

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali:**

**Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea triennale in**

**STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI**

**BERNARD BERENSON E L'ELOQUENZA NELL'ARTE: ALCUNE RIFLESSIONI**

**Relatrice**

**Prof.ssa MARTA NEZZO**

**Laureanda**

**GIULIA FORNEA**

**Matricola**

**2007320**

**Anno Accademico 2022/23**



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	I
<b>CAPITOLO I</b> .....	1
<b>BIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON</b>	
1.1 Una figura contraddittoria.....	1
1.2 La formazione, l'incontro con Mary Costelloe e l'Italia.....	3
1.3 Il rapporto con la religione, le guerre e Nicky Mariano.....	6
1.4 Le opere, la vecchiaia e gli anni del <i>Piero</i> .....	8
<b>CAPITOLO II</b> .....	13
<b>ARTE <i>ELOQUENTE</i> E NON <i>ELOQUENTE</i></b>	
2.1 " <i>Piero della Francesca o dell'arte non eloquente</i> ": la resistenza del "bello" artistico.....	13
2.2 Alcuni esempi di "arte esistenziale": Piero della Francesca tra Cézanne e Seurat.....	17
2.3 La polarità tra eloquenza-ineloquenza: contatti tra B. Berenson e H. Wölfflin.....	21
<b>CAPITOLO III</b> .....	25
<b>SGUARDI CRITICI SULL'ARTE NUOVA</b>	
3.1 Bernard Berenson, Roberto Longhi e il difficile rapporto con l'arte del loro tempo.....	25
3.2 Paragoni eccentrici. Alcune tematizzazioni per il rigetto dell'arte "nuova".....	30
3.3 I casi di Goya e Velazquez: ulteriori analogie tra Bernard Berenson e Ortega y Gasset.....	37
3.4 Dall'ineloquenza del classicismo apollineo all'eloquenza dell'espressionismo dionisiaco.....	41
3.5 La nostalgia dell' <i>umano</i> nell'arte di oggi.....	44
<b>APPENDICE FOTOGRAFICA</b> .....	53
<b>BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA</b> .....	61



## INTRODUZIONE

Dedicarsi allo studio e all'approfondimento della storia dell'arte significa necessariamente aprirsi al pensiero di geniali studiosi che hanno segnato - e segnano tuttora - l'evoluzione di questa disciplina. In casi particolari, capita di imbattersi in brillanti individui che sono riusciti, più o meno efficacemente, ad affrontare le contraddizioni che, non solo nell'ambito dell'arte, ma in tutte le attività umane, sembravano - e sembrano tuttora - essere assolutamente insolubili. Questo loro tentativo, però, mai è stato mosso dallo scopo di superare e annichilire queste antinomie. Al contrario, le si voleva indagare e comprendere al meglio.

Bernard Berenson (1865-1959) è stato uno storico dell'arte statunitense rientrando a pieno in questa casistica. Alla sua biografia è stato dedicato il primo capitolo, dove la formazione e l'evoluzione del suo pensiero vengono volutamente ripercorse secondo un andamento non sempre lineare e caratterizzato da più riprese tematiche. Tale scelta vuole mettere particolarmente in luce quegli aspetti della sua personalità - siano essi congeniti o da lui artificiosamente costruiti - che possono essere riconosciuti anche negli esiti concreti della sua penna.

Soprattutto negli ultimi anni della vecchiaia, il conoscitore, che da sempre aveva concentrato i propri studi sull'arte rinascimentale italiana, sente la necessità di esprimersi sulle numerose ambivalenze e i repentini cambiamenti della produzione artistica del tempo corrente, il ventesimo secolo. Proprio nel 1950, infatti, pubblica il testo nodale per l'argomento presentato in questa tesi: *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*.

In generale, i primi anni Cinquanta rappresentano un momento in cui Bernard Berenson ostenta una forte nostalgia dell'ormai perduto equilibrio classico e rinascimentale, a fronte di una cultura figurativa a suo parere decadente, che esalta l'eccesso retorico, la ridondanza e il sovraccarico di comunicazione. Proprio nell'ottica di questa serie di eccedenze, l'originale utilizzo da parte di B. Berenson del termine "eloquenza" nell'ambito dell'arte figurativa - che nella presente sede viene affrontata secondo una lettura bipolare della creatività umana - potrebbe essere inteso come uno dei principali elementi caratteristici di una buona parte dell'arte novecentesca.

Nel corpo centrale dell'elaborato, si sono volute proporre alcune riflessioni sulle varie "polarità" dell'arte figurativa, aventi sì diverse declinazioni, ma al tempo stesso tutte accomunate dal medesimo oggetto principale: lo scontro tra quiete ed espressione. A questo

scopo, si sono voluti brevemente adottare anche i punti di vista di intellettuali con i quali Bernard Berenson è stato in diretto contatto e che con lui hanno condiviso un simile sospetto nei confronti dell'arte del Novecento, oppure che, nonostante le differenze cronologiche e geografiche, si sono avvicinati alla sua sensibilità per un affine atteggiamento nostalgico nei confronti dei secoli passati, offrendo talvolta una lettura "regressiva" delle nuove espressioni artistiche.

Qualche considerazione sulla persistenza del contributo dell'arte tradizionale nei confronti dell'arte di ultima generazione, insieme ad una "campionatura" delle possibili ragioni del sospetto di questi intellettuali nei confronti del 'nuovo', sono l'oggetto dominante del terzo capitolo. Nella sezione finale, poi, si sono volute ribadire le possibili ragioni dell'insolita scelta semantica dell'aggettivo "ineloquente" in rapporto all'arte visiva, concludendo con una riflessione sull'ambivalenza comunicativa dell'arte che giunge fino alle porte dell'età tecnologica.

Nel decennio finale della sua vita, più nello specifico dal '50 al '59, Bernard Berenson, quasi come la vittima di un terribile lutto, guarda con malinconia alle esasperazioni delle qualità espressive dell'eloquenza nell'arte figurativa, usate come ultimo grido di un'umanità che sembra vada perdendosi. Tuttavia, sentendosi a momenti parte di una limitata resistenza, non si astiene dal rimembrare nei suoi ultimi scritti i solidi principi della bellezza dell'arte del passato, tanto più apprezzabile quanto più idealizzata e lontana dal "caos" quotidiano che già si saggiava nella Firenze dell'anno in cui il *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* è stato scritto, alla vigilia del boom economico.







# CAPITOLO I

## BIOGRAFIA DI BERNARD BERENSON<sup>1</sup>

### 1.1 Una figura contraddittoria

*Per tutta la vita, Bernard Berenson ebbe le capacità di metamorfosi di una falena. Le sue trasformazioni dovettero conciliare tendenze spesso conflittuali: la passione per l'osservazione delle opere d'arte, il desiderio di ricchezza e indipendenza, la speranza di diventare un vero scrittore, l'acuta insicurezza. La battaglia lo portò quasi sempre ad affrontare con maggior fervore lo studio o la vendita di dipinti italiani. I cambiamenti personali di Berenson andarono sempre di pari passo con le variazioni dell'attività commerciale alla quale la sua vita fu strettamente intrecciata.<sup>2</sup>*

Bernard Berenson fu una figura che riunì incredibilmente vasti interessi e nette opposizioni. Nella sua unica esistenza conversero numerose contraddizioni, riguardanti non soltanto la sua vita personale: le alternanze di luce e ombra, caratterizzanti anche la sua attività professionale di mercante e storico dell'arte, ben si sposarono con le contraddizioni e i conflitti che riguardarono il più ampio campo dell'arte del suo tempo.

Gli ambienti dove B. Berenson nacque e si formò contribuirono tutti alla costituzione di questo "specchio girevole"<sup>3</sup> che mai lo ritrae a trecentosessanta gradi: ogni singolo incontro, ogni diverso evento storico, ogni differente contesto geografico e culturale regalarono sfumature sempre nuove della sua già sfaccettata personalità.

Paradossalmente, la caratteristica più genuina della sua persona fu la tensione - a volte involontaria, altre volte ricercata - verso la recitazione e la costruzione di una maschera superficiale, volta all'approvazione da parte dell'altro e alla conquista di un pubblico il più

---

<sup>1</sup> Per la redazione del capitolo sono state utilizzate le seguenti fonti:

COHEN, RACHEL, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Adelphi, Milano, 2017. SECREST, MERYLE, *Bernard Berenson. Una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981 (versione italiana di Francesco Franconeri). NEZZO, MARTA, TOMASELLA, GIULIANA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, il Poligrafo, 2020. POPE-HENNESSY, JOHN, da *dizionario biografico*, vol. 34, 1988.

<sup>2</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Adelphi, Milano, 2017.

<sup>3</sup> «Sempre impegnato a restituire il riflesso del suo pubblico, Berenson divenne una sorta di specchio girevole in cui si possono vedere i conflitti di luce e ombra dai quali era circondato. Può darsi persino che, guardando dipanarsi la sua vita, possiamo scorgervi un'anticipazione di noi stessi» Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Adelphi, 2017.

vasto possibile. Questa iniziale tendenza a curare la sola corteccia del proprio Io - forse dovuta a un già complicato rapporto con le proprie origini e la propria identità - fu una delle principali cause dei suoi conflitti interiori, fino all'età matura. Perennemente annoiato da questa necessità di puntare anzitutto all'apparenza e solo poi alla sostanza, Berenson fu sempre (e suo malgrado) mosso da una più forte volontà di appartenenza ad un ambiente di rado si dimostrò disposto ad accoglierlo, alquanto diffidente e cauto nei confronti del "diverso" e dello "sconosciuto".

Talvolta, ad alimentare questi aspetti contraddittori furono la sua stessa passione per l'arte e, soprattutto, le nuove circostanze di quella che diverrà la sua professione - storico e mercante d'arte - la quale, pur facendo del concetto di *autenticità* il perno attorno al quale orbitare, prevedevano fin troppo spesso l'adozione di una superficie non corrispondente alla realtà. Tuttavia, questa sorta di "sofismo" riguardante le questioni attributive e, più in generale, il commercio delle opere d'arte gli dovette essere apparsa come una necessaria condizione di esistenza. Per Berenson, vivere della rendita garantita da questo sistema - che richiedeva competenza e astuzia, anche al prezzo di un costante scontro con i suoi stessi principi etici e morali - fu l'unica via percorribile per fare in modo che il suo genio emergesse in un mondo che, tra selettivi pregiudizi e insormontabili aspettative, costantemente continuava a volerlo escludere e sopprimere. Meryle Secrest, nella biografia dedicatagli, afferma che «il moralista in lui concludeva che la ricchezza stessa era corruzione»<sup>4</sup>; Probabilmente affetto da una particolare forma di quella che oggi viene anti-scientificamente chiamata "sindrome dell'impostore", Berenson detestò sentirsi un opportunista e abbassarsi a lucrare sulle pratiche attributive. Ciononostante, in quel momento, la *connoisseurship* offerse numerose occasioni favorevoli, e affermarsi in quel campo era indubbiamente la strada migliore che potesse imboccare, pur subordinando sempre questa pratica al più elevato e puro amore per l'arte.

Perennemente diviso tra esigenze professionali e principi morali, Berenson mantenne questa sua opacità fino alla fine della sua vita. Essa non si limitò ad essere il germe dei suoi numerosi conflitti interiori, ma anche di pericolose tensioni esterne. Lo stesso Berenson credeva che «la sua attività fosse una continua e inquietante battaglia fra erudizione e commercio»<sup>5</sup>: un guerresco aspetto del mondo dell'arte, questo, che egli non sempre amò, ma che in quel momento gli apparve forse inevitabile.

---

<sup>4</sup> Meryle Secrest, *Bernard Berenson. Una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981

<sup>5</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017.

Oltre alla sua fascinosa contraddittorietà, anche la scelta di mantenere per lungo tempo le proprie origini avvolte da un alone di mistero ne aumentò la malia. Il suo non essere «particolarmente noto fuori dagli ambienti della storia dell'arte e il suo essere offuscato dai dubbi sulla sua reputazione e dai tratti di segretezza che nascondono certi aspetti della sua vita privata e pubblica»<sup>6</sup>, sono tutti aspetti riguardanti la sua sfera intima e personale, che mai si caratterizzò per un eccesso di espressività. Proprio questi elementi privati, però, ricalcarono i suoi ideali rispetto la creazione artistica, le cui opere - secondo lui - erano tanto più apprezzabili quanto più mute, timide, limitate alla sola esistenza: in altre parole, “ineloquenti”. Una curiosa, intima, corrispondenza.

## 1.2 La formazione, l'incontro con Mary Costelloe e l'Italia

B.B. - così si rivolsero a lui i cari e gli amici stretti - nacque il 26 giugno 1865 a Butremanz, in Lituania, da una famiglia ebrea di commercianti. Nel 1875 il padre, Albert Valvrojenski, fu costretto ad emigrare con la famiglia a Boston, dove il cognome Valvrojenski venne sostituito con Berenson<sup>7</sup>.

Il progetto di inserimento nella società americana pensato dal padre ebbe un successo parziale e la fortuna finanziaria dei Berenson, inizialmente, non subì significative variazioni in positivo rispetto alla condizione di vita precedente all'immigrazione. Senza interventi di mecenatismo, il giovane Bernhard<sup>8</sup> non avrebbe potuto studiare. Quasi nauseato dalle lodi della madre, che lo vide sempre con gli occhi del sentimento, B.B. crebbe con tre sorelle, delle quali la maggiore- Senda Berenson- fu per lui una presenza particolarmente significativa.

Durante la prima frequenza della Boston University - nonostante le sue origini destarono subito numerosi sospetti e pettegolezzi - B. Berenson riuscì presto a dare prova del proprio talento, grazie alle sue straordinarie e ammalianti doti oratorie<sup>9</sup>. Mentre già frequentava il

---

<sup>6</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017.

<sup>7</sup> I Valvrojenski decidono di emigrare a causa dei pogrom che stavano devastando gli Shtetl ellh dell'Europa orientale.

<sup>8</sup> La lettera “H” sarà presente nel nome Bernard durante tutto il periodo trascorso a Boston e verrà rimossa dal dopo il suo soggiorno inglese.

<sup>9</sup> «Aveva scoperto di distinguersi, fra l'altro, per la sua straordinaria eloquenza. [...] sembrava uno stregone delle parole, e molti associavano il suo potere incantatorio al fatto che fosse ebreo.» Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*. Adelphi, Milano, 2017.

Museum of Fine Arts, questa nuova notorietà raggiunta gli consentì una successiva ammissione all'università di Harvard.

Lì ebbe modo di perfezionare i propri studi in letteratura, lingue antiche e, soprattutto, in storia dell'arte. Ebbe anche l'opportunità di impegnarsi in letture che avranno poi una significativa influenza nell'elaborazione del suo pensiero: tra queste, in particolare, gli “*studi di storia del Rinascimento*” di Walter Pater<sup>10</sup>, pubblicati solo pochi anni prima, Isabella Stewart Gardner<sup>11</sup>, sua futura protettrice.

Grazie al contributo di alcune borse di studio e sovvenzioni di altri protettori e amici, B.B. arricchì ulteriormente la propria formazione con numerosi viaggi in Europa, visitando, per esempio, Parigi e Londra, ma anche la Germania, la Grecia, l'Olanda e la Spagna. Nel 1890, a Londra, conobbe Mary Whitall Smith- da poco diventata Mary Costelloe<sup>12</sup> - e ne rimase affascinato. Mary era una giovane dalla vivida curiosità intellettuale, dimostratasi fin da subito una fervida ascoltatrice di Berenson (nonché una brillante apprendista, come d'altronde dimostreranno essere anche le altre future donne di cui Berenson si innamorerà)<sup>13</sup>. Mary accompagnò Berenson per la maggior parte della sua vita, ricoprendo un ruolo assolutamente attivo anche dal punto di vista professionale.

I due, quindi, intrecciarono presto uno stretto legame, che portò entrambi ad allontanarsi dagli studi meramente letterari e ad avvicinarsi progressivamente alle arti figurative, concedendo alla pittura italiana del Rinascimento uno spazio privilegiato. Insieme, poi, iniziarono anche un importante viaggio lungo la penisola italiana: i viaggi seriali della coppia nel nostro territorio costituirono, tassello per tassello, le fondamenta delle loro eccezionali competenze rispetto alla pittura italiana rinascimentale. A partire dal 1890, Berenson si stabilì in via definitiva nella città di Firenze e, nel 1900, Mary divenne ufficialmente sua moglie. Particolarmente affezionati all'ambiente fiorentino, dopo aver acquistato Villa i Tatti<sup>14</sup> avviarono un grande progetto di restauro della struttura, particolarmente voluto da Mary

---

<sup>10</sup> Esponente dell'estetismo, Walter Pater è stato un saggista e letterato inglese attivo nel XIX secolo.

<sup>11</sup> Berenson conobbe Isabella Stewart Gardner nel 1884; fu proprio lei a finanziare i viaggi europei del giovane. I due poi intrapresero un ferreo sodalizio d'affari e Berenson iniziò a procurare alla Gardner opere del Rinascimento italiano per la sua collezione. L'intenzione finale sarebbe stata quella di dare vita a un'istituzione museale per la città di Boston e che fosse quindi aperta al pubblico.

<sup>12</sup> Nel 1885 Mary P. Smith aveva spostato l'avvocato irlandese Frank Costelloe, con cui ebbe due figlie, le future Ray Strachey e Karin Stephen.

<sup>13</sup> «Berenson era interessato a parlare con donne intellettualmente forti, e moltissime fra le tante delle quali si innamorò furono grandi esperte di attribuzione, scrittrici, archiviste o salonnieres- il genere di strada che Mary Costelloe voleva imboccare in quel periodo» Rachel Cohen, Bernard Berenson. Da Boston a Firenze, Adelphi, 2017.

<sup>14</sup> I Tatti- antica proprietà degli Zati- è una villa situata a Firenze, nei pressi del confine comunale con Fiesole. Con la collezione d'arte e la biblioteca ad essa annessa, è stata per lungo tempo proprietà dei Berenson, i quali avviano anche un importante restauro a partire dal 1909. Già nel 1936 Berenson decide che la villa sarebbe stata lasciata in eredità all'Università di Harvard, che la renderà sede principale del centro di ricerca sul Rinascimento italiano.

Berenson ed eseguito da Geoffrey Scott. In breve tempo, Villa i Tatti si rivelò un luogo privilegiato per ritrovi tra pensatori di ogni genere: fu, infatti, uno spazio fondamentale per l'affermazione sociale della coppia dei Berenson, i quali spesso amarono accogliere intellettuali già affermati o giovani appassionati, mossi dalla curiosità di intraprendervi vivaci conversazioni.

In un secondo momento, per volontà di B. Berenson, la villa venne anche arricchita di una ricca biblioteca, che tuttora copre quasi tutti i campi dell'arte e della letteratura, senza tralasciare anche tutti quei materiali critici, filologici e storici che rendono le arti non solo facilmente comprensibili, ma anche ulteriormente suggestive.

L'amico e allievo J. Carter Brown osservò che «Berenson considerò sempre quella biblioteca come la sua realizzazione più importante e, in un certo senso, come la sua autobiografia»<sup>15</sup>: effettivamente, le motivazioni della nascita di quella biblioteca furono strettamente legate alla sua autobiografia e, in particolare, alla figura affettiva del padre, il quale continuamente aveva incontrato difficoltà a causa dell'insufficienza della propria istruzione. La giusta istruzione delle generazioni a venire, inoltre, era assolutamente necessaria - secondo Berenson - per la sopravvivenza stessa di Villa i Tatti. Per questo, ebbe sempre particolarmente a cuore la preparazione di chiunque entrasse in quell'ambiente, consapevole del fatto che, anche una volta abbandonata Villa I Tatti, lo stesso individuo avrebbe potuto estendere il bene della conoscenza lì appresa al di là dei confini di quei cortili. Come riportato da Rachel Cohen, negli ultimi anni, a proposito della sua biblioteca, il conoscitore scrisse che «una persona correttamente preparata che per quattro anni si servisse della biblioteca dei Tatti non potrebbe che emergere come un conoscitore edotto di tutto ciò che è arte e di come l'arte abbia umanizzato il genere umano»<sup>16</sup>.

Senza dubbio, la presenza della biblioteca rinvigorì l'importanza culturale di quel luogo. Bernard Berenson, poi, non fu l'unico ad avere così grande fiducia nella propria opera. Anche Edith Wharton - scrittrice inglese e carissima amica di B.B. - restituì, in una delle sue lettere, una suggestiva ma funzionale immagine dell'essenza e del senso più profondo della biblioteca di Berenson: «una biblioteca come quella dei Tatti è il paradiso del bibliofilo, la realizzazione di tutto ciò che, nei suoi sogni, dovrebbe essere una grande biblioteca... non un mausoleo polveroso di autori defunti, ma un magnifico consorzio di autori che vivono in eterno»<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017.

