STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2019

SCALPENDI EDITORE

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2019 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-32203-51-6
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Montaggio e post produzione
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2019

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale:
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:
Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione?
Paolo Pastres 9

Recensione a Leo Steinberg, Michelangelo's Sculpture. Selected essays
Tommaso Casini 55

Abstract 60

FONTI

«Se sotto questa voce di disegno si comprendino le stampe»: gli Accademici del Disegno di Firenze e la disputa sollevata da un «nobile urbinate»
Carlotta Paltrinieri 65

Abstract 72

INEDITI E RIPROPOSTE

«Ho visto la fotografia e non sono alieno d'aprir trattive per l'acquisto del quadro»: Alessandro Piceller, Corrado Ricci, la monografia su Pintoricchio e la compravendita del Bartolomeo Caporali degli Uffizi
Luca Ciancabilla 75

Il Sassoferrato copista *di Federico Zeri*
Cristina Galassi 101

Abstract 120

LETTERATURA ARTISTICA

*Ragioni figurative in difesa di Dante. Le lezioni sull'*Inferno *di Giovan Battista Gelli*
Silvia Vantaggiato 125

Svelare e occultare la verità:
il Sileno di Alcibiade *e le imprese dell'Accademia degli Occulti di Brescia*
Sonia Maffei 147

Antonio Zanchi e le sue "invenzioni per incisioni".
Il «dessegno» per la Venetia aflita *del Boschini*
Milena Bortone 169

«Breve, ma veritiera Storia della vita di una nostra Pittrice»:
l'elogio di Rosalba Carriera di Girolamo Zanetti
Chiara Piva 189

«Facendo queste come la terza parte della Storia delle Arti del Disegno».
Il dibattito sull'identità delle Anmerkungen über die Baukunst der Alten
di Winckelmann nella querelle *tra Onofrio Boni e Carlo Fea*
Fausto Testa 219

Abstract 238

CRITICA E STORIOGRAFIA

Antonio Solario e gli affreschi nel chiostro del Platano a Napoli.
Spunti di critica tra Otto e Novecento e problemi iconografici
Letizia Gaeta 245

Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso:
prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata
Michele Dantini 269

Gli scritti giovanili di Nino Barbantini: una visione d'insieme,
con brevi cenni sulla ricezione dei precetti ruskiniani
Priscilla Manfren 303

Problemi di metodo: Roberto Salvini, Hans Sedlmayr, e la Scuola di Vienna
Giovanna De Lorenzi 327

Giuseppe Raimondi critico d'arte
Elisa Bassetto 351

Abstract 377

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della Scuola speciale di pittura (1810-1815)
Silvio Mara 385

Alle origini della Storia dell'arte medievale in Calabria: l'Inventario degli Oggetti d'Arte di Alfonso Frangipane tra studio e tutela
Simona Anna Vespari 415

Maria Accascina, l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo e il sogno di un Museo delle arti decorative a Palazzo Abatellis
Lucia Ajello 433

Abstract 452

Indice dei nomi 456

BERNARD BERENSON, GLI STEIN, MATISSE E PICASSO: PRIME RICOGNIZIONI A MO' DI CRONOLOGIA RAGIONATA*

Michele Dantini

In confronti illuminanti, [Berenson] è stato il primo a mettere i grandi moderni accanto ai troppo indiscussi antichi...
A noi preme affermare che nessuno studioso d'arte plastica, oggi, in Italia, né crediamo fuori, possiede come Berenson tanta vivacità mentale dissimulata sotto uno scetticismo pieno di dottrina, acciajo in un fodero di velluto; tanta indipendenza di giudizio; un'esperienza tanto purgata e nello stesso tempo tanto vasta.
Emilio Cecchi, *Bernhard Berenson*, 1920

Ricordo con grande chiarezza i giorni in cui facevo parte dell'avanguardia del momento!
Bernard Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, 25.1.1954

La mia prima impressione è stata quella di trovarmi davanti a un esteta colto e sofisticato, molto consapevole di sé.
Ma adesso so che avevo di fronte un uomo di latitudine intellettuale e precisione e competenza fuori dal comune, dall'intelligenza acuta, ironica e disciplinatissima. Soprattutto un uomo in possesso di quella vitalità e eleganza uniche, se non del talento creativo, che distinguono il genio.
Isaiah Berlin a Melvin Lasky, 21.1.1961

Un'ammissione, per prima cosa: mettersi a cuore il tema dei rapporti tra Bernard Berenson e l'arte contemporanea è un po' come provarsi a riportare alla luce un continente da lungo tempo sommerso, forse più continenti, un'intera Pangea di cui si siano inabissati prima i contorni più esterni, poi le terre pianeggianti, e infine i picchi. Una simile Pangea si estende tra la *fin de siècle* e la Guerra Fredda. Attraversa due guerre mondiali e copre l'intero periodo dell'*entre-deux-guerres*. Non è solo la muta vastità a sgomentare l'impacciato archeologo subacqueo, impari al compito che lo attende; ma le molteplici connessioni che si tratta di rinnovare tra regioni separate, l'asprezza dei rilievi, le soglie improvvise. Pochi tra i rivieranei sembrano ricordare. E quei pochi lo fanno per echeggiare il luogo comune. Berenson è stato un critico di orientamento «conservatore», si afferma[1]. Non ci sono dubbi lo sia stato per decenni, sia pure in modi diversi a date diverse. Dovremmo però chiederci come lo sia diventato: perché

* *ABB: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Firenze, Archivio Bernard Berenson.*

Un ringraziamento a Ilaria Della Monica per la cortesia con cui mi ha aiutato nel corso della ricerca negli Archivi Berenson di Villa I Tatti. Le citazioni da Berenson fanno qui riferimento, quando possibile, alla traduzione italiana dei suoi testi di volta in volta verificata sugli originali inglesi

1 C.B. Strehlke, *Pablo Picasso*, in Id., M.B. Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano 2015, p. 711.

non si è *naturaliter* «conservatori», quantomeno non Berenson. Non allo stesso modo, per intenderci, in cui si nasce biondi oppure corvini.

A partire dall'arrivo in Europa nel 1887, con intensità diversa e in forme ora più ora meno esplicite, Berenson coltiva interesse per l'arte contemporanea e si mostra bene a conoscenza di ciò che accade in Francia, Inghilterra, Italia, Germania e Stati Uniti. Episodi e circostanze precise tratte dalla sua biografia intellettuale rivelano una limpida comprensione dei diversi orientamenti che animano la scena francese del secondo Ottocento e del primo Novecento e persino, sino a una data determinata, il favore con cui guarda all'attività di artisti radicali come Matisse e Picasso. A differenza di Ojetti e Carlo Placci, critici con cui pure è a lungo in stretto contatto ma da cui dissente non di rado clamorosamente, come nel caso di Matisse[2], il suo atteggiamento non è di semplice disinteresse. Né supponente né retrivo, com'è stato sin troppo facile presentarlo a modernisti ortodossi[3], Berenson ci appare invece documentato e pronto a argomentare in modi di volta in volta responsabili e persuasivi[4]. Apre la fila degli «inattuali» militanti, come osserva Guglielmo Alberti nell'*Introduzione* di *Echi e riflessioni*[5]; cui in seguito, nel corso del Novecento, potranno aggiungersi storici e critici d'arte solo in apparenza dediti a studi esclusivamente antiquari, in realtà pronti a fare dell'Antico, certo studiato obiettivamente e per se stesso, in qualche modo anche un geroglifico dell'attualità[6]. La perorazione della norma «classica», in Berenson, è rivolta provocatoriamente ai Moderni, le cui «novità» invita a misurare sui tempi lunghi della storia[7]. A tutti sono richiesti senso di responsabilità e «disinteresse», attitudini che né gli artisti né (tantomeno) i «collezionist[i]-mercant[i]-imprenditor[i]» garantiscono di possedere[8].

2 Nel tracciare a fine 1909 un breve resoconto delle sue visite degli atelier parigini sul "Corriere della sera", Placci rimprovera a Berenson di concedere troppo a Matisse, di cui, aggiunge, apprezza taluni disegni ma non i quadri in collezione Stein, che trova «orrendi» (cit. da E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge-London 1987, p. 67). Tra 1911 e 1914 Ojetti interviene più volte su Matisse, sempre sulle pagine del Corriere della sera; mostrando assai scarso apprezzamento per il «neoimpressionismo tra negro e infantile» dell'artista, che, osserva, «infatti ha trovato i suoi adoratori più fanatici in Germania» (*La patria e la sedia*, "Corriere della sera", 7 luglio 1911, p. 3).

3 A.H. Barr, jr. (*Berenson's Letter to «The Nation»*, 1908, in *Matisse. His Art and His public*, edited by Id., New York 1974, p. 114) trova di «sprezzante ostilità» il «più recente» atteggiamento di Berenson riguardo all'arte contemporanea; e M. Shapiro, *Mr. Berenson's Values*, "Encounter", 16, 1961, pp. 57-65.

4 Berenson per primo, nei suoi saggi o articoli di giornale, si impegna a «vincere i preconcetti personali e l'esclusivismo snobistico» prima di pretendere che altri lo facciano (B. Berenson, *Estetica, etica e storia delle arti della rappresentazione visiva*, traduzione a cura di M. Praz, Milano 1990 [1948], p. 197).

5 G. Alberti, *Introduzione*, in B. Berenson, *Echi e riflessioni*, Milano 1950, p. 14.

6 Per una ricostruzione del molteplice intreccio tra studio dell'Antico e conoscenza del Moderno nella cerchia di Aby Warburg prima e nell'ambito del Warburg Institute poi mi permetto qui di rimandare a M. Dantini, *Arte e sfera pubblica*, Roma 2016, pp. 3-152.

7 Per la nozione di «ellenismo» cfr. Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 225 ss. Per la storia come «esodo» cfr. invece Id., *Echi e riflessioni*, cit. (vedi nota 5), pp. 181, 268.

8 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 101, 191-192: qui Berenson prende esplicitamente le parti del «critico», intendendo per esso il vero «amante» delle arti, non lo specialista, contro l'irresponsabilità degli artisti, che pure non hanno «creato il regno animale e vegetale di cui fan sì spesso uso nei loro dipinti».

Sono i Moderni che Berenson desidera raggiungere e su cui non smette di indagare, preoccupato che una qualche dottrina o fatuità o smodata retribuzione o moda svii le loro ricerche dagli ambiti sovratemporali cui crede di dover sempre rinviare. Avvicinare Berenson da punti di vista né antiquari né specialistici può aiutarci a maturare valutazioni più equilibrate di ciò che chiamiamo "arte contemporanea", per di più in un momento che appare favorevole alla revisione anche profonda di taluni criteri e modelli interpretativi modernisti di lunga durata. Lungi dall'indulgere a nostalgia o altro, Berenson è un maestro di disincanto, per più versi interprete, non solo nel periodo tardo, di un punto di vista anti-idealistico e antiromantico[9]. Non si sogna di contestare mancanza di talento ai più grandi artisti della prima metà del Novecento, ma ne osserva con crescente perplessità la trasformazione in mito. Ecco perché occorre chiarire in che senso e alla luce di quali premesse o cautele definiamo Berenson «conservatore»: definizione che, mentre dimentica il ruolo che possono avere avuto modernisti *sui generis* come Maurice Denis e soprattutto Jacques-Émile Blanche nella formazione del gusto berensoniano per la tradizione francese più recente[10], rischia di smarrire le motivazioni riposte (quasi mai riduttivamente estetiche) e la graffiante perspicacia di talune «valutazioni» più controverse. Se sino a un recente passato storici dell'arte di orientamento modernista si sono richiamati a Berenson sovente per rimproverargli la commistione di principi puramente estetici e "assiomi" etico-religiosi[11], siamo oggi meglio in grado, allontanatasi da noi ormai da tempo la stagione del favore univoco riservato all'"arte astratta", di considerare con rinnovato interesse proprio questa sua "umanistica" commistione o impurità[12].

I. Giotto redivivo

In questo mio primo contributo sul tema, non cercherò di essere esaustivo. Per far ciò, occorrerebbero forze superiori e un'ampia monografia. «Per trattare brevemente un grande soggetto», insegna Berenson, «bisogna essere o veramente eruditi ovvero poeti»[13]. Non sono né l'uno né l'altro. Dovrò dunque limitarmi ai soli casi di Matisse

9 Ivi, pp. 15-19 (in sottile ma esplicita polemica con Croce sul tema dell'appunto dell'«artista-eroe»), 191-192.

10 Ivi, p. 97.

11 M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994, pp. 13, 69, 84 *passim*.

12 Nel far ciò dovremo impugnare celebri condanne formulate, al riguardo di Berenson, da autorevoli studiosi di orientamento modernista, come Meyer Schapiro (Id., *Mr. Berenson's Values*, cit. [vedi nota 3], pp. 57-65) o J. Rewald, *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics*, Princeton 1989, pp. 19-20.

13 B. Berenson, *Ritorno a Platone*, "Corriere della Sera", 2 gennaio 1959, p. 3. Il titolo è in parte fuorviante. L'articolo raccoglie sì una serie di "schede" molto personali di taluni testi platonici, tra cui *La Repubblica*; ma si conclude tuttavia con la celebrazione della democrazia americana intesa come governo (a suo modo "platonico") delle *élite*.

e Picasso e non considererò l'intero capitolo relativo ai rapporti tra Berenson e l'arte italiana contemporanea, in attesa magari di dedicare ad esso un contributo specifico: capitolo vasto e complicato, se consideriamo le attitudini alla «reticenza» che caratterizzano precocemente critici e storici italiani a riguardo di Berenson, bene informati sulle ricerche dello studioso americano e tuttavia refrattari, per motivi molteplici, a citarlo o ammetterne l'importanza anche in chiave contemporaneistica[14]; o le riserve di Berenson, in primis storico-politiche, in merito al modernismo italiano, sia esso futurista, "metafisico" o Novecentista, che oscilla ai suoi occhi tra gli estremi del nazionalismo e della subalternità all'arte francese[15].

14 Questa l'opinione di Emilio Cecchi, certo bene informato sui fatti (E. Cecchi, *Bernhard Berenson*, "Valori Plastici", 2, 7-8, 1920, p. 86). Il controverso rapporto con Longhi resta in buona parte da ricostruire anche sotto profili specificamente novecentistici. Per Longhi «arcinemico» cfr. B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, Milano 1966, p. 379.

