

Bernard Berenson¹

Grazia Marchianò

Biografia

Negli anni '80 del secolo scorso le lezioni di Charles Eliot Norton all'Università di Harvard sull'arte e l'architettura fiorentina nell'età di Dante, richiamavano, oltre agli iscritti al corso, una piccola folla di curiosi e di estimatori, sia per la novità dell'insegnamento – quella di Norton era la prima cattedra di Belle Arti istituita ad Harvard – sia per l'occasione di conoscere, attraverso l'interpretazione di Norton, quei capolavori dell'arte italiana che da alcuni decenni suscitavano l'interesse di molti collezionisti.

Lo studio sistematico dell'arte italiana negli Stati Uniti precede infatti di poco quel singolare fenomeno culturale e di costume legato al binomio *connoisseurship*-collezionismo. Se Joseph Archer Crowe (1825-1896) e Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-1897) con la loro *New History of Painting in Italy*, offrivano agli amatori un aggiornato strumento di consultazione, furono piuttosto le opere di Edward Burne-Jones, dello stesso Norton, di

¹ Questo testo è estratto da *I contemporanei – Novecento americano*, vol. I, opera diretta da Elémire Zolla, Luciano Lucarini Editore, Roma 1982.

Walter Pater e soprattutto del critico italiano Giovanni Morelli, a suscitare un interesse specifico verso la pittura dei primitivi italiani e del Rinascimento.

Tra i più assidui alle lezioni di Norton, senza però riuscire a destare le sue simpatie, era un giovane lituano di modesta famiglia ebrea, da appena un decennio immigrata a Boston (era nato a Wilna nel 1865). Il suo Curriculum universitario includeva studi linguistici e letterari, ma nell'ampio giro di amicizie "bramine" bostoniane e soprattutto tra gli intimi di Isabella Gardner Stewart – come testimonierà il saggista Logan Pearsall Smith, suo futuro cognato – era nota la versatilità dei suoi interessi, dalla filosofia alla poesia, dalle letterature e le lingue antiche alla storia e alla critica dell'arte. Brillante e garbato conversatore, dai modi ricercati e impeccabili, il giovane Berenson preferiva alla compagnia dei coetanei, quella di scrittori e intellettuali come George Santayana, Henry e William James, Barrett Wendal, Crawford Howell Toy o Charles Rockwell Lanman, suo professore di sanscrito, che frequentava nei migliori salotti della città.

All'indomani della laurea, e senza aver ottenuto la borsa di studio che aveva richiesto, fu proprio la Gardner a disporre per Berenson un viaggio in Europa, con l'incarico di cercare quadri d'autore.

Nel giro di pochi mesi, tra Parigi, Oxford, Londra e l'Italia, Berenson fa per la sua vita gli incontri determinanti. A Oxford accosta Walter Pater e Ruskin; a Londra Joseph Duveen, il famoso mercante, suo futuro socio in affari, e Mary Logan Costelloe, che prenderà a corteggiare con discrezione.

Il suo primo acquisto per un amico è una Madonna del Bronzino, e scrivendo da Parigi a Isabella Gardner, le confida la sensazione di aver trovato nell'*expertise* la propria strada. Pochi mesi dopo, a Bergamo, seduto ad un tavolino di caffè, quella sensazione si tramuta in un fermo proposito: padroneggiare il metodo fino a che «non saremo certi che ogni Lorenzo Lotto è un vero Lotto, ogni Cariani un Cariani, ogni Previtali un Previtali» dice solennemente a un amico.

La riuscita del progetto dipendeva da alcuni accorgimenti: evitare con cura di occuparsi di arte moderna e contemporanea; puntare risolutamente sullo studio dell'arte italiana del Rinascimento; attirare verso essa negli Stati Uniti il maggior numero possibile di collezionisti².

