra della pittura metafisica dell'ASAC (b. 4, 24. *Esposizione internazionale d'arte del 1948, “Mostra della pittura metafisica” 1947-1948*). La vicenda è stata ricostruita nelle sue linee essenziali da M.C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., pp. 298-303. In aperta polemica con quella che definì “Camorra delle Arti”, ovvero con Roberto Longhi e Lionello Venturi, ritenuti il “massimo grado della modernistologia” (ivi, p. 299), De Chirico criticò aspramente il taglio dato all'esposizione della pittura metafisica alla Biennale del 1948, che lo accostava a Carrà e Morandi e che vedeva premiato quest'ultimo. L'artista dichiarò falso uno dei quadri esposti (il *Trovatore* di proprietà del collezionista Franco Marmont), e intentò causa alla Biennale per aver esposto le sue opere contro suo esplicito diniego, aprendo così una vicenda giudiziaria che si sarebbe conclusa solo nel 1955. Come atto di protesta si rifiutò di esporre alla Biennale fino al 1956, e organizzò nel 1950 un “antibiennale” nei locali della “Società canottieri Bucintoro” a Venezia. Nel catalogo di questa esposizione si legge: “La tendenza che seguiamo è una manifestazione di tradizionalismo”, che “continuerà sulla sua strada per arginare la decadenza e per espellere dall'arte l'intellettualismo e lo snobismo, sterili e nefasti fenomeni che hanno ridotto la pittura del nostro tempo all'impotenza, all'ignoranza ed al ridicolo” (si cita da V. Rivosecchi, *De Chirico, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma 1987, p. 536).
- 102 Si pensi ad esempio a quanto scrisse Giuliano Briganti in occasione della mostra alla Galleria del Secolo a Roma nel 1945: “Alla base dell'atteggiamento di De Chirico troviamo il solito sistema artificioso, letterario, intellettualistico e indiretto. [...] Non parliamo poi della cosa essenziale: della pittura [...] è proprio qui dove l'ultimo De Chirico cade miseramente. La materia è viscosa, morta, confusa, la pennellata imprecisa, il disegno appena accademico, ma sempre manierato e casuale” (G. Briganti, *L'ultimo De Chirico*, in “Cosmopolita”, 21, 24 maggio 1945, p. 6).
- 103 A. Bertolucci, *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, cit., p. 11.
- 104 Ivi, p. 12.
- 105 Ivi, p. 13.
- 106 R. Longhi, *Momenti di pittura bolognese*, in Id., *OC, VI. Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 189-205.
- 107 F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, in *XXIV Biennale di Venezia*, cit., ora in Id., *Arte e vita*, cit., I, p. 83.
- 108 *Ibidem*.
- 109 A. Bertolucci, *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, cit., in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 12.
- 110 *Ibidem*.
- 111 F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, cit., p. 84.
- 112 *Ibidem*.
- 113 A. Bertolucci, *Nomi figure e fatti della pittura italiana*, cit., p. 14.
- 114 *Ibidem*.
- 115 Ivi, p. 15.
- 116 Ivi, p. 16.
- 117 Ivi, p. 16. La critica riflette alcune osservazioni avanzate dalla stessa regia della Biennale, ad esempio Gio Ponti, commissario straordinario, aveva lamentato l'eccessivo numero dei partecipanti a fronte delle poche personali, denunciando, come Bertolucci, il senso di stanchezza e confusione che l'esposizione finiva per creare (cfr. G. Ponti, *Appunti alla regia della Biennale*, in “Domus”, 228, ottobre 1948, p. 1); mentre Pallucchini, pur difendendo la scelta come l'unica possibile in quel periodo, auspicava che si adottasse un diverso criterio per il futuro (cfr. R. Pallucchini, *Discussione a proposito della Biennale di Venezia*, ivi, 231, dicembre 1948, ora in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., pp. 269-272).
- 118 A. Bertolucci, *Nomi figure e fatti della pittura italiana*, cit., p. 15.
- 119 Id., *Tendenze e individui al padiglione italiano*, cit., p. 22.
- 120 Ivi, pp. 22-23.
- 121 Già nella successiva Biennale del 1950 gli artisti provenienti dal Fronte partecipano infatti distinti in due gruppi: quello dei realisti, aderenti all'ortodossia estetica del Partito Comunista Italiano, e quello degli astrattisti che rivendicano il primato della libertà di scelta degli artisti su ogni tipo di condizionamento. Sull'argomento si vedano G. Belli, *Millenovecentoquarantotto*, cit., pp. 91-94; E. Crispolti, *Frammenti di una ricerca sul Fronte Nuovo*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana), a cura di L.M. Barbero, L. Caramel ed E. Crispolti, Vicenza 1997, pp. 12-33.