<sup>16</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017.

<sup>17</sup> Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017.

Bernard Berenson morì proprio a Villa I Tatti, dove venne anche sepolto, accanto alla moglie Mary Berenson, il 6 ottobre 1959.

### 1.3 il rapporto con la religione, le guerre e Nicky Mariano

Nel primo paragrafo si è detto di come lo stesso Berenson fu ben consapevole, fin dai tempi del trasferimento in America, che la sua persona, così nella sua apparenza, sia sempre stata il frutto di un abile mascheramento. La sensazione di non essere “autentico” continuò a metterlo più volte in crisi durante il corso della sua vita:

*La maschera della simulazione, mantenuta così coerentemente attraverso gli anni, era divenuta lo strumento più valido di Berenson per la partita a poker nel mercato dell'arte. Dietro l'impenetrabile vernice dell'esperto che aveva mandato a memoria ogni trucco, dietro la facciata del gentiluomo-studioso che più di ogni altra persona in Europa chiamava per nome i principi, c'era qualcuno; un essere umano i cui veri sentimenti, le cui memorie, le cui reazioni istintive stavano sepolte sotto una maschera che lui mai osava levarsi.<sup>18</sup>*

Il solo fatto di essere ebreo in America lo catapultò fin da subito - anche e soprattutto in ambiente accademico - in un clima di costante diffidenza. Tuttavia, la sagacia del giovane lo portò presto a prendere coscienza della propria situazione sociale e, con altrettanta rapidità, ad adottare soluzioni utili a fertilizzare un terreno che, altrimenti, sarebbe risultato sterile per le proprie intuizioni.

Dall'università di Boston all'università di Harvard, dunque, si sentì sempre stato costretto a farsi faticosamente strada - sfruttando in primis le sue peculiari doti retoriche - nel tentativo di raggiungere l'approvazione di docenti e altri studenti. Non sempre ci riuscì con successo: incontrò alcune difficoltà ad ottenere borse di studio utili al perfezionamento della propria formazione, e sembra che lo stesso Charles Eliot Norton<sup>19</sup>, uomo per il quale Berenson nutrì particolare stima, l'abbia descritto come «più ambizioso che capace». In più contesti e situazioni, Berenson venne quindi percepito come irritante e arrogante. Un'arroganza, questa, che però sempre si accompagnava ad un senso di inadeguatezza e al disprezzo di sé. Berenson poi sviluppò una sorta di odio e antipatia per le proprie origini, proprio per adeguarsi alla già citata esigenza di mascheramento segnata dalla società che lo circondava.

---

<sup>18</sup> Meryle Secrest, *Bernard Berenson. Una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981, p. 348-349.

<sup>19</sup> Charles Eliot Norton è stato un critico d'arte e letteratura statunitense, insegnante di storia dell'arte presso l'università di Harvard dal 1875 fino al 1898.

Questo rigetto per la propria origine emerse più volte e con prepotenza, al punto che scelse di convertirsi al cristianesimo, prendendo il battesimo. In parte, questa scelta fu dovuta anche alla volontà di avvicinarsi ancor più quella cultura italiana rinascimentale che tanto lo appassionò. Il fatto, all'epoca, non dovette apparire come troppo bizzarro, in quanto molti si convertirono per avvicinarsi a persone care o, più semplicemente, per porsi in armonia con la propria professione o il proprio interesse intellettuale. In un certo senso, a Berenson sembrò che solo sacrificando la vita ebraica potesse essere possibile raggiungere la vita estetica. Tanto è vero che scrisse alla sorella Senda Berenson di non volersi più «gingillare» con questioni ebraiche e orientali, sentendole d'improvviso come uno «spreco di vita ed energia», e rimpiangendo di non essersi impegnato di più nello studio delle lingue antiche classiche.

Anche questo suo rapporto con la fede cattolica non sfugge a quella dinamica di contraddizione che caratterizza il personaggio e di cui si è parlato in principio: Berenson, infatti, rimase comunque e nonostante tutto legato a certe pratiche, superstizioni e usanze riguardanti la cultura Yiddish. Pur essendo quest'ultime costitutive del corpus delle sue abitudini fin dalla più tenera età, esse ricompaiono con forza nella tarda età, a seguito dello stravolgimento delle due guerre mondiali:

*L'assimilazione, una dottrina che Berenson aveva predicato con fervore, era fallita. Una volta ebreo, ebreo sempre, sembrava dire Hitler; e Berenson sembrava stesse scoprendo questa medesima verità, ma da un altro punto di vista. Cominciò a domandarsi quali fattori culturali, religiosi e razziali contribuissero alla definizione dell'ebreo e potessero qualificarlo come "uno di loro". [...] All'apice dell'olocausto, Berenson stava giungendo, sia pure con grande ritardo, al riconoscimento di ciò a cui aveva rinunciato spogliandosi dei suoi dati natali.<sup>20</sup>*

Di nuovo, dunque, torna l'immagine di una figura perennemente divisa tra due anime e in costante conflitto: è come se il costante tentativo di prendere le distanze dalla propria fede e stile di vita originari ne evidenziassero il cavernoso legame. Il suo prendere insistentemente le distanze dalla propria identità non fece altro che caricare la molla propulsiva che lo rilanciò con forza verso di essa.

Nel 1914, allo scoppio della Grande Guerra, il mercato d'arte internazionale divenne improvvisamente sterile e i Berenson si ritrovarono privati della loro principale fonte di guadagno.

---

<sup>20</sup> Meryle Secrest, *Bernard Berenson. Una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981, p. 400.

Poi, durante il Ventennio, che risultò essere un traboccante serbatoio colmo di rischi, tensioni e pericoli pronti ad infiammarsi, Berenson timase in Italia con la moglie Mary e l'amante Nicky Mariano<sup>21</sup> (una tra le figure femminili più care a Bernard Berenson e che in quel contesto assunse quasi il ruolo di un angelo custode per entrambi i coniugi). A metà degli anni '20, i residenti e i frequentanti di Villa I Tatti iniziarono ad essere sempre più sensibili alle pressioni del fascismo e Berenson non nascose il proprio risentimento rispetto al nuovo controllo sui mezzi di comunicazione e all'inosservanza delle leggi.

Grazie alla sua rapida intuizione e alla grande capacità di mediazione, Nicky Mariano riuscì, in più occasioni, a strappare B.B. e la moglie da situazioni decisamente scomode per la loro incolumità, se non addirittura potenzialmente letali.

In quel momento Bernard Berenson, nonostante la fermezza con cui sostenne i propri ideali antifascisti, riuscì a gestire la delicata situazione con la giusta cautela grazie al fine fiuto per le imminenti trasformazioni politiche. Mary Berenson, per contro, risultò in più occasioni fin troppo distratta rispetto a quanto stava accadendo, e quasi per nulla sensibile al pericolo di esporsi a certi rischi legati alla libertà di parola.

Mary e Bernard, dunque, entrambi di formazione culturale liberale, anche se con modi diversi, disapprovarono con decisione l'ascesa del fascismo in Italia. Dopo il 1925, in particolare, le loro amicizie riguardarono soprattutto altri antifascisti, tra cui il conte Umberto Morra e Gaetano Salvemini.

L'approssimarsi della Seconda Guerra Mondiale rese il clima di antisemitismo sempre più forte e, probabilmente, Berenson ne sarebbe rimasto sopraffatto se non avesse beneficiato della protezione delle giuste conoscenze. L'arroccamento presso Altamura - unito alla sua professione di storico dell'arte e conoscitore, considerata politicamente "poco pericolosa" - sembrarono fornirgli una sorta di immunità.

In ogni caso, gli riuscì impossibile di rimanere indifferente ai nuovi avvenimenti: dopo il 1938, nonostante il decisivo peggioramento della sua posizione sociale, Berenson decise, a suo rischio, di rimanere ancora a Firenze. Fino a circa il 1943 si trovò in una situazione relativamente tollerabile, grazie al contributo di alcuni benefattori, tra cui Filippo Serlupi Crescenzi. Proprio in quel momento riuscì dedicarsi nuovamente alla scrittura.

#### **1.4 Le opere, la vecchiaia e gli anni del *Piero***

---

<sup>21</sup> La Mariano era stata notata per la prima volta nel 1914 proprio da Mary Berenson, che in un secondo momento le propose di ricoprire l'incarico di bibliotecaria presso Villa I Tatti.



Bernard Berenson, nonostante il grande talento nel padroneggiare le lingue e il suo amore per le lettere, non ebbe fin da subito un semplice rapporto con la scrittura. Saranno alcune tra le più rilevanti figure femminili a spronarlo a scrivere, come la moglie Mary Berenson, la sorella Senda Berenson e l'amante Belle Greene<sup>22</sup>. Alla fine, nonostante le resistenze iniziali, Berenson ci lasciò numerosissime sue opere in eredità.

I saggi più importanti, successivamente raccolti in un'unica opera dal titolo *Pittori Italiani del Rinascimento* (1930), sono i seguenti: *i Pittori Veneziani del Rinascimento* (1894), *i Pittori Fiorentini del Rinascimento* (1896), *i Pittori dell'Italia Centrale del Rinascimento* (1897), *i Pittori dell'Italia del Nord del Rinascimento* (1907). Queste opere fanno riferimento agli artisti italiani del '400 e del '500 e si caratterizzano per una certa asistematicità, pur mantenendo - almeno in parte - un debito morelliano.

Iris Origo<sup>23</sup> ritiene che la vita di Berenson possa essere suddivisa in tre fasi prevalenti: la prima è quella della giovinezza e dell'ascesa, a seguire gli anni del successo acquisito, e in ultimo la riscoperta finale del suo autentico Io, come un albero che progressivamente perde le foglie rivelando la sua vera trama fino a quel momento nascosta. Nell'ultimo periodo della sua vita, lo stesso Berenson, guardando al suo passato, affermò di essere alquanto scettico circa la propria personalità, sottolineando che solo nell'ultimo ventennio poté ricostruire la propria integrità e serenità interiore<sup>24</sup>. In generale, gli anni immediatamente precedenti quest'ultima fase della sua vita, rappresentarono un momento nel quale egli - a causa del clima politico e di guerra - percepì se stesso come una sorta di prigioniero in casa propria.

Superata questa fase non particolarmente proficua, Berenson riuscì ad impegnarsi nella stesura di serie di opere per noi di particolare interesse, come *Abbozzo per un autoritratto* (1949), e, poco dopo, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (1950). Si tratta del primo di quattro saggi, tra loro molto vicini per argomenti e cronologia: al 1951, infatti, appartengono i volumetti *Caravaggio e Vedere e Sapere* e, immediatamente a seguire, *l'Arco di Costantino o della decadenza della forma* (1952).

Il *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* è dunque un libro appartenente al suo periodo tardo, un momento che si caratterizzò per una volontà da parte dell'autore di scrivere esclusivamente dal punto di vista di colui che gode dell'opera d'arte, senza sbilanciarsi in

---

<sup>22</sup> Nel 1909, Berenson incontra Belle Da Costa Greene, bibliotecaria americana al servizio di J. P. Morgan. Con lei intreccia una travagliata relazione sentimentale.

<sup>23</sup> Era la figlia di Lady Sybil Cuffe, vedova di Bayard Cutting e poi sposa - dal 1918 al 1927 - dell'architetto Geoffrey Scott, che ebbe un ruolo attivo nel restauro di Villa I Tatti.

<sup>24</sup> Meryle Secrest, *Bernard Berenson. Una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981.

supposizioni riguardanti l'artista che l'ha prodotta. In generale, infatti, le opere berensoniane di questo momento si propongono anche come un sorta di "guida" all'apprezzamento delle opere d'arte, la cui esperienza estetica risulta essere sana ed integra laddove l'opera si realizza perseguendo una traccia classicista. Nelle stesse opere, inoltre, Berenson riservò critiche taglienti nei confronti di tutti i prodotti artistici che, al contrario, in qualche misura si discostarono dall'impronta classica.

Non a caso, proprio negli stessi anni Berenson tiene espresse la sua netta disapprovazione per la teoria sull'arte romana di Wickhoff<sup>25</sup>, il quale, a suo parere, interpretò erroneamente lo scadimento della qualità come un cambiamento di stile. Il problema della disintegrazione - o disumanizzazione - dello stile toccò da vicino il Berenson ottantenne, che volle dichiarare apertamente il proprio disagio nei confronti dell'arte del suo tempo.

Alcune tra le opere a cui Berenson fece riferimento si erano già da tempo affermate. Le stesse avanguardie ormai già si accompagnavano dall'aggettivo "storiche". L'atteggiamento di Berenson, quindi, ad alcuni apparve lecitamente come anacronistico. Al momento della loro pubblicazione, infatti, gli ultimi volumetti di Berenson suscitarono qualche contrasto a causa la loro particolarità: il caso del *Piero della Francesca* ne è l'emblema, dove il fascino dell'artista risulta spiegato in termini assolutamente diversi rispetto a quelli che fino a quel momento erano stati dati per assodati. Nell'ultimo tempo, in Berenson si apre un nuovo crocevia, dove l'amore per l'antico e la tensione verso il moderno si scontrano. Tuttavia, pur con delle eccezioni, la modernità e la contemporaneità rimangono sempre in una posizione subordinata rispetto al gusto per l'antico. Proprio compiendo lo sforzo di protendersi verso le novità artistiche, cercando di comprendere la propria contemporaneità, Berenson si rese conto di rimanere sempre e comunque un uomo legato al Diciannovesimo secolo, a cui ormai non può che guardare con malinconica nostalgia.

---

<sup>25</sup> Franz Wickhoff è stato uno storico dell'arte austriaco, allievo di Theodor von Sickel e anche seguace di Giovanni Morelli. Julius von Schlosser lo riconosce tra i fondatori della Scuola viennese di Storia dell'arte. Il suo fondamentale contributo alla storia dell'arte dell'antichità risiede nell'introduzione per un'edizione di un monumentale manoscritto miniato noto con il nome di *Genesi di Vienna* (il testo a cui Berenson si riferisce), dove lo studioso si impegna nella ricostruzione iconografica dei racconti miniati, riconducendoli a precedenti narrazioni presenti in molti rilievi di età romana, ripercorrendola in particolare dall'età di Augusto fino a quella di Costantino.





## CAPITOLO II

### ARTE ELOQUENTE E ARTE NON ELOQUENTE<sup>26</sup>

#### 2.1 “Piero della Francesca o dell’arte non eloquente”: la resistenza del “bello” artistico

*Dopo sessant’anni di intima dimestichezza con opere d’arte di ogni specie, di ogni clima e di ogni tempo, sono tentato di concludere che a lungo andare le creazioni più soddisfacenti sono quelle che, come in Piero e in Cézanne, rimangono ineloquenti, mute, senza urgenza di comunicare alcunché, senza preoccupazione di stimolarci con il loro gesto e il loro aspetto. Se qualcosa esprimono, è carattere, essenza, piuttosto che sentimenti o intenzioni di un dato momento. Ci manifestano energia in potenza piuttosto che in attività. La loro semplice esistenza ci appaga. Oso dunque affermare che nei suoi momenti quasi universalmente reputati supremi, l’arte è sempre stata ineloquente come in Piero della Francesca, sempre, come in lui, muta e gloriosa.*<sup>27</sup>

Opera rivoluzionaria e ritenuta “insolente” per il suo tempo, il *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente* (1950) può considerarsi uno dei testi essenziali per la critica d’arte novecentesca. Appartiene - come anticipato nel precedente capitolo - a una generazione di scritti che, nella produzione di Berenson, propone una serie di riflessioni più libere, non costrette dai limiti della catalogazione e della monografia, e che assumono una natura prettamente teorica (se non persino filosofica) rispetto all’ampio tema dell’arte e della pittura nella fattispecie.

Come l’autore suggerisce fin dal titolo, particolare rilevanza è data alla figura di Piero della Francesca. Non si tratta, tuttavia, dell’unico protagonista dell’opera. Berenson, piuttosto, identifica Piero come l’artista quattrocentesco il cui lavoro risulta essere perfettamente funzionale nell’esplicazione di quella che è a tutti gli effetti una teoria estetica e una riflessione sulla bellezza artistica. All’interno del saggio, infatti, Piero della Francesca si

---

<sup>26</sup> Per la redazione del capitolo sono state utilizzate le seguenti fonti:

BERENSON, BERNARD, *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente* (ed. or. 1950), abscondita 2014, a cura di Luisa Vertova. WOLFFLIN, HEINRICH, *rinascimento e Barocco, ricerche intorno all’essenza e all’origine dello stile barocco in Italia* (ed. or. 1888), Vallecchi editore, 1988. TOMASZUK VALERI, PAOLA, *la pittura italiana del rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, 1967, L: U: Japadre editore. LONGHI, ROBERTO, *Piero della Francesca* (ed. or. 1924), abscondita, Milano, 2017. IAMURRI, LAURA, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, Prospettiva, 1997, pubblicato da “Centro Di Della Edifirmi SRL”, pp. 60-90 ALBERT BOIME, ALBERT, *Seurat and Piero della Francesca*, The art Bulletin, vol. 47 (giugno 1965), pubblicato da CCA, pp. 265-271. TOMASELLA, GIULIANA, *Una convivenza difficile: Longhi e l’arte novecentesca*, Artibus et Historiae, 1995, vol. 16, pubblicato da IRSA s.c. pp. 203-215 MOURE CECCHINI, LAURA, *Baroque futurism: Roberto Longhi, The Seventeenth Century, and the Avant-garde*, The art Bulletin, vol. 101, 2019, pubblicato da CAA, pp. 29-53 BELLINI, FIORA, “Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson”, Prospettiva, 1989, pp. 457-467.

<sup>27</sup> Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente*, (ed. or. 1950), abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova.

configura come il perno attorno al quale turbinava un discorso sull'arte che comprende in realtà artisti dalle epoche più diverse, dall'antichità all'età contemporanea.

Adottando una visione a volo d'uccello sulla storia dell'arte, Berenson si propone di dimostrare come la creazione artistica, nei suoi maggiori momenti di gloria, sia sempre stata inespressiva, muta, esistenziale: l'autore ci accompagna in un itinerario le cui tappe si compongono di accurate selezioni di artisti e capolavori, che mai o quasi mai hanno fatto appello al sentimento. Dall'arte neolitica e mesopotamica (le cui figure delle pitture murali dei templi e dei sepolcri risultano essere assolutamente non comunicative) alla scultura del mondo greco (almeno fino ad Alessandro), dall'arte bizantina e da quella medievale (prima che venissero "imbarbarite" dalle influenze germaniche), dal Rinascimento fino ad almeno il XVIII secolo, i prodotti artistici di maggiore qualità e degni di apprezzamento non hanno mai, secondo Berenson, espresso altro che *pura soddisfazione di esistere*: raramente hanno peccato di eloquenza e, ancor più raramente, nella loro figurazione l'azione è stata sovraccaricata dall'espressione.

Detto questo, sono necessarie alcune considerazioni sul pensiero dell'autore per comprendere al meglio gli assunti del saggio.

Nella teoria di Berenson vi sono alcuni fattori che condizionano inevitabilmente l'assoluto godimento o il mancato godimento di un'opera d'arte. Le effettive categorie che possono consegnarci le chiavi per la bellezza artistica, secondo l'autore, consistono nei *valori tattili* e nei *valori di movimento*<sup>28</sup>. I primi, in particolare, sono considerati da Berenson l'essenziale della pittura. Proprio questi valori (di cui artisti del calibro di Piero della Francesca, Velázquez e Cézanne si sono fatti portatori all'interno delle rispettive produzioni e che, nell'ottica di Berenson, ne hanno garantito la grandezza) possono consentire la massima riuscita di un capolavoro artistico.

Tuttavia, anche in questo primo ragionamento sul bello artistico, possono riconoscersi le contraddizioni connaturate all'autore, delle quali si è parlato anche nel primo capitolo. I *valori tattili e di movimento* non possono infatti considerarsi delle categorie assolute: Berenson stesso, poco più avanti, riconoscerà che l'opera pittorica può essere comunque

---

<sup>28</sup> L'estrinsecazione di questi valori deve essere permessa dal contenuto dell'opera: le varie parti debbono essere armoniche e, soprattutto, deve esserci il giusto supporto per garantire questa armonia. Ad esempio, per quanto concerne l'estrinsecazione dei *valori tattili*, la pittura per eccellenza è quella di figura; il nudo, in particolare, è secondo Berenson l'unico soggetto dove la *tattilità* può esprimersi al suo massimo potenziale (Paola Tomaszuk Valeri, *la pittura italiana del Rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, 1967, L. U. Japadre editore).

apprezzata al di là di questi valori, purché eccellente sul fronte della *composizione spaziale*<sup>29</sup> e della gestione del *tono*.

