



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

Dottorato di Ricerca in

METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA,
STORICO-ARTISTICA E DEI SISTEMI TERRITORIALI

XIII CICLO (Nuova Serie)

Tesi di Dottorato

IL SIGNIFICATO DELLA PITTURA.

IMAGINATIVE ART E ACTUAL CRITICISM IN ROGER FRY

Coordinatore

Prof.ssa Angela Pontrandolfo

Tutor

Prof.ssa Antonella Trotta

Cotutor

Prof.ssa Flora de Giovanni

Candidato

Salvatore Bizzarro

Matr. 8886300006

Anno Accademico 2013-2014

INDICE

p. 4 INTRODUZIONE

CAPITOLO PRIMO

Roger Fry e il Rinascimento veneziano: *Connoisseurship e Imaginative Conception*

- 10 1. Suggestioni rinascimentali
26 2. Un «conoscitore principiante»
39 3. Fry e Berenson sui *Venetian Painters*, una premessa
49 4. Fry *lecturer* a Cambridge: le prime conferenze sulla pittura veneziana,
Giovanni Bellini e Antonello da Messina
63 5. Giorgione e Tiziano: «A curious paradox»

CAPITOLO SECONDO

Critical Scholarship & Museum Curatorship: Roger Fry in America

- 81 1. Fry tra Berenson e Horne: *Connoisseurs e Art Advisors*
94 2. «Americani europeizzati»: Fry tra i collezionisti d'oltreoceano
107 3. Proposte museografiche per il Metropolitan Museum
120 4. «A Museum Controversy»: giù le mani da Rubens!
133 5. Da Berenson a Denman Ross: la lezione dei bostoniani
per una “pedagogia del vedere”

CAPITOLO TERZO

Rinascimento postimpressionista

- 153 1. «Look at it for more than two minutes!»: il *New Movement* di Roger Fry
167 2. Il “Grafton Group”: Roger Fry, Vanessa Bell e Duncan Grant,
tra Postimpressionismo e Astrazione
199 3. *Art*: il “triangolo estetico” di Clive Bell

CAPITOLO QUARTO

Il significato della pittura: l'*Actual Criticism* di Roger Fry,
un “non-metodo”?

- p. 217 1. La forma alla forma: Fry in dialogo con Reynolds e Kant
227 2. La forma tra storia e stile: Fry sui *Grundbegriffe* di Wölfflin
244 3. La forma, “retrospettivamente”: *Old and Modern Masters, Same Criticism*
260 4. Tra forma e contenuto: *The Meaning of Pictures*
284 5. L'ultimo Fry: «Another shock of pleasure»
295 6. *Modus videndi, modus operandi*. Alcune voci italiane su Roger Fry:
l'equivoco purovisibilista e i fraintendimenti di un “non-metodo”

327 BIBLIOGRAFIA

347 FONTI

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi ripercorre secondo un ordinamento cronologico quanto più lineare possibile, le tappe principali del percorso critico di Roger Fry, a partire dagli esordi da conoscitore alla fine del XIX secolo, passando per la stagione più marcatamente formalista degli anni Venti, per arrivare alla “crisi” del formalismo stesso nelle riflessioni sul *metodo* e la *pratica* della critica d’arte nei suoi ultimi anni di attività.

La ricerca che si è condotta muove, pertanto, dalla rilettura critica non solo dei primi contributi pubblicati da Fry sull’arte rinascimentale, la maggior parte dei quali dedicati alla pittura fiorentina e veneziana, ma anche di quella di alcuni manoscritti inediti, di cui si propongono numerose citazioni nel testo, che hanno fornito un ricco repertorio documentario, finora ancora non indagato, attraverso il quale ricostruire lo studio degli antichi maestri del Rinascimento che, per il giovane Fry *connoisseur*, costituirà il primo campo di prova sul quale testare la propria sensibilità estetica.

I manoscritti a cui si fa riferimento sono i testi inediti di un ciclo di conferenze, le prime in assoluto di Fry, tenutesi a Cambridge nel 1894, interamente dedicate alla pittura del Rinascimento veneziano. Lo studio delle opere di Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Giorgione e Tiziano – questi gli artisti presi in esame da Fry nei testi inediti selezionati – ci hanno consentito di inquadrare più nitidamente il lavoro svolto dal critico nel variegato panorama della *connoisseurship* anglosassone di fine secolo, permettendoci di dimostrare come, rifuggendo da facili schematismi, Roger Fry fosse stato, sin da allora, un critico *sui generis*: non completamente immune al fascino decadente dell’estetismo di Walter Pater, lontano, almeno idealmente, dal moralismo vittoriano di John Ruskin, ma neppure pienamente ascrivibile al partito dei conoscitori morelliani, al quale invece vollero assimilarlo molti suoi contemporanei in nome della vicinanza, in quegli anni, a Bernard Berenson.

In realtà, così come si è discusso nel primo capitolo, l’accostamento a Berenson ha finito col privare Fry di un’autonomia di giudizio propria che, invece, emerge fortissima non solo in relazione a *querelles* attributive di cui pure fu protagonista, ma soprattutto in riferimento al dibattito critico del tempo intorno ai problemi aperti

dalla presunzione di universalità della percezione estetica e dalle conseguenti ripercussioni, teoretiche e pratiche, che simili riflessioni aprivano nel campo minato della pratica artistica così come in quello della pratica critica.

Concentrando l'attenzione sull'esaltazione della componente immaginativa-emozionale dell'arte, punto centrale costantemente presente negli scritti di Fry, il lavoro continua, nel secondo capitolo, con la disamina delle vicende che videro Fry coinvolto nel suo lavoro di curatore prima, di *advisor* dopo, presso il Metropolitan Museum di New York, dove sarà impiegato dal 1906 al 1910.

Furono questi anni turbolenti durante i quali Fry dovette vedersela con la "sete di bellezza" dei più intraprendenti collezionisti d'America, da John P. Morgan a Henry C. Frick, da Isabella Stewart Gardner a John G. Johnson, tutti appassionati collezionisti di antichi maestri e non solo.

Ma quegli anni furono anche di intensa e viva sperimentazione, tanto nelle meditazioni teoriche quanto nelle attività museali organizzate per il Metropolitan. L'allestimento temporaneo della sala XXIV, appositamente allestita da Fry per farne una "rivelazione emozionale" della forza espressiva delle opere d'arte lì esposte, è stato senza dubbio il risultato più felice del soggiorno newyorkese di Fry. Meno la contestatissima pulitura di un'opera di Rubens delle collezioni del museo che, come si gridò sulla stampa americana di allora, di cui si citano diversi contributi, sembrava essere stata maldestramente danneggiata da Fry, divenuto così, suo malgrado, l'oggetto della contesa tra colpevolisti e innocentisti. L'episodio ha offerto l'occasione per ridiscutere l'attività del Fry restauratore, assai criticata visti i pessimi risultati di altri suoi interventi, ben più infelici, come quello dei tristemente noti *Trionfi di Cesare* di Mantegna a Hampton Court.

Ma l'America offrì a Fry anche l'occasione di un incontro che si sarebbe rivelato particolarmente fruttuoso per gli sviluppi modernisti del suo pensiero critico. A Boston strinse amicizia con Denman Ross che con il suo *Theory of Pure Design* ambiva a definire una nuova epistemologia della *scienza dell'arte* e, con essa, di una possibile *scienza del vedere*, attraverso cui approntare una vera e propria "pedagogia del vedere artistico".

Le ripercussioni delle teorie di Ross su Fry sono ben evidenti nei manoscritti inediti di alcune conferenze americane. In essi Fry, attraverso il modello di Ross, si appresta, superando così i confini del mero attribuzionismo, ad affrontare le

questioni di estetica dalla prospettiva ben più moderna e aggiornata del critico formalista.

I testi inediti di questo ciclo di *lectures* che Fry tenne a New York con ogni probabilità nel dicembre del 1907, sebbene i manoscritti originali non presentino datazioni, si sono offerti come un utile e prezioso materiale documentario sul quale analizzare il salto compiuto da Fry dal conoscitore ancora di stampo ottocentesco, al critico modernista di arte contemporanea, ruolo per il quale è forse ancora oggi maggiormente conosciuto.

Di soli due anni più tardi è, infatti, la pubblicazione di *An Essay in Aesthetics*, da sempre additato quale testo fondativo del formalismo di Roger Fry e che altro non è che una sistematizzazione teorica più chiara e puntuale – cosa che poi sarà rara nel ricchissimo repertorio saggistico di Fry – del pensiero estetico così come formulato in quel periodo, quando un Fry, allora idealista nelle ipotesi di partenza, si faceva interprete di un'estetica che fondava la propria ragion d'essere nella netta distinzione dell'*imaginative life* dell'artista, da un lato, e dell'*actual life* dello spettatore, dall'altro. Nel mezzo l'opera d'arte, *medium* comunicativo dell'emozione estetica che dall'artista sarebbe dovuta passare allo spettatore grazie al filtro immaginativo delle linee, delle forme e dei colori di cui l'opera si compone. Dall'insieme di questi elementi nasce la *significant form*, chiave di accesso – per alcuni? Per tutti? – del mondo dell'arte a cui Fry, e con lui Clive Bell, ha demandato l'ingrato compito, a quanto pare non assolto secondo i loro più acerrimi detrattori, di spiegare il significato ultimo della pittura ad un pubblico di osservatori e di fruitori d'arte che si stava facendo, ormai nelle prime decadi del secolo scorso, sempre più eterogeneo.

L'organizzazione delle due celeberrime mostre postimpressioniste del 1910 e del 1912 alle Grafton Galleries di Londra, rientravano di diritto nel programma di rifondazione non solo del gusto di attardati londinesi per i quali la modernità sembrava essersi fermata all'Impressionismo, ma anche delle istituzioni stesse della cultura e del sistema dell'arte dell'Inghilterra edoardiana.

Figli del vittorianesimo più austero, Fry e gli altri membri del cosiddetto gruppo di Bloomsbury cercarono di mettere in campo tutte le loro energie per creare le basi su cui erigere una società più libera, più aperta e moderna, tanto nei costumi di vita sociale, quanto nelle manifestazioni artistiche della nuova generazione di artisti che si sarebbero fatti interpreti di quella modernità. Tra questi, i più apprezzati da Roger

Fry, nonché quelli a lui più vicini personalmente, furono Vanessa Bell e Duncan Grant, con i quali, egli stesso nelle vesti di pittore, amò sperimentare nuove tecniche e nuovi stili, importando oltremarica sia la rassicurante solidità geometrica delle mele e dei paesaggi di Cézanne, che lo «spirit of fun», come scriveva Fry, dei colori di Matisse, ma anche le complicate astrazioni cubiste di Picasso o quelle, per loro ancora più indecifrabili, di Kandinsky. All'entusiasmante parabola del Postimpressionismo "all'inglese" della pittura dei primi anni Dieci di Fry, Vanessa Bell e Duncan Grant è dedicato il terzo capitolo.

L'ultima parte del lavoro, invece, di impostazione più strettamente teorica e metodologica, ha voluto affrontare il tema del formalismo di Roger Fry recuperando da una parte il legame con i sistemi teorico-filosofici che ne furono ispiratori – Reynolds, Kant, Wölfflin – per poi focalizzare l'attenzione, dall'altra, sul "discorso dell'arte" proprio di Roger Fry.

Prendendo in esame diversi suoi scritti degli anni Venti-Trenta, si è cercato di far emergere le novità più significative del *metodo* di analisi critica della pittura suggerito da Fry; novità intercorse proprio in questo periodo di fervida riflessione teorica e metodologica sullo statuto stesso della critica formalista che, correndo il rischio di chiudersi in una tautologia pressoché inutilizzabile dai più, andava – e lo stesso Fry avvertì impellente questa necessità – rivista, ripensata *ab origine*, mettendo persino in discussione, se necessario, il binomio stesso *imaginative-actual* nel quale, in un primo tempo, Fry, seppur mai con inequivocabile certezza, aveva creduto di potersi affidare, ravvedendo in esso una possibile dicotomia normativa da porre a sostegno della propria estetica.

Attraverso lo studio di una nutrita rassegna di articoli di quegli anni, il quarto capitolo si muove tutto intorno al *dilemma*, così come è stato definito, del formalismo di Roger Fry. L'incontro-scontro di forma e contenuto diventa, nell'ultimo Fry, il tema centrale che lo porterà a maturare delle conclusioni certamente differenti da quelle del passato, ma nelle quali si intravede comunque il Fry degli esordi.

Quella di Fry è stata una critica sicuramente molto poco sistematica e metodica, talvolta confusa per il sincronismo con cui il critico passava dallo studio dell'arte degli antichi a quella dei moderni e viceversa. Proprio per questo, il filo rosso che ha animato l'intero lavoro è stato il desiderio di recuperare, filtrandola dalle stesse parole di Fry, l'essenza di un discorso critico che, come ci è parso di cogliere, trae

origine più da una *attitude*, da un atteggiamento contemplativo di vigile ricezione estetica nei riguardi dell'arte, che non da una metodologia certa fondata su principi inequivocabili. Questo, per molti, il grande limite sul quale si è arrestato il cammino di Roger Fry.

Invece, come abbiamo voluto dimostrare, è stato proprio questo *modus operandi* che ci ha permesso di riconoscere il Fry maturo degli anni Venti nel giovane conferenziere che a Cambridge aveva discusso con sicurezza e padronanza della forza espressiva della forma dei veneziani del Rinascimento.

In uno sforzo di riabilitazione e costante verifica critica del formalismo di Roger Fry, pur non nascondendo i suoi innegabili limiti, si è preferito parlare di un *actual criticism* più che di una metodologia formalista in senso stretto. Una critica pratica, concreta, che nasce innanzitutto, fedelmente alla tradizione dell'empirismo inglese, dalla relazione che lo spettatore è in grado di instaurare con l'artista nel momento stesso in cui si avvicina alla sua opera per discernere, afferrando il filo sottilissimo della sua *imaginative truth*, l'essenza stessa di un messaggio che, per essere decifrato, necessita della conoscenza di un vocabolario fatto di termini chiari e sinceri come solo le linee, le forme e i colori della pittura sanno essere. Se c'è stato un obiettivo finale dell'intera carriera critica di Roger Fry, senza dubbio questo è stato il desiderio, o meglio l'auspicio, che prima o poi tutti potessero possedere questo "vocabolario della forma".

Gli intenti fortemente didattici del lavoro critico di Fry sono ben evidenti anche nella serie di trasmissioni radiofoniche con cui Fry si presentò agli ascoltatori della BBC Radio col proposito di spiegare loro *The Meaning of Pictures*: questo il titolo, molto promettente, del ciclo di *talks*. Analizzandone i contenuti principali, puntata per puntata, abbiamo cercato di estrapolare il fine ultimo di questa operazione davvero singolare messa a punto da Fry: spiegare alla radio, attraverso un'interessante selezione di opere utilizzate quali *test-cases*, il significato della pittura che, allora, a Fry sembrava scaturire dal perfetto bilanciamento di forma e contenuto che però, avvertiva, solo pochi artisti sono in grado di raggiungere.

Ampio spazio è stato dato, in questa parte della tesi, proprio alla rielaborazione teorico-critica sulla quale Fry lavorerà in tutta la sua ultima produzione di cui si sono analizzati significativi contributi attraverso i quali si è cercato di far emergere, più evidente, l'urgenza di una sistematizzazione metodologica, se non

epistemologica, fortemente ricercata da Fry, sebbene lasciata di fatto irrealizzata ancora nel 1934, anno della sua scomparsa.

Il lavoro si chiude con una ricognizione generale, da considerarsi preliminare per ulteriori approfondimenti sul tema, della fortuna critica del formalismo di Roger Fry nell'ambito del dibattito critico italiano, dagli anni Trenta al secondo dopoguerra.

A seconda delle prospettive d'indagine, l'*elasticità* della sua teoria ha fatto di Fry un teorico "purovisibilista" della forma, troppo poco teorico – Croce; un critico "di gusto" più che "di teoria" – Lionello Venturi; un estetologo dalle dottrine alquanto inconcludenti – Ragghianti; uno studioso votato alla causa del "socialismo dell'arte" – Argan.

Aperto dunque alle letture più disparate, mutevoli come mutevole è l'occhio critico che, aderente al proprio tempo, avanza stilemi interpretativi che afferiscono al *metodo* di una critica e di una critica soltanto, il pensiero di Roger Fry si propone ancora oggi in tutta la sua vitalità, attualizzata e attualizzabile nella *visione* della pittura, ieri come oggi, proprio perché libera dalla omologante fissità dei grandi sistemi metodologici della storia dell'arte.

CAPITOLO PRIMO

ROGER FRY E IL RINASCIMENTO VENEZIANO: *CONNOISSEURSHIP E IMAGINATIVE CONCEPTION*

1. Suggestioni rinascimentali

«“Diapositiva, per favore”, diceva. E appariva il quadro – Rembrandt, Chardin, Poussin, Cézanne – in bianco e nero sullo schermo. E l’oratore indicava. La lunga bacchetta tremante, come l’antenna di qualche insetto miracolosamente sensibile, si fermava su una “frase ritmica”, una sequenza, una diagonale. E poi continuava, perché il pubblico vedesse “le sfumature di colori da pietre preziose, acquamarina, topazio, nella piega delle vesti di seta; le luci che scolorivano in pallide evanescenze”. La diapositiva in bianco e nero pur nella foschia sembrava brillasse e pian piano assumeva la grana e la tessitura della tela vera e propria»¹.

Virginia Woolf ci regala con le sue parole un’immagine nitida di Roger Fry (1866-1934), l’amico critico d’arte e artista egli stesso, il *dotto* dell’arte nel microcosmo di Bloomsbury, talmente conosciuto presso il pubblico inglese da riempire di una folla di duemila persone la Queen’s Hall in occasione delle sue conferenze – «Herbert Read, Berenson, Kenneth Clark ci riuscirebbero?», diceva la Woolf nell’agosto del 1940 a Benedict Nicolson che le aveva fatto notare come, dal suo punto di vista, «l’interpretazione dell’arte suggerita da Fry era troppo sofisticata per il grande pubblico»². Ma di fronte alla riluttanza di Nicolson, la difesa di Fry da parte della scrittrice si faceva sempre più appassionata, almeno quanto gli sforzi con cui aveva intrapreso, solo qualche anno prima, l’avventura letteraria della scrittura di una biografia a lui dedicata, compito faticoso, talvolta assai sconcertante – come confidava nelle sue lettere – vista l’immane mole di materiale documentario col

¹ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, a cura di Nadia Fusini, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 238.

² *Ivi*, p. 286, nota 9.

quale doversi confrontare di continuo, nella speranza di riuscire a «fare la vita di Roger»³.

Ed era con questa speranza, quella cioè che l'«alone di luce enorme»⁴ che Fry si era lasciato dietro potesse continuare a risplendere, che Virginia difendeva il suo lavoro di critico d'arte dalle parole recalcitranti di Nicolson: «Non ha passato forse la vita non in una torre – gli scriveva ancora – ma girando per l'Inghilterra per insegnare a masse di gente che non avevano mai visto un quadro a vedere quello che vedeva lui?»⁵.

Ci sarà riuscito? Persino per molti inglesi, in realtà, quel faro che era stato Roger Fry nello studio della storia dell'arte nelle prime decadi del secolo scorso sembra, col tempo, essersi lentamente spento.

Sul finire degli anni Novanta, avendo deciso di portare un «paper on Roger Fry» ad un *meeting* di economisti a Bristol, al quale era stato invitato, Craufurd Goodwin, storico dell'economia della Duke University, nonché collezionista della più completa raccolta di opere e oggetti legati al *culto* di Bloomsbury del Nord America, si ritrovò di fronte ad un pubblico per il quale Roger Fry era a dir poco sconosciuto. Un generale smarrimento serpeggiò tra le persone in ascolto non appena Goodwin pronunciò per la prima volta il suo nome, colte di sorpresa dal fatto di non sapere chi fosse l'oggetto di studio della relazione annunciata: «What in the world is going on? I'm amazed you've even heard of him, let alone dislike him so much!».