Dei tre obiettivi forse il più arduo da raggiungere era proprio il primo. Appariva infatti singolare che un giovane e promettente studioso voltasse le spalle all'arte moderna. Ma ci fu un'occasione in cui il rifiuto di Berenson divenne definitivo. Gli accadde di leggere sul «New York Nation» di cui era articolista, una lettera del corrispondente da Parigi che accusava Matisse di esser un *fumiste*, il cui scopo era di *épater les bourgeois*³. L'accusa gli apparve ingiusta e inviò a sua volta una lettera di protesta al giornale che fece il giro dei salotti accreditati di Parigi e New York. Tutti gli Stein, Michael, Sally, Leo e Gertrude, tentarono in ogni modo di guadagnarlo alla loro causa, quella che, di lì a pochi anni, avrebbe pro-

² L'importazione senza gravami delle opere d'arte negli USA fu autorizzata dal Payne-Aldrich Tariff Act nel 1909.

³ L'episodio è riportato da B. in *Sketch for a Self-Portrait*, Pantheon, New York 1949, p. 44.

dotto un fenomeno strepitoso come Picasso! Berenson fu irremovibile: «Nella mia professione odio l'elemento personale» – avrebbe poi commentato – ma le vere ragioni dell'avversione erano di natura più profonda e lo sviluppo successivo del suo pensiero lo ha ampiamente dimostrato.

Il debutto ufficiale di *connoisseur* avvenne nel 1895 a un'esposizione di arte veneziana alla New Gallery di Londra. Quasi tutte le attribuzioni adottate nel catalogo furono smentite dal giovane critico americano. Il curatore della mostra, sconcertato soprattutto dall'effetto che la smentita produceva sugli illustri proprietari dei 18 Giorgione, da un'ora all'altra declassati a Catena o a meno ancora, non potè far altro che stampare a sue spese il feroce libello *Venetian Paintings chiefly before Titian*, e passare ai collezionisti l'indirizzo di Berenson⁴.

Inizia nel fasto il secondo periodo della sua vita, contrassegnato da una vistosa fortuna critica e finanziaria, la felice convivenza con Mary Logan, divenuta sua moglie e attivissima collaboratrice, il trasferimento dei loro beni nella splendida residenza de "I Tatti", sui colli di Settignano.

Fino al 1939 circa, la persona dominante di Berenson è quella dello storico dell'arte e del *connoisseur*, arbitro del gusto e promotore delle più prestigiose collezioni d'arte italiana del Rinascimento. Delle opere di proprietà Gardner Stewart, Marquand, Freer, Johnson, Lehman,

⁴ A Parigi se ne servì, tra gli altri, la contessa de Béhague, proprietaria di un radioso "Salvator Mundi" attribuito a Leonardo. B. sguardò appena il dipinto, prima di sentenziare seccamente: «è una copia povera di un inetto seguace» (l'episodio è rievocato da E. Belt in *La raccolta leonardesca della Contessa de Béhague*, Comune di Vinci, Vinci 1980).

Kress, a Boston, Princeton, Detroit, Philadelphia e New York, per citare le più note, scherzosamente avrebbe detto: «Hanno il visto di Berenson sul passaporto».

È instancabile nei suoi giri di ispezione alla cerca di quadri “difficili” che si ridisegna e, fra i primi, fotografa. Per i viaggi più lunghi adotta con passione l'automobile. Impone ai suoi ospiti a “I Tatti” alcune gentili idiosincrasie: niente macchina da scrivere, niente telefono, sveglia alle sette, riposo alle ventitré. Il carteggio con gli amici, i mercanti, i collezionisti in tre continenti, comincia a esigere un archivio. Nella sua documentata biografia, Ernest Samuels elenca i nomi più noti: dai primi, vecchi amici bostoniani fino a Walter Lippman, Cecil Beaton e Jacqueline Bouvier. Non mancano Wiston Churchill, Bertrand Russel⁵, Bergson, Alpatov, Fritz Saxl, Oscar Wilde, Cyrus Adler, Edith Wharton, Roger Fry, Rabindranath Tagore, e, tra gli italiani, Croce, Papini, i Cecchi, Roberto Longhi, Alberto Savinio, Alvaro, Bacchelli, Annigoni e Luigi Albertini.