È proprio l'intrusione del tono, in tutte le sue sfumature di significato, che sembra ulteriormente turbare le contraddizioni del discorso "oggettivante" di Berenson e che di fatto va a smorzare la freddezza intellettualistica che caratterizzava la visione e l'apprezzamento puramente lineari delle opere pittoriche. Il valore tonale, come fattore di apprezzamento, sembra far subentrare nel discorso di Berenson un'altra componente estetica. Il colore, infatti, se gestito con la giusta maestria e trattato nei limiti del necessario, può piacevolmente intiepidire il giudizio dell'osservatore sull'opera oppure, nel caso contrario, costituire un eccesso di espressività che disturba e distrae lo spettatore, non consentendogli di godere in piena tranquillità dei più elevati valori tattili.

Già a partire da queste considerazioni sul colore nella figurazione è chiaro come per Berenson la tracotanza espressiva, l'innecessaria prepotenza delle movenze, l'inosservanza delle misure e il superamento del limite non possano consentire un *puro* apprezzamento dell'opera, che si presenterebbe a quel punto quasi più simile a uno spettacolo teatrale, quindi certamente in grado "parlare" in abbondanza all'osservatore, ma colpevole di non permettere a quest'ultimo una sua *pura* contemplazione.

Eppure, nonostante questa critica all'eccesso di *retorica* nell'arte, l'opera pittorica pienamente riuscita - secondo l'autore - è proprio quella che genera nell'osservatore esperto un senso di esaltazione e un accrescimento del «tono vitale», come spiega Paola Tomaszuk Valeri:

*una volta ammesso [...] che il sentimento della bellezza si rivela in noi come un accresciuto senso di vitalità, come esaltamento del tono vitale, non rimarrà che studiare gli stimoli che inducono un tale accrescimento ed esaltamento. Dopodiché, saremo senz'altro in possesso, possesso scientifico ed incontrovertibile, di una definizione del bello. Sapremo come e perché un capolavoro è un capolavoro e l'antica disperazione del critico e del contemplatore di bellezza che si struggeva ad afferrare l'individuum ineffabile, la qualità pungente, labile, fuggitiva per cui in eterno i capolavori dell'arte rinnovano il loro fascino e la loro emotività: quell'emozione è senz'altro superata.*<sup>30</sup>

Ora, è già stato detto di come il *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* e altre opere che Berenson scrive nello stesso periodo (come per esempio *l'arco di Costantino o della decadenza della forma*) siano state considerate irriverenti. Ma si è anche già fatto cenno a

---

<sup>29</sup> Paolo Tomaszuk Valeri ce ne parla per esempio a proposito dell'opinione di Berenson sulle opere del Pinturicchio.

<sup>30</sup> Paola Tomaszuk Valeri, *la pittura italiana del Rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, 1967, L. U. Japadre editore. P. 17.

come l'autore, nella sua passione per l'arte antica, non sia affatto dimentico dell'arte della sua attualità. Proprio rispetto all'arte del suo presente, Bernard Berenson non nasconde il personale giudizio:

*A questo punto si può azzardare la domanda se non sia esattamente l'ineloquenza di Piero, l'impassibilità delle sue figure che nessuna emozione sembra possa turbare, insomma se non sia la sua deliberata astensione da qualsiasi amplificazione retorica che, in un'epoca di passioni esasperate come la nostra, riposa, calma, blandisce lo spettatore e lo costringe alla gratitudine e all'adorazione. L'arte degli ultimi decenni, specialmente quella della pittura, ha così sovrabbondato nell'espressione, e i mezzi rappresentativi oggi più in voga, ossia il cinema e i giornali illustrati, sono così sensazionali che, consapevoli o meno di quanto ci accade, siamo affascinati da ciò che è inespressivo, che non fa smorfie né gesti, che è esente da pose e da atteggiamenti, fino al punto d'innamorarci dell'inanimato Re Travicello e preferirlo alla troppo animata Regina Cicogna.<sup>31</sup>*

Sulla base di queste sue affermazioni tratte dal *Piero*, si potrebbe pensare che Berenson nel '50 avesse sentito l'esigenza di reagire alla nuova tendenza dell'arte, la quale si mostrava favorevole all'eccesso di eloquenza ed espressione; un "eccesso" assolutamente antitetico all'esempio quattrocentesco di Piero della Francesca e in esponenziale aumento anche a causa dello sviluppo dei nuovi media.

Si potrebbe dunque parlare di una *contro-reazione* di Berenson (dato il carattere già di per se stesso reattivo che l'arte delle generazioni appena passate aveva avuto rispetto all'arte tradizionale) all'eccessiva eloquenza proposta dalle nuove forme di espressione artistica, con l'obiettivo di dimostrare come il "silenzio visivo" dei capolavori del passato debba costituire, almeno per quei pochi artisti e intenditori dotati di buon gusto estetico, l'idolo sacro a cui costantemente riferirsi nonostante l'avanzare del tempo. Berenson quindi si inserisce nel dibattito schierandosi a favore dell'arte del passato, i cui artisti hanno operato senza "mortificare" il proprio genio con ferino espressivismo (il quale invece, in età contemporanea, si pone al limite del *disumano*).

Nonostante questa tendenza dell'arte giovane, tuttavia, per l'autore non proprio tutto tra ciò che è moderno è da condannare. Proprio guardando alla modernità in rapporto all'antichità, sembra condividere la possibilità di un barlume di speranza sia per gli artisti moderni, sia per quelli più strettamente contemporanei.

---

<sup>31</sup> Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova. P. 14-15.



Sempre Berenson, infatti, prosegue il proprio discorso all'interno del *Piero* ragionando su due massimi esempi di ineloquenza artistica, cioè quelli di Piero e di Cézanne: il primo antico, l'altro moderno, ma entrambi descritti come dotati dello stesso senso di misura e compostezza, affatto inclini alla proposizione di gesti enfatici o brutali. Di seguito le parole tratte dal *Piero* di Berenson in merito ai due pittori:

*ambedue sensibili al volume e al peso più che alle sembianze. Ma nessuno dei due si spinge così lontano come la maggior parte dei nostri contemporanei, che deliberatamente scelgono lo sgradevole, il brutto e perfino il bestiale.*<sup>32</sup>

## **2.2 alcuni esempi di arte esistenziale: Piero della Francesca tra Paul Cézanne e Georges Seurat**

Non dimostrandosi totalmente estraneo e insensibile all'arte contemporanea, Berenson da altresì prova di essere costantemente aggiornato sui nuovi avvenimenti che la riguardano. Non a caso si impegna sul paragone tra l' "arcaico" Piero della Francesca e il moderno Cézanne fin dalle prime pagine del saggio. Grazie a questa associazione, da principio sembrerebbe che Berenson possa anche essere ben disposto nei confronti delle nuove generazioni di artisti; tuttavia, si vedrà poi come questo non sia altro che un fumoso pretesto per attaccare alcuni tra i caratteri più rivoluzionari delle nuove produzioni artistiche.

Se nella visione di Berenson l'arte, per essere correttamente apprezzata, deve essere priva di qualsiasi forma di eloquenza (quindi, come si è detto, senza disarmonici eccessi o "espressivismi"), essa, sulla scorta stilistica di Piero della Francesca, dovrebbe essere sempre armonica ed equilibrata, timida nell'espressione delle emozioni, osservante del limite e delle giuste misure: a tutti gli effetti coerente, dunque, con l'ideale di una monumentalità classica. Il Rinascimento italiano - campo privilegiato degli studi dell'autore - è stato in questo senso il massimo esempio di bellezza artistica. Eppure egli non limita le già discusse categorie del bello artistico<sup>33</sup> alla sola arte passata, come riporta Laura Iamurri attraverso le osservazioni di Carlo Placci rispetto alla teoria di Berenson intorno ai ricorsi degli stadi artistici, a cui il conoscitore fa ricorso all'interno del quarto capitolo dei *North Italian Painters*:

---

<sup>32</sup> Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova. P. 15. Il ricorso al "bestiale" è stata consapevolmente voluto e ricercato da più tra movimenti di Avanguardia, anche se con diverse declinazioni.

<sup>33</sup> Composizione spaziale, tono, valori tattili e di movimento.

*Questo acuto pensatore estetico, la cui competenza in fatto di pittura italiana antica è ben nota, ha toccato qua e là nell'opera sua alla celebre scuola degli indipendenti moderni. Secondo lui, un arcaico di robusto ingegno può rivelarsi anche oggi in mezzo a noi. Ed è ciò che è accaduto, difatti Degas non è che un Pollajuolo odierno, mentre Cézanne è un Piero della Francesca.*<sup>34</sup>

La grandezza artistica dell'arte passata, rinascimentale soprattutto, può quindi potenzialmente ripetersi anche in età contemporanea - come alcuni "nuovi" artisti hanno già avuto modo di dimostrare a cavallo tra i due secoli - nel rispetto dell'ideale classico e nell'osservanza del limite di espressività, pur non rinunciando al proprio elemento di novità. Questa istanza nel pensiero di Berenson, però, sembra subire delle oscillazioni. La visione dell'arte contemporanea da parte dell'autore, infatti, rimane comunque generalmente sospettosa. Egli non dimostra di avere grande fiducia nell'arte della sua attualità, la quale gli appare come avviata verso un'inevitabile processo di decadenza. Ed è proprio la nuova aria di decadenza dell'arte nuova che spinge il *connoisseur* a dimostrarsi fieramente nostalgico nei confronti della grandezza dell'arte passata.

Ci è utile riportare le parole che lo stesso Berenson spende a questo proposito, citate da Carlo Sisi in una conferenza tenutasi a Villa i Tatti nel 2012:

*Il mio secolo è il diciannovesimo. Sono e resto un medio e se vogliamo un tardo vittoriano, non edoardiano e non georgiano. Cerco di andare incontro agli eventi odierni, ma la mia attitudine, per quanto simpatizzante e benevola possa essere, è del diciannovesimo secolo. D'altra parte non sono né simpatizzante né benevolo verso le arti di oggi, non le capisco, e perciò le considero con disprezzo e con ostilità.*<sup>35</sup>

L'Ottocento dunque rimane il limite a cui Berenson tendenzialmente confina il suo gusto estetico, nonostante il suo tentativo di avvicinamento alle novità propriamente novecentesche, le quali, ai suoi occhi, risultano incomprensibili prima ancora di essergli ostili.

Ciò che colpisce Berenson – e tutti coloro che, a detta sua, hanno un buon giudizio rispetto all'arte - sia nelle opere di Piero della Francesca che nelle pitture di Cézanne, è la «serietà, la gravità, la dignità dei personaggi, quale stato permanente e naturale condizione del loro essere, e il fatto ch'essi sono là convincentemente, in tre dimensioni e in tutto il loro peso».<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Laura Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, Prospettiva, 1997, SRL, p. 72. La storica dell'arte cita C. Placci da *Preludio di esposizione. I modernisti francesi a Firenze*, in "il Marzocco", XV, aprile 1910.

<sup>35</sup> Carlo Sisi, 2012, Villa i Tatti.

<sup>36</sup> Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2011, a cura di Luisa Vertova.

L'opera di Piero della Francesca che secondo Berenson è particolarmente esemplificativa del suo ideale estetico e che racchiude in essa tutte queste caratteristiche è la *Flagellazione di Cristo* (fig. 1)<sup>37</sup>, realizzata tra il 1444 e il 1469, dove il colore stesso assume una particolare valenza plastica e dove la composizione è in perfetto equilibrio. La scena, dal grande rigore prospettico, sembra atemporale, sospesa: la gestualità è “congelata” e accuratamente misurata, mentre la luce, diffusa e connaturata al colore stesso, respinge qualsiasi possibilità di contrasto violento. Le figure umane non tradiscono nessuna emozione particolare e sono assolutamente impassibili, al pari degli elementi architettonici. Come lo stesso Berenson osserva, se proprio si vuole ricercare un “sentimento lirico” nelle opere di Piero della Francesca, sarebbe opportuno guardare più alle architetture che alle figure umane. Negli anni centrali del Quattrocento, quindi, per Piero della Francesca le figure umane stavano agli elementi architettonici come poi per Cézanne- a cavallo tra Ottocento e Novecento- le stesse stavano alle nature morte o ai paesaggi. Per l'artista provenzale, infatti, dei *giocatori di carte* (fig. 2) potevano perfettamente essere trattati come dei *cesti di frutta* (fig. 3), e rispetto a questi ultimi non avrebbero avuto maggiore valore.

Lo si vede ad esempio ne *la femme à la cafetière* (fig.4), opera che Cézanne realizza tra 1890 e 1895, oggi al Musée d'Orsay di Parigi: la donna ritratta - una domestica presso la tenuta di famiglia dell'artista stesso - è trattata come nulla di più che un insieme di masse geometrizzanti, inserendosi in un contesto di sintesi formali che la renderebbero indistinguibile dai riquadri sullo sfondo, dalla caffettiera e il resto dell'oggettistica che l'affianca, se non fosse per la semplice riconoscibilità dei vari arti del corpo.

Sia nell'opera di Cézanne che in quella di Piero dunque le figure umane non fanno trasparire alcuna emozione e non tradiscono nessun sentimento, e sono invece nettamente più sensibili alla composizione di forme e volumi che alle espressioni dei soggetti. Il punto di forza dei soggetti rappresentati da questi artisti, quindi, in un certo senso risiede proprio - secondo la visione di Berenson - nell'indifferenza che questi soggetti hanno nei confronti dell'osservatore; non cercano di adularlo con gestualità commoventi né superano i dovuti

---

<sup>37</sup> “delle pitture di Piero, quella ch'io amo sopra tutte, quella che mi appaga sempre più ogni volta che la rivedo, è la *Flagellazione di Urbino*. Nessun sentimento appropriato all'evento è espresso nel volto o nel corpo sia dei partecipanti sia del misterioso terzetto in primo piano. E tuttavia la loro impenetrabilità, il loro mutismo ci ispirano un reverente stupore di che materia sono fatti. Non di carne e di sangue. Forse di una materia affine a quella della squisita architettura, dei fregi e dei soffitti e dei pavimenti delle colonne che sembrano intagliati in pietra dura.” Bernard Berenson, *Piero della francesca o dell'arte non eloquente* (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova.

limiti espressivi. Soprattutto, non si perdono in loquaci retoriche per distogliere l'osservatore dalla pura contemplazione intellettuale.

Questa linea Piero-Cézanne, propostaci da Berenson, era già stata individuata qualche anno prima dal giovane Roberto Longhi<sup>38</sup>; in una certa misura, nonostante l'originalità di Berenson nella conduzione del proprio discorso sulla non eloquenza di questi artisti, non vi era nulla di nuovo dal punto di vista contenutistico. Rapportarsi all'arte nuova attraverso un costante confronto con l'arte del passato era ed è tuttora alquanto comune.

Piero della Francesca viene poi associato non solo a Cézanne, ma anche ad un altro fondamentale artista della prima contemporaneità: George Seurat, considerato pioniere e teorico del postimpressionismo. Seurat, che in alcune sue opere sembra riportare delle citazioni puntuali dell'artista quattrocentesco, pur nell'elaborazione di una tecnica pittorica tutta moderna, mantiene nel gusto, nella composizione e nello stile, una netta vicinanza con l'ideale rinascimentale, coerente anche con l'approccio analitico, l'interesse stesso nei confronti del progresso e considerando la peculiare ossessione dell'artista rispetto alla novità scientifica<sup>39</sup>. Le opere di Seurat si caratterizzano, infatti, per la stessa attenzione alla misura e alla proporzione condivisa da Piero, oltre che per una calcolata armonia tra forme e colori, come osserva Albert Boime in un articolo del 1965 per *The Art Bulletin*:

*indeed, even the most cursory examination will reveal some of Seurat and Piero's similarities. Both were devoted students of mathematics and science, and Piero's interest in the geometric aspects of early Renaissance architecture parallels Seurat's fascination with the new industrial technology. Both had orderly, exact minds, intent on systematizing the practices of their contemporaries. Their works were composed with such mathematical precision as to lead some to believe that they were in possession of a formula. [...]*

*Perhaps the most salient feature shared by these painters is the stylization of figural attitudes and the calculated expression imposed on their figures. Both artists exploit coordinate views, showing the figure in full-face, in profile, or from the rear. This can be explained by their obvious desire to reduce figural activity and induce a static effect. When this treatment of the figure is applied on a large scale it expresses a classic monumentality. Thus there can be little doubt that Piero and Seurat stand in a definite temperamental relationship to each other.<sup>40</sup>*

---

<sup>38</sup> Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (ed. or. 1924), Abscondita, Milano, 2017.

Bernard Berenson, Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi, Milano, 1993.

<sup>39</sup> L'ossessione per la novità scientifica aveva caratterizzato anche il Rinascimento: si pensi per esempio alla prospettiva e alla sua successiva evoluzione.

<sup>40</sup> Albert Boime, "Seurat and Piero della Francesca" from *The Art Bulletin*, vol. 47, No.2 (Jun., 1965), p.265-271

Traduzione: «In effetti, anche l'esame più limitato rivelerà alcune somiglianze tra Seurat e Piero. Entrambi erano devoti studenti di matematica e di scienze, e l'interesse di Piero per gli aspetti geometrici dell'architettura del primo Rinascimento è parallelo al fascino di Seurat per la nuova tecnologia industriale. Entrambi dividevano schemi

Nello stesso articolo, Boime chiarisce ulteriormente la relazione tra i due artisti mettendone a paragone alcune tra le maggiori opere: per esempio *le Poseuses* (fig.5) di Seurat con *la morte di Adamo* (fig.6) di Piero; *la bagnante* (fig.7) di Seurat con *la guardia addormenta nella Resurrezione* (fig.8) di Piero; le figure de *la parata* (fig.9) di Seurat con molti dei soggetti della *storia della vera croce* di Piero.

### 2.3 La polarità *eloquenza-inequenza*: contatti tra B. Berenson e H. Wölfflin

La riflessione di Berenson attorno alle figure dipinte di Piero della Francesca, che vede i soggetti umani come “*nulla di più che pezzi d’architettura*”<sup>41</sup> per descriverne la natura priva di amplificazione retorica, potrebbe essere ulteriormente discussa. Proprio questa attenzione agli elementi architettonici della pittura di Piero - nei quali Berenson riconosce un particolare senso “lirico” che è invece assente nei soggetti umani - crea il pretesto per approfondire altri aspetti dei contrasti che caratterizzano la sua teoria in merito all’opposizione tra arte *eloquente*<sup>42</sup> e arte *inequente*<sup>43</sup>, consentendoci anche l’indagine del rapporto di Berenson e altri studiosi a lui vicini nel tempo rispetto al contrasto tra l’arte nuova e l’arte tradizionale, arrivando a considerare gli anni Cinquanta.

Il giudizio positivo di Berenson per l’arte non-eloquente è anche dovuto al riconoscimento di una severità e chiusura delle forme, qualità che hanno più a che fare con una realtà indagata che con un’apparenza ricercata (quest’ultima riconducibile, invece, ad un’arte dal carattere “eloquente”). Questa dicotomia fra realtà e apparenza, intesa come motrice delle diverse pulsioni che spingono la creazione artistica in una direzione piuttosto che in un’altra, era stata intuita da Heinrich Wölfflin<sup>44</sup>, che, seppur attivo in un diverso contesto, di Berenson

---

mentali ordinati ed esatti, volti a sistematizzare le pratiche dei loro contemporanei. Le loro opere si componevano di una tale precisione matematica da indurre alcuni a credere che fossero in possesso di una formula. [...]

Forse, la caratteristica saliente condivisa da questi pittori consiste nella stilizzazione degli atteggiamenti figurali e nell’espressione calcolata imposta alle loro figure. Entrambi gli artisti sfruttano viste coordinate, mostrando la figura in pieno volto, di profilo o di spalle. Ciò si spiega con l’evidente desiderio di ridurre l’attività figurale e di indurre un effetto statico. Quando questo trattamento della figura è applicato su larga scala, esprime una monumentalità classica. Non c’è dubbio, dunque, che Piero e Seurat si trovino in una precisa relazione temperamentale. >>

<sup>41</sup> Bernard Berenson, *Piero della Francesca o dell’arte non eloquente*, (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova.