15 Cfr. quanto affermato da Berenson in U. Morra, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963, pp. 224, 254 *passim*. Gli artisti italiani contemporanei, afferma qui Berenson, gli sembrano muoversi a troppa distanza dalle consuetudini figurative della gran parte delle persone, troppo «isolati» e perciò oscillanti tra gli estremi della subalternità (a modelli francesi) e dello chauvinismo provinciale o "strapaesano". La fedeltà alla madrelingua, per così dire, li spingerebbe a dipingere naturalmente al modo del tardo Cinque o del primo Seicento. Punteggiano il testo rapidi riferimenti a futurismo, arcaismo, metafisica, espressionismo, realismo (p. 261). Le premesse di una critica retrospettiva a Strapaese sono invece in Berenson, *Etica, estetica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 27-28, 180 ss; che è saggio di grande interesse dal punto di vista non solo della critica dello "stile littorio", ma persino delle «demolizioni» urbanistiche portate avanti dal regime (pp. 161-162, 165 ss.). Nel secondo dopoguerra Berenson si confronta più da vicino con la scena artistica e politica italiana, che commenta frequentemente nei diari, libero dalle autocensure che si era imposto in epoca fascista. L'età lo obbliga a risiedere più a lungo a I Tatti, è vero; e a limitare i viaggi. Ma l'interesse per l'Italia, peraltro non nuovo in lui, ha origini che travalicano le contingenze anagrafiche ed è sorretto da una vigorosa passione civile. Riflette sulle fragilità politico-istituzionali del nuovo Stato e affronta il tema della religione politica e delle origini del totalitarismo. Alle origini dei regimi «cesaristici» sta a suo avviso la crescente distanza dei ceti popolari dalle religioni tradizionali. Questo crea le premesse per il culto della personalità (Berenson, *Echi e riflessioni*, cit. [vedi nota 5], pp. 51, 136, 279, 284, 326). Berenson rifiuta le astrazioni azioniste e coglie con preoccupazione talune continuità esistenti, in chiave di partecipazione popolare "plebiscitaristica", tra fascismo e Repubblica (Ivi, p. 263). In arte si schiera contro il "realismo" di Guttuso pur conoscendo bene l'artista, che lo ritrae in un pregevole disegno a penna, sin dal 1948 (C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio*, 1952, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. [vedi nota 1], p. 701); ricevendolo ai Tatti e proponendosi di «redimerlo» sul conto dell'arte «borghese» (Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. [vedi nota 14], p. 174); e polemizza contro quanti, Longhi in primis, rivalutano Caravaggio in chiave di «pittura di realtà». Conosce anche Levi: e sono queste le "fonti", Guttuso e Levi appunto, certo di prima mano, di cui Berenson può avvalersi, lui che pure è o è stato amico di intellettuali e politici di primo piano come Salvemini, Croce e Vittorio Emanuele Orlando, Guglielmo Alberti e Umberto Morra di Lavriano, per comprendere quanto va accadendo in Italia negli anni della Guerra Fredda e proporsi di combattere (quelli che a suo vedere sono) distorsioni e pregiudizi del "picassismo". Sono molteplici, in *Tramonto e crepuscolo*, e meritano uno studio a parte i riferimenti critici all'azionismo. Berenson, che si esprime qui contro il parlamentarismo, dissente ad esempio da Salvemini in tema di monarchia: questa, ai suoi occhi, meglio si confà all'Italia per la sua omologia con la Chiesa cattolica. Né risparmia frecciate a Calamandrei quando questi gli parla in termini entusiasti della Cina di Mao. Le riserve sul parlamentarismo sono in Berenson circoscritte al caso italiano e presuppongono una qualche sfiducia nei confronti della Repubblica da poco istituita. Non manca invece il più fervido apprezzamento per democrazie di più lunga tradizione, saldamente collaudate, come l'americana. Il ritratto a penna di Berenson eseguito da Guttuso nel 1950, di cui non conosciamo l'attuale ubicazione, è riprodotto in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. (vedi nota 1), tav. 123, p. 701. Nel saggio intitolato *Del Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Milano 1951, Berenson polemizza contro la «sovietizzazione» culturale europea (con cui intende il picassismo alla Guttuso) e le retoriche «popolari». Il saggio è pubblicato all'inizio

Per lunghi anni, potremmo dire sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, Berenson si muove frequentemente tra gli Stati Uniti, Firenze, Parigi e Londra. Vi sosta a lungo, vi mantiene cerchie di amici e "informatori", ha qui sue comunità di lettori. Non esiste quasi *insider*, in ambito artistico nell'Europa o negli Stati Uniti a cavallo tra Otto e Novecento e poi tra le due guerre, che non conosca il suo nome o che non abbia letto e commentato, o almeno conosciuto, le ricerche sui «valori tattili»[16]. Disponiamo oggi di una mappa sufficientemente accurata di questa sua diramata influenza, tale da valicare, non appena si presti attenzione, confini geografici e sociali, demarcazioni disciplinari troppo anguste e contrapposizioni tra Antico e Moderno? Temo di no: se solo si considerino gli scarni contributi dedicati a una simile ricerca[17]. Ha senz'altro ragione, Berenson, quando lamenta di essere un autore enormemente noto, tuttavia mal conosciuto. Tutto questo vale in particolar modo con riferimento al suo rapporto con l'arte contemporanea: sino al 1910 e ancora in seguito oggetto di interesse e partecipazione, da parte dello storico e critico americano, e tuttavia oggi tenuta per lo più a grande distanza da chi si occupa di lui, malgrado tracce cospicue dell'insegnamento di Berenson – appunto sui «valori tattili»: semplifichiamo. O sull'importanza di ciò che è specifico in ciascun *medium* – siano evidenti non solo nel "formalismo" di Roger Fry, Clive Bell e di una determinata critica di tradizione angloamericana di orientamento modernista, come sappiamo ad esempio dal caso di Clement Greenberg[18]; ma persino nei suggerimenti che Matisse dà ai suoi studenti tra 1908 e 1910[19]; nei *Pensieri e riflessioni sulla pittura* di Braque (1917)[20]; e ancora, di quest'ultimo, nelle annotazioni

del 1951, prima che si apra la *Mostra di Caravaggio e dei Caravaggeschi* tenutasi a Milano, a Palazzo Reale, tra l'aprile e il giugno del 1951, a cura di Roberto Longhi (cfr. C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio*, 1952, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. [vedi nota 1], p. 702). Singolare il sarcasmo qui esercitato da Berenson contro Paul Cadmus (1904-1999), artista e illustratore statunitense al tempo residente in Italia.

16 Per un'introduzione al tema con riferimento al caso francese cfr. H. Duchene, *Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach,* éditeur *et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)*, "Memofonte", 14, 2015, pp. 36-48.

17 Si segnala qui l'accurata ricerca di Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. (vedi nota 11), che non si avventura però se non fugacemente nei territori della storia dell'arte novecentesca.

18 C. Elam, *Roger Fry and Bernard Berenson*, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. (vedi nota 1), pp. 665-676.

19 Le note di Sarah Stein sono pubblicate in *Matisse. His Art and His Public*, cit. (vedi nota 3), pp. 550-553. A proposito dell'insegnamento di Matisse cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion: The "Mike Steins" and Matisse, 1908-1918*, in *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 21 maggio-6 settembre 2011; Paris, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, 3 ottobre 2011-16 gennaio 2012; New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 21 febbraio-3 giugno 2012), edited by J. Bishop, C. Debray, R. Rabinow, New Haven-London 2011, pp. 153-160.

20 G. Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, "Nord-Sud", 10, 1917, pp. 3-5; e M. Dantini, *I «Pensieri e riflessioni sulla pittura» di Georges Braque (1917) e l'origine dei* papiers collés*: un commentario e alcune «verifiche»*, in *Braque vis-à-vis*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 23 marzo-14 luglio 2019), a cura di Id., Milano 2019, pp. 10-27.

affidate ai più tardi *Cahiers*[21]. C'è da stupirsi? È lecito chiederselo. Abbiamo qui una circostanza davvero interessante: due artisti tra i maggiori del primo Novecento che riflettono su sé, o commentano l'Antico, con categorie di ascendenza berensoniana[22].

Il legame che unisce Berenson e Leo Stein è agli atti, ancorché scarsamente indagato se non per gli anni fiorentini di Leo, 1900-1902 (fig. 1). Richiamiamo pure, per completezza aneddotica, l'irritazione del collezionista per «gli eccessi di ego» di Berenson[23]. Resta che le «spiegazioni» impartite da Leo ai visitatori dell'appartamento di rue de Fleurus ogni sabato sera in anni cruciali per l'arte del primo decennio del Novecento serbano memoria di spunti, categorie, principi critici e predilezioni che Berenson sviluppa per intero nei suoi quattro libri sui pittori italiani del Rinascimento, apparsi tra 1894 e 1907; e di fatto sono già interamente dispiegati nei primi due, dedicati ai «veneziani» e (soprattutto) ai «fiorentini» (1894 e 1896)[24]. Leo condivide determinati presupposti di tipo generale con Berenson, come lui allievo di William James a Harvard[25]. E persino gli storici e critici d'arte che Leo consulta negli anni fiorentini, come Julius Meier-Graefe, mostrano una chiara conoscenza di, se non derivazione da,

21 Cfr. G. Braque, *Cahier 1917-1947* (1947), adesso in Id., *Braque*, Paris 1994, p. 19: dove ancora è questione di «valori tattili». Il punto di vista di Braque diviene presto luogo comune nella letteratura cubista: cfr. ad esempio A. Salmon, *L'art vivant*, Crès, Parigi 1920, p. 117; e soprattutto J. Paulhan, *Braque le patron*, Paris 1952, pp. 93-94.

22 Artista e critico, Ardengo Soffici evoca la teoria dei «valori tattili» dell'«esteta americano Berenson» nel presentare sulla «Voce» le ricerche più recenti di Picasso e Braque, estate 1911 (*Picasso e Braque*, "La Voce", 24 agosto 1911, pp. 635-637). Questo suo non è un richiamo banale. Introduce anzi una riserva nei confronti di Berenson che sembra interessante segnalare, tanto più se riteniamo che tra i lettori di Soffici potesse nell'occasione essere anche Longhi. Nel riferirsi in primo luogo ai paesaggi catalani di Horta del Hebro, dipinti da Picasso nell'estate del 1909, Soffici osserva che la teoria di Berenson è sì utile per comprendere le ricerche contemporanee, non però esaustiva. Perché tralascia di considerare come, in Picasso appunto, sia nato un «qualche modo pittorico del tutto sconosciuto all'antichità» (p. 637). Picasso infatti, prosegue Soffici, si avvale della «proiezione integrale della realtà su una superficie piana»; e lo fa non per fredda applicazione di metodo, ma «liricamente». Le sue composizioni dispiegano così all'osservatore «un tessuto melodioso di linee e tinte, una musica di toni delicati, di chiari e di scuri, di caldi e freddi il cui mistero accresce la gioia di chi guarda». Potremmo trovare qui, e proprio in contrapposizione ai «valori plastici» di Berenson, una prima origine (e certo non unica) della fortunata formula longhiana del «sintetismo prospettico di forma-colore» (per cui cfr. R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, "L'Arte", XVII, 3, 1914, pp. 241-256). Per un'introduzione al tema della prima fortuna italiana di Berenson, propiziata da Placci in ambito vociano, cfr. L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 69-90.

23 L. Stein, *Journey into Self*, edited by E. Fuller, New York 1950, p. 4 (lettera di Leo a Gertrude, 11 ottobre 1900).

24 Autotestimonianza sulle «spiegazioni» del sabato sera in L. Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose*, Lincoln-London 1996, pp. 200 ss. Un breve compendio delle "spiegazioni" di Leo e Sarah, quali ricostruiamo oggi per via indiretta, in E. Braun, *Saturday Evenings at the Steins'*, in *The Steins Collect*, cit. (vedi nota 19), p. 58.

25 A differenza di Berenson, precocemente indirizzato, nello studio dell'arte italiana del Rinascimento, dalla lettura dei *Principles of Psychology di James*, apparsi nel 1892, subito prima che James stesso si trasferisse a Firenze per un periodo di sei mesi, Leo appare più interessato al saggio jamesiano *The Varieties of Religious Experience*, pubblicato a Londra nel 1902 (cfr. G. Tinterow, M. Kwon, *Leo Stein before 1914*, in *The Steins Collect*, cit. [vedi nota 19], pp. 80-81).

Berenson[26]. Una lettera inedita di Leo a Berenson, senza data (ma databile al 1907) e conservata nella negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, permette di fissare una gerarchia di interessi e preferenze in un momento topico della biografia di Leo, che nello stesso anno acquista il *Nudo blu* di Matisse[27]. Nel ringraziare Berenson per l'invio dei *North Italian Painters*, Leo chiarisce che il libro, da lui subito letto, lo ha interessato molto, non però al punto da eclissare i volumi precedenti – si riferisce qui ai *Florentine Painters* e ai *Center Italian Painters* (1897) – apparsi al tempo dei primi pellegrinaggi storico-artistici di Leo per l'Europa (ricorda qui il suo giovanile «entusiasmo» per la *Crocifissione* di Mantegna al Louvre e la *Venere di Dresda* di Giorgione).

È ovviamente attraverso Leo che Matisse e Braque, come già notato, possono avere avuto per la prima volta notizia delle ricerche di Berenson, e averne tratto sollecitazioni non marginali. Sorella di Leo, Gertrude menziona più volte Berenson nell'*Autobiografia di Alice Toklas*, talvolta con punte di malevolenza e dispetto[28]. Tace però di avere cercato la sua attenzione inviandogli propri testi che suppone di suo interesse[29]. Troppo distanti, tra i due, "stile" e convinzioni, al punto che proprio Gertrude sembra essere stata all'origine del distacco, tra 1907 e 1908, tra Berenson e il fratello. Questo non toglie, tuttavia, che proprio negli scritti di Berenson possiamo trovare, con talune immediate premesse delle scelte collezionistiche degli Stein, verosimilmente anche le ragioni della crescente disaffezione di Leo per Matisse post-1908[30].

