

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Mauro Minardi, *Come la bestia e il cacciatore. Proust e l'arte dei conoscitori*, Roma, Officina libraria, 2022, pp. 149, ill.

Cruciale nello sviluppo della disciplina storico artistica, la storia della *connoisseurship* da due decenni appassiona gli specialisti, soprattutto coloro che hanno fatto del riconoscimento della mano degli artisti un punto ineludibile della loro attività di ricerca. Assediata nella seconda metà del Novecento dalle nuove declinazioni disciplinari (dall'iconologia alla psicologia dell'arte, dalla sociologia dell'arte alla semiotica) che sembravano volerne intaccare la credibilità e la validità epistemologica, la storia dell'arte praticata dai conoscitori ha prodotto una riflessione serrata su figure fondamentali a partire dagli albori della storiografia – da Giorgio Vasari a Giulio Mancini, fino a Bernard Berenson, a Roberto Longhi e a Federico Zeri – per la ricostruzione dei cataloghi di artisti, di musei e collezioni; le ha anche sottratte all'aura di mistero fondata sulla leggenda dell'intuito e del dono di un occhio assoluto. Più di quaranta anni fa, l'indagine sul "sistema" della *connoisseurship* venne affrontata da Carlo Ginzburg, storico puro attento alla riflessione sulla contiguità tra la pratica storiografica e altri metodi disciplinari – oltre alla storia dell'arte, la psicanalisi e la medicina – che prima apparivano per molti aspetti distanti². Come suggerisce Ginzburg, il tema del rapporto tra Marcel Proust e Bernard Berenson segue le tracce di suggestioni critiche offerte da Leo Spitzer nel 1927³. Dunque chi avvia la lettura del volume di Mauro Minardi (fine studioso della pittura tra Trecento e Quattrocento) pensando di intraprendere un percorso di sola storia del "mestiere del conoscitore" (volutamente riprendo il titolo generale della serie di importanti seminari dedicati al tema dalla Fondazione Zeri di Bologna) tra Otto e Novecento, si trova presto disorientato. Scegliendo di seguire tracce quasi impercettibili – "spie" secondo la definizione di Ginzburg – e di un incontro più mentale che reale tra Berenson e Proust (in sole due occasioni, nel 1918, essi si videro di persona in casa di Walter Berry, compagno di Edith Wharton, ma Berenson era apparso la prima volta nella corrispondenza di Proust in una lettera a Georges de Lauris dell'ottobre del 1906), Minardi, che aveva già affrontato il loro elusivo

rapporto in un articolo del 2015, sviluppa ora l'argomento in un complesso percorso di analisi dei testi e delle vicende dei due protagonisti: la premessa dell'analogia tra il metodo dello storico dell'arte e il modo di procedere della scrittura del letterato si dilata infatti in una catena di complessi rimandi in forma di "scatole cinesi" di cui la *Recherche* costituisce l'asse portante. Non è possibile in questa sede citare tutte le figure, reali o di invenzione, portate in campo da Minardi: i personaggi del romanzo, le personalità che animavano l'alta società internazionale attorno allo scrittore e allo storico dell'arte, e i tanti *loci* ed episodi analizzati in densi paragrafi. Basti dire che, attraverso le parole dei protagonisti, i contatti fugaci o continuativi, le *liasons* e le distanze, Minardi costruisce un particolarissimo *fil rouge* dell'idea di "caccia" al dettaglio (il titolo del libro fa uso di una citazione dalla *Recherche*) tra letteratura e arte nel periodo di transizione tra romanticismo e dandismo, che è anche la fase d'oro del collezionismo internazionale. Egli perfeziona la comprensione del ruolo che vi ebbero lo scrittore francese e lo storico dell'arte statunitense attraverso un punto di vista proiettato sulla loro sensibilità nervosa e nevrotica, sui loro pregi, vezzi e vizi. Le figure elegantemente snob di Berenson e Proust nel racconto di Minardi si guardano ferinamente da lontano come animali selvatici (desiderandosi e respingendosi). L'autore ci mostra con grande finezza come la "caccia", sia essa al dipinto o all'essenza nascosta dell'anima di un personaggio del bel mondo, sia stato l'innesco della relazione tra lo storico dell'arte e lo scrittore; una relazione nata a distanza, ma che subì uno scacco nei fugaci incontri successivi segnati dall'incolmabile voragine caratteriale tra i due. Il libro, però, ci aiuta anche a capire quanto Proust e Berenson condividessero esperienze e conoscenze che determinarono la maturazione della loro sensibilità estetica, i loro modelli di analisi e il loro destino. Entrambi erano ebrei di nascita, ma tendevano a dissimulare (o a falsificare) la propria origine (è necessario ricordare quanto all'epoca l'antisemitismo, di cui il caso Dreyfus fu solo la punta dell'*iceberg*, fosse diffuso in Europa?): Proust con un'inclinazione al mimetismo sociale che lo portò a navigare con disinvoltura un po' "pelosa" nell'alta società parigina tra la nobiltà di sangue che dettava legge nell'effimero universo del gusto alla fine del XIX secolo e che lo indusse a ispirarsi nei modi affettati all'irraggiungibile modello del conte Robert de Montesquiou, alias Charlus nella *Recherche* (si veda, a p. 112 del volume di Minardi, l'impietoso giudizio di Berenson sullo scrittore riportato da Ugo Ojetti nei *Taccuini*); dal canto suo, lo storico dell'arte vantava origini blasonate, mentre in realtà proveniva da una famiglia di "pentolai" lituani emigrati negli Stati Uniti. Anche le passioni giovanili di entrambi si rispecchiano in forma inversa dando luogo a un singolare chiasmo esistenziale: prima di immergersi nel lago profondo della memoria introspettiva che lo porta a costruire l'ultima grande saga sociale della Francia dell'Ottocento (dopo