<sup>42</sup> Un’arte sovraccarica di espressione.

<sup>43</sup> Un’arte che, come si è visto in Piero e Cézanne, riduce l’espressione al minimo e rispetta i limiti della necessità comunicativa.

<sup>44</sup> Heinrich Wölfflin (1864-1945) è stato uno storico dell’arte viennese, successivo alla cattedra del maestro J. Burckhardt all’università di Basilea dal 1893. Attraverso una precisa metodologia, ha tentato di indagare le leggi

era un anno più vecchio: l'identificazione dei due fondamentali principi dell'arte - il classico e il Barocco - vengono dapprima indagati nel 1888 da Wölfflin in *Rinascimento e Barocco* (opera giovanile all'interno della quale la parte terza è interamente dedicata proprio all'architettura) e poi portati a compimento nella più matura opera *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, pubblicata la prima volta nel 1915.

Con queste opere lo studioso dà inizio alla teorizzazione di una forma artistica che contiene in se stessa l'idea del proprio superamento<sup>45</sup>: nell'opera *Rinascimento e Barocco*, l'autore indaga proprio i limiti della forma, riconoscendo il Barocco e il Rinascimento come categorie estetiche opposte. L'aspetto che di questa opposizione è di filosofica rilevanza risiede nel concetto di "dissolvimento" della forma classica operato dal Barocco. Anche Mario Perniola, nell'opera *Estetica del Novecento*, riconosce nel Barocco - come aveva fatto Wölfflin - un tentativo di riproduzione artistica dell'effetto del sublime, e di conseguenza una tendenza verso l'infinito, opposta al classico. Nel Barocco, la prima proprietà del *sublime*, ovvero la tensione verso l'infinito, è ottenuta soprattutto attraverso il rifiuto della simmetria, l'occultamento e la dissoluzione dei contorni. Tuttavia, secondo Wölfflin, questo procedimento "decostruttivo", che si pone l'obiettivo di eccitare la fantasia, di "gioioso" ha ben poco: l'esperienza della forma barocca non rappresenta affatto una liberazione spirituale, poiché, alla lunga, è sentita dagli osservatori e dagli stessi artisti come un'opprimente zavorra<sup>46</sup>.

In ogni caso, l'autore, pur lasciando intendere il proprio personale giudizio di favore nei confronti della categoria del classico, non si propone di privilegiare in modo esplicito né il Classico né il Barocco, impegnandosi quindi in un'analisi puramente formale e il più possibile imparziale. Piuttosto, tiene molto di più a sottolineare l'inseparabilità tra forma e contenuto: sulla base di questo concetto, il Barocco non è qualcosa di separato a priori dal Rinascimento, ma è qualcosa che gradualmente si slega da esso. Rappresenta una "dissoluzione" del classico che solo in un secondo momento diviene una sua antitesi. Va dunque inteso come il trascendimento della *forma chiusa* del Rinascimento il quale è, a sua volta, il tentativo di razionalizzare e ricomporre progressivamente la "massa informe e indeterminata" propria delle categorie anti-classiche. Ciò che allora permette di discernere le due categorie opposte è dunque dovuto alle diverse modalità di visione che, di nuovo, sono

---

fondanti della storia dell'arte suddividendo lo sviluppo artistico in varie coppie polari. Tra le sue opere si ricordano *Rinascimento e Barocco* (ed. or. 1888) e *Concetti fondamentali della Storia dell'arte* (ed. or. 1915).

<sup>45</sup> "il Barocco come al di là della forma. Le teorie di Wölfflin", Luigi Amato, 20 giugno 2021.

<sup>46</sup> Secondo Wölfflin, il Barocco rimanda all'idea di qualcosa di pastoso e molle, dove la massa informe irrompe ovunque. All'interno del libro l'autore - facendo riferimento ad alcune memorie del Bernini e del Borromini - fa notare come molti dei principali esponenti dell'arte Barocca soffrissero di nervosità.

principalmente due: la prima lineare e tattile<sup>47</sup>, per la quale i soggetti rappresentati appaiono quasi palpabili; la seconda ottica e pittorica, poiché, al contrario, dissolve i contorni e conferisce a luce e colore forza autonoma. Mentre il *classico* punta all'armonia tra le parti, il barocco punta alla disgregazione delle stesse.

Venendo ora più precisamente alla teoria dei “modi della visione” di Heinrich Wölfflin, intesi dal grande storico dell'arte come denominatori comuni alle arti, questi furono tutti ricondotti alla sola e unica possibilità dell'arte nel suo divenire: essa può attuarsi o come *classica* o come *barocca*.

Si è venuta a creare così una fondamentale bi-polarità che tuttora riguarda la creatività artistica alla base; proprio in questo punto essa si può associare al discorso di Berenson all'interno del *Piero*, che vive nel contrasto tra arte eloquente e non-eloquente. Come inoltre osserva Benedetto Croce ne “*La critica e la storia delle arti figurative- questione di metodo*” (1934), anche Wölfflin aveva - già sulla scorta di Hildebrand - ribadito che i “momenti formali sono privi in sé di *espressione* e appartengono a uno svolgimento della qualità puramente ottica”.<sup>48</sup> Nell'introduzione di *Rinascimento e Barocco* Wölfflin aveva così esordito: «è consuetudine di definire il Barocco quello stile nel quale si scioglie il Rinascimento, oppure- per servirmi di un'altra espressione più corrente- nel quale il rinascimento va degenerando»<sup>49</sup>. Già si accenna così al passaggio dal formato all'informe per il quale l'arte antica “muore” nel momento in cui la sua severità viene sorpassata.

Sostanzialmente per Wölfflin il Rinascimento rappresenta “l'arte che esprime la serenità della vita”, in grado di offrirci “quella liberatrice bellezza che gustiamo come un benessere generale ed un accrescimento della nostra forza vitale”<sup>50</sup>. Un'arte insomma *ineloquente*, in cui nulla appare come irrequieto o agitato. Nel caso del Barocco, invece, l'impressione è un'altra: “esso vuole commuovere e colpire immediatamente, con la possanza della passione”. Il Barocco, contrariamente, non vuole esprimere tranquillità, ma eccitazione, estasi ed ebbrezza. Esso tende a «sorprendere momentaneamente, mentre il Rinascimento

---

<sup>47</sup> si ricorda che per Berenson la principale caratteristica dell'opera pittorica ben riuscita è proprio quella dell'essere “tattile” e “palpabile”.

<sup>48</sup> Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative- questione di metodo* (ed. or. 1934), Laterza, 1946.

<sup>49</sup> Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, 1888, Vallecchi Editore, 1988.

<sup>50</sup> “*l'esagerazione della grandezza è un fenomeno generale dell'arte che va decadendo, o, per usare una frase più appropriata: l'arte va decadendo allorché si cerca di far effetto con il massiccio, con le dimensioni colossali. Non si ha più il senso del particolare, si perde la raffinatezza del senso per la forma; non si tende che all'imponente, allo sbalorditivo*”. Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, 1888, Vallecchi Editore, 1988.

opera lentamente e sommessamente, ma in modo più duraturo. Dalla sua orbita non ci si vorrebbe mai allontanare». <sup>51</sup>

È una possibilità quella di ritenere l'arte eloquente e ineloquente descritte da Berenson come calzanti nelle categorie individuate da Wölfflin. La cosiddetta arte *esistenziale*<sup>52</sup>, quella particolarmente amata da Berenson, rientra necessariamente nella categoria del classico e del rinascimentale, ed è questa l'arte che permette a chi ne fruisce l'accrescimento di forza vitale di cui si è precedentemente parlato. La mancanza di irrequietezza e agitazione nell'arte rinascimentale è dunque anche coerente con l'idea di arte *ineloquente*, ed è anche l'unica, secondo il conoscitore, dignitosa e apprezzabile a trecentosessanta gradi. Di conseguenza, tutti gli eccessi retorici propri dell'arte eloquente - che per Berenson condurrebbero necessariamente al germinare di una "decadenza" - avvicinerrebbero quest'ultima alla categoria del Barocco.

---

<sup>51</sup> "dal Barocco si riceve sulle prime una forte impressione, che però presto ci abbandona, lasciando in noi una specie di vuoto. Esso rappresenta non la felicità dell'"esistere", ma il "nascere", l'"addivenire", non la soddisfazione, ma la scontentezza e l'irrequietezza. Non ci si sente liberati, ma impigliati nella tensione di uno sforzo passionale". Heinrich Wölfflin, *Rinascimento e Barocco, ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, 1888, Vallecchi Editore, 1988.

<sup>52</sup> Che si limita alla sola esistenza.





## CAPITOLO III

### SGUARDI CRITICI SULL'ARTE NUOVA<sup>53</sup>

#### 3.1 Bernard Berenson, Roberto Longhi e il difficile rapporto con l'arte del loro tempo

Nei primi due paragrafi del secondo capitolo si è fatto cenno, brevemente ma in più di un'occasione, alla difficile convivenza di Berenson con l'arte novecentesca. Queste anticipazioni sul tema, utili a chiarire il gusto personale del conoscitore rispetto alla pittura, potrebbero scorrettamente e apparentemente delineare l'immagine dello storico dell'arte americano come di un eminente illustre che, ostentando la sua profonda conoscenza dell'arte del passato, esprime il proprio disprezzo nei confronti delle ultime novità dell'arte alla novità del secolo dall'alto della propria torre d'avorio rappresentata da Villa I Tatti. Si tratterebbe di un malinteso e il tutto è, in realtà, molto più complesso di così.

Bernard Berenson non è stato il solo storico dell'arte ad avere un rapporto burrascoso con l'arte del Novecento. Il giovane Roberto Longhi, specie a partire dalla prima mostra di pittura futurista nel 1913<sup>54</sup>, è stato altrettanto attento alle conquiste artistiche della sua attualità. E

---

<sup>53</sup> Per la redazione del capitolo sono state utilizzate le seguenti fonti:

BERENSON, BERNARD, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (1950), Abscondita 2022, a cura di Luisa Vertova. BERENSON, BERNARD, *L'arco di Costantino o della decadenza della forma* (1951), Abscondita 2022. HEINRICH WOLFFLIN, *rinascimento e Barocco, ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (1888), Vallecchi editore, 1988. TOMASZUK VALERI, PAOLA, *la pittura italiana del rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, 1967, L: U: Japadre editore. LONGHI, ROBERTO, *Piero della Francesca* (1924), Abscondita, Milano, 2017. IAMURRI, LAURA, *"Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana"*, Prospettiva, 1997, pubblicato da "Centro Di Della Edifirmi SRL", pp. 60-90. BOIME, ALBERT, *"Seurat and Piero della Francesca"*, The art Bulletin, vol. 47 (giugno 1965), pubblicato da CCA, pp. 265-271. TOMASELLA, GIULIANA, *"una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca"*, Artibus et Historiae, 1995, vol. 16, pubblicato da IRSA s.c. pp. 203-215. MOURE CECCHINI, LAURA, *"Baroque futurism: Roberto Longhi, The Seventeenth Century, and the Avant-garde"*, The art Bulletin, vol. 101, 2019, pubblicato da CAA, pp. 29-53. BELLINI, FIORA, *"Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson"*, Prospettiva, 1989, pp. 457-467. NICCOLI, OTTAVIA, *"Muta eloquenza. Gesti nel rinascimento e dintorni"*, Viella, 2021. ORTEGA Y GASSET, JOSE', *la disumanizzazione dell'arte* (1925), ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini. ORTEGA Y GASSET, JOSE', *carte su Goya e Velazquez*, Electa, 1984. DE MICHELI, MARIO, *le avanguardie artistiche del Novecento*, universale economica Feltrinelli, 1980, Milano. COSTA, MARIO, *la disumanizzazione tecnologica: il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Costa & Nolan, Milano, 2007. GABRIELLA ZANOLETTI, GABRIELLA, *Estetica spagnola contemporanea: Eugenio d'Ors, José Camor Azmar, José Ortega Y Gasset*. HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, traduzioni e note di Vincenzo Cicero, Milano, 2000. TERROSI, ROBERTO, *futurismo e postumano*, annali d'Italianistica, 2009, vol. 27, a Century of Futurism: 1909-2009 (2009). Pp. 263-273. ILFELD, ETAN J., *contemporary art and cybernetics: waves of cybernetic discourse within conceptual, video and new media art*, leonardo, 2012, Vol.45, No. 1 (2012), pp. 57-63, published by The MIT Press. CASTELLANI, FRANCESCA, *Posizione di Matisse*, Saggi e Memorie di storia dell'arte, 2011, Vol. 35 (2011), pp. 157-166. Published by fondazione Giorgio Cini Onlus. RICHARDS, JAMIE, *fra ideali umanistici e realtà postumanistiche: l'immagine dell'umano in "Meduse"*, annali d'Italianistica, vol. 26, Humanism, Psthumanisms & Neohumanism (2008). Pp. 389-398.

<sup>54</sup> La mostra si è tenuta a Roma, l'11 febbraio del 1913, nella Galleria G. Giosi. Vi esposero Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici.

anche lui, come Berenson, si è interessato alla contemporaneità attraverso l'evocazione del passato.

Durante il periodo del suo dottorato, Longhi si impegna nella descrizione della relazione tra due delle più significative avanguardie del tempo: il Cubismo e il Futurismo. Guardando a questi due movimenti d'avanguardia - che potremmo anche già intendere, ripensando al precedente discorso fatto a proposito di Wölfflin, come "categorie" artistiche - propone una loro relazione con l'arte passata, rispettivamente con il *Rinascimento* e il *Barocco*. In un suo articolo del 2019 scritto per *the art Bulletin*, Laura Moure Cecchini riporta un'istanza di Longhi per cui "il problema del Futurismo rispetto al Cubismo è quello del Barocco in relazione al Rinascimento"<sup>55</sup>. Nello stesso articolo, spiega come lo storico dell'arte fosse familiare proprio con l'opera di H. Wölfflin *Rinascimento e Barocco*<sup>56</sup>.

Longhi, di nuovo a partire dall'osservazione dell'architettura dei due momenti della storia dell'arte - rispettivamente gli estremi del sedicesimo secolo - , ribadisce come i concetti rinascimentali di misura, equilibrio e riposo vengano sostituiti nel Barocco con quelli di tensione e continua metamorfosi delle forme. Scrivendo a proposito della prima mostra di pittura futurista, relaziona le opere futuriste a quelle cubiste, adottando un approccio prettamente formalista: i pittori futuristi infrangono le cristallizzazioni delle forme cubiste, al fine di dar loro dinamismo e movimento (proprio come nel diciassettesimo secolo gli architetti barocchi *stirarono* il perfetto cerchio rinascimentale per trasformarlo in ellissi). Le linee di confine scompaiono, le forme spigolose vengono arrotondate e addolcite, i contorni non sono più fissi e definiti, e i piani che prima - nell'ormai "vecchio stile" - erano ben riconoscibili e determinati, vengono disfatti al fine di conferire una maggiore vivacità.

Questo parallelismo brevemente enunciato può considerarsi come un primo indizio di quello che per Longhi, in età più matura, diverrà un giudizio sfavorevole rispetto alle più recenti espressioni artistiche. Nei confronti di questa volontà di "nuovo" nell'ambito dell'arte, infatti, Longhi maturerà un atteggiamento non sempre entusiastico. Giuliana Tomasella, in un altro articolo sempre dedicato a Longhi e all'arte del suo tempo, spiega come Longhi non fosse favorevole alla "compromissione del valore dell'arte", la quale, negli ultimi tempi, sembrava aver avviato un processo di disorientante "fuga" da se stessa, anche per quanto concerne la pittura:

---

<sup>55</sup> Roberto Longhi, *"I Pittori Futuristi"*, la Voce, 1913, p. 289-290.

<sup>56</sup> Le caratteristiche proprie della categoria barocca a cui Wölfflin fa riferimento si riscontrano già nell'arte della fine del '500.

*Questo ripiegamento trova una sua spiegazione nel senso di scontentezza e di delusione che pervade il critico di fronte agli esiti ultimi della pittura europea e che è condiviso ormai anche dagli avanguardisti in crisi. E' un momento difficile, di disorientamento e ricerca di nuove vie: lo sperimentalismo ad oltranza ha condotto l'arte fuori dai suoi confini tradizionali, ha messo a repentaglio la sua stessa esistenza. Due sono le alternative: procedere ancora oltre, portando alle estreme conseguenze le premesse avanguardistiche, o correre ai ripari ridefinendo i confini del continente della pittura, mettendola al sicuro dagli urti e dalle contraddizioni della modernità. E' quest'ultima la via seguita da Longhi e a questa scelta cruciale vanno riferiti tutti i suoi giudizi sull'arte novecentesca, fino agli anni estremi.<sup>57</sup>*

Sostanzialmente per Longhi, con le Avanguardie, si è venuto a creare uno squarcio nel terreno privilegiato dell'arte tradizionale, il quale, a suo avviso, dovrebbe essere ricostituito attraverso un definitivo ritorno all'ordine. Significativo in questo senso anche il pensiero di Longhi sul concetto di "nuovo" adottato dagli artisti dell'ultima generazione del suo tempo: questa novità, per lo storico dell'arte, non è una proposizione né una progressione dell'espressione creativa; al contrario assume un ruolo significativo nel "declino" dell'arte del passato. L'errore degli artisti "nuovi" consiste, secondo Longhi, nella mancanza di una piena assimilazione dell'arte tradizionale, che sarebbe dunque essenziale per un genuino progresso artistico. Sempre dall'articolo di Giuliana Tomasella:

*In anni di inarrestabile declino di quella tradizione che era stata tra le due guerre il vessillo di tanti, egli ostinatamente vi si appella, indagando la 'cultura pittorica' degli artisti che predilige, convinto che solo da una sua profonda assimilazione possa scaturire qualcosa di veramente 'nuovo' e duraturo, rifiuta il concetto di novità come sradicamento che sembra avere via via la meglio con il passare degli anni e l'imperversare - grazie all'allargamento del mercato - delle mode artistiche. Fedele a una idea di pittura che sembra ormai avviata ad un inevitabile tramonto, guarda con sospetto, quando non con disprezzo, al trionfo dell'astrattismo e poi della pop-art e indica nel proliferare delle etichette e delle formule critiche uno dei maggiori pericoli per l'arte novecentesca. [...] Potremmo, a questo punto, etichettare con agio gli ultimi interventi longhiani sul Novecento come testimonianze di una nostalgia, di un ostinato ed anacronistico volgersi ad un mondo e un'arte che non ci sono più, come un esorcismo per ricacciare indietro i mostri della modernità (e della postmodernità). Se non fosse che l'appello longhiano ad un ridimensionamento dell'ultimo secolo pittorico è stato fatto proprio, ormai da vari anni, da molta critica, che dichiara esplicitamente l'impasse' di questo fine secolo.<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> Giuliana Tomasella, "una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca", *Artibus et Historiae* (1995), vol. 16, pubblicato da IRSA s.c. pp. 210-215.

<sup>58</sup> Giuliana Tomasella, "Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca", *Artibus et Historiae*, Vol 16, No. 32 (1995), pp. 203-215.

La critica alle nuove espressioni artistiche talvolta si traduce in un “voltare le spalle” al nuovo in favore della tradizione, e proprio nella nostalgia nei confronti dell’arte del passato (che ora gli artisti pretendono a tutti i costi di superare) può vedersi un fattore di vicinanza alla sensibilità di B. Berenson. Oltre alla convergenza per il senso nostalgico rispetto alla grandiosità dell’arte passata e alla volontà di ritorno all’ordine, i due storici dell’arte dimostrano anche un’attenzione comune rispetto allo scontro polare tra le categorie del *Classico* e del *Barocco* (nelle quali per Berenson, come si è detto, potrebbero rientrare anche l’arte eloquente e non-eloquente). Entrambi si sono impegnati nel recupero di un Piero della Francesca in relazione a Cézanne, indagando, ognuno a proprio modo, le analogie tra le distantissime opere dei due artisti.

La stesura dello scritto che Longhi dedica ai pittori futuristi è, tra l’altro, vicina ad alcune pubblicazioni dell’artista futurista Umberto Boccioni<sup>59</sup>. Nel precedente capitolo si è detto come già per Berenson, rispetto la pittura di Piero e Cézanne, risulti fondamentale il concetto di *sintesi* della forma; ecco che, nel discorso longhiano, questa stessa *sintesi* è ancor più vivamente ritenuta centrale rispetto le opere di Piero della Francesca, insieme anche al concetto di *solidificazione* delle forme. La rilevanza che Longhi dà a questi concetti è particolarmente interessante proprio se si considera la considerevole quantità numerica proprio dei termini “sintesi” e “solidificazione” negli scritti di Boccioni: l’artista futurista aveva, peraltro, riconosciuto a sua volta il contributo di Cézanne rispetto alle costanti *metamorfosi* della pittura moderna. Eppure, questa sua nuova natura costantemente metamorfica fa perdere ogni appiglio e punto di riferimento, confondendo i confini dell’arte che la tradizione precedente aveva imposto.

