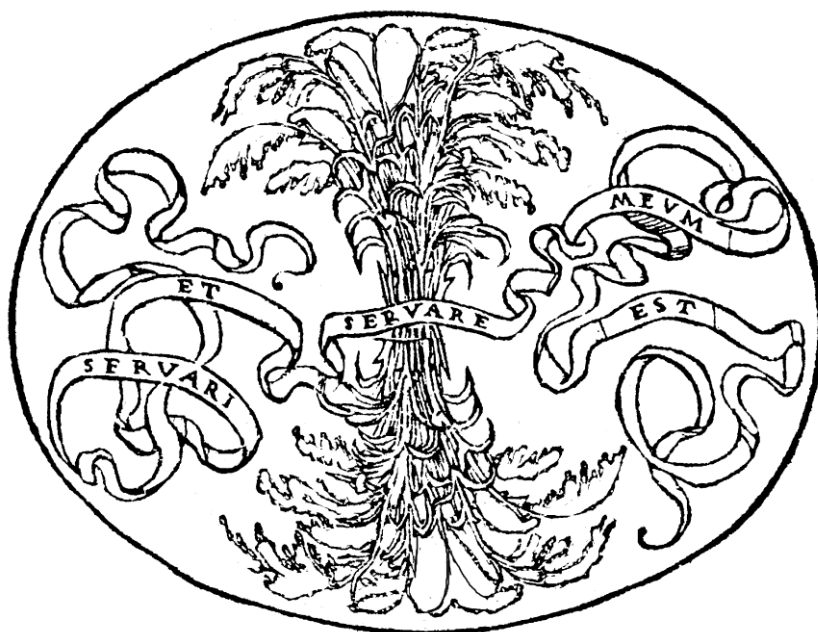


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Monica Preti

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Berenson e la Francia

M. Preti, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. Laclotte, <i>Bernard Berenson: souvenirs</i> (recueillis par M. Preti)	p. 6
R. Colby, <i>Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892</i>	p. 21
H. Duchêne, <i>Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)</i>	p. 36
E. Assante Di Ponzillo, <i>Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Châalis</i>	p. 49
A. Ducci, <i>Una questione di tatto: Berenson e Focillon</i>	p. 98
A. Nigro, <i>Bernard Berenson, Charles Vignier e i mercanti d'arte orientale a Parigi</i>	p. 136
M. Casari, <i>Berenson e la Persia, via Parigi</i>	p. 169
J. Picon, <i>Proust et Berenson: le «hameçon» florentin</i>	p. 196
M. Minardi, <i>Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»</i>	p. 211
C. Pizzorusso, <i>Berenson, Cocteau. Incontri</i>	p. 227
A. Trotta, <i>Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935</i>	p. 244

BERENSON, COCTEAU. INCONTRI

A bordo di una vistosa Delahaye gialla, Jean Cocteau (Fig. 1), Francine Weisweiler e Édouard Dermithe giungevano a Firenze provenienti da Venezia, dove il 15 luglio 1950, dopo una visita alla palladiana villa Foscari La Malcontenta, avevano assistito alla festa del Redentore. Il successivo 21 luglio era l'ultimo giorno della loro permanenza presso l'Albergo Pensione Aurora, «petite auberge charmante» che tuttora si affaccia sulla piazza di Fiesole e a valle si terrazza sulla conca della torrida città¹ (Fig. 2). Allora, su due facciate di un mezzo foglio intestato dell'albergo, Cocteau provvide a spedire a Bernard Berenson un messaggio di saluto, giustificando la sua mancata visita ai Tatti con la notizia avuta di un'indisposizione dello studioso² (Figg. 3-4). Dopo una calorosa apertura («Très cher et lointain ami»), lo scrittore si concedeva un tono cerimonioso appena raffrenato³, che talora rasentava un'ironica piaggeria («vous êtes le vrai Prince de Florence», «votre politesse royale»), evidentemente consentito da un rapporto confidenziale tra i due interlocutori, al quale rimandava anche l'ermetico sigillo di chiusura («je vous embrasse comme le ferait un des poètes de votre ville»).

In verità Berenson, reduce da una recente visita a Matisse a Nizza⁴, era stato ai Tatti solo fino al 17 luglio, perché nei giorni seguenti si trovava in viaggio tra Coltibuono, Siena e Arezzo, per fermarsi a Vallombrosa il 22⁵. Dopo questa data dunque, egli dovette rispondere a Cocteau, forse smentendo quella sua fantomatica indisposizione che sarebbe stata causa del loro incontro *raté*. Jean infatti, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, ospite alla villa Santo Sospir dei Weisweiler, gli scrisse nuovamente il 10 agosto spiegando l'accaduto, e soprattutto rammaricandosi di aver fallito l'occasione, evidentemente da tempo mancante, per una conversazione con lui («Nous avons tant de valises à vider ensemble»)⁶. Si sarebbero scambiati parole e pensieri su un mondo ormai sommerso nella smisurata ipertrofia contemporanea, che l'immaginifica scrittura di Cocteau cesellava come la sequenza di una *plongée* di Jacques Cousteau («Nous avons [...] tant de villes sous-marines à explorer avec nos lunettes»). Ma l'incontro era sfumato e Jean si congedava da Berenson, maestro del «vedere», uomo con «le

Non avrei potuto portare a termine questo scritto senza la stoica sopportazione di Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo a fronte delle mie continue richieste: a loro va la mia gratitudine. Il lavoro è stato condotto con un finanziamento per progetti di ricerca (ex-quota 60%) del Dipartimento d'Ateneo per la Didattica e la Ricerca dell'Università per Stranieri di Siena.

¹ Di questa prima, e forse unica, presenza di Cocteau a Firenze, in compagnia di Francine Worms Weisweiler e Édouard Dermithe (o Dermit), detto «Doudou», così come dei dettagli del loro precedente soggiorno a Venezia, si vedano la ricostruzione e i ragguagli bibliografici in ZEMIGNAN 2012, pp. 77-79. Per la testimonianza della visita alla Malcontenta (dove Doudou firma il registro degli ospiti con la grafia «Dermithe») cfr. la pagina <http://www.lamalcontenta.com/index.php/it/vita-in-villa/in-villa-1924-1965/jean-maurice-cocteau> (cons. il 29/01/2015). Cocteau menziona l'albergo Aurora anche in una lettera a James Lord del 7 giugno 1951 (COCTEAU 1989, p. 184). Più in generale sui rapporti tra Cocteau e l'Italia, si vedano COCTEAU ET L'ITALIE 2007 e COCTEAU L'ITALIEN 2007.

