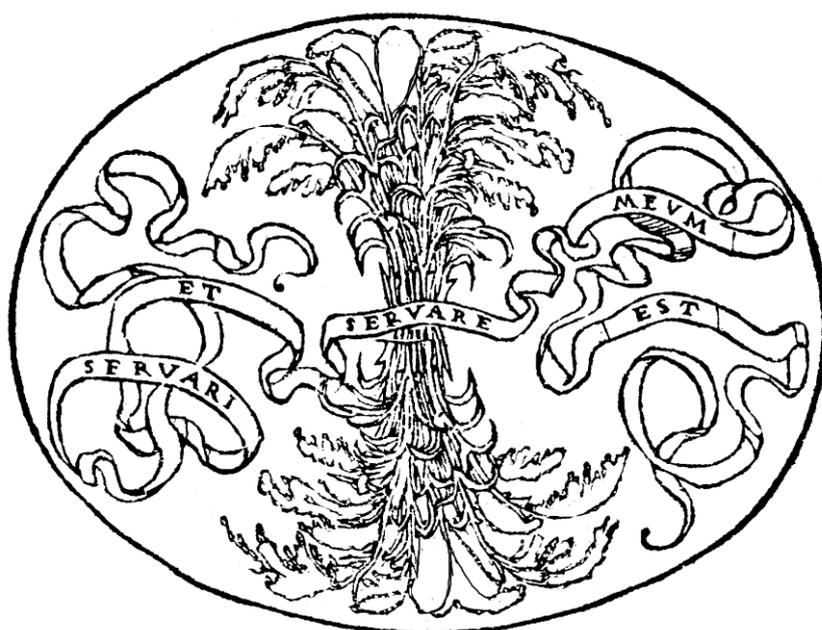


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

MORELLI, BERENSON, PROUST.
«THE ART OF CONNOISSEURSHIP»

«Avez-vous une idée de la fortune (dans le sens le plus vulgaire du mot) de M. Berenson?»
Marcel Proust a Georges de Lauris, 1906¹

Giunto ai suoi ottantaquattro anni, Bernard Berenson scriveva di sé riferendosi a quell'«equivocal thing, an “expert”»; agli occhi del pubblico «I soon discovered that I ranked with fortune-tellers, chiromantists, astrologers»².

Traspare da queste parole, come dall'intero libro da cui esse sono tratte, *Sketch for a Self-Portrait* (1949), una diminuita fiducia verso la figura del conoscitore, che non è solo quella del pubblico, ma di un uomo che non senza rimpianti fa i conti con la sua lunga vicenda di intellettuale.

Sul finire del secolo precedente il tono non poteva essere diverso. Nel 1902 Berenson si era deciso a pubblicare un saggio inizialmente destinato ad aprire un libro mai portato a termine. Il titolo *Rudiments of connoisseurship* dà l'idea della consistenza come appena sbazzata di una materia nondimeno per lui essenziale, sorta di muro portante di quell'ambizioso edificio che quel libro «on the Methods of Constructive Art Criticism» sarebbe stato nelle disattese intenzioni³. Il saggio, risalente al 1894 circa, nasceva quasi a caldo sull'onda della pubblicazione, appena quattro anni prima, dei *Kunstkritische Studien* sulle gallerie Borghese e Doria Pamphilj di Giovanni Morelli, «the great inventor», specifica Berenson, di un nuovo modo di fare connoisseurship (una scienza, aggiunge, vecchia nondimeno migliaia di anni)⁴, l'uomo che più di altri ebbe un peso nella sua formazione di conoscitore⁵.

Con la sezione «Concetto fondamentale e Metodo» si era infatti già aperto il libro di Morelli del 1890⁶. Al pari del botanico, del geologo e dello zoologo il moderno conoscitore era colui in grado di padroneggiare la natura materiale delle opere d'arte. L'intuizione, ossia «il *senso innato per l'arte*» o «l'impressione generale» sul quadro che giunge «alle prime occhiate» ad «indovinare l'autore di un'opera d'arte»⁷, veniva sostituita da una lenta conoscenza analitica fondata, come le altre scienze, sull'osservazione, l'esperienza e lo studio. Solo dopo aver secreto nel dettaglio le caratteristiche proprie di ogni artista, sulla base dello scrutinio dei dipinti sparsi nelle gallerie e nelle collezioni d'Europa, il buon conoscitore poteva dirsi abile all'attribuzione, capace di distinguere i testi autografi da quelli apocrifi, gli originali dalle copie, imitazioni, repliche di bottega. In tale opera, come noto, aveva un peso specifico l'esame delle caratteristiche morfologiche e fisionomiche della figura umana:

mi sia concesso qui nella Tribuna di richiamare la sua attenzione sulle forme proprie a Tiziano nell'orecchio e nella mano in questo suo eccellente ritratto del prelado Beccadelli (N. 1116). La prego di non impazientarsi se io la trattengo così a lungo su cose che a lei possono parere per

¹ CORRESPONDANCE 1970-1993, VI, p. 247.

² BERENSON 1949, pp. 35, 39.

³ BERENSON 1902, p. VI.

⁴ *Ivi*, p. VII.

⁵ BERENSON 1916, p. 41; BERENSON/MARIANO 1963, p. 348. Sui rapporti tra le due personalità, si veda BROWN 1993.

⁶ Oltre a MORELLI/ANDERSON 1991, si veda anche l'edizione a sé di questa parte del volume: MORELLI/D'ANGELO 1993 (in particolare l'*Introduzione* di P. D'Angelo).

⁷ Si farà di seguito sempre riferimento alla più recente edizione italiana dell'opera, pubblicata per la prima volta nel 1897; MORELLI/ANDERSON 1991, pp. 37, 38 (il corsivo è dell'autore).

ora molto insignificanti e persino ridicole; a me importa prima di tutto abituarla a tener conto, nella osservazione d'un'opera d'arte, *di ogni cosa, fin delle minime per sé stesse, perché col tempo imparerà che le più semplici bazzecole possono servire a mettere sulla buona via*⁸.

Nel momento di stendere le proprie osservazioni di metodo, Berenson metterà più in chiaro alcuni aspetti. Si coglie in tralice il suo desiderio di rendere sistematico un metodo che era stato esposto in maniera non sistematica, e di salvarlo dal ridicolo⁹, in un'intenzione di legittimazione, all'epoca ancora *in fieri*, dello statuto della connoisseurship. Berenson sapeva bene di avere molto, fin troppo in comune, agli occhi del mondo, con Morelli, dalle relazioni con il mercato antiquario alla passione per la pittura in Italia settentrionale tra XV e XVI secolo. Da qui anche un'altra ragione di senso del suo saggio.

Nel condividere l'opinione del suo maestro circa il carattere relativo delle fonti e dei documenti ai fini dell'attribuzione, Berenson ne spiega le motivazioni con delucidazioni assenti nei *Kunstkritische Studien*. La loro importanza non è negata recisamente, ma è accostata con criteri di vaglio tuttora condivisibili, per giungere ad un punto nodale: Morelli aveva affermato che «l'unico vero documento [...] in ultima analisi sta nell'opera stessa»¹⁰; Berenson parafrasa, in altri termini, che «In a sense, the works of art themselves are the only materials of the students of the history of art». «The work of art itself is the event»¹¹. Un altro elemento su cui il secondo pone l'accento è il valore dell'analogia quale fattore determinante (nel linguaggio chimico potremmo dire legante o reagente), nel lavoro di aggregazione e distinzione, in una parola di classificazione, svolto dal conoscitore: i documenti e le notizie tramandate sugli artisti acquistano valenza probante «only when confirmed by connoisseurship – which we may roughly define at once as the comparison of works of art with a view to determining their reciprocal relationship»¹²; ed infatti tale scienza «is based on the assumption that perfect identity of characteristics indicates identity of origin – an assumption, in its turn, based on the definition of characteristics as those features that distinguish one artist from another»¹³.

