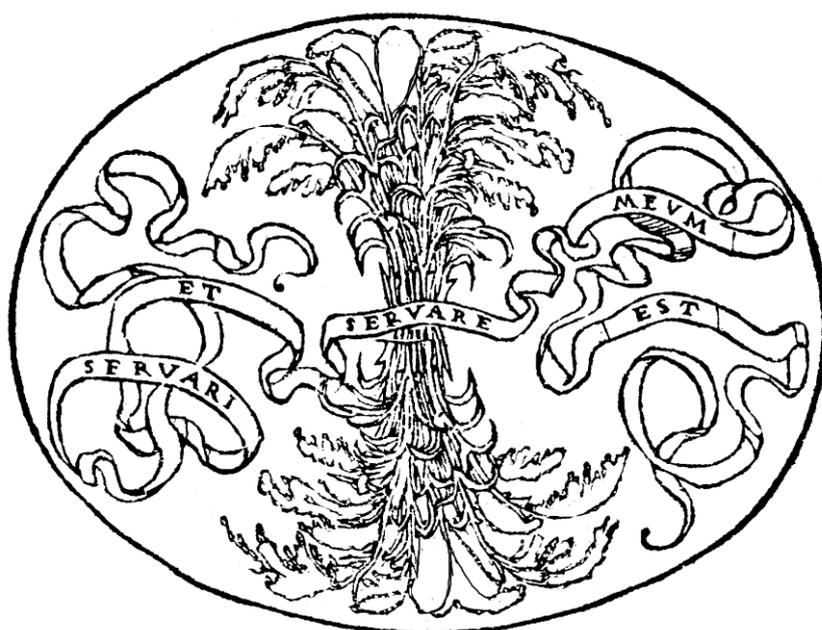


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

BERNARD BERENSON E L'EXPOSITION DE L'ART ITALIEN DE CIMABUE À TIEPOLO AL PETIT PALAIS, 1935

1. Un manuale illustrato dell'arte italiana

Nell'estate del 1935, Parigi offriva uno spettacolo straordinario: con centinaia di dipinti, sculture, disegni e oggetti, l'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais presentava al pubblico una raccolta che, scriveva Charles Sterling sul «Bulletin des musées de France», superava per magnificenza e completezza qualunque collezione principesca del passato o museo del presente¹. Sebbene non si potesse dire che una simile esposizione non si fosse mai vista – la mostra replicava le intenzioni programmatiche e in gran parte la selezione di opere di *Italian Art: 1200-1900*, alla Royal Academy di Londra di appena cinque anni prima² – non c'è dubbio che a Parigi l'arte italiana fosse esibita «dans son ensemble, par la peinture, la sculpture et les arts mineurs, et dans leurs sommets»³. Erano esposti, infatti, cinque Giotto (compreso il *Crocefisso* della Cappella degli Scrovegni) e altrettanti Piero della Francesca e Caravaggio, sei Leonardo (con le *Madonne* dell'Ermitage), Tiziano e Correggio (con il *Ganimede* di Vienna), nove Mantegna e Raffaello (con lo *Sposalizio* di Brera), dieci Tiepolo e quattordici Tintoretto (tra cui *Susanna e i vecchioni* di Vienna), cui si aggiungevano tre Arnolfo di Cambio, cinque Nicola Pisano, le formelle con il *Sacrificio di Abramo* di Brunelleschi e Ghiberti, sei Donatello, cinque Mino da Fiesole e Desiderio da Settignano, le formelle della cantoria del Duomo di Firenze di Luca della Robbia, la *Dama col mazzolino* di Verrocchio e il *Tondo Doni*, la *Madonna Pitti* e i *Prigioni* del Louvre di Michelangelo.

Se la mostra di Londra aveva documentato lo svolgimento della pittura italiana per un pubblico di specialisti, a Parigi – dove il Petit Palais era già «dans le plus beau site de Paris et peut-être du monde, un souvenir d'Italie»⁴ – i capolavori più celebrati di pittura e scultura, liberi dal corteggio di opere di artisti «de second plan», parlavano al «grand public et les artistes». Allo storico dell'arte, la mostra regalava il piacere di confrontare dal vivo opere che tutte insieme abitano solo la memoria visiva e lo stimolo di domande «très simples et primordiales» sulla «grande hiérarchie de valeurs, celle des artistes et des écoles» e le «définitions devenues usées, et toutes les idées nouvelles»⁵.

De Cimabue à Tiepolo, infatti, era organizzata per scuole e cronologie ed era dominata –

Sono grata a Ilaria Della Monica, archivista della Berenson Library, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Renaissance Studies, per la disponibilità e la competenza con cui mi ha seguito nella ricerca dei materiali, e a Monica Preti per aver accolto il testo. A Ilaria Andreoli e François Depuignenet Deroussilles devo amicizia e l'ultima revisione.

¹ STERLING 1935, p. 66.

² EXHIBITION OF ITALIAN ART 1930 e HASKELL 2000, pp. 107-127. Se la *Nascita di Venere* e la *Tempesta* di Giorgione erano già stati a Londra, a Parigi si vedevano per la prima volta la *Venere* di Urbino di Tiziano, l'*Annunciazione* di Leonardo, lo *Sposalizio* di Raffaello e il *Tondo Doni* di Michelangelo. Con qualche difficoltà, gli organizzatori avevano ottenuto la disponibilità di diverse istituzioni straniere, come l'Ermitage di San Pietroburgo, il Kusthistorisches di Vienna, il Metropolitan Museum e la Morgan Library di New York. I musei tedeschi e inglesi, invece, avevano rifiutato le loro opere: la Royal Academy, per esempio, aveva negato il *Tondo Taddei*. Per la ricostruzione della preparazione, dell'allestimento e della fortuna immediata dell'esposizione attraverso la ricognizione dei materiali d'archivio, di parte italiana e di parte francese, cfr. DEI 2011 e ANNADEA 2013-2014.

³ STERLING 1935, p. 67.

⁴ ESCHOLIER 1935a, p. VI. Realizzato da Charles Girault per l'Esposizione universale del 1900, l'edificio era stato progettato per richiamare l'atmosfera dei palazzi di Venezia.

⁵ STERLING 1935, p. 67.

come già la mostra di Londra – da una ben definita visione della storia dell'arte italiana e, in particolare, del Rinascimento. Entrambe le mostre portavano il segno della personalità e degli studi di Bernard Berenson⁶: non c'era recente attribuzione che, nei cataloghi, non dovesse fare i conti con quella proposta dallo studioso americano, diversi prestatori figuravano nelle sue relazioni sul mercato dell'arte e la visione generale richiamava chiaramente l'impianto (e la gerarchia di valori) degli *Italian Painters of the Renaissance*⁷.