La guerra interrompe la turbinosa e felice esistenza dei Berenson. Mentre Mary rimane a “I Tatti”, Bernard, come ebreo, americano e antifascista di vecchia data, deve riparare in incognito nella villa di un amico diplomatico. Vi trascorre quattro intensi e solitari anni di studio. Nei Colloqui, Umberto Morra tratteggia l'ultimo periodo della vita di Berenson, in cui egli mette a punto l'autobiografia, la versione definitiva della sua estetica e raccolte di

⁵ I Logan Pearsall Smith erano filadelfiani trasferiti in Inghilterra. Perry, il saggista, aveva due sorelle: Mary, sposata e poi vedova Costelloe, che diverrà la moglie di B. nel 1900; e Alys, che sposerà Bertrand Russel.

memorie e diarii, con l'aiuto dell'instancabile Nicky Mariano (Mary era morta nel '45). Quasi novantenne, inizia una regolare collaborazione al «Corriere della Sera» che culminerà nelle note famose del *Viaggio in Sicilia*.

Per volontà testamentaria la villa, la quadreria, la biblioteca, la fototeca e l'intero complesso de "I Tatti" è stato assegnato all'Università di Harvard con l'impegno di farne "The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies".

Nel ventennale della morte, occorsa nel 1959, l'esposizione a Washington delle opere delle collezioni private a suo tempo promosse da Berenson, testimonia l'impronta straordinaria nel mondo americano dell'arte, lasciata dall'ultimo "umanista" del secolo ventesimo.

L'opera

«Nelle cose umane – scriveva Berenson in tarda età – ciò che conta non è ciò che esiste, che accade o è prodotto, ma ciò che si crede su di esse, ossia il loro mito». E aggiungeva: «la storia dell'arte è la storia di ciò che l'arte ha creato, dei problemi che ha risolto, e dei bisogni spirituali che ha espresso».

Il mito, l'arte e la loro reciproca convertibilità sono forse la formula segreta della fortuna di Berenson come storico e filosofo dell'arte, ma soprattutto come *connoisseur*. Vissuta negli anni giovanili come una sorta di eccitante avventura, non a caso paragonata a una caccia o a una conquista, l'"attribuzione" gli servirà negli anni della maturità e della vecchiaia come mezzo insostituibile di

riconoscimento e di penetrazione nella “forma” dell’opera, «la sua vita profonda si irradia dall’interno, molto al di là della statica geometria del contorno (*shape*)»⁶.

Le regole per individuare la mano di un pittore presuppongono un’arte del “guardare” che sconfinava in Berenson nella contemplazione. Da bambino, una volta, a cavalcioni di un ramo, «il mondo mi si rivelò all’improvviso nella sua sostanzialità oggettiva (*itness*). Mi parve come di uscire da me stesso, e quell’istante di perfetta armonia fui certo dipendesse non da me ma da tutto ciò che non era l’“io”, ridotto a puro soggetto grammaticale».

Il ricordo di Wilna non è una marginale nota biografica ma una preziosa testimonianza delle radici “estatiche” della sua visione, vissuta dapprima come un’espansione della coscienza oltre i confini dell’io psicologico, e successivamente, all’interno di quei confini, come un intenso, vibrato piacere che converte i fotogrammi della visione in altrettante sensazioni tattili. L’immagine dipinta che sa suscitare una “sensazione ideata” (*ideated sensation*), ossia un’idea tangibile della forma, dello spazio e del movimento, è la conferma per l’esperto di trovarsi in presenza di una indubbia personalità artistica. Nei *Rudiments of Connoisseurship* (1895), Berenson non si discosta dal metodo di Giovanni Morelli, lo storico dell’arte veronese, autore di alcuni importanti studi di attribuzione forse già noti al Berenson prima della sua venuta in Italia⁷.