² La lettera è trascritta in appendice 1.

³ A metà missiva Cocteau sceglie di limare l'espressione «vous rendre mon hommage» con un più piano «vous rendre visite».

⁴ L'8 luglio 1950 Berenson, di passaggio a Nizza, si era fermato da Matisse (The Bernard and Mary Berenson Papers. Datebook 1950, *ad diem*, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi BMBP); BERENSON/MARIANO 1963, p. 184), e dell'incontro resta il ricordo nel breve saggio *Incontri con Matisse* del 1955, pubblicato nell'aprile-giugno 1956 sulla rivista «La Biennale di Venezia» e poi raccolto in BERENSON/LOIRA 1957, pp. 159-164. Berenson era di rientro da Parigi dove aveva soggiornato nel corso dei mesi di maggio e giugno, e dove «He found Jean Cocteau flourishing as poet-dramatist and filmmaker, whose *Enfants terribles* and *Orphée* had just been screened» (SAMUELS 1987, p. 534).

⁵ BMBP, Datebook 1950, *ad dies*.

⁶ La lettera è trascritta in appendice 2.

seste negli occhi» che, al contrario degli architetti contemporanei, ha «de sens des proportions», perché porta in sé «un équilibre de l'âme». Chissà se in queste parole lo scrittore faceva riaffiorare il ricordo di un giudizio su Parigi che tempo addietro lo stesso Berenson gli aveva espresso: «Sebbene sia quella grande città che è, non dà mai il senso della pura grandezza. Gli spazi, gli edifici sono, come dissi a Cocteau trent'anni fa, à mesure de l'homme»⁷. Di certo comunque egli intendeva evocare quel valore umanistico del pensiero di Berenson che trovava una limpida espressione nella sua definizione dell'architettura:

L'architettura per esempio, per quanto non rappresentativa, corrisponde a un certo senso di simmetria e di proporzione che nasce nel nostro corpo e a un bisogno psicologico di «scaotizzare» lo spazio. Lo spazio immenso, coll'opera dell'architetto, diventa armonico⁸.

Pochi giorni dopo, il 19 agosto, probabilmente a seguito di un'ulteriore missiva di Berenson, Cocteau scrisse nuovamente da Cap-Ferrat al suo corrispondente dei Tatti per aggiornarlo sulla sua ultima impresa pittorica appena compiuta, la decorazione – il 'tatuaggio', come egli soleva dire – delle porte e delle pareti della villa di Santo Sospir, che costituisce forse il suo più autentico lascito artistico. La lettera⁹ si apre con un'affermazione («Nous nous acharnons à aimer et à faire ce que les gens détestent et s'acharnent à détruire») che esprime lo stesso concetto, pieno di amarezza e di speranza, con il quale Cocteau, con la sua voce fuori campo, avrebbe chiuso il documentario in 16 mm. Kodachrome *home-made* sulla villa, da lui stesso scritto, diretto e interpretato nel 1952:

Picasso, Matisse, Chagall, moi-même, sur cette côte où vivait Renoir, nous avons essayé de vaincre l'esprit de destruction qui domine l'époque. Nous avons orné des surfaces que les hommes rêvent de démolir. Peut-être que l'amour de notre travail les protégera contre les bombes.¹⁰

Ma per trasmettere a Berenson il senso del suo accanito lavoro sugli improvvisati ponteggi della villa, Cocteau fece ricorso a un paradosso che evocava un momento forte della trascorsa gita fiorentina: «J'eusse préféré sculpter une grotte comme celle, étonnante, de Palais Pitti». La visita al giardino di Boboli è documentata da una fotografia scattata da Francine Weisweiller che ritrae lo scrittore e «Doudou» pressoché abbracciati, *more* turistico, al *Nano Morgante* di Valerio Cioli¹¹ che, nella sua parodistica imitazione del *Marco Aurelio* capitolino, ammonisce il visitatore all'imbocco del vialetto che conduce proprio alla grotta del Buontalenti (Fig. 5).

«Étonnante», quest'ultima. Sembra essere stato il luogo di Firenze che più è rimasto impresso nella memoria di Cocteau, per il resto poco incline ad apprezzare l'aura più convenzionale della città: «Florence est une ville qui n'existe que dans l'esprit de certains esthètes»¹². Esteta accuratissimo lui stesso, *dandy*, ma di una moderna mondanità, a mezza via

⁷ Lettera di Bernard Berenson a Clotilde Marghieri, da Parigi, il 7 giugno 1950, in BERENSON-MARGHIERI 1981, pp. 485-486.

⁸ Bernard Berenson, 9 giugno 1932, in MORRA 1963, p. 114. La più articolata esposizione della propria idea di umanesimo Berenson la fornisce in *Aesthetics and History in the Visual Arts* (New York 1948), spiegandola, significativamente, con un'immagine architettonica, «the House of Life» (cito dall'edizione francese curata da Jean Alazard, che Cocteau potrebbe aver letto nel 1953): «L'humanisme, comme je voudrais qu'on le conçoive, c'est la volonté de construire, d'orner un monde où nous pouvons jouer le rôle d'instruments, pour notre plus grand bien et pour celui de l'universelle Maison de Vie à l'édification et à la consolidation de laquelle nous travaillons», BERENSON 1953, p. 151. Su questo aspetto del pensiero berensoniano si veda CALO 1994, pp. 152 e sgg.

⁹ La lettera è trascritta in Appendice 3.

¹⁰ La frase accompagna l'ultima sequenza del cortometraggio di Cocteau *La Villa Santo Sospir*, Les Film du Cap, 1952. Su quest'opera amatoriale si veda l'ottimo commento di THOUVENEL 2008.

¹¹ La foto è riprodotta e commentata con qualche approssimazione in WEISWEILLER 2003, p. 107.

¹² Lettera di Jean Cocteau a James Lord del 7 giugno 1951, cfr. COCTEAU 1989, p. 184.

tra Robert de Montesquiou e Andy Warhol, egli sentiva questa città ancorata a una sensibilità tardo-ottocentesca, a quell'impronta di quattrocentismo anglosassone di cui era marchiata, da Ruskin a Berenson, appunto. La grotta di Boboli invece, capolavoro estremo della cultura della 'maniera', soddisfaceva appieno il gusto di chi, come lui, con forme personali, era maturato, per così dire, nella stanza accanto a quella dei surrealisti. Su quelle pareti metamorfiche sembrava dispiegarsi il più tipico repertorio iconografico coctaliano: divinità, satiri, ninfe, caproni e capre, un intero mondo mitologico di sonni e di sogni che si immerge nella contemporaneità¹³.

