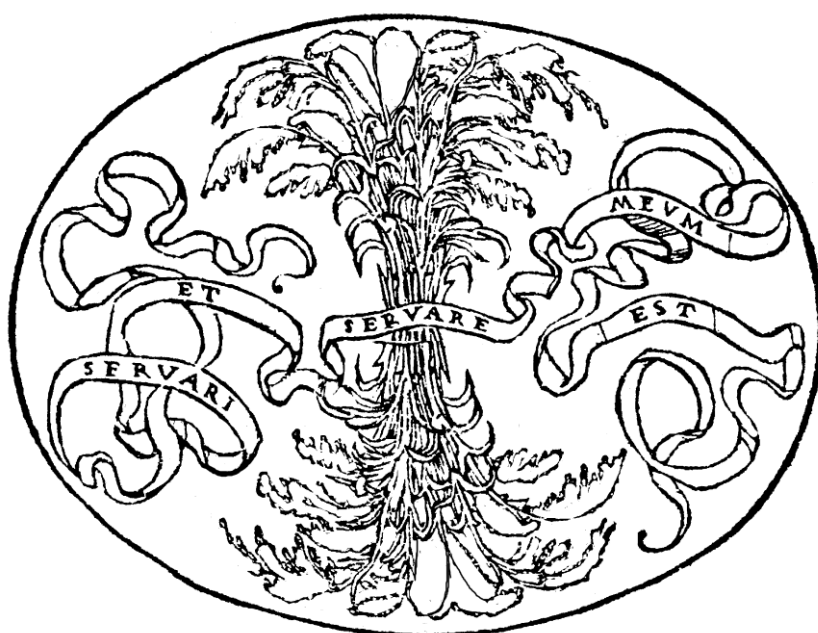


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://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](mailto: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



## EDITORIALE

In occasione del 150° anniversario della nascita di Bernard Berenson – e trent’anni dopo gli studi pionieristici di Jocelyne Rotily su Berenson e la Francia, che rimangono tutt’ora fondamentali<sup>1</sup> – ci è sembrato opportuno riprendere in considerazione i rapporti che lo storico dell’arte americano aveva intessuto con gli ambienti e la cultura francese. In effetti, in Francia Berenson era riuscito a stabilire un’ampia rete di contatti sin dal suo primo soggiorno, nel 1887: contatti che poi aveva continuato ad arricchire sino alla morte nel 1959, per via epistolare oltre che recandosi regolarmente a Parigi, di cui frequentava assiduamente i salotti *à la page* e tutti gli altri luoghi d’incontro del bel mondo letterario e storico-artistico, coltivando del resto legami molto proficui con i principali mercanti d’arte dell’epoca.

Gli undici contributi qui riuniti gettano nuova luce su questi aspetti attraverso lo studio di fonti inedite, soprattutto carteggi, che offrono uno spaccato quanto mai vivace di un crocevia culturale straordinariamente poliedrico, tra critica d’arte e *connoisseurship*, letteratura e mercato. Un crocevia di cui Berenson fu appunto uno dei perni, tra Otto e Novecento.

I *souvenirs* di Michel Laclotte che aprono questo numero hanno valore di memoria vissuta e recano testimonianza della continuità di un lascito, umano e culturale, ma anche e soprattutto di metodo: quello della *connoisseurship*, che proprio Berenson – dopo Cavalcaselle e Morelli – erse a sistema. Gli altri contributi seguono un filo prevalentemente tematico (pur rispettando ove possibile la successione cronologica degli incontri di Berenson) e mirano a rendere conto della varietà degli ambienti frequentati dallo storico dell’arte americano: ambienti che ruotavano attorno ad alcuni storici dell’arte come Salomon Reinach, Louis Gillet e Henri Focillon (si vedano i saggi di H. Duchêne, E. Assante di Ponzillo, A.M. Ducci); a mercanti quali Charles Vignier e altri protagonisti del commercio di arte orientale (saggi di A. Nigro, M. Casari); a scrittori e artisti come Marcel Proust, Jean Cocteau o la coppia Edith Cooper - Katharine Bradley (saggi di R. Colby, J. Picon, M. Minardi, C. Pizzorusso). L’ultimo articolo, di A. Trotta, è dedicato all’*Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* tenutasi al Petit Palais (1935) e ai suoi risvolti politici e culturali. Questo evento non coincide con l’estremo cronologico entro cui ruotano i contributi qui riuniti – alcuni dei quali anzi proseguono il filo della narrazione sino alla fine degli anni Cinquanta e oltre – ma corrisponde all’apice della fortuna di Berenson in Francia. Un intervento sull’*annus mirabilis* della *carrière française* del critico statunitense ci sembrava quindi adatto a chiudere la nostra raccolta.