Berenson prosegue quindi sulla traccia di Morelli nel considerare essenziali i caratteri fisionomici tradotti dall'artista, che divengono distintivi, ossia individuali, quanto più appaiono ripetitivi, «less consciously [...] executed», stereotipati¹⁴. Nel concludere la sua classificazione di tali elementi, dal naso alle orecchie e alle mani, dai capelli alla bocca, dal cranio al movimento del corpo, lo studioso pone in rilievo come il loro esame non conduca ad un grado assoluto di veridicità. L'importanza di questi test soggiace ad una legge di relatività: cambia a seconda degli artisti, e all'interno della vicenda da essi percorsa l'analisi pone risultati differenti a seconda del segmento temporale al quale si applica; infine, come aveva già brevemente asserito Morelli, «the value of those tests which come nearest to being mechanical is inversely as the greatness of the artist. The greater the artist, the more weight falls on question of quality in the consideration of a work attributed to him»¹⁵.

La qualità. È questa una parola chiave che scorre lentamente come un rigagnolo in tutto il testo berensoniano¹⁶ per poi gonfiarsi e precipitare nelle pagine finali. Ponendosi come centrale parametro di valutazione, che travalica tutto il resto, «The sense of Quality is

⁸ *Ivi*, p. 62 (il corsivo è mio).

⁹ Egli sembra infastidito e deluso da alcune affermazioni di Morelli che avrebbero necessitato a suo giudizio di maggiori spiegazioni («The result of this consistently held attitude of this was that his method laid itself out to ridicule, and, what is worse, misunderstanding»; BERENSON 1902, p. VIII).

¹⁰ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 44.

¹¹ BERENSON 1902, pp. 119-120, per entrambe le citazioni.

¹² *Ivi*, p. 113.

¹³ *Ivi*, p. 122.

¹⁴ *Ivi*, p. 125.

¹⁵ *Ivi*, p. 147 (il corsivo è dell'autore).

¹⁶ *Ivi*, pp. 134, 140, 142, 144, 147.

undoubtedly the most essential equipment of a would-be connoisseur»¹⁷. Non ragioniamo più al livello della scienza, attenta ai «tricks, mannerisms, and mechanical tests»¹⁸ («the discussion of Quality belongs to another region than that of science»¹⁹), ma è anzi il ragionamento stesso a rivelare i propri confini, al di là dei quali si stende una pianura il cui accesso richiede altre doti, altre chiavi interpretative. «Our task, for the present, has limited itself to the consideration of the formal and more or less measurable elements in pictures with which the Science of connoisseurship must reckon. We have not touched the Art of connoisseurship»²⁰. Con queste parole lapidarie si chiude il saggio berensoniano, come il braccio di un ponte sospeso su un abisso.

Un saggio fortunato e assai discusso di Carlo Ginzburg di circa trentacinque anni fa ha indagato l'evolversi di un paradigma epistemologico nell'arco di secoli, focalizzandosi sui decenni a cavallo tra XIX e XX secolo, che videro prima l'affermazione del metodo morelliano, quindi la diffusione delle tesi di Sigmund Freud; e tra i due fenomeni il successo della letteratura poliziesca²¹. Con uno sguardo a volo d'uccello sulla storia della cultura che fa venire le vertigini allo specialista contemporaneo, lo studioso ha messo in rilievo il ruolo di Morelli nel codificare, nel contesto degli studi storico-artistici, quel paradigma indiziario la cui origine più remota rimonta agli inizi della storia dell'uomo, cacciatore nella sua lotta per la sopravvivenza. Un sistema conoscitivo non scientifico nell'accezione galileiana del termine, ma qualitativo, esperienziale, immerso nella concretezza e nel caso particolare, fondato sulla decifrazione di indizi, sintomi, tracce, perfino di quei 'detriti' dell'osservazione che Morelli e Berenson avevano traghettato nel campo della loro indagine e che avrebbero poi attratto l'interesse di Freud: «auch diese [die Psychoanalyse] ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem «refuse» der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten»²². È un metodo che ha alle sue spalle lo sviluppo di varie discipline, dalla scienza criminale alla semeiotica medica (per rimanere all'Ottocento), la quale permette di diagnosticare la malattia sulla base di sintomi apparentemente irrilevanti; ed è parimenti schiuso, nel primo Novecento, a fecondare la psicoanalisi così come la letteratura: «Si può dimostrare agevolmente – conclude Ginzburg – che il più grande romanzo del nostro tempo – la *Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario»²³.

Solo di recente lo studioso ha spiegato come alle leggi portanti di tale metodo egli sia giunto proprio attraverso la lettura di Proust e la comprensione delle modalità interpretative con cui lo scrittore si pone di fronte alla realtà²⁴. Nel frattempo, in un saggio dedicato alla centralità del *déchiffrement* nel processo di distillazione delle verità contenute nel romanzo, Mariolina Bongiovanni Bertini ha dedicato alcune note di rilievo sull'applicazione del paradigma indiziario nella letteratura proustiana²⁵.

Muovendo dalla definizione di connoisseurship data da Morelli e Berenson, la via che qui si intende percorrere prosegue con approfondimenti le tappe iniziali di questo percorso,

¹⁷ *Ivi*, p. 147.

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁹ *Ivi*, p. 147.

²⁰ *Ivi*, p. 148.

²¹ Il saggio (*Spie. Radici di un paradigma indiziario*), inizialmente edito nel 1978, è stato poi ripubblicato in aggiunta ad altri dello stesso autore: GINZBURG 1986, pp. 158-209. Circa i rapporti tra Morelli, Freud e la medicina, cfr. le osservazioni di J. Anderson, in MORELLI/ANDERSON 1991, pp. 504-505.

²² «Anche questa [la psicoanalisi] è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o “rifiuti” della nostra osservazione» (FREUD 1942-1973, X, p. 185, citato, in traduzione, da GINZBURG 1986, p. 162).

²³ GINZBURG 1986, p. 192.

²⁴ GINZBURG 2013.

²⁵ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 150-207, *speciatim* pp. 178, 183-187, 195-199 (il saggio in questione, *Redenzione e metafora*, era stato edito per la prima volta nel 1981).

nell'identificazione degli elementi distintivi della metodologia indiziaria presenti in *À la recherche du temps perdu*, dei canali e soprattutto delle ragioni che portarono Proust a privilegiare questo specifico indirizzo epistemologico.