Teniamoci fermi, per adesso, ai quattro volumi già citati. Sin dal primo, *The Venetian Painters of the Renaissance*, troviamo riferimenti di pronto impiego al realismo di metà Ottocento, esaminato con il metro di Tintoretto; e all'impressionismo, che Berenson trova sprovvisto del «cubo d'atmosfera» invece ricorrente in Giorgione, Tiziano e gli altri. Nel volume sui «pittori fiorentini», edito nel 1896, i confronti si fanno già più specifici. Non è ancora Cézanne, a questa data, ma Degas a trainare il cocchio dei Moderni, tanto da meritarsi l'inclusione nella selezionatissima cerchia dei Maestri dei «valori tattili» atmosferici di ogni tempo con Leonardo, Rembrandt e Velázquez. Nel terzo volume, dedicato ai pittori dell'Italia centrale, i raffronti si fanno più sottili

26 Ivi, pp. 79-80.

27 La lettera è conservata in ABB, Leo Stein, cartella 100.66.

28 G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino 1994, pp. 126-127.

29 ABB, Bernard Berenson, lettera a Gertrude Stein, 23 novembre 1912. A Stein, che gli ha inviato il saggio *Henri Matisse & Pablo Picasso*, appena pubblicato sulla rivista "Camera Work" (numero speciale dell'agosto 1912), Berenson risponde ammettendo di trovare «ancora grandemente oscura la sua prosa. Mi suona falsa, mi frastorna. E così mi accade con alcuni quadri di Picasso [può riferirsi qui anche alle illustrazioni che accompagnano il saggio: talune relative a quadri e disegni "cubisti"]. Ma proverò e proverò ancora».

30 Stein, *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 162, 166. Berenson svaluta la pittura intesa come «arabesco» e «tappeto persiano» nei *Pittori nord-italiani del Rinascimento* (B. Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, Milano 2017[4], p. 286), che Leo legge nel 1907, non appena ricevuto il libro (cfr. nota 27). Stein perde interesse per Matisse attorno al 1908 e 1909: alla stessa data prende a reputarlo «piuttosto uno scultore che non un pittore» (cfr. Tinterow, Kwon, *Leo Stein before 1914*, cit. [vedi nota 25], pp. 74-75).

e numerosi. Scorrono i nomi di Daumier (quasi un Signorelli di metà Ottocento, per Berenson), Tissot, Watts e Bouguereau per gli artisti; Zola, Maupassant, Whitman, Ibsen e Tolstoj per gli scrittori. E il realismo di metà Ottocento è svalutato impietosamente come «ribellione rissosa», «triste secessione di anni recenti»[31]. Risuona adesso per la prima volta in Berenson il nome di Cézanne, a una data singolarmente precoce per il contesto critico e storico-artistico angloamericano[32].

Agli occhi del critico, Cézanne viene a sostituire Degas nel ruolo di campione modernista della Grande Arte; «Cézanne che al cielo dà i suoi valori tattili, perfettamente come Michelangelo alla figura umana»[33]. Al pari di Piero della Francesca e Vermeer, apprendiamo, l'artista provenzale è uno dei più grandi ritrattisti di ogni epoca. Le sue figure ci appaiono assorte e sospese fuori dal tempo, ammantate da quell'enigmatica «impersonalità» che Berenson mostrerà sempre di apprezzare. D'altra parte manca a Cézanne il senso della «composizione spaziale» che era stato invece fortissimo in Perugino, Raffaello e Poussin. Gli sfondi paesaggistici delle composizioni di nudo di Cézanne, osserva Berenson, tradiscono una qualche debolezza di invenzione: la Natura non è ancora qui «cupola» e tempio di quella vastità «esaltante e glorios[a]» entro cui si può aspirare a «vivere di vita ideale»[34]. Né la figura umana, ridotta a un semplice «minuzzolo», si rivela il solenne pilastro di un'architettura cosmica, come invece nei grandi Rinascimentali: essa si sottrae al «fascino della lontananza» tanto in Cézanne tanto quanto in Monet e negli altri pleinairisti, che sono così implicitamente accusati di una qualche aridità o insipienza di tipo *sensu lato* metafisico. Infine, nei *Pittori dell'Italia settentrionale*, ecco che Degas torna a agitare il proprio vessillo segnalandosi onorevolmente come «arcaico» contemporaneo. Francesco del Cossa evoca invece confronti con Millet e Cézanne e Mantegna con Burne-Jones.

31 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi sopra), p. 186.

32 Le circostanze della "scoperta" berensoniana di Cézanne ci sono sufficientemente chiare, anche se restano incertezze minute (cfr. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. [vedi nota 11], pp. 79-80). Nomina Cézanne una prima volta, in una lettera a Mary, in occasione del soggiorno a Parigi dell'estate 1896, quando visita (non sappiamo se di sua iniziativa o su suggerimento di Egisto Fabbri, artista e collezionista americano di nascita fiorentina, amico di Berenson e già in possesso di un Cézanne a questa data) il Musée de Luxembourg e ammira i Cézanne del lascito Caillebotte. Nella stessa occasione si reca da Vollard per vedere Cézanne, anche se ammette di nutrire perplessità. Resta che, nel momento in cui scrive *The Central Italian Painters of the Renaissance* appare ben in grado di apprezzare Cézanne e di riferirlo con maggiore o minore pertinenza a una tradizione che sente più congeniale. Come osservato da Mary Ann Calo (*Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. [vedi nota 17], pp. 76-79, 205 nota 120), il dibattito sulla "scoperta" berensoniana di Cézanne appare in parte viziato da partiti presi polemici (Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, cit. [vedi nota 3]; e Rewald, *Cézanne and America*, cit. [vedi nota 12]) o semplice supponenza (R. Hughes, *Only in America*, "New York Review", December 20 1979, pp. 19-28). Difese di Berenson, nell'occasione dell'articolo di Schapiro, giungono da Isaiah Berlin (lettera del 21 gennaio 1961 a Melvin Lasky, direttore di «*Encounter*», in *Building. Letters 1960-1975*, edited by H. Hardy, M. Pottle, Chatto & Windus, London 2013, pp. 25-27); Benedict Nicolson (*Schapiro on Berenson*, "Encounter", 19, 1961, pp. 60-63) e Hugh Trevor-Ropes (*Ibidem*).

33 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 178.

34 Ivi, p. 176.

Courbet e Manet sono invece nominati in chiave secentesca: il loro apprezzamento non è privo di riserve.

Un filo rosso lega, all'inizio del Novecento, I Tatti e rue Laffite 6, sede della galleria di Vollard, lo studio del Quattrocento italiano e l'ammirazione per Cézanne. Ed è un filo di cui Berenson, soccorso eventualmente dall'amico Fabbri, tiene un capo nelle proprie mani. È lui infatti a suggerire a Leo Stein, che ha coltivato per qualche tempo a Firenze il proposito di dedicare uno studio monografico a Mantegna[35] e, giunto a Parigi, coltiva confusi interessi per l'arte contemporanea francese, di mettersi sulle tracce di Cézanne per iniziare a collezionarlo[36]. Alcuni anni dopo il trasferimento di Leo da Firenze a Parigi, datato 1902, Berenson si sofferma a lungo su Mantegna nei *Pittori dell'Italia settentrionale*. Ne celebra l'abilità nei «valori tattili» e lo presenta come «romantico» *avant la lettre*, sospinto dall'ammirazione incondizionata per l'arte antica. Mantegna, osserva, staglia «contro nobili sfondi una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti». Malgrado i suoi grandi meriti, prosegue, l'artista mantovano si dimostra troppo ossessivamente fedele a un Antico per di più mal conosciuto, perché conosciuto solo attraverso copie o copie di copie. A differenza dei Fiorentini, conclude Berenson, Mantegna non riesce a servirsi dell'Antico in vista di una libera, ritrovata relazione con il Nudo e la Grande Natura: rimane impigliato in una sorta di ortodossia antiquaria.

Comprendiamo bene, a fronte di riflessioni che possono aver ben animato già in anni precedenti la conversazione tra Berenson e Leo, come il trasferimento a Parigi possa aiutare Stein, e verosimilmente sia stato da lui concepito a tal scopo, a trovare la «Natura» al di là dei modelli archeologici in voga nel Quattrocento: trovarla cioè nella tradizione modernista francese del secondo Ottocento, Cézanne in primis. Non è certo questa la sede per articolare in dettaglio l'attività collezionistica di Leo (né, per altri versi, di Gertrude), di per sé così importante, come noto, per la storia dell'arte francese e europea del primo Novecento; o provarsi in una ricostruzione minuta del contenuto delle «spiegazioni» che per anni Leo tiene alla folla dei convitati nel salotto di rue de Fleurus, discettando di «valori tattili», grandi individualità artistiche (gli «eroici quattro») e altro circondato da quadri di Matisse e Picasso[37]. È sufficiente, per adesso, suggerire l'esistenza di alcune diramazioni e passaggi relativamente poco esplorati nella relazione tra Leo e Berenson. Torniamo a occuparci di quest'ultimo, allora; e a una sua tarda pungente «valutazione» di Matisse.

35 Stein, *Appreciation,* cit. (vedi nota 24), p. 145. Il biasimo per Mantegna, che disattese la vocazione di colorista «ritenendo di dover fare Romano», rinvia ancora, a distanza di decenni, a Berenson e alle pagine dedicate a Mantegna nei *North Italian Painters* di Berenson.

36 Stein, *Journey into Self*, cit. (vedi nota 23), pp. 72-74; e Id., *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 154-155.

37 *Ibidem*, lettera di Leo Stein a Mabel Weeks [1905], pp. 15-18.

> La dinastia degli Stein incominciò a tenere corte al numero 27 di rue de Fleurus nei primi anni del '900. I fondatori furono Michael e sua moglie Sally. Quando l'affannoso interesse dei due per ciò che i giovani andavano facendo era al massimo, vennero a dar loro una mano il fratello filosofo Leo e la sorella Gertrude, ancora innocente dei suoi posteriori trionfi glossolalici[38].

Il breve resoconto è in sé un saggio di maliziosa negazione storiografica. Il «filosofo» Leo, allievo di William James ad Harvard al pari di Berenson, giunge in realtà a Parigi dopo un lungo periodo di apprendistato storico-artistico fiorentino, condotto sotto la supervisione dello stesso Berenson. Tralasciamo pure l'avversione per Gertrude, ricambiata dalla scrittrice. Ciò che più balza agli occhi, nel racconto di Berenson, è l'inversione cronologica. Dei tre fratelli Stein, Leo è il primo a trasferirsi a Parigi, dove arriva nel 1902. Gertrude lo segue a distanza di un anno. Michael e la moglie Sarah li raggiungono poco dopo, nel 1904 (fig. 2). È Leo ad avvicinarsi per primo all'arte contemporanea, a frequentare mostre e musei, a incontrare artisti (Picasso e Matisse, ad esempio, nel 1905) e collezionarne le opere: non Michael e Sarah, che invece seguono dappresso, inserendosi in scia[39]. Gusti e predilezioni degli Stein vengono rapidamente differenziandosi: Leo e Gertrude preferiscono Picasso, Michael e Sarah invece Matisse. Con l'apertura dell'Académie Matisse, nel gennaio 1908, Sarah ne segue assiduamente le lezioni per un intero anno. Leo se ne distacca invece dopo appena poche lezioni. Per più ragioni, talune note, altre ancora da investigare, Berenson è più vicino a Sarah che a Leo e Gertrude, con cui il rapporto sembra incrinarsi già nel 1907, come ci informa una nota di diario di Mary, moglie di Berenson[40]. Circostanze più e meno contingenti – temperamento, rivalità, convinzioni – entrano in ugual misura nel distacco di Berenson da Leo, reso più aspro e irrecuperabile dall'opposizione di Gertrude. Sta di fatto che anche Berenson si schiera pubblicamente a favore di Matisse nel novembre 1908, a una data cioè cruciale nella carriera dell'artista, quando questi, con la fondazione della Académie e le più recenti svolte stilistiche, è impegnato a lasciarsi dietro le spalle la reputazione "selvaggia" e iconoclasta che lo ha accompagnato sinora nel periodo *fauve* per accreditarsi invece come Maestro.

Nel testo appena richiamato delle *Valutazioni*, dal titolo *Incontri con Matisse*, Berenson afferma di averlo conosciuto alla «corte» degli Stein subito dopo Picasso. Lo descrive come

38 B. Berenson, *Valutazioni*, Milano 1957, p. 159.

39 Leo conosce Matisse subito dopo la chiusura del Salon d'Automne del 1905 (ha acquistato il controverso *Donna con cappello*, 1905. Lo sosterrà sino al 1907-1908 – allontanandosi poi da lui – dopo avere frequentato per breve tempo la neonata Académie Matisse). A ruota anche Sarah e Michael conoscono l'artista e acquistano tre suoi quadri (che porteranno con sé a San Francisco in primavera, avviando la fortuna di Matisse negli Stati Uniti).

40 La nota è datata 20 febbraio 1907, ABBA. Cfr. anche Tinterow, Kwon, *Leo Stein before 1914*, cit. (vedi nota 25), pp. 82-83.

> un uomo maturo, barbuto e dall'aspetto professorale [, che] argomentava con vigore e una chiara razionalità le sue motivazioni e difendeva quanto vi era di nuovo nel suo modo di comporre e disegnare le figure. Provai interesse per lui e andai a trovarlo in studio, dove vidi quel quadro di nudi danzanti che a parer mio è ancora la cosa più vicina a una grande opera d'arte che Matisse abbia mai fatto[41].

