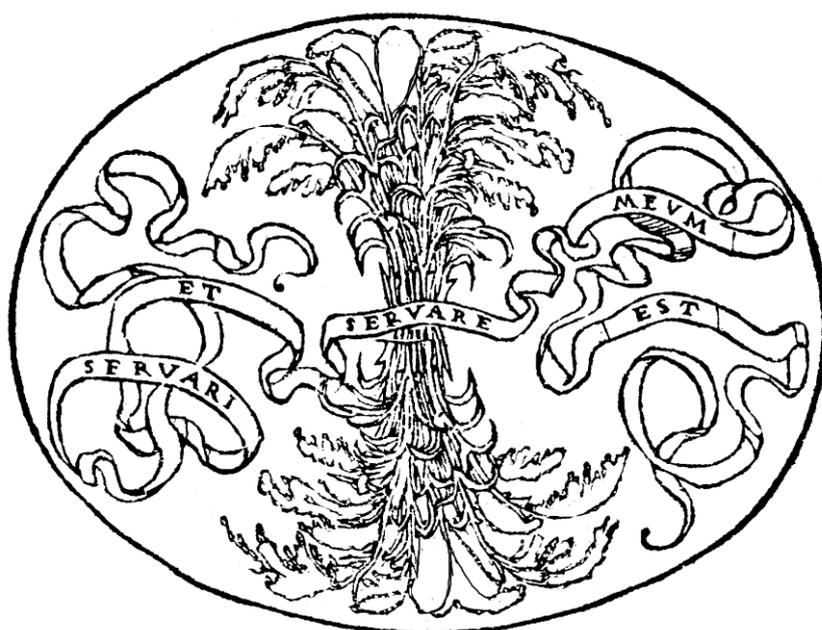


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Monica Preti

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Berenson e la Francia

M. Preti, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. Laclotte, <i>Bernard Berenson: souvenirs</i> (recueillis par M. Preti)	p. 6
R. Colby, <i>Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892</i>	p. 21
H. Duchêne, <i>Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)</i>	p. 36
E. Assante Di Ponzillo, <i>Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Châalis</i>	p. 49
A. Ducci, <i>Una questione di tatto: Berenson e Focillon</i>	p. 98
A. Nigro, <i>Bernard Berenson, Charles Vignier e i mercanti d'arte orientale a Parigi</i>	p. 136
M. Casari, <i>Berenson e la Persia, via Parigi</i>	p. 169
J. Picon, <i>Proust et Berenson: le «hameçon» florentin</i>	p. 196
M. Minardi, <i>Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»</i>	p. 211
C. Pizzorusso, <i>Berenson, Cocteau. Incontri</i>	p. 227
A. Trotta, <i>Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935</i>	p. 244

UNA QUESTIONE DI TATTO: BERENSON E FOCILLON

Il rapporto tra Bernard Berenson ed Henri Focillon è stato discusso in un noto saggio di Jocelyne Rotily, dove per la prima volta si analizzavano le relazioni dell'americano con alcune personalità francesi, anche alla luce di inediti documenti d'archivio¹. Non pochi elementi intellettuali di analogia sussistono in effetti tra i due storici dell'arte: il comune approccio 'formalista', il valore affidato alla tattilità, il concepire la storia dell'arte come successione di esperienze e non come storia di un bello ideale, infine la forte impronta etica che sospinse il loro impegno professionale. Certo i due erano assai distanti per generazione e per cultura. Tuttavia non deve essere tralasciata la particolare predilezione che Focillon sviluppò negli anni della sua formazione per alcuni autori inglesi che anche grazie a Marcel Proust i francesi iniziavano ad apprezzare, e che al contempo furono fondamentali per l'approccio alle arti di Berenson². In particolare Ruskin, amato dal giovane francese per la valorizzazione dell'aspetto artigianale della creazione, nonché per gli accenti di ideale socialismo che affidano all'arte una valenza morale e pedagogica³. Ancora in ombra invece l'influenza esercitata su Focillon da Walter Pater, ma di cui è chi pare di scorgere in alcuni tratti critici della sua opera: pur non condividendone l'estetismo elitario, il francese poteva infatti leggere nell'autore di *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1893) una prima affermazione di autonomia del fatto artistico associata ad uno spirito profondamente vitalista. Non andrà poi dimenticato che dal 1932 Focillon si recava periodicamente ad insegnare a Yale, un'esperienza che affinò la sua conoscenza della lingua e della cultura nordamericane e che lo introdusse nei circoli accademici dell'East Coast. Rifugiatosi definitivamente nell'ottobre 1939 in fuga dalla Francia di Vichy, gli Stati Uniti diventeranno poi la nuova casa di Focillon, ove egli terminerà i suoi giorni nel 1943.

Berenson e Focillon si incontrarono personalmente nel 1936⁴, grazie all'amico comune Louis Gillet. Tra i due studiosi dovette stabilirsi se non un'amicizia, almeno una conoscenza fatta di reiterati incontri⁵, suggellata dal classico dono accademico (lo scambio di libri) ed improntata ad una rispettosa deferenza del più giovane verso l'americano riconosciuto come un'indiscussa autorità e come un maestro. Lo testimonia una lettera del dicembre di quell'anno, in cui Henri Focillon esprime non soltanto la propria ammirazione («je voudrais que vous sachiez bien ce que vous êtes pour nous, et que votre sympathie si attentive m'est honneur et force»)⁶, ma una vera e propria 'simpatia intellettuale', che trova fondamento nel piacere della *causerie*:

Je viens d'écrire à Madame Berenson, pour la remercier des deux très-beaux livres qu'elle a eu la bonté de nous envoyer, et qui sont le vivant portrait d'un esprit. Je m'excuse auprès d'elle de ne l'avoir pas fait plus tôt, et je vous prie de m'excuser, cher Monsieur, vous aussi. Car j'aurais voulu vous dire tout de suite tout ce que je gardais de nos conversations de Paris, mieux qu'un

¹ ROTILY 1985.

² Cfr. WELLEK 1966.

³ DUCCI 2004; CUGY-MARTIN 2014; CUGY-MARTIN 2011.

⁴ Lettera di Berenson a Gillet, 18 aprile 1936, cit. in ROTILY 1985 p. 983 e nota 90. In realtà il desiderio di un incontro era già stato formulato nell'ottobre 1932, quando Gillet proponeva una cena – «cravate noire» – a cui doveva partecipare anche Paul Valéry (cfr. TISSOT 1998, p. 134, nr. 198).

⁵ Come lasciano intendere le cinque unità epistolari della moglie di Focillon, Marguerite Castell, conservate ai Tatti: una lettera non datata (ma probabilmente del 1937, poiché vi si fa riferimento alla mostra italiana del Tintoretto), una carta postale del 1938, tre lettere del 1948, quando Henri era già scomparso (Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi BMBP., Dossier 49.87, Focillon Marguerite).

⁶ Lettera di Focillon a Berenson, Paris, 26 Rue des Fossés S. Jacques, 28 dicembre 1936 BMBP., Dossier 49.85, Focillon, Henry Joseph).

souvenir, mais l'image et l'exemple d'une sorte de «poétique de l'intelligence» à laquelle nous tendons obscurément, et que vous avez su définir avec plénitude. Que seraient nos études, c'est-à-dire nos passions, sans la noblesse et la fermeté de ces perspectives. Il y a, dans une conversation, tout ce que l'on dit, et tout ce que l'on ne dit pas. J'ai entendu les unes et les autres de vos paroles, celles que vous avez prononcées et celles qui les accompagnaient en secret. Ce n'était pas du silence, mais un prolongement, et toute la plénitude d'une pensée⁷

Sul valore ascrivito alla conversazione da parte di Bernard Berenson è quasi superfluo dire, così come sulla capacità di eloquio del francese, riconosciuta in primo luogo da tutti i suoi allievi⁸. Ovvio quindi che i due fossero legati da questo gusto per il dialogo, una pratica che aveva il valore non tanto di uno sfoggio elegante di saperi, quanto – stando alle parole di Focillon – di una vera e propria espansione naturale delle idee, che nel *face à face* tra due interlocutori passava, come un'energia, attraverso la parola ma anche attraverso i silenzi – «prolungamento e pienezza del pensiero».

Una seconda lettera di Focillon data ai primi giorni del 1938 e ci rivela che Berenson inviò in dono al francese un «catalogo», molto probabilmente l'edizione delle *Pitture italiane del Rinascimento* uscita nel 1936 per Valori Plastici:

Le bel exemplaire de Catalogue, - cette Bible, si rare, si recherchée, m'a comblé, et la lenteur impudente de mes remerciements ne doit pas traduire à vos yeux une indifférence qui n'est pas. Ceci est l'honneur de ma bibliothèque, et nos chers Français, ces utiles sceptiques, sont tout de même bien forcés de s'incliner en pinçant la bouche, quand je leur dis que je le tiens de vous⁹.

Accanto a questa «Bibbia» figuravano ovviamente, nella biblioteca di Focillon, i *Peintres Italiens de la Renaissance*, molto probabilmente nella riedizione Gallimard del 1935, come la lettera sembra far intendere: «La dernière édition française de votre grand livre est pleinement réussie et obtient grand succès. Je l'ai là, à portée de la main, et j'y recour, non seulement pour une recherche, mais pour les raisons plus hautes et plus complexes que je vous ai dites»¹⁰.

Tutto ciò lascerebbe supporre che il francese avesse maturato un più intenso interesse per l'americano proprio negli anni Trenta, ovvero in una fase piuttosto tardiva rispetto all'*engouement* per gli scritti dell'americano che in Francia si era avuta non solo al momento della prima traduzione dei *Painters* (1926), ma già molto prima, quando studi di Berenson a carattere filologico erano comparsi – col favore soprattutto di Salomon Reinach – sulla «Gazette des Beaux-arts» e sulla «Revue archéologique»¹¹. Sembra cioè di comprendere come per Focillon, che incontra Berenson due anni dopo la scrittura di *Vita delle forme*, ed in una fase di intensa elaborazione della propria fenomenologia dell'arte, l'opera dell'americano costituisse motivo di interesse non tanto per la dimensione più strettamente storico-artistica, o filologico-attributiva, quanto per quelle riflessioni generali che Berenson stesso definiva, pur in modo problematico, come di «estetica», e che iniziano a preoccupare l'americano maggiormente proprio alla metà degli anni Trenta. È legittimo supporre dunque che nel corso di quegli incontri i due storici dell'arte si siano confrontati proprio su questioni di ampio respiro, che certo – tra 1936 e 1938 – non avranno mancato di toccare anche i più assillanti interrogativi che la storia poneva loro con drammatica forza, ovvero la relazione tra estetica, storia ed «etica» dell'arte, come recita il

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si vedano soprattutto le *Préfaces* di H. Peyre e L. Grodecki a *BIBLIOGRAPHIE HENRI FOCILLON* 1963; COLI 1986. Oggi THOREL-CAILLET 2004.

⁹ Lettera di Focillon a Berenson, 5 gennaio 1938 (BMBP., Dossier 49.85, Focillon, Henry Joseph).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Su queste riviste pubblicò ugualmente anche Mary Berenson. Oltre a *BIBLIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON* 1955, si veda *BERENSON, BERNARD AND MARY*.

titolo del libro-summa del pensiero di Berenson pubblicato nel 1948¹², ma che sappiamo aver occupato l'autore proprio sin dal 1936.

Ma quale idea si era formato Focillon dello storico dell'arte americano? Ovvero, come era stato recepito il pensiero di Berenson in Francia? L'*Avant-Propos* che Louis Gillet premetteva ai *Peintres* nel 1926 non lasciava adito a dubbi: il metodo di Berenson aveva nettamente ribaltato, vivificandolo, la natura della storia dell'arte, disciplina che a suo dire sino ad allora non conosceva che due vie, o l'idealismo positivo di Taine, o la filologia *chartiste*: «l'une et l'autre sont à la portée des aveugles: on peut les pratiquer sans avoir regardé un tableau»¹³. L'edizione dei *Peintres* diffuse insomma in Francia un'interpretazione strettamente formalista dell'americano, peraltro confermata da una breve ma precisa recensione che dell'opera tradotta comparve sul *Bulletin bibliographique* della «Revue des deux mondes»¹⁴. Per Gillet Berenson avrebbe ribaltato la dinamica tainiana di condizionamento ambiente/fatto artistico, per scoprire che quest'ultimo «agit sur les idées bien plus qu'il n'est 'agi' par elles»; in sostanza, «Le fait artistique se suffit», come un «théorème» autosufficiente¹⁵. L'*Introduzione* di Gillet aveva poi innegabili accenti nazionalistici. Quando Berenson arriva a Parigi nel 1887, afferma Gillet, «la France prenait à force de gloire sa revanche de la défaite. Vaincue, elle faisait par l'esprit la conquête du monde»¹⁶. Il giovane Berenson avrebbe attinto alla ricchezza culturale di questa Parigi in fermento, assistendo in estasi alle lezioni di Renan e vagando ammirato nelle sale del Louvre; qui, avrebbe ammirato la grandezza dell'arte italiana, ma filtrata dal genio nostalgico di Poussin e di Lorrain; infine, l'interpretazione visiva della pittura proposta da Berenson veniva da Gillet messa in rapporto con la scoperta dell'Impressionismo e della pittura di Cézanne¹⁷. Ci si voleva così appropriare *in toto* di un'educazione artistica che invece era iniziata molti anni prima al Museum of Fine Arts di Boston, dove il giovane entrò per la prima volta in contatto con gli *old masters* italiani e con le arti orientali, due ambiti figurativi che andranno a costituire la sua ossatura estetica e di conoscitore. Berenson apparve dunque come l'araldo, tanto atteso in Francia, di un rivoluzionario modo di guardare alle opere d'arte, contrapposto alle ormai vecchie metodologie documentaristiche e positiviste. Una simile lettura dovette contribuire non solo a farne un'autorità indiscussa, dalla formazione profondamente radicata nella tradizione artistica francese, ma a proporre una dimensione di teorico della forma ed anzi della «pura» forma¹⁸. Ciò equivaleva a darne una lettura quanto meno parziale, che non teneva conto della complessità di un metodo schizzato, ad esempio, in quel *Frammento*¹⁹ pubblicato nel 1902 (ma che in realtà era stato steso già nel 1894)²⁰, ove si ridimensionavano certo, ma non si escludevano i principi della *Philosophie de l'art* di Hippolyte Taine, ovvero la ricerca documentaria e lo studio della tradizione, della condizione in cui l'opera d'arte era sorta.

Per far risaltare le analogie e le differenze che, nel quarto decennio del Novecento, accomunano e distinguono Berenson e Focillon, sarà allora opportuno ancorarsi ai dati, ovvero partire dalla minima traccia dello scambio epistolare. Fatte salve le comuni pratiche di reciproco omaggio accademico – evidenti nel tono del francese nei confronti del grande *arbitrer*

¹² BERENSON 1948.

¹³ GILLET 1926, p. XVII.

¹⁴ Recensione anonima del 15 Febbraio 1927, cit. in SAMUELS 1987, p. 349 e nota a p. 638.

¹⁵ GILLET 1926, p. XX.

¹⁶ *Ivi*, pp. X-XI.

¹⁷ Ricordiamo che Cézanne fu apprezzato direttamente da Berenson anche nell'importante collezione dell'amico Charles Alexandre Loeser, costituitasi a Firenze negli anni Novanta. Cfr. *CÉZANNE A FIRENZE* 2007.

¹⁸ GILLET 1926, p. XXXIV.

¹⁹ BERENSON/FRANCHI 1947, pp. 15-53, su cui cfr. SAMUELS 1987, pp. 175-176.

²⁰ Come rivelato nella *Avvertenza dell'Autore*, BERENSON 1947, pp. 11-13, ove Berenson parla esplicitamente di «metodi della costruttiva critica d'arte», rispetto all'«empirismo» di Morelli. Come è noto questa stesura embrionale dei *Rudiments* fu resa nota da WHITTALL COSTELLOE 1894.

della storia dell'arte internazionale –, che cosa esattamente poteva determinare l'interesse reciproco tra i due studiosi?

Un incontro nel medioevo

In una lettera del marzo 1932 Bernard Berenson dichiarava a Gillet di aver letto *L'art des sculpteurs romans*, il rivoluzionario libro di Focillon pubblicato un anno prima, e di averlo immensamente apprezzato; Gillet lo comunicava prontamente a Focillon il 16 aprile 1932: «[Berenson] m'écrit que votre bouquin l'enchanté et qu'il veut vous connaître»²¹. Come si è detto l'incontro avverrà alcuni anni dopo, ma è importante analizzare questa prima *liaison* tra i due storici dell'arte proprio sul terreno della scultura romanica.