L'impatto su Cocteau era stato tanto profondo che per altre due volte egli si sarebbe dilungato a evocare quel luogo. Una prima volta subito a ridosso della visita, scrivendo al diletto Jean Marais, il 26 luglio 1950:

Comme je regrette que tu n'aies pas vu la grotte du palais Pitti. Elle est pleine de bergers, de chèvres, de boucs et de dieux qui dorment. Ils sont faits comme en boue, en stalactites et en cailloux rouges. Cela ressemble à la chèvre de Picasso. Il me semble qu'on méprise cette grotte qui change des «chefs-d'œuvres»¹⁴.

La seconda volta quando, tre anni dopo, egli si trova a scrivere la prefazione alla guida Nagel dell'Italia:

brusquement, ailleurs, [on se trouve] dans la grotte des jardins Boboli, où les points cardinaux de Michel-Ange surveillent bergers et chèvres, pétrifiés par le bouclier de Minerve, sous les stalactites de boue¹⁵.

Cocteau era dunque rimasto impressionato da un duplice aspetto della grotta, la metamorfosi e la petrificazione. Quelle concrezioni di stalattiti zoomorfe e di umide rocce antropomorfe materializzavano immagini da lui inquisite da tempo, almeno da *Le modèle des dormeurs* del 1927:

Le sommeil est une fontaine
pétrifiante. Le dormeur
couché sur sa main lointaine
est une pierre en couleur.

o ancora in *Opium* nel 1930: «exposer nos fantômes au jet d'une fontaine pétrifiante, ne pas apprendre à fignoler des objets ingénieux mais à pétrifier au passage n'importe quoi d'informe qui sort de nous».

In quel mondo in bilico, come una clessidra, tra se stesso e l'inverso di se stesso, l'apparente naturalismo della grotta è immerso in un clima in cui tutto dipende da relazioni irrazionali, frutto di un magico ignoto, come in un sogno: «Composer un poème avec le mécanisme d'un rêve. Une figure qui en devient une autre. Un mot qui change en cours de route. Voler et voler»¹⁶. E su questo processo di transustanziazione – Cocteau non manca di osservarlo – vegliano i *Prigioni*, ormai modelli paradigmatici di un'arte che non è più rappresentazione, ma ri-creazione. Così alla grotta e al nome di Michelangelo lo scrittore, con

¹³ HEIKAMP 2003, p. 449.

¹⁴ COCTEAU 1987, pp. 272-274, dove la lettera è pubblicata con la data «6 juillet 1950», che ad evidenza, come ha dimostrato Zemignan, e come confermano i nostri documenti epistolari, va interpretata e corretta in 26 luglio (cfr. ZEMIGNAN 2012, pp. 78-79).

¹⁵ COCTEAU 1953, p. VII.

¹⁶ COCTEAU 1932, p. 25.

un'intuizione folgorante, associa quello di Picasso, del Picasso recentissimo della *Chèvre*, mago che trasmuta in forma l'informe¹⁷.

Tutto ciò, com'è ovvio, difficilmente avrebbe potuto trovare un'intesa con Berenson, eccetto forse nell'assunto di fondo, e cioè che, in definitiva, nella sfera della rappresentazione arte e vita si collocano su piani distinti. «La vie des formes n'a rien à voir avec les formes de la vie»¹⁸: a questo aforisma fissato da Cocteau nel 1932 Berenson poteva rispondere nel 1941 stilando pensieri sfiorati da quasi mezzo secolo: «L'art, il est vrai, n'est pas la vie présente, mais c'est une vie imaginaire, qui est peut-être aussi importante»¹⁹. Tuttavia l'accordo tra i due sarebbe stato più apparente che sostanziale, considerando che la formula di Cocteau semmai precorreva di due anni il celebre titolo di Henri Focillon, *La Vie des formes*, il cui impianto teorico, assai lontano dalle riflessioni sparse di Berenson, era però già tracciato a grandi linee sin dal 1931 con *L'Art des sculpteurs romains*²⁰. Sarebbe così piuttosto da considerare il rapporto tra i due francesi, che certo si sarebbero incontrati almeno sull'«elogio della mano» – *leitmotiv* anche del cinema coctaliano –, per come lo concepiva Focillon ribaltando la prospettiva dei «valori tattili» berensoniani, dalla «mano dell'osservatore» alla «mano del creatore»:

La technique n'est pas seulement matière, outil et main, ce qui est déjà immense (car une forme qui se passerait de la main, de l'outil et de la matière n'existe pas), mais elle est esprit en tant que spéculation sur l'espace²¹.

Su questo Berenson, che pure aveva apertamente apprezzato quel caposaldo dei nuovi studi sull'arte medievale²², come tutta risposta avrebbe citato la battuta del pittore Conti nella IV scena del I atto dell'*Emilia Galotti* di Lessing: «Sur la longue route qui va de l'œil à travers le bras jusqu'au pinceau, que de choses se perdent!»²³.

Dopo le tre lettere del 1950 ora presentate, le sole conservate nell'archivio dei Tatti, non si registrano più molti episodi nelle relazioni dirette tra Cocteau e Berenson. Quest'ultimo, durante il suo consueto soggiorno estivo a Vallombrosa, il 29 agosto 1952 annotava nel suo diario il sogno della notte appena trascorsa:

I was placed in a dining room next to Cocteau, who embraced me, radiant with joy to see me, and began to recall aloud all he remembered about our early meetings. If it should turn out that he died in the night, there would be matter for the occultists²⁴.

A parte l'*humour noir* della chiusa – al quale il mancato defunto avrebbe potuto ribattere, ricorrendo a un suo celebre *mot* sulla superstizione, di aver provveduto a mettersi «en règle avec les coïncidences» –, l'appunto rivela che nella memoria di Berenson era impresso il profilo tipico di un Cocteau affettuoso ed espansivo, legato al ricordo di lontani incontri conviviali, come in effetti era stato.