⁶ Vd. D. Pesce, *Platonismo e empirismo nell’ultima estetica di Berenson*, in: «Lo spettatore Italiano», n.3, 1953.

⁷ G. Morelli (1816-1891), oltre che storico dell’arte, fu patriota e politico. Pubblicò in tedesco una serie di articoli sulle opere d’arte italiana nelle Gallerie di Germania e di Roma, poi raccolte nei volumi: *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie dei musei di Dresda e Berlino*, Bologna, 1886

L'analisi morelliana si fondava sulla constatazione che ogni artista presenta alcune caratteristiche formali specifiche, in particolare nell'uso del colore e nella morfologia anatomica. Il ripetersi di queste caratteristiche determina la formulazione del concetto critico di "personalità"⁸. Berenson riprende il concetto e aggiunge che una maggiore individualità delle caratteristiche formali esiste nei grandi pittori, che meno si ripetono e quindi variano più spesso, mentre una minore individualità e una palese tendenza alla ripetizione esiste nei pittori minori.

Negli anni in cui Berenson perfeziona il metodo morelliano, due erano le tendenze prevalenti nel campo delle attribuzioni: i "contrazionisti" erano inclini a isolare i caratteri inconfondibili della mano dei maestri, "scariando" le opere dubbie su allievi e seguaci, mentre gli "espansionisti" propendevano a riconoscere una continuità della stessa mano anche in opere dubbie.

Da un'iniziale adesione al contrazionismo, come prova la smentita dei 18 Giorgione dell'esposizione londinese del 1895, Berenson aderì in seguito a posizioni meno rigide: «oggi propendo a credere – confermerà alcuni anni dopo – che tante differenze di mano possono essere oscillazioni dello stesso artista». A questa conclusione egli pervenne con l'aiuto di uno straordinario *detector*, per lo più trascurato dai suoi predecessori⁹. Gli schizzi, le bozze, i disegni,

(trad. dall'originale pubblicato a Lipsia nel 1880 con lo pseudonimo di I. Lermontieff), e *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili*, Milano, 1897.

⁸ Vd. A. Montanari, *Soggettività critica di Berenson tra il metodo morelliano e l'estetica crociana*, in «Antichità Viva», n.6, 1969.

⁹ Il primo a intuire l'importanza dei disegni, per la ricostruzione dell'opera di un artista, fu il Vasari (1511-1574). Il ruolo di "esperto" svolto da B. nella tradizione della *connoisseurship*, a partire da Giorgio Vasari, è diffusamente esaminato da D.A. Brown in *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, National Gallery of Art, Washington 1979.

tutto l'immenso materiale preparatorio alle pitture, esaminato con cura, forniva degli indizi preziosi per riconoscere d'acchito la mano del maestro. Dopo dieci anni di vaglio e raccolta, Berenson pubblicò in due volumi *The Drawings of the Florentine Painters* (1903). «Quest'opera – commenterà in seguito – bastò a consolidare in modo definitivo la mia reputazione di esperto. Un amico mi diceva che a Bond Street la mia parola era legge»¹⁰.

Divenne infatti quasi leggendaria la sua perizia dei cosiddetti quadri “in cerca d'autore”. Come un astronomo, da calcoli e svariate congetture, riesce a ricostruire l'esistenza di un corpo celeste molto prima che l'osservazione lo identifichi, così il “cacciatore” di attribuzioni, da una serie di indizi e coincidenze, può persino ricostruire un artista ignoto, chiamandolo sulla scorta di spiccate affinità, “amico di Sandro” o “un Monsù Desiderio del Quattrocento”¹¹. Oppure riconoscere in un gruppo di pitture una sola paternità, come nel caso dei nove dipinti sulla vita di San Tommaso, attribuiti dal Berenson al veronese Domenico Morone¹².