---

<sup>1</sup> Si veda in particolare J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d’art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l’École Française de Rome. Moyen Âge, Temps Modernes», 97, 1985, pp. 961-989 e J. ROTILY, *Bernard Berenson (1865-1959) et la France*, Thèse de doctorat sous la direction de G. Démians d’Archimbaud, Université de Provence Aix-Marseille 1986. Del resto, in questi ultimi anni (in cui è fra l’altro ricorso anche il Cinquantenario della morte di Berenson, nel 2009), hanno visto la luce (o sono in corso di stampa) numerose nuove pubblicazioni sul personaggio: *Berensoniana*, numero speciale della rivista «Concorso», V, 2011; *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L. A. Waldman e D. Seybold, Cambridge (MA) 2014; *My Dear BB... The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925-1959*, a cura di R. Cumming, New Haven (CT) 2015; *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano, in corso di stampa (2015); Giovanna De Lorenzi, *Bernard Berenson Wladimir Weidlé, e le api d’Aristeo. Un dialogo sul “destino attuale delle lettere e delle arti?”*, Firenze, in corso di stampa (2015).

Senza entrare nello specifico dei saggi qui riuniti, vorrei proporre qualche breve spunto di riflessione sollecitato dalla loro lettura. Lo statuto di ‘straniero’ di Berenson ha molto contribuito a forgiare la sua identità e i suoi codici di sociabilità<sup>2</sup>. Sin dalle sue origini: ebreo lituano, trasferitosi giovanissimo con la famiglia negli Stati Uniti, dove riuscì a integrarsi perfettamente nella *upper society* di Boston assimilandone tutte le idiosincrasie (e dove, per inciso, si convertì all’episcopalismo mentre era studente a Harvard). Poi ancora in Europa, dove giunse a 22 anni, in un viaggio *post lauream*, per stabilirsi infine in Italia, scelta come terra d’elezione, diventando presto uno dei fulcri di quel variegato mondo di angloamericani a Firenze che avrebbe fatto dei propri gusti estetici e artistici uno dei marchi dell’epoca. E anche in questo caso, sia pur con modalità diverse rispetto agli Stati Uniti (e diverse religioni: qui si sarebbe convertito al cattolicesimo, nel 1891), molte delle sue scelte appaiono chiaramente dettate da una fortissima volontà di integrazione sociale, imperniata sulla sua capacità innata di assimilare (sfruttandoli) vezzi e maniere dei circoli aristocratici che dominavano la scena della *Belle Époque*: le mostre, i salotti letterari, le feste mondane, i caffè, l’estetismo erto a tratto identitario se non a motivo di vita...

In questo contesto, sembra che due fossero i canali privilegiati attraverso cui si costruivano i rapporti, si nutrivano le relazioni: la conversazione e – specialmente importanti per lo storico – i carteggi. Non è certo un caso, da questo punto di vista, che molte delle ricerche su Berenson si siano fondate sullo studio del vastissimo carteggio che egli intratteneva tutta la vita (conservandone ogni documentazione, dal momento che non si poteva realizzare quell’altra forma di autocelebrazione che pur avrebbe agognato, ossia la registrazione delle sue conversazioni<sup>3</sup>). Anche i contributi di questa raccolta sono prevalentemente costruiti su documenti epistolari e affini, conservati in parte alla Villa I Tatti (come per esempio i carteggi utilizzati da A. Nigro e M. Casari per ricostruire i rapporti fra Berenson e i mercanti d’arte orientale a Parigi), in parte anche altrove: così le carte di Louis Gillet alla Bibliothèque nationale de France (E. Assante), gli archivi di Salomon Reinach della Biblioteca Méjanes à Aix-en-Provence (H. Duchêne) o gli appunti destinati al diario congiunto di Katharine Bradley e Edith Cooper, *alias* Michael Field, conservati presso la British Library di Londra (R. Colby).

Sono appunto questi documenti che fanno affiorare tutto un mondo con i suoi ritrovi deputati, i suoi miti, le sue manie, i suoi caratteristi: i mercanti d’arte e i conservatori di museo, gli editori e i collezionisti, gli artisti e gli scrittori... e poi le donne. Donne che spesso conducevano una vita molto libera se non ‘scandalosa’ rispetto alle convenzioni dell’epoca,

<sup>2</sup> Su questi argomenti si veda l’eccellente recensione di R. HUGHES, *Only in America*, «The New York Review of Books», 20 dicembre 1979. Inoltre, P. FISCHER, *Artful Itineraries: European Art and American Careers in High Culture, 1865-1920*, New York 2000, pp. 426-438; T.M. ENDELMAN, «Aestheticism and the Flight from Jewishness», *Jewish Culture and History*, vol. 12, issue 3, nov. 2010, pp. 426-438 (pubblicato anche in *Visualizing Jews Through The Ages: Literary And Material. Representations of Jewishness and Judaism*, a cura di H. Ewence e H. Spurling, New York-London 2015, pp. 122-136).