A Parigi come a Londra, per esempio, era ben rappresentato Vittore Carpaccio, la cui fortuna era stata consolidata, nel gusto e negli studi, dai *Venetian Painters*, il primo *gospel* sulla pittura italiana del Rinascimento pubblicato da Berenson nel 1894. La definizione del carattere della pittura di Carpaccio come riduzione del racconto sacro ad interpretazione del soggetto in termini di «pictorial capacities», di luce e colore⁸, che lo studioso aveva proposto attraverso la lente degli scritti di Walter Pater, in Francia avevano già trovato l'adesione di Teodor de Wyzewa, l'*éminence grise* del Simbolismo e suo precoce lettore⁹. Nel 1938, per Louis Gillet Carpaccio sarebbe stato ancora «gentil», un pittore-poeta sulla strada dell'interpretazione pittorica del fatto sacro in una dimensione radicalmente umana che, come nei *Venetian Painters*, conduce fino a Tintoretto¹⁰.

A Berenson si dovevano anche alcune messe a punto del catalogo di Carpaccio, e, dunque, l'iscrizione di diritto del pittore nella storia dell'arte: per Cipriano Efisio Oppo, che dall'Italia recensiva «dipinti celebri e mal noti» a Parigi, Carpaccio istruiva i temi e i mezzi di tutta la pittura del Rinascimento veneziano, da Giorgione a Tintoretto, e l'*Adorazione dei Magi* della collezione di Calouste Gulbenkian in mostra era stata datata correttamente solo dallo studioso americano¹¹.

Grazie alla mediazione di Joseph Duveen, al Petit Palais c'erano opere provenienti da alcune collezioni americane, come quella di Jules Bache, che Berenson – *artful partner* di Duveen da quarant'anni – aveva contribuito a costituire. Di Duveen, invece, era il *Trittico con il Cristo benedicente tra San Pietro e San Giacomo* che, acquistato dalla contessa di Broussillon come Margheritone d'Arezzo, nel 1920 era passato all'intraprendente avvocato newyorkese Carl Hamilton come Cimabue, e, ancora come Cimabue e insieme a quasi tutti i dipinti della sfortunata collezione Hamilton, era rientrato nella proprietà del mercante¹². L'attribuzione a Cimabue era di Berenson, che aveva pubblicato i pannelli in un lungo articolo illustrato su «Art in America»¹³, ed era stata sostenuta da Osvald Síren, Lionello Venturi, Wilhelm Valentiner. Nonostante l'intervento di Mario Salmi, che per la mostra di Parigi aveva proposto di ricondurre il trittico ad una cronologia più bassa e ad una mano di bottega¹⁴, Raymond Escholier, commissario generale dell'esposizione e conservatore del Petit Palais, aveva mantenuto nel catalogo l'attribuzione di Berenson.

Ma più di tutto, la mostra doveva a Berenson la visione del Rinascimento come catena ininterrotta di fenomeni artistici omogenei, terminato con la morte di Michelangelo e brevemente risorto a Venezia nel XVIII secolo, e la condensava nella Salle d'Honneur: se la

⁶ HASKELL 2000, p. 124.

⁷ Per un approfondimento sulla visione del Rinascimento di Berenson e sul metodo critico in cui essa si istruisce e si trasforma, mi permetto di rimandare a TROTTA 2003 e 2006.

⁸ BERENSON 1894, p. 26.

⁹ DE WYZEWA 1907 e BOUYER 1927, p. 208.

¹⁰ GILLET 1938, p. 221 e BERENSON 1894, pp. 28 e 46.

¹¹ OPPO 1935. Quanto alla *Madonna* di Caen, pure in mostra, considerata da Berenson di Carpaccio solo in «g.p.», cioè in gran parte – cfr. BERENSON 1936 –, per Oppo era del tutto autentica.

¹² Sulla raccolta di Carl Hamilton, un rovescio per Duveen e una delusione per Berenson, cfr. BROWN 1979, p. 22; SIMPSON 1986, pp. 193 e sgg; e SECREST 2004, pp. 172 e sgg.

¹³ BERENSON 1920, pp. 251-271. Il saggio era appena stato ripubblicato in BERENSON 1930.

¹⁴ SALMI 1935, pp. 112-120. È utile ricordare che Salmi era tra gli specialisti membri del Comitato italiano d'organizzazione della mostra.

mostra si ‘leggeva’ come un manuale illustrato di storia dell’arte italiana dal XII al XVIII secolo, svolto in capitoli diseguali per lunghezza e precisione di dettaglio ma corrispondenti «à la réelle importance historique» degli oggetti e delle epoche¹⁵, al centro delle Galleries du Petit Palais la sala d’onore istruiva una di quelle «grandes synthèses qui satisfont l’esprit par leur clarté», necessarie nei manuali «où tout est préférable à la simple juxtaposition des noms et des œuvres sans effort intellectuel de coordination»¹⁶.

Il Rinascimento, aveva scritto Berenson nei *Venetian Painters*, era l’epoca dell’emancipazione dell’individuo, persuaso che «the universe had no other purpose than his happiness». Poiché «when ideas are fresh and strong, they are almost sure to find artistic embodiment»¹⁷, il Rinascimento – avrebbe riassunto Berenson nello stesso giro di anni ad Umberto Morra – «è stato un periodo essenzialmente antropomorfo» in tutti i campi dell’attività dello spirito e «segnatamente nell’arte»: dal principio del Quattrocento alla fine del Cinquecento, gli artisti hanno lavorato a comprendere con intelligenza la figura umana, portandone a perfezione la rappresentazione attraverso i mezzi specifici dell’arte¹⁸. Per Berenson, il Rinascimento è il «tempo glorioso» per tutto ciò che è umano¹⁹, e a Parigi la «tribune de gloire» allestita da Escholier lo metteva in scena²⁰. Qui, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Pollaiuolo, Leonardo, Raffaello, Correggio, Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto e Michelangelo (che, con il *Tondo Doni* incornicato dai *Prigioni* chiudeva il percorso, e, idealmente, il Rinascimento) erano rappresentati «par quelques-uns des leurs ouvrages les plus parfaits»²¹, e si esaltavano a vicenda. A guardare uno accanto all’altro la *Tempesta* dell’Accademia e il *Concerto campestre* del Louvre, per esempio, non sembrava un’idea insensata immaginare che Giorgione avesse dipinto entrambi²², così come, vedendo tutte insieme la *Vergine delle rocce*, la *Madonna, Sant’Anna e il Bambino*, l’*Annunciazione* degli Uffizi e le due *Madonne* dell’Ermitage di Leonardo, l’autografia di queste ultime sembrava meno scontata²³. Nella stessa stanza, la *Venere di Urbino* di Tiziano e *Susanna e i vecchioni* di Tintoretto stimolavano ad approfondire quel paragone tra i due artisti che nei *Venetian Painters* Berenson aveva potuto solo accennare²⁴.

In conclusione, la sala offriva allo spettatore un’esperienza unitaria e molteplice allo stesso tempo, diversa secondo le ore del giorno o l’umore.

Ce matin, scriveva Paul Alfassa, ce qui me touche, c’est la fraîcheur juvenile du *Sposalizio* de Raphaël [...]. Ce soir, sera-ce la riche et rêveuse musique du *Concert champêtre*, l’inexplicable poésie de la *Tempête*? Ou la *Vierge sur les genoux de sainte Anne*, son visage souriant penché vers l’Enfant, tandis que, derrière elle, les hautes cimes bleues s’étagent à l’infini? Sera-ce la *Sainte famille* où Michel-Ange mêle à l’évangile la beauté platonicienne? Demain, la *Suzanne* de Tintoret, la longue *Vénus* de Titien, les épaules pleines de sa *Femme au miroir*? C’est peut-être chez lui, en fin de compte que nous viendrons nous reposer à cause de ‘sa plénitude, son équilibre, son

¹⁵ STERLING 1935, p. 67.