Quale era stata esattamente l'impressione che l'americano aveva tratto dal piccolo, rivoluzionario libro di Focillon? Queste le sue esatte parole: «J'ai lu récemment le livre de Focillon sur la sculpture romane. C'est la première chose de ce genre en français et cela m'a grandement plu»²². Per comprendere appieno il senso di questa frase è importante notare che l'approccio all'arte medievale in Berenson conobbe due momenti distinti e fu marcato, come una vera e propria cesura, da un incontro fondamentale, quello con Arthur Kingsley Porter²³. Originariamente, infatti, Berenson aveva formato la propria visione del medioevo su basi essenzialmente storicistiche e letterarie, grazie alle opere di Henry Adams²⁴, già titolare della cattedra di Storia medievale ad Harvard, il cui *Mont Saint Michel and Chartres* (scritto nel 1904, ma pubblicato solo nel 1913) evocava un'immagine corale ed onirica della società medievale francese, la cui armonica bellezza si fissava nelle pure linee delle maestose cattedrali d'Ile de France e Piccardia²⁵. Con una simile educazione era ovvio che Berenson apprezzasse soprattutto i volumi di Émile Mâle²⁶ dedicati all'arte religiosa francese come riflesso visivo del pensiero medievale, in cui l'americano convertito al cattolicesimo doveva trovare anche piena corrispondenza spirituale²⁷.

Fu subito dopo la fine della Grande Guerra che a Parigi Berenson incontrò Arthur Kingsley Porter; questi aveva già raggiunto una buona notorietà internazionale con la sua *Lombard Architecture* (1915-1917), libro che aveva inviato in copia a Berenson, il quale ne era rimasto affascinato, anche perché il medievista aveva scelto di organizzare i suoi quattro ponderosi volumi con una struttura analoga a quella dei *Drawings*. I due condividevano la comune educazione letteraria ed artistica tipica del New England di fine Ottocento, con un culto estetizzante per il Rinascimento italiano e per il medioevo francese. Porter, che aveva studiato ad Harvard dal 1900 al 1904, intendeva rinnovare l'approccio all'arte romanica, adottando una nuova metodologia che prevedeva come condizione prima l'osservazione diretta dei monumenti; il suo metodo si bilanciava – proprio come in Berenson – tra un'analisi obiettiva tesa alla corretta classificazione dei monumenti ed il tentativo di penetrare più profondamente lo «spirito» di uno stile o di una scuola, attraverso la selezione di caratteristiche

²¹ TISSOT 1998, p. 134, nota 198.

²² Lettera di Berenson a Gillet, 8 marzo 1932, cit. in ROTILY 1985, p. 983 e nota 91.

²³ In realtà i due erano già in corrispondenza epistolare dal 1917. Il rapporto tra i due studiosi è stato recentemente ricostruito da BRUSH 2014, in particolare per quanto riguarda la permanenza di Porter ai Tatti («at Berenson's writing table») nel 1920-21, dove stese parte delle sue *Pilgrimage Roads*.

²⁴ SAMUELS 1987, p. 262.

²⁵ Cfr. MANE 1971.

²⁶ Su Mâle forniamo qui solo i titoli più recenti: BASCHET 2005; RUSSO 2005; SAUERLÄNDER 2009; GAJEWSKI 2013. Per l'apprezzamento da parte di Berenson: ROTILY 1985, pp. 980-982.

²⁷ Per l'aspetto cattolico dell'opera di Mâle vedi SAUERLÄNDER 1989. Riguardo alla dimensione cattolica dell'arte si vedano le affermazioni di Berenson nello *Sketch*, commentate in SAMUELS 1987, pp. 468-469.

formali costanti²⁸. Nell'estate del 1919 i due intrapresero un appassionato tour sulle «pilgrimage roads» della Borgogna e finalmente Porter, spinto da Berenson, decise di concentrare i propri studi sulla scultura romanica della Spagna²⁹. Ma l'influenza fu reciproca, se è vero che alla fine del 1919 Berenson confessava di avere sviluppato a fianco di Porter un profondo interesse per l'arte del XII secolo, che rimarrà la sua «dominating passion» per ben tre anni³⁰.

Kingsley Porter fu determinante anche per l'approccio al medioevo di Focillon. Nei suoi corsi del 1927-1928 questi insiste infatti sulla questione della Spagna romanica e su quella delle «strade», temi dettati proprio dalle opere di Kingsley Porter (non solo le *Pilgrimage Roads*, 1923, ma anche *Spain or Toulouse?*, 1924, come rivela la lettura dettagliata dei prospetti delle lezioni)³¹, e dal *Prémier art roman* di Josep Puig i Cadafalch, pubblicato in Francia nel 1928. Assumendo a metodo l'esatta considerazione delle fonti documentarie Porter aveva ribaltato la tradizionale critica stilistico-evolutiva³², e messo in crisi «la costruzione per blocchi di storie dell'arte nazionali che la critica ottocentesca e del primo Novecento aveva consegnato al pubblico e agli specialisti»³³, a cui il giovane americano sostituiva una inedita, più ampia dimensione occidentale.

Forte anche del modello di Porter, Focillon arriva nel 1924 alla cattedra della Sorbona che era stata di Emile Mâle e ne scardina quello che era stato sino a quel momento l'impianto metodologico³⁴. Più che disegnare una storia dell'arte romanica *L'Art des sculpteurs romans* presenta pagine di limpida teoria che costituiscono l'incunabolo naturale per *Vie des Formes*, in cui si definiscono la critica al metodo iconografico, il ridimensionamento delle nozioni archeologiche di influenza e scuola, la contestazione della rappresentazione evolutiva e unidirezionale della storia e degli stili³⁵. Quanto l'iconografia di Mâle era sintetica e concettuale, tanto l'attenzione formale di Focillon è analitica, riconducibile al piano concreto della forma nello spazio; la piena esegesi delle forme romaniche si raggiunge non con la perfetta conoscenza dei testi medievali, ma cercando di calarsi nella realtà del cantiere. La pietra del romanico è per Focillon viva, imprime movimento alle figure scolpite, dinamizzando la relazione struttura-decoro con una legge precisa – la «stilistica» – che non è di ordine semantico, ma formale. Focillon si era formato con l'arte dei maestri moderni, la pittura degli Impressionisti e di Cézanne, con la scultura di Rodin³⁶. Tale predilezione lo aveva portato a capire che le forme risultano dalla combinazione attiva di rapporti luminosi, cromatici, plastici, materici, dalle innumerevoli inflessioni apportate alla tela e al blocco dalla mano e dagli strumenti. Rispetto al panorama dell'iconografia o dell'*archéologie savante*, che avocava agli eruditi lo studio dell'arte medievale, Focillon guarda al medioevo attraverso questa lente moderna, e lo fa adottando la stessa modalità di lettura con cui aveva affrontato le arti grafiche e la pittura³⁷. Ancora negli anni Trenta egli trova nella rivoluzione impressionista un fertile

²⁸ BRUSH 2014, pp. 254-255. Su Porter la studiosa sta attualmente preparando una monografia. Come primo risultato delle sue ricerche si veda: BRUSH 2007.

²⁹ Cfr. SECREST 1979, p. 328; SAMUELS 1987, p. 406, BRUSH 2014, p. 262.

³⁰ *Ivi*, p. 263.

³¹ TISSOT 1998, p. 88.

³² BAZIN 1986, p. 258 e sgg.; BERND 1999; SEIDEL 2000.

³³ QUINTAVALLE 2006, p. 42.

³⁴ Sul rapporto Mâle/Focillon si vedano RECHT 2004 e LE POGAM 2006.

³⁵ Ci limitiamo qui ad indicare i titoli principali: BONY 1987; CASTELNUOVO 1987; SAUERLÄNDER 1998; CAHN 1998; CAHN 2000; VERGNOLLE 2004; SAUERLÄNDER 2004; BARRAL I ALTET 2008. Sulla storia degli studi d'arte medievale in Francia tra Otto e Novecento si veda NAYROLLES 2005, anche con considerazioni sulla 'rottura' di Focillon.

³⁶ JUNOD 1998; DUCCI 2004.

³⁷ CASTELNUOVO 1987, p. XXI; SAUERLÄNDER 1998, p. 55sg.

humus cui attingere per sviluppare le proprie riflessioni, che culminano nell'*Éloge de la main* (1939) ma che sono già ben definite ne *L'art des sculpteurs romans*³⁸.

È allora facilmente comprensibile l'entusiasmo di Berenson, il quale avrà trovato per la prima volta in un saggio francese dedicato all'arte del medioevo una consonanza con la propria linea formalista ma non «retinica»³⁹, che esaltava la «decorazione» come insieme di quegli elementi capaci di suscitare l'immaginazione tattile: forma, movimento, massa, tono, e colore⁴⁰. In *L'art des sculpteurs romans* l'americano sentiva insomma pulsare lo stesso vitalismo dei suoi *Painters*. Eppure non è possibile dire se egli ne avesse compreso fino in fondo tutte le implicazioni. Per Focillon infatti lo studio del movimento non è dettato da preoccupazioni di ambito psico-antropologico; l'attitudine cinetica delle forme romaniche non è né una metafora di portati mimico-espressivi, come accade per Warburg, né un'attivazione di energie nello spettatore, come per Berenson. Inoltre, il riconoscere una legge sottesa alle composizioni romaniche, voleva dire, per Focillon, sottrarle precisamente ad una troppo facile *Einfühlung*, a quelle estetiche dell'empatia che in Francia erano state generate dall'intuizionismo bergsonian, per ricondurle ad un piano di oggettiva analiticità⁴¹.

Oriente, attrazione e illuminazione

In realtà Bernard Berenson aveva avuto già molto tempo prima un incontro determinante con l'arte romanica. In *Estetica, etica e storia dell'arte* egli ci racconta dell'impatto visivo e della sensazione di vita provata nel 1892 dinanzi al S. Pietro di Spoleto, esperienza «mistica»⁴² che è opportuno riportare per esteso:

una mattina mentre stavo contemplando le volute di foglie scolpite negli stipiti del portale di San Pietro fuori di Spoleto, improvvisamente gambi, viticci e fogliame divennero vivi e, così facendo, mi fecero sentire come se io fossi emerso alla luce dopo essere andato a tentoni per lungo tempo nella tenebra di un'iniziazione. Mi sentii come un illuminato, e contemplai un mondo dove ogni contorno, ogni orlo, ogni superficie aveva con me un rapporto vivo e non un rapporto soltanto conoscitivo come fino a quel momento. Da quella mattina, nulla di quanto è visibile mi è riuscito indifferente o perfino noioso. Dappertutto io sento l'immaginarie pulsazione della vitalità, voglio dire energia e fulgore raggianti, come se tutto servisse a intensificare il mio proprio funzionamento. Non v'è nulla di morto per me nella natura, sebbene alcune cose siano più vive di altre [...] La rivelazione che discese su di me [...] mi emancipò dal bisogno dell'arte, poiché ero diventato, per così dire, artista io stesso e vedevo in termini d'arte⁴³.

Questo passaggio appare di un'estrema importanza per comprendere che cosa Berenson percepisse precisamente dell'arte medievale. Come è noto, l'edificio spoletino presenta una facciata decorata con un gran numero di sculture, storie abbondanti di figure animali e personaggi; di tutta questa grande macchina narrativa il giovane Berenson percepisce però soltanto due dettagli marginali, quegli stipiti a tralci che sono in realtà gli unici elementi

³⁸ DUCCI 2010; FOCILLON 2014; DUCCI 2015c.

³⁹ BERENSON 1948, p. 218, in cui l'americano afferma che la sua assimilazione alla purovisibilità avanzata da alcuni critici è inadeguata, «se essi intendono che per me l'opera d'arte si fermi alla sensazione della retina pura e semplice».

⁴⁰ BERENSON 1936, p. 109.

⁴¹ FOCILLON partecipa in questo senso della revisione metodologica avanzata da Victor Basch, titolare della cattedra di estetica alla Sorbona dal 1921: si veda in particolare il saggio del 1920, *L'Esthétique et la science de l'art*, in BASCH 1934, pp. 15-34, su cui cfr. TRAUTMANN-WALLER 2002. Per gli elementi di distinzione tra Focillon e l'estetica oggettiva parigina degli anni Trenta vedi DUCCI 2015c.

⁴² BERENSON 1948, p. 112.

⁴³ *Ivi*, p. 108-109.

aniconici dell'insieme. La sua visione è cioè colpita, in quel puzzle illustrato, soltanto dalla componente «decorativa», che suscita nel giovane studioso le prime illuminazioni sul ruolo del movimento come catalizzatore di empatia corporea. Ma perché? I rilievi degli stipiti del S. Pietro sono in realtà tra gli esempi più alti di ripresa classicista in epoca medievale, fedele rielaborazione di un modello romano, un tralcio rigoglioso di corolle e palmette che si inseriscono armoniosamente nelle curve del viticcio; un vero e proprio repertorio di ornamenti vegetali tale da riportare alla mente grammatiche decorative come quelle di Henry Goodyear (*The Grammar of Lotus*, 1891) che sappiamo Berenson considerava di importanza pari alle *Stilfragen*⁴⁴. A Spoleto si compì dunque la prima rivelazione puro-formale di Berenson, generata dalla visione di quelle morfologie vegetali che avevano indotto Goethe a riflettere sulle metamorfosi delle forme, ma che in Berenson fu accompagnata dall'ammirazione per un tipo di rilievo quanto mai plastico, graduato, morbidamente legato al piano di fondo, ovvero per uno 'stile' completamente in linea con il gusto classico dell'autore. Detto ciò, colpisce la metafora mistica impiegata dal vecchio Berenson per descrivere questa prima *impression de jeunesse*. È proprio la vitalità di quelle forme medievali che ne permette la piena assimilazione da parte dello spettatore, divenuto egli stesso «artista». Sembra in questo racconto di assistere ad un fenomeno ancor più grande dell'empatia, ad un magico momento di corrispondenza cosmica tra gli elementi del mondo naturale e l'uomo, che di quel cosmo è parte egli stesso⁴⁵. Per Berenson (che conosceva l'arabo e il sanscrito) l'arte orientale è particolarmente importante in quanto riesce a veicolare meglio di ogni altra i contenuti spirituali e religiosi; nell'arte del Buddismo troviamo «estasi di devozione e visione», riusciamo a raggiungere una «transustanziazione del corpo nell'anima»⁴⁶. Ciò chiama alla mente un brano tra i più intensi de *L'art des sculpteurs romans*, in cui Focillon (nel capitolo dedicato alle metamorfosi romaniche) stende una breve digressione sulla concezione buddista del macro e microcosmo:

Ogni vita non è che un passaggio, ogni apparenza è provvisoria, l'uomo non è che una presenza fugace nella molteplicità delle esistenze che si succedono, come la bestia e la pianta. Non sono che accidenti attraverso lo spazio, tenui ondeggiamenti dell'infinità [...] Noi non siamo distinti dall'erba, dall'uccello, in quanto siamo stati o saremo per essere erba, uccello. Perciò anche l'inerte materia è figura e fisionomia⁴⁷

Sia Berenson che Focillon furono affascinati dal panteismo proprio della spiritualità buddista, ma non è un caso che l'Oriente entri in gioco come elemento di confronto proprio con l'arte romanica. Nell'*Arco di Costantino* Berenson ipotizza infatti un'influenza dell'arte indiana su quella tardo romana e fin nel XII secolo:

L'influenza greca dominò in India almeno fino al VI secolo d.C., e nel nostro mondo si può dire non sia mai tramontata, essendo noi, culturalmente, carne della sua carne. Quindi non è da

⁴⁴ BERENSON 1948, pp. 372-373.

⁴⁵ In uno stimolante saggio di qualche anno fa Gianni Carlo Sciolla aveva avanzato l'ipotesi che nella teoria dei valori tattili di Berenson avesse avuto un ruolo anche una particolare teoria estetica indiana, definita del *rasa*, «un particolare stato di coscienza che insorge nel fruitore dell'opera d'arte», che permette una totale «sintonia» con l'opera, provocando una sorta di estasi (SCIOLLA 1997, p. 340). Non ci è dato sapere se Berenson fosse realmente a conoscenza di questa dottrina, anche se gli studi di lingua e cultura orientali negli anni della sua formazione ad Harvard, o la stessa frequentazione di Fenollosa e Okakura, possono ragionevolmente farlo ritenere. In *Estetica, etica e storia* egli ci parla del «momento estetico» come completa immedesimazione nell'opera d'arte, come «visione mistica», in cui sono aboliti il tempo e lo spazio (BERENSON 1948, p. 129-130). In una delle ultime pagine dello *Sketch* incontriamo poi un esplicito riferimento al «Nirvana», come «unione mistica» (BERENSON 1949, p. 238.).