La forma che traspare più in superficie in questa ricerca è la figura di Swann, il collezionista e fine conoscitore dei maestri antichi che, amante di Vermeer, segue il precetto morelliano di viaggiare da un museo all'altro: una *Diana al bagno* era stata acquistata dalla Mauritshuis come opera di Nicolas Maes, ma egli pensa che si tratti di un quadro autografo di Vermeer; è quindi necessario «studiare il quadro sul posto»²⁶. Ma quello e altri viaggi restano immaginari e Swann non sarà più che un conoscitore dilettante, le cui doti nel campo della pittura («fine intenditore di quadri») vengono ironicamente poste da Proust sullo stesso piano della sfera mondana («conoscitore di indirizzi giusti»)²⁷. Ma non senza un qual senso, perché solo chi è a conoscenza delle leggi e degli usi più specifici di quella complessa tribù che è l'universo sociale del faubourg Saint-Germain può muoversi, prima ancora che con disinvoltura, con discernimento, distinguendo la vera e falsa caratura dell'aristocrazia, oltre l'apparenza: «avec le coup d'œil exact et désabusé du connaisseur à qui on montre un bijou faux» Madame de Guermantes non tarda a smascherare una duchessa da due soldi²⁸, e il duca suo marito può affermare qualcosa di simile circa la signorina di Stermaria, «d'un air de connaisseur»²⁹. Quest'ultimo è tuttavia miglior intenditore mondano che di quadri, allorché Swann riconosce la tela della sua collezione, dal primo attribuita a Velazquez, come una crosta³⁰. La medesima scienza analitica, cresciuta nella consuetudine, che nella sfera sociale permette di fare valutazioni simili, nel campo artistico, alle distinzioni tra originali e imitazioni, autografi e opere di bottega, si può applicare al settore ancillare della moda: il barone di Charlus possedeva in maniera particolare

le don d'observer minutieusement, de distinguer les détails aussi bien d'une toilette que d'une "toile". [...] Il reconnaissait immédiatement ce à quoi personne n'eût jamais fait attention, et cela aussi bien dans les œuvres d'art que dans les mets d'un dîner (et de la peinture à la cuisine tout l'entre-deux était compris)³¹.

L'intuizione fulminea non è tanto, in questo esempio, una dote innata, quanto il frutto dell'esperienza unito ad un talento individuale.

Quelli ora esposti sono riferimenti alla connoisseurship che non scendono oltre una generica applicazione del metodo e che possono apparire isolati, ma in un passo più ampio Proust dimostra di conoscere a fondo la natura concreta, materiale del lavoro dell'esperto (nell'accezione soprattutto dell'iconografo, in questo caso), nella visione di Saint Loup che espone al Narratore alcune leggi della scienza militare:

Des incidents en apparence insignifiants, mal compris à l'époque, t'expliqueront que l'ennemi, comptant sur une aide dont ces incidents trahissent qu'il a été privé, n'a exécuté en réalité qu'une partie de son action stratégique. De sorte que, si tu sais lire l'histoire militaire, ce qui est récit confus pour le commun des lecteurs est pour toi un enchaînement aussi rationnel qu'un tableau pour l'amateur qui sait regarder ce que le personnage porte sur lui, tient dans les mains,

²⁶ PROUST 1983-1993, I, p. 427 (*Du côté de chez Swann*).

²⁷ *Ivi*, II, pp. 821, 823 (*Sodome et Gomorrhe*). Cfr. anche PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 239.

²⁸ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 70-71 (*Sodome et Gomorrhe*).

²⁹ *Ivi*, II, p. 865 (*Le côté de Guermantes*).

³⁰ *Ivi*, p. 868.

³¹ *Ivi*, III, p. 713 (*La Prisonnière*); Charlus possedeva «il dono d'osservare minuziosamente, di distinguere i dettagli di una *toilette* non meno che d'una "tela". [...] Riconosceva immediatamente cose a cui nessuno avrebbe mai badato, e questo sia nelle opere d'arte che nelle portate d'un pranzo (e in tutto ciò che è compreso fra la pittura e la cucina)» (PROUST 1983-1993, III, pp. 610-611).

tandis que le visiteur ahuri des musées se laisse étourdir et migrainer par de vagues couleurs. Mais, comme pour certains tableaux où il ne suffit pas de remarquer que le personnage tient un calice, mais où il faut savoir pourquoi le peintre lui a mis dans les mains un calice, ce qu'il symbolise par là, ces opérations militaires, en dehors même de leur but immédiat, sont habituellement, dans l'esprit du général qui dirige la campagne, calquées sur des batailles plus anciennes qui sont, si tu veux, comme le passé, comme la bibliothèque, comme l'érudition, comme l'étymologie, comme l'aristocratie des batailles nouvelles³².

Il brano è rilevante anche per il chiaro valore conferito agli «incidenti apparentemente insignificanti, a suo tempo fraintesi», paragonabili ai dettagli minori dei quadri, dell'osservazione, che attendono di essere interpretati. In questo contesto proustiano ha un senso considerare tali fattori in relazione agli studi di Charles Darwin sull'origine delle specie, già evidenziati dagli studi come precedenti dell'attenzione conferita da Morelli alle apparenti 'quisquillie'³³:

The importance, for classification, of trifling characters, mainly depends on their being correlated with many other characters of more or less importance. [...] If several trifling characters are always found in combination, though no apparent bond of connection can be discovered between them, especial value is set on them³⁴.

Il senso è nel noto interesse manifestato da Proust per Darwin, espressamente menzionato più volte nel romanzo, specialmente in relazione alla botanica e alla fecondazione dei fiori.

Le analogie sono, tanto per l'esperto d'arte (si pensi alla definizione di connoisseurship data da Berenson) quanto per lo scienziato lo strumento primario di ogni classificazione. Proust aveva ben chiaro tale concetto e lo mise in rilievo nelle prime righe della sua *Introduzione*, edita nel 1904, a *La Bibbia di Amiens* di John Ruskin: quando osserviamo diversi ritratti di Rembrandt riuniti in una stessa stanza siamo colpiti dagli elementi comuni che essi condividono e il fine di ogni operazione critica dovrebbe proprio essere quello «de discerner, par une sorte d'expérience, les traits permanents du caractère, c'est la variété des œuvres», aiutando «le lecteur à être impressionné par ces traits singuliers», mettendo «sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain», come di un artista o di un compositore³⁵.

Ritornando al discorso di Saint Loup, questi aggiunge come di fronte ad una decisione da prendere i grandi generali, come certi chirurghi, vadano oltre la lettura in filigrana delle

³² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 410 (*Le côté de Guermantes*); «Incidenti apparentemente insignificanti, a suo tempo fraintesi, potranno spiegarti che il nemico, il quale contava su un aiuto di cui, come rivelano quegli incidenti, è rimasto privo, ha eseguito, in realtà, solo una parte della sua azione strategica. E così, se sai leggere la storia militare, quello che per un lettore comune non è che un confuso racconto diventa per te una concatenazione razionale, come può esserlo un quadro per l'intenditore capace di vedere che cosa indossi o tenga fra le mani il personaggio effigiato, mentre lo sprovveduto visitatore di musei si lascia stordire e intontire da una vaga accozzaglia di colori. Ma, come per certi quadri non è sufficiente notare che il personaggio regge un calice, ma bisogna sapere perché il pittore gliel'ha messo in mano, che cosa simboleggia, così le operazioni militari, anche a prescindere dal loro fine immediato, sono di solito, nella mente del generale che dirige la campagna, ricalcate su antiche battaglie che costituiscono, se vuoi, il passato, la biblioteca, l'erudizione, l'etimologia, l'aristocrazia delle nuove battaglie» (PROUST 1983-1993, II, pp. 130-131).

³³ ANDERSON 1987, p. 52; PAU 1993, pp. 306-307.

³⁴ DARWIN 1909, pp. 455, 456.

³⁵ M. Proust, in RUSKIN 1904, pp. 9-10; il critico dovrebbe «notare, come in una specie di esperimento, i segni immutabili del carattere e la varietà delle opere [...]; aiutare il lettore a rilevare questi segni singolari, mettere sotto i suoi occhi i modi analoghi che gli permettano di considerarli segni essenziali del genio di uno scrittore» (M. Proust, in RUSKIN 1988, pp. 11, 12). L'edizione originale della *Bible d'Amiens* di J. Ruskin, tradotta e annotata da M. Proust, è consultabile in linea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80148w>.

battaglie antiche su quelle moderne: «Tu verras Napoléon ne pas attaquer quand toutes les règles voulaient qu'il attaquât, mais une obscure divination le lui déconseillait», aggiunge Saint Loup³⁶. Da un lato quindi l'esperienza, dall'altro «il fiuto, la divinazione» che ispirano lo stratega³⁷. Sono questi termini di cui già si era servito Berenson per definire la dote propria di un genio: «The insight of a Morelli, the power of divination given to a Furtwängler, are high gifts, but for their proper exercise they require adequate facts»³⁸.