<sup>3</sup> «Quel dommage que la conversation ne s’enregistre pas automatiquement! Il y aurait alors des centaines et des milliers de kilos de papier qui conserveraient pour la postérité mes brillants propos, mes paradoxes, mon esprit, ma sagesse, ma culture, en un mot les effusions de mon cœur, de ma pensée et de mon âme. [...] C’est d’autant plus regrettable que j’étais né pour parler, plutôt que pour écrire et, ce qui me paraît plus fâcheux encore, pour converser plutôt que pur parler, à condition d’être stimulé par mes interlocuteurs», cito dalla traduzione francese : B. BERENSON, *Esquisse pour un portrait de soi-même (Sketch for a self-portrait, 1949)*, traduit de l’anglais par Juliette Charles Du Bos, Paris 1955, pp. 13-14.

riuscendo ciò nonostante a integrarsi pienamente nel mondo intellettuale del tempo (anche se spesso con costi umanamente molto pesanti): vengono in mente – per nominare solo alcuni dei nomi citati nelle pagine che seguono – Katharine Bradley e Edith Cooper, Edith Warthon e Eugénie Sellers... A questa categoria di donne ‘emancipate’ apparteneva senz’altro anche Mary Smith Costelloe, poi Berenson: amante, collaboratrice, moglie e compagna di vita di Bernard, che – soprattutto nei primi anni della loro relazione – contribuì a introdurre il futuro marito nella società letteraria e artistica europea tanto a Londra quanto a Parigi, grazie anche al fratello, lo scrittore Logan Pearsall Smith.

Parigi fu la prima tappa del tour europeo del 1887 che portò Berenson a decidere di stabilirsi in Italia, e rimase anche in seguito – molto più di Londra – uno dei palcoscenici privilegiati della sua affermazione umana e professionale. Molte le ragioni: in quel periodo la capitale francese era forse più di qualsiasi altra città europea il luogo d’incontro di una *bohème* artistico-letteraria internazionale particolarmente attrattiva per gli intellettuali d’Oltreoceano sulle cui tracce si era posto Berenson. A Parigi – grazie a Mary Costelloe – incontrò sin dal 1894 Salomon Reinach, che sarebbe poi sempre rimasto il suo principale mentore in Francia; ma anche negli anni successivi – come mettono in evidenza i contributi qui riuniti – sono proprio le reti di relazioni parigine e le relative pratiche di sociabilità che consentono a Berenson di crearsi quei contatti che gli daranno la visibilità necessaria per porsi al centro della scena culturale europea. Come quando nel 1916 incontra Jean Cocteau tramite l’avvocato americano Walter Berry e la scrittrice Edith Wharton; o quando due anni dopo conosce Proust a un ricevimento offerto sempre da Berry, presidente della Camera di Commercio statunitense, alla presenza dell’Aga Khan e della *crème* della società aristocratica francese; o ancora all’inizio del 1919, quando incontra Arthur Kingsley Porter – chiamato a far parte della Commission des monuments historiques – per poi intraprendere con lui un memorabile viaggio in Borgogna a visitare le cattedrali devastate dalla guerra.

Parigi in effetti non era solo la capitale intellettuale della *Belle Époque*: era anche un centro nevralgico del mercato dell’arte e il luogo in cui – sotto lo stimolo delle iniziative centralistiche dello stato francese – andava definendosi l’armatura istituzionale della storia dell’arte: le cattedre universitarie e i musei (il Louvre, innanzitutto; ma anche altri di recente quanto varia istituzione, dal Musée des arts décoratifs al musée Jacquemart-André, per non dire della rete dei musei di provincia), e intorno ad essi le commissioni ministeriali e le riviste specializzate, le grandi mostre retrospettive e i cataloghi, gli inventari e le case editrici... Una volta trovata la sua nuova vocazione, per Bernard si trattava di legittimarsi anche e soprattutto presso questi soggetti istituzionali, depositari di un sapere ‘professionale’ tendenzialmente esclusivo e profondamente conscio della propria autorevolezza. Fu così che sin dai primi anni Novanta Berenson mise in atto una strategia molto articolata, al fine dichiarato di accreditarsi come interlocutore privilegiato dell’*establishment* storico-artistico: pubblicando una serie di articoli in cui metteva in dubbio l’attribuzione di quadri celebri delle maggiori collezioni museali europee, mettendo in discussione i criteri su cui si fondavano le rispettive politiche di acquisizione, interloquendo in tal modo da pari a pari con i conservatori e responsabili museali; e al tempo stesso distinguendosi come guida ricercata, capace di interpretare ruoli ogni volta diversi – istrione di spirito con i membri dell’alta società, scaltro conoscitore con i

collezionisti facoltosi e i potenziali acquirenti, fine erudito con studiosi ed esperti dei diversi Paesi.