⁴⁶ BERENSON 1903, p. 8. Cfr. STREHLKE 2009, p. 44.

⁴⁷ In FOCILLON 1972, pp. 5-166, in particolare p. 101.

stupire se nello studio dell'arte medioevale c'imatteremo in curiose rassomiglianze fra l'arte indiana e l'arte europea, fino alla tarda epoca romanica⁴⁸

Nell'*Art bouddhique*, scritto nel 1921⁴⁹, anche Focillon affronta inevitabilmente la questione degli apporti ellenistici nell'arte indiana⁵⁰, e lo fa attingendo in gran parte alle stesse fonti bibliografiche utilizzate da Berenson (ad esempio il volume di Alfred Foucher dedicato alle sculture «greco-buddiste» di Gandhara, 1905); ma sulla questione la posizione del francese è molto più cauta – meno ellenocentrica – ed in parte si allinea a quella del conservatore di Boston amico di Berenson, Okakuro Kakuzo⁵¹, di cui Focillon aveva letto *The Ideals of the East* (1903) nella traduzione francese del 1917⁵².

Al Museum of Fine Arts di Boston Berenson aveva scoperto l'arte cinese, ed a Parigi, nel primo decennio del Novecento, questo interesse si trasformò in una vera e propria passione, frequentando la casa d'arte di Siegfried Bing⁵³. Dal 1907 l'americano aveva iniziato a collezionare arte orientale⁵⁴; evidentemente non dovette trattarsi di un mero capriccio alla moda, se lo studioso arrivava a definire la testa di Buddha giavanesa acquistata nel 1909 come «a real Masterpiece», e le due statuette femminili della dinastia Hahn «the very essence of art»⁵⁵. Da par suo, Focillon arricchì le collezioni del Museo di Lione, oltre che con notevoli esemplari di pittura dell'Ottocento, con importanti raccolte di miniature islamiche e persiane e con un nucleo di raffinatissime ceramiche estremo-orientali⁵⁶.

Ambedue gli studiosi dovettero percepire che la vera essenza del problema, nel rapporto tra arti orientali ed occidentali, era di ordine teorico. Berenson lo comprese osservando le distinte modalità di rappresentazione, lineare quella orientale e per superfici quella occidentale⁵⁷. Per il francese⁵⁸ lo studio della calligrafia cinese fu stimolo a riflettere sul senso del segno, dell'immagine e della forma. In *Vie des formes* la calligrafia è infatti elogiata nelle primissime pagine, come una forma di «simbolismo che si sovrappone alla semantica e che d'altra parte è capace di indurirsi e di fissarsi, al punto da divenire una nuova semantica»⁵⁹. Nelle arti orientali Focillon individuò cioè un modo per sovvertire le tradizionali antinomie del pensiero occidentale, non solo di forma/contenuto, ma anche – e qui si misura la distanza con Berenson – di materia/spirito.

Vitalismo, empatia, fenomenologia

Come si vede molteplici sono i punti di affinità tra i due storici dell'arte, ma un aspetto più generale del pensiero di Berenson assume grande importanza per Focillon, vale a dire il tentativo di costituire la *connoisseurship* in un vero e proprio metodo scientifico moderno, che sia al contempo filologico e storico. La questione è complessa, perché, se a detta di Kenneth

⁴⁸ BERENSON 1952a, pp. 49-50.

⁴⁹ FOCILLON 1921, pp. I-XVI.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 50-68.

⁵¹ STREHLKE 2009.

⁵² Cfr. FOCILLON 1921, p. 53; nel libro di Focillon anche il volume sull'arte cinese di Ernest Fenollosa è ampiamente utilizzato, perché considerato imprescindibile. Su Fenollosa vedi CARRIER 2006; sul suo legame con Berenson al Museum of Fine Arts di Boston vedi SAMUELS 1981, p. 202.

⁵³ SAMUELS 1987, p. 97. Vedi oggi HARRIST 2014.

⁵⁴ STREHLKE 2014; ROBERTS 1991.

⁵⁵ STREHLKE 2014, p. 218.

⁵⁶ BRIEND 2004.

⁵⁷ Osservazione ripresa e sviluppata da Roger Fry, che parlerà di «ritmo lineare» nella pittura cinese (Cfr. STREHLKE 2009, p. 46).

⁵⁸ Sugli studi orientali di Focillon si vedano i contributi di FUJIHARA 2000, FUJIHARA 2004, BOURLEAUD 2007.

⁵⁹ FOCILLON 1987, p. 6.

Clark⁶⁰ Berenson procedeva nelle sue attribuzioni interrogando un dipinto come si interroga un oracolo, ovvero aspettando da esso una illuminazione, è pur vero che nei *Rudiments* e poi ancora nella *Preface ai Three essays in method* (e siamo al 1927) lo storico dell'arte americano è molto chiaro riguardo all'esigenza di razionalizzazione del metodo attributivo, intesa come superamento scientifico della prassi morelliana: la nuova procedura, spiega Berenson, prenderà a modello quella tradizionalmente impiegata dall'archeologo e dal botanico; non si tratterà di far ricorso a «magical endowments», ma piuttosto ad un'ottima osservazione, concentrazione e ragionamento, «of the kind of the botanist or anatomist is supposed to have». In questi testi Berenson definisce cioè un cambiamento del metodo fondato sul «guess», su quell'approccio intuitivo all'opera d'arte che deve invece adesso essere incanalato in un procedimento «post-scientifico», fondato sull'analisi visiva delle immagini, ma anche associato ad un rigoroso studio storico; ciò condurrà l'attività dello storico dell'arte «out of the hocus pocus into the unpicturesque but fruitful fields of fact and calculation, so that critics may ultimately exercise their activities on a line with the astronomer and the chemist, rather than with those of the astrologer and the alchemist»⁶¹. Una correzione del metodo del Lermolieff⁶² che Berenson sperimentò in realtà prestissimo, quando affrontando l'opera di Lorenzo Lotto⁶³ comprendeva come fosse necessario superare lo schema delle «forme peculiari» per considerare il dato umano dell'opera di un artista, che è per sua natura storicamente mutevole. Non a caso quella monografia fu apprezzata da uno maggiori storici dell'arte del tempo, Heinrich Wölfflin, che in quegli anni era particolarmente interessato a problemi di psicologia artistica⁶⁴.

La questione della formazione di Berenson alle estetiche dell'empatia è stata ampiamente sceverata, mettendone in luce l'elemento vitalistico, assunto principalmente da Friedrich Nietzsche, che fu fondamentale per l'idea di «intensificazione di vita» nell'americano⁶⁵. Una particolare forma di vitalismo permea anche l'opera del francese. Come si sa *Vita delle forme* si apre con una sentenza di Balzac, che proprio Focillon ha contribuito a rendere celebre: «tutto è forma, e la vita stessa è una forma». Focillon argomenta la locuzione dello scrittore, affermando che «La vita è forma, e la forma è il modo della vita»⁶⁶; vale a dire che la vita è creatrice di forme, e che solo attraverso queste noi possiamo percepirla e tentare di definirla; così l'opera d'arte è al contempo espressione e introduzione alla vita. Anche in Focillon si possono leggere èchi della «estetica morale» di Nietzsche, filosofo che il giovanissimo studente della Rue d'Ulm doveva amare, come del resto la gran parte dei suoi coetanei⁶⁷. Del vitalismo di Nietzsche Focillon pare aver recepito principalmente quella estetica della «metamorfosi», in cui la forma oscilla continuamente tra i poli opposti di auto-costruzione ed auto-dissolvimento, meccanismo fondante della morfologia dello storico dell'arte francese⁶⁸.

⁶⁰ CLARK 2008, pp. 97-98.

⁶¹ BERENSON 1927, p. X.

⁶² ANDERSON 1991; LLEWELLYN 1997; BROWN 1993; D'ANGELO 1993; VAKKARI 2001; MELIUS 2011.

⁶³ BERENSON 1895; cfr. VERTOVA 2000 e TROTTA 2006.

⁶⁴ Cfr. POPE-HENNESSY 1988. Molto tempo dopo, nel 1947, Berenson lesse i *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) scoprendo che il libro «contains in essence and more than in essence my entire philosophy of art» (cit. in WELLEK 1966, p. 245).

⁶⁵ Come studi specifici segnalano il recente saggio di BROWN 2014 (con bibliografia). Vedi anche VERSTEGEN 2001, il quale accentua il ruolo di William James rispetto alle estetiche dell'*Einfihlung* tedesche, nonché allo stesso Hildebrand. Nell'alveo dello psicologismo naturalistico germanico (Lipps e Volkelt, ma anche Worringer, Wölfflin, Riegl, Schmarsow, e lo stesso Dvořák Dvořák), collocava l'opera dell'americano C.L. Ragghianti in una nota del 1935 poi ripubblicata quarant'anni dopo (RAGGHIANI 1976) negandone i legami con l'empirismo americano di James e sostanzialmente riducendone l'originalità di metodo.

⁶⁶ FOCILLON 1987, p. 4.

⁶⁷ DUCCI 2012a, nota 34 a p. 558.

⁶⁸ Il pensiero di Focillon ha alla base la fonte comune di tutte le morfologie moderne, ovvero Goethe (DUCCI 2003), peraltro ispiratore di Nietzsche stesso. Quanto ad un possibile apporto di Warburg si consideri come il concetto di energia vitale sia centrale in Berenson (ad esempio BERENSON 1948, p. 106: «Il movimento è la insita

A questo punto è quasi superfluo menzionare Henri Bergson come fonte ispiratrice per ambedue gli storici dell'arte. Proprio Bergson, affermava Berenson non senza un certo sussiego, sarebbe stato il revisore perfetto della traduzione approntata da Louis Gillet dei suoi *Venetians*⁶⁹; il filosofo, incontrato nel 1909 ad un'esposizione, era stato «the first thinker who has expressed an appreciation of me», lodando i libri dell'americano come un «tentativo di filosofia della pittura»⁷⁰. Fondamentale è anche in Focillon l'apporto di Bergson⁷¹, ma lo storico dell'arte oppone la concretezza e la specificità dell'opera arte rispetto al flusso indistinto dello spirito del filosofo. Se Bergson considerava le forme come la «prigione» dello slancio vitale, perché soggette alla convenzione dello spazio percepito come limite, Focillon definisce la forma proprio come estensione, governata da strutture e leggi proprie che per esser comprese esigono discernimento ed analisi.

Altrettanto importanti, per Berenson, i rapporti con il maestro di Harvard William James, che il giovane seguì tra il 1884 e 1887 mentre il filosofo stava lavorando ai suoi *Principles of Psychology* (1890), ed a cui Berenson si ispirò in gran parte per la propria teoria dei *Tactile Values* con cui egli intese dare una risposta psicologica e non filosofica al problema del godimento estetico⁷². Recentemente è stato sottolineato quanto la psicologia di James prevedesse una particolare forma di emozione estetica «pure and simple», generata cioè da «certain lines and masses, and combinations of colors and sounds [...] an absolutely sensational experience»⁷³; la totale non significanza del soggetto iconografico nell'emozione estetica fa comprendere quanto il vitalismo di James abbia portato Berenson a considerare la «decorazione» come la principale forza dell'arte.

James è peraltro un autore che influenzò i circoli artistici parigini di primo Novecento⁷⁴ e che possiamo dire anche Focillon conoscesse bene: è infatti uno dei pochissimi citati in *Vie des formes*, in una pagina dedicata al condizionamento reciproco che si stabilisce tra artista e opera d'arte, in virtù del gesto che si imprime, come forma, nello spirito dell'artista e in ultima analisi lo determina⁷⁵. Ma in quel passaggio di *Vita delle forme* Focillon compie anche un significativo scarto, perché, utilizzando proprio la fonte primaria di Berenson, ne ribalta l'assioma, per concentrare la sua analisi sull'individuo artista, anziché sul fruitore, ed al contempo enfatizzare la tecnica come determinante dell'opera finale⁷⁶. Nell'esordio di *Vie des formes* Focillon non parte infatti dalla definizione di forma, ma da quella di 'opera d'arte', intesa come sua rappresentazione visibile⁷⁷, come a dire che non vi può essere arte senza opera, e che la forma, lungi dall'essere un'essenza platonica, ha un carattere concreto, spaziale, tangibile e

energia manifesta che infonde vita nei lineamenti che limitano un'opera e nelle delineazioni di tutte le parti entro quei limiti»; nel capitolo *Decadenza dell'arte* de *I pittori dell'Italia settentrionale*, BERENSON 1936, p. 250: il movimento è «l'espressione di passaggi di energia»). Per un confronto tra il vitalismo di Warburg e quello di Focillon si vedano CAHN 1995, p. 357sg. e DUCCI 2015a.

⁶⁹ SAMUELS 1987, p. 68.

⁷⁰ *Ivi*, p. 88.

⁷¹ Ne discuteva già CASTELNUOVO 1987.

⁷² SAMUELS 1981, pp. 229.

⁷³ BROWN 2014, pp. 112-113.

⁷⁴ REILLY 2000.

⁷⁵ FOCILLON 1987, p. 81: «ogni atto è un gesto, ed ogni gesto scrittura. Questi gesti, queste scritture hanno per noi un valore primordiale e, se è vero, come ha mostrato il James, che ogni gesto ha sulla vita dello spirito un'influenza, che non è se non quella d'ogni forma, il mondo creato dall'artista agisce su di lui, ed agisce sugli altri. La genesi crea il dio».

⁷⁶ Sarebbero piuttosto da indagare i punti di convergenza con un'altra opera generata in seno ad Harvard, ovvero *Art as Experience* di John Dewey, pubblicata proprio nel 1934.

⁷⁷ FOCILLON 1987, p. 3.

storico⁷⁸. Focillon non è dunque interessato agli aspetti gnoseologico-percettivi del problema, ma invece vuole invece delineare una «phénoménologie» del processo artistico⁷⁹.

L'elemento sostanziale di distinzione tra Berenson e Focillon verte dunque sul punto di vista adottato. Berenson dichiara apertamente che «La teoria e la storia dell'arte quali io mi sono sforzato di coltivarle riguardano l'opera d'arte in quanto essa tocca lo spettatore, l'ascoltatore, colui che ne gode, e non colui che la crea, a meno che anch'egli non passi nella categoria di coloro che godono»⁸⁰, e che è dunque assolutamente necessario tenere distinti il campo dell'artista e quello dell'opera d'arte, quest'ultima il solo oggetto scientificamente probante dell'inchiesta: «l'opera d'arte è il prodotto dell'atto spirituale, ma non è quell'atto stesso»⁸¹, affermava, prendendo volutamente le distanze da Benedetto Croce. Per Bernard Berenson l'opera d'arte non ha valenza se non in rapporto al pubblico (ma sarebbe più opportuno dire 'spettatore' per liberare la questione da implicazioni sociologiche e restringerle invece al solo campo della psicologia della forma). In un saggio tardo, intitolato *A chi l'arte?*⁸² lo studioso è molto chiaro nell'affermare che «Il prevalente problema in ogni campo dell'arte consiste *ormai* nel ricostruire per quanto è possibile il 'come', cioè la concezione o gestazione dell'opera; poi, in secondo luogo, il 'perché', vale a dire le ragioni e le influenze che concorsero alla sua nascita; infine, ci si può anche occupare della 'cosa', ovvero dell'opera; ma di solito ne manca il tempo e la voglia»⁸³. E nel «come» Berenson include innanzitutto la tecnica, elemento totalmente privo di interesse, anche perché incomprensibile a chi non sia artista. Al contrario gli storici dell'arte dovrebbero principalmente tener conto della potenziale capacità che ha l'arte di elevare lo spettatore: «Dinanzi a simile disprezzo della nostra esistenza e attesa, in quanto pubblico, verrebbe voglia di ribellarsi e perfino di mettersi a gridare: "A chi l'arte? A noi!"»⁸⁴.