È difficile stabilire con certezza la data del loro primo incontro. Nell'ottobre del 1915 l'avvocato americano Walter Berry riferiva a Berenson di una cena parigina in occasione della

¹⁷ Questa scultura-assemblaggio, che si trova al Musée Picasso di Parigi, e dalla quale derivano varie fusioni in bronzo, risale appunto al 1950. Sull'interesse di Cocteau per Michelangelo cfr. TOUZOT 2007.

¹⁸ COCTEAU 1932, p. 38.

¹⁹ BERENSON 1953, p. 43 (l'introduzione al volume è datata 1 dicembre 1941). La distinzione tra «oggetto naturale» e «oggetto pittorico» soggiaceva già a tutta l'elaborazione dei *Florentine Painters* (BERENSON 1896, pp. 7, 9 e ss.).

²⁰ Su Berenson et Focillon, vedi, in questo volume, l'articolo di Anna Maria Ducci.

²¹ FOCILLON [1931] 1964, pp. 21-22.

²² ROTILY 1985, p. 983.

²³ BERENSON 1953, p. 30.

²⁴ BERENSON/MARIANO 1963, p. 272.

quale egli aveva fatto la conoscenza del soprano spagnolo Maria Barrientos, in compagnia di Alice Garrett, Léon Bakst e Cocteau, nominando quest'ultimo apparentemente come persona già nota a Berenson²⁵. Tuttavia i primi contatti accertabili risalgono alla fine del 1916, e paiono essere avvenuti per il tramite dello stesso Walter Berry e della loro comune intima amica Edith Wharton²⁶. Ne sono fonte preziosa le lettere che quotidianamente Bernard scriveva da Parigi alla moglie Mary, e le agendine su cui egli registrava i suoi appuntamenti. Così l'8 novembre egli riferiva dell'incontro avuto il giorno prima:

Dearest Mary,

[...] I believe I wrote you about that fascinating and beautiful youth Jean Cocteau wh.[ich] I met at Walters' Wall. He came to lunch with me, and we had 3 hrs. talk. He was very obscure, of course, as ardent, ambitious, contemptuous but suppliant youth as apt to be before its stern elders. He believes himself to be the head of a new school, and like all new schools this one at last is to attain perfect simplicity, candor, and directness. Needless to say that he is a thousand-fold more interesting than his program or doctrine. He is for instances very funny. He described a séance at Gustave Le Bon with [Aristide] Briand, the Princess [Marthe] Bibesco and the Princess George of Greece [Marie Bonaparte] wh.[ich] was worthy of Rémy de Gourmont²⁷.

Il profilo di Cocteau che Berenson qui tracciava resterà pressoché immutato nel tempo. Con i suoi tratti di grande fascino mondano, da uomo «brilliant and fire-cracky»²⁸, *gossipy*, il personaggio non poteva che deliziare Berenson, che, a parte le diverse attrazioni sessuali, lo sentiva per alcuni versi vicino a sé, come è stato osservato: «He [Berenson] had the same facile ability to improvise. Like Jean Cocteau, he had been given *le don de la réplique*, and, like the poet, sometimes could not resist a diverting idea in order to discover what he thought about it»²⁹. Cocteau è dunque essenzialmente un sublime maestro di conversazione, come Berenson dirà più tardi, nel 1923, all'antiquario René Gimpel:

²⁵ Lettera di Walter Berry a Bernard Berenson, da Parigi, rue Saint-Guillaume, 17 ottobre, senza anno (ma 1915, come si desume puntualmente dal contesto): «Luckily Alice Garrett is here, full-up of go. She is being painted by Zuloaga (the second attempt) and by Bakst at the same time. Faut-il être cossu et autre chose encore! We had a most cheerful little dinner chez moi the other day, taking advantage of a bad cold on Mr. Garrett's chest: Bakst, Cocteau and a Spanish beauty, Madame Barrientos, who is to make her début at the Metropolitan Opera this winter» (BMBP, Correspondance). Per i rapporti tra Alice Garrett, Ignacio Zuloaga e Léon Bakst cfr. QUERCI 2004, ABBOTT 2010. Walter Berry, celebre avvocato americano, naturalizzato parigino, presidente della Camera di Commercio Americana di Parigi, era in quegli anni amico intimo di Berenson e suo compagno di *flirtations* nel mondo del Ritz, come si deduce da un appunto nei diari della guida spirituale del set parigino e 'confessore delle duchesse', l'Abbé Arthur Mugnier: «28 février [1918] Berry m'a dit que Berenson souffre de n'avoir pas de succès auprès des femmes. Et à ce propos il m'a dit aussi que dans les débuts de la guerre, le Ritz était un "lupanar". Et il ajoutait qu'il ne comprenait pas qu'on fit de la copulation un crime. Il trouve la chose naturelle comme de manger» (MUGNIER 1985, p. 331).

²⁶ In una lettera a Mary da Parigi del 12 o 13 ottobre 1918 (in mancanza del primo foglio di carta intestata dell'Hôtel Ritz di Parigi, la data è desumibile dalla sequenza delle lettere contigue) Berenson annota di Berry: «He seems to live altogether with Gladys [Deacon], Proust, and Cocteau» (BMBP, Correspondance).

²⁷ Lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 8 novembre 1916, su carta intestata «Hôtel Ritz Place Vendôme, Paris» (BMBP, Correspondance). L'appuntamento per il pranzo con Cocteau è segnato sull'agenda del 1916 al 7 novembre (BMBP, Datebooks).

²⁸ Lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 4 dicembre 1917: «At luncheon I felt miserably ill again, but my three guests enjoyed themselves. Cocteau was brilliant and fire-cracky and W.[alter] B.[erry] spoke up» (BMBP, Correspondance). Dall'agenda del 1917, alla data 4 dicembre, si ricava che il terzo ospite era May Ephrussi principessa de Faucigny-Lucinge (BMBP, Datebooks). L'opinione di Berenson coincideva pienamente con quella del suo amico di sempre Carlo Placci, che a Roma nell'aprile 1917 aveva incontrato la 'truppa' di *Parade*, notando Cocteau, il «giovane letterato francese la cui conversazione è d'uno scintillio fenomenale, pieno zeppo d'ingegno» (CAMBIERI TOSI 1984, p. 171).