Morelli si era laureato in medicina, Conan Doyle e Freud erano medici e così Adrien Proust, il padre dello scrittore, specialista in igiene. Proust, come è noto, visse gran parte della sua vita come un malato cronico. Sede privilegiata, nella *Recherche*, dell'esercizio del metodo indiziario è infatti la medicina, di cui si potrebbero citare varie esemplificazioni. All'occhio affinato dall'esperienza clinica del dottor Du Boulbon basta uno sguardo per comprendere un'intera linea di successione familiare, dalla nonna al Narratore, in fatto di ipersensibilità nervosa e ipocondria, ben oltre la malattia fisica: «Croyez-vous, madame, qu'il ne m'a pas suffi de voir vos yeux, d'entendre seulement la façon dont vous vous exprimez, que dis-je? De voir madame votre fille et votre petit-fils qui vous ressemblent tant, pour connaître à qui j'avais affaire?»³⁹.

I termini dell'esposizione del metodo sono analoghi alla scienza militare: il «fiuto», il «colpo d'occhio» di Cottard, riconoscono velocemente la causa delle soffocazioni del Narratore⁴⁰. O quanto meno credono, come nel caso di Du Boulbon, di riconoscere. Sappiamo quale opinione nutrisse Proust sull'infallibilità della medicina. Ma qui non è in discussione la veridicità del responso diagnostico, analogamente all'attribuzione, azzeccata o fallace, del *connoisseur*, ma l'applicazione di un metodo.

Da questi esempi ci rendiamo anche conto di come il paradigma indiziario, nei diversi settori di indagine nei quali si esercita, si avvalga della percezione sensoriale come medium fondante del processo conoscitivo: l'occhio di Du Boulbon e di Cottard, quindi l'orecchio. A proposito di quest'ultimo organo di senso, vale di nuovo Du Boulbon («sentire il modo in cui vi esprimete»), ma anche il Narratore, il quale, superate le prime ingenuità e venuto a conoscenza dei diversi volti che può assumere il mondo del piacere, può dire che «je n'aurais pas eu besoin, pour donner un diagnostic, de poser des questions, d'ausculter»; «à mon oreille exercée, comme le diapason d'un accordeur» basta il tono della voce per identificare le preferenze sessuali del barone di Charlus e di Monsieur de Vaugoubert. «Un clinicien n'a même pas besoin que le malade en observation soulève sa chemise ni d'écouter la respiration, la voix suffit»⁴¹.

L'occhio è inoltre strumento dell'investigazione al servizio del desiderio erotico, come dimostra nuovamente Charlus: «il se contentait seulement, détournant par moments le regard

³⁶ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 412 (*Le côté de Guermantes*); «Napoleone non attacca se un'oscura divinazione glielo sconsiglia» (PROUST 1983-1993, II, p. 133).

³⁷ PROUST 1983-1993, II, p. 37.

³⁸ BERENSON 1916, p. 80.

³⁹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 599 (*Le côté de Guermantes*); «Pensate, signora, che non mi sia bastato guardarvi negli occhi, sentire il modo in cui vi esprimete, ma che dico?, vedere vostra figlia e vostro nipote, che vi assomigliano tanto, per capire con chi avevo a che fare?» (PROUST 1983-1993, II, p. 368).

⁴⁰ PROUST 1983-1993, I, p. 600 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

⁴¹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 62, 64 (*Sodome et Gomorrhe*); «non avrei avuto bisogno, per emettere una diagnosi, di fare domande, di auscultare»; «al mio orecchio esercitato come il diapason d'un accordatore»; «Un clinico non ha bisogno che il malato sotto osservazione sollevi la camicia, né d'ascoltare il suo respiro; basta la voce» (PROUST 1983-1993, II, pp. 804-805).

investigateur de ses yeux pénétrants, de l'attacher sur ma figure, avec le même sérieux, le même air de préoccupation, que si elle eût été un manuscrit difficile à déchiffrer»⁴².

La scienza del sapere ascoltare ed osservare è come un apriti-sesamo, dischiude un mondo inaccessibile ai sordi e ai ciechi, fa dell'oggetto dell'analisi un libro aperto allo sguardo dell'iniziato:

Et pourtant, même sous les couches d'expressions différentes, de fards et d'hypocrisie, qui le maquillaient si mal, le visage de M. de Charlus continuait à taire à presque tout le monde le secret qu'il me paraissait crier. J'étais presque gêné par ses yeux où j'avais peur qu'il ne me surprît à le lire à livre ouvert, par sa voix qui me paraissait le répéter sur tous les tons, avec une inlassable indécence. Mais les secrets sont bien gardés par ces êtres, car tous ceux qui les approchent sont sourds et aveugles⁴³.

Con questi casi vediamo come è l'intima natura dell'essere (ipersensibilità della famiglia del Narratore, omosessualità di Charlus) ad essere disvelata dall'indagine dell'esperto. La superficie dell'apparenza inganna, aveva scritto Morelli⁴⁴, e uno strumento che riesca a scandagliare un più profondo livello di verità si pone quale necessario. Nella sfera dell'erotismo a maggior ragione. L'esame degli indizi è il metodo al servizio di quel desiderio insaziabile e sempre frustrato di verità che è la gelosia; il metodo che, come il cacciatore sulle tracce della preda, permette all'amante di sondare la fitta tela di menzogne di cui si ammanta l'essere amato («essere in fuga», infatti):

On sait bien que chaque assassin, en particulier, s' imagine avoir tout si bien combiné qu'il ne sera pas pris, en somme les assassins sont presque toujours pris. Au contraire, les menteurs sont rarement pris, et, parmi les menteurs, plus particulièrement les femmes qu'on aime

ma «l'oreille un peu musicienne sent que ce n'est pas cela, comme pour un vers faux, ou un mot lu à haute voix pour un autre»⁴⁵. È in tal senso singolare che il nome del detective Sherlock Holmes compaia nella *Recherche* una sola volta, in relazione alla rete di menzogne tra il Narratore e Albertine, associata alla finzione poliziesca⁴⁶. L'amante cerca di smascherare le menzogne dell'amata come il conoscitore di quadri le copie e le imitazioni di un originale. Con l'esperienza dei suoi anni l'anziano Berenson non avrebbe dimenticato, allo stesso modo, «his detective skill in showing up frauds»⁴⁷.

Nell'amore si tratta, come negli altri ambiti, di una ricerca che non porta a conclusioni definitive, ma che in strada verso la verità. Nell'ossessione di colui che ama per la vita misteriosa dell'amata, questa ricerca si nutre di tutto, anche di quei dettagli insignificanti il cui

⁴² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 119 (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*); «si limitava a volgere ogni tanto lo sguardo indagatore dei suoi occhi penetranti, fissandomelo in viso con la stessa serietà, la stessa espressione preoccupata con cui avrebbe considerato un manoscritto di difficile decifrazione» (PROUST 1983-1993, I, p. 923).