Per Focillon il discorso è inverso: la storia dell'arte deve innanzitutto partire dal punto di vista dell'artista e non dello spettatore. Nell'*Éloge de la main* (1939)⁸⁵ Berenson è l'unico storico dell'arte menzionato, allorché l'autore dedica un'ampia riflessione, al contempo elogiativa e critica, alla nozione di valori tattili⁸⁶: se è vero che tali valori sono essenziali in arte (e soprattutto in pittura), l'americano non ha però considerato che un solo aspetto del problema, quello della percezione e dunque della ricezione, dimenticando di studiare la fase per Focillon più importante della fenomenologia artistica, ovvero l'atto creativo. Ciò che Focillon rimprovera a Berenson è proprio l'essersi confinato in un ambito ancora troppo intellettuale che lascia nell'ombra il «fare» manuale dell'artista, quel «lavoro» che costituisce invece il lato nobile dell'arte⁸⁷. Ove per Berenson la questione fondamentale è quella del 'tatto' – ovvero della percezione della tridimensionalità e della ricaduta fisiologica che essa produce nel riguardante –, in Focillon la visione fenomenologica dell'arte conduce a mettere in rilievo la 'mano' e la sua azione poetica⁸⁸.

Berenson non ha mai fatto mistero del proprio disinteresse per l'aspetto materiale dell'opera d'arte, e per il suo risvolto creativo: la tecnica. E su questo punto il suo atteggiamento non pare essere sostanzialmente cambiato nel tempo, se non in relazione al

⁷⁸ THULLIER 1998, p. 80; THULLIER 2003, p. 90.

⁷⁹ FOCILLON 1987, p. 51.

⁸⁰ BERENSON 1948, p. 13.

⁸¹ *Ivi*, p. 14.

⁸² BERENSON/LORIA 1957, pp. 125-133.

⁸³ *Ivi*, p. 131.

⁸⁴ *Ivi*, p. 133.

⁸⁵ FOCILLON 2014.

⁸⁶ *Ivi*, p. 25. Per un confronto tra Berenson e Focillon, ma ristretta al solo campo estetico e priva di agganci storici, si vedano: PETRELLI 1994, MAZZOCUT-MIS 1998, pp. 139-150.

⁸⁷ DUCCI 2007; DUCCI 2010.

⁸⁸ FOCILLON 1987, p. 26.

peso da affidare alla tecnica nella sola attribuzione delle opere⁸⁹. Per Berenson l'immaginazione artistica trova una forte «limitazione» nell'azione tecnica⁹⁰; ovvero «la tecnica è uno stimolo ausiliare, ma non mai una creatrice d'arte»⁹¹. Ne consegue una visione idealista dell'attività artistica, che l'americano suggella con una citazione dall'*Emilia Galotti* di Lessing che avrebbe fatto sobbalzare il francese: «Sulla lunga strada dall'occhio attraverso il braccio fino al pennello, quanto vien perduto»⁹². In sostanza, se dal punto di vista della ricezione l'estetica di Berenson è quanto mai organicista, fisiologica, dal punto di vista della creazione essa rimane ancorata a freddi moduli classicisti, o per meglio dire neoclassici. Molte altre sono le occasioni in cui lo studioso denuncia quella che doveva essere una vera e propria antipatia per le questioni tecniche, dinanzi alle quali si sentiva decisamente disarmato. Una delle più clamorose è forse la brevissima (e quasi demotivata) introduzione al volume di Daniel V. Thompson dedicato proprio ai materiali e tecniche della pittura medievale⁹³, in cui provocatoriamente Berenson affermava la tecnica essere «ancillare» alla «esperienza estetica»; al pari degli aspetti biografici dell'artista, della sua personalità, Berenson percepiva cioè l'aspetto tecnico-materiale come una sorta di elemento di disturbo per il pieno godimento dell'opera d'arte e per l'avverarsi del suo potere di intensificazione della vita. Di segno opposto un'altra prefazione, quella che Focillon stese per il volume di Fernand Mercier dedicato alla pittura medievale in Borgogna ed alle sue tecniche (1931)⁹⁴, in cui si proponeva una lettura *en profondeur* della pittura murale, l'individuazione di una tecnica «interna» allo spessore degli intonaci dipinti che si accordava perfettamente con la concezione materica e tattile delle arti di Focillon.

La distanza tra Berenson e Focillon appare così incolmabile, e su una questione vitale per ambedue. Del resto lo aveva già spiegato un discepolo di Focillon, Louis Grodecki, il quale sintetizzava che per Focillon la forma era una «struttura materiale», mentre per Wölfflin e Berenson essa restava invece una «struttura spirituale»⁹⁵.

Un formalismo ben temperato

Il percorso che Berenson seguì dalla concreta ed empirica metodologia attribuzionistica ad un formalismo di più ampio respiro, si spiega bene con i legami che, storicamente, condussero – pur se non in modo esclusivo – dalla morfologia di Giovanni Morelli all'impianto, ad esempio, della prima Scuola di Vienna⁹⁶. Ed infatti Berenson dichiarerà a più riprese la propria ammirazione per il metodo viennese, in particolare per quello di Riegl⁹⁷, pur non condividendone la prospettiva storiografica.

⁸⁹ Cfr. CLARK 2008.

⁹⁰ BERENSON 1948, p. 17. Ne consegue che non si possono classificare le arti in base alle tecniche, ma invece urge «una classificazione più psicologica, più metafisica, e meno materialistica» (*Ivi*, p. 86).

⁹¹ *Ivi*, p. 87.

⁹² *Ivi*, p. 17.

⁹³ BERENSON 1956, ove si legge: «We must not mistake the history of techniques, or the history of artists, for the history of art. I dream a history of art in which the name of an artist would never be mentioned. I regard all questions of technique as ancillary to the aesthetic experience».

⁹⁴ FOCILLON 1931.

⁹⁵ Precisando che se per Wölfflin materia e tecnica restano due nozioni «extraspirituali», per Berenson esse addirittura non partecipano dell'essenza dell'opera d'arte (GRODECKI 1986). Vedi anche MORPURGO TAGLIABUE 1960, p. 154, nota 39.

⁹⁶ Si ricordi la considerazione di VON SCHLOSSER 1936, p. 91. Sul problema: SCIOLLA 1993; ROSENAUER 1993. Su Berenson e la Scuola di Vienna vedi WOODFIELD 2001, in particolare pp. 58-63; OLIN 1992; VERSTEGEN 2001; ZILBERBERG 2007; LORBER 2006.

⁹⁷ BERENSON 1948, p. 273: «se il Riegl appare nel torto come archeologo, egli rimane un grande storico dell'arte, poiché fu il primo a impiegare un'intelligenza rara e metodo nell'investigare il mutamento di gusto, e del come questo poté avvenire». Non percepiva alcun elemento riegliano nell'opera di Berenson, SCHAPIRO 1961: «He was unaffected by the absorbing views of the history and interpretation of art introduced by Alois Riegl, Heinrich

Se nei *Rudiments* la preoccupazione era stata quella di considerare l'opera d'arte nella sua completezza, superando la frammentazione delle cifre morfologiche, nei *Florentine Painters* (1896) l'autore tentava di dare spessore teorico alle proprie ricostruzioni storiche ed inclinazioni di gusto⁹⁸ abbozzando una *fisiologia* della ricezione artistica su base organicista, studiando i meccanismi delle reazioni corporee e psicologiche⁹⁹ che si attivano osservando un'opera pittorica dotata di volume e movimento¹⁰⁰. Come è stato comunemente notato, questo slittamento deve molto all'incontro con Adolf von Hildebrand¹⁰¹, l'autore del *Das Problem der Form* (1893) che grande ruolo ebbe nell'elaborazione berensoniana (e non solo) della composizione spaziale in tre dimensioni¹⁰². Assieme ad Hans von Marées, Hildebrand aveva però anche collaborato alla stesura di *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) di Konrad Fiedler¹⁰³, fondatore di una scienza dell'arte che riconosceva l'autonomia della «lingua della visione» e, partendo dal dato visivo dell'opera, indagava i meccanismi dell'attività artistica¹⁰⁴. Per questi aspetti proprio Fiedler appare, tra tutti gli autori di lingua tedesca, come il più vicino a Focillon.

Bisogna premettere che sia Berenson che Focillon avevano un rapporto difficile con la cultura germanica. Ambedue nutrivano una diffidenza, se non vera e propria antipatia, per ciò che Berenson chiamava l'«apparecchio pensante» dei tedeschi, con cui «pare che scavino le proprie menti con una draga dove invece basterebbe un leggero tubo conduttore, e ci incalzano, non ci lasciano tregua, vogliono che ci si ricordi sempre di loro»¹⁰⁵. Berenson concepì infatti il suo libro del 1948 come un attacco a quegli autori che guardano all'arte in modo «metafisico»¹⁰⁶, e si impose di scriverlo in un modo assolutamente asistemico¹⁰⁷. Lo stesso può dirsi per il francese, che come molti intellettuali francesi del primo dopoguerra sviluppò una profonda diffidenza verso la cultura pan-germanica di epoca guglielmina, a cui egli imputava non solo il difetto di organizzarsi in grandi sistemi onnicomprensivi, ma soprattutto quello di accogliere un evolucionismo orientato, sottomesso alla teleologia del *Geist*¹⁰⁸. In questo senso il rapporto con l'opera di Wölfflin appare emblematico, seppur controverso: ad una grande ammirazione per l'analisi formale dello svizzero, Focillon univa l'esigenza correttiva di sgombrare la forma di quella dimensione «assoluta» e «schematica»¹⁰⁹ che affiorava nelle *Gründbegriffe* – o per lo meno nell'interpretazione che ne veniva data in Francia nei primi anni Trenta¹¹⁰. Agli occhi del francese la teoria wölffliniana appariva astratta

Wölfflin, and Max Dvorak, and by the works of the advanced modern painters» (p. 59). Va detto che questo giudizio era formulato all'interno della ben nota stroncatura – anche e soprattutto sul piano umano – pubblicata nel 1961, che tanta indignazione sollevò nel mondo accademico americano ed europeo (ad es. PREVITALI 1961); su questo episodio si veda: OLIN 1994.

⁹⁸ CALO 1994.

⁹⁹ Si vedano le critiche di Bertrand Russell a ciò che Berenson definiva come una psicologia, e che invece il filosofo comprendeva contenere l'aporia di una confusione tra psicologia e pura biologia (SAMUELS 1981, p. 231-232). Per gli attriti tra i due, dovuti anche ad una diversa idea di impegno sociale, si veda BRINK 1979.

¹⁰⁰ Cfr. SUMMERS 1982; MAGINNIS 1990; RUBIN 2000.

¹⁰¹ SAMUELS 1981, p. 179.

¹⁰² HILDEBRAND 1893.

¹⁰³ GALLO 2009.

¹⁰⁴ BARASCH 2011, pp. 122-132; JUNOD 1976; FIEDLER/COHN 2003; FIEDLER/PINOTTI/SCRIVANO 2006; *AUGE UND HAND* 1997.

¹⁰⁵ BERENSON 1959, pp. 64-65.

¹⁰⁶ BERENSON 1948, p. 29; e anche pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 48: «sono un pensatore irregolare per quali i sistemi e i dogmi son come alberi estirpati, potati dei rami, spogliati dalle fronde, preparati e buoni solo per esser tagliati a pezzi dal prossimo costruttore di sistemi».

¹⁰⁸ Si veda il saggio del 1915, *L'Art allemand depuis 1870*, in FOCILLON 1919, pp. 166-213; CAHN 1998.

¹⁰⁹ KLEINBAUER 1989, p. 157 e sgg.; HART 2012, p. 66.

¹¹⁰ THUILLIER 1995, pp. 22-23; DUCCI 2015c.

e rigida, la ricostruzione storica condizionata da un evolucionismo ciclico, aggravato per di più da implicazioni etniche ed ideologiche¹¹¹.

In *Estetica, etica e storia dell'arte* Berenson si diffonde sul concetto di «Forma», che a questa data coincide nel pensiero dell'americano con l'antica nozione di valori tattili¹¹², e dunque risulta ancorata a canoni estetici (movimento, plasticità, spazio tridimensionale) e storici di impianto classicista. In quel testo Berenson giunge persino ad appropriarsi del concetto di *significant form* di Clive Bell, affermandone la totale coincidenza con la propria idea di forma¹¹³. Proprio Bell può facilmente funzionare come 'ponte' tra Berenson e Focillon per analizzare brevemente la questione. Per il francese il linguaggio dell'arte è un linguaggio formale, perché la forma è nozione anteriore al significato: «Il segno significa, mentre la forma *si* significa»¹¹⁴. La locuzione – notissima ed in realtà abbastanza criptica¹¹⁵ – richiama appunto la definizione altrettanto famosa di «significant form» coniata da Clive Bell vent'anni prima: «These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call 'Significant Form'; and 'Significant Form' is the one quality common to all works of visual art»¹¹⁶. Disancorando il problema estetico dal tema del bello l'inglese riconosceva un valore autosufficiente alla forma delle arti visive, «significanti» perché caratterizzate da quella speciale unità di forma e contenuto che ci muove all'emozione. Focillon lavora su questo punto, ma intende superarlo, arrivando a precisare come il contenuto intrinseco alla forma non sia di natura emozionale, bensì di natura esclusivamente formale; la forma non provoca, non significa, ma significa se stessa.

Nell'elaborazione estetica di Berenson vi è un concetto che assume un'importanza cardinale, venendo a temperare un formalismo avvertito come troppo astratto: la «qualità». Berenson introdusse questa categoria (di cui sarebbe il caso di indagare il debito proprio verso la filosofia di Croce) sul finire dell'Ottocento, ovvero nel *Frammento* dedicato ai rudimenti della *connoisseurship*, proprio come appunto critico ad un metodo – quello di derivazione morelliana – di cui gli apparivano già allora chiare le inevitabili aporie ed insufficienze: «Il senso della qualità è indubbiamente il requisito per eccellenza di chi voglia divenire intenditore [...] ma appartiene ad altra regione che non sia quella della scienza [...] non rientra insomma, nella categoria delle cose dimostrabili»¹¹⁷. Il problema venne ripreso e per così dire testato nel volume dedicato ai disegni dei maestri fiorentini, ovvero in un ambito – quello del disegno – in cui l'elemento della personalità artistica e della processualità della creazione diviene paradigmatico. Nei *Drawings* così si esprimeva Berenson:

Prima di chiudere questa introduzione, voglio dire una parola sulla «qualità». Nei nostri studi non basta averne l'idea astratta. Dobbiamo imparare a riconoscere con precisione, in ogni disegnatore, come essa sia condizionata dalle idiosincrasie del suo temperamento, del suo tirocinio, delle circostanze in cui si trova, dell'umore che lo ispira al momento. Infine, quando tutto è stato detto e fatto, il giudizio ultimo e definitivo spetta alla nostra sensibilità, alla finezza

¹¹¹ DILLY 1994, p. 116; SCHLINK 2013; PASSINI 2012, pp. 113-141. Aggiungiamo che difficilmente Focillon ebbe modo di leggere i *Gedanken zur Kunstgeschichte* (1941), forse neanche quella *Revision dei Concetti fondamentali* (pubblicata su «Logos» nel 1933), con cui lo svizzero iniziava a mitigare la rigidità del proprio sistema.

¹¹² BERENSON 1948, p. 114.

¹¹³ *Ivi*, p. 97: la forma è un «bisillabo universalmente usato male negli scritti sull'arte [...] La forma significativa di cui parlano alcuni di noi, ha né più né meno questo significato».

¹¹⁴ FOCILLON 1987, p. 6.

¹¹⁵ WIND 1977, p. 163, nota 56; THUILLIER 2003, p. 89.

¹¹⁶ BELL 1914, p. 8; MCLAUGHLIN 1976-1977.

¹¹⁷ BERENSON 1947, p. 53.

delle nostre percezioni. Nessuna prova meccanica, nessuna considerazione di carattere materiale, nessun ricorso a specchi, magici o no, può affrancarci da quella responsabilità decisiva¹¹⁸.

La qualità cioè, è una discriminante non scientifica, ma soggettiva e spirituale, è l'elemento che accomuna il conoscitore all'artista: solo chi ha senso della qualità può intuitivamente coglierla in un'opera. In *Estetica, etica e storia dell'arte* Berenson sembra adombrare una coincidenza tra forma e qualità, concetto che sfugge alla razionalizzazione dell'analisi: forma è infatti «la qualità al di là della comune nozione», il *quid* che nell'opera d'arte conferisce intensità di vita; ovvero, la forma è un «irradiamento dall'interno» dell'oggetto, è come «un'aureola» che lo avvolge¹¹⁹ (un'immagine questa che stranamente evoca l'aura del *Das Kunstwerk* di Benjamin).