E chi fosse Roger Fry non lo sapeva neppure la fortunata proprietaria di quella che un tempo era stata la casa di campagna dei genitori di Fry, a Failand, nella contea del Somerset, non lontano da Bristol; Goodwin che era andato fin lì per vedere di persona il cancello di ferro dell'ingresso al giardino, realizzato da un disegno di Fry, si vide accolto da una signora che seppe smorzare ogni suo entusiasmo domandandogli candidamente: «Who is Roger Fry?»⁶.

³ Cfr. N. FUSINI, *Introduzione*, *Ivi*, pp. V-XVIII.

⁴ *Ivi*, p. 280, nota 9.

⁵ *Ivi*, p. 286, nota 9.

⁶ I due episodi sono riportati in C. REED, *Only Collect: Bloomsbury Art in North America, in A Room of Their Own. The Bloomsbury Artists in American Collections*, edited by Nancy

Per rispondere a questa domanda, volendo ripercorrere le tappe salienti del percorso di maturazione critica di un pensiero particolarmente variegato e, per questo, ancor più interessante, quale è stato quello di Roger Fry, è necessario procedere dall'inizio, sperando anche noi, sebbene solo in parte, di riuscire a ridare luce a una figura se non dimenticata, sicuramente non sempre opportunamente indagata dalla storia della critica d'arte contemporanea.

Quando nel 1899 un piccolo volume su Giovanni Bellini venne dato alle stampe a firma di Roger Fry, il giovane studioso, allora poco più che trentenne, non era ancora il Fry che avrebbe sconvolto l'opinione pubblica londinese con la mostra postimpressionista del 1910, né tantomeno il teorico, anche se forse dobbiamo immaginare che teorico mai si sia sentito fino in fondo, del formalismo.

Il testo d'esordio di Fry, breve monografia del maestro veneziano, nasceva dalla commissione che aveva ricevuto nella primavera del 1898 da parte della casa editrice At the Sign of the Unicorn che aveva pianificato, proprio a partire da quell'anno, la pubblicazione di un'interessante, quanto purtroppo effimera, collana di testi monografici dedicati ad alcuni grandi nomi dell'arte⁷.

Il libro sul più noto dei Bellini occupa un posto fondamentale in quella che sarebbe stata la lunga e prolifica attività editoriale di Fry che, pur privilegiando testi brevi quali saggi, articoli e recensioni, necessariamente "leggeri" rispetto alla magniloquente gravità di molti volumi pubblicati da altri insigni studiosi, riuscì negli anni a superare questa presunta inferiorità di "peso", arricchendo i suoi scritti di un'insolita ma intelligente complessità, propria di una mente allenata al confronto col più insidioso degli interlocutori possibili: il dubbio. Tuttavia l'incertezza della sua teoria, come recita del resto anche il titolo di un recente studio sull'estetica

E. Green and Christopher Reed, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca-New York 2008, p. 80.

Goodwin ha ben ricostruito il ruolo giocato da Fry nel sistema economico delle istituzioni artistiche del suo tempo in C. D. GOODWIN, *An Interpretation: Roger Fry and the Market for Art*, in *Art and the Market. Roger Fry on Commerce in Art*, edited by Craufurd D. Goodwin, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, in particolare pp. 30-63.

⁷ La serie si intitolava *The Artist's Library*, curata da Laurence Binyon (1869-1943), poeta e scrittore d'arte, appassionato studioso di arte orientale, nonché, dal 1893, direttore del dipartimento di disegni e stampe del British Museum. Gli altri testi pubblicati furono un libro su Hokusai di Charles John Holmes (1898), uno sulle incisioni di Altdorfer di Thomas Sturge Moore (1900), uno su Goya di William Rothenstein (1900) e, infine, una monografia di Van Dyck di Lionel Cust (1903).

formalista di Fry⁸, era questione con la quale l'autore del *Bellini* non credeva ancora neppure di dover fare i conti.

Sul finire del XIX secolo, quando Fry credeva ancora che nella vita sarebbe stato un pittore, gli si rivelò dinanzi l'unica strada possibile che avrebbe potuto e, forse, saputo percorrere più velocemente e con maggior successo di quella artistica, la critica d'arte.

In quel tempo, la critica d'arte, che già tentava faticosamente di conquistarsi, in un connubio con la storia dell'arte che finirà spesso per schiacciarla, lo statuto di disciplina autonoma, era pronta ad accogliere, agli albori del nuovo secolo, proposte interpretative e pratiche metodologiche assai varie e stimolanti. Di quest'ultime, si fece portavoce tutta una nuova generazione di studiosi che, in Inghilterra come in Italia, in Francia come in Germania, dovettero confrontarsi con le insidie di paradigmi investigativi non sempre infallibili come i corrispettivi applicati nel campo delle scienze naturali.

Tuttavia, pur con i suoi limiti, la *scienza dell'attribuzione* si profilava all'orizzonte quale terra promessa di scientificità, appunto, e di universalità di metodo d'indagine, sebbene l'approdo finale, l'agognato cartellino col nome di un maestro, di una bottega, nei casi più difficili quantomeno di una scuola geograficamente e stilisticamente riconosciuta, non fosse sempre sicuro e incontrovertibile. Nonostante ciò, l'ambizione positivista di fine secolo faceva ben sperare e, davvero, sul finire del XIX secolo, nell'arte come nella vita, sembrava ancora tutto possibile⁹.

Nato in una benestante famiglia quacchera di Londra il 14 dicembre 1866, Roger Eliot Fry, conclusi gli studi al King's College di Cambridge in scienze naturali, avrebbe dovuto avviarsi, secondo i desideri del padre, Sir Edward Fry, noto giudice

⁸ Cfr. A. RUBIN, *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science'. The Interpretation of Aesthetic Perception*, Peter Lang, International Academic Publishers, Berna 2013.

⁹ Come non ricordare l'entusiasmo con cui Lionello Venturi nel 1936 salutava i progressi compiuti dalla disciplina a partire dalle ultime decadi dell'Ottocento, nell'introduzione alla sua *Storia della critica d'arte*: «Se si considerano i progressi della storia dell'arte negli ultimi cinquant'anni, non si può fare a meno di meravigliarsi e di rallegrarsi, perché i risultati hanno del prodigioso. Il numero delle monografie sugli artisti e sui monumenti, le storie dell'arte generali, o speciali per nazioni e per epoche e per singole arti, le trattazioni dell'iconografia e della tecnica, le pubblicazioni di documenti, i cataloghi di musei e di collezioni, le riviste tecniche per i conoscitori o culturali per il pubblico, infine e soprattutto le riproduzioni delle opere d'arte d'ogni tempo e d'ogni luogo, tutto ciò costituisce una massa monumentale di materiale di studio», L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 19.

della City, alla carriera accademica di scienziato. Nulla di più lontano dalle più intime aspirazioni di Fry che, desideroso di cimentarsi col *mestiere* del pittore, dal 1889, iniziò a frequentare la piccola scuola di pittura di Francis Bate, per poi proseguire il suo apprendistato artistico, anche se solo per pochi mesi, a Parigi, presso la nota Académie Julian, dove studiò dal gennaio del 1892¹⁰.

Tuttavia già a Cambridge Fry, tra gli incontri filosofeggianti degli Apostoli e le conversazioni «pericolosamente socialisteggianti» con l'ammirato professore di arte John Henry Middleton, «era diventato consapevole delle “possibilità infinite” che la vita conteneva»¹¹, e ancor più lo sarà dopo il suo primo viaggio in Italia, nella primavera del 1891.

Nella sua biografia, Virginia Woolf ci restituisce molto bene la vivacità che deve aver accompagnato il giovane Fry in questa sua prima spedizione italiana; le lettere che dall'Italia inviava alla famiglia, scrive la Woolf, «trasmettono il ronzio e la pressione, l'eccitazione e il rapimento»¹². Visitò Roma e la Sicilia, poi, risalendo la

¹⁰ Per un'approfondita lettura degli eventi della vita di Roger Fry, si rinvia alle sue biografie. La prima, alla quale si è fatto già riferimento, fu scritta da Virginia Woolf e pubblicata dalla Hogarth Press nel 1940. «Atto d'amore», così come scrive Nadia Fusini, curatrice di una recente riedizione italiana, nei confronti del caro amico scomparso sei anni prima, è una biografia che, secondo lo stile woolfiano, deve quasi farsi da sola, raccontare da sola un'intera vita, o meglio, è la voce dello stesso protagonista che l'autrice vorrebbe farci sentire attraverso le sue pagine: Roger non c'è più, sembra volerci suggerire Virginia, ma leggendo e rileggendo la sua vita, in qualche modo, il lettore può «ricrearla», avendo a tratti la sensazione di farne egli stesso parte.

Pur nella ricchezza delle informazioni e dei dettagli descritti, il testo della Woolf resta, comunque, di parte, come giustamente sottolineato anche da Frances Spalding, storica dell'arte e docente di Storia dell'arte presso la Newcastle University, autrice nel 1980 della seconda biografia ufficiale del critico, cfr. V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit. e F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, Black Dog Books, 2nd Edition, Norwich 1999.

¹¹ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 50.

Gli Apostoli erano una società segreta dell'Università di Cambridge i cui membri si riunivano per discutere di questioni morali, etiche e sociali. Il gruppo, conosciuto anche col nome di “Cambridge Conversazione Society”, fu fondato nel 1820 e il nome Apostoli deriva dal fatto che, in origine, comprendeva solo dodici membri. Negli anni, quelli che sarebbero divenuti influenti personaggi della vita culturale britannica vi fecero parte: oltre Fry, ricordiamo John Maynard Keynes, Lytton Strachey, Leonard Woolf (e non è certo un caso che tutti loro saranno poi legati al Bloomsbury Group).

John Henry Middleton (1846-1896), Slade Professor of Art a Cambridge, dal 1889 direttore del Fitzwilliam Museum e poi del South Kensington Museum dal 1892, esercitò, con la sua vasta conoscenza artistica e la sua eccentrica personalità di antiquario girovago, una grande influenza sul giovane Fry.

¹² V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 55.

penisola, Amalfi, Sorrento e Paestum; Firenze gli parve la cosa più allegra che gli fosse capitata, Venezia una *serenissima* pausa di sollievo.

Proprio a Venezia ebbe modo di intrattenersi in piacevoli discussioni sull'arte con Horatio Brown, studioso di storia veneziana, e con John Addington Symonds, l'autore di *The Renaissance in Italy*¹³.

Nonostante l'evidente connotazione vittoriana, ma non per questo ruskiniana, il testo di Symonds, che incontrò, a dispetto della mole che non lo rendeva di certo un'agevole lettura (fu pubblicato tra il 1875 e il 1886 in sette volumi), un notevole successo di pubblico presso inglesi ed americani e, in linea con l'altrettanto noto *The Renaissance* di Walter Pater, intendeva epurare dall'intransigenza morale e dalla pedanteria religiosa, la visione del Rinascimento che John Ruskin aveva promosso con i suoi scritti.

Fry, dal canto suo, non poté sfuggire ai condizionamenti di una cultura fortemente intrisa di moralismo, come quella inglese di fine secolo, che faceva anche dell'esperienza estetica di un viaggiatore errante per musei e gallerie, quale Fry stesso era in quel momento, un atto di fede nei confronti dei valori più nobili dell'animo umano, allenato così, all'apprezzamento del bello e del giusto.

Un giovanilistico desiderio di ribellione, accresciuto in lui dalla rigidità dell'educazione quacchera severamente impartitagli dai genitori sin dagli anni più teneri dell'infanzia, deve tuttavia aver spinto Fry ad accogliere con interesse, almeno in quel tempo, scritti come quelli di Symonds e Pater che però, va detto, saranno per lui lontanissimi negli anni in cui diverrà il combattivo sostenitore della causa postimpressionista.

¹³ Per una breve ricostruzione della fortuna e dei principi ispiratori del testo di Symonds, fortemente condizionati anche dalle aspirazioni identitarie della storiografia ottocentesca italiana, si veda A. QUONDAM, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Liguori Editore, Napoli 2006.

Vale la pena almeno ricordare in questa sede che «*The Renaissance in Italy* ha contribuito, più di ogni altro libro, alla formazione della *basic* idea inglese e nordamericana [...] della civiltà e della storia d'Italia, dei caratteri originali degli italiani, della stessa identità nazionale. Al tempo stesso è stata la più cospicua fonte di notizie e di giudizi estetici per una non superficiale visita alle sale dell'arte italiana nei musei inglesi (in fortissimo sviluppo proprio nell'età vittoriana) o americani (che iniziano a nascere più o meno tutti negli anni della presenza editoriale simondiana): queste istituzioni, almeno nelle aree direttamente dedicate all'Italia, si organizzano proprio in evidente rapporto con quanto l'opera di Symonds prospetta, in particolare con la sua idea dello spirito della *Western Civilization*», *Ivi*, p. 297.

Se il Rinascimento è reinterpretato da Symonds come «l'età in cui tornano vitali e forti le libere (per natura e cultura) pratiche delle civiltà pagane», momento storico privilegiato in cui si è forgiato lo spirito moderno della civiltà, «modello attuale e vivo»¹⁴ di perfetto equilibrio tra morale ed estetica, il Rinascimento di Pater è innanzitutto «il momento fondativo di una cultura universale»¹⁵, «l'espressione più alta della vita e dell'arte» che, proprio dell'arte, ha fatto il punto culminante di un secolare processo di *Civilization*. Del resto, specie nel mondo anglofono, è l'Italia delle corti rinascimentali ad esercitare un potere di fascinazione straordinario nell'immaginario collettivo, proprio perché è in quella società votata all'esaltazione della libertà e dell'*umanità* dell'individuo, che ha avuto origine la civiltà moderna¹⁶. Al giovane Fry, tuttavia, l'ideale di una vita contemplativa, in cui lo spirito dell'uomo moderno poteva rincuorarsi del piacere sensuale suscitato da percezioni estetiche languidamente ammalianti, non era di certo congeniale. Neppure la delicata bellezza di Marie Stillman, musa ispiratrice di Rossetti e Burne-Jones, che ebbe modo di incontrare a Roma, lo impressionò particolarmente.

Le atmosfere decadenti della pittura preraffaellita già non lo incuriosivano più da tempo e, nonostante avesse riconosciuto che la *Primavera* di Botticelli fosse splendida, «proprio come m'aspettavo», scrisse all'amico Goldsworthy L.

¹⁴ Per questa e la successiva citazione, A. QUONDAM, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, cit., p. 293 e p. 302.

¹⁵ Per questa e la successiva citazione, A. TROTTA, *Morelli, Pater e la critica d'arte italiana nella prima metà del Novecento*, in Gianni Carlo Sciolla, *Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di Maria Rosaria De Rosa, La città del sole, Napoli 2009, p. 92.

¹⁶ «In Inghilterra, in particolare, il “mito del Rinascimento” italiano assume caratteristiche peculiari: quando coinvolge e connota esperienze consapevolmente antagoniste della cultura e della pubblica moralità dell'età vittoriana. Per quanto sature di estetismo, queste esperienze non sono però solo estetiche: si impegnano anche nella riflessione sul senso complessivo dei tempi moderni, sull'imperialismo e sulla rivoluzione industriale, sul socialismo nascente e sulla scienza positivista», cfr. A. QUONDAM, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, cit., p. 29. Sull'*appeal* culturale, artistico e letterario, esercitato dal Rinascimento italiano sugli inglesi e gli americani tra Otto e Novecento, si veda, almeno, J. HALE, *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2005; J. B. BULLEN, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, The Clarendon Press, Oxford 1994; *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, edited by John E. Law and Lene Østermark-Johansen, Ashgate, Aldershot 2005; P. EMINSON, *The Italian Renaissance and Cultural Memory*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2012; in particolare, sulla “fiorentinità” del Rinascimento italiano, si veda *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, a cura di Marcello Fantoni, Bulzoni, Roma 2000.

Dickinson, non si curò più di tanto di prendere le difese del suo autore di fronte alla tesi strampalata di Symonds secondo il quale «Botticelli o era un idiota dotato nel disegno che non sapeva minimamente che cosa stava facendo, oppure era un satiro puritano che cercava di svillaneggiare la sensualità rinascimentale con le sue Veneri panciute»¹⁷.

In effetti, sarà proprio Botticelli la primadonna del Rinascimento visto dagli occhi degli inglesi, ammirato con sguardi di devozione, tanto dall'«occhio *morale*» di Ruskin, quanto dall'«occhio *estetico*» di Pater¹⁸. E se Symonds chiuse la faccenda, non senza una punta di sarcasmo, affermando che «naturalmente, siamo tutti grati a Botticelli per aver ispirato le pagine di Walter Pater»¹⁹, Fry era deciso ad andare ben oltre la visione di un favolistico Rinascimento, consolatoria panacea dei mali della società contemporanea, tanto da affermare solo pochi anni più tardi, durante il suo viaggio di nozze in Italia, tra il 1896 e il 1897, «trovo Symonds troppo dilettante in arte»²⁰.

¹⁷ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 62.

¹⁸ Cfr. A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, La città del sole, Napoli 2006, p. 9.

Sulla fortuna critica di Botticelli presso il pubblico inglese della seconda metà dell'Ottocento, si veda A. S. HOCH, *The Art of Alessandro Botticelli through the Eyes of Victorian Aesthetes*, in *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, cit. Nel saggio citato, l'autrice discute la rivalutazione positiva dell'opera di Botticelli da parte di Ruskin, una posizione forse dettata anche dalla necessità di rivaleggiare con la più popolare lettura critica datane da Pater che, secondo Hoch, aveva permesso ai *Victorians* di fare di Botticelli un Caronte capace di traghettarli in «an imaginary past of a vanished culture such as that of ancient Greece or Rome, and by extent, a possible dream-like escape into a fantastic realm».

In realtà Ruskin vide Botticelli più come «the most learned theologian» e il più «trustworthy and true preacher of the reformed doctrine of the Church of Christ», un uomo di Dio, capace in pittura di unire la forza di Tintoretto con la virtù dell'Angelico (così Ruskin scrisse nel 1874 in *The Aesthetic and Mathematic Schools of Art in Florence*, in *The Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and E. Wedderburn, George Allen, London 1906, Vol. XXIII, p. 266); difatti, mentre «Pater's Botticelli is an outsider, a moody, solitary dreamer, amoral almost to blasphemy. Ruskin's Botticelli is presented as a scholar, teacher, and preacher of accepted moral values – almost a quattrocento Slade professor», G. S. WEINBERG, *Ruskin, Pater, and the Rediscovery of Botticelli*, «The Burlington Magazine», Vol. 129, N. 1006, January 1987, pp. 25-27.

Più in generale, sulla riscoperta degli *Old Masters* nel XIX secolo, si veda almeno F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1990.

¹⁹ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 62.

²⁰ *Ivi*, p. 85.

Insomma, Fry era un inglese anomalo, né vittoriano irreprensibile, né esteta decadente, non semplicemente sprovveduto *amateur* d'arte come molti suoi conterranei, ma neppure già incallito *kunstforscher*, capace di «ardue e laboriose ricerche», come egli stesso riconosceva. Ma degli inglesi aveva l'intelligente pragmatismo e la consapevolezza che solo dall'*esperienza dell'arte*, dal contatto empirico con l'opera d'arte intesa come oggetto in sé compiuto, potesse partire il suo studio dei maestri rinascimentali, per scrivere, dopo aver ben allenato l'occhio indagatore, validi contributi di critica con cui superare i confini della pura e semplice *expertise*: «Vedere i quadri – innanzitutto – era la base del suo lavoro»²¹. Tuttavia, proprio attraverso l'arte, valeva almeno la pena tentare di sovvertire l'«innaturale» condizione culturale nella quale gli inglesi erano abituati a vivere al di là della Manica: a Venezia, invece, la vita, come l'arte, gli era sembrata perfetta²².

Già Ruskin aveva animato il suo *The Stones of Venice* con un continuo meccanismo di rimandi tra la moralità dell'Inghilterra vittoriana, che egli stesso contribuì a esacerbare, arricchendo il nostro immaginario di quell'epoca di atmosfere nebulose, persino funeree, e quella, degna di essere presa a modello, della Venezia del Medioevo. È l'immagine romantica della Venezia gotica ad ispirare il «Pontefice della Bellezza» e, soprattutto, l'idea sovrastorica che, in quel tempo, si fosse raggiunta a Venezia la sintesi perfetta tra espressione morale ed espressione artistica²³. Una volta stabilito il parallelo Venezia-Inghilterra, Ruskin intendeva «rendere più esplicite le grandi virtù ma soprattutto le incongruenze e le mende dell'Inghilterra contemporanea»²⁴. Questo paradigma veneziano, in cui l'arte raggiunse il suo apogeo grazie ad uno stile *di natura*, perché dalla natura l'arte trae ispirazione e sempre ad essa ritorna, quasi seguendo un ciclo biologico, e in cui

²¹ *Ivi*, p. 105.