¹⁶ ALFASSA 1935, p. 930.

¹⁷ BERENSON 1894, p. 49.

¹⁸ MORRA 1963, conversazione del 31 gennaio 1938, p. 245.

¹⁹ *Ivi*, p. 238.

²⁰ ESCHOLIER 1935b, p. 15.

²¹ ALFASSA 1935, p. 930.

²² Così per Berenson, che ripeteva l’attribuzione a Giorgione ancora in BERENSON 1936. Per Tiziano (ma non per Sebastiano del Piombo!) era, invece, HOURTICQ 1935, pp. 30-31. Hourticq era membro del Comitato generale per l’organizzazione della mostra.

²³ ALFASSA 1935, p. 930. Dello stesso avviso era, a proposito della *Madonna Litta*, TARCHIANI 1935, pp. 38-55. Nel 1932 e nel 1936, Berenson classificava il dipinto come «n. f. (?)», cioè non finito e di dubbia autenticità, cfr. BERENSON 1936. Per la *Madonna Benois*, certamente autografa e «G.», giovanile, Berenson annunciava la possibilità che fosse stata acquistata da Andrew Mellon, nella cui raccolta, come sappiamo, tra il 1930 e il 1931, entrò un nucleo rilevante di opere del museo di San Pietroburgo. Ma, evidentemente, non la *Madonna Benois*.

²⁴ ALFASSA 1935, p. 948 e BERENSON 1894, p. 48.

harmonie', qu'admirait Delacroix²⁵.

Guardare, guardare e guardare, avrebbe scritto Berenson nella prefazione all'ultima edizione dei saggi sulla pittura italiana: se l'opera è davvero ciò che promette, l'esperienza riconcilia con la vita e rende più umani. Al contrario, leggere intorno alle opere d'arte è tempo sprecato, pressoché inutile per comprenderle, per apprezzarle e ancor meno per goderne²⁶. Tutto ciò che è necessario sapere su un'opera e un artista può ben essere contenuto in un cartellino.

2. Anno mirabile

Il 26 giugno 1935, il «Times» di Londra festeggiava il settantesimo compleanno di Bernard Berenson pubblicando la lettera di C. F. Bell, Laurence Binyon, Kenneth Clark, W. G. Constable, Herbert Cook, D. S. MacColl, Eric Maclagan, Campbell Dogdson e Eugénie Sellers Strong, che per l'occasione dichiaravano il proprio debito intellettuale verso colui che, quarant'anni prima, aveva rivelato il Rinascimento italiano agli studi e all'esperienza estetica. I quattro piccoli saggi, asciutti e sintetici, di allora erano stati gli «slim predecessors» dei monumentali volumi sui *Drawings of Florentine Painters*, che lo studioso si preparava a rivedere per una nuova edizione²⁷.

Per Berenson, che in effetti era immerso nel «veleno quotidiano» del lavoro sui disegni di Michelangelo²⁸, l'omaggio e la gratitudine degli «English admirers»²⁹, ciascuno dei quali aveva frequentato a lungo i Tatti e ora era una figura di riferimento degli studi e di alcune delle più prestigiose istituzioni dell'arte in Gran Bretagna, dall'università ai musei, erano tanto più graditi in quanto proprio la revisione dei *Drawings* lo aveva messo di fronte alla determinazione, il talento e gli interessi di una nuova generazione di studiosi che, da un decennio, sembrava avere egemonizzato qualunque aspetto della storia dell'arte degli ultimi cinque secoli. In più, l'accoglienza che le istituzioni americane avevano riservato alle colonie di studiosi ebrei tedeschi in fuga dal nazismo, per Berenson aveva ridotto la disciplina che lui stesso aveva contribuito a fondare ad un *bouillon de culture*³⁰. Se per Panofsky la diaspora americana aveva realizzato la distanza culturale e geografica per risolvere i limiti dei «deprecati metodi 'teutonici'»³¹ nella giusta messa a fuoco dei fenomeni artistici europei in un unico panorama e, quindi, per riscrivere il lessico concettuale della storia dell'arte, dall'Europa Berenson vedeva Princeton e Columbia come «German refugee university», gli studi sul Rinascimento come il regno di «spell-bounders and irrelevancy-mongers», e i tedeschi pronti ad invadere Harvard, la sua *Alma Mater*³².

La pervasiva ossessione interpretativa dei tedeschi, d'altra parte, aveva reso quasi impossibile lavorare con serenità sul catalogo di Michelangelo, ormai dominio degli studi di «Panofsky and his tribe»: piuttosto, il disagio davanti alla «forza sola, sempre uguale» che fa muovere l'artista «a diciassett'anni e per sessant'anni lo spinge, fino all'estrema vecchiezza»,

²⁵ ALFASSA 1935, p. 946.

²⁶ BERENSON 1957, p. XII.

²⁷ BELL-BINYON ET ALII 1935.

²⁸ MORRA 1963, conversazione dell'8 agosto 1935, p. 197.

²⁹ BELL-BINYON ET ALII 1935.

³⁰ Bernard Berenson a Charles Henry Coster, 25 ottobre 1935, Bernard and Mary Berenson Papers, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Si veda, anche, *THE LETTERS BERENSON AND COSTER* 1993.

³¹ PANOFSKY 1962, p. 307.

³² Bernard Berenson a Daniel V. Thompson, 17 settembre 1934, Archives of American Art, Washington, D. C., citato in SAMUELS 1987, pp. 411-412.

quella «forza scatenata, immenso turgore della forma, anelito fuori misura», sollecitava un nuovo lavoro³³.

Nei *Florentine Painters*, Berenson aveva presentato Michelangelo come «logical culmination» di tutte le energie della tradizione che Giotto e Masaccio avevano istruito nei *valori tattili* come «specifically artistic qualities in figure painting»³⁴. Alla potenza espressiva, che nella percezione dello spettatore si trasforma in esperienza di vitalità intensa, Michelangelo univa la «vision of a glorious but possible humanity» e creava il «type of man best fitted to subdue and control the earth, and who knows! perhaps more than the earth»: le figure della Sistina colpiscono l'*immaginazione tattile* come accade raramente nella storia della pittura³⁵. Dopo la Sistina, però, Michelangelo sembra gradualmente disinteressarsi alla rappresentazione, i *valori tattili*, da espressione del significato strutturale delle cose diventano «feats of modelling» e la forza brutalità³⁶. Alla fine, aveva vissuto tanto «to be distinguished with difficulty from Marcello Venusti», con l'effetto di ridurre le qualità della pittura a «mere patterns» senza vita per le generazioni successive di artisti dal «relatively diminished power of reaction», come Manieristi, Eclettici, Realisti e Tenebristi³⁷.