Ora, anche in Focillon incontriamo la nozione di qualità, e con la stessa funzione di ridimensionamento del formalismo purovisibilista. L'idea di qualità era già stata adombrata in *L'art des sculpteurs romans* per garantire un miglior ancoraggio alla realtà della pratica artistica, ma con il passare degli anni essa pare divenire la chiave interpretativa più importante per comprendere appieno la fenomenologia delle forme. Con *qualité* Focillon intende mettere in rilievo la specificità della singola opera e del singolo artista, anche per evitare di restringere la propria ricostruzione della vita delle forme ad una dimensione «biologica»: la qualità è infatti «l'expression la plus haute, la plus condensée de la liberté»¹²⁰. Non stupisce quindi che Focillon vedesse nell'autore del *Lotto* e dei *Drawings* l'esempio del tentativo necessario di dotare di umanità il metodo morelliano, attraverso l'individuazione della qualità precipua di un maestro e del suo percorso; la stessa operazione che egli stesso conduceva con le opere anagraficamente 'anonime' ma palpitanti di umanità quali le sculture romaniche: «Vous m'aidez à découvrir l'homme sous la pierre du Moyen Âge»¹²¹, scriverà a Berenson Focillon nel 1938, nello stesso anno in cui, in *Art d'Occident*, egli forgia la propria nozione di «umanesimo medievale». E tuttavia anche su questo terreno tra i due vi sono profonde divergenze. La qualità in Berenson si legava inevitabilmente alla sua idea di «cult of authenticity» (canone legato come si comprende anche alla realtà economica del mercato artistico). Focillon – aduso alla serialità sempre diversa della stampa – riconosceva invece un valore intrinseco – una qualità – anche alla copia, in virtù della mutevole vita delle forme: «non essendo l'equilibrio e le proprietà delle materie dell'arte costanti, non è possibile vi sia una copia assoluta, nemmeno in una data materia, nemmeno nel momento più stabile della definizione d'uno stile»¹²². Per il francese anche la copia, l'imitazione, fanno parte della vita delle forme, perché sono pur sempre interpretazione, e dunque creazione: «L'opera di un artista vista da un altro interviene in una vita nuova [...] La memoria dell'artista non è un deposito di ricordi cristallizzati, ma un luogo di agitazione e di esperienze»¹²³.

¹¹⁸ La citazione è tratta da BERENSON 1961, p. 14, traduzione della seconda edizione del 1938. Sulla questione della qualità, come allontanamento dal metodo morelliano ed invece in nuova sintonia con Ruskin e Pater, si veda HINOJOSA 2009, pp. 105-107.

¹¹⁹ BERENSON 1948, p. 96. Per una riflessione intelligente sul concetto di qualità si veda CASTELNUOVO 2007, pp. 13-15.

¹²⁰ Così in un testo rimasto allo stato di abbozzo, *L'histoire de l'art et la vie de l'esprit* (del 1941), pubblicato in *Relire Focillon* 1998, pp. 171-183: p. 179. Converrà qui ricordare che proprio sul valore della singola opera d'arte e del singolo artista spostava la propria attenzione nel 1920 Heinrich Wölfflin, forse anche suggestionato dalla lettura di Croce (si veda al saggio qui consultato nella versione francese, *Pro Domo. Justification des mes 'Principes fondamentaux'*, in WÖLFFLIN/GANTNER 1997, pp. 43-46. Il saggio comparve per la prima volta su «Kunstchronik» e poi fu incluso nei *Gedanken zur Kunstgeschichte*).

¹²¹ Lettera inviata a Berenson il 5 gennaio 1938 (cit. da ROTILY 1985, p. 983 e nota 92), qui già citata a nota 9.

¹²² FOCILLON 1987, p. 56.

¹²³ FOCILLON/BIRAGHI 1998, pp. 61-69, in particolare p. 64.

Evoluzione, decadenza, modernità

Estetica, etica e storia dell'arte fu concepito come *Introduzione* ad una grande opera che avrebbe dovuto intitolarsi *Decline and Recovery in the Figure Arts*, che Berenson progettava probabilmente sin dagli anni Dieci¹²⁴, ma che non ebbe mai modo di portare a compimento. In realtà le prime considerazioni sulla vita e morte della forma (intesa strettamente come la risultante di valori tattili, movimento, composizione spaziale) si incontrano già alla fine dei suoi *North Italian Painters* (1907), allorché lo studioso lasciava intravedere un'attitudine all'autodistruzione tutta interna al mondo delle forme¹²⁵: un piccolo saggio nel saggio che aveva entusiasmato Roger Fry e paradossalmente quello stesso Franz Wickhoff¹²⁶ che sarebbe stato oggetto di aspre critiche nel libro di Berenson dedicato all'*Arco di Costantino*, idealmente il primo capitolo della grande opera sulla decadenza della forma.

In *The Arch of Constantine or the Decline of Form* Berenson imposta la propria riflessione su una base storica e su una lettura quanto mai dettagliata, ravvicinata, del monumento palinsesto. Eppure in questo testo compaiono già chiari riferimenti all'attualità: nella decadenza della forma del IV secolo dopo Cristo, Berenson scorge infatti gli elementi che caratterizzeranno il triste epilogo dell'arte in epoca contemporanea.

La considerazione di Berenson partiva da una precisa critica storiografica, che aveva come bersaglio i maggiori esponenti della Scuola di Vienna, di cui invece si apprezzavano metodo e teoria. I Viennesi hanno compreso che la decadenza della forma non è legata a cause esterne (le influenze), ma a variazioni interne alla produzione artistica di una civiltà; tuttavia per Berenson le cause di tali cambiamenti non risiedono in un mutamento linguistico-percettivo, ma in reali condizionamenti sociali: la scomparsa di artisti, sostituiti da «meri artigiani» che copiano e usano «primitivi moduli geometrici», caratterizza le epoche di «seria disgregazione», che interessano ciclicamente il corso dell'arte europea, dal tardo antico fino all'arte astratta del Novecento¹²⁷. Con l'aggravante che se il tardoantico procedette verso una decadenza «genuina» in modo del tutto fisiologico, il declino della forma del XX secolo fu voluta, ricercata, inseguita, anche grazie a cause esogene: la decadenza dell'arte moderna fu la corruzione della civiltà occidentale, generata dal nefasto contatto con rappresentazioni figurative primitive (e dunque incivili)¹²⁸. La decadenza della forma è per l'americano una «malattia», una «patologia dell'arte»¹²⁹. In *Aesthetics* Franz Wickhoff è bollato come l'autore dell'«eresia» dell'apprezzamento dell'arte tardoromana: «Quest'idea finì per condurre all'assunto che non esisteva affatto quel che chiamiamo decadenza dell'arte, ma esistevano solo mutamenti di gusto, una fase seguendo l'altra con deliberata preferenza per l'ultima moda in fatto di presentazione e di linguaggio figurativo»¹³⁰. E il giudizio è ancor più lapidario nell'*Arco di Costantino*: gli argomenti storici di Riegl e Wickhoff sono «privi di fondamento»¹³¹, in quanto le sculture di IV secolo sono una vera e propria «abiezione»¹³².

¹²⁴ Cfr. il saggio *The Work of Bernard Berenson* pubblicato in CLARK 1981, pp. 108-129. L'accenno al progetto ritorna nella *Prefazione* di BERENSON 1930, p. X.

¹²⁵ Il riferimento è a BERENSON 1936, pp. 249-251.

¹²⁶ Cfr. SAMUELS 1987, pp. 47, 615.

¹²⁷ BERENSON 1948, p. 273-274.

¹²⁸ BERENSON 1952a, pp. 64-65, ove la decadenza moderna «nasce da un disorientamento che ha scosso e distrutto le convinzioni visive dell'artista e del pubblico, in seguito all'improvviso, simultaneo dilagare di originali e di riproduzioni degli oggetti artistici più disparati, portati da esploratori o da archeologi ed esaltati dagli antiquari e dai critici del giorno, quasi fossero di qualità pari, se non superiore, ai capolavori che i popoli occidentali avevano ammirato per secoli, anzi per millenni».

¹²⁹ BERENSON 1948, p. 400. ELSNER 1998 vi scorge una vera e propria metafora per la decadenza etica dell'umanità che ha conosciuto i totalitarismi e la guerra con i suoi orrori.

¹³⁰ BERENSON 1948, p. 37.

¹³¹ BERENSON 1952a, p. 22.

¹³² *Ini*, p. 38.

Niente di più lontano da questa visione evolucionista – inficiata peraltro da una dicotomia netta tra arti belle e arti popolari¹³³ – del pensiero di Focillon, che ha radici proprio nelle letture dei primi viennesi. Focillon dovette essere attratto dall'opera di Wickhoff, il quale aveva trovato nella pittura dell'Impressionismo una chiave interpretativa dell'arte romana¹³⁴, nella *Wiener Genesis* (1895) presentata come esempio della perfetta unità tra forma e contenuto; in tal modo l'austriaco era approdato ad un «relativismo storico ed estetico»¹³⁵ che lo avrebbe condotto alla rivalutazione di epoche sino ad allora sottovalutate, in una nuova concezione dell'evoluzione in cui non era più contemplabile l'idea di declino. Non pochi passaggi in *Vie des formes* rivelano poi una conoscenza meditata della multiforme opera di Alois Riegl, come dimostra la lunga digressione dedicata all'ornamento¹³⁶. Con Riegl Focillon condivise lo spirito al contempo debitore e sovversivo rispetto al positivismo. Tuttavia è opportuno sottolineare come Focillon scorgesse nell'opera del viennese un sostrato idealista che lo portava a disegnare un formalismo universale, guidato da quella che nell'*Industria artistica tardo romana* è individuata come la natura teleologica dell'opera d'arte e in cui l'evoluzione appare pur sempre governata da un principio di necessità¹³⁷. Focillon invece rifugge dall'idea di un determinismo trascendente, il suo rifiuto di un andamento prestabilito della storia e degli stili porta con sé la negazione di qualsiasi idea di destino dell'arte, di retaggio hegeliano¹³⁸. Ripudiando lo schema dell'evoluzione lineare¹³⁹, Focillon traccia una complessa fenomenologia degli stili (o meglio, degli «stati» delle forme) scevra da classificazioni normative, sia estetiche che storiografiche, ed in cui ogni stile porta in sé già il germe del successivo, lo contiene *in nuce* e lo prepara. In una simile fluida prospettiva proprio le epoche «di declino» sono per Focillon le più ricche di implicazioni e fermenti, il momento di «più alta tensione» di una civiltà, perché hanno il ruolo di unire il passato (la tradizione) con il futuro, attraverso le esperienze d'innovazione audace¹⁴⁰.

La stroncatura della storiografia viennese in Berenson non sembra dettata da un'incapacità di comprendere le ragioni profonde di quella scuola, quanto piuttosto da una pervicace forma di resistenza ai cambiamenti in atto nell'arte contemporanea, che lo studioso avverte come una minaccia. Lo aveva perfettamente capito Meyer Schapiro il quale pubblicò nel 1949 una recensione all'*Arco di Costantino* che nella sua crudeltà appare ancor oggi di una sconcertante giustezza: «Amidst the general decline of our age, three powerful, ruthless men, Stalin, Mussolini and Hitler, have repudiated modern art and exoticism. What a terrible thing to recall to Mr. Berenson who was born in Vilna and who regards art as “the surest escape from the tedium of threatening totalitarianism”»¹⁴¹.

Dobbiamo quindi chiederci come convivesse in Berenson il genuino approccio formalista con il giudizio su un'arte che si avviava ad essere sempre meno vincolata a quei valori «tattili» e di «composizione spaziale» che l'autore aveva così efficacemente delineato alla fine dell'Ottocento. Mary Ann Calo ha messo in evidenza questo aspetto, mostrando l'arretratezza dell'americano e la sua sostanziale riluttanza ad osservare con occhi vergini i nuovi fenomeni artistici, ed anzi considerando come proprio questi abbiano causato un

¹³³ Cfr. il saggio *Arte popolare* (del 1956), in BERENSON/LORIA 1957, pp. 175-184, ove si considera che l'arte popolare è sempre fenomeno di emulazione – anzi, di «copia» (p. 179) – dell'arte colta (questa definita «professionale e individuale» ovvero «classica»). Per l'apprezzamento dell'arte popolare in Focillon vedi DUCCI 2006; DUCCI 2015b.

¹³⁴ ZERNER 1997, p. 137-138.

¹³⁵ RAMPLEY 2003, p. 218; vedi anche JOHNS 2011.

¹³⁶ CARBONI 2012.

¹³⁷ KEMP 1994; LORDA 2001, p. 119-121; NAGINSKI 2001.

¹³⁸ THUILLIER 1998, p. 80.

¹³⁹ FOCILLON 1987, p. 25sg.

¹⁴⁰ Così in un abbozzo di saggio databile al 1938, dal titolo *Romantisme ed déclin*, pubblicato postumo in RELIRE FOCILLON 1998, pp. 140-170: pp. 141-142. Cfr. DUCCI 2012c.

¹⁴¹ Cit. in SAMUELS 1987, pp. 506-507.

arroccamento di Berenson sulle sicure torri della figuratività e dell'umanesimo. E ciò stupisce, se si pensa a quanto l'autore dei *Florentine Painters* abbia in realtà favorito la ricezione dell'Astrattismo e del Cubismo negli Stati Uniti, grazie anche ad un'interpretazione in chiave puro-decorativa che di quel testo veniva offerta in America, ad esempio dal pittore Morgan Russell¹⁴². Berenson frequentò casa Stein in rue de Fleurus negli anni Dieci ed instaurò specialmente con Gertrude un rapporto di amicizia intellettuale¹⁴³, grazie al quale si avvicinò al Cubismo e poté conoscere personalmente Picasso; ma già allora, pur riconoscendo la capacità inventiva dello spagnolo, espresse un giudizio *tranchant* sui suoi dipinti, che parlavano un linguaggio a lui «oscuro»¹⁴⁴; anche in seguito l'americano non supererà questa *impasse*, limitandosi a sospendere il giudizio, perché le opere del Picasso cubista appartengono «a un mondo di cui non conosco né voglio conoscere gli abitanti [...] figure completamente neutre come i manichini dei pittori»¹⁴⁵. Ma, come ha dimostrato un recente saggio di Ian Verstegen¹⁴⁶, il Cubismo analitico attinse in gran parte al concetto di valori tattili, in cui poteva trovare, ridotte in forma semplificata, le teorie percettive di William James. La rivalutazione del tatto tra fine Ottocento e inizio Novecento in Europa – ed in Francia particolarmente – si accompagnava infatti al tentativo di rappresentare uno spazio dinamico in cui si potesse cogliere la presenza 'tangibile' del tempo¹⁴⁷; in questo senso i Cubisti fecero tesoro delle teorie espresse nei *Florentine Painters*, dove peraltro si trovavano accompagnate da quell'energia vitale che ricordava l'estetica di Bergson.

E tuttavia, verrebbe da dire, Berenson fu un riferimento-chiave del Cubismo *malgré lui*. Come è noto nei *Pittori dell'Italia centrale* (1897) Berenson tratta della «composizione spaziale» definendo uno spazio tridimensionale, che include necessariamente il senso della profondità, l'unico tipo di spazio capace, a suo dire, di attivare il sistema vaso-motore del nostro corpo. Lo spazio non è dunque «come vuoto, e come qualcosa di meramente negativo; ma al contrario come qualcosa di positivo e definito, capace di confermare la nostra coscienza di esistere, accrescendo così il nostro senso di vitalità»; «da composizione spaziale è l'arte che umanizza il vuoto, e ne fa un Eden, una solenne dimora, dove il nostro essere superiore può infine rifugiarsi [...] dove vivere di vita ideale»¹⁴⁸. Forse è questo il passaggio in cui meglio si manifesta l'avversione di Berenson verso le rivoluzionarie esperienze pittoriche che proprio in quegli anni si andavano lentamente presentando alla scena internazionale, riflessioni ed esperimenti su uno spazio inteso invece proprio come un vuoto dinamico dove possono prendere vita infinite potenzialità e combinazioni. Non è un caso che proprio in coda a questa considerazione Berenson accennasse a Cézanne e Monet, citandoli come pittori esemplari, ma – si badi – non per la capacità di rappresentare lo spazio, bensì un epifenomeno di questo, il paesaggio; nonostante la loro capacità di paesaggisti i due pittori francesi avrebbero mancato di quel «senso dello spazio» che era stato solo dei grandi maestri antichi, Perugino e Raffaello¹⁴⁹. Lo stesso dicasi per Matisse, di cui l'americano aveva acquistato un piccolo paesaggio, e che fu oggetto di una pubblica difesa da parte dello studioso nel 1908¹⁵⁰; ma in realtà, in quell'articolo si lodavano soltanto le capacità di disegnatore del maestro, mentre – in

¹⁴² Per questo si veda GALLIGAN 2007, in particolare pp. 219-225.