²⁹ SECREST 1980, p. 8. In un'occasione parve a Berenson di essere addirittura un 'precursore' del repertorio di Cocteau: «Lunch at Mme. [Jeanne Meyer] Mühlfeld's, principal personages Abel Hermant, [Jacques-Émile]

Cet enfant merveilleux n'est qu'un brillant causeur, je l'adore; oh! pas comme lui vous adore. Dès qu'il ouvre la bouche il vous transporte au paradis. [...] Le paradis de Cocteau [...] est artificiel, et c'est pourquoi il est si beau; et la plus grande beauté de sa conversation c'est qu'il ne dit rien³⁰.

In verità questa opinione sulla vacuità di Cocteau era assai diffusa, e circolava anche tra le conoscenze di Berenson, forse non senza condizionare il suo giudizio, come nel caso degli acidi commenti di André Gide³¹. Ciononostante era impossibile per lui non nutrire simpatia per l'aspetto rocambolesco e performante di Cocteau, e per il suo culto dell'aforisma e del *calembour*, che era una tecnica di espressione e di comunicazione che lui stesso, Berenson, prediligeva, come, nel novembre 1950, avrebbe annotato: «I enjoy epigrammatic and aphoristic writing»³². Dunque egli deve aver apprezzato almeno nella forma, *Le Coq et l'Arlequin*, il volumetto che Cocteau offrì in omaggio «à Bérenson / et à Madame Bérenson / Souvenir / d'amitié / fidèle / Jean C. / Mars 1919» (Fig. 6). E difatti Mary, insieme a Bernard, oltre alle dichiarazioni, evidentemente condivise, di anti-germanismo, e a commenti strettamente riferiti alla musica (Wagner, Strauss, Debussy, Satie), evidenziò a margine alcuni dei più folgoranti aforismi, poi divenuti celebri, di quel testo: «La source désapprouve presque toujours l'itinéraire du fleuve», «La vérité est *trop nue*; elle n'excite pas les hommes» (con un punto esclamativo), «Le pire drame pour un artiste, c'est d'être adoré par malentendu», «Prenez garde à la peinture, disent certaines pancartes. J'ajoute: Prenez garde à la *musique*» (con un doppio segno), «*oreilles myopes*» (con una sottolineatura)³³.

Ma ancor più che nella scrittura, l'affinità tra Berenson e Cocteau stava nella loro istintiva natura di *causeurs*: «io sono nato per parlare e non per scrivere; e quel ch'è peggio, più per conversare che per parlare. [...] Avrei dovuto vivere nel settecento quando la conversazione era tenuta in pregio»³⁴. Anche se è probabile che Berenson considerasse Cocteau erede di «solisti della parola» della misura di Wilde, Montesquiou o D'Annunzio, cioè di solipsistici virtuosi, di fatto entrambi convergevano – o tendevano a convergere – verso forme alternative al 'testocentrismo': il francese attraverso una costante, ossessiva, sperimentazione di linguaggi diversi³⁵; l'americano attraverso l'elusione di una scrittura che richiedesse la sistematicità di un solido impianto concettuale³⁶, ritenendo, come egli scrisse in

Blanche and Coctot [*sic*]. But Cocteau held the floor and performed. I boast that his stock-phrases sounded like worn-out and re-dyed catch-words of my long age» (lettera di Bernard Berenson a Mary Berenson, da Parigi, 4 maggio 1918, su carta intestata «40, Av. du Trocadéro / Passy 69-52». BMBP, Correspondance).

³⁰ GIMPEL 1963, p. 256. Il brano è riportato, in una traduzione un poco 'aggiustata', anche da SAMUELS 1987, p. 319.

³¹ «[Cocteau] est incapable de gravité et toutes ses pensées, ses mots d'esprit, ses sensations, tout cet extraordinaire brio de son parler habituel me choquait comme un article de luxe étalé en temps de famine et de deuil» (GIDE 1948, p. 473 [20 agosto 1914]).

³² THE BERNARD BERENSON 1962, p. 295.

³³ COCTEAU 1918, nell'ordine, pp. 13, 15, 17 (due citazioni), 28. Il volume è conservato presso la Biblioteca di Villa I Tatti sotto la segnatura House ML 66.C64 1918. A ridosso di questo omaggio, Cocteau dedicò a Berenson anche una copia di *Le Cap de Bonne-Espérance. Poème* (Paris, Éditions de la Sirène, 1919, esemplare 295 su 510): «à Bérenson / son ami fidèle / Jean Cocteau / 1919» (segnatura House PQ 2605.O15 C28 1919) (Fig. 7): nel volume non vi sono annotazioni di lettura; compare solo, nella sezione *Parabole de l'Enfant prodigue* (pagina non numerata), la correzione autografa di Cocteau di «de goémon ichtyophage» in «de goéland ichtyophage». Più tardi, nel 1924, Berenson riceverà in omaggio con dedica anche il volume *Picasso* (Paris, 1923).

³⁴ BERENSON 1949, pp. 22, 53.

³⁵ Nella nostra prospettiva si veda HERON 2010.

³⁶ Sebbene con una sensibile punta di falsa modestia, Berenson sottolineava questo suo limite: «Dove fallisco completamente è nel dare ordine e sviluppo al pensiero che desidero comunicare. Non sono riuscito a impormi una disciplina, né a schierare i miei argomenti nella maniera più efficace, persuasiva, memorabile» (BERENSON 1949, p. 87); e più tardi, nel febbraio 1955, egli ammetteva: «my lack of interest in continuous thought»

una celebre nota a pie' di pagina, che «words are incapable of arousing in the reader's mind the precise visual image in the writer's»³⁷. La predilezione per gli «appunti stenografici del taccuino di un amatore», aveva assicurato a Berenson l'epiteto di «buongustaio» da parte di Adolfo Venturi³⁸: il che era una mezza verità travestita da insulto. Il mestiere del *connoisseur*, per come lo concepiva e lo praticava Berenson, non poteva aver luogo senza «many years of arduous training», senza l'acquisizione di una 'scienza'³⁹. Eppure al tempo stesso egli non nascondeva la sua attrazione per il 'dilettante', per «colui che non sa sopportare la noia»: «Il dilettante non percorre un regolare cammino ma salta da una cosa all'altra»⁴⁰, cioè ha un pensiero «saltatory», come Berenson diceva di se stesso⁴¹. E qui forse vi era un punto d'incontro con Cocteau: nel comune desiderio di incarnare una figura ossimorica, quella del 'professionista amatoriale'. In apertura del cortometraggio sulla Villa Santo Sospir, la voce fuori campo di Jean declamava un programma: «Étant un professionnel, j'ai voulu faire un film d'amateur, sans m'encombrer d'aucune règle»⁴². Il cineasta coctaliano per molti versi è il *connoisseur* berensoniano: così come il primo si arrende e rimette al controtipo Kodachrome che «perturbe les couleurs à sa guise et de la manière la plus inattendue. Il crée, en quelque sorte»⁴³, così il secondo, quando ha la necessità di porsi a scrivere, non può che «prendere [...] molti spunti dall'elemento medianico che si trova nella penna, la quale spesso la sa più lunga di chi la maneggia. [...] La penna è più potente del pensiero»⁴⁴. Aforisma, questo di Berenson, degno degli *Sprüche und Widersprüche* di Kraus, ma che, contrapposto al suo disappunto di fronte all'idea che mezzi e materiali possano costituire, «par leur propre volition»⁴⁵, il fine dell'opera d'arte, rivela una delle molte contraddizioni che fanno di lui un 'contemporaneista mancato'.