Nel 1933, ripeteva ad Umberto Morra che «Michelangelo sarebbe dovuto morire a quarant'anni, compiuta la cappella Sistina»: la cultura figurativa moderna avrebbe guadagnato di non dover fare i conti con la «retorica del muscolo, dello sforzo, dell'enorme» in cui, nelle opere tarde, aveva trasformato l'*immaginazione muscolare* degli studi sulla figura umana del Rinascimento. Al contrario, il suo influsso è stato devastante, quanto quello di Wagner. L'ultimo Michelangelo «ha attratto l'attenzione dei mediocri», che dalla sua «parte irrazionale, titatica» hanno ricavato i modelli per esprimere «quanto è in loro di esagerato, aggressivo, di petulante, di stracarico»³⁸: Mussolini, per esempio, lo ha copiato³⁹. Allo stesso modo, Wagner è la teologia e l'escatologia dell'hitlerismo⁴⁰: «se non avesse 'cantato' i Nibelunghi, e imposto a tutto un popolo quella leggenda, di Odino oggi non se ne potrebbe parlare»⁴¹. E nemmeno di Hitler.

D'altra parte, prima della Grande Guerra,

qui n'a pas vu alors l'envahisseur germain sous l'aspect d'un héros de Wagner, d'une sorte de Siegfried débordant de force créatrice? C'était le temps où l'oeuvre de Wagner se révélant à nous peu à peu, transfigurait la Barbarie, lui donnait un sens⁴².

Le rovine di Reims e Soissons, aveva scritto Emile Mâle nel 1917, avevano dimostrato che ci si era tragicamente sbagliati.

Così, per Berenson era il momento di riprendere le riflessioni che, trent'anni prima, aveva consegnato a pochi paragrafi in calce ai *North Italian Painters* e di scrivere un nuovo libro sul «Decline and Recovery of Arts» in cui rivedere le premesse, estetiche ed etiche, del discorso storiografico, dalla tarda antichità al Rinascimento⁴³.

³³ MORRA 1963, conversazione dell'8 agosto 1935 e conversazione del 19 giugno 1937, pp. 197 e 227.

³⁴ BERENSON 1896, pp. 83-85.

³⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁶ *Ivi*, p. 93

³⁷ BERENSON 1907, pp. 151-157.

³⁸ MORRA 1963, conversazione del 16 agosto 1933, pp. 148-149.

³⁹ *Ivi*, conversazione del 9 novembre 1933, p. 165.

⁴⁰ Bernard Berenson a Louis Gillet, 23 ottobre 1937, *Bernard and Mary Berenson Papers*, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e ROTILY 1985, p. 976.

⁴¹ MORRA 1963, conversazione del 18 aprile 1937, p. 225.

⁴² MALE 1917, p. 9 e PASSINI 2012, p. 209.

⁴³ MORRA 1963, conversazione del 19 giugno 1937, p. 227. Il «nuovo lavoro» doveva «dimostrare che ad un periodo di grande maturità artistica segue un periodo d'impoverimento, di imbarbarimento, di decadenza, sempre ripetendosi le stesse forme di involuzione», e doveva essere dedicato al periodo che va dall'imperatore Adriano a

I valori tattili (il senso della forma) sono essenziali alle arti figurative. Altre qualità, altamente 'spirituali, non ne possono prescindere. Se la linea comunica un senso di raffinatezza, di delicatezza, vuole essere pur sempre una linea funzionale, non calligrafica, che comprende e indica la plasticità, con lo stesso vigore come fa il modellato. [...] Nell'arte bizantina, in quella senese, c'è come una confusione dei due valori, o un trapasso dal più basso al più alto, senza che mai il primo scompaia. Ma dove si affermano meglio i 'valori spirituali' (in Duccio, in Simone Martini) non c'è certo negazione di funzionalità⁴⁴.

Per vivificanti che siano, i *valori tattili* funzionano solo al servizio degli ideali umani⁴⁵.

In quegli anni, il tema era sensibile in Francia e sollecitava il dibattito politico e culturale. Radicato nelle contraddizioni della fine del XIX secolo e nella crisi della Terza Repubblica, il tema della *decadenza* aveva riacceso l'impegno degli intellettuali che, davanti alle devastazioni della Prima Guerra mondiale – la prima guerra 'industriale' – alla crisi economica, politica e sociale, all'affermazione culturale del materialismo e a quello che sembrava il trionfo del 'macchinismo' e della tecnocrazia della scienza, denunciavano «la crise de l'esprit»⁴⁶ e il presente come «le monde sans âme»⁴⁷. Si trattava di un discorso su diversi livelli, che investiva tanto la nazione francese e le sue istituzioni, quanto più in generale la nozione stessa di cultura europea, e riguardava inevitabilmente anche la storia dell'arte che, dalla fine XIX secolo, contribuiva alla produzione simbolica in cui si articolava la costruzione (transnazionale) dell'identità nazionale ed europea. Non era nuova, in Francia, per esempio, l'idea della decadenza dell'arte dopo Michelangelo, declinata nel gioco di specchi tra passato e presente da Hyppolite Taine⁴⁸ e da Romain Rolland. Per Rolland, che, nel 1895, aveva dedicato alla *Décadence de la peinture italienne au XVI^e siècle* la dissertazione finale di dottorato all'École normale supérieure, Michelangelo era stato fatale all'arte italiana: la sua forza, aveva scritto negli anni Dieci, aveva messo in crisi l'equilibrio del Rinascimento, e artisti di medio talento come i Carracci ne avevano solo, e per poco, ritardato la decadenza⁴⁹.

Così, quando nel 1926 era apparsa la prima traduzione francese dei saggi sulla pittura italiana del Rinascimento nella Bibliothèque de la Pléiade, per la cultura francese Berenson doveva essere un «esprit novateur»⁵⁰: la sua visione della storia dell'arte offriva l'opportunità di istruire alcuni temi – la decadenza dell'arte, per esempio, o il rapporto tra arte e scienza – nella concretezza dell'analisi dello stile, per costituire la relazione tra le opere e gli artisti in una prospettiva storica ma, più in generale, la relazione tra i fenomeni artistici e l'uomo in una prospettiva teorica. Ai francesi, Berenson presentava finalmente «un corps à corps entre l'homme et l'oeuvre, une prise directe sur l'art»⁵¹.

«Par les exigences de sa thèse», scriveva Gillet nel 1926, Berenson aveva dovuto riconoscere «le premier rang» tra le scuole italiane del Rinascimento a quella fiorentina. In cento anni, Firenze aveva creato il linguaggio dell'arte, definito la nozione di stile come l'«idée précoce et nette de l'indépendance de l'art», e conquistato tutt'Europa con la sua lezione.

Giotto, sebbene sarebbe stato possibile trovare «indizi dello stesso decadimento fuori dalla civiltà euroasiatica, tra la produzione africana, oceanica, centro-americana». Mai terminato, lo studio apparve in parte in BERENSON 1948 e BERENSON 1955.

⁴⁴ MORRA 1963, conversazione del 4 dicembre 1937, p. 236.

⁴⁵ BERENSON 1936, p. VIII.

⁴⁶ VALERY 1957.

⁴⁷ DANIEL-ROPS 1932; più in generale, cfr. la voce «Décadence», in DICTIONNAIRE 1990, p. 547.