Anche per Longhi, come abbiamo visto essere per Berenson, Piero della Francesca è risultato un artista funzionale alla sua critica alle arti del Novecento e all’esplicazione del bisogno di un ritorno all’ordine. Questo proprio perché lo storico dell’arte condivideva, rispetto alle arti nuove, «I ‘esigenza di una solidità costruttiva, di cui ben più ampiamente parlerà nel saggio su Piero della Francesca e che non poteva trovar soddisfazione negli esempi modesti del nostro secolo»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Nel 1914, appena un anno dopo la prima mostra di pittura futurista a Roma, Boccioni pubblica “*Pittura scultura futuriste: dinamismo plastico*”.

<sup>60</sup> Giuliana Tomasella, “*Una convivenza difficile: Longhi e l’arte novecentesca*”, *Artibus et Historiae*, Vol 16, No. 32 (1995), p. 207

Dinanzi a questo infrangimento dei confini della pittura tradizionale, è necessario proprio un ritorno alla stabilità e alla solidità<sup>61</sup>: è questa, forse, una delle motivazioni che porterà sia Berenson che Longhi ad un graduale allontanamento nei confronti delle nuove tendenze artistiche, seppur non in modo assoluto. Infatti, in questa critica all'arte contemporanea non si ha tanto a che fare con una presa di distanza dalle effettive sembianze dei soggetti rappresentati nelle opere - sebbene una cosa comune a molti tra i nuovi movimenti artistici fosse proprio il rifuggire dalle tipiche caratteristiche del realismo e del naturalismo. Tutto il contrario: come si è detto, Berenson stesso aveva riconosciuto, sia in Piero che in Cézanne, un punto di forza consistente proprio nella loro "indifferenza" rispetto alla mera sembianza corporea, e quindi una presa di distanza anche di questi due artisti dalla "semplice" fedele riproduzione sotto il dettato del "verosimile". Questo tipo di critica sarà canonica negli effettivi momenti del già menzionato "ritorno all'ordine", dove l'indifferenza di cui ci parla Berenson rispetto agli antichi, in realtà, si avvicina molto all'astrazione.

Questa opinione dello storico dell'arte, cioè il riconoscimento dell'indifferenza dei soggetti raffigurati come valore aggiunto all'opera d'arte, è stata invero anticipata dal giudizio della coniuge, Mary Berenson, che nel 1897, dopo aver preso visione di alcune opere di Cézanne nella collezione di Egisto Fabbri, spiega per prima come quei quadri fossero grandiosi e attraenti proprio in quanto impersonali, come le opere di Piero della Francesca<sup>62</sup>. La prima volta che Berenson ebbe modo di vedere un Cézanne, infatti, fu a Lussemburgo nel 1896 e non ne fu particolarmente impressionato; si può dunque pensare che il contributo di Mary Berenson, in questa analisi, sia stato fondamentale per la rivalutazione del pittore provenzale da parte dello storico dell'arte. In ogni caso, non sorprendono le ragioni della rivalutazione dell'opera cezanniana da parte di Berenson, proprio grazie ai suoi valori tattili e alla particolare capacità del colore di restituire solidità e fermezza alle forme.

---

<sup>61</sup> «A fronte dell'esiguità degli interventi contemporaneistici sta la ricchezza dei richiami al Novecento presente negli impegnativi saggi dedicati ad altri secoli e in cui vanno rintracciate le testimonianze forse più importanti del profondo legame tra Longhi e la cultura figurativa del suo tempo. Un'intera mostra, d'altra parte, è stata di recente dedicata proprio all'influsso esercitato sugli artisti dalla famosa monografia su Piero del 1927, fondamentale per comprendere talune scelte dei pittori, ma a sua volta aperta alle suggestioni esercitate dagli artisti e dai dibattiti contemporanei. Le stesse 'varianti' tra il Piero del 1914 e quello del 1927, in cui frequentemente appaiono comparazioni con la scultura greca e perfino egizia, testimoniano con chiarezza il mutato sistema di riferimenti: i volumi 'murati' nella luce canicolare ci richiamano (forse contro la volontà stessa del critico) le stasi luminose di certo 'realismo magico'. Qui Longhi sembra subire, nonostante tutto, il fascino sottile di una pittura che a parole condanna, mentre in altri casi esplicitamente la utilizza come strumento per la comprensione critica di particolari congiunture storiche».

Giuliana Tomasella, *Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca*, Artibus et Historiae, Vol 16, No. 32 (1995), pp. 203-215.

<sup>62</sup> «quei quadri erano attraenti, ma erano quasi grande arte, quasi grandi nella impersonalità come per Pier dei franceschi»: queste le parole di Mary Berenson sulle pitture di Cézanne nella collezione di Egisto Fabbri, riportateci da sempre da Carlo Sisi nel suo intervento del 2012 a Villa I Tatti.

Poi, come si è avuto modo di comprendere nel primo capitolo a partire dalla propria biografia, non dovrebbe sorprendere la natura ondivaga posizioni di Berenson: a seconda della sua singolare maniera di accogliere stime, rifiutare giudizi o esprimere verdetti, Berenson sempre sembra inserirsi in un gioco estetico che prima si avvicina a una determinata tendenza e poi puntualmente se ne allontana, o viceversa.

### **3.2 Paragoni eccentrici. Alcune tematizzazioni per il rigetto dell'arte "nuova"**

I pensieri sull'arte contemporanea di Longhi e Berenson tradiscono decisamente la pretesa di imparzialità del loro giudizio: sono questi anni particolari in cui i critici, trovatisi in una sorta di "crisi" della critica, cercano di comprendere e spiegare la nuova arte alla luce dell'esperienza di quella passata. Si è visto come per Berenson risulti essere naturale non poter *comprendere* affatto l'arte del Ventesimo secolo, in quanto uomo appartenente al secolo che lo precede, cioè il Diciannovesimo.

Ma la pretesa di imparzialità nel proferire un giudizio sulle "nuove arti", con questo ricorrente bisogno di enunciarla nei loro saggi - imparzialità peraltro sia condivisa che puntualmente tradita dai critici non solo in Italia ma anche a livello europeo - era tanto più indicativa del fatto che imparziali i critici non lo fossero affatto. Piuttosto, dunque, la loro scelta si rivolge alla necessità di definizioni di limiti e confini entro cui muoversi.

Ora, questo è tanto più significativo se si considera che ciò che massimamente riguarda *l'umano* sono proprio la difficoltà dello sforzo volto all'imparzialità e, soprattutto, la presenza e il riconoscimento del limite: l'arte del Novecento, riconoscendo questi limiti, non si propone di indagarli, bensì di ridefinirli, se non persino di superarli (come il Barocco in relazione al Rinascimento e come il Futurismo in relazione al Cubismo). Questo si verifica nel secolo breve come in nessun altro secolo prima, e la causa è storica, sociologica e filosofica.

Già nell'Ottocento infatti, un filosofo - guardando all'arte del suo tempo e del suo luogo, il romanticismo tedesco - per primo teorizza il concetto di *morte* dell'arte: si sta parlando di Georg Wilhelm Friedrich Hegel e della *Fenomenologia dello spirito*, sua opera capitale del 1807. Secondo la visione hegeliana, improntata all'idealismo l'avvio alla morte dell'arte - che per lui ha inizio, appunto, con il Romanticismo - non consiste tanto in un annichilimento totale della forma artistica, in quanto l'uomo mai potrebbe terminare di produrre arte. Consiste piuttosto in uno sconfinamento, in una sorta di stadio finale dell'arte ove ormai il contenuto ha la meglio sulla forma che avrebbe dovuto, appunto, contenerlo. In questa sopraffazione della forma, il limite e il confine sicuro non ci sono più: l'artista, disorientato e spaesato, cerca

invano di esprimere l'inesprimibile. Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito* - di cui la prima parte era interamente dedicata ad una riflessione sull'arte - cerca di farsi "profeta" di una fine dell'arte che, in un certo senso, può aiutare a comprendere meglio le ragioni del disagio che questi critici e storici dell'arte hanno provato di fronte alle nuove opere novecentesche.

Nella teorizzazione della fine dell'arte, il ragionamento attorno a quest'ultima vede la suddivisione della stessa in tre categorie, cronologicamente ordinate: la prima corrisponde all'*arte simbolica*<sup>63</sup>, la seconda all'*arte classica*<sup>64</sup>, l'ultima all'*arte romantica*<sup>65</sup>.

Nel primo caso, l'arte simbolica mostra sostanzialmente un prevalere della forma sul contenuto; nel secondo caso ciò che conta è la perfetta relazione tra forma e contenuto e l'elemento fondamentale diviene l'equilibrio, perciò non è ammissibile un sovraccarico dell'una o dell'altra cosa (forma e contenuto hanno uguale spazio; rispetto all'arte precedente, quindi, si ha un'elevazione del contenuto). Lo *stadio* dell'arte raggiunto dal Romanticismo, infine, secondo Hegel vede nuovamente un sovraccarico, ma opposto rispetto al caso dell'arte simbolica: una volta superato l'equilibrio classico - grazie all'intervento del *sublime* e della tensione verso l'infinito - il contenuto sovrasta definitivamente la forma.

Ecco che, perdendo la forma, l'arte non riesce più a gestire i suoi contenuti né ad esprimerli; alle prese con l'assoluto, dal punto di vista del filosofo tedesco, essa non può far altro che tacere.

Si è detto di come i valori tattili fossero per Berenson strettamente legati alla "forma". In linea con una visione hegeliana della *nuova arte* del Novecento, quindi, è giustificabile da parte del conoscitore il rimpianto per una forma artistica rispettosa dei limiti e delle esigenze della "forma" stessa, perseguendo principi lineari e tattili e ancorandosi a quello che per Hegel corrisponderebbe, appunto, lo stadio dell'arte classica.

Con il Romanticismo si ha invece un'apertura al sublime, all'infinito, all'instabile: questi sono per Hegel i primi elementi di "sopraffazione" della forma, che abbiamo visto essere comuni anche alla categoria barocca indagata da Wolfflin. Adottando prematuramente la stessa visione del Berenson degli anni '50 del Ventesimo secolo, questi elementi avrebbero potuto rappresentare le germinazioni di quella serie di eccessi di eloquenza e di espressività propria di molte tra le nuove forme artistiche del primo Novecento.

---

<sup>63</sup> Per Hegel alla fase dell'arte simbolica corrispondono prodotti artistici in cui la "forma" è decisamente più rilevante rispetto al "contenuto". Vi rientrano, per esempio, le sfingi e le piramidi, ma anche moltissimi esempi di arte medievale.

<sup>64</sup> Alla fase classica corrispondono l'arte greca, romana, ma rientra e rinascimentale. In questa produzione artistica si ricerca il giusto equilibrio tra "forma" e "contenuto".

<sup>65</sup> La terza ed ultima fase dell'arte corrisponde a quella del tempo di Hegel, dominata dal Romanticismo. Per la prima volta, ha avvio un procedimento non reversibile per il quale il "contenuto" prende il sopravvento sulla "forma".



Se non tutti si sono mostrati d'accordo con questa visione pessimistica dell'evoluzione delle espressioni artistiche, altri hanno invece vissuto le parole di Hegel sull'arte come incredibilmente profetiche. Indubbiamente, l'arte novecentesca ha fatto propria una fortissima componente filosofica, per la quale si ritiene lecito considerare anche qui l'opinione sull'arte di alcuni filosofi stessi e non solo di storici dell'arte professionisti.

Corrado Gnerre<sup>66</sup>, in un intervento del 2018, tenta di spiegare questo cambiamento radicale dell'arte proprio in relazione a un cambiamento filosofico della percezione degli oggetti reali. Dal suo punto di vista, fino al momento in cui la filosofia si è potuta definire "realista" a livello storico - una concezione per la quale vi era un adeguamento del soggetto nell'oggetto - anche l'arte che prodotta dall'uomo è risultata il frutto di una consapevolezza del limite. Per questo, essa era anche facilmente comprensibile per i più. La presenza di limiti definiti è quindi direttamente legata alla possibilità di comprendere: da questo legame, storici dell'arte del calibro di Bernard Berenson e Roberto Longhi non sono potuti sfuggire.

Quel realismo filosofico, dunque, era connesso alla presa di coscienza da parte degli uomini della propria limitatezza: esso conduce alla constatazione del limite, alla quale tuttavia non segue una volontà di stravolgerlo. Nel momento in cui però dal realismo si passa al razionalismo - e questo è ciò che avviene nella modernità - non è più la realtà oggettiva a garantirci l'esistenza del pensiero. Al contrario, è il pensiero il garante dell'esistenza di una realtà oggettiva. Così, attraverso un passaggio dall'oggettivismo al soggettivismo, si giunge al relativismo: il non poter più accettare il limite fa sì che l'uomo si rivolga all'immaginazione più che al reale, e questo nel Novecento ha precisi riflessi sul campo dell'arte.

Mentre durante il dominio del realismo filosofico, quindi, nelle arti figurative era prevalente la descrizione, dopo il razionalismo si abbandona progressivamente l'aspetto descrittivo a favore del delirio immaginifico, al punto il pensiero stesso è più importante del risultato fine che si propone. Secondo Gnerre, in tal modo l'arte contemporanea diviene una grande mistificazione: una volta accettato l'astrattismo completo, non sono più del tutto chiari i criteri per stabilire cosa sia *bello* da cosa non lo sia, e questo fatto di vincolare l'arte alla dimensione dell'arbitrio totale ha, secondo anche altri intellettuali, fatto sì che l'estetica iniziasse a decadere.

Fin da subito si è visto come per gli storici dell'arte finora considerati – Roberto Longhi, e, soprattutto, Bernard Berenson - l'elemento dell'immediata e autonoma comprensione

---

<sup>66</sup> Corrado Gnerre, nato a Benevento nel 1962, ha insegnato Antropologia Filosofica presso l'università Europea di Roma. È attualmente il dirigente de *Il cammino dei Tre Sentieri*. L'intervento a cui si fa riferimento fa parte di una podcast per Radio Roma Libera, registrato nel 2018, e cerca di rispondere ad alcuni quesiti attorno i radicali cambiamenti dell'arte nel corso della storia.

dell'opera fosse basilare al fine di consentirne l'apprezzamento. Ecco che proprio nel momento in cui l'arte si avvicina in misura sempre maggiore alla filosofia, dunque, viene anche meno compresa dai più.<sup>67</sup>

Tra i numerosissimi artisti moderni a cui Berenson riserva spazio nel saggio su Piero, vi sono due grandi pittori spagnoli in particolare: Goya e Velázquez. Questi esempi, in modo per certi aspetti diverso dai paralleli riferimenti alla relazione tra di Piero, Cézanne e Seurat, possono risultare ideali per verificare la sussistenza o meno dell'idea di contrasto tra arti dominate dal realismo e arti dominate dal relativismo, quindi tra oggettivismo e soggettivismo. È perciò tanto più interessante fare riferimento alla Spagna: non solo in quanto paese d'origine dei due pittori appena citati; non solo perché nel Novecento è stata toccata da alcune dinamiche per certi versi simili a quelle che ha toccato l'Italia conosciuta da Berenson; ma anche perché, come afferma Berenson stesso nel saggio, «la Spagna»- a differenza dell'Italia- «ha prodotto solo un grande pittore e solo un grande scrittore», pur senza fornirci fin da subito il nome di questo magnifico pittore, grande sopra tutti.

Nella Spagna del 1925 - quindi solo pochi anni prima della pubblicazione del *Piero* di Longhi (1927) - viene pubblicato un pamphlet che guarda proprio a questa rivoluzione (di nuovo in negativo) dell'arte, ormai ribellatasi al passato: si tratta della *disumanizzazione dell'arte* di José Ortega Y Gasset<sup>68</sup>, a cui è opportuno guardare non solo nell'ottica di un proseguimento delle possibili istanze filosofiche che, più o meno indirettamente, possono aver influenzato quel “senso nostalgico” condiviso da storici e teorici dell'arte come Bernard Berenson e Roberto Longhi, ma anche per considerare lo sguardo di uno di quei giudici “esterni” al mondo dell'arte che - come successe per il caso di Hegel - sono stato considerato in un certo modo profetici nell'analisi di una filosofica evoluzione artistica.

Ortega Y Gasset nel pamphlet sembra infatti condividere la visione hegeliana di “morte dell'arte”, ormai in un contesto non più romantico ma novecentesco: guardando all'arte in modo trasversale (non prendendo esclusivamente in considerazione quella figurativa ma considerando anche la musica e la letteratura), il filosofo spagnolo cerca di spiegare, anche lui nel modo il più possibile imparziale, come la *nuova arte* volutamente ricerchi la burla, lo sgradevole, l'enigmatico, il no-sense. Caratteristiche queste che, secondo una visione

---

<sup>67</sup> «nel momento in cui l'arte smette di essere intellegibile a tutte, le sue risorse non possono ritenersi genericamente umane» Ortega y Gasset, *la disumanizzazione dell'arte*, (ed. or. 1925), SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

<sup>68</sup> Ortega Y Gasset è stato un filosofo e sociologo spagnolo, nato a Madrid il 9 maggio 1883, che si occupa particolarmente di critica letterario riservando all'arte solo pochi spazi. Il suo pensiero subisce l'influenza di Miguel de Unamuno, Immanuel Kant, Edmund Husserl.

tradizionale dell'arte, non avrebbero mai portato ad un apprezzamento di "massa"<sup>69</sup> e che, decisamente, vanno ora ad inserirsi nella categoria di quelle arti caratterizzate più per un eccesso che per l'osservanza di un limite.

Il motivo di questo mancato apprezzamento è, secondo Ortega y Gasset, soprattutto dovuto ad un'incomprensione<sup>70</sup>: l'arte nuova è "sgarbata" e "saccente" nei confronti della grande massa; è assolutamente antipopolare; almeno in un primo momento, si rivolge con il "equilibrata" eloquenza esclusivamente ad una ristretta cerchia di intellettuali. Si tratta dunque di un'arte non inclusiva ma esclusiva, un'arte d'élite puramente intellettuale, dove il contenuto ha preso un definitivo sopravvento sulla forma. Ma si è già visto come la forma, il fallimento dell'imparzialità, il limite, la volontà di comprendere siano tutte caratteristiche che hanno da sempre reso l'arte un prodotto felicemente e coerentemente alle prese con ciò che riguarda l'umano. E proprio la questione della scissione nel rapporto tra umanità e creazione diviene centrale nel discorso del filosofo spagnolo: esse, pur essendo lontane dalla situazione dell'arte in cui Berenson scrive il saggio su Piero, mostrano con questa una certa continuità.

Ortega Y Gasset, infatti, riteneva che all'interno della vasta produzione di quella che chiama "arte nuova" vi fosse proprio una comune tendenza a disumanizzare l'arte: il pittore di oggi si allontana dalla realtà, proponendosi audacemente di deformarla e infrangere il suo aspetto umano<sup>71</sup>. Sostanzialmente, quindi, per Ortega Y Gasset l'arte nuova presenta una serie di caratteristiche, in linea con alcune tra le avanguardie, che, per la loro radicalità, o si rivolgono tutte ad una assoluta presa di distanza dall'umano, o, al contrario, ad una sua animalesca esaltazione.

Il filosofo parla di un vero e proprio "disprezzo" delle forme vive da parte dei giovani artisti, soprattutto nella misura in cui si confronta l'arte giovane con l'arte passata, quella del Rinascimento specialmente, che sappiamo essere stato tanto a lungo studiato da Bernard Berenson:

---

<sup>69</sup> Quello di "massa" è un concetto che diviene sempre più importante proprio in quel secolo, a causa del progressivo affermarsi della globalizzazione.

<sup>70</sup> La questione della non comprensibilità delle ultime espressioni artistiche è assolutamente centrale per l'argomento trattato, in quanto elemento comune a moltissimi degli intellettuali a cui si è fatto e si farà riferimento. Essa è strettamente legata ad una volontà di incomunicabilità di alcuni tra i nuovi artisti.