²² «Ora che siamo qui pensiamo ovviamente che Venezia è il solo e unico posto al mondo in cui un mortale possa pensare di vivere», scrisse durante la tappa veneziana della sua luna di miele, *Ivi*, p. 85.

²³ Cfr. J. RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, introduzione e cura di Raffaele Monti, Vallecchi Editore, Firenze 1974, p. XVIII.

²⁴ *Ibidem*.

l'artista è solo colui che piamente «rappresenta nella maniera più chiara più umile e più bella possibile ciò che vede»²⁵, non poteva essere accettato da Fry.

Del resto, Fry partiva proprio da dove Ruskin concludeva la propria esaltazione retorica dell'età dell'oro della Serenissima: il primo Rinascimento.

Preoccupato della poca artisticità dei suoi lavori di pittore, deluso da quanti intorno a lui si professavano artisti, ma che altri non erano che mediocri naturalisti o impressionisti, Fry sapeva che nei grandi maestri del Rinascimento avrebbe trovato la sua via: tanto in pittura, quanto, e soprattutto, nella critica.

Lo «spirito deleterio del Rinascimento» che indusse gli artisti a ricercare la perfezione formale ad ogni costo, pretendendo da loro che si abbandonasse «ogni tentativo di originalità», sacrificato in nome della copia di «quei grandi che avevano forze sufficienti per accoppiare scienza ed invenzione, metodo ed emozione, accuratezza ed ardore»²⁶, non aveva scalfito in Fry la convinzione che, lungi dal peso pressante della trasposizione moralistica del gotico veneziano fattane da Ruskin, era il Quattrocento a dover essere valorizzato quale secolo ispiratore della modernità della vita e dell'arte. C'era ancora molto da scoprire sui grandi maestri di quel tempo, sulle loro botteghe, sulle loro tecniche, sul loro stile: avrebbe dovuto ancora studiare a lungo il giovane Fry, senza stancarsi di interrogare le opere d'arte con i propri occhi, anche quando questi non riuscivano proprio a capacitarsi dell'inafferrabile potenza che si rivelava loro, come dinanzi al grandioso Raffaello, «è così grande, ma continua a lasciarmi indifferente», scriveva rassegnato in una

²⁵ *Ivi*, p. XIX.

²⁶ *Ivi*, p. 145.

Ruskin, tuttavia, precisa che la sua idea di «spirito deleterio del Rinascimento» non deve essere fraintesa: «In tutti i miei scritti non si trova una sola parola che non sia di profonda ammirazione per quei grandi uomini che riuscirono ad indossare la pesante armatura del Rinascimento senza per questo soffocare tutto l'ardore delle loro membra vive: Leonardo e Michelangelo, Ghirlandaio e Masaccio, Tiziano e Tintoretto. Dico solamente che il periodo del Rinascimento è stato dannoso, perché quando i suoi partigiani si slanciarono nel vivo della lotta, la loro armatura fu scambiata per la loro forza; e quindi furono coperti con quelle penose corazze anche quei giovani che avrebbero potuto combattere solo con tre pietre raccolte in un ruscello», *Ibidem*.

Il campo d'accusa ruskiniano è il passaggio, fatale, da una religiosità convinta e pienamente vissuta dai veneziani, grazie al raggiungimento di un'armonia insuperata di bellezza e moralità, quindi di arte e vita, ad un paganesimo corruttore tanto delle forme dell'architettura gotica, ormai soppiantate dal nuovo gusto per l'antico, quanto delle stesse istituzioni politiche e religiose che, fino ad allora, aveva amministrato con rettitudine il governo della Repubblica.

lettera a Basil Williams nel 1894²⁷. Ma la curiosità non gli mancava, né il desiderio di conoscere. Liberatosi, ma mai del tutto, del puritanesimo quacchero, così come delle istanze moralizzatrici della critica ruskiniana, Fry avrebbe impegnato gli anni avvenire nello studio dell'arte, da critico vero, parziale e appassionato per dirla con Baudelaire, che ha «fiducia nella propria sensibilità, non nella sua cultura», che si espone «a ogni tipo di impressioni e di esperienze», e che non teme mai «di rivedere un'opinione che l'esperienza ha modificato»²⁸. Pur con l'irrisolutezza di una critica in continuo divenire, quella di Fry è stata senz'altro una critica onesta e libera a tal punto «da aprire il più ampio degli orizzonti»²⁹.

In fondo, così poco metodico nella disciplina della *connoisseurship*, come sarebbe stato per il resto della sua vita, ma costantemente incuriosito da tutto ciò che in arte ancora non conosceva, avrebbe anche potuto convenire con Ruskin sulla considerazione secondo la quale «la vera felicità consiste nell'essere sempre al cospetto di qualche cosa che non si può conoscere appieno e che si è in procinto di apprezzare e conoscere meglio»³⁰. E, tutto sommato, condividerà proprio con «quel vecchio impostore di Ruskin»³¹ anche l'ambizioso proposito di «convert the English

²⁷ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 77.

²⁸ Per queste citazioni, *Ivi*, p. 101.

²⁹ «Perché sia giusta, cioè, perché abbia la sua ragion d'essere, la critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti», C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 2004, p. 57.

Sebbene la nota definizione della funzione della critica proposta da Baudelaire, fosse tutta protesa in favore della difesa del Romanticismo, «l'espressione più recente e più attuale di bello», la visione del critico che «deve compiere il proprio dovere con passione, giacché egli non rinuncia ad essere uomo», così come immaginato dal poeta francese, ben si accosta a quello che sarà l'operato di Fry, specie negli anni successivi quando, non rinunciando mai al suo essere pittore, diverrà incrollabile punto di riferimento per un ristretto ma promettente gruppo di giovani artisti che, con lui, accoglieranno le istanze moderniste del Postimpressionismo.

³⁰ J. RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, cit., p. 165.

³¹ Così Fry lo definisce in alcuni appunti di viaggio scritti durante il suo ultimo passaggio a Venezia, nel 1932, di ritorno dalla Grecia. Scrive la Woolf: «Del viaggio stesso restano memorie sparse, piccoli quadretti che sembrano completare i ricordi di un tempo: Venezia, per esempio, fredda in una sera di primavera, con Roger Fry che saluta i palazzi dicendo: "Quel vecchio impostore di Ruskin ha dei capitoli su tutto questo. Era troppo virtuoso – è un gran peccato. Tutto doveva quadrare – anche questi palazzi arzigogolati dovevano essere moralmente buoni, mentre non lo sono – oh, no, solo blocchi di pietre colorate"», V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 255.

public to a love of art, to share his own passionate reaction to the world of beautiful objects»³², sebbene, come sappiamo, battendo strade diametralmente opposte: Vittoranesimo ancora intriso di Romanticismo contro Modernismo e Postimpressionismo.

Non sorprende, però, che i nomi di due dei più importanti critici inglesi, se non i più incisivi nell'«establishing the tone of modern art criticism»³³, siano rimasti indissolubilmente uniti nella notissima e fortunata affermazione di Kenneth Clark, secondo il quale se vi è stato qualcuno che ha esercitato la più grande influenza sul gusto in Inghilterra dai tempi di Ruskin, ebbene quel qualcuno fu proprio Roger Fry³⁴.

E, inaspettatamente, leggendo *Modern Painters*, di fronte all'apologia ruskiniana di Turner, alla difesa della sua pittura, sì mimetica, come quella dei migliori paesaggisti – da Claude a Canaletto, da Poussin a Salvator Rosa – ma rinvigorita dalla freschezza di una rappresentazione fenomenica vivificata dall'intimo contatto dell'artista con la natura, sarà Fry, con la sua strenua celebrazione delle abilità disegnative dei maestri italiani, a sembrarci un reazionario difensore della più alta tradizione pittorica. Col tempo, Fry tenderà ad intellettualizzare sempre più la sua idea del lavoro dell'artista che non sarà più chiamato a divinizzare *wordsworthly* la bellezza della natura, restituendo in pittura semplicemente la trascrizione visiva del proprio sentimento interiore, ma, sottraendosi ai rischi di un'arte affettata da facili sentimentalismi e, per questo, indebolita sul piano della definizione compositiva, diverrà egli stesso il creatore di un nuovo mondo, il protagonista di una nuova dimensione sensoriale e percettiva, *imaginative*, per usare un termine caro a Fry e pressoché onnipresente nei suoi scritti.

Ma anche Ruskin era riuscito, non senza insolite contraddizioni, ad alleviare negli ultimi passaggi dei *Modern Painters* la religiosa devozione alla bellezza della natura, restituendo agli artisti la facoltà espressiva della propria immaginazione,

³² S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1963, p. 19.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Così Kenneth Clark nell'introduzione a R. FRY, *Last Lectures*, Cambridge University Press, Cambridge 1939, p. IX.

indiscussa *regina* dell'estetica romantica. Questa apertura di Ruskin conferiva all'*imaginative truth* degli artisti non solo «a cognitive function», ma anche «a formal one transforming external sense impressions into meaningful wholes»³⁵. Peccatore redento dalla malizia dell'«orgoglio di scienza»³⁶, riabilitato «per via coloristica»³⁷ da Ruskin, fu Tintoretto che, nelle opere con soggetto religioso, era stato in grado di penetrare con singolare compassione spirituale il dramma cristologico, presentandosi al contempo come il «campione dell'*Imagination Penetrative*, che afferma “dall'interno” la concreta natura dei soggetti della pittura», ma anche come «un pittore dalla sensibilità moderna quanto quella di Turner o dei Preraffaelliti»³⁸.

Per quanto Ruskin avesse «simply ignored the tremendous activity that was taking place in France»³⁹ mentre scriveva di Venezia e di Firenze, di Tintoretto o di Turner, «his influence on taste was enormous, and depended not only on his powers

³⁵ *Ivi*, p. 30.

³⁶ Fu, infatti, l'«amore per la scienza», secondo Ruskin, il male assoluto della scuola centrale del Rinascimento, quel «desiderio intenso di ricerche e cognizioni accuratissime da mettersi in opera in ogni sua manifestazione». La ricerca esasperata della perfezione formale aveva accresciuto negli artisti e nei committenti la convinzione che un'opera d'arte fosse eccellente solo qualora fosse stata realizzata secondo scienza: «Prospettiva lineare, disegno perfetto, ombre e luci accuratissime in pittura, e anatomia esattissima in tutte le rappresentazioni della forma umana in pittura e nella scultura sono i primi requisiti di tutte le opere di questa scuola», J. RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, cit., p. 160.

³⁷ *Ivi*, p. XIX.

Anche nella sua terza mattinata fiorentina, Ruskin, preso dall'ammirazione per le storie francescane degli affreschi giotteschi in Santa Croce, unisce Tintoretto a Giotto, passando per Turner, per via della comune abilità nel conferire valore simbolico al colore, così da drammatizzare, grazie ad un senso unico del *pathos* coloristico, i loro racconti religiosi: «Giacché Turner somiglia esattamente a Giotto nell'uso delle tinte calde, opalescenti, come Gainsborough gli si accosta per la facoltà della rapida, vivace espressione. Tutti gli altri grandi pittori religiosi italiani ottengono l'espressione con grande lavoro; Giotto la dà con un tocco. Tutti gli altri grandi coloristi italiani vedono del colore soltanto la bellezza: Giotto ne vede anche lo splendore. E nessuno degli altri, fuorché il Tintoretto, ne ha inteso a fondo la simbolica potenza: mentre questi due – Giotto e Tintoretto – sentono, non solo una perfetta armonia, ma anche un recondito significato, nel colore», J. RUSKIN, *Mattinate Fiorentine*, introduzione e cura di Raffaele Monti, Vallecchi Editore, Firenze 1974, p. 52.

³⁸ A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, cit., pp. 28-29.

³⁹ S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, cit., p. 41.

as a critic but also on the accidents of social history»⁴⁰, perchè, in fondo, ogni critica è sempre figlia del suo tempo. E questo doveva saperlo anche Fry che, accantonati nelle intenzioni sia Ruskin che Pater, ripercorrerà questioni già dibattute, specie dal primo, relative alla natura e al ruolo che l'artista era chiamato ad assumere nella società inglese, posizioni le sue, però, volutamente scevre da implicazioni morali, sociali e, soprattutto, politico-economiche.

Relegata la visione dell'artista quale uomo di genio all'immaginario romantico, ormai lontanissimo, il Fry di fine Ottocento, figlio naturale del suo tempo, fu tuttavia molto più ruskiniano di quanto lui stesso fu in grado di ammettere, tanto che frasi come «tutta la funzione dell'artista nel mondo è di essere una creatura visiva e sensitiva», o «l'opera della sua vita non è che vedere e sentire»⁴¹, potrebbero a buon diritto essere uscite dalla sua penna.

Si distinse da Ruskin, però, proprio per la considerazione che ebbe della culla per eccellenza del Rinascimento italiano, Firenze. Se Ruskin «non amò e non capì mai veramente la città toscana e prima di assumerla come organismo artistico è costretto a rifletterla e rimeditarla come inevitabile patria di Dante, di Giotto, di Cimabue e di gran parte di quegli artisti “medioevali” così necessari alle sue teorie»⁴², Fry vede meglio sintetizzati in Firenze piuttosto che in Venezia gli ideali della *polis* e dell'arte rinascimentale sui quali si poggiano i suoi primi studi, tanto da essere «particolarmente felice, in questo periodo e per certi versi anche in seguito, quando riesce ad individuare qualche tratto “fiorentino”»⁴³ persino nelle opere dei veneziani.

⁴⁰ «His work, in fact, was a strong staff on which the ignorant and the timid could lean in safety; his contemporary success is bound up with the rise of the wealthy manufacturing classes to a place in the social world. They needed art in an age of industrial ugliness; and they needed it with a moralistic justification. This John Ruskin provided. His want of historical background made his pronouncements yet easier of digestion by a middle-class public who shared his historical ignorance», così Joan Evans in *John Ruskin*, Oxford University Press, New York 1954, pp. 413-414, citato in S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, cit., p. 40.

⁴¹ Per queste citazioni, J. RUSKIN, *Le pietre di Venezia*, cit., p. 161.

⁴² *Ivi*, p. XXX.

⁴³ R. FRY, *Giovanni Bellini*, a cura di Caroline Elam, Abscondita, Milano 2007, pp. 129-130.

Il suo *Bellini*, infatti, si apre con un brevissimo *excursus* delle vicende storico-politiche che portarono Venezia a essere considerata «la città-stato più ricca, più confortevole, più sicura e meglio governata del mondo»⁴⁴, ma anche la città in cui «alla ricchezza sensoriale» andava a contrapporsi, a differenza di Firenze, «la relativa povertà della sua vita intellettuale»⁴⁵. Venezia era sì «il luogo in cui maggiormente la varietà e la complessità della vita umana attraevano i sensi e le emozioni degli artisti», ma era «a Firenze che i Medici accoglievano con generosità gli umanisti»⁴⁶, era a Firenze che poterono vivere e operare uomini come Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, «inconcepibili a Venezia», era nei circoli medicei che «l'esaltata autoconsapevolezza e la vasta prospettiva intellettuale venivano trasmesse anche agli artisti meno istruiti»⁴⁷. A Firenze, insomma, secondo Fry, spettava il titolo di nuova Atene d'Italia e d'Europa.

Giunto a questa constatazione che, per Fry, non è che il punto di partenza per uno studio comparativo del «genius of Italian people» in età rinascimentale, non mancando di sottolineare, in linea col modello cavalcaselliano, differenze di temperamento e, quindi, di stile, in relazione alle varie aree geografiche della penisola, il Fry che ci si presenta sin dalle prime pagine del *Bellini* è ormai del tutto indifferente anche al richiamo delle suggestioni rinascimentali alla Pater di cui era intrisa la sua introduzione ai saggi di *The Renaissance*.

«Il critico estetico – scriveva Pater – considera tutte le cose di cui tratta, tutte le opere d'arte, e le forme più belle della natura e della vita umana, come poteri o

⁴⁴ *Ivi*, p. 14.

⁴⁵ *Ivi*, p. 16.

⁴⁶ Per questa e la precedente citazione, *Ibidem*.

⁴⁷ Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 17.

Pur con sostanziale divergenza di prospettive e di finalità, nelle parole di Fry possiamo leggere ancora l'eco di quelle di Pater quando, nell'introduzione ai saggi raccolti in *The Renaissance*, scriveva nel 1873: «Di tanto in tanto vengono tuttavia epoche di condizioni più propizie, in cui i pensieri degli uomini si raccostano gli uni agli altri più di quanto non avvenga di solito, e i vari interessi del mondo intellettuale si combinano in un tipo completo di cultura generale. Il Quattrocento in Italia è una di queste epoche felici, e quel che talora si dice dell'età di Pericle è vero per quella di Lorenzo il Magnifico: è un'epoca fertile di personalità, multilaterale, accentrata, completa. Qui artisti e filosofi e coloro che l'azione del mondo ha elevato e reso acuti, non vivono nell'isolamento, ma respirano un'aria comune, e ricevono luce e calore gli uni dai pensieri degli altri. C'è uno spirito di generale elevazione e illuminazione a cui tutti partecipano egualmente», W. PATER, *Il Rinascimento*, a cura di Mario Praz, Abscondita, Milano 2000, pp. 17-18.

forze che producono sensazioni piacevoli»; e ancora: «la funzione del critico estetico è di distinguere, di analizzare, di separare dai suoi accessori la virtù in forza della quale un quadro, un paesaggio, una personalità seducente nella vita o in un libro, produce questa speciale impressione di bellezza o di piacere, di indicare quale sia la fonte di quella impressione, e a quali condizioni la si provi»⁴⁸. È esattamente quello di cui Fry non si preoccupava, ossia di rintracciare nelle opere d'arte quella scintilla in grado di innescare un processo percettivo esclusivamente finalizzato alla contemplazione edonistica della bellezza dell'arte. Difatti non possiamo di certo inserire Fry nella categoria del «critico estetico» che Pater stava formulando.

A differenza di Pater che aveva fatto del fascino *ambiguo*⁴⁹ del Rinascimento e dei suoi protagonisti la propria fortuna, non curandosi delle affannose problematiche attributive che animavano i circoli dei conoscitori, Fry immaginò il suo lavoro di storico e critico d'arte, quasi come quello di un archeologo; come l'archeologo, egli è «compelled to investigate the trivial records of the past with the same care as the greatest monuments, for he never knows in what forgotten lumber-room he may stumble on the key to the problems he seeks to solve»⁵⁰. Ad entusiasmare «such laborious researches» può contribuire l'oggetto stesso dell'indagine del critico, l'artista, col quale condividere, man mano che la nostra conoscenza della sua opera si arricchisce, «that intimate enjoyment of whatever is eternally beautiful which is the final justification of so much toil»⁵¹.

Il giovane Fry è pronto a riconoscere, socraticamente, i limiti della propria conoscenza e soprattutto della propria attitudine alla spesso asettica sistematicità del lavoro del conoscitore e dello storico dell'arte *tout court*.

⁴⁸ W. PATER, *Il Rinascimento*, cit., pp. 14-15.

⁴⁹ Del Rinascimento come «epoca ambigua» e, per questo, ancora più affascinante agli occhi di Pater, parla Mario Praz nella sua postfazione del 1946 a *Il Rinascimento*, *Ivi*, pp. 227-234.

⁵⁰ Così Fry si presentava al lettore, scrivendo in terza persona, in una brevissima introduzione ad una serie di saggi sulla *Early Florentine Painting* pubblicati sul «Monthly Review», R. FRY, *Art before Giotto*, «Monthly Review», 1 October 1900, pp.126-151.

⁵¹ *Ivi*, p. 126.