⁴⁸ RELIRE TAINE 2001 e JOLLET 2008, pp. 279-289.

⁴⁹ CASSOU 1957. Rolland, come sappiamo, pubblicò a lungo su Michelangelo, dal primo studio monografico del 1906, fino alle diverse versioni di una 'vita di Michelangelo', compresa una revisione pubblicata in inglese, con aggiunte, nel 1915, cfr. ROLLAND 1915.

⁵⁰ ROTILY 1985, p. 961.

⁵¹ FIERENS 1927, p. 13.

Firenze, però, aveva dimostrato anche i limiti e la complessità dei rapporti tra arte e scienza: da Masaccio a Michelangelo, Firenze aveva elaborato le categorie della forma della pittura, ma gli artisti le avevano spesso messe in opera senza immaginazione. Così, «l'on ne peut s'empêcher de songer que Florence est la grande responsable de l'art académique, et que le mal qu'elle a fait à l'art par cette maladie funeste compense les services». Ma più di tutto, Berenson proponeva una teoria dell'arte, che aspirava ad essere «une formule de critique universelle» applicabile a tutti i prodotti dello spirito umano, a partire dalla definizione degli elementi del sistema della rappresentazione. Per Gillet, Berenson lavora in primo luogo sulla natura e la funzione dell'arte: l'uomo è un «animal artiste» che struttura insieme di «signes plastiques» e universi di immagini, il cui significato si attiva nell'esperienza estetica dello spettatore, che «de moitié dans l'ouvrage du peintre, il devient en quelque mesure son collaborateur». Rispondendo alla qualità dei valori della forma, noi partecipiamo pienamente alla vita dello spirito umano⁵².

Per Paul Fierens, se la *Philosophie de l'art* di Taine aveva considerato l'opera «comme un fait social», Berenson restituiva alla storia dell'arte la sua autonomia – dunque, faceva della «métacritique» – e fondava un nuovo lessico, i cui lemmi si innalzano «aux considérations les plus générales, voire les plus abstraites», senza perdere la concretezza del dato artistico⁵³. E poiché «une théorie de l'art n'est pas sans rassembler à un système philosophique», le conclusioni di Berenson dovevano essere sottoposte a quella che Paul Valéry definiva «épreuve de fonctionnement»: è possibile, chiedeva Paul Alfassa, che le categorie della forma siano condizione necessaria ma anche sufficiente? Come ogni sistema filosofico, è insoddisfacente, ma «il fait penser» e nutre lo spirito⁵⁴.

Berenson allora poteva considerare a ragione che, sui temi che gli stavano a cuore, in Francia era più compreso e apprezzato che altrove⁵⁵, che Parigi era una nuova patria culturale e il 1935 l'*annus mirabilis* della sua *carrière française*: con appena qualche giorno di scarto rispetto al «Times» dovuto alla periodicità della rivista, «Beaux-Arts» di Georges Wildenstein festeggiava il suo settantesimo compleanno e rendeva omaggio alla sua infallibile memoria visiva e alla profondità della sua intelligenza estetica con un articolo firmato da Henri Focillon, Louis Gillet, Louis Hautecoeur, Julien Cain, David David-Weil, Paul Jamot, Seymour de Ricci, René Schneider, Henri Verne, e lo stesso Wildenstein⁵⁶.

Fuori dal Petit Palais, la nuova edizione tascabile della traduzione francese dei saggi sulla pittura del Rinascimento appena pubblicata da Gallimard con felice intuizione in un solo volume e con molte illustrazioni, si vendeva «like hot-cakes»⁵⁷: «da forme même de ce livre, recitava una segnalazione sulla «Gazette des Beaux-Arts», qui veut être un bréviaire, lui trace son programme». Sistematico, non sempre facile da leggere ma assai ben tradotto da Louis Gillet, il libro era senza dubbio un raro «chefs-d'oeuvre de la critique d'art contemporaine»⁵⁸.

⁵² GILLET 1926, pp. 330-336.

⁵³ FIERENS 1927, p. 13.

⁵⁴ ALFASSA 1927, pp. 77-79.

⁵⁵ Lettera di Bernard Berenson a Louis Gillet, 21 agosto 1927, Bernard and Mary Berenson Papers, Serie IV, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies e ROTILY 1985, p. 961.

⁵⁶ GILLET-HAUTECOEUR *ET ALII* 1935, p. I.

⁵⁷ SAMUELS 1987, p. 418.

⁵⁸ J. B. 1935, p. 60.

3. La medaglia di un rovescio

Dieci anni dopo la prima edizione, *Les peintres italiens de la Renaissance* era un «texte familier»⁵⁹, e nella nuova forma editoriale si presentava come un «petit manuel», una guida per affrontare il viaggio in Italia⁶⁰, reale o fantastico: «un tel livre, sur un tel sujet, aveva scritto Gillet, c'est une grande aventure», è il racconto vero di «toute une histoire imaginaire»⁶¹, il cui potere di suggestione è paragonabile all'*Histoire de la peinture en Italie* di Stendhal o al *Voyage du Condottiere* di André Suarès. Per Suarès, che aveva pubblicato nel 1932 la versione definitiva (e in unico volume!) degli immaginifici resoconti del suo viaggio terrestre e celeste in Italia, «voir n'est point commun»: «le voyager est encore ce qui importe dans un voyage [...]. La vision est la conquête de la vie»⁶².

I *Peintres*, poi, erano un breviario per i visitatori del Petit Palais. Per Alfassa, la nozione di *valori tattili* era la chiave che apriva le sale della pittura fiorentina del Rinascimento, visto che «à ce moment de l'histoire», la capacità degli artisti di «faire sentir» i volumi è «vraiment une conquête primordiale»; il «rythme exquis qui touche comme une musique» era il carattere dei due Botticelli in mostra; l'intelligenza del corpo umano e dei suoi movimenti era la qualità di Andrea Pollaiuolo; il «sentiment de l'espace» era lo stile dei pittori umbri⁶³. E se, nel libro, più di una pagina sembrava anticipare in modo stupefacente «des analyses de Valéry»⁶⁴, nel catalogo dell'esposizione era Valéry che sembrava riprendere e amplificare alcune conclusioni di Berenson. Come per Berenson, per Valéry la qualità della parabola artistica del Rinascimento e della sua sopravvivenza nel XVIII secolo a Venezia è universale ed eterna, a dispetto della caducità della materia a cui è affidata, come i valori spirituali che mette in forme plastiche. Riducendo quelle forme alla facilità di vuote formule dal breve respiro di una generazione, i contemporanei – per rincorrere l'innovazione o la popolarità – sono responsabili del decadimento dell'esperienza dell'arte come equilibrio tra uomo e natura, composizione dell'individuale nell'universale e adesione esistenziale al mondo dello spirito⁶⁵. Per questo, scriveva Camille Mauclair, «il n'y a point seulement ici une péremptoire leçon esthétique», ma la mostra era un esempio di «confiante fierté humaine» e delle sue conseguenze morali: essa esercitava una pressione diretta e potente su quegli artisti che hanno sacrificato «au démon du nouveau et de l'original» e al loro pubblico, e invocava il «rétablissement triomphal des valeurs plastiques et spirituelles»⁶⁶.