In ultimo, il 'professionista amatoriale' porta con sé anche la teoria e la pratica del gioco. Così, se Cocteau vedeva nel gioco l'anima della creazione, sia essa scrittura o conversazione⁴⁶, Berenson auspicava un'etica moderna per la quale l'energia umana potesse indirizzarsi

verso forme improduttive, quali i giuochi, il canto, la danza, lo sport nelle sue varie fasi, sempre in rapporto all'influsso di tali attività sull'educazione della mente, la formazione del corpo, e l'umanizzazione dell'individuo e del suo gruppo⁴⁷.

Così, al di là degli innumeri argomenti che li separavano – sui quali torneremo in una prossima occasione –, i nostri due *causeurs* potevano convenire sulla grandezza esemplare degli antichi Greci, per i quali «La vita stessa divenne uno sport»⁴⁸.

(BERENSON/MARIANO 1963, p. 375). Su Berenson scrittore si veda tra gli altri CALO 1994, pp. 18-21, 190-191, nota 20.

³⁷ Nel frammento *Rudiments of Connoisseurship* edito in BERENSON 1902, p. 120.

³⁸ VENTURI 1894, p. 567. Per i rapporti tra i due critici cfr. IAMURRI 1997.

³⁹ BERENSON [1901] 1903, pp. VIII-IX. Questa «Science of connoisseurship», aggiungeva Berenson, tuttavia non poteva essere disgiunta dalla «Art of connoisseurship», che però è essenzialmente un «God's gift».

⁴⁰ Questa definizione del 'dilettante' è annotata in una conversazione con Berenson del 7 novembre 1933 in MORRA 1963, p. 165.

⁴¹ «My thinking is saltatory, inspired, not logical» (BERENSON/MARIANO 1963, p. 375).

⁴² J. Cocteau, *La Villa Santo Sospir*, Les Film du Cap, 1952.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ BERENSON 1949, pp. 89, 27.

⁴⁵ BERENSON 1953, p. 66.

⁴⁶ HÉRON 2010, p. 46.

⁴⁷ BERENSON 1949, p. 121.

⁴⁸ *Ibidem*.

APPENDICE

1) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950, su carta avorio, intestata a stampa in inchiostro verde: «Albergo Pensione Aurora Fiesole / Fiesole, (Firenze) li / Telefono 59100». Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

21 juillet 1950

Très cher et lointain ami

J'ai passé 2 jours à Fiesole et comme vous êtes le vrai Prince de Florence mon premier geste devait être de vous rendre visite [mon hommage (*cancellato*)]. Mais le directeur de l'auberge Aurore me dit que vous êtes malade. Je n'ai pas osé vous déranger. Je connais / votre politesse royale. Vous risquiez de faire un effort. Permettez que je vous embrasse comme le ferait un des poètes de votre ville.

Jean Cocteau



2) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, 10 agosto 1950, su carta azzurra. Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

10 Août

1950

S^t Jean Cap Ferrat

Mon cher Bèrenson [*sic*]

Le propriétaire de l'Aurora prétendait avoir le même docteur que vous⁴⁹. Je m'excuse de ma timidité stupide. Nous avons tant de valises à vider ensemble, tant de villes sous-marines à explorer avec nos lunettes. Le monde semble avoir perdu le sens des proportions, ce qui se prouve par le travail des architectes. J'eusse aimé voir l'homme à l'œil juste-chose qui ne va pas sans un équilibre de l'âme.

Je souhaite que les «vespa» n'abîment pas votre silence – et, si vous le permettez, je vous embrasse

Jean Cocteau



3) Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Saint-Jean-Cap-Ferrat, 19 agosto 1950. Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

19 Août

1950

S^t Jean Cap Ferrat

Mon bien cher Berenson

⁴⁹ A quel tempo il dottor Alberto Capecchi, medico condotto di Fiesole (ringrazio Ilaria Della Monica per l'identificazione).

Nous nous acharnons à aimer et à faire ce que les gens détestent et s'acharnent à détruire. Voilà une lutte fort curieuse. Ici, j'ai décoré tous les murs de la villa que j'habite. J'ai vécu quatre mois sur des échelles et sur des planches. J'eusse préféré sculpter une grotte comme celle, étonnante, de Palais Pitti. Mais la grotte et le [*parola illeggibile*] me manquent. Le soleil farde et mange nos forces. Je respirais mieux dans le théâtre antique de Fiesole où les arbres ont un tel air d'intelligence, où leurs gestes parlent.

En Septembre je retourne à Milly-S/et/Oise. C'est l'adresse de ma maison de campagne où je me fixe. Les villes m'assomment.

Je vous embrasse

Jean Cocteau





Fig. 1: Pablo Picasso, *Jean Cocteau*, in J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918



Fig. 2: Fiesole, Albergo Pensione Aurora

Albergo Pensione Aurora
fiesole

Fiesole, (Firenze) li 21 juillet
1950
Telefono 59-100

Très cher et lointain ami
 j'ai passé 2 jours à Fiesole et comme
 vous êtes le vrai Prince de Florence mon
 premier geste devait être de vous rendre ~~un~~
~~visite~~ ^{visite}. Mais le directeur de l'alberge
 Aurora me dit que vous êtes malade.
 Je n'ai pas osé vous déranger. Je connais

Fig. 3: Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950 (recto). Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

Albergo Pensione Aurora

vostra politesse royale. Vous ne quiez
 de faire un effort. Permettez que
 je vous embrasse comme le fait
 un des poils de votre aïlle.