Se «Pater non è un Wölfflin»⁵², di sicuro non lo è neanche Fry. Considerandosi più un artista prestato alla critica, «who has attempted to become intimate with the aesthetic principles of early Italian painting», Fry si presenta ai suoi lettori, all'alba del nuovo secolo, come un «middleman between the art-historian and the amateur»⁵³, ma di quest'ultimo, superata la romantica sensibilità con cui fu vissuta l'esperienza estetica del Rinascimento nel Decadentismo inglese, rimarrà presto ben poco.

2. Un «conoscitore principiante»

Se nel 1891 il primo viaggio in Italia di Fry poteva in qualche modo ancora somigliare al tradizionale *grand tour* con cui, sin dal XVII secolo, giovani britannici di buona famiglia compivano una tappa obbligata della propria educazione attraverso un'iniziazione culturale alle meraviglie artistiche e archeologiche d'Italia, i successivi, già a partire dal secondo, nel 1894, furono vissuti dal giovane critico con un approccio molto diverso. Allo stupore di chi si ritrovava per la prima volta dinanzi alla “grande bellezza” della Roma imperiale e papalina, alla magnificenza dei templi agrigentini, oppure al cospetto della somma perfezione della pittura di geni indiscussi del Rinascimento, Fry sostituì a poco a poco l'impegno costante dello studio e dell'osservazione attenta e indagatrice propria di chi ha finalmente deciso che, nella vita, sarebbe stato un critico d'arte di professione.

«Stiamo tutto il giorno nei musei e la sera leggiamo Morelli, e io comincio veramente a padroneggiare l'arte italiana come mai prima d'ora e spero perciò che le mie conferenze saranno migliori, anche se non ho idea di come esprimere a parole quanto ho imparato»⁵⁴, scriveva dall'Italia a Basil Williams.

⁵² Così Mario Praz nella già citata postfazione a *Il Rinascimento*.

⁵³ Per questa citazione e la precedente, R. FRY, *Art before Giotto*, cit., p. 126.

⁵⁴ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 77.

Ricordiamo che la prima opera di Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie dei musei di Monaco, Dresda e Berlino*, pubblicata in tedesco nel 1880, verrà tradotta in inglese nel 1883 (solo nel 1886 in italiano); mentre *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria Pamphili*, uscito dapprima sempre in tedesco nel 1890, sarà pubblicato in inglese, in due volumi, tra il 1892 e il 1893, col titolo *Italian Painters*. L'edizione italiana è del 1897.

Fu proprio dal 1894, infatti, che iniziò anche la sua lunga carriera di conferenziere: dalle conferenze trasse sempre grandi soddisfazioni, amava parlare al pubblico e, nonostante avvertisse il peso delle difficoltà incontrate nel doversi cimentare con la traduzione verbale del linguaggio visivo della pittura, sentiva che una “critica parlata”, se così possiamo dire, quindi dinamica, spiegata, a tratti improvvisata, gli fosse molto più congeniale rispetto ad una “critica scritta”, immobilizzata nero su bianco nelle pagine di un saggio o di un libro. Tale atteggiamento non era dettato dalla inconsapevole inesperienza della giovane età: mantenne questa predilezione per l’*oralità* per il resto della sua carriera.

Per conquistarsi il proprio posto nel mondo della *connoisseurship*, non era sufficiente imparare a vedere con i propri occhi: era necessario raffinare la propria *visual sensibility*, attraverso lo studio dell’opera di quei conoscitori che, prima di lui, avevano intrapreso la strada della *scienza dell’attribuzione*.

Morelliano o cavalcaselliano, potremmo chiederci a questo punto. Partendo dal presupposto che non ebbe mai «un grande concetto dell’*expertise*»⁵⁵, se non come di un momento di transizione verso un più completo apprezzamento qualitativo dell’opera d’arte nella sua visione d’insieme, dovremmo ritenere che non sia stato un morelliano convinto. Ma, come si cercherà di dimostrare, la figura di Fry rifugge da facili schematismi. Di certo, non riponendo piena fiducia nell’infallibilità degli strumenti messi in campo dal paradigma investigativo morelliano, preferì concentrare la propria analisi, invece, non tanto o comunque non solo sull’identificazione dell’autore di un’opera senza nome, quanto sulle qualità pittoriche intrinseche dell’opera stessa, sulle sue soluzioni compositive, sulle scelte tecniche messe in atto, sulla combinazione armonica di disegno e colore: insomma su tutti quegli elementi a partire dai quali era possibile ripercorrere a ritroso il percorso creativo compiuto direttamente dall’artista.

Com’è noto, il metodo che Giovanni Morelli aveva messo a punto dopo aver trascorso anni a studiare dal vivo le opere delle gallerie tedesche e italiane, pronto a riconsegnare a quest’ultime dei cataloghi *scientificamente* affidabili, era fondato su un’analisi comparativa dei dettagli morfologici della pittura, di quei dettagli formali che divenuti nel corso dell’intera opera di un maestro manierismi automatici, quasi inconsci, ne avrebbero rivelato inequivocabilmente la mano e, con essa, la

⁵⁵ *Ivi*, p. 107.

personalità e, quindi, lo stile: «Lo sguardo metodologico di Morelli isola alcuni dettagli come fondamentali della grammatica della forma di ciascun maestro, ne istruisce la coerenza in quanto indici della *personalità artistica* e, infine, istituisce una teoria dello stile inteso come *carattere del carattere*»⁵⁶.

Nel 1890, nel tentativo di meglio definire il lavoro che i conoscitori erano chiamati ad adempiere, Morelli rammentava loro di essere «prima di tutto sensibili per natura», di avere «l'occhio aperto alle attrattive delle forme e del colore, anziché avere il cranio fornito delle protuberanze filosofiche», avvertendoli, però, che «il *sensu innato dell'arte, che coll'esercizio diventa intuizione, non basta per giungere alla scienza dell'arte, se non è da lunghi studii dell'opere d'arte raffinato ed educato*»⁵⁷.

L'arte, perciò, andava studiata direttamente nei musei e nelle gallerie, visto che a ben poco poteva servire la lettura di fonti documentarie, se non supportata dall'osservazione empirica delle opere stesse. Declinando il metodo sperimentale delle scienze naturali, il metodo di analisi teorizzato da Morelli, fondatore, quindi, di una nuova *scienza dell'arte*, chiamava a sé un'infallibilità operativa pressoché indubitabile, tanto nelle ipotesi metodologiche di partenza e nelle modalità procedurali dell'analisi condotta, quanto nelle tesi attributive di arrivo, dal momento

⁵⁶ A. TROTTA, *Figure del corpo e scienza dell'attribuzione*, in *Fisiognomica del senso. Immagini, segni, discorsi*, a cura di Marina De Palo, Filippo Fimiani, Antonella Trotta, Liguori Editore, Napoli 2011, p. 87.

⁵⁷ Così Morelli nell'introduzione a *Della pittura italiana*, pubblicata in tedesco col significativo titolo *Kunstkenner und Kunsthistorischer*, in forma di un dialogo socratico tra Morelli e il suo *alter ego* Ivan Lermolieff, pseudonimo col quale lo studioso era solito pubblicare i suoi scritti, cfr. G. MORELLI, *Concetto fondamentale e metodo*, in *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di Jaynie Anderson, Adelphi Edizioni, Milano 1991, p. 38.

Come ci ricorda Jaynie Anderson: «Lo pseudonimo Lermolieff mascherava non solo l'identità di Morelli, ma anche la sua nazionalità, e il fatto che scrivesse in tedesco era dovuto sia alla maggior dimestichezza con la lingua, sia al desiderio di vedere riconosciute in Germania le sue ricerche. Ovvero, per usare le parole di Layard: "Egli cominciò e continuò a scrivere in tedesco [...] perché pensava che in Germania lo studio dell'arte fosse più diffuso e più serio, mentre in Italia incontrava un interesse più limitato [...]". Desiderava inoltre dimostrare ai critici tedeschi che in Italia vi erano persone capaci di discutere di questioni artistiche su basi che essi tendevano a rivendicare come esclusivamente proprie»», J. ANDERSON, *Dietro lo pseudonimo, Ivi*, p. 553.

che quest'ultime non si proponevano più come semplici "opinioni" del conoscitore, bensì come fatti certi di comprovata attendibilità storica e stilistica⁵⁸.

«Per diventare storico dell'arte – poteva ben dire allora Morelli – bisogna essere conoscitore»⁵⁹.

Forse se l'avesse conosciuto, Morelli avrebbe giudicato Fry poco più che un esperto alle prime armi. Ammirando soprattutto la semplice definizione formale e la ferma chiarezza del disegno dei quattrocentisti, molto più della perfezione classicista della pittura dei maestri del Cinquecento, Fry sembra proprio rispondere al prototipo del conoscitore principiante che Morelli tracciò nel prologo al suo *Della pittura italiana*:

«Per un principiante – scriveva infatti Morelli – faremmo meglio se nel nostro intento ci applicassimo dapprima ad alcuni quattrocentisti, quali, per esempio, Antonio Pollaiuolo, il Signorelli, o Fra Filippo Lippi, o il suo scolaro Botticelli, poiché nelle opere di questi antichi maestri l'ossatura vedesi pronunciata attraverso l'involucro della carne e perciò meglio spiccano quelle forme caratteristiche che sono proprie ad ogni maestro, più che nei pittori del Cinquecento e particolarmente in Raffaello, che cerca di coprire col suo fino senso della grazia il substrato osseo per quanto è possibile, senza pregiudicare il carattere della forma»⁶⁰.

Secondo le direttive morelliane, era bene che i novizi della *scienza dell'attribuzione* si esercitassero dapprima sullo studio dei quattrocentisti, perché era in questi maestri che le evidenze morfologiche della loro "grammatica pittorica" risultavano più lampanti anche all'occhio meno allenato. Le forme caratteristiche di un Botticelli, ad esempio, al quale in verità Fry non si dedicherà mai con particolare attenzione, erano, anche per un dilettante, inconfondibili, a partire dalla mano, «con

⁵⁸ A. TROTTA, *Figure del corpo e scienza dell'attribuzione*, in *Fisiognomica del senso. Immagini, segni, discorsi*, cit., p. 78.

⁵⁹ G. MORELLI, *Concetto fondamentale e metodo*, in *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, p. 35.

In Germania Morelli aveva trovato in Wilhelm von Bode (1845-1929), direttore generale dei musei di Berlino dal 1906 al 1920, il «dotto berlinese», come lo chiamava, il suo più acerrimo oppositore.

Su Bode e il suo ruolo nel mercato dell'arte della Germania guglielmina, nonché sulla sua influenza sul gusto antiquario e collezionistico tra Firenze, Berlino e gli Stati Uniti, si veda V. NIEMEYER CHINI, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur tra Ottocento e Novecento*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

⁶⁰ G. MORELLI, *Concetto fondamentale e metodo*, in *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, cit., p. 51.

le dita ossute, non graziose certamente, ma pur sempre piene di vita, le cui unghie [...] sono quadrate e nere all'intorno»⁶¹. Ma il Fry di fine Ottocento non si era lasciato ammaliare nemmeno dall'inebriante «profumo raffaellesco» che tanti dilettanti aveva stordito fin troppo facilmente, perché abituati a giudicare un quadro «soltanto dalla prima impressione»⁶².

Se per Morelli gli artisti del Quattrocento garantivano una più sicura applicabilità del suo «paradigma indiziario»⁶³, per Fry sarà soprattutto in questi artisti che il «sentimento della forma» poteva essere percepito più facilmente proprio da quell'«occhio sensibile all'impressione generale»⁶⁴ che, per Morelli era, appunto, l'occhio di chi è alle prime armi nella pratica e di chi tenta di indovinare la paternità di un'opera per intuizione.

Le prospettive d'indagine erano dunque profondamente differenti. Dalla parte di Morelli sembra che tutti i suoi sforzi si esauriscano nella scrittura di quel «documento che in Italia sogliamo chiamare *cartellino*»⁶⁵; dalla prospettiva di Fry «quel che interessa e ha valore [...], non è il fine da raggiungere – la catalogazione e la classificazione completa delle opere d'arte – ma il processo in sé»⁶⁶. Al fine di poter cogliere appieno la personalità di un artista, infatti, per Fry era fondamentale prendere in esame «il suo modo di posizionare le figure entro i limiti della tavola», «il modo in cui affronta il tema, gli effetti del chiaroscuro, del colore e dell'atmosfera», tutti elementi che il critico inglese definisce «di altissima rilevanza estetica» e, per questo, «tutti più o meno refrattari all'analisi e alla descrizione scientifica»⁶⁷.

⁶¹ *Ivi*, p. 52.

⁶² *Ivi*, p. 56.

⁶³ Cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-193.

⁶⁴ R. FRY, *Andrea Mantegna* (1902), in ID., *Mantegna*, a cura di Caroline Elam, Abscondita, Milano 2006, p. 16.

⁶⁵ G. MORELLI, *Concetto fondamentale e metodo*, in *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, cit., p. 44.

⁶⁶ R. FRY, *Andrea Mantegna* (1902), in ID., *Mantegna*, cit., p. 14.

⁶⁷ *Ivi*, p. 16.

Riconosciuti criticamente i limiti del metodo morelliano, chiaramente esposti nel suo articolo su Mantegna del 1902⁶⁸, non sorprende che già il Fry del *Bellini* di tre anni prima ci appaia molto più cavalcaselliano sia nelle intenzioni iniziali del progetto che nella successiva disamina dell'opera del maestro veneziano. Del resto è alla *History of Painting in North Italy*, scritta a quattro mani da Crowe e Cavalcaselle e pubblicata in due laboriosi volumi nel 1871, che Fry fa spesso riferimento nelle sue note al testo, sebbene nella brevissima prefazione che gli antepone, non possa esimersi dal ringraziare Gustavo Frizzoni, fedelissimo morelliano, per avergli permesso la riproduzione di un dipinto di Bellini in suo possesso. Non dimentichiamo, infatti, che Fry incontrò Frizzoni a Firenze nel 1894 e, come scrisse in una lettera alla madre, egli era «precisely the man I most wanted to meet in Italy»⁶⁹.

Nell'articolo su Mantegna Fry ammette, ci sembra con una punta di rammarico, che il lavoro di Morelli, per quanto sia stato utile «a spostare l'attenzione dall'interesse antiquario a quello estetico», sulla base di studi che, secondo Fry, hanno solo «la parvenza di un metodo scientifico», è stato ciononostante molto più influente sugli

⁶⁸ L'articolo, già citato nelle note precedenti, fu pubblicato sul «Quarterly Review» nel 1902. Oltre a questo, il volume curato da Caroline Elam include anche le traduzioni di altri due articoli: *Mantegna mistico*, pubblicato sul «Burlington Magazine» nel 1905 e *Madonna con Bambino, San Giovanni e Sante (Sacra Conversazione)*, apparso nel 1907 in *Noteworthy Paintings in American Private Collections* di John La Farge e August F. Jaccaci.

⁶⁹ Fry rimase entusiasta dell'incontro, come si intuisce dalla parole con cui prosegue il suo racconto alla madre: «We immediately found so much in common that he has asked me to come and see him in Milan, where he lives, and look over his very important collection. He is the editor of Morelli's books on Italian art, which are now recognized as the greatest authority, and as Morelli is dead there is probably no one who knows so much as Frizzoni. I think he was delighted that I had studied Morelli so carefully», lettera di Roger Fry alla madre, Lady Mariabella Fry, spedita da Bologna nel novembre del 1894, in *Letters of Roger Fry*, edited by Denys Sutton, Chatto & Windus, London 1972, Vol. I, p. 159.

Del resto Fry, con la sua monografia belliniana, sembra rispondere proprio all'auspicio che lo stesso Morelli aveva rilanciato nell'augurarsi che quanto da lui scritto sul Giambellino fino ad allora potesse «incoraggiare qualche giovine a studiare questo gran maestro e la sua scuola più a fondo», I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Nicola Zanichelli, Bologna 1886, p. 376.

Il dipinto appartenuto a Frizzoni a cui Fry fa riferimento nella prefazione al *Bellini* era la *Madonna con il Bambino*, oggi al Museo Correr di Venezia. Fry lo aveva inserito nel capitolo delle opere eseguite entro il 1460, ma sono state proposte anche datazioni più tarde, entro comunque il 1470-1475, cfr. *L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino*, presentazione di Renato Ghiotto, apparati critici e filologici di Teresio Pignatti, Rizzoli, Milano 1969, p. 89.

sviluppi della disciplina storico-artistica rispetto a quello degli «infaticabili Crowe e Cavalcaselle»⁷⁰.

Ad avvicinare Fry al *pionieristico* approccio cavalcaselliano è sicuramente l'intento, condiviso con gli autori della *History*, di ricostruire le fasi dell'elaborazione dello stile di un maestro o, più in generale, di una scuola, tenendo conto anche, a volte soprattutto, delle tecniche di esecuzione delle opere, tant'è che «normalmente Fry avrebbe adottato come criterio principale per la datazione l'evoluzione della tecnica e della fattura»⁷¹. Alla fermezza positivista della *scienza* morelliana, Fry sentì a lui più vicino il più libero criterio descrittivo delle opere d'arte con cui Cavalcaselle si era presentato al suo pubblico, fatto di critici ma anche di non specialisti, con un testo, la *History*, che, specie in ambito tedesco, fu considerato quasi una guida alla pittura dell'Italia settentrionale, «in vista di una possibile fruizione turistica e divulgativa»⁷². Tuttavia, pur intraprendendo anch'egli ripetuti viaggi in Italia, in visita tra chiese, musei e gallerie, di Cavalcaselle Fry non poté, o forse per inclinazione naturale non seppe, imitare la febbrile ricognizione documentaria di dati archivistici e bibliografici, tratto distintivo delle ricerche cavalcaselliane. Di Cavalcaselle, però, condivise l'esposizione «asciutta» dello specialista e lo sforzo di risolvere problemi attributivi o cronologici attraverso «l'individuazione dei riferimenti stilistici di un'opera o di un pittore, dell'influenza che altri vi avevano esercitato e del rapporto con esperienze contemporanee», poiché anche per Fry le scuole, «lungi dall'essere partizioni di comodo [...], diventano uno strumento per raggruppare artisti la cui impronta viene riportata a una comune educazione, all'apprendimento di una stessa grammatica, allo studio dunque dei medesimi testi figurativi»⁷³.

⁷⁰ Per queste citazioni, R. FRY, *Andrea Mantegna* (1902), in ID., *Mantegna*, cit., pp. 14-15.

⁷¹ Così Caroline Elam nella postfazione a *Mantegna*, cit., p. 115.

⁷² Si veda D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988, in particolare pp. 245-307. Ma anche, ID., *Fortuna di Morelli. Appunti sui rapporti fra storiografia artistica tedesca e inglese*, in *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Studi e ricerche*, a cura di Hans Ebert, Donata Levi, Giacomo Agosti, Biblioteca Angelo Mai, Milano 1987, pp. 20-54.

⁷³ Per queste citazioni, D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, cit., p. 270 e p. 277.

Fry sfoggia già nel *Giovanni Bellini* una singolare abilità nel mettere in relazione artisti distinti per scuola d'origine e per capacità pittoriche e disegnative, mostrando una sicurezza d'indagine acquisita assai rapidamente e con notevole competenza, ad esempio quando tenta di rintracciare organicamente il percorso artistico dell'autore della mirabile *Crocifissione* del Museo Correr, attraverso continui e ben argomentati riferimenti agli influssi esercitati su di lui dagli altri Bellini, da Mantegna, da Donatello, da Antonello da Messina.

Se Morelli aveva offerto ai neofiti della *connoisseurship* strumenti analitici che potevano, al più, essere fondativi di una nuova «critica sistematica», piuttosto che di una critica davvero scientifica, in virtù innanzitutto di «un esame più attento e più approfondito delle qualità del disegno e del modellato»⁷⁴, è ancora dalla parte di Cavalcaselle che il giovane Fry sembra protendere in diversi passaggi del suo *Bellini*. Ad esempio, quando oppone nettamente, nella Venezia dei primi anni del Sedicesimo secolo, il predominio della scuola belliniana, da una parte, e l'ascesa del giovane Tiziano, dall'altra; oppure quando si sofferma nell'elogiare le innovazioni tecniche introdotte da Giovanni Bellini, in particolare riferendosi alla giustapposizione di velature ad olio su di una base a tempera, che permise al maestro veneziano di conferire alla sua pittura sorprendenti qualità atmosferiche, quasi leonardesche, in linea con l'evoluzione del suo «sentimento»⁷⁵. O ancora quando, forse un po' semplicisticamente, com'è stato notato⁷⁶, contrappone, proprio come fecero Crowe e Cavalcaselle «the bitter of the Paduan, with some of the

Sul «gioco delle influenze» messo su da Cavalcaselle e prontamente screditato da Morelli e dai suoi seguaci, si veda A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, cit., pp. 88-100.