<sup>71</sup> *"se si analizza a fondo il nuovo stile, vi si trovano alcune tendenze strettamente intrecciate tra loro. Esso tende: 1. alla disumanizzazione dell'arte. 2. A evitare le forme vive. 3. A far sì che l'opera d'arte non sia che creazione d'arte; 4. A considerare l'arte come gioco, e nient'altro; 5. A una essenziale ironia; 6. A eludere ogni falsità e, pertanto, a una scrupolosa realizzazione. Infine: 7. L'arte, secondo gli artisti giovani, è una cosa senza alcuna importanza."* José Ortega Y Gasset, "la disumanizzazione dell'arte", 1925, ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

*non mi sembra eccessivo affermare che le arti plastiche, nate dal nuovo stile, manifestino un vero disprezzo per le forme vive o per gli esseri viventi. Il fenomeno risalta con compiuta evidenza se si confronta l'arte di questi ultimi anni con quella dell'epoca in cui, dalla disciplina gotica, come da un'ombra angosciosa, vennero emergendo la pittura e la scultura che hanno prodotto il grande frutto universale del Rinascimento. Pennello e Scalpello si dilettono voluttuosamente a seguire le tracce che il modello animale o vegetale presenta nelle sue carni morbide, dove palpita la vitalità. E non mi importa quali siano gli esseri assunti a modello, ma piuttosto importa che la vita irradi la sua pulsione dinamica. [...] il fenomeno si complica se ricordiamo che periodicamente la storia attraversa questo furore di geometrismo plastico. Nella stessa evoluzione dell'arte preistorica vediamo che la sensibilità incomincia con il cercare la forma viva e finisce con l'eluderla, come atterrita o sdegnata, rifugiandosi in segni astratti, ultimo residuo di figure animali o cosmiche. [...] nell'arte nuova opera evidentemente questo strano sentimento iconoclasta e il suo motto potrebbe essere quel comandamento di Porfirio che, adottato dai manichei, fu tanto combattuto da Sant'Agostino: omne corpus fugiendum est. Ed è chiaro che si riferisce al corpo vivo. Curioso capovolgimento della cultura greca che, al suo apice, fu tanto amica delle forme viventi!*<sup>72</sup>

Bisogna in ogni caso riconoscere - e lo fa lo stesso Ortega - che le coeve letture critiche del mondo dell'arte offrono uno sguardo di tutta la produzione artistica mediata dalla presenza di uno "stile", e questo comprende anche il Rinascimento stesso. Tuttavia, a questo *stile* si possono conferire diverse accezioni, e, per il filosofo, esso implica in ogni caso un allontanamento dall'umano. In generale, Ortega afferma che «stilizzare vuol dire deformare il reale, irrealizzare. Stilizzazione implica disumanizzazione. E, viceversa, non vi è altro modo di disumanizzare che stilizzare». Il discorso di Ortega sull'arte nuova, questa volta, si gioca tutto non solo su un confronto con l'arte tradizionale ma, come suggerisce Berenson stesso semplicemente utilizzando il termine "eloquenza", anche sull'aspetto comunicativo dell'arte da parte di chi ne fruisce. Proprio questo ricorrente aspetto legato alla comprensione della nuova arte, che si intreccia o a una totale assenza o un eccesso di comunicazione (comportando quindi in ogni caso una mancanza di equilibrio), può considerarsi un punto di vicinanza tra il discorso sull'inequenza che ci propone B. Berenson nel suo saggio su *Piero della Francesca* e il discorso di Ortega sugli aspetti disumanizzanti della nuova arte. Entrambi, in un certo senso, riconoscono che il giusto equilibrio comunicativo dell'arte dovrebbe esaurirsi entro confini definiti, gli stessi propri dello stadio dell'arte classica, i quali ormai vengono percepiti come brutalmente violati dall'arte novecentesca.

---

<sup>72</sup> José Ortega y Gasset, *la disumanizzazione dell'arte*, (ed. or. 1925), ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

Il solo voler sottolineare, già nel titolo, la forte piega disumanizzante dell'arte del nuovo secolo, può nuovamente condurre a riflettere sul legame tra umanità e accettazione del limite, che si riversa nell'arte proprio in quanto forma della creatività umana:

*l'arte di cui parliamo non è inumana soltanto perché non contiene cose umane, ma perché essa stessa consiste propriamente in questa attività disumanizzante. Nella sua evasione dall'umano non le importa tanto il termine ad quem, la fauna eteroclita a cui può arrivare, quanto il termine a quo, l'aspetto umano che distrugge. Non si tratta di dipingere qualcosa che sia completamente diverso da un uomo, o da una casa o da una montagna, ma di dipingere un uomo che somigli il meno possibile all'uomo. [...] il piacere estetico, per l'artista nuovo, deriva da questo trionfo sull'umano.<sup>73</sup>*

È altresì interessante osservare come Ortega Y Gasset abbia voluto prendere le mosse da un ragionamento proprio sul Romanticismo, il punto in cui Hegel si era fermato: rispetto all'arte del suo tempo, il filosofo opera una riflessione sociologica prima ed estetica poi, distinguendo dapprima in arte popolare, non-popolare e antipopolare. Secondo lui, mentre inizialmente ogni grande movimento artistico è non-popolare proprio per il suo carattere di novità, Il Romanticismo, per esempio quello di Friedrich, è da considerarsi l'ultimo grande esempio di arte popolare<sup>74</sup>. Esso è sentito dal filosofo come un'arte rivolta al popolo, che “parla” direttamente alla *massa* e che quindi è fortemente *eloquente* nei suoi confronti (il Romanticismo dunque, coerentemente con un'idea di sublime e la tendenza all'infinito di cui si è già parlato, mostrerebbe una tendenza al superamento del giusto limite e quindi un sovraccarico di contenuto per una forma incapace di dominarlo; si tratta di un primo embrionale accenno dunque a quello che Berenson nel '50 definirà un eccesso di “espressivismo”). Dal Romanticismo in poi, per Ortega, ha più che altro senso parlare di arte *anti-popolare*, cioè un'arte che non si rivolge al popolo e non pretende nemmeno di essere compresa da esso, in quanto “parla” solo a una ristretta cerchia di uomini e artisti:

---

<sup>73</sup> José Ortega y Gasset, *la disumanizzazione dell'arte*, ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

<sup>74</sup> «*si comprende dunque perché l'arte del secolo XIX sia stata così popolare: era un'arte fatta per la massa, e si differenziava dall'arte nella proporzione in cui non era arte, bensì estratto di vita. Si ricordi che in tutte le epoche che hanno avuto due tipi differenti di arte, uno era per la minoranza e l'altro per la maggioranza; e quest'ultimo è stato sempre realista. Non vogliamo discutere ora se sia possibile un'arte pura. [...] anche se è impossibile un'arte pura, non vi è alcun dubbio che ci troviamo dinanzi a una tendenza alla purificazione dell'arte. Questa tendenza porterà a una eliminazione progressiva degli elementi umani, troppo umani, che hanno dominato nella produzione romantica e naturalistica.*» [...] e in questo processo si arriverà a un punto in cui il contenuto umano dell'opera d'arte sarà così esiguo che quasi non si avvertirà più. [...] sarà un'arte per artisti e non per la massa degli uomini; sarà un'arte di casta e non demotica». José Ortega y Gasset, *la disumanizzazione dell'arte*, (ed. or. 1925) ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

*A mio giudizio, la caratteristica dell'arte nuova, dal punto di vista sociologico, sta nel fatto che divide il pubblico in due classi di uomini: quelli che la capiscono e quelli che non la capiscono. [...] l'arte nuova, dunque, non è fatta per tutti, come l'arte romantica, ma si rivolge propriamente a una minoranza particolarmente dotata. Da qui l'irritazione che produce alla massa.<sup>75</sup>*

Come precedentemente chiarito, sebbene Bernard Berenson e Ortega Y Gasset scrivano le rispettive considerazioni sull'arte contemporanea in momenti diversi - Ortega tra le due guerre mondiali, Berenson nel secondo dopoguerra - l'incrocio tra i due si colloca nei modi e specialmente nelle conclusioni (oltre che nella già citata pretesa di imparzialità, di nuovo spontaneamente tradita sia dell'uno che d'altro). Entrambi dimostrano di avvertire lo stesso disagio a fronte della brutale piega adottata dalle nuove generazioni artistiche ed entrambi, quindi, restano fedeli ai valori dell'arte "vecchia". Il filosofo spagnolo, in particolare, ritiene che ciò che muove i nuovi artisti sia un semplice sentimento d'odio nei confronti dell'arte stessa, la quale ormai aveva avuto la sua massima gloria nel passato. Egli, come Berenson e Longhi, fallendo nel suo tentativo di analisi imparziale dei fatti, nella conclusione del pamphlet esprime con chiarezza il suo dissenso per queste novità: rifacendosi anche ai propri gusti ed esperienze personali, tenta di dimostrare come la chiave dell'apprezzamento dell'opera d'arte novecentesca risieda nella comprensione della stessa; una comprensione che, a più riprese, abbiamo visto essere assente nell'animo di Berenson.

### **3.3 I casi di Goya e Velázquez: ulteriori analogie tra Bernard Berenson e Ortega Y Gasset**

Bernard Berenson pensa a Francisco José de Goya (1746-1828) e soprattutto a Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) come a due tra i massimi rappresentanti dell'ine eloquenza artistica, almeno per quanto riguarda l'arte spagnola. Secondo il *connoisseur*, i due pittori, ciascuno a proprio modo e con le particolarità della Spagna del proprio tempo (Goya a cavallo tra il diciottesimo e diciannovesimo secolo, Velázquez nel diciassettesimo secolo), riescono al confinarsi all'interno della categoria del *classico* in modi differenti. L'opinione di Berenson rispetto a Velázquez, tratta dal *Piero*, è la seguente:

*la Spagna, è stato detto, ha prodotto soltanto uno scrittore grandissimo, e un grandissimo pittore. Perlustrate pure il lungo e in largo il nostro pianeta, non riuscirete a trovare un artista che superi Velázquez nella capacità di andar dritto all'essenza dei personaggi, senza che questi assumano un*

---

<sup>75</sup> José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

*atteggiamento o dicano una parola. La sola volta ch'egli si arrischia a dare a un viso un'espressione speciale, è nella capitolazione di Breda, dove il generale vittorioso dona al generale sconfitto un sorriso d'amico e uno sguardo di comprensione e simpatia. Ma la bellezza del carattere nobile e dell'atto magnanimo viene a esserne dipinta né più né meno che nella sua essenza.* <sup>76</sup>

Velázquez, secondo Berenson, mai ha lasciato immagini di personaggi alle quali si possa rinfacciare di essere “espressive”. Esse semplicemente «esistono come cosa ovvia, come esistono le figure di Piero della Francesca, senza bisogno di spiegazioni, e questo è sufficiente». Rispetto allo stesso pittore, Ortega y Gasset condivide una descrizione simile. Il filosofo- del quale nel paragrafo precedente si è parlato a proposito della *disumanizzazione dell'arte* - nelle *Carte su Goya e Velázquez*<sup>77</sup> afferma (prima di esprimere i suoi giudizi intorno ai celebri pittori spagnoli) di desiderare che il lettore, nel leggere le sue pagine, «abbia sempre presente, ancorato al fondo della sua attenzione, questo fatto: che in materia di storia dell'arte io sono un grande ignorante».

A seguito di questa premessa, il filosofo esprime il proprio giudizio attorno ai due celebri pittori spagnoli, descrivendo Velázquez come un “puritano dell'arte”, nella cui opera pittorica è padrona l'assoluta stabilità in tutte le fasi dell'evoluzione del suo stile:

*è sorprendente la stabilità di livello nell'opera di Velázquez successiva al suo trasferimento a Madrid. Non ha, come negli altri pittorica alti e bassi, esiti compiuti ed errori. I suoi quadri sono sempre quello che si sono prefissi di essere. Se ne ricava l'impressione che siano stati eseguiti senza sforzo, e probabilmente è proprio così. Spesso Velázquez non preparava i suoi ritratti, e talvolta non li disegnava nemmeno. Operava alla prima, attaccando di primo attico la tela col pennello. [...] questa assenza di sforzo nella produzione, fosse vera o solo apparentemente, unita all'inesistenza di avventure e di inquietudini nella sua biografia. E alla fama di flemmatico che il re stesso gli creò per primo, potrebbero far pensare a un uomo privo di tensione interiore. [...] Era senza dubbio di temperamento apatico, di indole mite, alieno i litigi e incapace di gesticolazioni. [...] la sua opera rivela in modo contundente che l'energia dell'artista si concentrava nell'atteggiamento radicale della sua condotta artistica. Non credo che esista prima del XIX secolo nessun altro pittore che si sia dimostrato fedele con altrettanto rigore a quella che egli considerava la vera missione della pittura: salvare la corruttibile realtà che ci attornia, eternizzare l'effimero.* <sup>78</sup>

l'assenza di particolari “gesticolazioni” nella sua vita privata si riflette senza fatica e con assoluta nitidezza anche nell'opera pittorica di Velázquez, il quale a questo punto, come si è

---

<sup>76</sup> Bernard Berenson, *“Piero della Francesca o dell'arte non eloquente”*, (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova.

<sup>77</sup> José Ortega y Gasset, *“carte su Velazquez e Goya”*, Electa, Milano, 1984.

<sup>78</sup> José Ortega y Gasset, *Carte su Velazquez e Goya*, Electa, Milano, 1984, p. 78-79.

detto, rientra a pieno titolo tra i rappresentanti dell'arte non-eloquente. In questo senso, anche Berenson avrebbe condiviso: sia il filosofo che lo storico dell'arte hanno, comunque, ben chiaro che la pittura di Velázquez, nella sua sprezzatura, è assolutamente misurata, equilibrata, classica nella forma e solida nei contenuti.

Anche nelle *Carte* Ortega fa riferimento allo *stile* (per lui il primo vero elemento disumanizzante), scaturito dall'incontro tra una rappresentazione e una forma. Aggiunge, però, un'ulteriore precisazione in merito, che è di assoluto interesse e che ci consente di arricchire il discorso: la bellezza nell'arte, dice Ortega, «si ha sempre per mezzo di una deformazione dell'oggetto reale», sulla base di una *stilizzazione* avente con lo scopo di appagare e compiacere i sensi di chi osserva (finalità, questa, venuta meno nell'arte nuova). In tutti i suoi poli, quindi, l'arte prevede sempre un atto deformante.

In seguito, riferendosi all'arte italiana in relazione alla pittura di Velázquez, il filosofo si appoggia a una teoria della pittura intesa come *pura visività*, condivisa dal pittore spagnolo:

*Il punto di partenza è senza dubbio Caravaggio. Il chiaroscuro violento, la luce proiettata. Fin dall'inizio appare tuttavia una tendenza che finirà con sorpassare quel pittore e tutta la tradizione italiana: la tendenza a non accusare il volume degli oggetti. Di questi noi abbiamo una duplice esperienza, quella visiva e quella tattile. Se non toccassimo gli oggetti, essi non ci darebbero il senso della corposità, delle tre dimensioni. L'arte italiana aveva sempre mescolato i due sensi, e Caravaggio stesso, nonostante il suo interesse per la luce, non farà altro che portare al culmine quella tradizione. In Velazquez la pittura abbandona qualsiasi nostalgia della scultura e a poco e a poco va disinteressandosi del carattere corporeo degli oggetti. In tale processo le cose smettono di essere propriamente corpi e si tramutano in mere entità visive, in fantasmi di puro colore. Così in Velazquez la pittura si concentra in se stessa e diventa esclusivamente pittura. Cotesta è la geniale invenzione del nostro pittore e grazie ad essa è possibile parlare senza vana pretesa di una "pittura spagnola" come di qualcosa di diverso dalla pittura italiana.<sup>79</sup>*

Secondo Ortega y Gasset, dunque, la maggiore qualità del pittore doveva essere la *maestria*, prima ancora della *genialità*. E questa maestria poteva andare al di là dei soggetti e del contenuto, sebbene pure quelli fossero fattori da considerarsi e selezionare con cura al fine di una piena riuscita dell'opera. Ad esempio, Velázquez ritraeva sempre i buffoni e i deformati di corte considerandoli modelli utili a sfuggire le costrizioni della perfezione. Essi erano i soggetti ideali per la sperimentazione e l'abbandono al gesto e all'espressione, senza compromettere l'esito "ufficiale" delle commesse.

---

<sup>79</sup> José Ortega y Gasset, "carte su Velazquez e Goya", Electa, Milano, 1984.



Diverso è per l'opera di Goya, artista che - mentre agli occhi di Ortega risulta essere agli antipodi di Velázquez - per Berenson riesce a dosare al meglio la necessità di espressione senza eccedere quando non necessario: Goya quindi, secondo lo storico dell'arte, riesce, nonostante il suo particolare "espressivismo", a non perdere di vista il vero scopo dell'opera, cioè quello di limitare la pittura alla sola esistenza:

*Quanto al terzo del grande trio spagnolo, Francisco Goya, il quale sapeva essere espressivo come pochi, quando il soggetto e l'azione lo richiedevano, nei ritratti mirò non meno degli altri a ciò che era essenziale e permanente nei suoi modelli. Cosa di più esistenziale della regina di Spagna a Capodimonte?*<sup>80</sup>

Riferendosi solo ad un certo tipo di pittura di Goya - specialmente considerando l'esempio riportato nella precedente citazione del ritratto della Regina di Maria Luisa di Parma ma anche l'emblematico caso del ritratto della famiglia di Carlo IV (fig.10) - Berenson non si esprime con chiarezza, almeno non all'interno del *Piero*, su altre opere dell'artista stilisticamente distanti da quell'esempio e sembra deliberatamente ignorare le cosiddette pitture nere della Quinta del Sordo (fig. 11).

A considerare l'opera di Goya nella sua interezza è invece Ortega, che descrive il pittore come in grado di mettere insieme in una stessa opera il gracile e il mostruoso. «Goya è un mostro, più precisamente il mostro dei mostri e il più deciso mostro dei suoi stessi mostri», scrive il filosofo nelle sue *Carte*, e afferma che, dopo aver preso visione di alcune delle sue opere, sente il bisogno di sferzare ripetutamente le idee che scaturiscono nella sua mente, affinché rientrino nei loro «taciti covili», avvicinando semanticamente l'opera di Goya alla contemporanea inclinazione verso la bestialità. A differenza di quanto ritiene Berenson, dunque, l'opinione di Ortega colloca Goya ben lontano dall'ineloquente categoria l'ideale classico, in quanto, a suo avviso, la sua arte lascia chi ne fruisce inquietato e disturbato:

*come più o meno innumerevoli spagnoli, io ho vissuto Goya. In verità, sono anche molti altri gli europei in cui è accaduto lo stesso. Goya è un fatto di prim'ordine, appartenente al destino dell'occidente. Vivere Goya è l'essersi imbattuti in lui, perché il suo incontro è sempre efficace, penetrante, inquietante. Non è verosimile che qualcuno, dopo aver completato una buona parte almeno della sua opera, resti indifferente al cospetto di essa. Invece è possibile che qualcuno se ne senta irritato. Ma cotesta irritazione non è vaga. Possiede un prerogativa peculiare. Va dritta contro l'artista ma rimbalza contro chi la sente, lasciandolo preoccupato nei riguardi di se stesso. Goya, in effetti, ci fa percepire quello*

---

<sup>80</sup> Bernard Berenson, "Piero della Francesca o dell'arte non eloquente", (ed. or. 1950), Abscondita, Milano, 2014, a cura di Luisa Vertova.

*che di indomito ha l'arte, che le permette di tuffarsi subitamente nei recessi più drammatici della vita, dove appunto evitiamo di inoltrarci.*<sup>81</sup>

Tutt'altro che ineloquente, affamata di dramma, la pittura di Goya non si limita alla sua sola esistenza. Non calma lo spirito e non riposa l'occhio, ma con la sua peculiare espressività genera turbamento nell'osservatore. Contrariamente a Berenson, Ortega, meno incline agli strumenti dell'analisi visiva, rimane disturbato dall'esplosione di eloquenza che le creature di alcune caratteristiche opere di Goya esprimono e cerca, con ogni suo mezzo, di farli rientrare nei silenziosi rifugi solitamente adibiti alle bestie. Eppure, la bestialità dell'opera di Goya risulta comunque essere intellegibile a chiunque, e per questo molto meno brutale se rapportata a quella dell'arte del Novecento.