Jean Cocteau

Fig. 4: Lettera di Jean Cocteau a Bernard Berenson, da Fiesole, 21 luglio 1950 (verso). Bernard and Mary Berenson Papers. Correspondance. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



Fig. 5: Jean Cocteau e Édouard Dermithe a Firenze, nel giardino di Boboli, luglio 1950

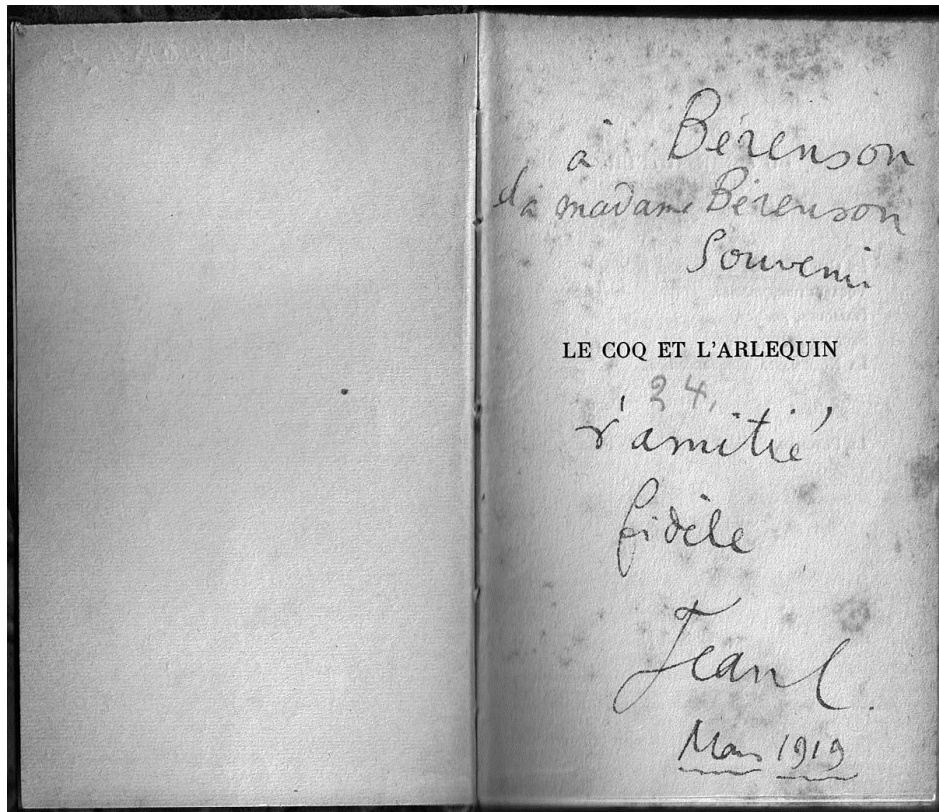


Fig. 6: Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, con dedica a Bernard e Mary Berenson. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

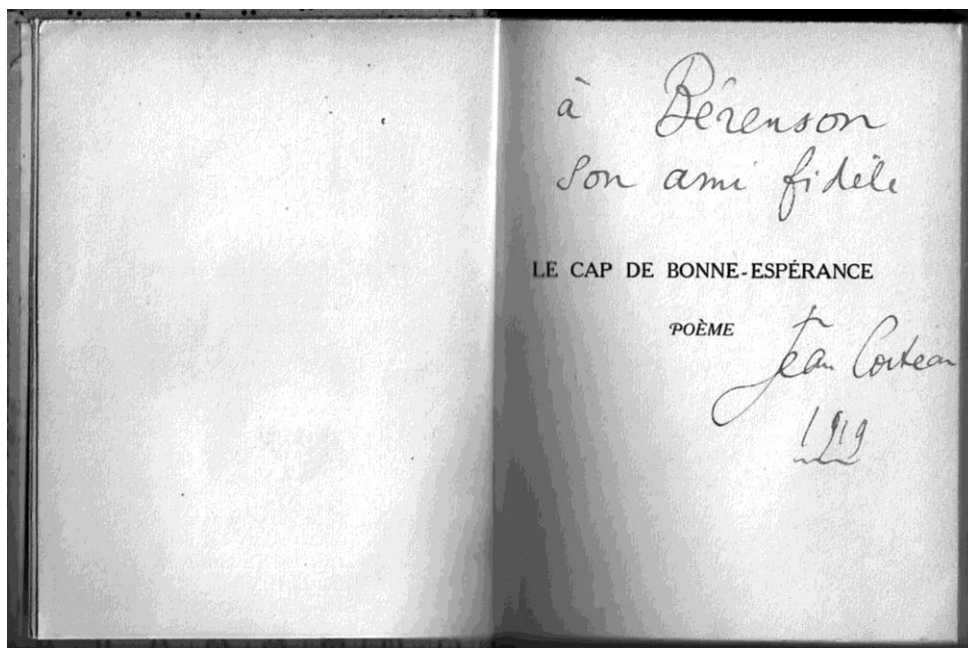


Fig. 7: Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance. Poème*, Paris, Éditions de la Sirène, 1919, con dedica a Bernard Berenson. Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT 2010

J.A. ABBOTT, *Russian Art & Design in the Evergreen Museum & Library*, «Slavic & East European Information Resources», 11, 2010, 2-3, pp. 246-264, consultabile all'indirizzo: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15228881003795504>

BERENSON 1896

B. BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance with an Index to Their Works*, New York-Londra 1896.

BERENSON [1901] 1903

B. BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, Londra [1901] 1903.

BERENSON 1902

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

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, traduzione e prefazione di J. Alazard, Parigi 1953 (edizione originale *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948).

BERENSON 1949

B. BERENSON, *Abbozzo per un autoritratto*, traduzione di A. Loria, Firenze 1949.

BERENSON/LOIRA 1957

B. BERENSON, *Valutazioni 1945-1956*, a cura di A. LORIA, Milano 1957.

BERENSON/MARIANO 1963

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

BERENSON-MARGHIERI 1981

B. BERENSON, C. MARGHIERI, *Lo specchio doppio. Carteggio 1927-1955*, traduzione di M. Guidacci e C. Marghieri, Milano 1981.

CALO 1994

M.A. CALO, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994.

CAMBIERI TOSI 1984

M.-J. CAMBIERI TOSI, *Carlo Placci maestro di Cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Firenze 1984.