L'accenno è qui alla prima versione della *Danza*: Matisse ne invia a Berenson, cui scrive nel dicembre 1909, una «buona riproduzione fotografica» in bianco e nero ancora oggi conservata nella fototeca di Villa I Tatti, e la circostanza è di per sé rilevante (fig. 3). Berenson ricorda di essere rimasto colpito dalla «curiosa» affinità tra la *Danza* «e i nudi danzanti del Pollaiolo, scoperti alcuni anni prima nella Torre del Gallo sopra Firenze» (fig. 4); e, nella «valutazione», manifesta recondite perplessità. Per parte sua Matisse può ben conoscere, al tempo dell'incontro con Berenson, l'alta opinione che Berenson ha per Pollaiolo, di cui recano testimonianza mirabili pagine dei *Florentine Painters* e (forse ancor più) di *The Drawings of the Florentine Painters*[42] (fig. 5). Come che sia, la relazione tra i due uomini, avviatasi nell'ottobre del 1908 per il tramite di Maurice Denis e Sarah Stein[43], sembra maturare fiducia e attenzione reciproche in un ristretto giro di mesi. L'apprezzamento di Berenson per Matisse trae anche vantaggio, nella primavera 1909, da un nuovo soggiorno parigino che concede allo studioso l'opportunità di ammirare ancora una volta i Matisse di Leo e Gertrude[44].

Al tempo in cui scrive la «valutazione» matissiana, a molti anni di distanza dunque dagli episodi narrati, Berenson confonde talvolta date e circostanze al punto da creare non poche difficoltà all'interprete. Come considerare, ad esempio, l'affermazione secondo cui

> alcuni anni più tardi, sfogliando... *"The Nation"*, trovai una lettera del corrispondente di Parigi nella quale il giornalista parlava di Matisse come di un *fumiste* che dipingeva *pour* épater *le bourgeois*. Queste frasi fatte nel mondo parigino, applicate all'ingegno in erba..., mi irritarono al punto che scrissi parole di protesta al giornale[45].

41 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 180.

42 Antonio del Pollaiolo, agli occhi di Berenson, era stato tra i maggiori interpreti dei «valori tattili», appena un passo indietro rispetto ai sommi Giotto e Masaccio; ma più dei predecessori aveva posseduto vivo il senso del «movimento» e restituito la selvaggia «energia» di cui è capace il corpo umano. Cfr. Berenson, *Pittori italiani Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 94 ss.; e Id., *The Drawings of the Florentine Painters Classified Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*, London 1903, p. 19: «they [le opera di sicura attribuzione ad Antonio] reveal him as one of the greatest masters of movement that there ever has been, one of the ablest interpreters of the human body as a vehicle of life-communicating energy and exulting power».

43 Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, cit. (vedi nota 2), pp. 65-66; B. Wineapple, *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*, New York 1996, p. 318.

44 Ivi, p. 84.

45 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 182.

Ora, le «parole di protesta» cui Berenson si riferisce qui sono pubblicate su «The *Nation*» in data 12 novembre 1908: prima dunque della visita in studio a Matisse; non «alcuni anni più tardi»! Berenson commette anacronismo. Nel far ciò, finisce per sminuire l'importanza del sostegno da lui stesso in passato concesso a Matisse, evidente al punto di destare la gelosia di Gertrude e alimentare voci di un possibile coinvolgimento di Berenson stesso, d'intesa con gli Stein, nella promozione dell'artista a fini di profitto (tra le voci, per lo più americane, anche quella di Placci)[46]. «Superbo nel disegno e mirabile nella composizione»: l'elogio berensoniano di Matisse è convinto e impegnativo, soprattutto se a farlo è uno studioso celebre a livello internazionale per le tesi sui «valori tattili»[47]. Nella «lettera» a "The Nation", dal titolo *De Gustibus*, Berenson annovera Matisse tra i grandi artisti, o quantomeno tra coloro che possono aspirare a diventarlo[48]. Spicca, in questo breve e pungente testo, l'insistenza sulla profondità e vastità di rapporti di Matisse con l'arte del passato, di cui l'artista, presentato qui come «serio» e competente, si rivela erede: possibile eco, questa, dell'"intervista" rilasciata da Matisse a Apollinaire nel dicembre 1907, che Berenson sembra avere letto e che può averlo entusiasmato per il lusinghiero apprezzamento espresso dall'artista per «Giotto, Piero della Francesca, i primitivi senesi, Duccio, meno potente nella resa dei volumi, ma più spirituale»[49]. «Curioso di conoscere le tradizioni artistiche di tutte le società umane, Matisse rimane innanzitutto devoto alla bellezza dell'Europa». Troviamo qui, nel breve profilo di Matisse a firma di Apollinaire, un primo accenno di irritazione, da parte dell'artista, per le *vagues* primitivistico-etnografiche parigine pure associate al suo nome; irritazione che sarà anche di Berenson e consiglia di rivedere

46 Ivi, pp. 66-67.

47 La circostanza è tanto più degna di nota se consideriamo che la critica contemporanea rimprovera a Matisse proprio le «deformazioni» nel disegno (cfr. ad esempio C. Morice, *La sixième exposition du Salon d'Automne* [1908], in *Pour ou contre le fauvisme*, par P. Dagen, Paris 1994, pp. 165-168). Particolare rilievo, sotto il profilo della posizione di Placci a questa data, assume la lettera che Placci invia a Berenson in data 15 dicembre 1908, al rientro da un soggiorno parigino dedicato all'«arte moderna» (è significativo che incoraggiamenti e indicazioni moderniste giungano nell'occasione a Placci, per sua stessa ammissione, da Berenson; la lettera in questione è conservata in ABB, 90.10 1/15). Dopo avere incontrato l'anziano Degas in casa della baronessa D'Anethan e aver discusso con lui di politica, Placci, che ha ammirato i quadri più recenti di Maurice Denis alla Galerie Druet, gli affreschi di René Piot in casa Gide e si è intrattenuto a lungo con Durand-Ruel, Vollard e Druet, visita Matisse in studio. «Ho discusso a lungo con lui», rivela. «E non condivido l'ammirazione che tu hai riversato nella lettera a "The Nation". Con le tue parole hai sconcertato così tante persone», aggiunge mellifluo. «M.me Doucet ad esempio, adorabile e pacata, del cui gusto e della cui casa sono un fanatico sostenitore. Mi piacciono alcune cose di Matisse, come i disegni ricchi di movimento. Ma trovo orribili le opere in collezione del tuo amico [Leo Stein]: in tutta onestà non posso credere che tu ne abbia un'opinione positiva se non dal punto di vista del mercante di quadri che immagina speculazioni a venire». La piccola insolenza precede una concessione: «anche Matisse al suo meglio», conclude Placci, «quando cioè non va in cerca di effetti primitivistici che chiamano in scena la storia dell'arte prima di Cimabue, mi sembra possedere un'idea originaria di ciò che è arte».

48 B. Berenson, *De Gustibus*, "The Nation", 12 novembre 1908, oggi in *Matisse. His Art and His Public*, cit. (vedi nota 3), p. 114.

49 G. Apollinaire, *Matisse interrogé par Apollinaire* (1907), in H. Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, Paris 1992, pp. 54-58.

taluni luoghi comuni storiografici sulla storia delle avanguardie, anche prebelliche, in termini di semplice giubilante apprezzamento per l'«art négre». Incrociamo adesso la testimonianza berensoniana degli *Incontri con Matisse* con la «lettera» a "The Nation": ne risulta che Berenson, in stretta sintonia con Sarah, accompagna al tempo la svolta matissiana dal paesaggio alla figura monumentale – svolta, ricordiamolo, che Matisse stesso si incarica di comunicare nelle *Note d'un pittore*, apparse a pochi di giorni di distanza dalla «lettera» di Berenson[50] – riconoscendone l'illustre genealogia – e addirittura il paradossale classicismo fauve o post-fauve – e consacrandone il ritrovato interesse per la scultura[51]. Peraltro: chi meglio di Berenson può farlo, l'interprete più accreditato del «miraggio» quattrocentesco, fiorentino e italiano, «di una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti»; provvisto per di più da un decennio almeno di una salda reputazione parigina? L'ingresso del *Lusso* in casa di Michael e Sarah, nell'autunno 1908, una prima composizione di grande formato sul tema del nudo femminile *en plein air*, prova la fiducia con cui i due americani seguono l'attività di Matisse: proprio simili nudi, caratterizzati da vistose deformazioni, hanno destato i sarcasmi del corrispondente parigino di "The Nation", in visita nel 1908 al Salon d'Automne (la notizia esce senza firma). Matisse espone nell'occasione quadri recanti motivi di scultura (come *Scultura e vaso persiano* e *Natura morta in rosso di Venezia*, entrambi del 1908), composizioni poi celebri come il *Ritratto di Greta Moll*, 1908 o *La stanza rossa* (1908) e una serie di sculture in bronzo di piccolo formato sul tema della «figura decorativa» (*Due negre*, 1907; *Figura decorativa*, 1908) (fig. 6). Alle incomprensioni di pubblico e critica Berenson oppone adesso la sua autorità di conoscitore: anche lui ha visitato il Salon del 1908 ma ne ha tratto un'opinione del tutto favorevole a Matisse. «Valori tattili» e nudo: così ne compendia l'attività in *De Gustibus*. Non è questo il binomio attraverso cui, in precedenza, ha caratterizzato la Grande Arte di tutti i tempi segnalandone gli apici in Michelangelo e Fidia? In breve dunque: l'elogio apparso su "The Nation" celebra in Matisse il Precursore, l'artista «arcaico» dei nostri giorni (questa la categoria introdotta in *The North Italian Painters of the Renaissance*): colui che, carico di ogni merito, combatte per giungere alla perfezione «classica».

Ammettiamolo: l'intreccio è fitto, più fitto di quanto Berenson sia forse disposto a riconoscere nella sua «valutazione» del 1955. Forse è esagerato affermare, come Berenson afferma, che «la breve lettera [inviata a "The Nation"] ebbe un effetto sorprendente» in America, anche in considerazione del fatto che «mi si conosceva come un ammiratore quanto mai appassionato dell'arte classica. [Di conseguenza] Gertrude Stein cercò di convincermi che era mio dovere volgere tutte le mie energie a fare

50 H. Matisse, *Notes d'un peintre* (1908), in Ivi, pp. 39-53.

51 Cfr. in proposito anche K.H. Hass, *Henri Matisse: «A Magnificent Draughtsman»*, in "Fenway Court 1985", Boston 1986, p. 42.

propaganda per Matisse»[52]. Tuttavia è vero che Berenson dovette apparire al tempo agli Stein, e non solo nell'occasione della lettera a "The Nation", un formidabile alleato almeno potenziale; e che un'eco di tale convinzione giunse verosimilmente alle orecchie di Matisse, per non parla qui che di lui. Di questo si possono cercare prove indirette. In una lettera dell'ottobre 1911 a Matisse, conservata negli Archives Matisse di Parigi, Sarah Stein formula alcune osservazioni relative al quadro *La famiglia del pittore* (1911), oggi all'Hermitage di San Pietroburgo (fig. 7). Il suo esame è circostanziato e severo, e lascia supporre, al di là della lettera in questione, che i rapporti tra Sarah e Matisse non fossero semplicemente amichevoli ma investissero anche il piano professionale. Per di più tra Matisse e Sarah sembra esistere una relazione del tutto paritetica[53]. «Il [quadro] non mi convince», scrive Sarah.

> Ho dovuto riflettere molto prima di poterlo apprezzare. Esistono a mio avviso determinate incoerenze compositive nel dipinto che ne pregiudicano la sincerità dell'espressione. Non è né un ritratto di famiglia né possiamo considerarlo pura decorazione. Da un lato profusione e grandiosità degli elementi ornamentali nuocciono a ciò che potremmo dire il ritratto. Dall'altro talune figure hanno un'intensità tale che non le si può certo ridurre a elementi decorativi[54].

Si può essere più o meno d'accordo con Sarah, di cui sono tuttavia ammirevoli franchezza e competenza. A nessuno sfugge però che la pittura di Matisse è qui esaminata, apparentemente in pieno accordo con l'artista, alla luce di categorie tratte da Berenson: mi riferisco alla distinzione tra «decorazione» e «illustrazione» formulata nei *Pittori fiorentini del Rinascimento* e nei *Pittori italiani del Centro Italia*[55].

Nell'estate 1907 Matisse è in Italia. Soggiorna a Fiesole, dove Leo e Gertrude hanno preso in affitto Villa Bardi. Visita Firenze, Siena e Arezzo, dove vede gli affreschi della *Storie della vera Croce* di Piero della Francesca in San Francesco. Si sposta poi a Padova per visitare la Cappella degli Scrovegni, a Ravenna e Venezia. Leo è con lui tutto il tempo, con effetti molesti. «Guardavo le opere d'arte», lamenterà in seguito Matisse, «sapendo che avrei dovuto parlarne [con Leo subito dopo]»[56]. È colpito da Duccio e dai grandi quattrocenteschi come Andrea del Castagno, Paolo Uccello e Piero

52 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 161.

53 C. Grammont, *Matisse as Religion*, cit. (vedi nota 19), pp. 152-153.

54 Ivi, p. 153.

55 Per un'introduzione al tema cfr. A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006, pp. 147-174.

56 Non è chiaro se Matisse abbia o meno incontrato Berenson a I Tatti nell'estate del 1907. Taluni storici lo negano. Berenson sembra invece suggerire che l'incontro ci sia stato in *Tramonto e crepuscolo*, laddove, nell'annotazione datata 9 luglio 1950, p. 161, afferma che Matisse, a distanza di tempo, «ricordava di essere stato una volta ai Tatti». Solitamente preziosi, i diari di Mary, perché Mary è a Londra nelle settimane in cui Matisse è in Italia.

della Francesca, ma è Giotto a destare in lui la più profonda emozione (fig. 8). «Un dipinto o una scultura devono avere senso al proprio interno», scrive Matisse nelle *Note d'un pittore*.

> E comunicarlo all'osservatore prima che questi si interroghi o riconosca il tema trattato. Quando ammiro gli affreschi padovani di Giotto non mi curo per niente di sapere quale scena della vita di Cristo mi stia davanti agli occhi. Perché comprendo il sentimento che ne discende. Tale sentimento circola attraverso le linee, si riversa nella composizione e nel colore. Il tema iconografico non potrà poi che confermare questa mia impressione[57].

È facile verificare qui che l'esperienza matissiana degli affreschi degli Scrovegni si compie tutta all'insegna della distinzione berensoniana tra «illustrazione» e «decorazione», sul cui merito Leo o Sarah, se non direttamente Berenson, potevano senz'altro avere vicendevolmente edotto l'artista: in singolare concomitanza con il picco di interesse di Berenson stesso per Matisse. La circostanza suggerisce ulteriori riflessioni.