Hugo, Balzac, Zola, Maupassant), Proust, le cui preferenze in merito alla pittura non si distinguono in linea di massima dal gusto condiviso nella società che frequenta, vagheggia una carriera nel mondo delle arti figurative (ama e traduce John Ruskin, scrive pagine indimenticabili sulla *Veduta di Delft* di Jan Vermeer vista nel 1902, mostrandosi sensibile alla dilagante moda dei primitivi fiamminghi che il pittore richiamava nella trasparente e luminosa essenzialità compositiva⁴); dall'altra parte Berenson, talentuoso studente ad Harvard, avrebbe voluto dedicarsi alla letteratura e alla scrittura, prima che la milionaria Isabella Steward Gardner, finanziatrice del suo primo viaggio in Europa, lo indirizzasse verso il più concreto mondo delle arti: che all'epoca, in America, significava commercio di dipinti, sculture e oggetti preziosi di origini illustri destinati ad arredare le nuove residenze neorinascimentali dei magnati delle banche, delle miniere, delle ferrovie⁵. Quindi denaro, e tanto. E ancora. Berenson che in Europa scopre il metodo attributivo di Giovanni Morelli, il medico cosmopolita che dedicò il suo talento diagnostico alla storia della pittura e che trasformò il modello della scienza semeiotica in un sistema utile alla definizione delle mani dei pittori. Dal canto suo, Proust, figlio di un famoso medico parigino, si appassionò ai metodi praticati dal neurologo Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière (incarnato nel romanzo dal dottor Cottard, al quale Minardi dedica un paragrafo). Infine, Berenson fa ampio uso del supporto offerto dalla riproduzione fotografica alla memoria delle opere studiate dal vero⁶, in ciò mostrando affinità con Proust che, anche attraverso l'osservazione maniacale delle fotografie, sviluppò la tendenza analitica di acuto *connoisseur* di volti e gesti osservati come ai raggi X (il moderno metodo diagnostico significativamente portato in campo dalla fedele governante Françoise nella *Recherche* per definire la potente inclinazione di Mme. Proust a penetrare la psiche e il cuore), e dota Robert de Saint-Loup, sottile conoscitore di fotografie, dell'inseparabile monocolo che rinvia all'inquadratura dell'obbiettivo⁷.

Quando Proust e Berenson cominciarono a calcare le scene mondane e a scrivere, la figura topica del *connoisseur* faceva già parte dei multiformi caratteri del teatro sociale messo in scena dalla letteratura del XIX secolo, primo fra tutti l'arruffato cugino Pons de *La comédie humaine* di Honoré de Balzac, testo che, ci ricorda Minardi, Proust leggeva e ammirava; a Balzac si possono aggiungere, tra gli altri, lo schizzo restituito da Walt Whitman in *Song of myself* (1892) («The connoisseur peers along the exhibition-gallery with half-shut eyes bent sideways»: «L'intenditore, piegato di lato, scruta i quadri in mostra con gli occhi socchiusi»), e i profili delineati nei romanzi di Henry James e della Wharton⁸. È James, che ammirava Berenson, a disegnarne l'alter ego nel personaggio del giovane critico Hugh Crimble di *The Ourty* (1911): cacciatore vorace di dipinti incompresi, davanti ai tesori della collezione di Lord Teign Crimble si sente «come

un orco [...] dinanzi a un ricco banchetto appena servito»; egli sa di essere tra quei pochissimi, forse il solo, che, per l'incessante esperienza diretta delle opere, possono svelarne l'autografia con tono competente («si tratta di un genere di cose il cui senso, valore e significato sono decisamente moderni; infatti, sono emerse solo di recente»⁹).