COCTEAU 1918

J. COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. Avec un Portrait de l'Auteur et Deux Monogrammes par P. Picasso*, Parigi 1918.

COCTEAU 1932

J. COCTEAU, *Essai de critique indirecte*, Parigi 1932.

COCTEAU 1953

J. COCTEAU, *Préface*, in *Les Guides Nagel. Italie*, testo di G. Spaventa Filippi, Parigi-Ginevra-Karlsruhe-New York 1953, pp. V-VIII.

COCTEAU 1987

J. COCTEAU, *Lettres à Jean Marais*, Parigi 1987.

COCTEAU 1989

J. COCTEAU, *Lettres de l'Oiseleur*, Monaco 1989.

COCTEAU ET L'ITALIE 2007

Cocteau et l'Italie – Démarche d'un poète, a cura di D. Gullentops, «Cahiers Jean Cocteau», 5, Parigi 2007.

COCTEAU L'ITALIEN 2007

Cocteau l'Italien, Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues (Napoli, 4-5 maggio 2007), a cura di G. Dotoli e C. Diglio, Fasano 2007.

FOCILLON [1931] 1964

H. FOCILLON, *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, [1931], Parigi 1964.

GIDE 1948

A. GIDE, *Journal 1889-1939*, Parigi 1948.

GIMPEL 1963

R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Parigi 1963.

HEIKAMP 2003

D. HEIKAMP, *L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Catalogo della mostra, Firenze-Milano 2003, pp. 446-474.

HERON 2010

P.-M. HERON, *Cocteau. Entre écriture et conversation*, Rennes 2010.

IAMURRI 1997

L. IAMURRI, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 69-90.

MORRA 1963

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

MUGNIER 1985

A. MUGNIER, *Journal de l'Abbé Mugnier (1879-1939)*, a cura di M. Billot, Paris 1985.

QUERCI 2004

E. QUERCI, *Un pittore e una mecenate tra Francia, Italia e Spagna. La corrispondenza Zuloaga-Garrett*, «Rolsa. Rivista on line di Storia dell'Arte», 3, 2004:

https://books.google.it/books?id=4OHe_yfnaMIC&pg=PR2-IA22&clpg=PR2-IA22&dq=zuloaga+garrett&source=bl&ots=9JxwIIMuKR&sig=dZ5lXuBc0PqHfmMuaN4i

wZHynUg&hl=it&sa=X&ei=q6XVVKcjCsP3avnegKgF&ved=0CD0Q6AEwBw#v=onepage&q=zuloaga%20garrett&f=false

ROTILY 1985

J. ROTILY, *Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes», 97, 1985, pp. 961-989.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge (MA)-Londra 1987.

SECRET 1980

M. SECRET, *Being Bernard Berenson. A Biography*, Londra 1980.

THE BERNARD BERENSON 1962

The Bernard Berenson Treasury 1887-1958, a cura di H. Kiel, New York 1962.

THOUVENEL 2008

É. THOUVENEL, *La Villa Santo Sospir: Cocteau, portrait faussaire*, in *Le Court Métrage français del 1945 à 1968. (2). Documentaire, fiction: allers-retours*, a cura di A. Fiant e R. Hamery, Rennes 2008, pp. 225-236.

TOUZOT 2007

J. TOUZOT, *De Léonard à Michel-Ange*, in *COCTEAU L'ITALIEN* 2007, pp. 41-50.

VENTURI 1894

A. VENTURI, recensione a *The Venetian Painters of the Renaissance*, «Nuova Antologia», CXXXV, 1894, 11, pp. 566-567.

WEISWEILLER 2003

C. WEISWEILLER, *Jean Cocteau. Les années Francine 1950-1963*, Parigi 2003.

ZEMIGNAN 2012

R. ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l'Italie: regards cinématographiques croisés*, tesi di dottorato, Université Paul Valéry, Montpellier III, 14 novembre 2012, consultabile all'indirizzo: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00823388/document>.

ABSTRACT

L'esame di tre lettere inedite di Jean Cocteau a Bernard Berenson consente di ricostruire il loro poco noto e controverso rapporto. Queste missive, scritte nell'estate del 1950, sono in relazione con il soggiorno a Firenze dello scrittore francese, il quale, sostanzialmente indifferente all'immagine stereotipa della città, vi fece però la folgorante scoperta della Grotta Grande del giardino di Boboli. Esse rivelano anche un'antica conoscenza tra i due corrispondenti: attraverso lo spoglio di altri documenti conservati presso Villa I Tatti, è possibile datare i loro primi incontri al 1916, avvenuti a Parigi, probabilmente tramite l'avvocato americano Walter Berry e la scrittrice Edith Wharton. Nel corso della Prima Guerra Mondiale Berenson e Cocteau ebbero frequenti contatti, che in seguito andarono diradandosi, ma senza mai interrompersi del tutto. Sebbene incompatibili per molti aspetti (sui quali si tornerà in un prossimo saggio), queste due personalità avevano tratti che li accomunavano: una straordinaria maestria nell'arte della conversazione, che per entrambi costituiva un'alternativa all'espressione 'testocentrica'; di conseguenza, sul fronte della scrittura, una predilezione per l'aforisma; infine, l'aspirazione a incarnare una figura ideale di 'professionista amatoriale', riaffermando così il ruolo del gioco nell'attività intellettuale.

The examination of three unpublished letters from Jean Cocteau to Bernard Berenson allows for the reconstruction of their little-known and controversial relationship. These missives, written during the summer of 1950, relate to the Florentine sojourn of the French writer, who although largely unresponsive to the stereotypical image of the city, was astonished by the Grotta Grande in the Boboli gardens. The letters also reveal a long-term acquaintance between the two correspondents. Through other documents kept at the Villa I Tatti, it is possible to date their first encounters to 1916 in Paris, where they were probably introduced to each other through the American lawyer Walter Berry and the American writer Edith Wharton. During World War I, Berenson and Cocteau enjoyed frequent contacts that subsequently diminished, without ever being completely terminated. Although incompatible in many respects (as will be discussed in a forthcoming essay), these two personalities had certain common features: an extraordinary mastery in the art of conversation, which constituted for both of them an alternative to writing; consequently, a predilection for aphorisms in their written work; and finally, the aspiration to incarnate the ideal figure of the 'professional amateur', thereby reaffirming the role of *ludus* in intellectual activity.