La cronologia degli scritti di Berenson già tratteggia la sua vicenda intellettuale, dagli anni delle ricerche storico-critiche fino al 1907, al lungo periodo intermedio di scrittura tecnica fino al 1939, agli anni della solitaria meditazione estetica durante la guerra, all'ultimo e fertile ventennio.

¹⁰ Nell'*Abbozzo per un Autoritratto*, B. esprime anche il rammarico della fama conseguita come esperto: «Fu appunto il mestiere a farmi un nome e il resto della mia personalità contò quasi nulla. Grande fu per me la perdita spirituale, ed in conseguenza io non mi sono mai considerato altro che un mancato» (trad. it. p. 69).

¹¹ Cfr. di B. Berenson, *Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino. Il Trecento fiorentino*, in «Dedalo», fascicoli XIII, XIV, XV 1931 e I-III 1932.

¹² Cfr. di B. Berenson, *Three Essays in Method*, Clarendon Press, Oxford 1927.

Plasmato dal contatto con l'opera d'arte, il pensiero estetico di Berenson ha la vivacità e la non sistematicità di tutte le teorie dedotte da un'esperienza concreta, come bonariamente rilevava Benedetto Croce, notando le "angustie" teoretiche dell'opera dell'amico americano¹³. Berenson tuttavia non si fece mai un cruccio di questo aspetto poco accademico della sua dottrina, così come non si formalizzò eccessivamente sulla non impeccabilità del proprio stile. Persuaso di essere un pensatore "irregolare", non particolarmente dotato come scrittore, e costretto per circa metà della sua vita ad affinare il metodo di *expertise* piuttosto che la penna, utilizzò i suoi stessi scritti di storia e di metodo, fino circa al 1939, per esporre una teoria estetica che nei decenni successivi fu quasi interamente riformulata, a partire da *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948). Essa si fonda sui concetti di forma, decorazione, illustrazione, plasticità, valori tattili, vitalità, movimento e composizione spaziale.

La sua opera giovanile più importante, sia dal punto di vista storiografico che da quello estetico, è la quadrilogia sui *Pittori italiani della Rinascenza*, pubblicata tra il 1894 e il 1903, tradotta in molte lingue¹⁴, e più volte riedita. Ad essa si accompagna, autore per autore, un indice completo di tutte le opere certe o attribuite.

L'interesse estetico sta nella formulazione di una teoria delle arti, e in particolare della pittura di figura, esamina-

¹³ B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari 1926 (2).

¹⁴ La traduzione in lingua russa de *I Pittori italiani del Rinascimento* fu curata da E.I. Vipper, ed. Isskusstvo, Mosca 1965. *La Grande Enciclopedia Sovietica*, che si pubblica a Mosca dagli anni '30, dedica un'ampia scheda a B.B.

ta nello sviluppo rinascimentale in Italia, «l'unico Paese in cui le arti della figura abbiano attraversato tutte le fasi, da quelle più rozze ai vertici della bellezza intellettuale». Berenson d'altronde sosteneva che l'arte italiana nel suo complesso non è che una propaggine dell'arte greca e che «dal 500 d.C. al 1200, e da Bergen a Trapani, una morfologia e una iconografia quasi uniformi hanno prevalso nell'Europa antica».

Esaminando la pittura fiorentina da Giotto a Masaccio a Michelangelo, e domandandosi che cosa avessero in comune i tre sommi maestri e quanto di sé avessero trasmesso ai loro seguaci, Berenson scoprì nei pittori fiorentini la capacità di suscitare la nostra immaginazione tattile e di accrescere nello spettatore la sua stessa energia vitale. «I grandi artisti fiorentini – scriveva nel II volume della quadrilogia – espressero il significato materiale delle cose visibili, e nella misura in cui si sottrassero al controllo ecclesiastico, e trovarono committenti in grado di capirli, quel loro ideale divenne sempre più consapevole, e tanto più energico il loro sforzo. Un Giotto rinato, che riprende il lavoro al punto dove la morte lo ha interrotto. Immaginate questo miracolo e capirete Masaccio. Ma il culmine logico del processo che accomuna entrambi fu raggiunto in Michelangelo».