Nel 1901 era apparso nel panorama editoriale il *magazine* «The Connoisseur for collectors» che illudeva il pubblico borghese di potersi orientare autonomamente nell'acquisto di oggetti e dipinti da destinare all'arredamento della casa: la fortuna della rivista conferma che il gusto per l'arte era ormai un fenomeno di massa. Alla lusinghiera pretesa di facile competenza, l'anno successivo risponde l'uscita di «The Burlington Magazine for Connoisseurs», rivista che, invece, intendeva sostenere l'idea specialistica ed elitaria del mestiere del conoscitore (Berenson, con Roger Fry ed Herbert Horne, fu tra i fondatori). Con i suoi articoli, «The Burlington» sottolineava il valore e l'unicità della figura del critico di professione, del *connoisseur*, appunto, che, con ragione e sentimento sa di essere il vero depositario della scienza che sonda la natura dell'opera e la colloca nell'empireo dell'arte. Restava pur sempre difficile rendere evidente e credibile al grande pubblico l'appartenenza a un'élite dell'occhio che si distingueva per raffinata sensibilità dal volgare gusto medio borghese. Perciò, nella complessa e contraddittoria temperie culturale tra positivismo e suggestioni spiritualistiche (e spiritistiche) condivisa dalle élites tra Otto e Novecento, tanto in Berenson quanto in Proust soccorrono accadimenti inattesi e gesti esoterici che segnalano ai non iniziati l'eccellenza del loro *status* di unici depositari del vero estetico. Hanno questo ruolo sollecitazioni casuali o mantiche: la pietra su cui inciampa lo scrittore alla fine della *Recherche* nel cortile dei Guermantes, scatenando l'appiglio sensibilissimo all'instabile, tellurica consistenza della memoria; e il colpetto (i colpetti?), ricordato dal suo allievo Kenneth Clark, che Berenson aggiustava col dito sulla superficie di un dipinto alla fine di un lungo e silenzioso scrutare: un gesto rituale, leggero e misterioso che sembra chiedere conferma dell'intuizione attributiva allo "spirito" dell'opera. Per spiegare questo gesto misterioso Minardi ricorre giustamente al confronto con un precedente balzachiano (in Balzac, per divinare, Mme. Fontaine usa una bacchetta per dare due tocchi). Si può osservare, in senso lato, che i tocchi di Berenson rinviano anche a contesti di magia popolare dove servono a evocare entità ultraterrene; e rimandano anche all'intervento divino: è duplice il colpo assestato da Mosè per far scaturire l'acqua dalla roccia nel deserto (Num. 20, 11); come il ripetersi due volte del sogno del faraone «significa che la cosa è decisa da Dio e che Dio si affretta ad eseguirla» (Genesi 41,32)¹⁰.

La lettura del libro di Minardi induce a pensare che, in definitiva, la *connoisseurship*, affiancata dalle miliardarie imprese di nuovi e spregiudicati mercanti d'arte come Joseph Duveen, sia stata l'ultimo importante capitolo della rivincita borghese sulla nobiltà e l'aristocrazia del sangue: le splendide disincantate figure dell'*ancien régime* descritte da Benedetta Craveri – di cui Montesquiou, maschera sublime di se stesso, è l'erede – non avevano certo bisogno di mostrare tanta sofferta sensibilità per stare al centro delle cose del mondo. Nelle parole di Proust osserviamo l'implacabile verità sottesa alle finzioni mondane e gli imprevedibili e sottili furti di identità, il fluire inesorabile del tempo, il caos sublime e metamorfico che rovescia continuamente *status* e ruoli: è emblematica la vicenda del divino principe di Guermantes che prende in moglie la pretenziosa e volgare Mme. Verdurin trasformandone in un attimo il profilo e la credibilità. D'altra parte, grazie all'ineffabile finezza dell'occhio, Berenson denudava (letteralmente spogliava dei suoi beni) l'aristocrazia internazionale che lo interpellava per valutare e autenticare i più preziosi tesori delle proprie collezioni. A cavallo tra la prima e la seconda guerra mondiale, loro malgrado, sia lo scrittore che il conoscitore contribuirono all'ultimo atto della decadenza di una classe che segretamente invidiavano, ammiravano e desideravano emulare.