In un caso come nell'altro, lo strumento principe della sua affermazione fu la *connoisseurship*, una pratica attribuzionistica – ma non solo – allora da poco introdotta nell'uso da Morelli, e i cui principali teorizzatori divennero ben presto proprio i Berenson – Bernard e sua moglie Mary, autrice di diversi interventi in cui perorava il carattere scientifico del nuovo metodo, reso materialmente possibile dalla disponibilità di buone riproduzioni fotografiche delle opere d'arte, oltre che dalle mutate condizioni di viaggio in Europa, mai così agevoli e veloci<sup>4</sup>. La nuova critica d'arte veniva così a fondarsi su (e in parte a confondersi con) i più recenti ritrovati della tecnica, costituendo al pari di quelli una riprova del periodo di progresso in cui l'umanità si trovava a vivere all'alba del nuovo secolo – sebbene poi Berenson assai lucidamente riconoscesse a posteriori quanto essenzialmente carismatico fosse il carattere *positivo* del suo metodo (e del suo personaggio): «I soon discovered – confessava a molti anni di distanza nel suo *Sketch for a Self-Portrait* (1949) – that I ranked with fortune-tellers, chiromantists, astrologers».

Sta di fatto che sin dalla fine degli anni Novanta Berenson in Francia diventa un'autorità riconosciuta: unanimemente additato come *esprit novateur*, le sue *expertises* sono correntemente utilizzate da conservatori, mercanti e collezionisti. Nel 1926 la pubblicazione dei *Peintres italiens de la Renaissance* nella «Bibliothèque de la Pléiade» di Gallimard (tradotti da Louis Gillet) offriva agli storici dell'arte della nuova generazione una griglia interpretativa applicabile non solo all'analisi stilistica delle singole opere, ma più generalmente al significato della creazione artistica nel suo complesso. Probabilmente, lo si è già accennato, il momento della massima consacrazione Oltralpe per lo studioso ormai settantenne si ebbe nel 1935, in occasione dell'ojettana *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* del Petit Palais, che recepiva non solo la cronologia ma tutta l'impalcatura critica costruita da Berenson nel corso di un trentennio di studi, mentre proprio sulle ali del successo della mostra uscivano due nuove edizioni dei *Peintres italiens de la Renaissance*: una nel 1935, l'altra nel 1936, corredata da un ricco apparato iconografico e pubblicata come *hors-série* nella nuova collana del «Musée de la Pléiade»<sup>5</sup>.

E tuttavia è a questo medesimo periodo che si può far risalire l'inizio di uno scollamento crescente fra l'inflessa attività critica di Berenson e gli orientamenti culturali dell'epoca destinati a rivelarsi più fertili negli anni seguenti. Proprio lui, che all'indomani della prima Guerra Mondiale aveva iniziato a riflettere sul ruolo dell'arte nella storia e nella società maturando una forma di impegno etico all'insegna di un nuovo umanesimo cristiano, si trovava ad essere celebrato da una mostra i cui fini propagandistici nei confronti del regime fascista erano quanto mai scoperti e dichiarati (A.M. Ducci; A. Trotta). Possiamo qui intravedere i primi sintomi di quella difficoltà di rimanere al passo con i tempi che sarà sempre più evidente nel decennio successivo e che sarà poi alla base del rifiuto della lezione berensoniana da parte di molti esponenti delle nuove leve intellettuali uscite allo scoperto nell'immediato dopoguerra (così André Malraux, e in seguito Waldémar George, André

<sup>4</sup> M. WHITALL COSTELLOE, *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», 35/207, 1894, pp. 828-837.

<sup>5</sup> Effimera quanto significativa avventura editoriale, la collana accolse cinque traduzioni francesi di altrettanti libri usciti nella serie «Valori Plastici», nata dalla rivista di analogo nome e creata da Mario Broglio.



Chastel e Yves Bonnefoy). Questione di generazioni, naturalmente; di carattere (si pensi a quanto complicato in Italia fu il rapporto Longhi-Berenson); ma anche e soprattutto il segno della fine di un mondo – quell’effervescente *fin de siècle* prolungatasi sino alla prima Guerra Mondiale – in cui Berenson aveva potuto affermarsi sin quasi identificandosi in esso, riuscendo poi con difficoltà a sopravvivergli.