L'indagine sui pittori dell'Italia centrale, nel III volume, gli offre l'occasione di distinguere nell'opera d'arte l'elemento “decorativo” e formale, da quello “illustrativo” e di contenuto. Nella decorazione rientrano tutti i fattori che determinano l'esperienza estetica, ossia quell'insieme di “sensazioni ideate” di contatto, peso, resistenza e

rilievo capaci di potenziare (*life-enhancing*) l'energia vitale. Il fine ultimo della pittura sta perciò nella resa perfetta dei valori tattili. La forma è una qualità e un potere dell'immagine di irradiare energia. Quando ciò si verifica il piacere ordinario si trasforma in piacere estetico. «Guardando un oggetto con intensità, la nostra energia mentale è raddoppiata».

Questa osservazione – tra le più acute di Berenson – mette in luce anche i rapporti tra la sua teoria e quella della pura visibilità di Fiedler e dello Hildebrandt. D'altronde le più varie tendenze dell'estetica europea sono riconoscibili nel suo pensiero, dalla teoria dell'*Einfühlung* del Lipps, alla distinzione tra immagine tattile e ottica del Riegl. Rispetto al Croce, le affinità sono forse maggiori delle distanze, come nota A. De Gennaro¹⁵: analoga difesa dell'autonomia dell'opera d'arte e della spontaneità dell'atto creativo; simile valorizzazione nell'opera dell'elemento formale (per B. “decorativo”) su quello illustrativo, anche se poi, a proposito della *natura* dell'arte, Berenson obiettava a Croce che l'arte non coincide con l'attività spirituale ma ne è solo il prodotto.

I due grandi vecchi ebbero frequenti occasioni di scambiarsi le loro idee nella cornice perfetta dei giardini e dei salotti de “I Tatti”, ma quegli incontri avvenivano in un certo senso al riparo dalle tempeste che agitavano il fronte delle avanguardie. E tuttavia, proprio rispetto alla loro giustificazione teorica, il pensiero di Berenson

¹⁵ Cfr. A. De Gennaro, *Berenson's Aesthetics*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. XXIV, Cleveland (Ohio) 1965.

ha svolto, seppure indirettamente, un ruolo di primaria importanza. Lo sottolinea Corrado Maltese, notando che “da un lato” Berenson esercitò costantemente e consapevolmente come critico e storico una pressione a favore dell’arte del Rinascimento e della classicità fino a divenire l’oppositore dichiarato dell’arte moderna dopo Cézanne. Dall’altro fu proprio la sua attività di critico e di teorico che, attraverso la teoria dei valori tattili e la contrapposizione di decorazione e illustrazione, contribuì in modo decisivo a quella reazione a catena – verificatisi intorno agli anni tra il 1907 e il 1914 e poi ininterrottamente proseguita, che ha condotto i movimenti artistici moderni a negare ogni rappresentatività e ogni carattere riproduttivo dell’opera d’arte. «In realtà bastava, come si fece soprattutto fuori d’Italia, spingere a fondo la condanna dell’“illustrazione”, bastava identificare nella illustrazione, come è d’altronde filosoficamente possibile, la stessa rappresentatività e riproduttività dell’opera d’arte per pensare di poter eliminare totalmente dal quadro e dalla scultura ogni riferimento al mondo visibile. Era la strada per la quale sarebbe passata tutta una serie di movimenti moderni dal futurismo al costruttivismo all’astrattismo»¹⁶.