¹⁴³ SAMUELS 1987, p. 84 e *passim*; CALO 1994, pp. 142-167.

¹⁴⁴ SAMUELS 1987, p. 155.

¹⁴⁵ *Picasso* (saggio del 1953), in BERENSON/LORIA 1957 pp. 89-95, ove si attaccano anche i critici che ne esaltano la rivoluzione compositivo-spaziale, in quanto così facendo riportano l'arte a quei canoni «primitivi» che erano stati superati dal Rinascimento.

¹⁴⁶ VERSTEGEN 2014.

¹⁴⁷ HENDERSON 1983.

¹⁴⁸ BERENSON 1936, pp. 152 e sgg. (*I pittori dell'Italia centrale*).

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 154-155 (*I pittori dell'Italia centrale*). Per il non apprezzamento, anche precoce, di Monet si veda ad es. SAMUELS 1981, pp. 315-317.

¹⁵⁰ BERENSON 1908. Vedi SAMUELS 1981, p. 315; O'BRIAN 1999, p. 211.

linea con la gerarchia di valori formali applicata ai pittori rinascimentali – non se ne considerava l'elemento distintivo, ossia il colore¹⁵¹; Berenson dava cioè di Matisse un'immagine 'integrata', come di continuatore della tradizione classica. La realtà è che sul finire dell'Ottocento le propensioni artistiche di Berenson si indirizzavano verso quei pittori inclini al recupero del classicismo di ispirazione quattrocentesca, come Puvis de Chavannes; e non si trattava di una mera questione di gusto imperante, perché – come ammetteva Mary Costelloe – nei Primitivi italiani e nei loro seguaci moderni Bernard individuava la «vera arte»¹⁵².

Pur restando un grande ammiratore dell'arte dell'Ottocento ed in particolare dell'Impressionismo, che considerava come il vero momento di avvio alla modernità, Focillon non mancò di misurarsi direttamente con le esperienze contemporanee, frequentando assiduamente i *Salons d'automne* negli anni Dieci e Venti, e dedicandosi infine alla stesura di una delle sue opere di più ampio respiro, *La peinture au XIX^e et XX^e siècles* (1927-1928)¹⁵³. Matisse rappresenta per Focillon uno snodo fondamentale nello sviluppo della pittura francese, un maestro in cui lo storico dell'arte non esita a captare «la nécessité de rompre avec l'équivoque des recherches de pur gout, tout ce qui, dans le raffinement de la matière pour la matière, comme dans les excès d'une sensibilité suraigüe, lui paraît l'à-côté de la peinture, le délire d'esthètes dévoyés»¹⁵⁴. Focillon riconosce anche l'importanza capitale del Cubismo, cui va il merito di aver puntato su uno spazio fatto di «combinazioni» più che di elementi, di aver mostrato che l'importante in un'opera d'arte non è la rappresentazione dell'oggetto, «mais l'oeuvre d'art elle-même»¹⁵⁵. Il Cubismo ha avuto una funzione storica fondamentale, quella di «oser une interprétation nouvelle de l'espace, et c'est par là que débutent toutes les renaissances»¹⁵⁶. Se nel mondo attuale la vita delle forme può continuare il suo corso incessante, lo si deve anche a questo contemporaneo «rinascimento»¹⁵⁷.

Quale umanesimo

Dalle posizioni di distaccato *connoisseur* Berenson imposta nei primi anni Trenta un tentativo di elaborazione teorica, riflettendo sul ruolo dell'arte nella storia e nella società (in particolare nella civiltà occidentale ed europea), e dunque anche sulla sua funzione etica¹⁵⁸. A motivare questo mutamento furono circostanze personali, il precipitare degli eventi storici, ma anche quello che egli percepiva come il declino delle arti figurative contemporanee. Poco prima dello scoppio della guerra, l'astrattismo è definitivamente bollato come «non arte»¹⁵⁹. Lamentando l'«anarchia»¹⁶⁰ delle arti moderne, Berenson afferma implicitamente la necessità di un'*archè*, di un principio regolatore che, per restare all'ambito «decorativo», ristrutturati quello spazio euclideo in cui l'uomo può abitare. La figura umana sembra essere percepita adesso come una necessità essenziale nell'arte, oltre ai canoni stilistici corrispondenti ai valori tattili

¹⁵¹ Cfr. SCHAPIRO 1961, p. 62, che sottolinea un'analogia incapacità a comprendere l'essenza di Cézanne, per concludere: «Berenson still thought of modern art in mid-19th century terms» (p. 63).

¹⁵² «We grow more and more wedded to our 'Primitives' all the time. There is art» (dal diario di Mary Costelloe, giugno 1898, cit. in SAMUELS 1981, p. 317).

¹⁵³ Su quest'opera di Focillon si vedano VAISSE 2004a e LEMOINE 2004.

¹⁵⁴ FOCILLON 1991, pp. 310-311.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 314.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 317.

¹⁵⁷ Louis Grodecki affermava giustamente che «des idées de Focillon n'ont pas du tout été formulées en fonction de l'art contemporain [...] Mais elles portent l'empreinte de notre siècle, et elles revalorisent les arts maudits par les humanistes ou par les tenants de la doctrine des formes-apparences» (GRODECKI 1986, p. 488).

¹⁵⁸ POPE-HENNESSY 1988; CLARK 1981, p. 124; DILLY 1999.

¹⁵⁹ BERENSON 1948, p. 34. Molti sono i luoghi in cui Berenson stronca l'astrattismo. In BERENSON 1960, p. 31, Berenson considera l'espressione 'arte astratta' un paradosso, in quanto contiene in sé un ossimoro.

¹⁶⁰ BERENSON 1952a, p. 65.

Berenson sembra cioè affidare un ruolo imprescindibile alla figuratività. Ecco perché l'attacco di Berenson si concentrò, a metà degli anni Trenta, sullo storico dell'arte viennese Josef Strzygowski, visto come il moderno «profeta dell'arte aniconica»:

La parte più combattiva di questo saggio è diretta contro un movimento inteso a sovvertire i valori umanistici, capitanato dal professor Strzygowski. Quest'Attila della storia dell'arte pare avere avuto negli ultimi trent'anni di vita lo stesso odio feroce per tutto ciò che significa civiltà mediterranea [...] così col professor Strzygowski il razzismo cominciò a predicare il suo vangelo antiumanistico, prima assai che il termine nazismo venisse anche pur anche immaginato, e mentre i suoi capi erano ancora bambini¹⁶¹.

In questi stessi anni il viennese doveva fronteggiare un analogo attacco – forse più diplomatico, ma altrettanto deciso – proprio da parte di Henri Focillon, il quale cercava di opporsi però, non tanto alla sua propensione astratta, quanto alla ‘tesi barbarica’ con cui Strzygowski spiegava le origini dell'arte medievale¹⁶². Appellandosi ad un'idea di «humanisme» conciliatore di spirito nordico e mediterraneo, Focillon diresse le sue recise argomentazioni contro il viennese allineato all'ideologia ariana e nazista, una *querelle* ben nota, anzi pubblica, perché originatasi in seno all'Institut International de Coopération intellectuelle, organo culturale della Società delle Nazioni¹⁶³.

D'altronde Berenson non fu più clemente con colui che parlò della storia dell'arte proprio come di una «disciplina umanistica». Berenson arrivò addirittura a bollare Erwin Panofsky come «the Hitler of art study»¹⁶⁴, un giudizio su cui pesò anche l'amara diffidenza che l'ebreo lituano provava nei confronti degli intellettuali tedeschi d'origine ebraica che non avevano preso posizione aperta contro la politica e la cultura della Germania¹⁶⁵. Bisogna poi ricordare che all'inizio degli anni Trenta la *connoisseurship* era ormai considerata in pieno declino, soppiantata appunto dagli studi iconologici. Non stupisce dunque che Berenson nel 1936 mostrasse una decisa diffidenza verso i «wonder-working Rabbis and cabalistic spellbinders with all their enticing irrilevancies»¹⁶⁶, giudizio espresso proprio in riferimento a Panofsky e che ricorda da vicino quello formulato in quegli stessi anni da Focillon in riferimento all'*Ercole al bivio*, in cui Focillon scorgeva un «intérêt particulier pour l'élément occulte», affrettandosi ad aggiungere, non senza una certa ironia, quanto l'iconologia considerasse «L'oeuvre d'art comme une cachette pleine de surprise»¹⁶⁷. Infine è molto probabile che in ambedue gli studiosi ci fosse la preoccupazione concreta che la storia dell'arte negli Stati Uniti dopo il 1933 potesse diventare pieno appannaggio dei tedeschi¹⁶⁸: «German-mindedness, voilà l'ennemi!» esclamerà Berenson nel 1938¹⁶⁹.

¹⁶¹ In BERENSON 1948, pp. 30-32. Su Strzygowski e la difesa dell'arte e della razza ariana, soprattutto in relazione alla questione ebraica, si vedano le considerazioni di OLIN 2000, pp. 164-165.

¹⁶² In opere come *Altai und Iran* (1917), o *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (1901), e più specificamente nel 1903 in un articolo dal titolo *Der Ursprung der Romanischen Kunst* pubblicato nella «Zeitschrift für Bildende Kunst». Vedi VAISSE 2004b.

¹⁶³ Focillon 1935, p.139; ARRECHEA MIGUEL 1993; RAMPLEY 2011; VASOLD 2011; vedi anche DUCCI 2014.

¹⁶⁴ Così in una lettera a Margaret Barr, citata in SAMUELS 1987, p. 402.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 442-443 per la seguente citazione: «I remember [...] how fanatically pro-Prussian Austrian-Jews used to be and all the Germans ones of course». Per l'antisemitismo di Berenson si veda ancora *ivi*, pp. 482-483, 499; notevole la dichiarazione contenuta in BERENSON 1952b, p. 145, che conviene riportare in lingua: «I am confident that the majority of Jews would have been good Nazis in Germany if they had been allowed to be» (su cui vedi SAMUELS 1987, p. 482). L'atteggiamento ‘timido’ di Berenson nei confronti dell'antisemitismo rimontava del resto all'affaire Dreyfus, come rivela l'imbarazzante ‘incidente’ dell'estate 1898 che lese non poco la sua amicizia con Salomon Reinach (riportato in SAMUELS 1981, p. 331).

¹⁶⁶ In una lettera a Margaret Barr, cfr. SAMUELS 1987, p. 402.

¹⁶⁷ Nel testo già citato *L'histoire de l'art et vie de l'esprit*, p. 180, per cui vedi DUCCI 2015a, pp. 80-81.

¹⁶⁸ Focillon esprime tale preoccupazione in varie occasioni, ma l'episodio più eclatante è la penosa vicenda personale in cui Focillon – ormai alla fine della vita, e profondamente prostrato dall'occupazione della Francia –

Bernard Berenson dovette vivere il quarto decennio del Novecento come un vero e proprio *Verlust der Mitte*, uno straniamento angoscioso che lo accomunò a tanti intellettuali che si affannarono a comprendere dove si fosse originata la crisi che pesava su quegli anni bui. Qui germinò la sua idea di «umanesimo», che egli sollevava come uno scudo folgorante per proteggersi dai fantasmi del suo tempo. Quanto si abusasse negli anni Trenta del termine umanesimo, assegnandogli di volta in volta significati diversi, è chiaro. Basti un esempio paradigmatico. Berenson poneva come citazione introduttiva al suo *Estetica, etica e storia* una lapidaria sentenza di Samuel Johnson: «Almost everything that sets us above savages has come to us from the shores of the Mediterranean». Niente poteva essere più consono allo spirito di *retour à l'ordre* di ispirazione mediterranea proprio del tempo in cui l'americano aveva intrapreso la stesura del volume. Quasi paradossale appare allora il fatto che colui che era stato l'araldo del nuovo classicismo, il critico Waldemar George, nel 1955 – e dunque con Berenson ancora in vita, seppur alle soglie della morte – si imbarcasse nella scrittura di una netta *Réfutation de Bernard Berenson*¹⁷⁰, criticandone la condanna che egli aveva dato dell'astrattismo: anche per George l'arte astratta esprime una rinuncia della civiltà occidentale al proprio fondamento, ovvero la rappresentazione dell'essere umano, ma l'arte è di per sé espressione libera, e così persino l'astrattismo, da un punto di vista *formale*, deve avere diritto di piena cittadinanza. In ogni caso è sintomatico che l'apostolo del *nouvel-humanisme*, schierato negli anni Trenta su posizioni apertamente fasciste (ma che a inizio Novecento era stato tra i primi ad apprezzare il Cubismo), nel dopoguerra sentisse il bisogno di opporsi all'umanesimo conservatore professato dal liberale americano.

Ma appunto, cosa esattamente intendeva con «umanesimo» Berenson? In *Aesthetics* ciò è molto chiaro, umanesimo «è la volontà di foggiare, di adornare un mondo in cui noi possiamo funzionare come strumenti, pel sempre più gran profitto di noi stessi e della universale Casa di Vita che ci affaccendiamo a costruire e consolidare»¹⁷¹. Per Berenson umanesimo è «cultura», è «felicità» per una «umanità umanizzata» e, soprattutto, chi non è umanizzato è «ordinario»¹⁷². In età ormai avanzata l'americano cercherà di chiarire ulteriormente che l'«umanizzazione» è una sim-patia, una com-passione, la capacità di «sapersi mettere nel posto dell'altro in ogni circostanza», di sentire, gioire e soffrire insieme a lui. Una capacità fisica, ma riconducibile in ultima analisi alla «immaginazione», termine con cui l'autore audacemente traduce il termine *Einfühlung*, spiegando: «L'immaginazione nelle arti [...] non è altro che la facoltà di sentire in se stessi quello che l'essere rappresentato si suppone debba sentire coscientemente o incoscientemente»¹⁷³. L'arte che adempie a questa missione è classica, è arte «modello» per gli Europei¹⁷⁴.

La concezione berensoniana dell'umanesimo è dunque tutta proiettata sulla *Bildung* dell'individuo, tanto da apparire spesso elitaria. Qui cade la differenza sostanziale con Focillon, e questa differenza discende direttamente dal loro modo di intendere la vita, di concepirla o meno come occasione di presa di posizione nel mondo, in una parola dalla loro visione politica.

Henri Focillon è stato uno degli intellettuali più attivi del primo dopoguerra, perfettamente inserito nel contesto pubblico europeo e internazionale, e pagò in prima

riversò su Meyer Schapiro un risentimento feroce, bollandolo paradossalmente come un esponente della più intransigente cultura germanica, in odore di nazismo. Sull'episodio si vedano, oltre a CAHN 2002, MARTIN 2004, p. 121, nota 42, PERINI 2002, p. 64sg., nota 24; PERINI 2006, p. 167sg.

¹⁶⁹ Cit. in SAMUELS 1987, p. 442; Cfr. WELLEK 1966, p. 249.

¹⁷⁰ GEORGE 1955, su cui vedi anche la recensione di RODITI 1956.

¹⁷¹ BERENSON 1948, pp. 202-203.

¹⁷² *Ivi*, p. 205.

¹⁷³ BERENSON/MARIANO 1966, pp. 324-325 (31 gennaio 1955).

¹⁷⁴ Così nella *Conclusione* di BERENSON 1948, pp. 401-406. Sulla concezione dell'Europa in Berenson vedi FRIGERIO 1980.

persona il prezzo del proprio impegno¹⁷⁵. La sua fede socialista e democratica, al fianco di Jaurès, datava sin dalla gioventù e lo accompagnò sino alla morte; egli coniugava l'impegno politico con la passione intellettuale ed artistica, perché riteneva la cultura il più potente lievito attivo nel tessuto sociale e il miglior mezzo di interpretazione della realtà¹⁷⁶. Durante la Prima Guerra Mondiale, come direttore del Musée des Beaux-Arts di Lione, Focillon si impegnò nel soccorso delle vittime di guerra e dei monumenti colpiti¹⁷⁷. Dal 1925 assunse l'incarico di rappresentare la Francia al Comité permanent des Lettres et des Arts della Società delle Nazioni, convinto che tale ruolo potesse offrirgli l'occasione di agire su scala internazionale per il mantenimento della pace e la condivisione del sapere¹⁷⁸. Prima di essere destituito dalla cattedra del Collège de France, nel 1942, non esitò a spendersi per porre in salvo allievi e conoscenti ebrei¹⁷⁹. Dall'esilio forzato negli Stati Uniti, gravemente ammalato, pronunciò numerosi discorsi contro il governo di Vichy e per la liberazione della suo Paese, aderendo all'appello di De Gaulle¹⁸⁰.