### **3.4 Dall'ineloquenza del classicismo apollineo all'eloquenza dell'espressionismo dionisiaco**

La dialettica tra le proposte di Goya e Velázquez, i due pittori spagnoli appena presi in considerazione, può essere anch'essa ricondotta a una ulteriore lettura "polare" del mondo dell'arte che comprende anche tutte le categorie opposte indagate finora: Rinascimento e Barocco, Futurismo e Cubismo, arte eloquente e arte non-eloquente. Considerando il retaggio del mondo classico a cui lo stesso Rinascimento fa riferimento e considerando l'attenzione che Bernard Berenson vi riserva, tutte queste categorie sembrerebbero quasi essere mosse da uno spirito apollineo prima e dionisiaco poi. Se allora ragionare sull'arte secondo polarità è qualcosa di radicato nell'ambiente culturale in cui lo stesso Bernard Berenson si forma, potrebbe essere interessante aggiungere questa ulteriore "coppia" al discorso: quella di Apollo e di Dioniso. Ancora una volta si tratta di un'opposizione che va risolta in superiore armonia: come la categoria del Classico e quella del Barocco, anche l'apollineo e il dionisiaco rappresentano null'altro che due diversi momenti espressivi della cultura. Nella stessa mitologia greca, infatti, i poli rappresentati da Apollo e da Dioniso non sono da considerarsi come completamente antitetici, poiché l'uno è in grado di tramutarsi nell'altro, e viceversa. Si tratta, come nel caso del Barocco in relazione al Rinascimento, di un *trapasso*: secondo Esiodo, in origine il mondo non era altro che una caotica e tracotante massa informe; esso divenne "mondo" solo a seguito della soddisfazione dell'apollinea esigenza di un ordine che

---

<sup>81</sup> José Ortega y Gasset, "carte su Velazquez e Goya", Electa, Milano, 1984.

formasse e confinasse tutte le cose.<sup>82</sup> In questa visione di un primordiale trionfo dell'ordine in opposizione all'esuberanza dell'istinto, l'apollineo rappresenta per il caos dionisiaco ciò che il Rinascimento è per il Barocco.

Ritornando alla concezione polarizzata dell'arte proposita da Berenson<sup>83</sup>, l'arte *ineloquente*, in quanto classica e propensa all'osservanza del limite, andrebbe letta sotto il segno di Apollo. Per contro, nella categoria dell'arte eloquente possiamo sicuramente riconoscere, a causa della sua caratteristica espressività e tracotanza, la presenza di Dioniso. "Ineloquenti" sono Piero della Francesca, Cézanne, Velázquez: artisti che si è visto essere particolarmente apprezzati da Bernard Berenson e le cui produzioni possono tutte definirsi "apollinee". Sempre ricordando, però, di come l'apollineo stesso scaturisca dal dionisiaco, è interessante considerare come - a fronte di una forte critica nei confronti dell'eccesso espressivo - Berenson avesse instaurato, nei primi decenni del Novecento, un rapporto di amicizia con il pittore Henri Matisse. Berenson possedeva, all'interno della propria collezione, un'opera di Matisse del 1901, acquistata nel 1908: *alberi presso Melun* (fig. 12)<sup>84</sup>. Lo storico dell'arte ha descritto quel dipinto come "piuttosto rozzo"<sup>85</sup>, utilizzando quindi un aggettivo perfettamente in linea con i principi *fauves*.

Nello stesso periodo, Berenson conosce un altro pittore, René Piot<sup>86</sup>, che stilisticamente e poeticamente si muove a cavallo tra i *nabis* e i *fauves*. René Piot si era recato in Italia per studiare i grandi maestri rinascimentali e Berenson ne rimase presto affascinato. L'iniziale fiducia nelle capacità del pittore porta Berenson a richiedergli la realizzazione di un ciclo con cui decorare gli interni della biblioteca di Villa I Tatti, basandosi su alcuni episodi tratti dalle *Georgiche* di Virgilio. Le scene si sarebbero dovute inserire nelle lunette di quella che ad oggi è conosciuta come la "sala di Lettura Berenson". Tuttavia, l'opera proposta turba e delude il suo committente. La causa del rifiuto risiede nella violenza eccessiva del colore, in linea con le caratteristiche dei *fauves*, nonostante il tentativo da parte del pittore di compiacere Berenson grazie all'inserimento di numerose citazioni tratte dalla tradizione classica. Nel 1910, quindi, l'artista viene licenziato, dopo aver decorato solo 4 delle 12 lunette (fig.13).

---

<sup>82</sup> Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Bompiani, Firenze, 2018.

<sup>83</sup> Arte eloquente e arte non eloquente.

<sup>84</sup> Belgrado, Narodni Muzej- Henri Matisse: *arbres à Melun* (1901). L'opera fu esposta a Firenze al Lyceum club nel 1910.

<sup>85</sup> Carlo Sisi, 2012, Villa I Tatti.

<sup>86</sup> Hélène M. Castell Baltrusaitis è stato un pittore e decoratore, nato a Parigi nel 1863. Si forma nello studio di Gustave Moreau. Copia e impara dai maestri antichi, ma allo stesso tempo si interessa a tutte le forme di esotismo.

Probabilmente, quello che inizialmente aveva mosso l'interesse di Berenson nei confronti di artisti vicini all'espressionismo "dionisiaco" era l'ambigua posizione di molti di loro, come Piot e Matisse, all'interno del gruppo *fauves*.

Il riconoscimento ufficiale di questo gruppo espressionista francese avviene nel Salon D'automne nel 1905. Tra gli artisti che abbracciarono la poetica *fauves*, almeno in una fase del loro percorso artistico, rientrarono ad esempio (oltre allo stesso Matisse), Braque, Dufy, Van Dongen, Derain e Vlaminck. Solo gli ultimi due, tuttavia, sono stati dei "fauves" nel vero senso della parola e Vlaminck in modo particolare.

L'opera di Henri Matisse non è mai integralmente esaurita dalla poetica *fauve*: la sua posizione ambigua all'interno del gruppo risiede nella sua attenzione per il senso della misura, dell'armonia e dell'ordine; tutti caratteri in linea con un'idea di arte "apollinea" che Berenson poteva apprezzare ma che i fauves più autentici si proponevano di rinnegare. Matisse stesso esprime questi suoi principi pittorici nelle *Notes d'un peintre* per "La Grande Revue" a Parigi, proprio nel 1908, lo stesso anno in cui Berenson acquista il suo "rozzo" dipinto. Muovendosi ancora in parte sulla scorta di Gauguin, il pittore afferma di voler «raggiungere un equilibrio interiore mediante la semplificazione delle idee e delle forme figurative», e sente, da questo punto di vista, ancora l'apollinea esigenza di dominare l'istintualità dionisiaca.

Nel caso di Derain e di Vlaminck, invece, la componente dionisiaca del quadro è molto più evidente: l'ordine non è ammesso. Come afferma Mario De Micheli ne *Le avanguardie artistiche del Novecento*: «la pittura diventa così per loro un modo di scatenare sulla tela la violenza delle proprie emozioni. [...] fauvismo dunque significa soprattutto la liberazione completa del temperamento, dell'istinto. Il vero fauve avrebbe dovuto essere soltanto un animale pittorico»<sup>87</sup>.

Lo stesso Derain, pensando alla poetica del proprio gruppo, spiega come per loro i colori fossero "cartucce di dinamite" da riversare sulla tela al fine di restituire sensazioni forti, al massimo della brutalità e dell'esplosività. Significative anche le parole di Vlaminck, riportateci sempre da De Micheli, che parla proprio di una liberazione dal "vecchio classicismo" e di una istintuale traduzione di una verità più umana che artistica:

*"la scienza uccide la pittura", sosteneva Vlaminck. E confessa alcuni anni dopo: "la mia passione mi permetteva tutte le audacie, tutte le impudenze contro le convenzioni del mestiere di pittore. Volevo provocare una rivoluzione nei costumi, nella vita quotidiana, mostrare la natura il libertà, liberarla dalle vecchie teorie e dal classicismo. Non avevo altra esigenza che scoprire, con l'aiuto di nuovi*

---

<sup>87</sup> Mario de Micheli, *le avanguardie artistiche del Novecento*, universale economica Feltrinelli, Milano, 1980.

*mezzi, i profondi rapporti che mi legavano alla vecchia terra. Ero un barbaro tenero e pieno di violenza. Traducevo d'istinto, senza metodo, una verità non artistica, ma umana.*<sup>88</sup>

Proprio da queste parole di Vlaminck intuiamo come per questi artisti “nuovi” l’espressione fosse una fondamentale componente di resistenza a un cambiamento che non era proprio solo dell’arte, ma anche sociale e che riguardava nuove modalità di vita imposte anche dallo sviluppo della tecnica. Più volte, anche se con modi diversi, durante il secolo scorso in una sorta di slancio nostalgico gli artisti hanno fatto ritorno alla propria soggettività e umanità attraverso l’esasperato ricorso dell’espressione, non solo nei primi del Novecento con il caso francese dei *fauves* (oppure con quello dell’espressionismo tedesco o nordeuropeo), ma anche più avanti, per esempio proprio negli anni Cinquanta, con l’espressionismo astratto. Tentativi questi da parte di artisti che cercano in modo esasperato di fuggire da una realtà dell’arte ormai avviata al post-human<sup>89</sup>, già intuita da Ortega y Gasset nella *disumanizzazione dell’arte*, come riconosce anche Mario Costa:

*l'avvento del postumano, al quale lavorano tecnoscienze e tecnologie di vario tipo, è preceduto preparato da una preliminare distruzione dell'umano che viene consumata nell'ultimo secolo, ed è come dire che prima del postumano non c'è l'umano, ma la sua liquidazione preventiva. L'arte, innanzitutto, coglie e registra con precisione tutti i segni del tempo e vale come la testimonianza più attendibile di quanto si va epocalmente svolgendo, o meglio come territorio di sperimentazione preventiva della dissoluzione dell'umano. José Ortega Y Gasset, nel 1925, rileva per la prima volta la tendenza alla disumanizzazione nell'arte moderna e mette soprattutto in evidenza la totale e voluta inespressività delle opere d'arte e degli artisti; la categoria romantica dell'espressione, ripresa poi in vario modo nel secolo scorso da numerose estetiche e punto di riferimento di un certo numero di “espressionismi” (da quello tedesco e nordeuropeo dei primi decenni del Novecento fino alle varie e successive declinazioni dell'espressionismo astratto), viene liquidata da tutta una serie di movimenti che mettono invece variamente in atto una vera e propria desoggettivazione dell'arte e puntano dunque sulla sua inespressività.*<sup>90</sup>

### 3.5 La nostalgia dell'umano nell'arte di oggi

---

<sup>88</sup> Mario de Micheli, *le avanguardie artistiche del Novecento*, universale economica Feltrinelli, Milano, 1980.

<sup>89</sup> “Post-human, termine ampio, che non si riferisce solo alle arti visive, ma ad una vera e propria filosofia, indica un nuovo modo di leggere il mondo alla luce della fine dell’umanesimo e all’alba di una nuova era in cui le biotecnologie e la manipolazione genetica stanno trasformando l’uomo in un oggetto modificabile, smontabile e riasssemblabile: l’essere biologico, divenuto uomo bionico, può infatti oggi essere visto attraverso varie chiavi di lettura, secondo un nuovo concetto di umanità risultante dall’ibridazione con forme altre da sé, contaminata nelle sue caratteristiche essenziali dal non-umano”. Vilma Torselli, 2007

<sup>90</sup> Mario Costa, “la disumanizzazione tecnologica: il destino dell’arte nell’epoca delle nuove tecnologie”, Costa & Nolan, Milano, 2007.

L'eloquenza non corrisponde esclusivamente all'arte di adattare la parola all'argomento che si vuole trattare e agli effetti che si vogliono suscitare nell'altro. Come non si riferisce al semplice bel parlare o al bello scrivere. "Eloquenza" - soprattutto nell'accezione voluta da Berenson - indica in generale una forza espressiva che ha a che fare con un'irresistibile capacità di persuasione. In ogni sua sfumatura di significato, comunque, il termine eloquenza ha a che fare con il mondo della comunicazione e della seduzione al tempo stesso. In questo senso si può parlare, per esempio, anche dell'eloquenza di un gesto, sia dentro che fuori il mondo della rappresentazione pittorica.

Si tratta, in ogni sua declinazione, di qualcosa che ha strettamente a che fare con l'atto di esprimere: Berenson, nel suo elogio all'inequenza nell'arte all'interno del saggio su *Piero*, talvolta pone l'accento proprio sull'esasperata comunicatività del suo tempo: portando il massimo esempio di Piero della Francesca, di questo apprezza proprio l'assenza del ridondante chiasso caratteristico della metà del Ventesimo secolo e che egli stesso sperimenta (riferendosi per esempio, come si è visto, all'aumento dei seducenti eccessi dei nuovi giornali illustrati e del cinema).

Lo sviluppo delle embrionali tecnologie già influisce anche sull'arte figurativa, generando in Berenson un senso di sconforto rispetto al panorama culturale, dominato da un'irrequietezza che opprime e non lascia il giusto tempo alla fruizione dei suoi stessi prodotti culturali<sup>91</sup>. Proprio per questo motivo egli preferisce votarsi all'astensione dalle passioni, favorendo il riposo visivo, la calma e la meditazione. Tutte caratteristiche proprie di una cultura ormai passata e nostalgicamente desiderata che, per essere compresa e apprezzata, richiede tempo e lentezza. Questa idealizzazione della cultura passata esercitava un forte fascino non solo su Berenson ma anche su molti altri americani di Firenze, i quali, innamorati dell'antico e del classico, trovarono che la città, da massimo simbolo del Rinascimento, stesse mutando natura, ingiustamente ridisegnata secondo le nuove esigenze dell'industria. Nel romantico tentativo di fuggire da questo cambiamento, questi appassionati conoscitori e collezionisti scelsero di rifugiarsi nelle ville arroccate della toscana, trasformandole in oasi atemporalì dove continuare a coltivare quella nostalgia, come nel caso di Villa i Tatti.

Si è anche detto di come il senso nostalgico nei confronti dell'arte antica da parte di Berenson ai danni delle nuove espressioni artistiche sia anche stato condiviso da altri storici dell'arte,

---

<sup>91</sup> L'avvertenza di questo senso di disagio da parte intellettuali e artisti alla metà nel Ventesimo secolo si sono persino accresciute nel Ventunesimo, dove il desiderio di ritorno all'ordine, per molti artisti, non solo non è venuto a mancare ma talvolta si trasforma in un vero proprio elemento di critica sociale, volto proprio ad evidenziare quanto questa inarrestabile sviluppo sia assolutamente disumanizzante e annichilente. Vi sono anche esempi recentissimi, come quello che ci è stato lasciato nel 2016 da Sun Yuan e Peng Yu (fig.14)

pensatori e artisti. Gli aspetti legati alle ragioni di queste dinamiche sono molteplici e vedono un intreccio complesso: nel caso di Ortega Y Gasset, per esempio, si è considerata questa “nostalgia” per le espressioni artistiche precedenti come strettamente legata a un timore di allontanamento dalle caratteristiche propriamente umane, intravisto già nei prodotti artistici delle avanguardie storiche. In effetti, gli ultimi esiti del percorso, acuiti dall’avanzare tecnologico, sfoceranno proprio nel postumano. Questo aspetto, non ancora dovutamente approfondito, è significativo al fine di riflettere ulteriormente sulla critica di Berenson all’espressione in eccesso, nel momento in cui proprio questa ricerca dell’espressione viene sentita da molti artisti come una via per ritornare all’umano, contrapposta all’astrazione e all’idealizzazione, più vicine invece al gusto di Berenson. Se il caso della critica di Berenson agli artisti novecenteschi, sia quelli delle prime avanguardie che di quelli della metà del secolo, mostra dei punti di tangenza con la critica di Ortega almeno nel giudizio finale, non bisogna comunque dimenticare che i due intellettuali mettono in luce aspetti diversi aspetti dello stesso fenomeno, rifacendosi rispettivamente ciascuno a una diversa faccia della stessa medaglia: l’arte nuova si è avviata verso un inevitabile processo di decadenza, al pari di un’automobile vicina allo schianto con freni fuori uso, ma se per Berenson questa decadenza è dovuta all’eccesso di espressione e all’enfasi delle caratteristiche umane e sensuali nelle opere, per Ortega invece è dovuta proprio al suo opposto, quindi a un disprezzo per tutto ciò che è propriamente umano. In entrambi i casi, a mancare è l’equilibrio.

Alla fine del suo pamphlet, nel tradimento della sua pretese del rimanere imparziale, Ortega y Gasset esprime così la propria sfiducia nei giovani artisti:

*Si può affermare che finora l’arte nuova non abbia prodotto niente che valga la pena e io sono quasi incline a condividere questo giudizio. Ho cercato di estrarre dalle opere dei giovani la tendenza che esse annunciano, che è la cosa più importante, e mi sono disinteressato alla loro concreta realizzazione. Chissà quali prove darà di sé questo stile nascente! L’impresa che affronta è meravigliosa: vuole creare dal nulla. io spero che per il futuro si contenti di meno e realizzi di più.<sup>92</sup>*

In verità, attraverso un’analisi più approfondita, per Berenson la vera problematica principale dell’arte nuova consiste in un mancato equilibrio tra le parti. Egli apre, già con i *fauves*, un discorso legato all’uso poco equilibrato del colore, che per quegli artisti rappresenta infatti un disperato grido di umanità perduta<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, ed. SE, 2016, a cura di Otello Lottini.

<sup>93</sup> È questo un primo pretesto alla nascita “disumanizzazione della pittura” verificatasi per gli espressionisti in un processo di dis-emozionalità del colore (che sarà poi portato avanti da Josef Albers).

Per collegarci agli stessi anni in cui Berenson scrive il *Piero*, e cioè gli anni Cinquanta, si è già visto come vi sia un ultimo ricorso alle immediate e brute qualità emozionali del colore come frenetica strategia volta a mantenere viva *l'espressione*. Si potrebbe per esempio riferimento all'espressionismo astratto, prima di arrivare ad un'inevitabile neutralizzazione del colore sospinta da un progressivo "raffreddamento tecnologico".

Nel passaggio dall'età della tecnica a quella tecnologica si sono verificati importanti riscontri anche sul mondo dell'arte, oltre che, appunto, sulla capacità comunicativa di quest'ultima. Mario Costa, nel suo saggio sulla *Disumanizzazione tecnologia* che si è già avuto modo di citare, propone un percorso che riflette sull'arte che va dalle prime avanguardie fino ai giorni nostri. A proposito della comunicazione nella nostra epoca, Costa ci parla di una peculiare "solubilità" e di un "blocco comunicante" come principali elementi significativi per lo "svuotamento del soggetto" iniziato nei primi anni del secolo scorso, e che, ad oggi, «ha sostituito ogni interiorità e possibilità di senso»: il nuovo modo di comunicare, favorito dalle tecnologie, ha dunque rafforzato l'immagine di un'umanità diluibile in *altro*. Dice poi Costa, rispetto al "blocco comunicante", che esso

*è insomma costituito da un complesso di strumenti che comunicano continuamente l'un l'altro e che per farlo hanno bisogno degli affanni degli uomini; il ruolo che attualmente ci è dato è quello di far funzionare tutto questo, mentre l'astuzia che essi manifestano consiste nel farci credere che essi rispondono ai nostri bisogni sociali di comunicazione. Ed è come dire che la comunicazione non può più in alcun modo essere radicata alla profondità della coscienza e che essa è diventata soltanto una mera pulsione, tecnologicamente indotta e priva di scopo e di contenuto. La situazione antropologica attuale è, per molti uomini, caratterizzata insomma da un irrealistico galleggiamento della coscienza, della comunicazione e del corpo, su un universo tecnologico che continua ad intricarsi e ad infuriare.*

Costa continua poco dopo:

*noi crediamo che la disumanizzazione tecnologica sia un fatto in via di compimento e che nulla al mondo potrà fermarla, ma consideriamo il postumano come una meta ancora troppo lontana per poterla in qualche modo immaginare.<sup>94</sup>*

Quest'immagine di continua e inarrestabile comunicazione tra vari strumenti e media, che ha «bisogno degli affanni degli uomini», è forse proprio una delle massime caratteristiche

---

<sup>94</sup> Mario Costa, *La disumanizzazione tecnologica: il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Costa & Nolan, Milano, 2007.



dell'arte degli anni in cui Berenson ragiona sull'ineloquenza dell'arte del passato, considerandola una solta di antidoto a questa moderna malattia.

Anche Mario Costa si riferisce poi ai nuovi "turbamenti dell'arte" percepiti anche da Berenson, guardando proprio al discorso del 1925 sull'arte nuova di Ortega y Gasset, di cui si è abbondantemente discusso.