È del resto dimostrato che i Futuristi conoscessero almeno un poco le idee di Berenson¹⁷, né è un caso che fosse proprio la rivista «Valori Plastici» a far conoscere in Italia le sue idee attraverso uno scritto di Emilio Cecchi

¹⁶ Cfr. C. Maltese, *Bernard Berenson*, in «Annali Facoltà di Lettere e Magistero», Università di Cagliari, 1960.

¹⁷ Vd. *Archivi del Futurismo*, De Luca, Roma, 1958, p. 150.

che fu poi il traduttore della I edizione italiana dei *Pittori italiani della Rinascenza* nel 1936.

«L'opera d'arte, appena forzando le posizioni più astratte dell'estetica di Berenson, finiva con l'essere intesa non più come riproduzione ma pura produzione, una realtà plastica concreta, autonomamente capace di caricarsi di tutti i significati inerenti alla sua struttura materiale (spazio, movimento, luce, colore, materia), rifiutando tutti i significati ad essa estranei. Al Berenson, assorto nella sua attività di conoscitore e di esperto, sfuggì questo processo, e quando, negli anni del suo isolamento, tentò uno svolgimento teorico delle proprie posizioni, preferì postulare un nuovo umanesimo della forma richiamandosi al concetto di "decadenza" formulato nel 1907, e respingendo in blocco il travaglio artistico degli ultimi cinquant'anni»¹⁸.

Domenico Pesce ha appunto definito "platonismo misticizzante" l'ultima estetica di Berenson, delineata nello *Sketch for a Self-Portrait* (1949) e compiutamente svolta in *Aesthetics and History in the Visual Arts* (1948).

La "piccola" estasi vissuta nell'infanzia, si ripresentò al Berenson maturo in un'esperienza di "rivelazione", mentre contemplava un fregio del portale della chiesa di san Pietro a Spoleto: «improvvisamente ramo, viticcio e foglie divennero vivi e, nel diventar vivi, mi fecero sentire come se io fossi emerso nella luce [...] mi sentii come uno illuminato e scorsi un mondo in cui ogni contorno, ogni orlo ed ogni superficie si trovava con me in una relazione

¹⁸ C. Maltese. *Bernard Berenson* cit.

vivente e non più, come fino ad allora, in una relazione puramente conoscitiva»¹⁹.

Una rivelazione del tutto analoga aveva colpito Goethe nel giardino botanico di Palermo, visitato dal Berenson poco prima della morte sulle orme del suo maestro. Ci si spiega allora facilmente perché il Berenson del *Viaggio in Sicilia* (pubblicato a puntate sul «Corriere della Sera»), che deplora l'illeggibilità di tanta arte contemporanea (anche negli articoli sul «Manchester Guardian» del 1957), abbia interiormente compiuto un ritorno ciclico ai luoghi nativi della sua estetica: sia all'empirismo umanistico di impronta anglosassone, sia alla visione di origine ebraica di una società ideale, variamente definita *Dimora di Vita, Città dell'Uomo, Nuova Gerusalemme*, e di cui immagini vive possono offrire gli affreschi di Raffaello nelle Stanze.

Quelle due forti impronte, e una vita quasi interamente assorta sull'arte rinascimentale, hanno precluso all'estetica di Berenson la possibilità di un incontro con l'altra visuale estetica del '900, incentrata su una riformulazione radicale anche dei concetti di forma e di decorazione, proposta negli Stati Uniti da un pensatore cingalese educato in Occidente, Ananda K. Coomaraswamy e dalla storica americana dell'arte iraniana, Phyllis Ackerman²⁰.

¹⁹ Cfr. B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze, Electa, 1958, p. 72.