Ben nota è l'avversione di Bernard Berenson verso il socialismo, concepito come un ostacolo – se non come la negazione principale – alla «vera alta cultura», a quell'autorealizzazione nell'unico ideale riconosciuto come «the real selfish passion»: la bellezza¹⁸¹. Questo atteggiamento spiega in parte la sua vicenda personale durante la Seconda guerra mondiale¹⁸², che fu oggetto anche di violente critiche¹⁸³. Proprio intorno all'organizzazione di Ginevra ruota infine un'amara considerazione dell'americano contenuta nell'*Abbozzo*: «i riformatori che ho conosciuto, di fronte alla difficoltà di sradicare un abuso s'impauriscono al punto da trasformarsi in difensori dello statu quo più violenti di coloro contro i quali essi avevano fino allora combattuto. Potrei citare vari esempi di ciò tra gli intellettuali che furono coinvolti in quel miraggio da adolescenti: la defunta “Lega delle Nazioni”»¹⁸⁴. Queste critiche sarebbero suonate quanto meno gratuite ad Henri Focillon, il quale, pur consapevole dei limiti e delle colpe di quell'organizzazione internazionale (soprattutto dopo il 1933), non cessò mai di credere e di operare pubblicamente per la costruzione di un'Europa pacifica e democratica, in nome degli ideali di giustizia sociale e di quell'«umanesimo» che egli vedeva incarnato nei diritti universali sanciti dalla Rivoluzione francese.

¹⁷⁵ Vedi ad es. le testimonianze di CHASTEL 1948; GRODECKI 1983; CHASTEL 1981.

¹⁷⁶ DUCCI 2004.

¹⁷⁷ Cfr. *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 16-17 (*Bio-Bibliographie*).

¹⁷⁸ MAKSYMUK 2004; DUCCI 2012b.

¹⁷⁹ Ad esempio l'allievo tedesco Claude Schaefer (cfr. TISSOT 1998, p. 197).

¹⁸⁰ *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 34-35 (*Bio-Bibliographie*); SCHANDEL 2004; PASSINI 2005.

¹⁸¹ SAMUELS 1981, p. 121. Queste dichiarazioni risalgono già al 1890 e furono pronunciate in rapporto al fabianesimo di Sidney Webb. L'avversione al socialismo non impedì tuttavia a Berenson di divenire amico di Gaetano Salvemini.

¹⁸² Cfr. BERENSON 1950; SAMUELS, capitoli XLI, XLIV.

¹⁸³ Così il filosofo di Harvard, Henry David Aiken, in una recensione a *Aesthetics* comparsa su «Science and Society» nel 1949: «One may perhaps question the sincerity of a man who for many years resided voluntarily in fascist Italy and is now belatedly concerned about the dangers of totalitarianism to the integrity of the artist» (Cit. in SAMUELS 1987, p. 506).

¹⁸⁴ BERENSON 1949, p. 86.

BIBLIOGRAFIA

ALTMEISTER 1999

Altmeister moderner Kunstgeschichte, a cura di H. Dilly, Berlin 1999.

ANDERSON 1991

J. ANDERSON, *Dietro lo pseudonimo*, in *Giovanni Morelli, Della pittura italiana: studi storico-critici; le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. Anderson, Milano 1991, pp. 493-578.

ARRECHEA MIGUEL 1993

J. ARRECHEA MIGUEL, *Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental*, «Historia del arte», 7, 1993, pp. 559-605.

AUGE UND HAND 1997

Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, a cura di S. Majetschak, Monaco 1997.

BARASCH 2011

M. BARASCH, *Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York-Londra 2011 (edizione originale 1998).

BARRAL I ALTET 2008

X. BARRAL I ALTET, *Francia e arte medievale: appunti per un percorso storiografico*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del convegno (Parma 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 73-85.

BASCH 1934

V. BASCH, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Parigi 1934.

BASCHET 2005

J. BASCHET, *L'iconographie médiévale: l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le monument actuel*, in *ÉMILE MALE* 2005, pp. 273-288.

BAZIN 1986

G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Pargi 1986.

BELL 1914

C. BELL, *Art*, Londra 1914.

BERENSON 1895

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, New York 1895.

BERENSON 1903

B. BERENSON, *A Siene painter of the Franciscan legend*, «The Burlington magazine for connoisseurs», 3, 1903, pp. 3-35, 171-184.

BERENSON 1908

B. BERENSON, *Letter to the Editor. Matisse*, «The Nation», 12 novembre 1908, p. III.

BERENSON 1927

B. BERENSON, *Three Essays in Method*, Oxford 1927.

BERENSON 1930

B. BERENSON, *Studies in Medieval Paintings*, New Haven 1930.

BERENSON 1936

B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, traduzione di E. Cecchi, Milano 1936.

BERENSON/FRANCHI 1947

B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, a cura di R. FRANCHI, Firenze 1947.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, traduzione di M. Praz, Firenze 1948.

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze 1949.

BERENSON 1952a

B. BERENSON, *L'arco di Costantino o Della decadenza della forma*, Milano 1952.

BERENSON 1952b

B. BERENSON, *Rumor and Reflection, 1941-1944*, Londra-New York 1952 (edizione italiana *Echi e riflessioni: diario 1941-1944*, traduzione di Guglielmo Alberti, Milano 1950).

BERENSON 1956

B. BERENSON, *Foreword*, in D.V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956, p.7.

BERENSON/LORIA 1957

B. BERENSON, *Valutazioni, 1945-1956*, a cura di A. Loria, Milano 1957.

BERENSON 1959

B. BERENSON, *Pagine di diario, II: Letteratura, storia, politica: 1942-1956*, prefazione di G. Piovene, Milano 1959.

BERENSON 1960

B. BERENSON, *Vedere e sapere*, versione dal manoscritto inedito di L. Vertova, Milano 1960.

BERENSON 1961

B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, traduzione di L. Vertova Nicolson, Milano 1961 (edizione originale 1938).

BERENSON/MARIANO 1966

B. BERENSON, *Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, prefazione di E. Cecchi, Milano 1966.

BERENSON, BERNARD AND MARY

Berenson, Bernard and Mary. Papers, 1880-2002: A Finding Aid

(<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~ber00008>).

BERNARD BERENSON 2014

Bernard Berenson. Formation and heritage, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BERND 1999

N. BERND, *Arthur Kingsley Porter (1883-1933)*, in ALTMEISTER 1999, pp. 221-233.

BERTRAND-DORLEAC 2007

L. BERTRAND-DORLEAC, *L'homme en son milieu*, in HENRI FOCILLON 2007, pp. 21-36.

BIBLIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON 1955

Bibliografia di Bernard Berenson, a cura di W. Mostyn-Owen, Milano 1955.

BIBLIOGRAPHIE HENRI FOCILLON 1963

Bibliographie Henri Focillon, New Haven 1963.

BONY 1987

J. BONY, *Henri Focillon (1881-1943)*, in H. Focillon, *L'arte dell'Occidente*, Torino 1987, pp. XXXIII-XLV.

BOURLEAUD 2007

C. BOURLEAUD, *Focillon et sa vision de l'art japonais*, in HENRI FOCILLON 2007, pp. 181-194.

BRIEND 2004

C. BRIEND, *Le conservateur*, in LA VIE DES FORMES 2004, pp. 99-109.

BRINK 1979

A. BRINK, *The Russell–Berenson Connection*, «Russell: the Journal of Bertrand Russell Studies», 35-36, 1979, pp. 43-49 (<http://dx.doi.org/10.15173/russell.v0i2.1513>).

BROWN 1993

D.A. BROWN, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in GIOVANNI MORELLI 1993, II, pp. 389-397.

BROWN 2014

A. BROWN, *Bernard Berenson and «Tactile Values» in Florence*, in BERNARD BERENSON 2014, pp. 101-120.

BRUSH 2007

K. BRUSH, *Arthur Kingsley Porter and the Transatlantic Shaping of Art History, ca. 1910-1930*, in *The Shaping of Art History in Finland*, Helsinki 2007 («Taidehistoriallisia Tutkimuksia / Konsthistoriska Studier / Studies in Art History», 36, 2007), pp. 129-142.

BRUSH 2014

K. BRUSH, *Bernard Berenson and Arthur Kingsley Porter: pilgrimage roads to I Tatti*, in BERNARD BERENSON 2014, pp. 249-268.

CAHN 1995

W. CAHN, *Focillon's jongleur*, «Art History», 18, 3, 1995, pp. 345-362.

CAHN 1998

W. CAHN, *L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon*, in *RELIRE FOCILLON* 1998, pp. 27-51.

CAHN 2000

W. CAHN, *Henri Focillon (1881-1943)*, in *MEDIEVAL SCHOLARSHIP* 2000, pp. 259-271.

CAHN 2002

W. CAHN, *Schapiro and Focillon*, «Gesta», 51/2, 2002, pp. 129-136.

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the twentieth century*, Philadelphia 1994.

CARBONI 2012

M. CARBONI, *Ornement et Kunstwollen*, «Images Re-vues», 10, 2012
(<http://imagesrevues.revues.org/2032>).

CARRIER 2006

D. CARRIER, *Museum skepticism. A history of the display of art in public galleries*, Durham 2006, pp. 126-145.

CASTELNUOVO 1987

E. CASTELNUOVO, *Prefazione*, in *FOCILLON* 1987, pp. VII-XXXI.

CASTELNUOVO 2007

E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Pisa 2007.

CÉZANNE A FIRENZE 2007

Cézanne a Firenze: due collezionisti e la mostra dell'impressionismo del 1910, Catalogo della mostra, a cura di F. Bardazzi, Milano 2007.

CHASTEL 1948

A. CHASTEL, *La mémoire d'Henri Focillon*, «Le Monde», 22 juillet 1948.

CHASTEL 1981

A. CHASTEL, *Henri Focillon 1881-1943*, «Revue de l'art», 51, 1981, pp. 5-8.

CLARK 1981

K. CLARK, *Moments of Vision*, Londra 1981.

CLARK 2008

K. CLARK, *Bernard Berenson (1865-1959)*, in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Milano 2008, pp. 95-108.

COLI 1986

J. COLI, *Une dialectique amoureuse*, in *Cahiers pour un temps. Henri Focillon*, Parigi 1986, pp. 190-198.

CUGY-MARTIN 2011

P. CUGY, F.-R. MARTIN, «*Il n'est pas d'autre richesse que la vie*»: Focillon lecteur de Ruskin, in *Posterité de John Ruskin*, a cura di I. Enaud-Lechien, J. Prugnaud, Parigi 2011, pp. 55-75.

CUGY-MARTIN 2014

P. CUGY, F.-R. MARTIN, «*Populovitch n'est pas si bête qu'il est mal vêtu*»: Henri Focillon, le vaudeville, les prolétaires et l'art social, in *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, a cura di N. McWilliam, C. Méneux, J. Ramos, Rennes 2014, pp. 357-371.

D'ANGELO 1993

P. D'ANGELO, *Introduzione*, in G. Morelli, *Il conoscitore d'arte*, a cura di P. D'Angelo, Palermo 1993, pp. 7-47.

DILLY 1994

H. DILLY, *Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925*, in *HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART* 1994, pp. 107-122.

DILLY 1999

H. DILLY, *Bernard Berenson (1865-1950)*, in *ALTMEISTER* 1999, pp. 80-93.

DUCCI 2003

A. DUCCI, *Il viaggio in Italia di Henri Focillon*, «*Studiolo*», 2, 2003, pp. 167-191.

DUCCI 2004

A. DUCCI, *Entre art et politique. La formation parisienne*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 41-53.

DUCCI 2006

A. DUCCI, *Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali*, «*Annali di critica d'arte*», 2, 2006, pp. 341-389.

DUCCI 2007

A. DUCCI, *Familles de mains. Sources littéraires et iconographiques dans l'Éloge de la main*, in *HENRI FOCILLON* 2007, pp. 63-70.

DUCCI 2010

A. DUCCI, «*Leur chair chante des Marseillaises*». *La main dans les écrits sur l'art en France, repères pour un parcours*, in *Die Hand – Elemente einer Medizin – und Kulturgeschichte*, Berlino 2010, pp. 239-264.

DUCCI 2012a

A. DUCCI, *Grand Canyon. Ancora su Henri Focillon e la storia (a partire da alcuni appunti inediti)*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli 2012, pp. 551-560.

DUCCI 2012b

A. DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period: The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917-1957*, a cura di M. D'Auria, M. Hewitson, New York-Oxford 2012, pp. 227-242.

DUCCI 2012c

A. DUCCI, «*To spatialize time is a faculty shared by snails and by historians*»: *George Kubler and Henri Focillon*, «Art History Supplement», 2, 2012, pp. 9-33 (<https://archive.org/stream/808359-art-history-supplement-2-1-jan-2012#page/n7/mode/2up>).

DUCCI 2014

A. DUCCI, *Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 156-174.

DUCCI 2015a

A. DUCCI, *Altri atlanti di immagini: Henri Focillon e la vitalità delle forme*, in *Aby Warburg antropologo delle immagini*, a cura di E. Villari, Roma 2015, pp. 79-101.

DUCCI 2015b

A. DUCCI, *Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, in *La part étrangère des musées*, a cura di M. Passini, P. Rabault-Feuerhahn, Parigi 2015 («Revue Germanique Internationale», 21, 2015), pp. 133-148.

DUCCI 2015c

A. DUCCI, *Focillon et le formalisme en France: liaisons dangereuses et affinités électives*, in *Écritures de l'histoire de l'art en France, 1890-1950*, a cura di N. McWilliam, M. Passini, Digione (2015), in corso di stampa.

ELSNER 1998

J. ELSNER, *Berenson's decline, or his «Arch of Constantine» reconsidered*, «Apollo», 148, 437/1, 1998. pp. 20-22.

ÉMILE MALE 2005

Émile Mâle (1862-1954). *La construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Atti del convegno (Roma 17-18 giugno 2002), Roma 2005.

FIEDLER/COHN 2003

K. FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, a cura di D. Cohn, Parigi 2003.

FIEDLER/PINOTTI/SCRIVANO 2006

K. FIEDLER, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2006.

FOCILLON 1919

H. FOCILLON, *Technique et sentiment. Etudes sur l'art moderne*, Parigi 1919.

FOCILLON 1921

H. FOCILLON, *L'art bouddhique*, Parigi 1921.

FOCILLON 1931

H. FOCILLON, *Préface*, in F. Mercier, *Les Primitifs Français. La peinture clunisienne en Bourgogne à l'époque romane, son histoire et sa technique*, Parigi 1931, pp. VII-XIII.

FOCILLON 1935

H. FOCILLON, *A' Josef Strzygowski*, in *Civilisations. Orient. Occident. Génie du Nord. Latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, Parigi, 1935, pp. 131-165.

FOCILLON 1972

H. FOCILLON, *Scultura e pittura romanica in Francia seguito da Vita delle forme*, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1972

FOCILLON 1987

H. FOCILLON, *Vita delle forme*, Prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino 1987 (Edizione originale 1934).

FOCILLON 1991

H. FOCILLON, *La peinture au XIXe siècle. II. Du réalisme à nos jours*, Paris 1991 (Edizione originale 1928).

FOCILLON/BIRAGHI 1998

H. Focillon, *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. BIRAGHI, Bologna 1998 (Edizione originale 1937).

FOCILLON/DUCCI 2014

H. FOCILLON, *Elogio della mano. Scritti e disegni*, traduzione e cura di A. Ducci, Roma 2014.

FOCILLON E L'ITALIA 2006

Focillon e l'Italia, Focillon et l'Italie, Atti del Convegno (Ferrara 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2006.

FRAMING FORMALISM 2001

Framing formalism: Riegl's work, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001.

FRIGERIO 1980

F. FRIGERIO, *Les considérations politiques de Bernard Berenson*, «Cadmos», 10, 1980, pp. 12-22.

FUJIHARA 2000

S. FUJIHARA, *Henri Focillon et le Japon*, «Histoire de l'art», 47, 2000, pp. 43-52.

FUJIHARA 2004

S. FUJIHARA, *L'extrême-Orient d'Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 241-247.

GAJEWSKI 2013

A. GAJEWSKI, *Emile Mâle: l'art religieux du XIIIe siècle en France; étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, 1898*, in *The books that shaped art history*, Londra 2013, pp. 20-29.