⁴³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, p. 731 (*La Prisonnière*); «E tuttavia, persino sotto quegli strati di espressioni diverse, di belletto e di ipocrisia che lo truccavano così malamente, il viso del signor di Charlus continuava a tacere quasi a tutti il segreto che a me dava l'impressione di gridare. Ero quasi in imbarazzo a causa dei suoi occhi nei quali temevo ch'egli mi sorprendesse a leggerlo come un libro aperto, della sua voce che mi sembrava ripeterlo in tutti i toni, con instancabile indecenza. Ma le persone riescono facilmente a custodire i loro segreti, perché tutti quelli che li avvicinano sono sordi e ciechi» (PROUST 1983-1993, III, p. 631).

⁴⁴ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 38.

⁴⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, pp. 683, 684 (*La Prisonnière*); «Si sa che ogni assassino, in particolare, si figura d'aver tutto così ben combinato, che mai nessuno lo scoprirà; ma, in fin dei conti, gli assassini vengono quasi sempre scoperti. Al contrario, i mentitori vengono raramente scoperti, e più particolarmente, fra loro, le donne di cui siamo innamorati»; ma «l'orecchio musicalmente un po' esperto sente che non è così, come per un verso falso o una parola letta ad alta voce per un altro» (PROUST 1983-1993, III, pp. 577-578).

⁴⁶ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 39 (*Albertine disparue*).

⁴⁷ BERENSON 1949, p. 18.

valore si è sopra evidenziato: il Narratore mette al setaccio la comunicazione con Albertine, ogni sua parola sotto la lente d'ingrandimento, ed è costretto ad aggrapparsi ad alcune «imprudenze di linguaggio» per giungere almeno ad alcune «conclusioni incerte»⁴⁸. Così facendo, egli ripercorreva i passi di Swann, per il quale spiare, corrompere i domestici, ascoltare alle porte

ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments, que *des méthodes d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité*⁴⁹.

Molti dei casi finora esaminati collegano l'esperienza del conoscitore ad un più vasto sapere: i medici, il Narratore, Swann, Charlus sono anche uomini di cultura e si può pensare che il loro occhio non sia disgiunto da tale bagaglio e da un processo di distillazione intellettuale, che ne sia anzi influenzato. Il mondo 'primitivo' e atavico della domestica Françoise e di Combray ci rivela il contrario. Françoise «ne savait rien, dans ce sens total où ne rien savoir équivaut à ne rien comprendre, sauf les rares vérités que le cœur est capable d'atteindre directement. Le monde immense des idées n'existait pas pour elle»⁵⁰. Una diversa distinzione tra doti d'intuizione e intelligenza era stata chiarita a proposito di Cottard: «Ce don mystérieux n'implique pas de supériorité dans les autres parties de l'intelligence et un être d'une grande vulgarité, aimant la plus mauvaise peinture, la plus mauvaise musique, n'ayant aucune curiosité d'esprit, peut parfaitement le posséder»⁵¹. L'ignoranza dell'intelligente domestica, scevra di ogni sovrastruttura concettuale, dell'influenza annebbiante della *Kultur*, è la premessa necessaria del suo talento di conoscitore, quello messo in rilievo con maggior spicco nell'intero romanzo, il talento più puro e misterioso, modello per lo stesso Narratore. Di nuovo spiando, orecchiando dietro le porte,

elle avait pu dédaigner de *s'assurer par les yeux de ce que son instinct avait dû suffisamment flairer*, car à force de vivre avec moi et mes parents, la crainte, la prudence, l'attention et la ruse avaient fini par lui donner de nous *cette sorte de connaissance instinctive et presque divinatoire qu'a de la mer le matelot, du chasseur le gibier, et de la maladie, sinon le médecin, du moins souvent le malade*. Tout ce qu'elle arrivait à savoir aurait pu stupéfier à aussi bon droit que l'état avancé de certaines connaissances chez les anciens, vu les moyens presque nuls d'information qu'ils possédaient (les siens n'étaient pas plus nombreux: c'était quelques propos, formant à peine le vingtième de notre conversation à dîner, recueillis à la volée par le maître d'hôtel et inexactement transmis à l'office)⁵².

⁴⁸ PROUST 1983-1993, III, p. 443 (*La Prisonnière*).

⁴⁹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 270 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «adesso, situandosi sullo stesso piano della decifrazione dei testi, del confronto tra le varie testimonianze e dell'interpretazione dei monumenti, non gli apparivano più che come altrettanti metodi di indagine scientifica, dall'indubbio valore intellettuale e idonei alla ricerca della verità» (PROUST 1983-1993, I, p. 332).

⁵⁰ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 10 (*À l'hombre des jeunes filles en fleurs*); Françoise «non sapeva niente, nel senso totale in cui niente equivale a non capire niente, eccettuate le rare verità che il cuore è capace di attingere direttamente. Il mondo sterminato delle idee per lei non esisteva» (PROUST 1983-1993, I, p. 786).

⁵¹ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, pp. 488-489 (*À l'hombre des jeunes filles en fleurs*); «Questo dono misterioso non implica alcuna superiorità nelle altre zone dell'intelligenza, e un individuo estremamente volgare, che ama la peggiore pittura e la peggiore musica e non ha la minima curiosità intellettuale, può benissimo esserne dotato» (PROUST 1983-1993, I, p. 601).

⁵² PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, pp. 653-654 (*Le côté de Guermantes*; il corsivo è mio); «poteva darsi che Françoise non avesse nessun interesse ad accertarsi con gli occhi di ciò che il suo istinto aveva certo fiutato, giacché, a forza di vivere con me e con i miei, il timore, la prudenza, l'attenzione e l'astuzia avevano finito col darle, di noi, quella specie di conoscenza istintiva e quasi divinatoria che il marinaio ha del mare, la selvaggina del cacciatore, e della malattia, se non il medico, perlomeno, spesso il malato. La quantità di cose che riusciva a sapere era davvero stupefacente, come l'alto livello di certe conoscenze presso gli antichi, considerata la quasi nullità dei mezzi d'informazione in loro possesso (quelli di Françoise non erano più numerosi: pochi discorsi, appena la ventesima parte della nostra conversazione a tavola, raccolti al volo dal maggiordomo e inesattamente riferiti in cucina)»

Vi sono in questa descrizione tutti gli elementi morelliani e berensoniani del conoscitore: l'esperienza acquisita nel tempo, l'intuito naturale, il rapporto con la scienza medica, la decifrazione metodica di dettagli frammentari colti al volo. Se ciò non bastasse, Françoise, come la sua padrona, zia Léonie, eccelle anche nell'analisi fisiognomica, altro campo cui la *connoisseurship* è tradizionalmente legata:

En tous cas Françoise attachait de plus en plus aux moindres paroles, aux moindres gestes de ma tante une attention extraordinaire. [...] Et quand elle avait proféré sa requête, elle observait ma tante à la dérobée, tâchant de deviner dans l'aspect de sa figure ce que celle-ci avait pensé et déciderait⁵³.

Quanto a zia Léonie,

Peu à peu son esprit n'eut plus d'autre occupation que de *chercher à deviner* ce qu'à chaque moment pouvait faire, et chercher à lui cacher, Françoise. *Elle remarquait les plus furtifs mouvements de physionomie de celle-ci, une contradiction dans ses paroles, un désir qu'elle semblait dissimuler.* Et elle lui montrait qu'elle l'avait démasquée, d'un seul mot qui faisait pâlir Françoise et que ma tante semblait trouver, à enfoncer au cœur de la malheureuse, un divertissement cruel⁵⁴.

Finché «peu à peu Françoise et ma tante, *comme la bête et le chasseur*, ne cessaient plus de tâcher de prévenir les ruses l'une de l'autre»⁵⁵.