²⁰ Phyllis Ackerman (Oakland 1895 - Shiraz 1977), la cui immensa opera resta ancora da raccogliere in volume, delineò un'estetica che coinvolgeva non soltanto l'arte occidentale ma quella di tutti i tempi e di tutti i luoghi, un'estetica basata sulla fusione assoluta del significato mitico-rituale e dell'effetto artistico. Il concetto stesso di decorazione cade nelle arti magico-rituali che si perpetrano in vario modo anche in epoche storiche, come la Ackerman evidenzia nella sua storia della tappezzeria. L'estetica della Ackerman non si può scindere perciò dalla simbologia e dalla griglia astrale che, ella dimostra, è sottintesa nei sistemi simbolici arcaici.

Ananda K. Coomaraswamy (Colombo 1877 - Boston 1947) si può dire che svolga la tesi della Ackerman ma basandosi esclusivamente sulle arti figurative, e accertando piuttosto il metodo

Negli anni in cui Berenson elaborava una teoria che rifletteva l'ideale estetico più stabile che si sia espresso in Occidente, nella continuità greco-giudaico-rinascimentale²¹ dell'idea di forma che assume una progressiva autonomia di significato fino all'attuale svuotamento di ogni significato, i due studiosi di estetica orientale, esaminando i moduli dell'arte indiana e dell'antico Iran, scoprivano l'altra, e del tutto opposta, continuità dell'idea di forma, ancorata alla propria funzione simbolica, e quindi sottratta all'irrevocabilità del mutamento e del progresso. Le ricerche di Coomaraswamy e della Ackerman sulla decorazione facevano scoprire che nell'uso che di essa hanno fatto le arti indiana e iranica, significato e funzione coincidono. L'aspetto "decorativo" di un vaso tornito, di un'elsa cesellata o di un mandala da preghiera, è la parte esplicita di un significato che l'oggetto assume per servire da mezzo magico di incantamento e di evocazione simbolica di unità.

La relazione arte-natura è parimenti sintomatica della distanza tra un'estetica antropocentrica e un'estetica cosmocentrica. E non è neppure necessario uscire dall'Occidente per averne verifica.

Secondo la famosa definizione di Tommaso d'Aquino, l'arte è «imitazione della natura nel suo modo di operare». Via via che il significato metafisico della definizione

estetico-metafisico nei testi vedici, taoisti, buddhisti, nonché in Occidente, nella tradizione platonica. Il suo contributo, a differenza di quello della Ackerman, è stato debitamente valutato e accuratamente edito. Cfr. *Selected Essays*, voll. 3, a cura di R. Lipsey, «Bollingen Series», Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1977.

²¹ Questa continuità è l'assunto dimostrato da W. Tatarkiewicz nella sua *Storia dell'estetica*, voll. 3, *L'estetica antica*, vol. I, Einaudi, Torino 1979.

impallidiva a vantaggio del suo riverbero estetico, si realizzava nell'arte europea quel lento distacco dei significanti dai significati che nel secolo XX avrebbe raggiunto il suo apice. L'equazione dell'Aquinate risulta in Berenson completamente rovesciata. Nella fase finale della sua teorizzazione l'arte assume rispetto alla natura una sorta di «ideale priorità» e il concetto di «efficacia» (*life-enhancement*) è in diretto rapporto con la missione dell'arte di contribuire a instaurare una società a «misura umana» il cui capolavoro è l'uomo goethianamente «libero»: «Non si può scrivere storia senza valori assiomatici [...] i valori non possono esistere senza un valutatore. Non c'è altro valutatore che l'uomo».

Così Berenson contribuiva – nonostante il rifiuto controcorrente dell'arte moderna, condiviso da pochissimi altri studiosi del '900 – forse soltanto da Croce, Praz²² e Sedlmayr – a rafforzare i presupposti teorici su cui l'Occidente ha edificato la sua storia recente.

²² Nell'ultima raccolta di saggi, *Perseo e la Medusa*, Milano, 1979, per molta parte dedicato al problema dell'avanguardia figurativa, Praz si richiama più volte a B., per differenziarsene sul punto della «incapacità» dei capiscuola dell'avanguardia.