⁷⁴ R. FRY, *Andrea Mantegna* (1902), in ID., *Mantegna* cit., p. 16.

⁷⁵ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 69.

⁷⁶ «Fry opera una contrapposizione per certi versi superficiale tra Venezia e Padova: l'una è vista come prospera, sicura, godereccia, mondana e poco intellettuale; l'altra, invece, come dotata di una cultura accademica, teologica e antiquaria, e con cittadini dal temperamento “meno equilibrato e più intenso”», così Caroline Elam nella postfazione a *Giovanni Bellini*, *Ivi*, p. 128.

sweetness of the Venetian style»⁷⁷, che, però, in Bellini trovarono un perfetto punto di equilibrio.

Eppure, quando il *Giovanni Bellini* fu pubblicato, più sotto forma di un saggio approfondito che non di una vera e propria *art-biography*, genere nel quale si erano cimentati anche Crowe e Cavalcaselle con le loro ultime fatiche editoriali⁷⁸, fu salutato come un testo piuttosto morelliano, o per meglio dire, berensoniano. Tant'è che Fry si sentì in obbligo di ringraziare anche Bernard Berenson nella prefazione, «per il generoso incoraggiamento e per i validi consigli profusi»⁷⁹ all'inizio della sua impresa.

Il libro di Fry, «un po' troppo elaborato e letterario» per il lettore comune, così come lo giudicò la Woolf⁸⁰, ebbe però un buon successo presso un pubblico più raffinato, complici anche l'elegante veste editoriale ed il ricco apparato d'immagini con cui fu proposto. Inoltre, Fry poteva contare sul fatto che «Bellini's reputation did not decline with those of two other Victorian favorites, Fra Angelico and Francia»⁸¹.

Tuttavia dovremmo chiederci quanto abbia davvero giovato all'esordiente Fry la vicinanza al coetaneo, ma già ben affermato Berenson che, solo pochi anni prima, si era guadagnato l'inimicizia dell'ambiente londinese, soprattutto tra le file dei collezionisti e dei mercanti d'arte, dopo le sprezzanti stroncature inflitte a gran parte delle «troppo ottimistiche attribuzioni» con cui erano state esposte alla New Gallery *presunti* capovalori di maestri veneziani⁸².

⁷⁷ J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, John Murray, London 1871, Vol. I, p. 142.

⁷⁸ Si trattava delle biografie di Tiziano e di Raffaello, pubblicate rispettivamente nel 1877, la prima, e tra il 1882-85, la seconda, cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, cit., pp. 369-423.

⁷⁹ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 11.

⁸⁰ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 109.

⁸¹ Così David Alan Brown nell'introduzione alla riedizione americana del *Bellini* di Fry del 1995, la prima mai ripubblicata dopo l'ultima del 1901, cfr. R. FRY, *Giovanni Bellini*, Ursus Press, New York 1995, p. XI.

⁸² Sulla vicenda si veda F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London, Yale University Press 2000, pp. 152-155 e A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, cit., pp.

Già nel 1904, suo malgrado, Fry pagò amaramente la condanna di *Berenson-ism* e ancor più quella di *Morelli-sm*, quando gli si impedì di curare proprio la riedizione della *History* di Crowe e Cavalcaselle che l'editore Murray aveva in programma sin dal 1899⁸³. Che il mondo della *connoisseurship* tra Otto e Novecento fosse scenario di acerrime contrapposizioni tra studiosi e storici dell'arte, abituati a scontrarsi in *querelles* molto spesso nate anche da antipatie personali oltre che da un'accesa competizione professionale, è cosa nota.

Per quanto «Berenson, like Morelli, was more concerned with the correct ascription of paintings than with an exploration of the relationship between technique and style which was such a pioneering aspect of Crowe and Cavalcaselle's collaboration»⁸⁴, posizione critica che, come abbiamo visto, ci ha restituito un Fry alquanto cavalcaselliano, fu, però, a Berenson che Fry veniva solitamente accostato nell'opinione corrente nei circoli dei conoscitori. In particolare, nel fermo diniego opposto dalla vedova e dal figlio di Crowe all'opportunità di assegnare a Fry l'incarico della riedizione della *History* si legge molto chiaramente tutto l'antagonismo che caratterizzò anche il rapporto Crowe-Morelli, nonostante la collaborazione sancita tra quest'ultimo e Cavalcaselle nella capillare campagna di ricognizione del patrimonio artistico umbro-marchigiano della quale erano stati incaricati dal De Sanctis all'indomani dell'unità nazionale italiana⁸⁵.

Nonostante le rassicurazioni di Fry, i Crowes temevano che il critico avesse in mente di «overturn too many of Crowe and Cavalcaselle's attributions, demolishing many of the painstaking connexions they had made between artists, paintings and

115-123; che Fry «was undoubtedly to suffer in the English art establishment from his association with Berenson», è suggerito anche da Caroline Elam, cfr. C. ELAM, *Roger Fry and the Early Italian Painting*, in *Art Made Modern, Roger Fry's Vision of Art*, edited by Christopher Green, Merrell Holberton Publishers, London 1999, pp. 87-106.

⁸³ La vicenda è molto ben ricostruita in J. GRAHAM, *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 143, N. 1181, August 2001, pp. 493-499.

⁸⁴ *Ivi*, p. 494.

⁸⁵ Su questo si veda D. LEVI, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca, Matteo Panzeri, Lubrina, Bergamo 1993, pp. 133-148 e J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli. Gli appunti di viaggio di un commissario regio nell'Italia centrale*, Federico Motta Editore, Milano 2000.

documents»⁸⁶, timore giustificato ancor più dai commenti, alquanto morelliani, secondo loro, con cui Fry aveva contrapposto l'opera di Crowe e Cavalcaselle a quella dell'*investigatore* Morelli nel già citato articolo su Mantegna.

In verità, da parte sua, Fry tentò in tutti i modi di restare fuori da ogni tipo di opposizione partitica che vedeva schierati in prima linea morelliani e crowe-cavalcaselliani; tuttavia, a dispetto di tali sforzi, le sue parole venivano continuamente associate, spesso a sproposito, all'una o all'altra parte, in un gioco di rimandi e facili accuse che non lasciava più spazio ad una lettura dei suoi contributi immune da pregiudizi, quale Fry voleva essere⁸⁷. A dimostrazione della propria buona fede, Fry replicava alle accuse affermando che, laddove necessario, si sarebbe solo limitato a correggere eventuali errori attributivi presenti nell'opera di Crowe e Cavalcaselle, e di certo non per un gratuito spirito di opposizione, così come sospettavano gli eredi di Crowe ma, al contrario, perché animato da un sincero interesse in favore dei progressi della disciplina, soprattutto alla luce del *new material* che nel frattempo era emerso e che non poteva non essere debitamente preso in considerazione e studiato.

«I shall of course feel it a duty to differ from him [Crowe] whenever it seems to me clear that recent research has rendered his views no longer tenable», scriveva ai Crowes in una lettera del 3 ottobre 1904, per poi aggiungere «I am sure he [Crowe]

⁸⁶ J. GRAHAM, *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, cit., p. 495.

⁸⁷ A proposito del suo articolo su Mantegna, così Fry scriveva a Mary Berenson, moglie di Bernard, in una lettera datata 23 gennaio 1902: «My *Quarterly* article has, I hear, roused the fury of Strong because he thinks I give the honour of inventing scientific criticism (such as it is) to Morelli instead of Crowe and Cavalcaselle. It shows how impartial I have been because all my prejudices are in favour of Cavalcaselle. However, it is fatal to be impartial», cfr. *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, pp. 188-189.

Vale la pena ricordare che mentre Denys Sutton, *editor* delle lettere di Fry nel 1972, non riuscì a rintracciare l'articolo che Fry menziona a Mary Berenson, così come scrive in nota [*Ibidem*], la sua successiva individuazione si deve a Donald A. Laing, autore, nel 1979, della bibliografia completa e commentata delle pubblicazioni di Fry, cfr. D. A. LAING, *Roger Fry, An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Garland Publishing, New York-London 1979, p. 85. L'articolo, infatti, era stato pubblicato in forma anonima.

Sandford Arthur Strong (1863-1904), citato nella lettera da Fry, era il *librarian* della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth e, dal 1897, anche della House of Lords; proprio a lui, già nel 1900, era stata affidata dall'editore Murray la revisione della *History of Painting in Italy* di Crowe e Cavalcaselle, in vista della seconda edizione, poi pubblicata nel 1903. Negli ambienti degli specialisti, solitamente, Strong, insieme con Robert Langton Douglas (1864-1951), anch'egli critico e conoscitore, era schierato contro Berenson e Fry, guardati con sospetto proprio a causa della loro eccessiva fedeltà al metodo morelliano.

would have been the first to welcome any new information upon the subject which recent researches have brought to light but you may be quite sure that in incorporating such results in the new edition I shall not do so in a way to disparage the immense value of Sir Joseph Crowe's work»⁸⁸.

Ad aggravare la posizione di Fry, intervenne anche Wilhelm von Bode che non mancò di far presente in alcune lettere indirizzate a Lady Crowe le sue remore sull'eventualità che la *History* di C. & C. potesse «fall into his hands», le mani pericolosissime di un «disciple of Morelli» e, per questo, appartenente a quella scuola che era «at the very antipodes of C. & C.»⁸⁹.

Le difficoltà che incontriamo nel tentativo di classificare Fry tra le file dei morelliani o dei crowe-cavalcaselliani, insegne con le quali già i suoi contemporanei tentarono di etichettarlo, riaccendono una questione che si ripropone con tutta la sua problematicità ancora oggi. Sicuramente a complicare la risoluzione del caso subentra anche l'innata complessità dell'approccio allo studio dell'arte che Fry manifesta sin dai suoi primi lavori. Complessità dovuta, come si è accennato, alla continua, ininterrotta capacità che il critico ebbe di studiare l'arte con sempre rinnovata curiosità, con costante interesse verso l'aggiornamento dei propri studi, caratteristiche che lo porteranno a consolidare negli anni una naturale propensione ad un talvolta equivoco *change of mind* che, però, esprime chiaramente tutta la prontezza di spirito propria del critico e, di riflesso, l'inesauribile vitalità teoretica della sua ricerca.

La vicenda della riedizione della *History of Painting in North Italy* che, viste le resistenze, Fry non realizzò mai, mette in luce quello che, agli occhi dei suoi oppositori fu, probabilmente, la vera *culpa* del giovane critico: il fatto di non voler cristallizzare i propri studi in un paradigma metodologico definito e assiomaticamente circoscritto da principi nettamente espressi, lo rendevano un bersaglio particolarmente facile da colpire, un ignavo per convenienza e, per questo, del tutto deprecabile. Ma se Fry, ancor più negli anni successivi, mai volle arroccarsi in una torre d'avorio di una teoria in sé finita, ben difesa da delle certezze inespugnabili, come pretendere che lo facesse all'inizio della sua carriera?

⁸⁸ Lettera citata in J. GRAHAM, *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, cit., p. 495.

⁸⁹ Le parole di Bode sono riportate in una lettera dei Crowes a Murray del 19 novembre 1904, *Ivi*, p. 497.

Dunque, né morelliano, né del tutto cavalcaselliano potremmo concludere. Piuttosto, attento studioso del suo tempo che, intelligentemente, sceglie e seleziona, tra quanto già studiato prima di lui, ciò che condivide e che ritiene ancora essere d'attualità per garantire l'avanzamento della ricerca nel campo delle arti, ma, al contempo, *a critic* che, con talora scomoda onestà, non esita a rivedere e smentire opinioni e conclusioni non più *tenable*.

Chiamato a difendere la propria *attitude* come studioso d'arte italiana del Rinascimento, Fry ribadisce chiaramente la propria estraneità alle dispute in voga nel mondo della *connoisseurship* del tempo, a dispetto dei pregiudizi malevolmente espressi dai Crowes contro di lui:

«I confess I am astonished at the entirely mistaken notion that I belong to any camp which could profess antagonism or disrespect to Crowe and Cavalcaselle's work... I hate the whole business of politics in matters where the love of truth should be the only object and I think that anyone who instead of listening to partisan statements had studied what I have written would be forced to admit that I have never been a partisan. What I maintain is that to admire the work of Crowe and Cavalcaselle does not imply the hatred of Morelli, that the differences between them are no longer so important as the points of agreement... if I have had any leanings towards either camp it has been rather to declare the greater importance of Crowe and Cavalcaselle's work, but I decline to be considered a party on either side to an outworn and essentially futile dispute»⁹⁰.

Molti anni più tardi, nel 1924, nel descrivere brevemente la fortuna del «Morellian movement» in una recensione della Ludwig Mond Collection, allora in esposizione alla National Gallery, Fry ne ribadisce, forse anche con maggiore severità di giudizio, limiti e fallacità. A distanza di tanti anni, il metodo morelliano, ormai «no longer regarded by critics with very great reverence», gli appariva come un metodo «of a kind which appealed to men of positive and scientific bent, men who would never have concerned themselves with art, even as a hobby» e, nonostante fosse stato proprio Morelli ad ispirare il «“scientific” character of the Mond Collection», collezione di opere davvero magnifiche per quanto «they did not reveal their beauties easily or at a first glance to the casual visitor», Fry si dimostra

⁹⁰ Lettera di Fry ai Crowes del 4 novembre 1904, *Ivi*, p. 496.

sarcasticamente polemico nei riguardi degli «high priests» morelliani e del loro «vague language and high-flown phraseology of an earlier day»⁹¹.

Di contro alle loro ridondanti espressioni quali «“gran gusto”, and “morbidezza”, and “keeping”» che «would have repelled a mind accustomed to exact definition and quantitative analysis», Fry ci sembra, ancora una volta, guardare con maggiore simpatia a Cavalcaselle «who worked by more instinctive reactions»⁹².

Much Ado About Nothing, si direbbe. I Crowes avrebbero potuto immaginare che, in fondo, la revisione della *History* che Fry aveva in mente sarebbe stata molto più «sympathetic than they feared»⁹³. Del resto, Tancred Borenius che alla fine ne curò la riedizione nel 1913, ebbe modo di ricordare, molti anni dopo, quanto «Roger Fry took the keenest and most active interest in bringing about the new edition of Crowe and Cavalcaselle’s work», non mancando di ammettere, inoltre, quanto, nel condurre a compimento il progetto che Fry si vide naufragare tra le mani, egli si fosse considerato sempre «privileged to profit by his help and counsel», a tal punto da sentirsi nei suoi confronti «never sufficiently grateful»⁹⁴.

3. Fry e Berenson sui *Venetian Painters*, una premessa

Con la riedizione delle fatiche di Crowe e Cavalcaselle, gli eredi del primo, probabilmente, si sarebbero aspettati di rileggere le stesse entusiastiche recensioni che avevano accompagnato la prima pubblicazione della *History* nel 1871: «We long, as we read, to transport ourselves (and the book with us) to Cadore and Udine and Treviso, and a hundred more euphonious centres of dirt and art and natural loveliness», aveva scritto un anonimo *reviewer* sul «Saturday Review» il 10 giugno

⁹¹ Per questa e le precedenti citazioni, R. FRY, *The Mond Pictures in the National Gallery*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 44, N. 254, May 1924, p. 234.

⁹² Per queste citazioni, *Ibidem*.

⁹³ J. GRAHAM, *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, cit., p. 498.

⁹⁴ Per queste citazioni, T. BORENIUS, *Roger Fry as Art Historian*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 65, N. 380, November 1934, p. 236. Su Borenius (1885-1948), storico dell’arte di origini finlandesi, stretto amico di Fry, si veda D. SUTTON, *Tancred Borenius: Connoisseur and Clubman*, «Apollo», CVI, April 1978, pp. 294-309.

1871⁹⁵. In verità, il fatto che anche la riedizione della *History of Painting in Italy*, curata da Douglas e Strong nel 1904, neppure avesse ricevuto unanimi consensi, dimostra quanto infondati fossero stati i pregiudizi dei Crowes contro Fry e, soprattutto, quanto accesa fosse la competizione nel mondo della *connoisseurship* con cui Fry, suo malgrado, iniziava a dover fare i conti.

Una recensione non firmata apparsa sull'«Athenaeum» nell'ottobre del 1904, infatti, giudica piuttosto negativamente il lavoro di Douglas, il cui «praise of Crowe and Cavalcaselle's great and unostentatious labours» prende più la forma di «contemptuous sneers at others who have also attempted to aid in the search for truth»⁹⁶. È facile immaginare che dietro gli *others* a cui il recensore si riferisce potrebbero esserci a buon diritto proprio Berenson e Fry – e in realtà l'anonimo recensore è lo stesso Fry che, più avanti nel testo, cita anche se stesso parlando in terza persona⁹⁷.

Ma neppure l'unione tra il “profeta” della *connoisseurship* Berenson e il “novizio” Fry durò a lungo, e il loro rapporto personale, prima ancora che professionale, fu quanto mai complicato. Tuttavia, almeno fino agli anni Dieci, prima dello scoppio della Grande Guerra, la loro collaborazione rimase viva e fruttuosa, nonostante momentanee parentesi di reciproco allontanamento, ben evidenti anche dalle improvvise interruzioni intercorse nella loro corrispondenza epistolare.

⁹⁵ Citato in D. SUTTON, *Crowe and Cavalcaselle*, in ID., *Early Italian Art and The English*, «Apollo», CXXII, August 1985, p. 113.

⁹⁶ *Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in Italy*, edited by Langton Douglas, assisted by S. Arthur Strong, Vols. I and II, *Review*, «The Athenaeum», N. 4018, October 29, 1904, p. 594.

La recensione continua nel mettere in evidenza tutte le pecche della curatela di Douglas, in particolare il suo «curious habit of somehow identifying recent discoveries with his personal aims, so that it might almost appear to a casual reader that Mr. Langton Douglas had discovered the merits of the Roman School and of the early Sienese expressly to confound his enemies», *Ibidem*; ed ancora smascherando l'astuzia di Douglas nel non riconoscere le attribuzioni prese in prestito da altri studiosi: «In discussing the frescoes of the Upper Church at Assisi, Mr. Douglas follows recent critics in identifying the unknown author of the first and last four frescoes with the painter of the St. Cecilia altarpiece in the Uffizi. This identification he quotes as due to Mr. Roger Fry, though in the article to which he refers it is distinctly stated as Mr. Berenson's idea. It is, we fear, difficult to suppose that this omission is accidental», *Ivi*, p. 596.

⁹⁷ Per l'identificazione dell'autore della recensione in Fry, cfr. D. A. LAING, *Roger Fry, An Annotated Bibliography of the Published Writings*, cit., p. 123 e D. SUTTON, *Introduction*, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 12.

Non sappiamo di preciso come i due si siano conosciuti. È plausibile che a fare da tramite sia stato Logan Pearsall Smith (1865-1946), saggista e critico letterario molto noto, amico di Fry, la cui sorella, Mary, sposerà in seconde nozze Berenson nel 1900. Probabilmente ebbero modo di incontrarsi per la prima volta già nella primavera del 1897, quando Fry si trovava a Firenze in compagnia della moglie Helen⁹⁸.

Un primo campo di prova per un'analisi di questo tormentato sodalizio ci è offerto dai loro studi sui pittori veneti del Rinascimento, ai quali Berenson aveva dedicato nel 1894 il primo dei suoi celebri *gospels* sulla pittura italiana rinascimentale. Pur dedicandosi nelle loro ricerche di quegli anni agli stessi temi, fu con lo stesso *method* che guardarono alla pittura del Rinascimento?