Eppure, Berenson non poteva certo celebrare il suo trionfo. Come era apparso chiaro a Gillet, per Berenson la pittura italiana del Rinascimento era un modo di significazione, una forma delle più compiute tra quelle che hanno strutturato l'identità culturale europea nei valori dell'umanesimo, come Atene nel V secolo e Parigi nel XIX. Solo quella che gli era sembrata la corrispondenza perfetta tra l'espressione e l'epoca storica aveva motivato la scelta del soggetto di studio al tempo degli *Italian Painters*, e non una valutazione assoluta di un primato nazionale, o peggio ancora, etnico: dal punto di vista della pura pittura, alcune opere italiane del Rinascimento non avrebbero posto accanto a Rembrandt, Vermeer, Velasquez, Goya o Manet⁶⁷. Ed ora che i suoi interessi si erano ampliati al Medioevo e alla Tarda Antichità, all'arte orientale e ai tappeti persiani, non solo avrebbe ammesso senza difficoltà che le radici di quel

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ GILLET 1935, p. 7.

⁶¹ GILLET 1926, p. 339.

⁶² SUARES 1932, p. 7. L'accostamento era stato suggerito da diversi recensori francesi, tra cui Paul Fierens.

⁶³ ALFASSA 1935, pp. 937-941.

⁶⁴ GILLET 1935, p. 8.

⁶⁵ VALÉRY 1935, p. 3 e MAUCLAIR 1935, p. 325.

⁶⁶ MAUCLAIR 1935, p. 336. In generale, sulla visione di Mauclair, con qualche suggestione sui suoi rapporti con la visione di Berenson, LOMBARDI 2015.

⁶⁷ BERENSON 1894, p. 30.

movimento omogeneo erano a Chartres⁶⁸, ma era pronto a dubitare di quella prospettiva eurocentrica che ora rivelava il suo aspetto oscuro, di violenza e sopraffazione.

La mostra di Parigi, invece, che traeva le sue ragioni dalla propaganda politica assai più che dalle ragioni dell'arte, proponeva l'immagine mitica di un'Europa *romana*, la cui cultura si era sviluppata da Roma a Parigi, nel segno comune della *latinità* come carattere etnico prima ancora che di condivisione di valori. In questa prospettiva, l'arte del Rinascimento era un capitale di scambio simbolico in nome dell'unità spirituale dell'Italia e la Francia, due nazioni *latine* destinate a difendere i principi civilizzatori, mai stati così ambigui, dell'umanesimo europeo contro la barbarie della Germania nazista e della Russia sovietica⁶⁹. Alla vigilia dell'occupazione dell'Etiopia, la mostra al Petit Palais è «un geste d'une grandeur toute romaine»⁷⁰, la testimonianza suprema «du Génie Latin», e la giustificazione per la naturale aspirazione imperialista dell'Italia di Mussolini, nuovo Cesare e rinato Lorenzo il Magnifico⁷¹, il cui busto campeggiava – «où il était juste» – nella sala delle sculture di fronte alla Lupa capitolina e accanto a Michelangelo, Donatello, Pisano, Verrocchio, Giambologna e Bernini⁷². Allo stesso modo Ugo Ojetti, il curatore dell'esposizione e l'efficace organizzatore della propaganda culturale dell'Italia fascista, aveva predisposto che l'immagine del Duce circolasse con le cartoline illustrate e le pubblicazioni sull'arte italiana che accompagnavano l'esposizione⁷³.

«L'Italie est devenue une grande puissance européenne», scriveva Waldemar George, e «l'art italien redevient à son tour ce que jamais il n'eut du cessé d'être: un art européen, au meilleur sens du mot, un art qui atteint l'universalité, sans aliéner son caractère ethnique, sans rompre avec l'histoire». Così, alla Quadriennale di Roma, inaugurata lo stesso anno, come alla mostra d'arte contemporanea che completava al Jeu de Paume il programma 'italiano' del Petit Palais, gli artisti esprimevano l'ottimismo, la fiducia e la *joie de vivre* dell'uomo al centro dell'universo, nelle forme della *gravitas* e dell'*humanitas* che fanno la qualità dell'arte romana⁷⁴.

A Parigi, dunque, nel consueto gioco di specchi tra passato e presente, il Rinascimento faceva le veci programmatiche dell'arte romana – di cui pure il Comitato organizzatore francese aveva chiesto senza successo di esporre un nucleo significativo⁷⁵ – ed era presentato come il luogo comune di un discorso culturale e politico unificante, sottratto alla verità storiografica. La storia dell'arte del Rinascimento, scriveva Mauclair, è certamente la storia dello sviluppo dei caratteri delle scuole artistiche regionali, ma poiché «tous furent fidèles au génie de la race», ogni scuola «fut l'expression d'une tendance nationale» e la testimonianza di un'irresistibile forza di coesione⁷⁶. La medesima coesione che, nel 1934, la Francia aveva cercato intorno alla forzata nozione storiografica, ma sostanzialmente culturale ed etnica, di *peintres de la réalité* e all'esposizione di pittura francese del XVII secolo organizzata da Paul Jamot e Charles Sterling all'Orangerie⁷⁷. Negare il *génie de la race*, d'altra parte, aveva condotto

⁶⁸ GILLET 1926, pp. 337-340.

⁶⁹ Illuminante l'analisi di BRAUN 2005, pp. 173-186.

⁷⁰ STERLING 1935, p. 66.

⁷¹ Così anche per i detrattori, cfr. SELDES 1935. A Londra, Mussolini era stato ritratto da Bernad Partridge come *Mussolini the Magnificent*, in «Punch», 18 dicembre 1929.

⁷² MUCLAIR 1935, p. 328.

⁷³ A leggere le corrispondenze sulla stampa italiana, le immagini del Duce avevano lo stesso successo delle fotografie delle opere in mostra, cfr. ANNADEA 2013-2014, pp. 30-31. Sulle strategie di propaganda per la costruzione del consenso attraverso ben congegnati interventi di politica culturale e sulla attenzione del Fascismo al pubblico dell'arte, in Italia e all'estero, almeno STONE 1998 e, di recente, SNODI DI CRITICA 2014.

⁷⁴ GEORGE 1935a, p. 209. Waldemar George aveva appena sviluppato gli stessi temi un volumetto sull'arte italiana del presente, cfr. GEORGE 1935b.

⁷⁵ DEI 2011, pp. 6-7.

⁷⁶ MAUCLAIR 1935, p. 328.

⁷⁷ ORANGERIE 1934. L'esposizione fu inaugurata in un periodo di forte instabilità politica e dopo i moti del 6 febbraio, che condussero alla costituzione del *Front populaire*. Perché innanzitutto azioni di propaganda politica,

alla sterile «anarchie pitturale dell'Ecole internationale dite de Paris»⁷⁸.