Nei fatti, però, solo i falsari che si insinuano nelle pagine dei *Pastiches* di Proust e che furono complici in alcuni caliginosi affari in cui fu coinvolto Berenson (entrambi dissimulatori, ma forse ignari fino in fondo dell'ambigua valenza sociale del falso) riuscirono a beffare con spirito popolare e sovversivo tanto la nobiltà quanto i grandi borghesi che aspiravano alla scalata in società e a mettere al centro del discorso critico il valore materiale dell'arte¹¹.

- 1 M. Proust, cit. in M. Minardi, *Come la bestia e il cacciatore. Proust e l'arte dei conoscitori*, Roma, 2022, p. 61.
- 2 C. Ginzburg, *Spie: radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, 1979, pp. 57-106, ripubbl. in *id.*, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, 1986, pp. 158-159; *id.*, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la Recherche*, in «L'indice», XXX, 2013, 6, pp. 6-7.
- 3 Si veda anche C. Ginzburg, *Che cosa gli storici possono imparare da una narrazione sui generis come la Recherche*, in «L'indice dei libri del mese», 1 giugno 2013, <<https://www.lindiconline.com/letture/narrativa-straniera/lettori-di-proust/>> (ultimo accesso 23 settembre 2023) con riferimento a L. Spitzer, *Sullo stile di Proust*, in *id.*, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di P. Citati, Torino, [1959] 1971, p. 232.
- 4 La fama Johannes Vermeer ebbe inizio nel 1842 con Théophile Thoré-Bürger. Nel 1902, Proust vide a Bruges l'esposizione *Les primitifs flamands*, fece poi tappa nei Paesi Bassi e, a L'Aja, rimase colpito dalla *Veduta di Delft* di Vermeer, cfr. M. Bretone, *Dettagli fra Vermeer e Proust*, in «Belfagor», 64, 1 (31 gennaio 2009), pp. 77-83; L. Gallo, *La "sfinge di Delft": vita*,

- opera e fortuna postuma di Johannes Vermeer (1632-1675)*, in *Vermeer: La donna con il liuto*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 novembre 2016 – 9 febbraio 2017), a cura di S. Bellenger, Milano, 2016, pp. 26-31; E. Camporeale, *Primitivi in mostra: eventi, studi e percorsi all'inizio del Novecento*, tesi di perfezionamento, Pisa, Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia, a.a. 2005-2006, p. 44; *ead.*, *Peinture et littérature. Les Primitifs italiens et la prose française entre XIXe et XXe siècles*, in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, 29 juin – 1^{er} octobre 2012), a cura di E. Moench, Milano, 2012, pp. 45-59, cit. p. 49.
- 5 Cfr. E. Camporeale, *Il mito di Firenze tra Otto e Novecento: echi e arredi fiorentini in America*, in *Vespucci, Firenze e le Americhe*, atti del convegno di studi (Firenze, 22-24 novembre 2012), a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, Firenze, 2014, pp. 365-403. 5
 - 6 Cfr. B. Cestelli Guidi, *Bernard Berenson e Domenico Anderson: Venezia 1893. Fotografia di documentazione e storia dell'arte veneta*, in *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, a cura di I. Miarelli Mariani, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma, 2016, pp. 255-263.
 - 7 Cfr. J. Murray, *Proust's Robert de Saint-Loup and the Diagnostic Eye*, in «Texas Studies in Literature and Language», 6, 1, 1964), pp. 68-75; S. Guindani, *Proust à la Salpêtrière: entre cliché photographique et cliché social*, in *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, atti del convegno (Roma, 19 marzo 2015), a cura di M. Piazza, S. Guindani, Roma, 2016, pp. 23-37.
 - 8 Cfr. F. Orestano, *Ascesa e declino del connoisseur, L'élite del gusto, tra distinzione e ridicolo*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, a cura di A. Cagnolati, introduzione di P. Carile, Roma, 2011, pp. 161-164.
 - 9 *Indignazione*, trad. di M. Bartocci, Roma, 2015, cit. pp. 41, 75, 77.
 - 10 Devo la precisazione delle citazioni bibliche e del loro significato al professor Gian Domenico Cova.
 - 11 Cfr. A. Grilli, *Diamanti, falsari e minatori da L'affaire Lemoine alla Recherche*, in *Proust e gli oggetti*, a cura di G. Girimonti Greco, S. Martina, M. Piazza, Firenze, 2012, pp. 209-222; G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza, 2001, in part. pp. 52-60.