Come la bestia e il cacciatore. La guerra silenziosa, costruita sui reciproci sospetti, sull'analisi impietosa dei minimi gesti, segue le stesse leggi della strategia militare – altro terreno di applicazione, come visto, del paradigma indiziario – e precorre all'inizio del romanzo (il passo è tratto da *Combray*) la meccanica crudele dei rapporti amorosi, con strumenti analoghi – lo abbiamo già rilevato – a quelli dello spionaggio, dell'indagine poliziesca. Alla radici della metodologia indiziaria «s'intravede il gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda»⁵⁶. D'altronde, Françoise fiuta la menzogna o ciò che le viene nascosto con l'istinto di un segugio: «*Ses narines se dilataient, elle flairait la brouille, elle devait la sentir depuis longtemps*»⁵⁷. Il livello delle sue diagnosi è inoltre altro rispetto a quello del chirurgo, del conoscitore d'arte o dello stratega: questi ultimi giungono a risultati che possono essere anche fallaci, mentre nella domestica di Combray non vi è margine di errore. Proust mette sempre in rilievo l'esattezza completa delle sue deduzioni, che sembrano quasi attingere ad una

(PROUST 1983-1993, II, pp. 436-437). L'importanza di questo passo, così come dell'«ignoranza» di Françoise quale modello per le conquiste conoscitive del Narratore, è stata evidenziata da BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 195-196.

⁵³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 117 (*Du côté de chez Swann*); «In ogni caso Françoise prestava sempre più alle minime parole, ai minimi gesti di mia zia un'attenzione straordinaria. [...] E una volta avanzata la sua richiesta, osservava furtivamente mia zia, tentando di indovinare dall'espressione del suo volto quel che aveva pensato e cosa avrebbe deciso» (PROUST 1983-1993, I, p. 144).

⁵⁴ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 116 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «A poco a poco la sua mente non ebbe più altre occupazioni che cercare d'indovinare quello che di continuo Françoise potesse fare e tentare di nascondere. Coglieva i più furtivi movimenti della sua fisionomia, una contraddizione nelle sue parole, un desiderio che aveva l'aria di dissimulare. E le faceva capire di averla smascherata con una sola parola che faceva impallidire Françoise e che mia zia sembrava conficcare con crudele divertimento nel cuore della sventurata» (PROUST 1983-1993, I, pp. 143-144).

⁵⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, I, p. 116 (*Du côté de chez Swann*; il corsivo è mio); «Ormai Françoise e mia zia non smettevano più, come la bestia e il cacciatore, di cercare di prevenire l'una le astuzie dell'altra» (PROUST 1983-1993, I, p. 144).

⁵⁶ GINZBURG 1986, p. 169.

⁵⁷ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 26 (*Albertine disparue*); «Le sue narici si dilatavano, fiutava il litigio, probabilmente lo sentiva da molto tempo» (PROUST 1983-1993, IV, p. 33).

sfera sovrasensibile. In lei l'esercizio del metodo si basa su un intuito senza pari, profetico, e, dato ulteriore, sull'uso strumentale dei risultati acquisiti, istintivamente crudele:

Et pourtant, de ma jalousie, de la surveillance que j'exerçais sur Albertine, et desquelles j'eusse tant voulu que Françoise ne se doutât pas, celle-ci *ne tarda pas à deviner la réalité, guidée, comme le spirite qui, les yeux bandés, trouve un objet, par cette intuition qu'elle avait des choses qui pouvaient m'être pénibles, et qui ne se laissait pas détourner du but par les mensonges que je pouvais dire pour l'égarer*⁵⁸.

Il caso di Françoise riporta la discussione su Berenson, al senso insolito dell'Arte della connoisseurship. Il processo che guida verso il riconoscimento della qualità di un'opera d'arte, in seno alle peculiarità materiali e formali dell'opera stessa, non può essere spiegato. Può essere dimostrato attraverso i risultati, il verdetto, non analizzato metodologicamente. Il metodo esposto da Morelli e Berenson può illustrare come classificare i vari tipi di orecchie e di nasi nei quadri, ma non come comprendere l'alta o bassa qualità dell'orecchio o del naso dipinto in un certo modo in un quadro specifico. Nella sua esposizione di metodo, Berenson si fermò quindi sulla soglia dell'Arte della connoisseurship e ammise di aver preferito scrivere il libro su Lorenzo Lotto piuttosto che concludere il suo libro di critica artistica⁵⁹. Ha scelto di parlare della qualità delle opere del pittore veneziano, piuttosto che spiegare come comprendere quella qualità.

Proust non spiega attraverso quali mezzi Françoise, come uno spiritista che ad occhi bendati trova un oggetto nascosto, azzecca ogni suo vaticinio, ogni sua «expertise» (tale è il termine adottato da Proust), al di là della «sa curiosit  de domestique attis e par la haine et habitu e   noter des détails avec une effrayante précision»⁶⁰. Ce ne presenta gli effetti e le prove. In Françoise, come nel medico e nello stratega di genio, si mescolano in realt  due aspetti del metodo indiziario: l'analisi dettagliata del dato concreto e la divinazione frutto dell'esperienza.

L'intera *Recherche* narra, come   noto, di una vicenda conoscitiva non fondata sull'applicazione di formule astratte, ma sulla 'secrezione' di leggi sulla base dell'esperienza del protagonista, debitamente decifrata lungo un viaggio iniziatico incentrato sulle disillusioni e sugli insegnamenti del dolore. Come Elstir che dipinge una marina all'opposto della visione 'oggettiva' di essa, ossia in base a ci  che vede e non a ci  che sa, cos 

Les idées form es par l'intelligence pure n'ont qu'une v rit  logique, une v rit  possible, leur élection est arbitraire. *Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre*. Non que les idées que nous formons ne puissent être justes logiquement, mais nous ne savons pas si elles sont vraies. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérité et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. *L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après*⁶¹.

⁵⁸ PROUST/TADIÉ 1987-1989, III, p. 867 (*La Prisonnière*; il corsivo   mio); «Ci  non toglie che la mia gelosia, la sorveglianza che esercitavo su Albertine, delle quali avrei tanto voluto che non si accorgesse, Françoise non abbia tardato a indovinarle, guidata, come lo spiritista che trova un oggetto a occhi bendati, dal suo intuito per le cose capaci di farmi soffrire, intuito che non si faceva distogliere dal proprio scopo dalle menzogne ch'io potessi dire per fuorviarlo» (PROUST 1983-1993, III, p. 784).

⁵⁹ BERENSON 1902, p. VI («I thought it wiser to exemplify method in a concrete instance, and wrote my "Lotto"»).

⁶⁰ PROUST/TADI  1987-1989, IV, p. 46 (*Albertine disparue*); «alla sua curiosit  di domestica, attizzata dall'odio e abituata a notare particolari con una precisione spaventosa» (PROUST 1983-1993, IV, p. 58).

⁶¹ PROUST/TADI  1987-1989, IV, pp. 458-459 (*Le temps retrouv *; il corsivo   mio); «Le idee formate dall'intelligenza pura non hanno che una verit  logica, una verit  possibile, la loro elezione   arbitraria. Il libro dai caratteri figurati, non tracciati da noi,   il solo nostro libro. Non che le idee formate da noi non possano essere

L'importanza per Proust della conoscenza indiziaria risiede in questo lavoro di decifrazione dei caratteri figurati riposti nel reale, ne è parte all'interno di una relazione più ampia tra l'essere umano e ciò che lo circonda⁶². «Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même»⁶³.