Per Berenson, invece,

una cosa, anzi due sono mancate all'Impero romano, conquistare la Germania e conquistare l'Arabia. La mancata conquista non ha privato una parte del mondo dei valori, inesistenti, della romanità, ma ha limitato la permeazione dell'ellenismo anche in quelle regioni. L'essenziale civiltà greca, che è poi la nostra, poteva spandersi per una più vasta ecumene senza perdere vitalità e senza permettere quei ritorni e quelle violenze che l'hanno stancata e a tratti mutilata e sepolta⁷⁹.

La civiltà europea si è costituita «come il fumo di una locomotiva, bellissimo e dorato sotto i raggi obliqui del sole; ma in tempi piovosi soltanto un che di sporco e maleodorante»⁸⁰, che equivoca i valori, costruisce pericolose mitologie e tradisce lo sviluppo positivo delle possibilità dell'attività umana: «se solo Hitler avesse avuto più successo come imbianchino...»⁸¹.

non c'è dubbio che le mostre europee e d'oltreoceano degli anni Trenta condividano temi e colore lessicale, BRAUN 2005, pp. 175-177.

⁷⁸ MAUCLAIR 1935, p. 328.

⁷⁹ MORRA 1963, p. 181.

⁸⁰ *Ivi*, conversazione del 1 dicembre 1937, p. 235.

⁸¹ *Ivi*, conversazione del 26 gennaio 1940, p. 268.



Fig. 1: Maurice Denis, illustrazione per l'invito all'evento inaugurale dell'*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Parigi, Petit Palais 1935

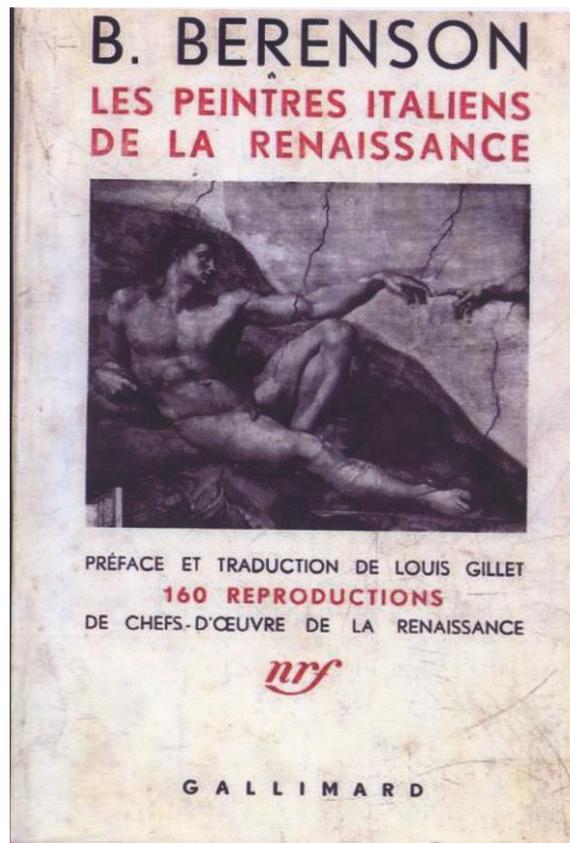


Fig. 2: Bernard Berenson, *Le peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di Louis Gillet, seconda edizione, Parigi, Gallimard 1935, copertina

BIBLIOGRAFIA

ALFASSA 1927

P. ALFASSA, *Les peintres italiens de la Renaissance par M. Berenson*, «L'amour de l'art», marzo 1927, pp. 75-79.

ALFASSA 1935

P. ALFASSA, *L'art italien à Paris*, «La revue de Paris», 15 giugno 1935, pp. 930-952.

ANNADEA 2013-2014.

S. ANNADEA, *Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi, Petit Palais 1935*, Tesi di Dottorato, Scuola dottorale interateneo in Storia delle arti, Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, IUAV, Università degli studi di Verona, A.A. 2013-2014.

BELL-BINYON ET ALII 1935

C. F. BELL, P. BINYON ET ALII, *Letter to the Editor*, «Times», 26 giugno 1935.

BERENSON 1894

B. BERENSON, *Venetian painters of the Renaissance, with an index of their works*, New York 1894.

BERENSON 1896

B. BERENSON, *The Florentine painters of the Renaissance*, New York-Londra 1896.

BERENSON 1907

B. BERENSON, *North Italian painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERENSON 1920

B. BERENSON, *A newly discovered Cimabue*, «Art in America», VIII, 1920, pp. 251-271.

BERENSON 1930

B. BERENSON, *Studies in medieval painting*, New Haven-Londra 1930.

BERENSON 1936

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, traduzione italiana di M. Praz, Milano 1948 (edizione originale *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948).

BERENSON 1955

B. BERENSON, *The arch of Constantine or the decline of form*, Londra 1955.

BERENSON 1957

B. BERENSON, *Italian painters of the Renaissance*, New York 1957.

BOUYER 1927

R. BOUYER, *Recensione a B. Berenson, Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di M. Louis Gillet e di M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, I-IV, Parigi 1926, «La revue de l'art ancien et moderne», LI, 927, p. 208.

BRAUN 2005

E. BRAUN, *Leonardo's smile*, in *Donatello among the Blackshirts: the visual culture of fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro e R. Crum, Cornell 2005.

BROWN 1979

D.A. BROWN, *Berenson and the connoisseurship of Italian art*, Catalogo della mostra, Washington 1979.

CASSOU 1957

J. CASSOU, *Preface*, in R. Rolland, *De la décadence de la peinture italienne au xvième siècle*, «Cahiers Romain Rolland», 9, Paris 1957.

DANIEL-ROPS 1932

H. DANIEL-ROPS, *Le monde sans âme*, Parigi 1932.

DEI 2011

M. DEI, *Ogetti e l'Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi*, «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 81-89.

DE WYZEWA 1907

TH. DE WYZEWA, *Les maîtres italiens d'autrefois. Écoles du Nord*, Parigi 1907.

DICTIONNAIRE 1990

voce *Décadence*, in *Dictionnaire des notions philosophiques*, a cura di A. Jacob e S. Auroux, Parigi 1990, p. 547.

ESCHOLIER 1935a

R. ESCHOLIER, *Introduction*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935*, p. VI.

ESCHOLIER 1935b

R. ESCHOLIER, *Itinéraire*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935*, p. 6.

EXHIBITION OF ITALIAN ART 1930

Exhibition of Italian Art, 1200-1900, Catalogo della mostra, Londra 1930.

EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935

Exposition de l'Art italien de Cimabue à Tiepolo, Catalogo della mostra, Parigi 1935.

FIERENS 1927

P. FIERENS, *Une philosophie de l'art italien: les idées de M. Bernard Berenson*, «Journal des débats», 15 marzo 1927, p. 13.

GILLET 1926

L. GILLET, *Bernard Berenson, une esthétique américaine de la peinture en Italie*, «Bibliothèque universelle et Revue de Genève», settembre 1926, pp. 325-341.

GILLET 1935

L. GILLET, *Avant-proposal*, in B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di L. Gillet e M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, Parigi 1935, pp. 8-9.