Sulla strada da Parigi per Fiesole, nel luglio 1907, Matisse si ferma a Cassis per incontrare Derain. Mostra all'amico e collega alcune foto dei suoi quadri più recenti, e Derain, che descrive l'incontro in una lettera a Vlaminck, ammette di averli trovati «stupefacenti». E aggiunge: «suppongo che [Matisse] stia attraversando la soglia del settimo giardino, il Giardino della Felicità». Di recente si è studiato con maggiore attenzione il rapporto che lega negli anni Matisse a Sarah Stein. Come noto, Sarah, che Matisse ritrarrà nel 1916 come un'antica profetessa o una cristiana primitiva, è una fervente adepta di The Church of Christian Science, una chiesta riformata che crede nell'attualità per così dire "qui ed ora" del Paradiso terrestre e nega la realtà del Male. Simili argomenti di carattere estetico-religioso, concernenti il felice accordo tra Umanità e Natura, possono certo aver contribuito a nutrire l'amicizia tra il pittore, interessato a suo modo a una nuova «consacrazione degli istinti», e la sua amica e protettrice parigino-americana negli anni di cui ci stiamo occupando. Quadri come *La musica (schizzo)*, della primavera-estate 1907 (di proprietà di Leo e Gertrude Stein) o la prima versione del *Lusso*, già citata, illustrano quanto sopra richiamato da Derain. Ci misuriamo qui con ampie composizioni di figura *en plein air*. L'ambientazione naturale, grandiosa e semplificata, insiste sul tratto primordiale, per più versi edenico di paesaggi campestri o marini scevri di pericolo. L'insieme ha caratteri singolarmente contrastati e sorprendenti. Matisse disattende in pieno le convenzioni libertine di un genere in grande auge nella Francia del secondo Ottocento e primo Novecento; cui sceglie di avvicinarsi per vie tecnico-stilistiche desuete. Ancorché disvelati nel grande formato, i suoi corpi femminili non hanno alcunché di malizioso o reticente. E le

57 Matisse, *Notes d'un peintre*, cit. (vedi nota 47), pp. 49-50.

vistose deformazioni "primitivistiche" cui sono sottoposti, tali da richiamare rilievi tardo-antichi o paleocristiani, esemplificano, attraverso un austero richiamo al tardo Cézanne, l'intenzione di affidare paradossalmente proprio al nudo il compito di «esprimere il senso in qualche modo religioso che ho della vita»[58].

Qui giunti, vale forse la pena ricordare che il tema edenico circola attraverso le pagine "rinascimentali" di Berenson, orienta l'interpretazione in punti cruciali e si deposita in formulazioni memorabili, adeguatamente rivisitato e "moralizzato". «L'Arte è un giardino tagliato fuori dal caos», leggiamo ad esempio in *The Central Italian Painters of the Renaissance*. «Nel quale non soltanto vige un accordo, come quello della vita animale, fra l'ambiente e i bisogni fisici; ma dove l'universo perfettamente s'intona al complesso della vita cosciente». Qui Berenson espone la sua convinzione che l'autore della *Genesi* abbia avuto torto nel postulare l'inimicizia fondamentale tra Umanità e Serpente.

> Indotto a una devozione troppo servile per l'arte, come sempre accade ai critici, egli credette che l'albero della Scienza fosse venuto dopo; mentre è certo che la Scienza esistette prima del Giardino... In realtà l'Eden germogliò dall'albero della Scienza, di cui l'arte non è che il fiore. Incompreso e calunniato dal gretto estetismo del *Genesi*, è il Serpente che coltiva il frutto; e da questo frutto a loro volta germoglieranno altri alberi, a fiorire in altri Giardini; ché il Serpente è simbolo di energia mentale, incessantemente operosa[59].

Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è dato sapere se Sarah o addirittura Matisse si siano davvero imbattuti in questo passaggio berensoniano, anche se sembra improbabile che l'una o l'altra cosa non sia accaduta. Certo l'argomento di Berenson, esposto qui, circostanza tutt'altro che irrilevante, nel contesto di un'introduzione al rifiorire rinascimentale delle arti figurative in Toscana, collima con il punto di vista di entrambi: intesa nella sua dimensione propiziatrice, l'arte viene a trovarsi nel punto esatto di intersezione tra religione, conoscenza e magia[60]. «Non è questo il luogo per discutere del rapporto tra le immagini artistiche e gli oggetti cui esse si riferiscono», aveva premesso Berenson, sollecitando a un'indagine di tipo psicologico. «Qualunque sia tale rapporto, [dobbiamo però affermare] che esso, quantomeno in una società civile, determina il modo in cui ci rivolgiamo al mondo». Senza che l'arte costruisca nel tempo

58 Ivi, p. 49

59 Berenson, *Pittori italiani Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 154 ss., 176, 184. In termini analoghi in Id., *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 107-108.

60 Tracce del culto pressoché magico consacrato all'immagine nella cerchia di Matisse e di Sarah e Michael Stein, con riferimento all'archeologia cristiana di epoca «barbarica» e all'arte bizantina, ancora in Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), p. 55. Sul punto cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion*, cit. (vedi nota 19), p. 152.

modelli validi di esperienza, suggerisce Berenson, il mondo sarebbe da sempre rimasto «un caos dove tutto si contende la nostra attenzione... una capricciosa e turbinosa *Tentazione di Sant'Antonio* dipinta da Bosch». In altre parole: possiamo fare esperienza solo di quel Mondo costruito per noi dall'immaginazione, semplificato e mitigato in accordo con le limitate possibilità dei nostri sensi, altrimenti smarriti o sopraffatti. La tesi dell'Arte come Eden nasce in Berenson da premesse psicologiche e bioevolutive, non estetiche: occorre riconoscerlo[61]. Né questo implica una svalutazione: al contrario. L'Arte è semplicemente il modo più congeniale che abbiamo per sopravvivere al «caos» e per una volta fissare «attenzione». Come tale è una risorsa comune che impone, agli artisti per primi, misura e discrezione, «valori supremi»[62]. Non è forse sbagliato riconoscere un'eco lontana di questo passaggio di *The Central Italian Painters*, e delle sue implicazioni sottostanti, a suo modo tragiche, nell'affermazione matissiana contenuta nelle *Note d'un pittore*, sempre riportata eppure in parte fraintesa. Anche qui, tra le righe, troviamo memorie di Eden e propositi di Felicità da primo giorno della Creazione sottilmente tradotti nei termini di una psicologia della percezione[63]. «Sogno un'arte di equilibrio, di purezza e di tranquillità», così Matisse, «che non faccia ricorso a motivi disturbanti e che possa essere, per l'intellettuale, per l'uomo d'affari e altresì per lo scrittore, un tonico lenificante, qualcosa che procuri distensione, che sia simile a un'accogliente poltrona entro cui trovare ristoro dalle fatiche quotidiane». Come che sia, temi e istanze che travalicano l'ambito artistico e ne fanno la sede specifica alla ricerca di una Felicità che è insieme terrena e sovraterrena avvicinano, nella seconda metà del primo decennio del Novecento, i percorsi di Berenson, Matisse e Sarah Stein: lo fanno in misura superiore a quanto sinora abbiamo stimato, creando lo sfondo più adeguato perché la «lettera» del novembre 1908 di Berenson a "The Nation", cui seguiranno a distanza di decenni disappunto e delusione, possa essere considerata qualcosa di più, al tempo in cui fu scritta, che non un exploit isolato e casuale.

Nella «valutazione» da cui siamo partiti, *Incontri con Matisse*, pubblicata nel 1955, prevale un senso di amarezza per l'ingratitudine di Matisse, che non pare ser-

61 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 58, 64; e *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 351: qui l'arte è definita aristotelicamente in termini di «entelechia».

62 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 281.

63 «Nei tre libri precedenti», scrive Berenson nei *North Italian Painters of the Renaissance*, «ho affermato esplicitamente e implicitamente, che la figura umana fornisce il principale elemento su cui le arti del disegno sono fondate. Ogni altra cosa visibile deve essere subordinata all'uomo e sottoposta alla sua misura. La quale misura, agli effetti del nostro discorso, non è, principalmente, morale o utilitaria; benché in definitiva trovi una stretta connessione con i comuni valori umani. In primo luogo, è una misura di felicità: non felicità della figura disegnata o dipinta, ma di noi che guardiamo e sentiamo. Tale senso di felicità si produce dal modo nel quale la figura umana ci vien presentata; e se invece di riconoscere in essa, genericamente, n essere d'un dato tipo, per virtù della sua costruzione e del suo modellato, siamo costretti a considerarla e investircene, finché se ne suscitino in noi sensazioni ideate cui si accompagna un diffuso senso di vitalità inaspettatamente e intensamente cresciuta» (Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. [vedi nota 30], pp. 209-210).

bare ricordo, installatosi da tempo all'apice del successo, di quanto lo storico e critico americano aveva «fatto per lui quarant'anni prima». Forse adesso comprendiamo meglio il punto di vista di Berenson: che poteva ben aver immaginato di essere stato di aiuto e conforto a Matisse e di aver contribuito in non piccola parte, sia pure indirettamente, attraverso i suoi scritti, a rischiarargli una via che pochissimi, al tempo, avevano mostrato di volere o saper condividere. In occasione del loro ultimo incontro, avvenuto nel 1950 a Nizza, l'artista ci è presentato da Berenson in atteggiamento di «benevola condiscendenza, *en très grand seigneur*». Impegnato al tempo nella decorazione della cappella di Vence, Matisse accoglie sì Berenson in atelier, ma non gli chiede nulla della sua attività né nomina gli Stein, eccettuata Sarah, da tempo tornata in California. Nessuna traccia, nel Matisse laureato del 1950, del padre di famiglia amareggiato e malcerto incontrato da Berenson in casa Stein tanti anni prima[64]. Berenson, che pure conosce come pochi l'arte supremamente mondana della *nonchalance*, resta ferito dall'egotismo dell'artista; cui pure aveva riservato un ultimo, toccante apprezzamento nel *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, appena pubblicato al tempo della sua visita al Cimiez[65]. Sul suo ultimo ricordo di Matisse, che si interrompe bruscamente, viene così a pesare una differente «valutazione» del "dare-e-avere" tra artista e critico, nel caso specifico e autobiografico e non solo. «La mia conclusione», ribatte scontrosamente, «è che nella corsa spalla a spalla con Picasso per il primo posto nell'arte degli ultimi cinquant'anni Matisse ha finito con l'arrivare secondo»[66].

II. «Il nostro Panurge». Picasso e l'Europa

L'interesse di Berenson per Picasso è più contrastato di quello per Matisse, ma longevo. Come già ricordato, Berenson conosce Picasso in casa Stein (verosimilmente rue de Fleurus e non rue Madame) a una data precoce e imprecisata. Picasso è ancora molto giovane e gli Stein, secondo quanto Berenson ricorda, non hanno suoi quadri appesi alle pareti. Berenson ha subito modo di apprezzare l'abilità disegnativa di Picasso, in cui, malgrado la giovane età, riconosce un maestro dei «valori tattili». Il suo giudizio su Picasso, quanto a questo, non muterà in seguito: ancora nel dicembre 1953, scrivendo dell'artista sul "Corriere della sera" a commento della grande mostra milanese di Palazzo Reale, appena visitata (giunta a Milano via Roma, dov'era stata allestita alla GNAM, con ampliamenti decisivi e aggiunte "politiche", in primo

64 Più graffiante Berenson in *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 161: «[appare] molto diverso [Matisse nel 1950] dal contadino ansioso, semiaffamato, apostolico, che incontrai la prima volta». Qui Berenson ricorda, a differenza di quanto riporta in *Incontri con Matisse*, che «abbiamo parlato degli Stein».

65 Id., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Milano 1950, p. 43.

66 Id., *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 164.

luogo *Guernica*[67]), Berenson confermerà che ai suoi occhi, nel disegno, Picasso vale Raffaello o Ingres. Il punto però, si chiede ancora l'autorevole recensore, chiamato da Mario Missiroli a commentare l'attualità artistica e culturale sulle pagine del più illustre quotidiano italiano, è perché Picasso abbia voluto tradire a tal punto la sua capacità tecniche, e infierire contro la pittura. Non avrebbe potuto darsi per tempo alla ceramica, «quando si allontanò dalla pittura tradizionale»? Berenson ammette di non essere rimasto colpito, se non negativamente, dagli «arabeschi con natiche» o dagli «intrecci di linee sfreccianti». Quanto al principio della «simultaneità della visione», applicato estensivamente da Picasso nei quadri cubisti e ancora in seguito, trova che sia nient'altro che la riproposizione della «costante preoccupazione che i primitivi ebbero mentre erano alle prese con ingenui problemi narrativi e dalla quale il Cinquecento italiano ha del tutto liberato l'arte». L'attrazione maggiore della mostra, che Picasso aveva dapprima esitato a prestare, è *Guernica*, esposta nell'occasione nella *Sala delle Cariatidi*, gravemente danneggiato dai bombardamenti aerei alleati. Ma Berenson non cede neppure in questo caso al mito di Picasso, malgrado l'ottimo proposito frontista e pacifista degli organizzatori. Che altro sono, obietta, le «grandi composizioni epiche» se non «crude, convulse evocazioni di pitture vascolari greche accozzate con reminiscenze di drammatici affreschi del xiv e xv secolo raffiguranti il *Trionfo della morte*, come quello del Traini nel Camposanto di Pisa, e quello di Palermo?». Berenson non indulge a una critica solo «negativa»: questa, premette, «può risultare divertente per colui che l'espone e per il suo pubblico, ma non è in alcun modo costruttiva». Introduce con modestia il proprio punto di vista e presenta obiezioni fondate e riflessive, senza tacere «il molto che ho da dire in favore [di Picasso]». Diviene invece sferzante contro gli «adoratori e teologi [dell'artista]..., che con le loro interpretazioni metafisiche, gnostiche e freudiane fanno di lui l'eroe cui dedicare il culto di un nuovo misticismo». «Per un amatore di tutte le arti nel loro svolgimento durante gli ultimi settanta secoli», conclude, «è naturale god[ere] Picasso più che altro là dove rientra, pur con la sua originalità individuale, nella tradizione», e cioè nei disegni, nelle illustrazioni, nelle incisioni e soprattutto nelle ceramiche: «i suoi momenti classici». In pittura Picasso invece gli appare come un insensato distruttore: l'istrione che si impadronisce della scena e sacrifica ogni regola al proprio «capriccio», mutando imprevedibilmente costume e scena. Picasso blu, rosa, primitivista, cubista, postcubista, mediterraneo, surrealista, «distorsionista»[68]. Picasso scultore e ceramista.