- 122 A. Bertolucci, *Tendenze e individui al padiglione italiano*, cit., p. 23.
- 123 *Ibidem*.
- 124 *Ibidem*.
- 125 *Ibidem*. La posizione del poeta trova riscontro anche con quanto aveva espresso Arcangeli in un denso intervento pubblicato in due puntate su “la Rassegna d'Italia”, cfr. F. Arcangeli, *Estetiche esasperate I*, in “La Rassegna d'Italia”, II, settembre-ottobre 1947, 9-10, pp. 31-41; Id., *Estetiche esasperate II*, ivi, II, novembre-dicembre 1947, 11-12, pp. 11-19.
- 126 A. Bertolucci, *Tendenze e individui al padiglione italiano*, cit., p. 23.
- 127 A seguito della sconfitta elettorale inferta dalla DC alle elezioni politiche dell'aprile 1948, Togliatti aveva infatti irrigidito la posizione del PCI sul ruolo degli intellettuali, escludendo qualunque tipo di concessione all'arte astratta o non impegnata su temi politici e sociali. La discussione si fece più accesa in seguito alla pubblicazione, sul periodico culturale comunista “Rinascita”, di una sua dura stroncatura (sotto lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia) alla “Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea a Bologna” (*Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea a Bologna*, in “Rinascita”, 10, ottobre 1948), cui Guttuso replicò con una lunga lettera aperta firmata dagli artisti del Fronte, ma da lui ispirata e stesa, in cui si rivendicava la necessità di apertura ad esperienze internazionali che potessero dare un apporto alle lotte della classe operaia (*Per una nostra «segnalazione»*, in “Rinascita”, 12, dicembre 1948). I due articoli si leggono oggi in *Arte in Italia. 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano 1994, pp. 50-54.
- 128 A. Bertolucci, *Tendenze e individui al padiglione italiano*, cit., p. 23.
- 129 Id., *La Guggenheim al bando*, cit., p. 37.
- 130 È significativo che Bertolucci, pur non avendo parlato della collezione nella serie dedicata alla Biennale, scelga invece di riportarvi l'attenzione nel momento in cui sente ripungere gli antichi vizi dell'ottusità politica. E con uno scritto dai toni fortemente polemici attacca indistintamente le forze politiche che “in commovente accordo [...] hanno rifiutato ospitalità all'estroso caravanserraglio d'arte non oggettiva”. Ciò che evidentemente non era considerato troppo degno d'attenzione nel contesto della Biennale, viene ora difeso come “una testimonianza preziosissima dei tempi che corrono”, e gli schieramenti estetici perdono rilevanza davanti alla minaccia censoria, peraltro giudicata da Bertolucci doppiamente controproducente, giacché “Nessuno, credo, si è lasciato incantare a tal punto da quelle icone magiche da ritenere il resto della Biennale vecchiume delendo. Anzi: quella follia, spesso puramente viscerale, molte volte accademica alla rovescia, faceva più grati ai nostri occhi i Carrà, i Morandi, i De Pisis, geni familiari” (A. Bertolucci, *La Guggenheim al bando*, cit., pp. 35-37). Per approfondimenti sulla collezione e le sue fortune e vicissitudini in Italia rimando ai saggi di L.M. Barbero, *Peggy Guggenheim in Italia*; L. Sebreghoni, *Peggy Firenze 1949*, entrambi in *Da Kandinsky a Pollock: la grande arte dei Guggenheim*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2016, pp. 99-125.
- 131 Nel suo editoriale Vittorini lancia un duro atto d'accusa contro una cultura che, scrive, “ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini, che ha generato e rigenerato dunque se stessa, e mai, o quasi mai, rigenerato, dentro alla possibilità di fare, anche l'uomo”; col risultato di aver prodotto uno scollamento rispetto alla società “perché i suoi principi sono soltanto consolatori, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive” (E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in “Il Politecnico”,

- 29 settembre 1945, ora in Id., *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rondoni, Torino 2008, pp. 234-236).
- 132 Componimento poetico contenuto nella raccolta *Viaggio d'inverno* e dedicato al figlio Giuseppe, per diversi anni attivo come pittore. La poesia vuole essere, analogamente ad altre del poeta come *Ringraziamento per un quadro* e *Gli imbianchini sono pittori* (A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 182-183, 186 e 204), un'esaltazione della forza e del valore consolatorio della pittura, che vale da "ristoro e conforto dall'inesorabilità del transito perenne della vita" (G. Palli Baroni, prefazione a *Inedita energia. Attilio Bertolucci: lezioni di storia dell'arte per il "Gatto Selvatico" 1955-1964*, Roma 2011, p. 25).