Il connoisseur indaga il quadro anonimo alla ricerca del suo autore, come l'amante il segreto celato dall'essere amato o il detective il crimine, sulle tracce del colpevole tradito dalle sue impronte digitali⁶⁴: «La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifeste, et [...] on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs»⁶⁵. Il segreto del processo conoscitivo è celato nell'oggetto stesso della ricerca: «il nome del maestro [è] scritto nell'opera stessa», aveva sentenziato Morelli⁶⁶; esso deve solo essere decifrato. Questo è un primo livello. Nella *Recherche* il significato dei frammenti in apparenza marginali, delle scorie dell'osservazione, va oltre la scoperta di un mistero celato dietro un volto, una vita, un evento. Sono i segni minuti di un'esperienza di vita che costituiscono l'aperti-sesamo per accedere alle risorse sepolte del tempo ritrovato («le più semplici bazzecole [che] possono servire a mettere sulla buona via», come aveva scritto Morelli): la *madeleine*, una mattonella sconnessa, un rumore, un fazzoletto. Ma esse non vanno cercate, sfuggono, nella visione proustiana, alla memoria volontaria, sono all'antitesi di ogni metodologia di ricerca scientifica; quanto ai dettagli marginali, in questo livello più profondo non è l'analisi intellettuale a donare loro la parola, a renderli strumento di epifania.

Il rapporto tra Proust e l'orizzonte metodologico dei conoscitori europei potrebbe apparire sfocato o addebitarsi ad una generica influenza di pensiero. I contatti tra lo scrittore e Berenson sono già stati materia di discussione⁶⁷ e si fondano a partire da due lettere dell'autunno 1906, inviate da Proust all'amico Georges de Lauris: nella prima l'autore immagina la risposta dell'amato John Ruskin (tratta dai *Mornings in Florence*) agli errori di attribuzione rinfacciategli dai «bons experts» come Berenson⁶⁸. Questi ultimi, a differenza degli artisti e di coloro che giudicano l'arte attraverso mezzi estetici, sono specialisti nelle qualità materiali delle opere d'arte («une connaissance précise de la toile et des habitudes de procédé») e nel verdetto dell'attribuzione. Ma, conclude Proust, «Tout cela n'empêche que j'aimerais bien connaître Berenson», un uomo che per lo scrittore doveva rappresentare un modello di approccio all'arte opposto a quello di Ruskin.

Trovo singolare che il sistema indiziario di matrice morelliana e berensoniana, cioè proveniente dal settore storico-artistico, oltre che dalla medicina e dalla letteratura poliziesca,

giuste dal punto di vista logico; ma non sappiamo se sono vere. Solo l'impressione, per misera che ne sembri la materia e inafferrabile la traccia, è un criterio di verità, e per questo lei sola merita d'essere appresa dall'intelletto, perché lei sola è capace – a patto ch'esso sappia estrarne quella verità – di condurlo a una perfezione maggiore e di dargli una gioia pura. L'impressione è per lo scrittore ciò che la sperimentazione è per lo scienziato, con la sola differenza che nello scienziato il lavoro dell'intelligenza viene prima, nello scrittore dopo» (PROUST 1983-1993, IV, p. 559).

⁶² Sul rilievo di questo passo della *Recherche*, si veda anche GINZBURG 2013, p. 7.

⁶³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 458 (*Le temps retrouvé*); «Quel libro, arduo più d'ogni altro da decifrare, è anche il solo che la realtà ci abbia dettato, il solo che sia "impresso" in noi dalla realtà medesima» (PROUST 1983-1993, IV, p. 559).

⁶⁴ La connessione tra metodo morelliano e criminologia è già in WIND 1972, p. 63.

⁶⁵ PROUST/TADIÉ 1987-1989, II, p. 365 (*Le côté de Guermantes*); «per manifestare la verità, non occorre esprimerla a parole, e [...] è forse possibile coglierla con maggiore certezza, senza aspettare le parole e senza tenerne alcun conto, in mille segni esteriori» (PROUST 1983-1993, II, p. 75).

⁶⁶ MORELLI/ANDERSON 1991, p. 44.

⁶⁷ ROTILY 1990, e il saggio di Jérôme Picon presente in questo numero.

⁶⁸ CORRESPONDANCE 1970-1993, VI, pp. 241-242.

sia sistematicamente messo in atto a partire dalla *Recherche* e non nelle opere di Proust anteriori al 1900. Alcune embrionali applicazioni dell'indagine indiziaria sono visibili nel *Jean Santeuil*, composto tra il 1895 e il 1900⁶⁹; non a caso, vista l'ammirazione dello scrittore per Balzac, il quale aveva costruito l'impalcatura di diverse situazioni romanzesche dei suoi libri su un sistema di «segni marginali di verità non immediatamente visibili», i quali, allorché interpretati, avrebbero rivelato segreti inconfessabili⁷⁰. Balzac rappresenta un precedente essenziale per l'estensione del paradigma indiziario nella *Recherche*. Ma ciò che manca, negli scritti proustiani di fine Ottocento, è il rapporto tra tale metodologia e la connoisseurship, nonché, come detto, l'uso sistematico dei relativi parametri epistemologici.

Il primo decennio del Novecento costituisce un momento focale dell'attenzione dello scrittore per la storia dell'arte, catalizzata soprattutto da Ruskin e dal Medioevo, ma aperta ai nuovi esponenti della moderna, «now popular, even fashionable [...] connoisseurship»⁷¹. Nella lettera sopra citata, Proust chiedeva informazioni all'amico sull'esistenza di traduzioni francesi degli scritti di Berenson, tanto amico del suo mentore Robert de Montesquiou e così di casa nei salotti parigini. I due, come noto, si sarebbero poi conosciuti. Inutile insistere sui tanti collegamenti tra l'uno e l'altro, sulle amicizie comuni, ecc.⁷² Non sappiamo invece se Proust avesse avuto accesso alle pubblicazioni di Morelli, il cui nome probabilmente (anche solo grazie alla notorietà e alla mediazione dei testi berensoniani) non doveva essergli ignoto. Non è un'affascinante, sicuramente casuale coincidenza che il cognome Morelli sia l'italianizzazione dell'originario Morel, il nome che Proust avrebbe dato ad uno dei personaggi della *Recherche*?

Il successo conquistato nel primo Novecento dalla connoisseurship e da uno dei suoi più carismatici specialisti, Bernard Berenson, è tra gli aspetti di quell'approfondimento sugli strumenti e le letture esegetiche della storia dell'arte che, come detto, Proust condusse specificatamente in quegli anni. Il metodo di interpretazione visiva dei connoisseurs dovette affascinarlo, irrobustendo la 'scienza' acquisita grazie a Balzac, confermandone le basi veritiere. Le influenze delle molteplici fonti si riversarono, con la ricchezza di spunti raccolta in queste note, nella stratificazione del romanzo.

Negli anni in cui Proust andava concludendo la propria opera, una nuova generazione di conoscitori, tra cui Osvald Sirén, Richard Offner, si era già affacciata nel campo dello studio dei dipinti primitivi. In una delle ultime sezioni de *Le temps retrouvé*, in cui il Narratore tira le somme dei destini incrociati dei personaggi del romanzo e della sua vocazione per la letteratura, ritroviamo, in trasparenza, la figura morelliana e berensoniana dello studioso che fonda la sua conoscenza e la sua professionalità sulle opere d'arte quali manufatti, prima che come cose belle ricomposte nella loro unità:

⁶⁹ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 182-185. Cito a tale proposito un passo specifico: «Les mouvements divers de l'esprit se marquant souvent de la répétition uniforme et en apparence tout à fait matérielle d'un acte, [...] les inconscients et involontaires mouvements qui suivent instinctivement les mouvements de la pensée et de la volonté, et les expriment ainsi bien plus fidèlement que si c'étaient elles qui les dirigeaient» (PROUST/CLARAC 1971, p. 633); «I vari moti dello spirito sono spesso sottolineati dalla ripetizione uniforme e, in apparenza, affatto materiale di un gesto, [...] moti volontari e inconsci che seguono istintivamente i moti del pensiero e della volontà, e così li esprimono molto più fedelmente che se fossero essi a dirigerli» (PROUST 1953, pp. 318-319).