67 Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 273: Berenson aveva visitato visita la mostra di Picasso una prima volta già in giugno a Roma.

68 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 68: «mi scagli[o] contro i distorsionisti, i contorsionisti, ... i deformisti, inflazionisti, deflazionisti non rappresentativi, astrattisti ecc. ecc.». Bersagli di Berenson, qui, sono gli artisti più acclamati alla Biennale veneziana del 1948, che Berenson ha appena visitato: Picasso, Klee, Moore _ quest'ultimo in seguito ospite ai Tatti. Osservazioni analoghe, sempre in *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), alle pp. 61, 65, 71, 87, 94, 139-140, 190, 227.

Infine Picasso realista, impegnato nella Guerra Fredda come un propagandista tra gli altri; maestro e mentore dei muralisti[69]; addirittura mercenario[70]. Ma quale eredità rimarrà in serbo per le generazioni a venire, intatta e disponibile? C'è il rischio che la morte di Picasso, o l'inevitabile declino della sua leggenda, investa e travolga l'intero ambito dell'arte, che non avrebbe più consuetudini o autorità su cui poggiare. «La popolarità di Picasso», annota, «è dovuta indubbiamente al fatto che è così facile imitarlo». Cosa resta, dell'insegnamento classico, nell'«infantilismo» picassiano[71]? Proprio a un disegnatore supremamente dotato, sembra chiedersi Berenson, doveva spettare di abbattere, nel Novecento, non il semplice edificio della rappresentazione naturalistica, ma tutto quanto l'Antico aveva insegnato circa la concomitanza, nel Grande Artista, di maturità linguistica e insieme morale, «pienezza dei «valori tattili» e «dominio» su un Mondo altrimenti caotico e ostile[72]?

Tralasciamo qui di interrogarci sulle singole fonti storico-filosofico-letterarie di Berenson, le cui ampie e rinnovate letture includono, al tempo del volume sui «pittori fiorentini», autori tra loro pur così diversi come Burckhardt e Nietzsche, Ruskin e Pater, James e Taine; che il giovane studioso incrocia e impollina l'un l'altro nel modo più abile. Limitiamoci a prestare attenzione al modo in cui, nello stesso volume, i «valori tattili» svolgono un duplice ruolo, fisiologico e morale. Ridestano e tonificano la nostra percezione, come noto; al tempo stesso ci fanno certi che l'artista le cui opere ammiriamo, sia egli Giotto o Masaccio, Donatello o Piero, Leonardo o Michelangelo, ha raggiunto un'esperienza del Mondo supremamente ordinata e persuasiva. Ha «dominato» il Caos, nelle parole stesse di Berenson; e ha forgiato «il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare»[73]. Qui, in un argomento che sarebbe forse fuorviante chiamare semplicemente "superomistico", riposa una convinzione che è al tempo stesso estetica e politica; e che, in Berenson, rinnova il tema attico della «kalokagathìa». L'arte rappresenta il fiore dell'umanità: il suo vertice evolutivo. La forma è testimonianza e riflesso della saldezza e integrità raggiunta, cui contribui-

69 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 171-172, 183.

70 Ivi, pp. 171-172: Picasso, lamenta qui Berenson, si è rivolto al mondo comunista per ragioni di opportunità ideologica e anche commerciale, lui che pure avrebbe potuto essere un meraviglioso accademico (la revisione finale del saggio, terminato nel 1941, data al 1948). La disapprovazione di Berenson per Picasso, per lo più meditata e persino sofferta, trova una ruvida sponda in Leo Stein a una data tarda, quando i due non si frequentano quasi e Leo ha da tempo perduto ogni interesse per l'artista spagnolo. Riecheggia, in Stein, l'accusa di funambolicità, istrionismo, *trouvaille*. Picasso, garantisce Leo, è un illustratore: non un vero artista. Cfr. Stein, *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 172, 189 (qui Picasso diviene desolatamente «il *playboy* dell'arte moderna»).

71 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 68.

72 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 79-80, 102, 115, 158, 161: i pittori dei «valori tattili» educano le classi dirigenti al costume della «forza, audacia, dignità»: qui è l'importanza ultima dell'arte fiorentina, la capacità di «present[are] alle classi dirigenti di quell'epoca il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare».

73 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 158.

scono in parti uguali tutte le diverse componenti dell'esperienza. Il Rinascimento, nel racconto di Berenson, corrisponde al risveglio dell'«individualità» adulta dopoché il Medioevo aveva mantenuto l'umanità come in uno stato di fanciullezza. Non è altro che l'ambizione, lo smodato «culto della grandezza», del «genio» e della «gloria» a spingere i membri di una ristretta élite artistica e culturale al di fuori dei sentieri battuti dalla Chiesa e predisposti per i fedeli[74]. «La nuova religione che ho chiamato culto della gloria», esulta Berenson, «è, nella sua essenza, cosa terrena, fondata sulla stima del mondo... Quello che supremamente contava, era la facoltà di dominare e creare; ogni curiosità si concentrava su ciò che giovasse all'uomo per rendersi conto e del mondo nel quale ora si trovava a vivere, e della propria capacità a soggiogarlo»[75]. Non è un generico "estetismo" che può permetterci di comprendere il punto di vista di Berenson, se per estetismo intendiamo una determinata condizione di estenuata malinconia e languore *fin-de-siècle* associati al culto dell'arte in quanto distaccata dalla vita. Berenson stabilisce qui un intreccio estremamente concreto e appunto «terreno» tra arte e politica, intesa come formazione della classe dirigente, arte stessa a sua volta. Così considerata, la teoria dei «valori tattili» trova un senso più adeguato; e viene a collocarsi a grande distanza dal formalismo di altre teorie artistiche contemporanee, come la «pura visibilità»[76].

Lungi dal proporci un Rinascimento interamente profano, al modo di Burckhardt[77], Berenson celebra comunque quella «libertà da ogni sordida cura, … [da] preoccupazioni meschine o paure» che si raggiunge in Italia tra Quattro e Cinquecento, per la prima volta in Occidente dalla fine dell'Antico[78]: questo il tema portante della sua ricostruzione del Rinascimento. Ecco che gli artisti corrispondono a una domanda a suo modo faustiana di ritrovata «signoria sulla vita». «Una generazione convinta del potere dell'uomo a dominare e possedere il mondo», così nelle pagine dedicate a Masaccio, «chiede [all'artista] che egli rivel[i] i tipi fisici meglio adatti a tale scopo… tipi in se stessi fra i più virili»[79]. «Dove [cercare]», si chiede invece Berenson passando a trattare di Leonardo, «un'età matura più maschia e imperiosa… ?»[80]. D'altra parte Michelangelo «compié quanto Masaccio aveva incominciato: la creazione del tipo

74 Ivi, pp. 16-17.

75 Ivi, pp. 18, 78.

76 Ha particolare importanza, sotto questo profilo, l'«autochiarificazione» di *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 100, 105: laddove si chiarisce il giusto rapporto esistente, agli occhi dell'autore, tra «illustrazione» e «decorazione»; e si osserva anche che l'opera d'arte non può ridursi (decorativamente) a «una partita a dama o scacchi». Berenson pensa qui *alla Famiglia del pittore* (1911) di Matisse, già criticato da Sarah per gli eccessi di decorativismo (cfr. nota 51)? Possiamo pensarlo, considerato il riferimento alla «partita di dama»: in bella evidenza al centro del quadro, questa va infatti svolgendosi in omaggio a una tradizione iconografica recente, che annovera Denis e Vallotton; e ha ruolo di metafora figurativa.

77 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 5), pp. 118-119.

78 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 37

79 Ivi, pp. 79-80.

80 Ivi, p. 102.

umano più adatto a domare e reggere la terra, e forse non la terra soltanto»[81]. Non occorre continuare: il punto mi sembra sufficientemente chiaro. In modo del tutto simile a quanto accade nella liturgia cattolica o ortodossa, che introduce il credente a un senso superiore di appartenenza alla comunità, l'opera d'arte è parte di un'elaborata liturgia civile, pattuita nei secoli, che conferisce a chi di dovere le attitudini indispensabili al governo della cosa pubblica. Così considerata, questa stessa opera d'arte necessita di "partecipazione": essa non opererebbe il prodigio se tutti e ciascuno, tra quanti sono adunati nel tempio, non le prestassero fede. Non è solo la componente elitaristica che dobbiamo vedere qui, nelle analogie tra arte e rituale o nell'insistenza sul tema dell'attitudine al «dominio», da parte di Berenson, quasi una sorta di chiuso autocompiacimento *Whig*: quanto l'aspetto dell'elevazione del «bruto che è in noi», dell'educazione alla dignità, l'audacia, l'onore e il coraggio che l'arte più autentica è in grado di avviare[82]. Al fondo, operano presupposti patriottico-comunitaristici e una grande narrazione, di origini ebraiche o altro, sul tema della Salvezza[83]. È il momento di tornare a Picasso, mentore di Dada e surrealisti: perché è con lui che una norma non scritta della civiltà europea e occidentale, così carica di decisive implicazioni civili – la «*kalokagathìa*» appunto: che per Berenson equivale a un credo indissolubile – «attorno al 1910» prende a vacillare[84].

Scettico riguardo alla sincerità del Picasso "politico", all'apice della celebrità in Italia nel 1953, Berenson è addirittura sgomento per la quantità di macerie storico-artistiche che vede accumularsi nel nome dell'artista[85]. Sostenuto da una *claque* irragionevole e fatale alla cui testa Berenson colloca inevitabilmente Gertude e Leo Stein, «filistei dell'avvenire»[86], ma che include ai suoi occhi almeno Paul Guillaume, Jean Cocteau, Anna de Noailles, Alfred H. Barr, jr. e i maggiori collezionisti americani dell'artista, Picasso, per Berenson, «maltratta» l'Arte legandone capricciosamente (o per sadismo) le sorti non a un qualche «valore» sovrapersonale e condivisibile, ma unicamente al culto della propria persona (fig. 9)[87]. «Non scopro [nei dipinti di Picasso] nulla in comune con

81 Ivi, p. 115.

82 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 102, 108, 228.

83 Cfr. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, cit. (vedi nota 3), pp. 60-61.

84 Berenson fissa date di volta in volta diverse per la cesura tra Antico e Moderno. Se per lo più la assegna al 1910, dunque alla svolta cubista di Picasso, in alcune occasioni propende per gli anni che vanno dal 1917 al 1919. In tal caso essa viene dunque a coincidere con Dada e l'«angoscia» nichilistica» del primo surrealismo (B. Berenson, *Vedere e sapere*, Milano 1951, pp. 27-29).

85 Per le immediate circostanze biografiche del rapporto tra Berenson e Guttuso e l'ironica familiarità che si stabilisce tra due uomini di orientamento politico così differente cfr. Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 174.

86 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 273. Nel periodo tardo Berenson è particolarmente severo nei riguardi del «fanatismo» del nuovo», di cui scrive sia in *Vedere e sapere*, cit. (vedi nota 82), p. 27, sia appunto in *Tramonto e crepuscolo*.

87 Cfr. la lettera del 24 settembre 1931 di Berenson a Clotilde Margheri: B. Berenson, C. Margheri, *Lo specchio doppio, Carteggio 1927-1955*, Milano 1981, p. 110.

ciò che abbiamo, per secoli e secoli, considerato pittura». Troviamo qui, e non per la prima volta in Berenson, un riferimento normativo non al gusto individuale del critico, né tantomeno al semplice "buon gusto", ma a un'esperienza illustre perché condivisa, affermatasi nel tempo e sedimentatasi nella *communis opinio* degli «amatori» (non di dotti e specialisti: l'omissione è rilevante). Da sempre, questo l'argomento di Berenson, c'è intesa sul "perché" o il "che cosa" del quadro. A che pro rifiutare allora un simile accordo, formatosi in modo spontaneo tra persone e culture le più lontane nel tempo e nello spazio? È un argomento efficace, a mio avviso. Perché, mentre aiuta a apprezzare questo o quell'aspetto di Picasso (e con lui del Moderno), revoca in dubbio ogni pretesa unilaterale o esclusiva. La *tabula rasa* modernista non è solo irragionevole sotto profili storici e culturali, per Berenson: è anche intrinsecamente violenta, associata o associabile a quanto, sotto specie di brutalità, violenza, nihilismo, si manifesta nei regimi totalitari. Potremo verificarlo meglio in seguito, ma vale la pena anticipare: a partire almeno dagli anni della seconda guerra mondiale diviene evidente che il sottotesto della critica berensoniana ai più noti indirizzi *avantgarde*, cubismo e postcubismo, astrattismo, realismo e surrealismo tra tutti, è etico-politico, o meglio, etico-politico-religioso. Con radicalità e persino durezza, Berenson si sbarazza in fretta del «culto idolatrico dell'artista-eroe» che pure modella la critica di tradizione idealistica sia italiana che angloamericana[88]; e invoca correttivi, persuaso che la critica debba rappresentare le ragioni del pubblico colto e l'arte essere considerata "bene comune"[89]. Eteronomia contro autonomia? In parte, o meglio la giusta miscela di entrambe: l'equilibrio tra osservanza e infrazione[90]. Troppo desideroso di «esibi[re] virtuosistiche destrezze [e] permettersi acrobazie e mutamenti altrettanto stagionali di quelli dei sarti da signora», Picasso non è riuscito a raggiungere tale equilibrio, né forse ha mai creduto di doverlo cercare; e neppure Matisse c'è riuscito, pure convinto, come testimonia Berenson stesso, di aver trovato il proprio capolavoro nelle decorazioni della Cappella di Vence[91]. «Davvero!». sbotta Berenson. «Dinanzi a simile disprezzo della nostra esistenza e attesa, in quanto pubblico, verrebbe voglia di ribellarsi e mettersi perfino a gridare: "a chi l'arte? A noi!"»[92].