GILLET 1938

L. GILLET, *Histoire artistique des ordres mendiants*, Parigi 1938.

GILLET-HAUTECOEUR ET ALII 1935

L. GILLET, L. HAUTECOEUR ET ALII, *Hommage à Bernard Berenson*, «Beaux-Arts», 5 luglio 1935.

GEORGE 1935a

W. GEORGE, *La Quadriennale de Rome*, «L'Art et les artistes», 159, 1935, pp. 209-210.

GEORGE 1935b

W. GEORGE, *La peinture italienne et le destine d'un art*, Parigi 1935.

HASKELL 2000

F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Masters and the rise of the art exhibition*, New Haven-Londra 2000.

HOURTICQ 1935

L. HOURTICQ, *L'Art italien à Paris*, «La Revue de l'Art», giugno 1935, pp. 30-31.

J.B. 1935

J.B., Recensione a B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduzione di L. Gillet e M.me la Comtesse de Rohan-Chabot, Parigi 1935, «Gazette des Beaux-Arts», 77, 1935, p. 60.

JOLLET 2008

E. JOLLET, *L'histoire de l'art entre histoire et esthétique: le cas Taine*, in *Histoire de l'Histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, a cura di R. Recht et alii, Parigi 2008, pp. 279-289.

LOMBARDI 2015

L. LOMBARDI, *Camille Mauclair. L'Art en silence*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del convegno di studi, a cura di D. Pegazzano e M. Rossi, «Annali di Critica d'Arte», XI, 2015, in corso di stampa.

MALE 1917

E. MALE, *L'art allemande et l'art français du Moyen Âge*, Parigi 1917.

MAUCLAIR 1935

C. MAUCLAIR, *L'art italien au Petit Palais*, «L'Art et les artistes», 159, 1935, pp. 325-336.

MORRA 1963

U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963.

OPPO 1935

C.E. OPPO, *Quadri celebri e mal noti al Petit Palais di Parigi*, «Circoli», giugno 1935.

ORANGERIE 1934

Orangerie 1934. Les peintres de la réalité, Catalogo della mostra, a cura di P. Georgel, Parigi 2006.

PANOFSKY 1962

E. PANOFSKY, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, pp. 303-330 (edizione originale *The history of art in The cultural migration. The European scholar in America*, Philadelphia 1953).

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.

RELIRE TAINE 2001

Relire Taine, a cura di A. Compagnon et alii, Parigi 2001.

ROLLAND 1915

R. ROLLAND, *Michelangelo*, New York 1915.

ROTILY 1985

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.

SALMI 1935

M. SALMI, *Per il completamento di un polittico cimabuesco*, «Rivista d'Arte», XV, 1935, pp. 112-120.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The making of a legend*, Boston 1987.

SECRET 2004

M. SECRET, *Duveen. A life in art*, New York 2004.

SELDES 1935

G. SELDES, *Sawdust Caesar: the untold history of Mussolini and Fascism*, New York 1935.

SIMPSON 1986

C. SIMPSON, *Artful partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York 1986.

SNODI DI CRITICA 2014

Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940, a cura di M.I. Catalano, Roma 2014.

STERLING 1935

C. STERLING, *L'Exposition de l'arte italien au Petit Palais*, in «Bulletin de musées de France», 7, 1935, pp. 66-72.

STONE 1998

M. STONE, *The patron state. Culture and politics in fascist Italy*, Princeton 1998.

SUARES 1932

A. SUARES, *Le voyage du Condottière*, Parigi 1932.

TARCHIANI 1935

N. TARCHIANI, *L'Arte italiana al Petit Palais: la pittura*, «Emporium», luglio 1935, pp. 38-55.

THE LETTERS BERENSON AND COSTER 1993

The letters between Bernard Berenson and Charles Henry Coster, a cura di G. Constable con E.H. Beatson e L. Dainelli, Firenze 1993.

TROTTA 2003

A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e Isabella Stewart Gardner 1894-1924*, Napoli 2003.

TROTTA 2006

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

VALERY 1935

P. VALERY, *Préambule*, in *EXPOSITION DE L'ART ITALIEN 1935*, p. 3.

VALERY 1957

P. VALERY, *La crise de l'esprit*, in *Oeuvres*, I, Parigi 1957, pp. 988-1014.

ABSTRACT

Tra gli anni Venti e Quaranta del XX secolo, in Francia Bernard Berenson è ‘un esprit novateur’. Nel 1926, la pubblicazione di *Les peintres italiens de la Renaissance*, tradotti per la prima volta da Louis Gillet, conferma agli storici dell’arte della nuova generazione l’opportunità di istruire nell’analisi scientifica dello stile non solo la relazione tra le opere e gli artisti in una prospettiva storica ma, in generale, tra i fenomeni artistici e l’uomo. Nel 1935, l’*Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais moltiplica la fortuna dello studioso americano: la mostra ripete, superandola, la mostra di Londra del 1930 e, come quella, sembra dominata dalla sua personalità. Se gli italiani ne discutono qualche attribuzione, i francesi lo celebrano; al Petit Palais, la *Salle d’honneur* condensa la sua cronologia del Rinascimento, da Bellini a Michelangelo; fuori, i *Peintres italiens* si vendono “like hotcakes”; nel catalogo, Paul Valéry ne richiama la visione del Rinascimento italiano come luogo della realizzazione dei valori umani e fondativo, con Atene e Parigi, della civiltà europea come ‘*société de l’esprit*’.

I moventi e gli obiettivi della mostra, però, ne contraddicono decisamente il modello: espressione della propaganda del governo fascista e della ritrovata cordialità tra Italia e Francia, l’esposizione deve serrare i ranghi della *latinità* e fissare i confini del dialogo geopolitico tra due nazioni sorelle.

Il contributo intende misurare questa contraddizione, e riflettere sul potere politico e culturale della storia dell’arte come sistema di valori e di interpretazioni di identità collettiva.

Between the 1920s and 1940s, Bernard Berenson was considered in France as an ‘*esprit novateur*’. The French translation of *Italian painters of the Renaissance* by Louis Gillet, published in 1926, had introduced the new generation of art historians to a scientific analysis of style based not only on the relationship between the works and the artists in a historical perspective but, more generally speaking, between artistic phenomena and human existence. The 1935 *Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo* at the Petit Palais in Paris further enhanced Berenson’s reputation as this exhibition, much more than the original 1930 London one, appeared to be dominated by his personality. Whereas some of his attributions were debated in Italy, the French celebrated him. At the Petit Palais exhibition the *Salle d’honneur* exemplified his view of a Renaissance chronology that went from Bellini to Michelangelo; outside of it the *Peintres italiens* sold ‘like hotcakes’, while in the catalogue Paul Valéry condoned referred to his vision of the Italian Renaissance as a realisation of humans values and, with Athens and Paris, as one of the foundations of a European civilisation conceived as a ‘*société de l’esprit*’.

But the exhibition was at the same time politically motivated. An avowed tool of fascist propaganda on the part of the Italian government, it was also part of the diplomatic rapprochement between France and Italy, the ‘*soeurs latines*’, that followed Pierre Laval’s trip to Rome in the spring of 1935, and as such fixed the boundaries of a geo-political dialogue between the two allied nations.

My paper will highlight the contradictory nature of the artistic and political goals behind the 1935 exhibition and aims to reflect on the political and cultural power of art history as system of values and interpretation of collective identities.