⁷⁰ BONGIOVANNI BERTINI 1996, pp. 178, 235. Già prima della *Recherche*, ossia nella già citata *Introduzione a La Bibbia di Amiens* di John Ruskin, Proust mette in rilievo questo aspetto dei romanzi di Balzac, che doveva averlo molto interessato: «La toilette de Mme de Cadignan est une ravissante invention de Balzac parce qu'elle donne une idée de l'art de Mme de Cadignan, qu'elle nous fait connaître l'impression que celle-ci veut produire sur d'Arthez et quelques-uns des ses "secrets"» (M. Proust, in RUSKIN 1904, p. 88); «L'abito della signora di Cadignan è un'incantevole invenzione di Balzac poiché quest'abito ci dà un'idea dell'arte della signora di Cadignan, ci fa conoscere l'impressione che essa vuole produrre su d'Arthez ed alcuni dei suoi "segreti"» (M. Proust, in RUSKIN 1988, p. 61).

⁷¹ BERENSON 1902, p. VII.

⁷² Cfr. TADIÉ 2002, pp. 351, 605, 749.

Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire); il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier⁷³.

Il senso di questo paragone con i frammenti dispersi ma legati delle opere smembrate è nei «fils mystérieux»⁷⁴ e apparentemente disgiunti della storia fin lì esposta, «dont la conjonction avait concouru à former une circonstance, si bien qu'il me semblait que la circonstance était l'unité complète et le personnage seulement une partie composante»⁷⁵.

⁷³ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 551 (*Le temps retrouvé*); «Allo stesso modo, un amatore d'arte a cui si mostri l'anta d'un retable ricorda in quale chiesa, in quali musei, in quale collezione privata sono disperse le altre (così come seguendo i cataloghi delle aste o frequentando gli antiquari finisce col trovare il gemello dell'oggetto che possiede e con cui fa il paio); nella propria testa può ricostruire la predella, l'altare tutto intero» (PROUST 1983-1993, IV, p. 670).

⁷⁴ PROUST/TADIÉ 1987-1989, IV, p. 607.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 550-551; «da cui congiunzione aveva concorso a formare una circostanza, tanto che la circostanza mi sembrava fosse l'unità complessiva e il personaggio solo una componente» (PROUST 1983-1993, IV, p. 670).

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON 1987

J. ANDERSON, *Giovanni Morelli et sa définition de la "science dell'arte"*, «Revue de l'art», 75, 1987, pp. 49-55.

BERENSON 1902

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, Londra 1902.

BERENSON 1916

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, Londra 1916.

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Sketch for a self-portrait*, Londra 1949.

BERENSON/MARIANO 1963

B. BERENSON, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, a cura di N. MARIANO, Londra 1963.

BONGIOVANNI BERTINI 1996

M. BONGIOVANNI BERTINI, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino 1996.

BROWN 1993

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

CORRESPONDANCE 1970-1993

Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par P. Kolb, I-XXI, Parigi 1970-1993.

DARWIN 1909

C. DARWIN, *The origin of species*, New York 1909 (edizione originale Londra 1859).

FREUD 1942-1973

S. FREUD, *Gesammelte Werke*, I-XVIII, Francoforte 1942-1973.

GINZBURG 1986

C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino 1986.

GINZBURG 2013

C. GINZBURG, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la Recherche*, «L'indice», XXX, 2013, 6, pp. 6-7.

GIOVANNI MORELLI 1993

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

MORELLI/ANDERSON 1991

G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. ANDERSON, Milano 1991 (edizione originale *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890).

MORELLI/D'ANGELO 1993

G. MORELLI, *Il conoscitore d'arte*, a cura di P. D'ANGELO, Palermo 1993 (edizione originale inclusa in *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Lipsia 1890).

PAU 1993

R. PAU, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, in GIOVANNI MORELLI 1993, t. II, pp. 301-319.

PROUST 1853

M. PROUST, *Jean Santeuil*, Torino 1953.

PROUST/CLARAC 1971

M. PROUST, *Jean Santeuil, précédé de Les plaisirs et les jours*, a cura di P. CLARAC con la collaborazione di Y. Sandre, Parigi 1971.

PROUST 1983-1993

M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, traduzione di G. Raboni, I-IV, Milano 1983-1993.

PROUST/TADIÉ 1987-1989

M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. TADIÉ, I-IV, Parigi 1987-1989 (edizione originale Parigi 1913-1927).

ROTILY 1990

J. ROTILY, *Bernard Berenson et Marcel Proust*, «Gazette des Beaux-Arts», VI Pér., CXV, 1990, pp. 45-52.

RUSKIN 1904

J. RUSKIN, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par M. Proust, Parigi 1904.

RUSKIN 1988

J. RUSKIN, *La Bibbia di Amiens*, commento e note di M. Proust, Milano 1988 (edizione originale Parigi 1904).

TADIÉ 2002

J.-Y. TADIÉ, *Vita di Marcel Proust*, Milano 2002 (edizione originale *Marcel Proust. Biographie*, Parigi 1996).

WIND 1972

E. WIND, *Arte e anarchia*, Milano 1972 (edizione originale *Art and anarchy*, Londra 1963).

ABSTRACT

Partendo dall'analisi del concetto di *connoisseurship* negli scritti di Bernard Berenson (1902) e Giovanni Morelli (1890), questo contributo indaga nello specifico il rilievo del metodo del conoscitore, e in termini più vasti del cosiddetto paradigma indiziario, in *À la recherche du temps perdu*. Si è quindi esaminato come tale sistema epistemologico si ponga al centro del sistema cognitivo della realtà visibile e delle verità celate nel tessuto della narrazione, secondo un'organizzazione sistematica che si legge in filigrana lungo l'intero romanzo. L'esame di 'dettagli insignificanti', con una metodologia che richiama gli studi darwiniani e la letteratura poliziesca, copre vari settori del mondo descritto nella *Recherche*, dalla malattia alla scienza militare allo snobismo, per concentrarsi sull'erotismo.

All'origine di questa applicazione cosciente da parte dello scrittore vi è, tra gli altri fattori, la fortuna ormai consolidata della *connoisseurship* e della figura di uno specialista quale Berenson, verso il quale Proust dimostrò un particolare interesse.

Starting from the analysis of the concept of connoisseurship in Bernard Berenson's and Giovanni Morelli's writings (1902 and 1890 respectively), this essay specifically focuses on the relevance of the connoisseur's methodology, and in a broader sense of the so-called clue methodology (in Italian 'metodo indiziario'), in *À la recherche du temps perdu*. This paradigm is examined in relation with the cognitive system of the visible reality and of the truths concealed in the narrative according to a systematic structure we can read in transparency in the whole novel. The analysis of the 'insignificant details', thanks to a methodology that recalls Darwin's studies and detective stories, includes several sections of the world described in Proust's *Recherche*, from malady to military science and snobbery, and focuses on eroticism.

At the basis of this operation carried out by the writer there is, among other factors, the consolidate importance reached at the beginning of 20th century by connoisseurship and a figure of a specialist like Bernard Berenson, who deeply attracted Proust's interests.