Nella *Preface* a *The Study and Criticism of Italian Art*, raccolta di saggi pubblicati nel 1902, ma scritti nei dieci anni precedenti, Berenson chiarisce la propria posizione in merito alla pratica e alle finalità della *connoisseurship*. Impegnato nella scrittura del *Lotto*, Berenson aveva abbandonato l'idea di continuare a lavorare su di un libro interamente dedicato ai «Methods of Constructive Art Criticism», di cui, ancora nel 1894, aveva scritto soltanto un frammento. La popolare, persino «fashionable» pratica della *connoisseurship*, «is not a new thing» – scriveva Berenson – «it has existed for thousands of years», fino a quando «a new spirit, or rather a new practice, was introduced by Morelli»⁹⁹, di cui «il giovane Lermolieff di Boston»¹⁰⁰ difendeva l'«empiricism founded on facts», che aveva fatto dello studioso italiano non «a mere happy inventor», ma «a real discoverer»¹⁰¹.

⁹⁸ E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)-London 1979, p. 316.

⁹⁹ B. BERENSON, *Rudiments of Connoisseurship. The Study and Criticism of Italian Art*, Schocken Book, New York 1962, p. VII.

¹⁰⁰ Così l'anziano Morelli definì Berenson quando, nel gennaio del 1890, gli fu presentato a Milano; una simile affermazione da parte di Morelli ha tutto il valore di una vera e propria investitura a suo erede del giovane Berenson, cfr. A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, cit., p. 51, nota 49.

¹⁰¹ B. BERENSON, *Rudiments of Connoisseurship. The Study and Criticism of Italian Art*, cit., p. VIII.

Non volendo fare della *connoisseurship* «the subject of a systematic or extensive review»¹⁰², e affetto ancora da un leggero *Paterism*, potremmo dire, Berenson scriverà nel 1927 nel suo *Three Essays in Method*, di non intendere affannarsi nel cercare di dare spiegazioni terminologiche su cosa implichi l'utilizzo, da parte del conoscitore, del verbo *attribuire*: «I have neither the leisure nor the patience to spin it out into the minutest threads»¹⁰³, ammetteva non senza un piglio di fastidio. Piuttosto, rimanendo sempre fedele al pragmatismo morelliano appreso negli anni Novanta, ma arricchendolo della percezione della «aesthetic substance» sottesa nelle opere d'arte, aspirava a fare della *connoisseurship* non solo un «initial step in Constructive Art Criticism», così come si augurava già nella *Preface* del 1902, ma, finalmente, un tassello irrinunciabile per lo studio della storia dello stile di un intero gruppo di artisti o, laddove le ricerche storiche lo avrebbero permesso, anche di singole personalità¹⁰⁴.

Ecco quindi che *I pittori veneziani del Rinascimento* diventa quasi una breve storia dello stile pittorico veneziano, analizzato dagli albori della *Rinascenza* fino all'ineluttabile fase di decadenza, passando però per il breve, quasi ineffabile apogeo della pittura di Giorgione, le cui opere sono state, secondo Berenson, «il limpido specchio della Rinascenza alla sua altezza suprema»¹⁰⁵.

Rispetto alla ricercata precisione con cui Fry tentava di risolvere alcune questioni cronologiche della carriera di Bellini, cercando così di assolvere al meglio al proprio ruolo di conoscitore esordiente in cerca di credibilità, Berenson ci offre un quadro in verità piuttosto generico del panorama artistico veneziano tra Quattro e

¹⁰² Cfr. S. J. FREEDBERG, *Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», Vol. 3, The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 15; il saggio è pubblicato anche in «The New Criterion», Vol. 7, N. 6, February 1989, pp. 7-16.

¹⁰³ Citato in S. J. FREEDBERG, *Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art*, cit., p. 15.

¹⁰⁴ È attraverso l'analisi dei *visual means* utilizzati dall'artista, forma, linea, colore, luce e ombra, che il conoscitore arriva inevitabilmente all'«assessment of the elements of style and their mode of union, mainly in terms of form»; nel varcare la soglia della *history of style*, il conoscitore deve essere quanto mai cauto in quanto «the “style” of a work of art (or of a class of works) is a characterization not just of its world of forms and the manner of their manipulation but of its world of feelings and ideas and *their* manner manipulation», *Ivi*, pp. 24-25.

¹⁰⁵ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 2012, p. 31.

Cinquecento, ma assai più suggestivo di quello che riusciamo ad immaginare dalla pagine di Fry, soprattutto perché impreziosito di chiari rimandi pateriani, a cui Fry cede solo in alcune battute dal gusto più squisitamente letterario.

Per quanto, come è stato notato, il *Rinascimento* di Pater sia «itself a highly sophisticated work of literary art, a sustained prose poem», mentre i libri di Berenson siano sostanzialmente dei «conventional essays»¹⁰⁶, è in chiave tipicamente estetizzante che Berenson declina il proprio Rinascimento veneziano, «quel periodo della storia dell'Europa moderna il quale ha più somiglianza con la giovinezza»¹⁰⁷.

Davvero il mito del Rinascimento sembrava poter essere rivissuto ai tempi in cui Berenson scriveva, poiché quello stesso spirito di giovinezza che aveva animato i grandi uomini di quell'epoca, ora inebriava le speranze dell'uomo di *fin de siècle* che con convinto entusiasmo poteva affermare: «Anche noi siamo dominati da un'illimitata curiosità intellettuale. Anche noi inebbria il senso delle umane possibilità. Anche noi crediamo a un gran futuro dell'umanità; e nulla è ancora accaduto da diminuire la nostra gioia di conoscere e la nostra fede nella vita»¹⁰⁸.

E l'arte poteva davvero offrirsi quale altare sacrificale a cui votare un'intera esistenza, «lived as a sacrament»¹⁰⁹: questo fu il sogno segreto che Berenson confessò tra le righe della sua autobiografia scritta nel '41, nel pieno del dramma della guerra, quando ormai, le sue stesse parole di quasi cinquant'anni prima, dovevano aver avuto tutto il sapore amaro di un'ingenua illusione¹¹⁰.

Berenson che può senza dubbio essere considerato «one of the most carefully fashionable characters of his days: as connoisseur and critic, as aesthetic

¹⁰⁶ Si veda P. BAROLSKY, *Walter Pater and Bernard Berenson*, «The New Criterion», Vol. 2, N. 8, April 1984, p. 48.

¹⁰⁷ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 31.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 60.

¹⁰⁹ «From childhood on I have had the dream of life lived as a sacrament...The dream implied taking life ritually as something holy», citato in A. ELIOT, *Berenson's life as a connoisseur was a fine art*, «Smithsonian», Vol. 9, N. 10, January 1979, Smithsonian Institution, Washington D. C., p. 48.

¹¹⁰ Cfr. B. BERENSON, *Sketch for a Self-Portrait*, Pantheon, New York 1949; Ed. It., ID., *Abbozzo per un autoritratto*, Electa, Firenze-Milano 1949.

philosopher and artistic adviser, and as distinguished scholar and dealer's agent»¹¹¹, riuscì a fare della propria residenza toscana, Villa I Tatti, a metà strada tra Settignano e Fiesole, un *locus amoenus* dove rievocare e rivivere i «cultural values» del Rinascimento, come fosse una «social identity», una «visual construction», e non un'antistorica «imitation of Renaissance forms»¹¹². Le opere d'arte che egli stesso collezionò, mostrando un gusto «inspired by early reading of Walter Pater»¹¹³, diventano nella cornice de I Tatti, «objects of enjoyment, not in the sense of facile amusement, but as sources of the most profound contact with the intrinsic values of art»¹¹⁴.

Raccontando di una sua visita a Spoleto, quasi come se stesse parlando di un'esperienza ascetica, Berenson ci rivela quello che provò mentre contemplava le volute di foglie scolpite negli stipiti del portale della chiesa di San Pietro:

«Improvvisamente gambi, viticci e foglie divennero vivi e così facendo, mi fecero sentire come se io fossi emerso alla luce dopo essere andato a tentoni per lungo tempo nella tenebra di un'iniziazione. Mi sentii come un illuminato, e contemplai un mondo dove ogni contorno, ogni orlo, ogni superficie aveva con me un rapporto vivo e non soltanto conoscitivo, com'era accaduto fino ad allora. Da quella mattina nulla di quanto è visibile mi è riuscito indifferente o perfino noioso. Dappertutto io sento l'immaginaria pulsazione della vitalità, voglio dire energia e fulgore raggiante, come se tutto servisse a intensificare il mio stesso funzionamento»¹¹⁵.

L'enfasi wordsworthiana delle parole di Berenson è ben evidente, e ci richiama alla mente i ripetuti rimandi al poeta romantico messi in campo dallo stesso Pater, in particolare riferendosi a «those "exquisite pauses" of Giorgione»¹¹⁶ e alla sua grandiosa visione della natura. Ma in questo suo immergersi nell'arte, nel momento

¹¹¹ P. RUBIN, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, cit., p. 208.

¹¹² *Ivi*, p. 210.

¹¹³ *Ivi*, p. 220.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 221.

¹¹⁵ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Abscondita, Milano 2009, p. 61.

¹¹⁶ P. BAROLSKY, *Walter Pater and Bernard Berenson*, cit., p. 51.

stesso in cui il suo godimento estetico si fa quasi visione mistica, eludendo la banalità del male umano, ecco che l'arte diventa «la grande finzione, la sublime utopia che riscatta dalla fatica di vivere, è capacità di andare oltre il contesto, esplorazione dell'uomo entro la trappola che è diventato il mondo, illusione di trovare una via d'uscita, aprire la porta agli altri»¹¹⁷. E il lavoro di Berenson è per gli "altri": «a Berenson piace dunque avere ospiti, chiacchierare con loro, mettere a loro disposizione la sua biblioteca, percepire le tante vibrazioni che le continue presenze creano ai Tatti»¹¹⁸. Anche Fry fu in più di un'occasione ospite presso la villa immersa nella campagna fiorentina, ricordandone poi con nostalgia la spensieratezza dei giorni lì trascorsi con Bernard e Mary¹¹⁹.

Tuttavia Fry si sentì sempre profondamente diverso da Berenson, come confida a Mary in una lettera del 1903, dopo che i primi dissapori con Bernard erano già venuti alla luce: «I know quite well that B. B. really thinks well of my writing and that he knows I don't set myself up as a connoisseur of Italian art at all in the same category as himself. I have never had the patience or the opportunity for his kind of study. I don't think that, for that reason, I am bound always to agree with him»¹²⁰.

¹¹⁷ K. FRANCESCHI, *Life is it, whatever it is. Una "Bloomsbury" fiorentina: il circolo di Berenson*, «Bérénice», Anno IX, N. 26, Luglio 2001, p. 149.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ «Yes we are getting old, but I do hope we shall be allowed to go on getting old a little longer because in itself it's not so bad – though you must have had a very low opinion of the process – but think of those lovely days we had when you invited us round to the villas», scriverà in una lettera a Mary Berenson il 10 febbraio 1932, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

Per la consultazione del materiale d'archivio si ringrazia la gentile collaborazione della direttrice, Dott.ssa Ilaria Della Monica.

¹²⁰ «Whoever would take an intelligent and appreciative interest in his work must occasionally differ – continua Fry – It would be too dull if one didn't. But he knows also that I differ respectfully and not dogmatically. And such differences should be tolerated and even welcomed, for it is what helps, in so far as it is intelligent, to keep the subject alive, and though that's not important, proper among cultivated people. I think that such outside brokers are in such things useful middle-men and keep a subject from getting isolated from the general current of educated people. I believe B. B. understands all this and appreciates what I have done in this way. I try as hard as I can to deprecate the idea that I am a specialist but in England there is such a lot of interest in Italian art and so few people who know even as much as I do that I am always being shoved into positions I would rather not take, obliged to make dubious shots at attributions which I know B. B. would settle definitely», lettera di Roger Fry a Mary Berenson, 10 maggio 1903, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, pp. 208-209.

Divergenze spesso legate a questioni di attribuzioni, anche se tra le differenze d'approccio allo studio dell'arte e le conseguenti distinzioni pratiche e metodologiche, possiamo leggere anche il riflesso di personalità dai caratteri inconciliabili. Ciò nonostante, «Berenson's extensive knowledge acted as a sounding board against which Fry would test his opinions, and, initially, the continuing success of his career seemed dependent upon his maintaining the good will of this rather precious mentor»¹²¹, per quanto per Berenson, più di quanto non lo sarà per Fry, «disinterested scholarship could all too easily be turned towards financial gain»¹²².

Non sorprende, quindi, che la mera attribuzione di stampo devotamente morelliano sarà una pratica molto più congeniale al *modus operandi* di Berenson, i cui continui esercizi di *connoisseurship* rispondevano anche alla necessità di soddisfare le richieste di capolavori d'arte italiana che il mercato reclamava, popolato com'era da collezionisti sempre più esigenti, soprattutto al di là dell'oceano.

I *Venetian Painters* si presentavano al lettore, quindi, come «the results of the most recent researches by Morelli and others» e, quale *deus ex machina* della *connoisseurship* più aggiornata, Berenson era pronto persino a smascherare gli errori compiuti da Crowe e Cavalcaselle, come nel caso del discusso *Concerto campestre* del Louvre, la cui attribuzione cavalcaselliana ad un anonimo seguace di Sebastiano del Piombo «always seemed an absurdity»¹²³. Sebbene neppure Berenson fosse infallibile, il suo contributo più significativo agli sviluppi della moderna *scienza attributiva* sta nell'aver individuato e meglio circoscritto precise personalità artistiche, ben inquadrare in virtù dello studio della «artist's creativity» e

Sulla *challenge* Berenson-Fry si veda anche A. SMART, *Roger Fry and Early Italian Art*, «Apollo», CXXXIII, N. 50, April 1966, pp. 262-271.

¹²¹ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 62.

¹²² *Ivi*, p. 64.

¹²³ Per queste citazioni, *The Venetian Painters of the Renaissance*, by Bernhard Berenson, G. P. Putnam's Sons 1894, *Review*, «The Nation», 12 April 1894, p. 279. L'attribuzione del *Concerto campestre* è stata particolarmente lunga e più volte mutata nel tempo; attualmente lo si ritiene un'opera giovanile di Tiziano, per quanto a lungo è stata sostenuta la tesi di una possibile collaborazione tra Giorgione e Tiziano negli anni dell'esecuzione del dipinto, 1509-1510, cfr. J. POPE-HENNESSY, *Tiziano*, Electa, Milano 2004, p. 34 e A. GENTILI, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012, pp. 55-59.

non più solo in relazione alla «his biography»¹²⁴: così facendo Berenson si fece promotore di uno studio che chiamava in causa anche fattori fortemente legati all'artista in quanto individuo, soggetto autodeterminato nel proprio personale vedere artistico.

Così facendo, e rilanciando tutto il fascino del *giorgionismo* di cui Pater aveva tessuto le lodi, Berenson fa proprio di Giorgione il perno centrale intorno al quale ruotano, come dei satelliti, gran parte degli altri veneziani, come se, in qualche modo, si potesse scrivere una storia della pittura veneziana pre e post-giorgionesca. Se Giovanni Bellini è stato il maggior maestro veneziano del Quattrocento, insuperabile nella pittura religiosa, se Carpaccio è stato il primo grande pittore italiano di pittura di genere, ecco che Giorgione «seguace dei due, padrone fin dall'inizio dei loro doni, combinò allo squisito sentimento e alla liricità del Bellini, la vivacità del Carpaccio, il suo amore della bellezza e del colore»¹²⁵.

È a lui, secondo Berenson, che dobbiamo guardare quando pensiamo alla «Rinascenza matura», a quel momento in cui «l'eccesso delle passioni s'era sopito in un illuminato e sincero godimento della bellezza e delle relazioni umane»¹²⁶, tanto che persino il celebratissimo Tiziano altri non fu che «un Giorgione più maturo, più padrone di sé, e dotato d'un più vasto e sicuro dominio del mondo»¹²⁷.

Fry nel suo *Bellini* parlerà di Giorgione enfatizzando maggiormente i toni di un'opposizione generazionale, più che strettamente pittorica; ciò caratterizzò il rapporto del maestro della Madonna di Castelfranco con la stagione belliniana che lo aveva preceduto. Nonostante fosse stato allievo del Bellini, Giorgione, secondo Fry, ebbe tale personalità da inaugurare una vera e propria rivoluzione artistica e, ormai agli inizi del Sedicesimo secolo, poteva farsi degno interprete del «nuovo imperativo del tono atmosferico e del ricco chiaroscuro», in linea – scriveva ancora Fry – «con una semplificazione del disegno del tutto nuova, e con un nuovo senso

¹²⁴ Cfr. D. A. BROWN, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, National Gallery of Art, Washington D. C. 1979, p. 16.

¹²⁵ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 30.

¹²⁶ *Ivi*, p. 31.

¹²⁷ *Ivi*, p. 36.

della disposizione ampia e spaziosa delle masse»¹²⁸. Addirittura è l'anziano Bellini, ormai più che settantenne, che sembra adeguarsi alle tendenze imposte dal suo stesso allievo: «Tutta l'intensità sentimentale della giovinezza, tutta la maestosità regale delle Madonne della maturità, vengono ora fuse e ammorbidite nell'atmosfera raggianti della nuova arte cinquecentesca», per arrivare a comporre, secondo Fry, «una rappresentazione dello spirito rinascimentale alternativa a quella di Giorgione: meno grave, meno intensa, più squisitamente incantevole di quella del giovane artista, illuminata come appare dall'umorismo di un vecchio saggio»¹²⁹.

Ma è proprio a proposito dell'ultima parentesi belliniana che la scrittura di Fry si tinge di toni decadenti alla Pater che ci restituiscono un giovane Fry ancora non del tutto "scientifico" nel suo essere conoscitore.

Descrivendo una delle ultime opere autografe del maestro veneziano, la *Pala di San Giovanni Crisostomo*, realizzata nel 1513 per l'omonima chiesa di Venezia¹³⁰, Fry arriva a parlare di «intima propensione wordsworthiana per le atmosfere della natura selvaggia»¹³¹, esaltandone l'espressione remota e sublime, «una natura in cui la predilezione per l'incanto sensuale è guidata dall'intensità del sentimento umano più che da grandi ideali intellettuali»¹³². Quello che ci resta di fronte alle tante Madonne con Bambino che Bellini realizzò, è un sentimento di *pathos*: è questa l'emozione dominante che ricorre in tutta la sua carriera e che animò sempre «il lavoro inconscio della sua immaginazione»¹³³. Ma è un *pathos* mai melenso o sentimentale, sottolinea Fry, al contrario è la manifestazione più tangibile dell'umanità del dramma che ha unito una madre al proprio figlio, e la loro stessa santità nasce dalla strenua fede con cui vissero la loro condizione di esseri umani, di mortali; ecco allora che è il dolore delle cose mortali che ci tocca il cuore, conclude

¹²⁸ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 75.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 75-76.

¹³⁰ Sull'opera di veda M. LATTANZI, *La Pala di San Giovanni Crisostomo di Giovanni Bellini: il soggetto, la committenza, il significato*, «Artibus et Historiae», Vol. 2, N. 4, 1981, pp. 29-38 e A. TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Electa, Milano 2000, pp. 162-163.

¹³¹ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 79.

¹³² *Ivi*, p. 81.

¹³³ *Ivi*, p. 80.

Fry servendosi di un verso virgiliano che gli sembra restituisca appieno «quello che Giovanni Bellini più intimamente di ogni altro artista ha saputo esprimere»: «Sunt lachrymae rerum et mentem mortalia tangunt»¹³⁴.

4. Fry *lecturer* a Cambridge: le prime conferenze sulla pittura veneziana, Giovanni Bellini e Antonello da Messina

Ancor prima del 1899, Fry fu impegnato nello studio della pittura veneziana per la preparazione di ben dieci conferenze che tenne, per la prima volta in veste ufficiale di *lecturer*, al Cambridge University Extension Movement nel 1894. A queste prime dieci, dedicate ai pittori veneziani del Quindicesimo secolo, andarono ad aggiungersi altre otto conferenze sull'arte veneziana del Sedicesimo secolo, per poi passare a discutere in oltre venticinque altre conferenze della *early* e della *later* pittura fiorentina¹³⁵. Un grande successo si presentò all'incredulo Fry all'indomani

¹³⁴ *Ivi*, p. 81.

Sono le parole pronunciate da Enea (*Eneide*, libro I, v. 462) quando, entrando nel tempio di Cartagine, vi trova dipinte le vicende della sua patria distrutta, Troia.