88 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), p. 15: «prendere più interesse all'artista che alla sua arte è un effetto della nostra tendenza al culto degli eroi, e, attraverso gli eroi, dei nostri larvati istinti di culto dell'io». Vedi anche *supra*, alla nota 10.

89 B. Berenson, *A chi l'arte?*, "Corriere della sera", 25 maggio 1954, p. 3. Sul punto, in polemica con Longhi, cfr. anche Id., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, cit. (vedi nota 63), p. 10: «critici che succhiano i pennelli dei pittori». Sarebbe interessante, e resta da fare, ricercare le tracce di questa polemica antilonghiana , che ha tratti in parte paradossali e per tema l'egotismo o l'iperautorialità del critico, in un critico come Raffaello Franchi, sì "minore" ma non di meno interno o contiguo a molte vicende fiorentine tra le due guerre.

90 Ammetto che mi è difficile trovare «edonistica» l'estetica di Berenson: così invece l Elam, *Roger Fry and Bernard Berenson*, cit. (vedi nota 18), p. 672. Per l'opera d'arte come un'agenzia educativa destinata a operare nel tempo cfr. Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 102, 203-206 *passim*.

91 Ivi, pp. 15, 18 *passim*; e Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit . (vedi nota 15), p. 161.

92 Id., *A chi l'arte?*, cit. (vedi nota 87), p. 3.

«I cronisti israeliti dell'Antico Testamento», annota Berenson in data 11 febbraio 1950, «pare abbiano considerato il loro Dio la somma di quelle forze dell'universo preposte alla salute e alla prosperità dell'individuo e della comunità. Questo potere si accordava bene con i loro punti di vista; chi ne ignorava gli ordini, era un trasgressore. Anche l'apostasia era così considerata una disubbidienza, perché portava alla disintegrazione della comunità, all'impoverimento e alla degradazione dell'individuo. "Ubbidisci ai miei comandi e sarai felice nella terra che ti ho destinato". È questa la dottrina alla base degli insegnamenti metafisici e etici di Spinoza. Dio è la sintesi di tutte le forze dell'Universo che lavorano unite per preservarlo; e l'uomo può solo prosperare, quando vive e lavora in armonia con esse»[93]. Teniamo per adesso sullo sfondo il complesso rapporto tra Berenson e l'ebraismo, nel cui insegnamento pure è cresciuto e che in parte riscopre negli anni della persecuzione antiebraica, dopo essersi da lungo da tempo convertito al cattolicesimo e aver trovato infine un proprio equilibrio religioso nell'emancipata equidistanza da ortodossie e Chiese. È troppo ritenere che un'annotazione come quella appena riportata, tra le più dense e pregnanti dei *Diari* tardi, che tratta in apparenza di questioni esclusivamente metafisiche o teologiche, abbia in realtà per Berenson le più serie conseguenze anche sul piano estetico? Perché proprio questo accade, a questo riporta la dottrina dei «valori tattili» o dell'Arte ministra e sacerdotessa della «Casa di vita»: non una fantasia *art pour l'art* o decadente, da parte dell'autore dei *Florentine Painters of the Renaissance*, ma una premessa di carattere metafisico. Occorrono una qualche forma di responsabilità e ubbidienza nell'esercizio delle arti figurative: le immagini presiedono infatti all'autorappresentazione di una comunità e contribuiscono in misura formidabile alla sua stessa sopravvivenza in dignità e fierezza. Questa è la convinzione di Berenson: ed è una convinzione maturata molto presto, prima di quanto possiamo solitamente ritenere. Non la troviamo forse già formulata nel 1907, quando Berenson, nel volume sui pittori del Nord Italia, aveva richiamato la priorità, su tutto il resto, dei «valori supremi»[94]? La messa in mora novecentesca dell'arte di tradizione «umanistica» (così la chiama Berenson: intendendo l'arte che va dal Tre al secondo decennio del Novecento escluso) investe ai suoi occhi questioni troppo gravi per essere lasciate ai soli artisti, ai critici loro sodali o alla vanità dei collezionisti. Si è compiuta invece tra false pretese di innocenza.

Eco dei temi che più stanno a cuore a Berenson risuonano anche tra le pagine di ricerche erudite. Alcune veloci esemplificazioni. Pubblicato nel 1947 a cura di Raffaello Franchi, "Metodo e attribuzioni" raccoglie studi di attribuzione apparsi negli anni Venti su "Dedalo", la rivista di Ojetti. Abbiamo qui una nutrita serie di contributi antiquari o «archeologici», come Berenson stesso li chiama: quanto di più

93 Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 139.

94 In seguito: «valori assiomatici» (*Estetica, etica e storia*, cit. [vedi nota 4], p. 227).

lontano, in apparenza, dal commento vivace e spregiudicato all'arte europea tra le due guerre. E davvero non c'è dubbio: nei saggi raccolti in volume Berenson si impegna in un appassionato *vis-à-vis* con i maestri prediletti, in «caccia» di ampliamenti di catalogo o in difesa di una completezza già raggiunta. Tuttavia non dobbiamo ritenere che determinati interessi o irritazioni contemporanee, già deste, siano assenti o remoti. È vero il contrario. Non è certo per caso, ad esempio, che Berenson segnali inevitabilmente quanti, tra i pittori del Quattrocento, sono riusciti a congiungere la «vita» alla «geometria»; hanno perseguito la ricerca di «valori tattili» a fini di «anima e senso», cioè di «poesia»; e hanno invece rifiutato, per superiore autodisciplina, «pura fantasia o... goffaggine o capriccio o solo... gioco», in altre parole «stramberi[a]»[95]. «Dare vita: ecco quanto bastava a Antonello», compendia Berenson in *Un possibile Antonello da Messina e uno impossibile*, saggio apparso nel 1923, «così come ai primitivi egiziani, a Piero della Francesca, a Paolo Veronese e a Velazquez»[96]. E infine, per essere esplicito: «nessun altro italiano del Quattrocento fuor d'Antonello avrebbe potuto creare test[e] tanto prossim[e] ad essere geometric[he] senza toccare il cubismo»[97]. Riferimento generico, questo di Berenson nel 1923, al «cubismo»? Non proprio, se sarcasmi contro il «capriccio» accolgono il lettore in apertura di volume[98]; e la condanna degli eccessi di «preoccupazione teorica» o del ricorso a «canoni» metrici innaturali e prescrittivi si ripresenta più volte nella raccolta citata, spesso in modo inatteso. Raffaello ad esempio è elogiato perché, al pari di «ogni altro ingegno non macchiato da esibizionismo, scrupolosamente scartava le illogicità, le assurdità e le fantasticherie suscettibili di crescere come funghi nel cervello di un uomo affannato a risolvere un problema»[99]; e più in generale, Berenson si ripromette qui di «tac[ere] di paralleli anche più vicini ai nostri tempi solo per evitar controversie»[100]. Pesa forse il silenzio autoimpostosi, per ragioni che occorrerebbe decifrare, su temi contemporanei. Riferimenti di vario genere all'attualità artistica, sia pure taciti, si agitano comunque al fondo della «scienza dell'attribuzione» e contribuiscono a orientarne le «dimostrazioni».

Berenson termina di scrivere *L'Arco di Costantino o la decadenza della forma* nel 1941, quando, Parigi occupata, la guerra sembra ormai decisa in favore della Germania nazista[101]. Picasso, il crollo francese, la fine della civiltà: tutto si tiene qui, in modo che testimonia da vicino la drammaticità di un intero periodo e l'intensità con

95 B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947, pp. 150, 182, 181.

96 Ivi, p. 150.

97 Ivi, p. 149.

98 Ivi, p. 37.

99 Ivi, pp. 176-178. Purtroppo, lamenta Berenson, «ciò che quell'uomo eternamente grande gittò via, servì di patrimonio commerciabile a tutti gli uomini grandi momentaneamente».

100 Ivi, p. 144.

101 B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma* (1941), Milano-Firenze 1952.

cui Berenson riflette su circostanze storico-artistiche in apparenza slegate dagli eventi politici e militari. Concepisce il saggio in lite con gli storici dell'arte di «mentalità tedesca», che hanno cercato «volontà di stile» nelle epoche tradizionalmente considerate "barbariche" o di «decadenza» _ Riegl e Wickhoff, Dvořák e Strzygowski, quest'ultimo usualmente in Berenson nel disagevole ruolo di «bête noire»[102]; e posto così le premesse per la fortuna delle «deformazioni» di scuola cubofuturista, espressionista, surrealista, realista etc. È appunto la categoria di «decadenza», bandita sin dal titolo, che Berenson si propone qui di restaurare nella sua validità «assiomatica», estetica e storiografica insieme, mostrandone l'origine, così nel Tardo Antico come nell'Europa del periodo dell'*entre-deux-guerres*, da un lato in una sopraggiunta incapacità tecnica, dall'altro nel regresso civile di un continente o di una nazione.

Chiamato in causa, con Braque, per i *papiers collés* e gli assemblaggi del 1913-1914[103], Picasso è tra i bersagli polemici più facilmente riconoscibili del saggio: a chi, se non a lui, imputare la «disintegrazione, anzi totale abolizione della forma perpetrat[a] negli ultimi trenta o quarant'anni», poi portata da futuristi "polimaterici", Dada e surrealisti a conseguenze (per Berenson) ingiuriose e «puerili»?[104]. Supremamente dotato, non ha scelto di invertire il corso degli eventi e generare "rinascita". Ha invece portato maggiore scompiglio e «disintegrazione»: a lui in definitiva, che in seguito si meriterà l'ingiurioso epiteto di «nostro Panurge»[105], e alla cesura imposta dalla svolta cubista alla storia della pittura, Berenson riconduce ogni successiva «decadenza», sia essa espressionistica, polimaterica, antiartistica, realistica o altro. La rivalità tra canone classico-mediterraneo e canone «barbarico» si traduce d'altra parte qui, con residui di ostilità per gli Imperi centrali ormai defunti e più vivo senso drammatico dell'attualità politico-militare europea, in una contrapposizione tra Mondi. Plebiscitarismo di tipo totalitario da un lato, «rappresentanza» elettiva dall'altro. Istigazione demagogica alla violenza contro discussione tra pari. E ancora: regimi totalitari di Destra e di Sinistra contro democrazia parlamentare di stampo americano. Agli occhi di Berenson, e con sua riprovazione, il gusto della «deformazione» più cospicua, affermatosi in Francia e in Germania tra le due guerre, accomuna di fatto l'arte e la politica europee contemporanee: è questo il tratto a suo avviso più inquietante e «nihilistico» della «decadenza» modernista. La polemica investe qui non il singolo artista, per quanto influente e corteggiato; ma tutti coloro che, pur avendone avuta facoltà, hanno festeggiato la capitolazione. Leggiamo Berenson: nel passo che segue, che intreccia abilmente Antico e Moderno e che riportiamo quasi per intero, troviamo, con la confutazione della categoria riegliana del «*Kun-*

102 Per un'appassionata difesa degli storici dell'arte della Scuola di Vienna dalle accuse di Berenson, ideologiche e di metodo, cfr. W. George, *Réfutation de Bernard Berenson*, Genève 1955, pp. 13, 24, 70 *passim*.

103 Berenson, *L'Arco di Costantino*, cit. (vedi nota 99), pp. 24.

104 Ivi, p. 64.

105 Id., *Del Caravaggio*, cit. (vedi nota 15), p. 94.

stwollen», l'allarme per la troppa indulgenza mostrata nei primi decenni del Novecento per ciò che appare semplicemente «nuovo» e difforme[106].

> L'idea che gli artisti della tarda antichità si proponevano e volutamente ricercavano nelle loro opere i resultati che noi oggi vediamo, poteva difficilmente venire in mente a chi avesse familiarità con gli artisti e il loro modo di lavorare. L'artista, quando si trova davanti un problema, lo risolve direttamente, con i mezzi tecnici a sua disposizione e secondo la propria abilità, indole, intelligenza. Periodicamente sopravvengono momenti di crisi, nei quali i problemi e le concezioni che ispirano e guidano gli artisti, perdono prestigio e valore… L'artista rimane allora abbandonato a sé stesso, senza un modello che gli sia di meta: intaglia e gratta, spalma e imbratta, per un vago impulso che gli urge da dentro, ma senza ben sapere cosa vuol fare o dove vuole arrivare. A caso, uno dei meno incapaci, dotato di naturale talento per il proprio mestiere, può produrre qualcosa che appaga la sua vanità. Comunica la propria soddisfazione agli amici letterati: e costoro riescono facilmente a convincere chi esercita un'arte manuale, che i suoi prodotti, dipinti o scolpiti, sono un esempio di meditata, deliberata, metafisicamente fondata, cosmicamente inestimabile – novità[107].