- 133 *Poetica dell'extrastole*, testo che apre la raccolta *Aritmie*, fu pubblicato dapprima in due puntate su "Paragone" (II, 1951, 22, pp. 66-69; XVII, 1966, 198, pp. 23-26), e si legge ora in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 951-958.
- 134 Al di là delle ben note influenze proustiane, l'idea dell'arte come spazio di "salvezza" dal tempo, sia per preservarne un frammento attraverso l'immutabilità dell'opera, che come luogo di ristoro per la mente del poeta da angosce private e collettive, ricorre con frequenza nell'opera di Bertolucci.
- 135 P. Lagazzi, "Come ascoltassi il battito d'un cuore", cit., p. XII.
- 136 A. Bertolucci, *Arte popolare ed altro*, cit., pp. 29-30.
- 137 Id., *Eccentrici e solitari venuti da ogni paese*, cit., pp. 25-27.
- 138 Id., *Nel padiglione italiano trionfa la pittura metafisica*, cit., p. 10.
- 139 Id., *Tendenze e individui al padiglione italiano*, cit., p. 21. Bertolucci non manca di evidenziare la dissonanza dell'esposizione di Klee rispetto a quella contestuale della pittura italiana, perché – dice con una frase che riassume quanto precedentemente osservato – "il fronte nuovo delle arti non sembra interessato alle pazienti veglie pittoriche e lucide insonnie di Paul Klee. Non i diari intimi, i manifesti di stagione contano" (ivi, p. 22).
- 140 A. Bertolucci, *Eccentrici e solitari venuti da ogni paese*, cit., p. 25.
- 141 *Ibidem*.
- 142 Ivi, p. 26.
- 143 *Ibidem*.
- 144 *Ibidem*.
- 145 *Ibidem*.
- 146 Ivi, p. 27.
- 147 *Ibidem*.
- 148 Longhi precisò la sua contrarietà in una lettera del 2 ottobre 1947 al segretario della Biennale, e come giustamente messo in luce da Bandera, dovette giocare un ruolo in questa opposizione anche la volontà di fare uno smacco a Venturi, che aveva proposto la mostra. Cfr. *Il carteggio Longhi-Pallucchini*, cit., pp. 18-19, 49.
- 149 Valga a titolo esemplificativo quanto Longhi scriveva, in quello stesso 1948, presentando Maccari alla Galleria La Saletta di Modena, sovradimensionandone la statura rispetto ai più rinomati artisti attivi a Parigi: "Maccari è un uomo civilissimo, padrone dei suoi mezzi al pari di un Picasso, di un Matisse, di un Braque, molto più di Chagall o di un Rouault. È un 'moderno', non un sopravvissuto" (R. Longhi, *Mino Maccari alla "Saletta"*, ora in Id., *OC*, XIV, *Scritti sull'Otto e il Novecento*, cit., p. 102).
- 150 A. Bertolucci, *I ragazzi sono artisti*, cit., p. 31.
- 151 Una parte consistente delle prose bertolucciane sono dedicate a questo tipo di manifestazioni, basterà qui ricordare a titolo esemplificativo le serie di articoli dedicati agli antiquari, pubblicata su "Il Giorno" tra 1963 e 1964 (ora in A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 341-429); e gli articoli dedicati alle bellezze delle città italiane pubblicati per la rubrica de "l'Espresso" dal 1981 al 1983 (raccolti in Id., *Cartoline illustrate*, cit.).
- 152 In anticipo quindi rispetto all'interesse della critica nei confronti dell'artista, che inizia a manifestarsi sul finire degli anni quaranta.
- 153 A. Bertolucci, *Pittori popolari al "Battistero"*, in "Gazzetta di Parma", 19 aprile 1946, ora in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 19-20.
- 154 Il successo della formula inaugurata con la XXIV Biennale avrebbe spinto il poeta a replicarla, in forma ampliata, anche per l'edizione del 1950, con una serie di dodici *reportages* sempre sulla "Gazzetta di Parma", oggi raccolti in A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 17-54.
- 155 Id., *Viaggio incantato tra i pittori*, in "la Repubblica", 21 dicembre 1991 (inserto *Cultura*), ora in Id., *La consolazione della pittura*, cit., p. 259.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it