Sulla forza *drammatica* del soggetto della Vergine con Bambino, Fry tornerà in un articolo del 1902: «Instead of the capricious, whimsical, and occasionally disreputable relations of the Olympian gods – scrive Fry – Christianity made the central point of its whole system the idealization and perfection of the most appealing, the most picturesque, of human relationships, that of the Mother and her child. If artists had been confined to a single theme, no other one could have been chosen which was do inexhaustible, so rich in pictorial and imaginative possibilities, allowing, as it does, each artist to express his own personal ideal of womanly beauty seen in a situation more central and fundamental than any other conceivable. Bellini repeated the subject twenty times without ever repeating himself. Each version was an entirely new and distinct ode to the divine Mother, his early ones tinged with a mysterious pathos, his latest filled with the pure joy of physical well-being», R. FRY, *Art and Religion*, «The Monthly Review», N. 20, VII, 2, May 1902, p. 131.

¹³⁵ I manoscritti originali delle *lectures* di Cambridge, rimasti inediti, insieme a tutti i *Roger Fry Papers* (editi e non), sono oggi conservati presso i Modern Archives del King's College dell'Università di Cambridge (di qui in avanti indicati dall'acronimo MA-KCC), a cui furono donati dalla figlia del critico, Pamela Diamand, tra il 1976 e il 1981; sono stati successivamente meglio catalogati e riordinati soltanto nel 1995.

Per la loro consultazione si ringrazia la disponibilità dell'archivista, Dr. Patricia McGuire, e dell'*assistant archivist* Peter Monteith.

Secondo le indicazioni d'archivio, le conferenze di Cambridge furono tenute per la prima volta nel 1894, ma è possibile che Fry avesse successivamente rimaneggiato i testi per adattarli ad altre conferenze; pertanto come *covering dates* dei fascicoli ritroviamo la generica indicazione 1894-1909.

di queste ammirate conferenze: «My success in that seems out of all proportion to the amount of work put into it»¹³⁶, confessò stupito alla madre in una lettera dell'estate del 1895.

Il manoscritto della conferenza dedicata a Giovanni Bellini può a tutti gli effetti ritenersi un significativo precedente del successivo libro del '99. Concepito per una presentazione orale, esso è movimentato da una vivacità e da un dinamismo verbale andati in parte perduti nel momento in cui Fry dovette fissare i suoi concetti in formule più adatte alla trasposizione editoriale di una vera e propria piccola monografia del maestro. Se nel periodo a cui risale la sua stesura, «Fry fu più vicino a Berenson di quanto sarebbe mai stato in seguito» e se «la struttura rigorosamente cronologica del libro, e il suo tentativo di definire la personalità artistica di Bellini in termini semipsicologici devono molto alla monografia di Berenson su Lorenzo Lotto»¹³⁷, possiamo dire senz'altro lo stesso anche per il Giovanni Bellini della *lecture* di Cambridge. L'inquadramento generale delle vicende storico-artistiche di ambito veneto tra Quattro e Cinquecento è, però, dichiaratamente cavalcaselliano. Fry recupera l'impostazione di fondo che aveva animato la *History of Painting in North Italy* di Crowe e Cavalcaselle e, soprattutto, l'idea della vicinanza, o meglio dell'*influenza*, con cui, fin troppo arbitrariamente secondo il partito dei morelliani, si era costruita una rete di connessioni stilistiche con cui legare i veneti ai loro *neighbours*¹³⁸, schematizzando un gioco di rimandi ormai già ben radicato nella critica di allora e al quale, in verità, non fu del tutto estraneo neppure lo stesso Morelli.

¹³⁶ Citato in F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 50.

¹³⁷ Così Caroline Elam nella sua postfazione a *Giovanni Bellini*, cit., p. 127.

¹³⁸ «The reader will observe how closely each school is connected with its neighbours; he will have little trouble in noting how Tuscan style was introduced amongst the Paduans by Donatello, how the Paduan style extended through Mantegna to Venice and other northern cities. A curious and important change is then wrought by the introduction of oil medium. Antonello's appearance produces a revolution in technical treatment and pictorial feeling. The period, which we may call that of the colourists, begins; it begins under Bellini and continues with his pupils; it gives rise to a contest of rival influences, first in Venice, then in the provinces. The Mantegnesque succumbs, and the Bellinesque expands to the Titianesque, the Giorgionesque, and the Palmesque», così Crowe e Cavalcaselle nella *preface* alla prima edizione della *History of Painting in North Italy*, cfr. J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. I, pp. V-VI.

Fry aveva fatto suo il modello dicotomico proposto dai C. & C. di un Giovanni Bellini padovano-mantegnaresco degli esordi, affiancato da un Bellini «struck by the novel charms of oil-painting», a partire dal momento in cui «Antonello visited Venice»¹³⁹.

Il suo temperamento dinamico, pragmatico, ha fatto sì che Bellini «never stops still, never rests on his laurels and almost up to the day of his death he was modifying his art, even modifying its technical processes so as to express some new and more complex phase of beauty»¹⁴⁰. Gradualmente la sua «Venetian sensuousness» prese il sopravvento sul «religious fervour of his early works», così da rendere «his types more homely, more familiar and continually more charming», mentre «his colour becomes richer and more golden, his love of beautiful textures and the elaboration of the beautiful quality of the picture itself increase, and with this goes a continually increasing interest in atmospheric effects and in landscape generally»; diventa insomma «more pagan and more modern»¹⁴¹, già *giorgionesco* avrebbe detto Berenson con Walter Pater.

Del resto anche Crowe e Cavalcaselle, nella predella e nel paesaggio della maestosa pala realizzata per la chiesa di San Francesco a Pesaro, avevano intravisto «some of that richness which prepares us for the style of Giorgione and Titian»¹⁴², così come avevano visto nella *Madonna con Bambino* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia un'opera chiaramente «Giorgonesque, especially in the touch of the trees»¹⁴³.

¹³⁹ *Ivi*, p. 139.

¹⁴⁰ Così Fry nel manoscritto della conferenza su Giovanni Bellini del 1894, R. FRY, *Giovanni Bellini* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/5.

¹⁴¹ *Ivi*.

¹⁴² J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. I, p. 159.

Crowe e Cavalcaselle avevano qui erroneamente localizzato la pala nella chiesa pesarese di San Domenico, seguendo, quindi, quanto riportato da Vasari, «per un *lapsus calami*», nella seconda edizione delle sue *Vite* del 1568, visto che, nella prima, aveva correttamente ubicato l'opera in San Francesco, cfr. *Giovanni Bellini*, a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 190.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 166-167.

Si tratta della cosiddetta *Madonna degli alberetti*, per via dei due pioppi sveltanti ai lati della Vergine. Giunta nella collezione delle Gallerie dell'Accademia come dono di

Così se nei dipinti allegorici Bellini si libera della severità padovana per inaugurare il nuovo corso della pittura veneziana cinquecentesca che, anche secondo Fry, «avrebbe presto trovato in Giorgione la sua massima espressione»¹⁴⁴, è nelle opere religiose che Fry, sin dal 1894, riconosce tutta la *toccante* vitalità della pittura belliniana, pur ammettendo le ambiguità insite in un simile termine: «“Touching” – a word so spoilt by sentimentalists – that we hardly dare to use it, but none other will express the way in which Bellini’s sense of the pathos inherent in all mortal things catches at the mind and drags it from indifference»¹⁴⁵.

Mitigando il «disegno strutturale dei fiorentini»¹⁴⁶ con «una concezione immaginifica del soggetto»¹⁴⁷, il Bellini di Fry si ritaglia un ruolo da intermediario tra la pittura veneta di due generazioni: da una parte, supera i limiti dello schematismo compositivo, ancora tutto medievale, del padre Jacopo¹⁴⁸, fortemente influenzato dalla dolcezza gotica di Gentile da Fabriano e di Pisanello; dall’altra, si

Girolamo Contarini nel 1838, la tavola è firmata e datata 1487, cfr. *Giovanni Bellini*, a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, cit., pp. 246-247.

Anche Fry apprezzò molto il modo di trattare la natura del Bellini, tanto da scrivere a proposito dei suoi paesaggi: «His landscapes are studied from nature down to the minutest detail of the smallest weed in the foreground, and in the variety of trees and plants which he introduces he shows a simple interest in nature for its own sake which is quite Wordsworthian», R. FRY, *Giovanni Bellini* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/5.

¹⁴⁴ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 67.

¹⁴⁵ R. FRY, *Giovanni Bellini* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/5.

¹⁴⁶ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 49.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 44.

¹⁴⁸ Infatti, a proposito della *Pietà* di Brera, Fry scriverà: «With Bellini it is the intimate tenderness of the emotion, not his vehemence that is emphasized and it is interesting from this point of view to see how he has modified his father’s design. For this too is taken almost directly from a drawing by Jacopo, but the differences though slight are significant of the different temperament of father and son. [...] You will see now wherein Bellini differs from other religious painters; namely in his extraordinary humaneness and his extraordinary realism. Though this picture is intensely religious, intensely Christian, it is not like most of the art of the middle ages in that it does not rely for its effect on symbolism. [...] The picture becomes one of purely human feelings and so long as the feelings of pity and the feelings of the love of a mother to her son remain this picture must arouse the keenest emotions in any spectator even though he had never heard of Jesus Christ or the Virgin Mary», R. FRY, *Giovanni Bellini* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/5.

apre, attraverso il «calore delle ricche armonie»¹⁴⁹ e il «viluppo atmosferico delle forme»¹⁵⁰, alla ricerca di una pura «bellezza della superficie del dipinto»¹⁵¹, perfezionando la vecchia tecnica padovana della tempera, accogliendo «con favore ogni scoperta che gli consentisse di graduare i toni fondendoli tra loro»¹⁵².

Tuttavia, prima ancora che imparasse a sfruttare al meglio le novità tecniche introdotte a Venezia da Antonello da Messina, Bellini ebbe la maestria di applicare la tempera non tanto «to express the divisions and segmentations of the figures as the Paduans and Crivelli do», quanto per ottenere «broad simple planes and tender imperceptible gradations», conferendo alla pittura un generale «sense of unity»¹⁵³. Così facendo, per mezzo di un'analisi che è innanzitutto uno studio della tecnica, prima ancora che uno studio dello stile, Fry individua nella pittura di Bellini un elemento di straordinaria importanza, quel «purely plastic design», così come lo definirà in un successivo articolo del 1912, dedicato ancora una volta ad un'opera del maestro veneziano¹⁵⁴: sono anche queste scelte lessicali, terminologiche, che ci

¹⁴⁹ R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 60.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 62.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p. 53.

¹⁵³ Per queste citazioni, R. FRY, *Giovanni Bellini* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/5.

In particolare, Fry si riferisce in questi passaggi all'opera *Il sangue del Redentore* della National Gallery di Londra, del quale fornisce un'analisi comparativa col dipinto raffigurante il medesimo soggetto realizzato da Carlo Crivelli e custodito al Museo Poldi Pezzoli di Milano. Il confronto sarà ripreso nel *Bellini* del '99, cfr. R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., pp. 38-39.

Fry, individuando nel dipinto di Crivelli una delle primissime rappresentazioni del tema, ritenne di poterlo considerare come il prototipo a cui avrebbe attinto Bellini per la sua tavoletta londinese.

In realtà, come ci ricorda Mauro Lucco, «aveva dunque buon gioco Longhi (1927a), sia pure scaricando la colpa su un incolpevole Berenson, a far presente che così si forzava la storia verso l'assurdo, con il pittore minore a divenire il modello per il più grande. Gli studi successivi su Crivelli hanno in effetti dimostrato senza equivoci che il rapporto deve essere invertito, e che è Carlo a desumere da Giovanni, non viceversa», cfr. *Giovanni Bellini*, a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, cit., pp. 152.

Per alcuni spunti di riflessione su Berenson e Crivelli si veda A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, cit., p.158, nota 13.

¹⁵⁴ R. FRY, *The Redeemer by Giovanni Bellini*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 21, N. 109, April 1912, pp. 10-11 e 15.

rivelano quanto siano *in nuce*, sin da allora, questioni centrali di quella che sarebbe stata l'evoluzione formalista del pensiero critico di Fry.

Tuttavia il *Bellini* del '99 è da leggersi ancora con occhi berensoniani, persino morelliani, potremmo dire, specie in alcuni passaggi che tradiscono un interesse verso uno studio morfologico dei dettagli anatomici delle figure, verso il quale, per la verità, Fry non era particolarmente incline di natura. Torna il *tòpos* morelliano delle mani, prontamente messo in campo, non a caso, nella descrizione della Madonna Frizzoni¹⁵⁵. Ciò nonostante, come suggeritoci da Caroline Elam, «Fry non mira qui a un apprezzamento critico di stampo berensoniano o morelliano: gli

Nell'articolo, che intende restituire al catalogo del Bellini *Il Redentore*, da poco entrato nelle collezioni del Louvre, Fry accosta la «almost theoretical precision» del disegno di Bellini a quello dei fiorentini: «It was only at Padua, where the Florentine tradition had been grafted by Uccello and Donatello, that a Venetian could learn such a method of design, and no one, scarcely even Mantegna, accepted the idea of plastic drawing with more fervor than the youthful Bellini».

Fry vede nel *Redentore* del Louvre, «the first fervor of the Renaissance, the enthusiasm for the classic art and for the complete exploration of formal structure coinciding not with the Paganism of a Malatesta and a Leo Battista Albert, but with a sudden revival of Christian feeling, so that Bellini's *Redeemer* shows a strange intensity of devotional feeling expressed in a way which implies a severe application to the study of pure form».

Insomma il sentimento religioso di Bellini supera i limiti di una visione astratta, puramente devozionale, per dar spazio, al contrario, ad una viva e concreta materializzazione della propria fede, espressa con profonda convinzione attraverso attenti «studies in plastic form and plastic rhythm», con cui riesce a dare alla figura del Cristo «its full embodiment of mass and movement».

Questa capacità di conferire potenza *mistica* al soggetto religioso in virtù di accorte scelte compositivo-spaziali era già stata riscontrata da Fry in Mantegna, cfr. R. FRY, *Mantegna mistico* (1905), in ID., *Mantegna*, cit., pp. 39-54.

¹⁵⁵ «Le mani della Madonna Frizzoni – scrive Fry – sono uniche nell'opera di Bellini: la loro particolarità consiste nel fatto che ogni articolazione è lievemente contratta, come se il tessuto connettivo fosse fissato da un tendine circolare. Malgrado la lunghezza eccessiva delle dita, il disegno richiama vividamente Mantegna, e anche la disposizione dei capelli è di una tipologia in lui ricorrente», R. FRY, *Giovanni Bellini*, cit., p. 40.

È utile ricordare quanto scrisse Morelli sul disegno delle mani di Mantegna e di Bellini: «Ora affinché il lettore possa facilmente distinguere le opere di Giambellino da quelle del Mantegna, col quale viene per lo più confuso in una cert'epoca della sua vita artistica, e propriamente dal 1460 fino al 1480, mi sia lecito di indicare alcune note caratteristiche ch'ebbi occasione di rimarcare, esaminando le opere dei due maestri. Queste note le indirizzo naturalmente solo a coloro che sono poco famigliari colle pitture antiche. Prima di tutto farò osservare che la forma della mano e dell'orecchio è assai diversa nei due maestri: nei quadri di Giambellino l'orecchio è tondo e carnoso, in quelli del Mantegna è lungo e assai cartilagineo; nel Mantegna la mano e le dita sono più grassocce e più corte, in Giambellino sono più ossute, più affilate e con le nocche fortemente accentuate», I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 373.

interessa tanto trasmettere le qualità visive ed emozionali dell'arte di Bellini quanto definirne l'opera»¹⁵⁶.

Per comprendere l'impatto visivo-emozionale che l'opera di Bellini può suscitare, per riuscire ad afferrare, «grasp» scrive Fry, il *feeling* dell'artista, imprescindibile è, quindi, un approfondito studio delle procedure tecniche che il pittore mette in atto.

A questo proposito, riflettendo sulle novità riscontrabili nella pittura del Bellini a partire dagli anni Settanta, Fry ritaglia per Antonello da Messina, attivo a Venezia nel 1472, secondo la cronologia proposta dal critico, un ruolo di primo piano all'interno di tutta la scuola veneziana, mostrando in alcune sue considerazioni una certa autonomia di giudizio sia nei riguardi di Morelli che degli stessi Crowe e Cavalcaselle¹⁵⁷.

Per Fry Antonello da Messina «is the sphinx of Venetian art», avendo posto delle questioni «so fascinating and so insoluble as to bring discord and strife into the otherwise amiable circles of art connoisseurship»¹⁵⁸.

Fry non si fa sostenitore della tesi di Morelli che aveva assegnato ad Antonello un ruolo in fin dei conti marginale sulla scena della pittura veneta. Morelli, infatti, puntava l'accento sul fatto, per lui del tutto anomalo, che un artista così celebrato non venisse neppure solo menzionato nei testi e nei trattati di pittura del secondo Quattrocento, demandando principalmente alle *Vite* di Vasari del 1550 la responsabilità di aver consegnato alla storia dell'arte una personalità di certo singolare, questo sì, ma che, tutto sommato, aveva fondato la propria fama sulla

¹⁵⁶ Così Caroline Elam nella sua postfazione a *Giovanni Bellini*, cit., p. 127.

¹⁵⁷ L'osservazione di Fry rimarrà comunque un punto fermo nella storiografia critica dell'opera belliniana, tant'è che anche Rodolfo Pallucchini nel catalogo della celebrativa mostra monografica dedicata a Giovanni Bellini nel 1949, scriverà: «L'influsso antonellesco stimolò nel veneziano un approfondimento della tecnica pittorica, che risultò più morbida e fusa, e suggerì alcuni nuovi schemi ritrattistici [...]. Si apre così una delle stagioni più felici dell'arte di Giovanni Bellini: dove egli sembra dimenticare gli accenti romantici di poc'anzi per immergersi in un caldo fluido di vita, di una pienezza morale e spirituale altissima», *Giovanni Bellini*, catalogo illustrato della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno - 5 ottobre 1949, a cura di Rodolfo Pallucchini, Alfieri Editore, Venezia 1949, p. 15.

¹⁵⁸ R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

«immaginativa vivace di qualche siciliano»¹⁵⁹. In fondo, secondo Morelli, non vi erano testimonianze storiche sufficienti tali da ritenere fondata la storia secondo cui Antonello sarebbe stato un artista vagabondo tra la Sicilia, Napoli e le Fiandre, dove sarebbe andato al seguito di Van Eyck per apprendere la tecnica ad olio che, poi, avrebbe introdotto a Venezia¹⁶⁰. E nemmeno credibile gli sembrava la storia riportata dal Lanzi nella sua *Storia pittorica d'Italia*, in cui si raccontava dell'umanista napoletano Pietro Summonte secondo il quale Antonello avrebbe appreso la tecnica ad olio non al di là delle Alpi, ma a Napoli, quando lavorava a bottega dal suo maestro Colantonio¹⁶¹.

In definitiva, Morelli preferiva che fossero le opere del maestro siciliano a parlare per lui, lasciando da parte una biografia, quella vasariana, fuorviante se non addirittura assurda nelle conclusioni¹⁶².

Dal canto suo, Fry si mostra scettico nei riguardi del disfattismo morelliano. Pur accettando alcuni punti fermi della cronologia, così complessa, di Antonello da Messina (confermando il 1465 come data certa della prima opera nota del maestro, il *Cristo benedicente* della National Gallery di Londra), ritiene sbagliato «to treat Vasari as a jury treats a man whose alibi has broken down»¹⁶³. Per quanto

¹⁵⁹ I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 386.

¹⁶⁰ Tornato dalle Fiandre, dopo un breve soggiorno a Messina, Antonello – come racconta Vasari – «se n'andò a Vinezia dove [...] per che messo mano a lavorare, vi fece molti quadri a olio, secondo che in Fiandra aveva imparato, che sono sparsi per le case de' gentiluomini di quella città, i quali per la novità di quel lavoro vi furono stimati assai», G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma 2011, p. 399.

¹⁶¹ I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., pp. 388-389.

¹⁶² *Ivi*, p. 391.