Mutiamo tutto ciò che dobbiamo mutare, inserendo il nome di Picasso laddove non compare: la narrazione tiene, anzi acquista persino in aderenza. Berenson, che sa benissimo tutto ciò, aggiunge una precisazione inevitabile. «Confesso che sto descrivendo quanto, a mio avviso, è accaduto alle nostre arti nell'ultimo trentennio; ma credo che qualcosa di simile sia accaduto nei secoli che ci prepariamo a studiare». Inutile dire che quanto interessa qui non è tanto la valutazione che dà di Picasso, e che appare a tratti troppo distaccata e severa; ma il costante intreccio tra Antico e Moderno, estetica e politica (intesa, quest'ultima, prioritariamente nel senso ampio e classico consueto). Potremmo segnalare citazioni. O stilare una bibliografia del breve resoconto berensoniano appena riportato, relativo alla precipitosa investitura del «genio» e alla «comoda invenzione di sistemi sbrigativi per sostituire al paziente lavoro del modellare una preparazione meccanica da completarsi con stuccatura, intarsiatura, pittura e doratura»[108]. Vi troveremmo i nomi proprio di quei «letterati», Apollinaire e Cocteau ad esempio, cui si deve il più precoce apprezzamento dei *papiers collés* cubisti, del *faux bois* o *faux marble* e infine delle sculture in carta o

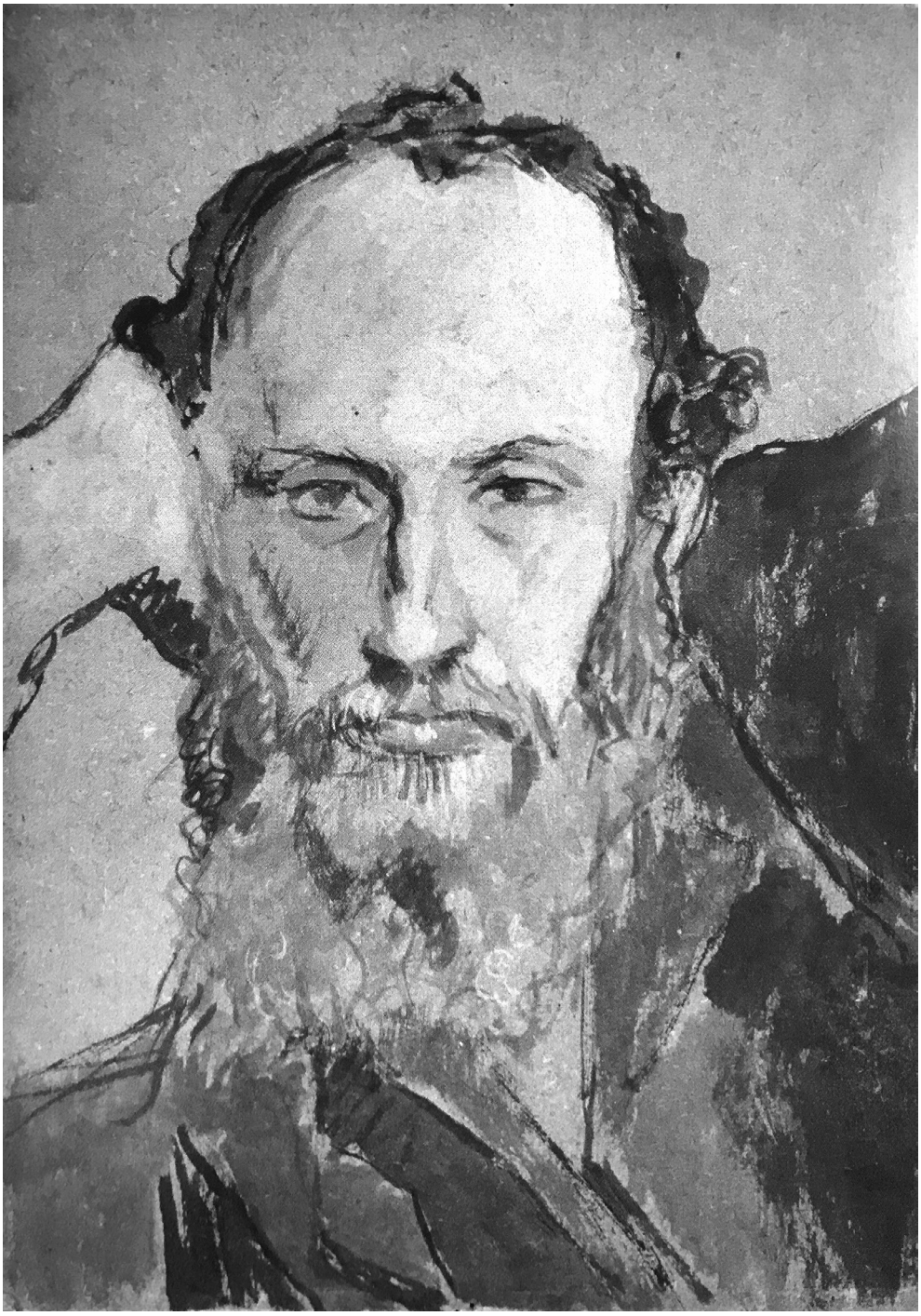
106 Cfr. George, *Réfutation de Bernard Berenson*, cit. (vedi nota 100), pp. 12-13. George discute le tesi del saggio sull'*Arco di Costantino o la decadenza della forma* con particolare attenzione al rapporto stabilito da Berenson tra tardo Antico da un lato, fauvismo-cubismo-espressionismo-futurismo dall'altro.

107 Berenson, *L'Arco di Costantino*, cit. (vedi nota 99), pp. 23-24.

108 *Ibidem*, p. 24. In *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4) Berenson prende una posizione non meno severa. L'arte è per lo più tecnica e "momento giusto", afferma: decade non appena diviene «capriccio» per l'avvenuta risoluzione di problemi condivisi.

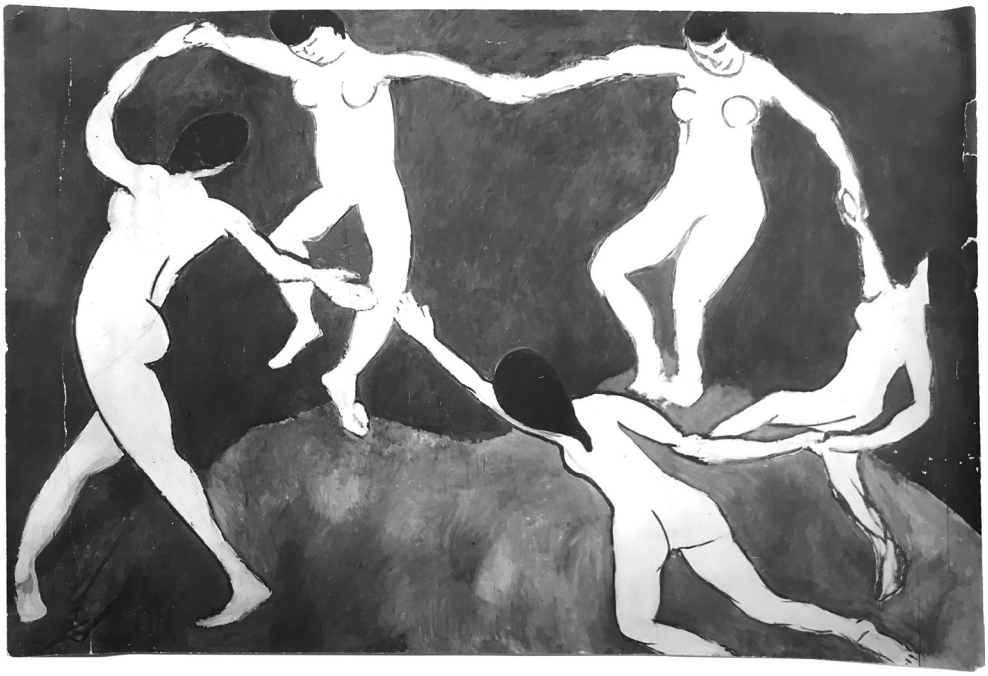
altri materiali dell'immediato anteguerra; e forse anche i nomi di Marinetti e Tzara[109]. Malgrado il tema dichiarato sia archeologico, anch'essi sono tra gli interlocutori immediati del saggio sull'*Arco di Costantino o la decadenza della forma*: che è un saggio sulle sorti dell'Europa.

109 Per Cocteau e Berenson cfr. N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Sansoni, Firenze 1969, pp. 185-186. Mariano pubblica qui una lettera di Berenson datata 3 dicembre 1929 e a lei indirizzata, in cui Berenson racconta di un tiro mancino giocatogli da Cocteau e Anna de Noailles in merito ai collages di Picasso (cfr. in proposito anche Strehlke, *Pablo Picasso*, cit. [vedi nota 1], p. 711). Negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, si trovano tre lettere di Cocteau a Berenson dell'estate 1950. Spigliate e affettuose, provano rapporti di stima e ci mostrano Cocteau nel ruolo di critico dell'architettura contemporanea (cfr. C. Pizzorusso, *Berenson, Cocteau. Incontri*, "Memofonte", 14, 2015, pp. 227-243). Dell'entusiastico accoglimento delle sculture picassiane in carta e altri materiali nella cerchia di Bloomsbury dà invece testimonianza una lettera del gennaio 1914 di Vanessa Bell a Duncan Grant, citata in A. Umland, *Picasso Guitars 1912-1914*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 13 febbraio-6 giugno 2011), New York 2011, pp. 26-27. Alla visita in studio di Picasso cui Bell fa riferimento partecipa anche Fry.



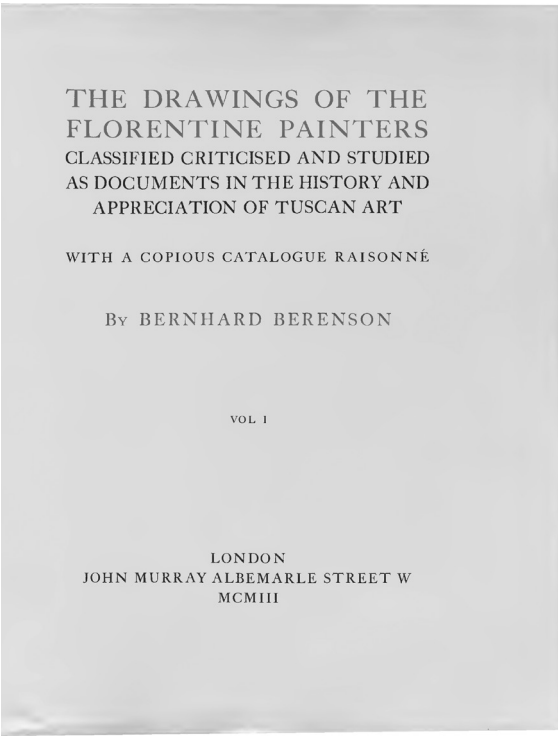
1. Pablo Picasso, *Leo Stein*, 1906, Baltimora, Baltimore Museum of Art

2. Henri Matisse, *Sarah Stein*, 1916, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art



3. *Riproduzione fotografia del quadro* Dance (I) di Henri Matisse, 1909, © Firenze, Villa I Tatti, Biblioteca Berenson, Fototeca

4. Antonio del Pollaiolo, *Nudi che danzano*, 1465 circa, Arcetri, Villa La Gallina, © Firenze, Villa I Tatti, Biblioteca Berenson, Fototeca



THE DRAWINGS OF THE FLORENTINE PAINTERS
CLASSIFIED CRITICISED AND STUDIED AS DOCUMENTS IN THE HISTORY AND APPRECIATION OF TUSCAN ART

WITH A COPIOUS CATALOGUE RAISONNÉ

By BERNHARD BERENSON

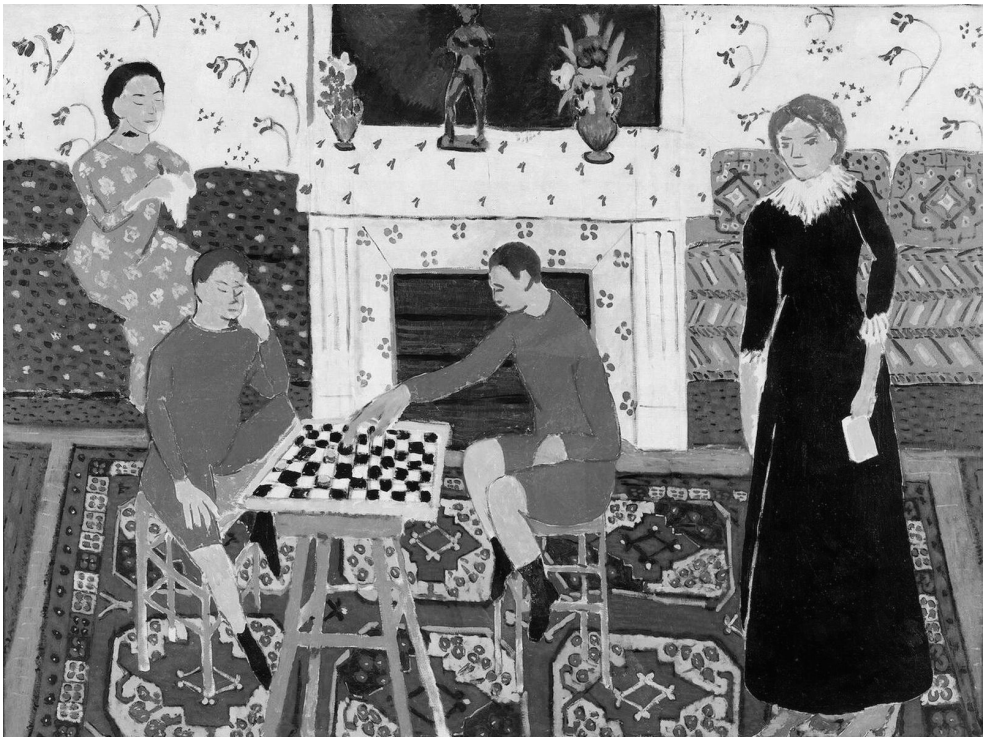
VOL I

LONDON
JOHN MURRAY ALBEMARLE STREET W
MCMIII

5. Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, John Murray, Londra 1903, frontespizio

6. Henri Matisse, *Figura decorativa*, 1908, collezione privata

7. Henri Matisse, *La famiglia del pittore*, 1911, San Pietroburgo, Hermitage



8. Giotto, *Ascensione*, 1304-1306, Padova, Cappella degli Scrovegni

9. Ignacio Zuloaga, *Anna de Noailles*, 1913, Bilbao, Museo de Bellas Artes

BERNARD BERENSON, GLI STEIN, MATISSE E PICASSO: PRIME RICOGNIZIONI A MO' DI CRONOLOGIA RAGIONATA

Bernard Berenson, the Steins, Matisse and Picasso: first recons and a reasoned chronology

Michele Dantini

Bernard Berenson's fame is primarily linked to his work as a *connoisseur* and scholar of ancient art. His relationship with contemporary art has rarely been investigated. When this was done, in studies of great merit, however, Berenson was criticized for his anti-modernist prejudice and his aversion to abstract art. Decades later, we can now change this point of view: not only because abstract art is no longer an indisputable and normative reference for us, but above all because we can consider with renewed interest the multiplicity of perspectives underlying the reflection of Berenson on fauvism, cubism and surrealism, muralism and social realism: perspectives that are civil, historical, political and religious as well as aesthetic. Here in my essay it is not only the "civil" Berenson who occupies the foreground – a "public intellectual" of the kind we rarely encounter in art history – but Berenson as critic, scholar of aesthetics and art theory, whose teachings about «tactile values» contribute directly, to a considerable extent and to date scarcely considered, to the self-reflection of painters such as Matisse or Braque and to their fruitful approach to ancient art.