Già le avanguardie storiche, dunque, avevano cercato di accantonare l'umano - o meglio la forma dell'umano che comprendeva l'espressione e la personalità - e, dopo di queste, tra i primi massimi esempi vi sono i casi di Duchamp e dell'*art brut* di Dubuffet<sup>95</sup>, oltre a quelli di altri artisti vicini alla loro poetica, caratterizzante gli anni immediatamente precedente al 1950. Secondo Costa, dopo le avviate esperienze *disumanizzanti* di quegli artisti, il nuovo avvento delle tecnologie tenta in via definitiva di liquidare l'umano da tutte le forme di espressione artistiche: disumanizzazione dell'arte e tecnologizzazione, da questo punto di vista, sono la faccia di uno stesso fenomeno. Il sé-operante della tecnologia nell'ambito dell'arte ormai prescinde quasi totalmente dall'artefice, e quindi anche da ogni soggettività umana:

*All'umanizzazione del mondo, tematizzata e descritta, per esempio, da André Leroi-Gourhan, si sostituisce ora la sua tecnologizzazione, cioè la sua presa di possesso da parte della tecnologia, e quanto più il mondo sarà ridotto in macerie tanto più il lavoro della tecnologizzazione si farà invadente e aggressivo; mi sembra lecito anzi affermare che la riduzione del mondo in macerie è la condizione, indotta e necessaria, per la sua presa di possesso da parte della tecnologia. [...]*

*Verso la metà degli anni Ottanta, cercando di individuare e definire le caratteristiche di quella mutazione che, a mio avviso, in sede estetica, sarebbe stata il portato specifico delle nuove tecnologie, indicavo il "sublime" tecnologico come una via residuale ma ancora percorribile della ricerca estetica e così lo caratterizzavo: desoggettivazione dei prodotti artistici, disumanizzazione dell'arte, estroflessione dell'interiorità, fine dell'espressione e del significato, dominio dei nuovi significati tecnologici, fine dello stile, impraticabilità di ogni concezione dell'arte come linguaggio, flusso ed evento in luogo della forma, rinuncia al controllo, trasformazione della personalità artistica in quella del ricercatore estetico-epistemologico.<sup>96</sup>*

Per Costa, in questo contesto tecnologico a cui la nuova produzione artistica inevitabilmente si intreccia, la figura dell'artista è sostituita da quella di un operatore, di un "ricercatore

---

<sup>95</sup> Alla base dell'*arte grezza* di Dubuffet c'è sempre la negazione: dell'Accademia prima di tutto - accusata di soffocante nei confronti della creatività - e della vita quotidiana. In questo senso, diversi esempi tra le opere di Jean Dubuffet si presentano come crude, ruvide, incise e quasi infantili, al limite del caricaturale. Il tutto appare quasi come un teatrino di smorfie e contorsione che animano i volti dei ritratti (fig. 13)

<sup>96</sup> Mario Costa, *la disumanizzazione tecnologica: il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Costa & Nolan, Milano, 2007., p. 16-17

estetico-epistemologico”, per il quale il termine “arte”, nella sua attività, sembra non essere nemmeno contemplato.

Roberto Terrosi<sup>97</sup> cerca di indagare le relazioni tra il postumano e le avanguardie, e il futurismo in particolare, osservando come in generale il postumano - come accadde anche nel caso futurismo, anche se con forme e dinamiche diverse - si proponga non tanto di superare l'uomo, quanto di metterlo al centro come congiunto alla tecnologia in un “accoppiamento di tipo organico-meccanico”. È questa una lettura dei fatti che, ancora una volta e sotto tutti gli aspetti, risulta polare:

*Possiamo affrontare i nessi tra la cultura futurista e il paradigma del postumano. Essi entrano in relazione secondo tre modalità principali. Innanzitutto mediante un rapporto d'inversione simmetrica e speculare. In secondo luogo, attraverso un legame di avversione, ad esempio per quanto riguarda la concezione dell'umano e del soggetto. Infine, tramite la convergenza di tendenze comuni. [...] Se consideriamo il futurismo e il postumano all'interno dei loro rispettivi contesti culturali, allora possiamo affermare che essi costituiscono i poli di una medesima tradizione, la cultura delle avanguardie. Tuttavia, non soltanto essi si contrappongono storicamente, dal momento che l'uno apre la cultura delle avanguardie mentre l'altro la chiude, ma all'interno di questo movimento di apertura e chiusura essi presentano, a fasi invertite, elementi e dinamiche simili. [...] I futuristi muovono da una cultura ibrida, eclettica, naturalistica, in direzione della semplificazione e dell'astrazione dinamica caratteristiche della nuova cultura d'avanguardia. Il postumano appartiene alla fine della cultura delle avanguardie e riscopre nuove forme di eclettismo, d'ibridazione e di naturalismo — si pensi alla rilevanza assunta oggi dal realismo (Foster).*

*L'inversione attuata dal postumano non va intesa come una semplice reazione o un ritorno al passato. Si tratta piuttosto della conclusione di un ciclo di cui sono state incorporate molte istanze. Dal punto di vista della storia della tecnologia non possiamo fare a meno di notare che, se il futurismo si colloca nella transizione tra la prima e la seconda rivoluzione industriale, il postumano si sviluppa nella cerniera tra la seconda e la terza rivoluzione industriale, una fase segnata dall'avvento del computer, di internet e del digitale. La scena culturale del postumano — successiva, nell'ambito artistico, al "Post-human" della mostra curata da Deitch— investe un ampio progetto di rielaborazione della dimensione del corpo, che riapre in chiave artificiale e digitale alcuni motivi precedenti alle avanguardie e che erano stati negati da queste. Il postumano in arte ripropone così tematiche decadentiste, esotiste e simboliste. Nel postumano riappare anche il tema spengleriano del tramonto dell'Occidente, interpretato apocalitticamente come tramonto dell'umanità. In realtà, si tratta più verosimilmente del tramonto dell'arte o, almeno, dell'arte che si giustifica tramite la propria autonomia, nel mito di un'umanità caratterizzata da una tendenza intrinseca alla rappresentazione artistica. Il postumano*

---

<sup>97</sup> Roberto Terrosi, nato a Narni nel 1965, ha insegnato Estetica preso l'università di Tohoku. Si impegna in ricerche che legano la storia dell'arte, la filosofia e l'antropologia.

*contrasta la fiducia in una nuova avanguardia artistica, proponendo invece un diverso rapporto tra le estetiche dell'arte contemporanea e quelle delle arti applicate.*<sup>98</sup>

Nel suo discorso, Terrosi considera il postumano non come “un fenomeno culturale iscritto all’interno di un contesto storico limitato” ma piuttosto come “un fenomeno che pone al suo centro la questione dell’umano e del suo andare al di là di esso”, un po’ come il futurismo cercò di esaltare l’uomo in virtù delle proprie capacità di ingegno e di tecnica senza tuttavia negarlo in quanto umano, come si comprende dal *Manifesto tecnico della pittura futurista*<sup>99</sup>. Ma si è anche visto fin dalle prime parti di questo discorso come questo voler metter al centro l’umano esaltandone le capacità di ingegno sia anche qualcosa di propriamente rinascimentale, come si è detto a proposito del rapporto tra Piero della Francesca e Georges Seurat<sup>100</sup>.

Secondo questa modalità di visione, si potrebbe considerare il processo disumanizzante del postumano come tentativo di spogliazione dell’”animalità” dall’umano nell’ottica di una sua “ineloquente” idealizzazione ed elevazione; la stessa brutale animalità della quale si nutrivano le opere dei fauves e in generale degli altri gruppi espressionisti guardati da Bernard Berenson con sospetto. Questo non solo per quanto riguarda l’arte figurativa, ma in generale per tutte le espressioni della creatività umana, come anche il teatro, la musica o la letteratura.

E proprio con un esempio letterario su questo “disconoscimento dell’animale” , che rifugge gli eccessi esasperati dell’espressione e che dunque coerentemente si lega anche al gusto berensoniano per l’arte *non-eloquente*, equilibrata e idealizzata, che nel Rinascimento era attenta alla novità scientifica quasi quanto il post-umano è attenta alla nuova tecnologia, concluderei il discorso, citando un articolo di Jamie Richards sul romanzo “Meduse” di Giovanni Pastore:

*Così l'essere umano diventa nient'altro che un essere fragile e vulnerabile a ciò che ne è esterno: sia la comunità umana che il mondo moderno tecnologico con il suo mancato disconoscimento dell'animale. Meduse sviluppa il concetto di un'umanità differenziata ma permeabile, che intende l'alterità umana da una parte come cosa innata o naturale all'essere umano e dall'altra come cosa esterna o culturale. Il protagonista di Meduse, che si sente disumano, deve ritrovare la sua umanità attraverso l'animalità,*

---

<sup>98</sup> Roberto Terrosi, *futurismo e postumano*, annali d’Italianistica, 2009, vol. 27, a Century of Futurism: 1909-2009 (2009). Pp. 263-273

<sup>99</sup> Pubblicato l’11 aprile del 1910, il manifesto tecnico della pittura futurista è firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini

<sup>100</sup> Vedi capitolo 2, “alcuni esempi di *ineloquentza* artistica: Piero della Francesca tra Paul Cézanne e Georges Seurat”, p. 25-26.

*mostrando che non si è nati umani — lo si diventa. Il processo che porta a trovare la propria umanità deve comprendere l'alterità come precondizione dell'essere umano.[...]*

*Il punto di contatto fondamentale fra l'umano e l'animale è la corporeità, che al livello materiale si traduce nei bisogni materiali, nelle funzioni corporali e negli istinti basilari. In un mondo "postumano", il pensiero culturalmente dominante diffonde un senso di potere sul corpo, la capacità sempre in aumento di guarire, modificare e migliorare il corpo che sta trasformando tutto il nostro modo di vivere e di concepire l'umanità.<sup>101</sup>*

---

<sup>101</sup> Jamie Richards, *Fra Ideali Umanistici e Realtà Postumanistiche: L'immagine Dell'umano in "Meduse"*, in *Annali d'Italianistica*, vol. 26, 2008, pp. 389–398.



## APPENDICE FOTOGRAFICA



**Fig. 1:** Piero della Francesca (ca. 1412-1492), *Flagellazione di Cristo*, 1459 , tempera su tavola, 58x81,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



**Fig. 2:** Paul Cézanne (1839-1906), *i giocatori di carte*, 1890-95, olio su tela, 47,5x57 cm, Musée D'Orsay, Parigi.



**Fig. 3:** Paul Cézanne (1830-1906), *il cesto di mele*, 1893, olio su tela, 65x80 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.



**Fig. 4:** Paul Cézanne (1839-1906), *donna con caffettiera*, 1895, olio su tela, 130x97 cm, Musée d'Orsay, Parigi.



**Fig. 5:** George-Pierre Seurat (1859-1891), *le modèle*, 1888, olio su tela, 200x250 cm, Barnes Foundation, Filadelfia.



**Fig. 6 :** Piero della Francesca (1412-1492), *morte di Adamo* (da *Storie della Vera Croce*), 1452-1458, affresco, 390x747, Basilica di San Francesco, Arezzo.





**Fig. 7:** Georges-Pierre Seurat (1859-1891), *Bagnanti ad Asnières*, 1884, olio su tela, 201x301,5 cm, National Gallery, Londra



**Fig. 8:** Piero della Francesca (1412-1492), *Resurrezione*, 1458-1474, tecnica mista (affresco e tempera), 225x200 cm, Museo Civico, Sansepolcro.



**Fig. 9:** Georges-Pierre Seurat (1859-1891), *la parata del circo*, 1888, olio su tela, 100x150 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



**Fig. 10:** Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas*, 1656 ca., olio su tela, 318x276 cm, Museo del Prado, Madrid.



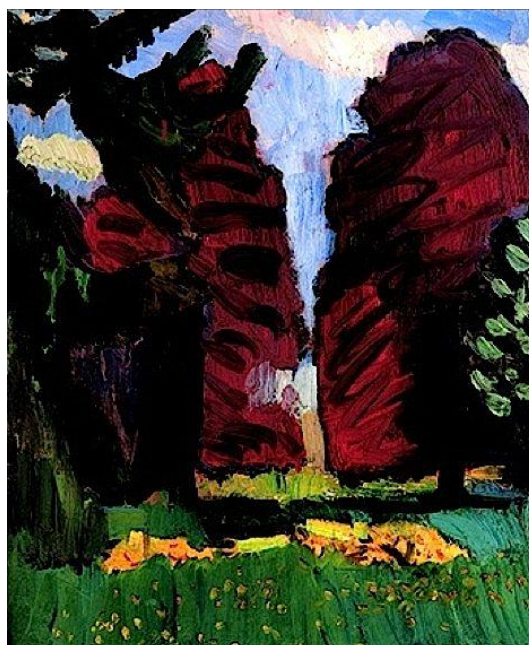
**Fig. 11:** Francisco Goya (1746-1828), *la famiglia di Carlo IV*, 1800-1801, olio su tela, 280x336 cm, Museo del Prado, Madrid.



**Fig. 12:** Francisco Goya (1746-1828), *due vecchi che mangiano*, 1819-1823, olio su muro trasferito su tela, Museo del Prrado, Madrid.

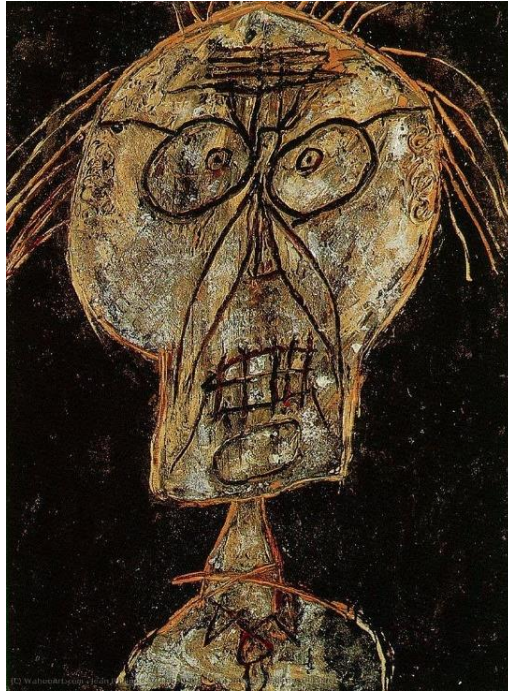


**Fig. 13:** René Piot (1866-1934), *gli amanti*, Villa i Tatti.

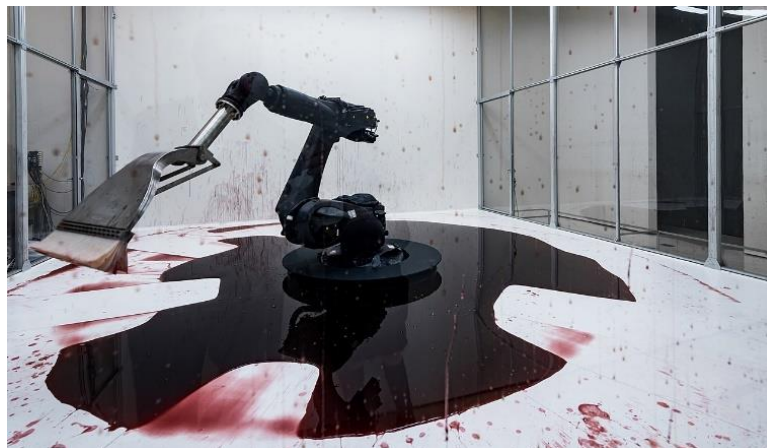


**Fig. 14:** Henri Matisse (1869-1954), *Arbres à Melun*, 1901, Narodni Muzej, Belgrado.





**Fig. 15:** Jean Dubuffet (1901-1985), *Duance D'abricot*, 1947, olio su tela, Centre Georges Pompidou, Parigi.



**Fig. 16:** Sun Yuan & Peng Yu, *Can't Help Myself*, 2016, Robotica, Museo della Biennale di Venezia.

## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

BERENSON BERNARD, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2009.

BERENSON BERNARD, *Piero della Francesca, o dell'arte non eloquente*, (ed. or. 1951)  
VERTOVA LUISA (a cura di), Abscondita, Milano, 2022.

BERENSON BERNARD, *Vedere e sapere* (ed. or. 1951), Abscondita, Milano, 2022.

BERENSON BERNARD, *L'arco di Costantino o della decadenza della forma*, (ed. or. 1951),  
Abscondita, Milano, 2022.

BERENSON, BERNARD, LONGHI, ROBERTO, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, Adelphi, Milano,  
Adelphi, 1993.

COHEN RACHEL, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Adelphi, Milano, 2017.

COSTA MARIO, *La disumanizzazione tecnologica: il destino dell'arte nell'epoca delle nuove  
tecnologie*, Milano, Costa & Nolan, 2007.

DE MICHELI MARIO, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1980.

ECO UMBERTO, *Storia della bellezza*, Bompiani, Firenze, 2018.

ECO UMBERTO, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Firenze, 2018.

FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, *Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938*, LAMBERTI MIMITA MARIA (a cura di), Marsilio, Venezia, 1991.

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenologia dello spirito*, traduzioni e note di CICERO VINCENZO, Bompiani, Milano, 2000.

LONGHI ROBERTO, *Piero della Francesca, Abscondita*, Milano 2022.

NEZZO MARTA, TOMASELLA GIULIANA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Il Poligrafo, Padova, 2020.

NICCOLI, OTTAVIA, *Muta eloquenza: gesti nel Rinascimento e dintorni*, Roma, Viella, 2021.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La disumanizzazione dell'arte* (ed. or. 1925), LOTTINI OTELLO (a cura di), SE, Milano, 2016.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Carte su Velazquez e Goya*, Electa, Milano, 1984.

SECRET MERYLE, *Bernard Berenson: una biografia critica*, Mondadori, Milano, 1981.

TOMASZUK VALERI, PAOLA, *La pittura italiana del rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, Japadre, L'Aquila, 1967.

WOLFFLIN HEINRICH, *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze, 1988.

ZANOLETTI, GABRIELLA, *Estetica spagnola contemporanea: Eugenio d'Ors, Jose Camon Aznar, José Ortega y Gasset*, L. Lucarini, Roma, 1978.

## *Articoli*

BELLINI, FIORA, Lettere Di Roberto Longhi a Bernard Berenson, in *Scritti in Ricordo di Giovanni Previtali: Volume II*, in “*Prospettiva*”, no. 57/60, 1989, pp. 457–467.

BERENSON BERNARD (voce), in “*Dizionario Biografico degli Italiani*”, vol. 34, 1988.  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/bernard-berenson\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernard-berenson_%28Dizionario-Biografico%29/)

BOIME, ALBERT, Seurat and Piero Della Francesca, in “*The Art Bulletin*”, vol. 47, no. 2, 1965, pp. 265–271.

CASTELLANI, FRANCESCA, ‘Posizione’ di Matisse, in “*Saggi e Memorie Di Storia Dell’arte*”, vol. 35, 2011, pp. 157–166.

CECCHINI LAURA MOURE. Baroque Futurism: Roberto Longhi, the Seventeenth Century, and the Avant-Garde, in “*The Art Bulletin*”, vol. 101, no. 2, 2019, pp. 29–53.

IAMURRI, LAURA. Berenson, La pittura moderna e la nuova critica italiana, in “*Prospettiva*”, no. 87/88, 1997, pp. 69–90.

ILFELD, ETAN J. Contemporary Art and Cybernetics: Waves of Cybernetic Discourse within Conceptual, Video and New Media Art, in “*Leonardo*”, vol. 45, no. 1, 2012, pp. 57–63.

I TATTI, the Harvard University Center for italian Renaissance studies:

[I Tatti | Il Centro di Studi sul Rinascimento Italiano dell'Università di Harvard](#)

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Dizionario di Filosofia* (2009):

[Hegel, Georg Wilhelm Friedrich in "Dizionario di filosofia" - Treccani - Treccani](#)

ORTEGA Y GASSET, JOSE’, *Enciclopedia online*:

[Ortega y Gasset, José nell'Enciclopedia Treccani - Treccani - Treccani](#)



RICHARDS, JAMIE Fra Ideali Umanistici e Realtà Postumanistiche: L'immagine Dell'umano in "Meduse", in "Annali d'Italianistica", vol. 26, 2008, pp. 389–398.

TERROSI, ROBERTO, Futurismo e postumano, in "Annali d'Italianistica", vol. 27, 2009, pp. 263–273.

TOMASELLA, GIULIANA, Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca, in "Artibus et Historiae", vol. 16, no. 32, 1995, pp. 203–215.