GALLIGAN 2007

G. GALLIGAN, *The Cube in the Kaleidoscope. The American Reception of French Cubism, 1918-1938*, Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 2007.

GALLO 2009

S. GALLO, *Fiedler, Marées, Hildebrand: la questione dell'antico e del moderno, il rapporto con l'impressionismo*, in *Ou pan efemeron: scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, I, Roma 2009, pp. 619-640.

GEORGE 1955

W. GEORGE, *Réfutation de Bernard Berenson. Suivie d'un plaidoyer pour la liberté de l'art*, Ginevra 1955.

GILLET 1926

L. GILLET, *Avant-Propos*, in B. Berenson, *Les peintres Italiens de la Renaissance*, 1: *Les peintres Venitiens*, Parigi 1926, pp. I-XLIII.

GIOVANNI MORELLI 1993

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, I-III, Bergamo 1993.

GRODECKI 1983

L. GRODECKI, *Henri Focillon (1881-1943). Réflexions à propos d'un centenaire*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», (1981), 1983, pp. 7-14.

GRODECKI 1986

L. GRODECKI, *Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne (1954)*, in *Le Moyen âge retrouvé. II. De Saint Louis à Viollet-le-Duc*, I-II, Parigi 1986, pp. 477-489.

HARRIST 2014

R.E. HARRIST, *So mysteriously close. East Asian art in the early writings of Bernard Berenson, ca. 1894-1903*, in *Inventing Asia. American perspectives around 1900*, a cura di N. Murai, A. Chong, Honolulu 2014, pp. 17-37.

HART 2012

J. HART, *Heuristic Constructs and Ideal Types. The Wölfflin/Weber connection*, in *German art history and scientific thought. Beyond Formalism*, a cura di M.B. Frank, D. Adler, Farnham 2012, pp. 57-72.

HENDERSON 1983

L.D. HENDERSON, *The fourth dimension and non-Euclidean geometry in modern art*, Princeton (NJ) 1983.

HENRI FOCILLON 2007

Henri Focillon, Atti del colloquio internazionale (Parigi 2004) a cura di P. Wat, Parigi 2007.

HILDEBRAND 1893

A. VON HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasburgo 1893.

HINOJOSA 2009

L.W. HINOJOSA, *The Renaissance, English Cultural Nationalism, and Modernism, 1860-1920*, New York 2009.

HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART 1994

Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky, Parigi 1994 («Revue germanique internationale», 2, 1994), pp. 83-105.

JOHNS 2011

K. JOHNS, *Franz Wickelhoff et ses élèves ou l'histoire de l'art au service de l'objectivité*, in *L'ÉCOLE VIENNOISE* 2011, pp. 117-129.

JUNOD 1976

P. JUNOD, *Trasparenza e opacità. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Losanna 1976.

JUNOD 1998

P. JUNOD, *Le XIXe siècle vu par Henri Focillon*, in *RELIRE FOCILLON* 1998, pp. 97-115.

KEMP 1994

W. KEMP, *Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl*, in *HISTOIRE ET THEORIES DE L'ART* 1994, pp. 83-105.

KLEINBAUER 1989

W.E. KLEINBAUER, *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*, Toronto 1989 (Edizione originale 1971).

L'ÉCOLE VIENNOISE 2011

L'école viennoise d'histoire de l'art, a cura di C. Trautmann-Waller, Mont-Saint-Aignan 2011 («Austriaca», 72, 2011).

LA VIE DES FORMES 2004

La vie des formes, Catalogo della mostra, a cura di Ch. Briend, A. Thomine, Parigi-Gand 2004

LE POGAM 2006

P.-Y. LE POGAM, *Henri Focillon et l'histoire de l'art à l'École Française de Rome: contrastes et convergences*, in *FOCILLON E L'ITALIA* 2006, pp. 139-159.

LEMOINE 2004

C. LEMOINE, *À propos de la Peinture au XIXe siècle: la 'langue de l'espace'*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 249-259.

LLEWELLYN 1997

N. LLEWELLYN, *Une science du regard - Les connaisseurs*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, II. XVIII^e et XIX^e siècles, a cura di É. Pommier, Parigi 1997, pp. 295-325.

LORBER 2006

M. LORBER, *Riflessi semiotici e «connoisseurship». Morelli, Berenson, Riegl: l'origine di un modello epistemologico*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 25, 2006, pp. 135-152.

LORDA 2001

J. LORDA, *Problems of style. Riegl's problematic foundations*, in *Framing formalism: Riegl's work*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001, pp. 107-133.

MAGINNIS 1990

B.J. MAGINNIS, *The role of perceptual learning in connoisseurship: Morelli, Berenson, and beyond*, «Art History», 13, 1990, pp. 104-117.

MAKSYMIUK 2004

D. MAKSYMIUK, *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 283-291.

MANE 1971

R. MANE, *Henry Adams on the road to Chartres*, Cambridge (MA) 1971.

MARTIN 2004

F.-R. MARTIN, *Le problème des terreurs de l'historien de l'art. Réminiscences politiques chez Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 111-121.

MAZZOCUT-MIS 1998

M. MAZZOCUT-MIS, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Firenze 1998.

MCLAUGHLIN 1976-1977

T.M. MCLAUGHLIN, *Clive Bell's aesthetic: tradition and significant form*, «The journal of aesthetics and art criticism», 35, 1976-1977, pp. 433-443.

MEDIEVAL SCHOLARSHIP 2000

Medieval scholarship: biographical studies on the formation of a discipline. III, Philosophy and the arts, a cura di H. Damico, New York 2000.

MELIUS 2011

J. MELIUS, *Connoisseurship, Painting, and Personhood*, «Art History», 34, 2, 2011, pp. 288-309.

MORPURGO TAGLIABUE 1960

G. MORPURGO TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*, Milano 1960.

NAGINSKI 2001

E. NAGINSKI, *Riegl, archeology, and the periodization of culture*, «Res», 40, 2001, pp. 135-152.

NAYROLLES 2005

J. NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe - XIXe siècles)*, Rennes 2005.

O'BRIAN 1999

J. O'BRIAN, *Ruthless Edonism. The American Reception of Matisse*, Chicago-Londra 1999.

OLIN 1992

M. OLIN, *Forms of representation in Alois Riegl's theory of art*, University Park (PA) 1992.

OLIN 1994

M. OLIN, *Violating the Second Commandment's Taboo: Why Art Historian Meyer Schapiro Took on Bernard Berenson*, «Forward», 98 (4 november 1994), p. 23.

OLIN 2000

M. OLIN, *Art History and Ideology. Alois Riegl and Josef Strzygowski*, in *Cultural Visions. Essays in the History of Culture*, a cura di P. Schine Gold, B.C. Sax, Amsterdam-Atlanta, 2000, pp. 151-170.

PASSINI 2005

M. PASSINI, *Tra passione civile e arte medievale. Henri Focillon e la sua «France»*, «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3, 2005, pp. 453-478.

PASSINI 2012

M. PASSINI, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Parigi 2012.

PERINI 2002

G. PERINI, *Introduzione. Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione e cura di G. Perini, postfazione di L. Corrain, Roma 2002, pp. 7-77.

PERINI 2006

G. PERINI, *La ricezione di Focillon e dei suoi in America*, in *FOCILLON E L'ITALIA* 2006, pp. 161-179.

PETRELLI 1994

M. PETRELLI, *Valori tattili e arte del sensibile*, Firenze 1994.

POPE-HENNESSY 1988

J.-W. POPE-HENNESSY, *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988 (http://www.treccani.it/enciclopedia/bernard-berenson_%28Dizionario-Biografico%29/).

PREVITALI 1961

G. PREVITALI, *I valori di Berenson*, «Paragone. Arte», 12, 1961, 139, pp. 74-76.

QUINTAVALLE 2006

A.C. QUINTAVALLE, *Il Medioevo delle Cattedrali. II. Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in *Il Medioevo delle cattedrali: chiesa e impero. La lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 29-46.

RAGGHIANI 1976

C.L. RAGGHIANI, *Storia e storiografia della cultura artistica. Bernardo Berenson e il suo metodo*, «Critica d'arte», 41, 147, 1976, pp. 9-13.

RAMPLEY 2003

M. RAMPLEY, *Max Dvořák. Art History and the Crisis of Modernity*, «Art History», 26, 2, 2003, pp. 214-237.

RAMPLEY 2011

M. RAMPLEY, *L'histoire de l'art et la crise des sciences humaines: Josef Strzygowski et Hans Sedlmayr*, in *L'ÉCOLE VIENNOISE* 2011, pp. 189-212.

RECHT 2004

R. RECHT, *Émile Mâle, Henri Focillon et l'histoire de l'art du Moyen Âge*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», CXLVIII, 4, 2004, pp. 1651-1665.

REILLY 2000

E.J. REILLY, *Concrete Possibilities: William James and the European Avant-Garde*, «Streams of William James», 2, 2000, pp. 22-29.

RELIRE FOCILLON 1998

Relire Focillon, a cura di M. Waschek, (Conférences et Colloques du Louvre), Parigi 1998.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson collection of oriental art at Villa I Tatti*, New York 1991.

RODITI 1956

E. RODITI, *Recensione a GEORGE 1955*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15, 1956, pp. 263-264.

ROSENAUER 1993

A. ROSENAUER, *Giovanni Morelli und Franz Wickhoff*, in GIOVANNI MORELLI 1993, II, pp. 359-370.

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes », 97, 1985, pp. 961-989.

RUBIN 2000

P. RUBIN, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli Anglo-Americani a Firenze: Idee e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma 2000, pp. 207-221.

RUSSO 2005

D. RUSSO, *Émile Mâle, l'art dans l'histoire*, in ÉMILE MALE 2005, pp. 251-271

SAMUELS 1981

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a connoisseur*, Cambridge (MA) 1981.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge (MA) 1987.

W. SAUERLÄNDER, *La cathédrale et la révolution*, in *L'Art et les Révolutions*, VI. *Survivances et réveils de l'architecture gothique*, XXVII Congrès international d'histoire de l'art, a cura di R. Recht, I-IX, Strasburgo 1989, pp. 67-106.

SAUERLÄNDER 1998

W. SAUERLÄNDER, *En face des barbares et à l'écart des dévots, l'humanisme médiéval d'Henri Focillon*, in RELIRE FOCILLON 1998, pp. 53-74.

SAUERLÄNDER 2004

W. SAUERLÄNDER, *L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 147-153.

SAUERLÄNDER 2009

W. SAUERLÄNDER, *Émile Mâle*, voce in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Parigi 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2433>).

SCHANDEL 2004

P. SCHANDEL, *L'expérience américaine: 1933-1943*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 167-178.

SCHAPIRO 1961

M. SCHAPIRO, *Mr. Berenson's Values*, «Encounter», January 1961, pp. 57-64.

SCHLINK 2013

W. SCHLINK, «*Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst*»: *Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique: variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel, A. Bruculeri, Roma 2013, pp. 165-176.

SCHLOSSER 1936

J. SCHLOSSER, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936.

SCIOLLA 1993

G.C. SCIOLLA, *Il metodo morelliano e la «scuola di Vienna» 1880-1915: una traccia di ricerca*, in *GIOVANNI MORELLI* 1993, II, pp. 371-387.

SCIOLLA 1997

G.C. SCIOLLA, *Un'ipotesi per Bernhard Berenson*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma 1997, pp. 339-341.

SECRET 1979

M. SECRET, *Being Bernard Berenson*, New York 1979.

SEIDEL 2000

L. SEIDEL, *Arthur Kingsley Porter (1883-1933)*, in *MEDIEVAL SCHOLARSHIP* 2000, pp. 273-286.

STREHLKE 2009

C.B. STREHLKE, *Berenson, Sassetta, and Asian art*, in *Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece*, a cura di M. Israëls, Firenze 2009, I, pp. 37-49.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian art*, in *BERNARD BERENSON* 2014, pp. 207-229.

SUMMERS 1982

D. SUMMERS, *The «visual arts» and the problem of historical description*, «Art Journal», 42, 1982, pp. 301-310.

THOREL-CAILLET AU 2004

S. THOREL-CAILLET AU, *Le poète*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 293-299.

THUILLIER 1995

J. THUILLIER, *Wölfflin et la France*, in *Relire Wölfflin*, a cura di M. Waschek, (Conférences et Colloques du Louvre), Parigi 1995, pp. 12-29.

THUILLIER 1998

J. THUILLIER, *La Vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?*, in *RELIRE FOCILLON 1998*, pp. 75-96.

THUILLIER 2003

J. THUILLIER, *Théorie générale de l'histoire de l'art*, Parigi 2003.

TISSOT 1998

C. TISSOT, *Archives Henri Focillon (1881-1943). Inventaire*, Parigi 1998.

TRAUTMANN-WALLER 2002

C. TRAUTMANN-WALLER, *Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne*, «Revue de métaphysique et de morale», 34, 2, 2002, p. 77-90.

TROTTA 2006

A. TROTTA, *Berenson e Lotto: problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006.

VAISSE 2004a

P. VAISSE, *L'art du XXe siècle d'Henri Focillon*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 205-216.

VAISSE 2004b

P. VAISSE, *Josef Strzygowski et la France*, in *L'histoire de l'histoire de l'art* («Revue de l'art», 146, 2004), pp. 73-83.

VAKKARI 2001

J. VAKKARI, *Giovanni Morelli's «scientific» method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's*, «Konsthistorisk tidskrift», 70, 2001, pp. 46-54.

VASOLD 2011

G. VASOLD, *Riegl, Strzygowski and the development of art*, «Journal of art historiography», 5, 2011 (<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/vassold.pdf>).

VERGNOLLE 2004

É. VERGNOLLE, *Un nouveau regard sur les débuts de la sculpture romane*, in *LA VIE DES FORMES* 2004, pp. 137-145.

VERSTEGEN 2001

I. VERSTEGEN, *Bernard Berenson and the science of anti-modernism*, «Art criticism», 15, 2001, pp. 9-22.

VERSTEGEN 2014

I. VERSTEGEN, *The Tactility of Early Cubism*, «Konsthistorisk tidskrift», 83, 2014, 4, pp. 290-302.

VERTOVA 2000

L. VERTOVA, *Lotto e Berenson: riflessioni e ricordi*, «Venezia Cinquecento», 19, 2000, pp. 47-58.

WELLEK 1966

R. WELLEK, *Vernon Lee, Bernard Berenson and Aesthetics*, in *Friendship's Garland: Essays Presented to Mario Praz on His Seventieth Birthday*, a cura di V. Gabrieli, Roma 1966, II, pp. 233-251.

WHITALL COSTELLOE 1894

M. WHITALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», 35/207, 1894, pp. 828-837.

WIND 1977

E. WIND, *Arte e anarchia*, Milano 1977 (Edizione originale 1963).

WÖLFFLIN/GANTNER 1997

H. WÖLFFLIN, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, a cura di J. Gantner, Parigi 1997.

WOODFIELD 2001

R. WOODFIELD, *Reading Riegl's «Kunst-Industrie»*, in *Framing formalism. Riegl's work*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001, pp. 49-81.

ZERNER 1997

H. ZERNER, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Parigi 1997.

ZILBERBERG 2007

C. ZILBERBERG, *Riegl et l'invention du paradigme*, «Actes sémiotiques», 110, 2007 (<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1558>).

ABSTRACT

Tra le personalità frequentate in Francia da Bernard Berenson figura anche Henri Focillon. Tra i due storici dell'arte dovette stabilirsi se non un'amicizia, almeno una conoscenza fatta di reiterati incontri, come testimonia un piccolo ma significativo scambio di lettere. Il saggio analizza la relazione tra i due concentrandosi su alcuni elementi intellettuali comuni: l'interesse per l'arte medievale e per quella orientale, il ruolo assegnato al tatto e alla mano nella estetica e nella fenomenologia artistica, il concetto di decadenza e quello di umanesimo, che i due autori interpretano in modo diametralmente opposto.

Among the personalities associated with Bernard Berenson in France, there is also Henri Focillon. The two art historians met several times, so that an intellectual exchange – if not a real friendship – took place, as proved by a small but significant group of letters. This paper analyzes the relationship between the two, focusing on some common intellectual elements: their interest in medieval and oriental art; the role assigned to touch and hand in aesthetic and artistic phenomenology; the concepts of decline and of humanism, which the authors interpret in a diametrically opposite way.