Sull'intricata vicenda biografica di Antonello da Messina, si veda, almeno, T. H. BORCHERT, *Antonello da Messina e la pittura fiamminga*, in *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, Silvana Editoriale, Milano 2006, pp. 21-35 e F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milano 1986, pp. 35-80; più in generale, sui rapporti tra Venezia e la pittura del Nord, J. DUNKERTON, *Nord e Sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Bompiani, Milano 1999, pp. 93-103 e B. AIKEMA, B. L. BROWN, *Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi*, *Ivi*, pp. 176-183.

¹⁶³ R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

improbabile sia la data di nascita proposta da Vasari per il maestro, il 1414, che renderebbe plausibile, secondo il biografo aretino, l'ipotesi del suo apprendistato presso Van Eyck, il solo fatto che Antonello non avesse avuto contatti diretti con i fiamminghi, come invece suggeriva Morelli, non giustifica di per sé l'idea che le sue opere siano state «of comparatively small importance», e la sua influenza a Venezia «of the slightest»¹⁶⁴.

Fry non intendeva di certo risolvere gli enigmi della biografia di Antonello ma, col suo tipico pragmatismo, sperava di fornire quantomeno uno studio «tentative and hypothetical» che potesse «at least get some interesting sidelights on Venetian painting»¹⁶⁵.

Nel tentativo di riabilitare le parole del biografo delle *Vite*, Fry scrive:

«Surely Vasari deserves more lenient treatment than that. The worthy and industrious man has an ingenuous way of telling us when he doesn't know what he is talking about which disarms criticism – moreover his stories however inaccurate are generally founded upon facts and contain an essential if not an actual truth and he has a habit of turning out to be right after he has been proved conclusively to be wrong so that I think it is best wherever it is possible to make our views of an artist's work square with Vasari's account. Where it is quite impossible to do so it is no doubt better to rely on the internal evidence of the pictures themselves»¹⁶⁶.

Quindi Fry, con un approccio critico profondamente diverso nei confronti del testo vasariano, giunge tuttavia alla medesima conclusione di Morelli: lasciamo che a

In tempi più recenti è stata da più parti condivisa la data del 1475 (tesi sostenuta in particolar modo da Previtali), quale anno di esecuzione della tavola, alla luce di un riscontrato errore di interpretazione della scritta in latino presente nel cartellino dipinto, in basso al centro, in cui Antonello si firmava «Antonellus messaneus»; per un breve resoconto del dibattito critico sulla datazione dell'opera, si veda *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, cit., pp. 180-181.

¹⁶⁴ R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

Nel manoscritto Fry sembra comunque condividere l'idea di Morelli di posticipare la data di nascita dell'artista al 1444, datazione «somewhere near the truth», che renderebbe del tutto inaccettabile la storia vasariana dell'apprendistato presso il Van Eyck, morto nel 1442. Fry ipotizza, quindi, che se mai Antonello fosse andato nelle Fiandre, il suo accompagnatore sarebbe stato un «follower of Van Eyck and not that painter himself». Oggi si ritiene, comunque, che Antonello possa essere nato intorno al 1430 circa.

¹⁶⁵ *Ivi*.

¹⁶⁶ *Ivi*.

parlare siano i dipinti. Ed è soprattutto il celeberrimo *San Girolamo nello studio* della National Gallery che sembra parlarci chiaramente fiammingo: in esso Fry riconosce una «almost absolute proof»¹⁶⁷ del soggiorno dell'artista nelle Fiandre, mentre il *San Sebastiano* di Bergamo tradisce nuovamente uno spiccato accento veneziano, col suo volto così simile ai ritratti di Gentile Bellini¹⁶⁸.

Pur condividendo con Morelli l'idea di un Antonello sostanzialmente «giambellinesco-veneto»¹⁶⁹ a partire dagli anni Settanta, Fry non crede che come artista egli dovesse «indubitatamente sentirsi da meno dei fratelli Bellini, dei Vivarini, e perfino del Carpaccio»¹⁷⁰. Difatti la *Crocifissione* di Anversa, nella quale Morelli scorse una leggera influenza del Carpaccio sul messinese, è per Fry un'opera pienamente compiuta di Antonello: in essa riconosciamo non solo «somewhat reminiscent of Flemish ideas», ma anche un «terrible and brutal realism of the figures of the two thieves», estraneo «to Venetian feeling», e che dovrebbe ricondursi, invece, al «Sicilian temperament»¹⁷¹ del pittore. Addirittura, riferendosi

¹⁶⁷ *Ivi*.

Su questo indiscusso capolavoro di Antonello da Messina si veda, almeno, P. HOWELL JOLLY, *Antonello da Messina's "St. Jerome in His Study": a Disguised Portrait?*, «The Burlington Magazine», Vol. 124, N. 946, January 1982, pp. 26-29 e ID., *Antonello da Messina's Saint Jerome in His Study: An Iconographic Analysis*, «The Art Bulletin», Vol. 65, N. 2, June 1983, pp. 238-253, nonché *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, cit., pp. 156-158.

¹⁶⁸ L'attribuzione ad Antonello della piccola tavola del *San Sebastiano* dell'Accademia Carrara di Bergamo, proveniente dal fondo Lochis, sembra oggi non così certa. Già ai tempi in cui Fry scriveva, la paternità antonelliana dell'opera non era stata condivisa da Crowe e Cavalcaselle che la considerarono opera del vicentino Giovanni Buonconsiglio, cfr. J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. I, p. 440.

Altri nomi circolati in tempi più recenti sono stati quelli di Bartolomeo Montagna (così Lionello Puppi, 1962), di Jacobello de Antonio, figlio di Antonello, e quello del poco conosciuto Jacometto Veneziano, cfr. F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, cit., p. 134, nota 11.

¹⁶⁹ I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 399.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 393.

¹⁷¹ Per queste citazioni, R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

Contrariamente a Morelli, Fry non vede nella *Crocifissione* di Anversa un'influenza del Carpaccio: «The angular movement of the S. John too is rather Italian, though it was doubtless this that led Morelli to find unmistakable evidence of the influence of Carpaccio on Antonello. We shall see later on reason for supposing that Carpaccio had scarcely begun

alle «strained and contorted poses» delle figure dei due ladroni, chiama in causa la pittura fiorentina, e Pollaiuolo in particolare:

«Only at Florence was the study of muscular tension as affecting the form of the body pusher as far as this. I do not suggest for a moment that this is comparable with such work as Pollajuolo's. I only mean that the aim is similar and that the actual knowledge of anatomy is considerable»¹⁷².

Crowe e Cavalcaselle, già nella *History* del 1871, avevano riassunto la questione dell'intricata biografia di Antonello, sostanzialmente così come poi la riprese Morelli nel 1880. Se Morelli, però, aveva esagerato nello sminuire l'importanza dell'influsso antonelliano sulla pittura veneziana, Fry, dall'altra parte, si sente di dover circoscrivere entro toni più realistici e veritieri la visione piuttosto enfatizzata del pittore siciliano avanzata dai primi.

«Crowe and Cavalcaselle – scriveva ancora Fry – use him as a sort of *Deus ex machina*, whenever they are put to it to explain some change in technique or some

to learn drawing at this time whereas Antonello had been certainly a finished artist for ten years», *Ivi*.

In effetti, l'opera è datata 1475 (cfr. *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, cit., pp. 160-165) e ciò renderebbe molto improbabile la tesi di una possibile influenza sul messinese di Carpaccio, allora di appena dieci anni, considerato ormai convincente il 1465 come anno indicativo della sua nascita. Tant'è che anche Longhi, in un saggio del 1932, capovolse i termini del paragone, riconoscendo che nella pittura carpaccesca «la grana quanto si vuole porosa, traluce sempre il rigore geometrico della struttura»; una struttura che, attraverso i disegni, veniva a fuoco nell'artista veneziano tramite «i pensieri stilistici di Antonello», altro referente pittorico del «Carpaccio», cfr. R. LONGHI, *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, a cura di Paola Scremin, Umberto Allemandi & C., Torino 1991, p. 47.

Si deve però già a Ruskin la vera riscoperta del pittore e «la premessa alla sua interpretazione in chiave “di genere”, sulla quale tanto insistettero il Fry e il Berenson (responsabili dei primi paralleli con i fiamminghi), ma che in effetti improntò gran parte della critica fra il tardo '800 e le prime decadi del nostro secolo, dando luogo ad un'infinità di variazioni, implicantili rilievi di umorismo [Morelli, 1886], spirito popolaresco [A. Venturi], arcaicità [Faure, 1926], festoso candore [Lorenzetti, 1927] e altro ancora; finché con L. Venturi [1907] si cominciò a rifare conto della sua sensibilità espressiva, alla cui definizione porteranno contributi il Ragghianti e vari altri», così Manlio Cancogni nella presentazione a *L'opera completa del Carpaccio*, presentazione di Manlio Cancogni, apparati critici e filologici di Guido Perocco, Rizzoli, Milano 1967, p. 8.

¹⁷² R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

novelty of manner in Venetian art the mysterious Sicilian is appealed to produce the required effect»¹⁷³.

In effetti, partendo anche loro da quel 1465 quale anno della prima opera certa del maestro, Crowe e Cavalcaselle, contrariamente a Morelli, ne avevano elogiato il ruolo di innovatore in nome del nuovo *medium* introdotto in laguna, per il quale si era immediatamente distinto da tutti gli altri pittori:

«At the date of this work – scrivono – Venetian artists were cultivating a style altogether different from that of Antonello, Gentile Bellini was composing the panels of the organ of St. Mark, and the majesty of Lorenzo Giustiniani; Giovanni Bellini was designing his familiar subject of the Pietà, Bartolommeo Vivarini had just completed the Madonna of the Naples Museum. The medium used by all three was tempera»¹⁷⁴.

Nel *Trittico di San Gregorio* di Messina (oggi sappiamo che si trattava in realtà di un polittico), che, giustamente, collocano al 1473, gli autori della *History* riconoscono prove certe della «Flemish education» di Antonello: è sin dagli anni Sessanta che l'artista riesce a fondere perfettamente «a more natural tenderness, greater blending, and a golden transparence of tone»¹⁷⁵ con un disegno più accurato e un più spiccato senso del chiaroscuro.

Se neppure Berenson era rimasto particolarmente entusiasta delle abilità *decorative* di Antonello, un artista «solitario, impersonale» che «da Giovanni Bellini fu influenzato più di quanto influenzasse lui ed altri Veneziani»¹⁷⁶, ora, invece, è su quelle novità tonali e chiaroscurali di cui Antonello fu portatore che si ricompone l'accordo tra Fry e Crowe e Cavacaselle:

«I think that knowing as we do that he was painting with full fusion of tones in 1465, that he came to Venice in 1472, that during the 70's Venetian painting underwent a

¹⁷³ *Ivi.*

¹⁷⁴ J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. II, pp. 84-85.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 86.

Sull'opera, l'unica rimasta nella città natale del pittore e dalle vicende conservative assai sfortunate, si veda *Antonello da Messina, l'opera completa*, a cura di Mauro Lucco, cit., pp. 130-137.

¹⁷⁶ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 208.

marked technical change in the direction of greater fusion and richer chiaroscuro we cannot doubt that his influence was very great. That he dealt the deathblow to Squarcionsim and the hatched tempera technique and helped the Venetians to discover that suave and sensuous treatment which was more in accord with their own temperament than the rigid definition of the Paduans technique»¹⁷⁷.

E l'accordo tra i tre critici si consoliderà ancor più nel riconoscere nel genere del ritratto «in the Flemish style»¹⁷⁸ il motivo di tanta fama di Antonello in terra veneziana. In particolare, Fry ritiene che l'artista si sia imposto tra i veneziani per le sue «small portrait heads», già molto comuni nelle Fiandre, e che «opened up a new source of patronage and a new field for painting in the homes of the better middle classes»¹⁷⁹.

La scelta del genere, mutuato da una moda già ben radicata nei costumi fiamminghi, veniva però meglio adattata al gusto della clientela veneziana che esigeva «a finer sense of design and a sweeter pleasanter harmony of colours»¹⁸⁰. Addirittura, secondo Fry, il ritratto «in its modern significance» fu introdotto proprio da Antonello a Venezia. Infatti, mentre i ritratti belliniani erano ancora profondamente legati ai rituali della chiesa e dello stato veneziano, il messinese fece del ritratto l'espressione delle «new ideas of importance of the individual which came in with the Renaissance», momento celebrativo, quindi, del nuovo soggetto sociale borghese «as closely connected with domestic as with public life»¹⁸¹.

¹⁷⁷ R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

¹⁷⁸ «Antonello's fame as a portrait painter in the Flemish style soon overshadowed that which he obtained in composing religious subjects; and he was tacitly admitted by his contemporaries as the originator of the models improved in subsequent years by the higher genius of Bellini, Giorgione, and Titian. We have no written testimony as to the value attached to his portraits on their first appearance; but, the specimens which exist lead us to believe that he was soon largely patronized and fashionable», J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. II, p. 88.

¹⁷⁹ R. FRY, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/63/8.

Sulla fortuna della ritrattistica veneziana tra Quattro e Cinquecento, R. GOFFEN, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, cit., pp. 115-131.

¹⁸⁰ «Certainly he gave up the clay brick-red flesh colour which he had learned in Flanders – Fry continua nel manoscritto della *lecture* – and adopted a golden brown tone which resembles Giovanni Bellini's».

¹⁸¹ *Ivi*.

Ed è proprio il senso dell'intima domesticità fiamminga che Antonello riesce ad introdurre nei suoi ritratti e, di riflesso, in tutta la pittura veneziana, tanto che non è un azzardo ritenere, riflette Fry, che «the general conception of some of Giorgione's portraits shows the influence of Antonello's Flemish training», anche se «his Italian nature could never have been satisfied by the pure mimicry of most of the Flemish artists»¹⁸².

Resta comunque il fatto che se Antonello da Messina raggiunse «a very early position in the development of the Venetian school of painting», ciò fu dovuto principalmente al suo essere stato «an innovator in technical processes»¹⁸³. Nonostante tale conclusione, che potrebbe suonare quasi come un'apologia della pittura ad olio, considerate le infinite possibilità applicative che la nuova tecnica avrebbe offerto agli artisti, non deve sorprenderci se, dopo poco più di dieci anni dalle conferenze di Cambridge sull'arte veneziana, Fry si presenterà in un articolo del 1905, quale convinto sostenitore di un ritorno alla tempera «as the ordinary medium of artistic expression»¹⁸⁴: una tecnica in cui, secondo il critico, «the

¹⁸² «Their want of any great system of design and their love of mere imitation of what was before them alike led the Flemings to the portrait and from our Van Eyck of John Arnolfini and his wife downwards the series is unbroken; and throughout the intimate domesticity of these pictures is striking contrast to the monumental style in which the early Italian portraits are conceived», *Ivi*.

¹⁸³ *Ivi*.

¹⁸⁴ «It is not to be hoped that any change of medium, any technical recipes, could purify the mass of modern painting of its incurable vulgarity of sentiment, its bad *ethos*, but nothing would be likely to have a more restraining and sobering influence on our art than the substitution of tempera for oils as the ordinary medium of artistic expression», R. FRY, *Tempera Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 7, N. 27, June 1905, p. 176.

L'occasione dell'articolo fu offerta a Fry dall'esposizione di opere della Society of Painters in Tempera, più nota semplicemente come "Tempera Society", che si inaugurò alla Carfax Gallery alla metà di giugno in quell'anno. Il gruppo, di cui faceva parte anche Fry, fu fondato nel 1901 da Lady Christiana Herringham (1852-1929), nota copista di opere degli antichi maestri italiani, nonché traduttrice, nel 1899, del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini (in realtà si trattava della seconda edizione inglese del testo di Cennini; una prima traduzione era apparsa già nel 1844, ma incompleta). I membri della Society auspicavano una maggiore conoscenza della tecnica della tempera ad uovo da parte degli artisti, considerandone gli effetti pittorici particolarmente congeniali alle finalità espressive anche dell'arte moderna. Lady Herringham pubblicò anche una raccolta di testi tecnici sulla tempera e sull'affresco, indispensabili per quanti volessero riscoprire questi antichi *media* artistici, *Papers of the Society of Painters in Tempera 1901-1907*.

Su di lei e sul suo rapporto con Fry si veda, M. LAGO, *Christiana Herringham and the National Art Collections Fund*, «The Burlington Magazine», Vol. 153, N. 1080, March 1993, pp. 202-211. Più in generale, sulle tecniche rinascimentali si rinvia a M. HALL,

decorative element of design, together with naturalism of detailed forms, must predominate rather than the naturalism of the general effect»¹⁸⁵.

«Everyone – continua Fry – must be familiar with the peculiar beauty of the skies in early Italian art, the exquisite pearly luminosity they display near the horizon, a beauty of which Ruskin once complained that the secret was lost. The secret lay simply in the use of tempera; for while such an effect in oil would almost inevitably be chalky and cold, it may easily be rendered in tempera with perfect mellowness and purity»¹⁸⁶.

La tempera, difatti, risulterà particolarmente adatta a soddisfare le esigenze di chiarezza compositiva espresse dallo stesso Fry in veste di *pittore*. Aspirando ad un disegno preciso, ben definito dalle linee di contorno, ad un colore che non è più solo portatore di valori tonali, ma innanzitutto formali, Fry vede nel recupero della tempera non tanto un mero ritorno ad un'antica tecnica della tradizione pittorica passata, quanto la scelta artistica più ponderata ai fini di un salvifico superamento della disfatta formale imposta dagli impressionisti nella pittura contemporanea. Ma su questi temi si avrà modo di tornare.

5. Giorgione e Tiziano: «A curious paradox»

Proprio la disgregazione della forma in chiave impressionista fu una caratteristica che Berenson apprezzò particolarmente nell'ultimo Tiziano, trovando il suo modo di dipingere molto simile «a quello d'alcuni tra i migliori francesi della fine dell'Ottocento»¹⁸⁷. Così come Berenson, Fry elogia la capacità mostrata da Tiziano, nel corso della sua lunga carriera, di modificare continuamente se stesso, «his technique and his conception of chiaroscuro and colour»¹⁸⁸. Ma se per Berenson

Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

¹⁸⁵ R. FRY, *Tempera Painting*, cit., p. 175.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 176.

¹⁸⁷ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 41.

¹⁸⁸ R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

Tiziano riuscì col suo mutamento a raggiungere «un più fermo dominio della realtà», ansioso di esprimere un «più robusto concetto della vita»¹⁸⁹, Fry non esita a contrapporre la «lyrical conception of his youth» alla «objective interpretation of all the varying types of life»¹⁹⁰ della sua maturità, di cui dà prova, ad esempio, nelle varie versioni dell'*Ecce Homo*. Tuttavia mentre Berenson apprezzò il sentimento di compartecipazione umana che queste opere infondevano nello spettatore, perché portato a riconoscere nel volto dolente di Cristo «i segni della fatica di vivere»¹⁹¹, comuni a tutti gli uomini, Fry ritiene che qui Tiziano ceda eccessivamente ad un «exuberant delight in actuality», col risultato di «distrust the dramatic unity of the idea»¹⁹², tradendo perciò il vero significato drammatico della scena.

Riferendosi al *Martirio di San Lorenzo*, benché «scenically the drama is complete», Fry individua fin troppi elementi retorici che in realtà ci dicono ben poco del racconto messo in scena: l'idea drammatica, infatti, ci è trasmessa più «by the general scheme of light and shadow than by the action or expression of the figures». «Here for instance – aggiunge Fry – there is much that is rhetorical: the saint's

¹⁸⁹ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 41.

«In pittura – scrive Berenson – questi massimi effetti di realtà son principalmente questione di chiaroscuro; e non si ottengono se non considerando la tela come uno spazio cubico ben definito, e pieno d'aria e di luce, attraverso le quali ci appaiono le cose. Vi son diversi modi di raggiungere tali effetti; Tiziano li consegue con la soppressione quasi completa dei contorni, e con l'armonia del colore e l'energia e la larghezza della pennellata», *Ibidem*.

¹⁹⁰ R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

Sul dibattito critico inerente la contrapposizione di comodo tra un “primo” e un “ultimo” Tiziano, così come suggeriva già lo stesso Vasari, si veda G. ARBORE POPESCU, *Intorno all'“impressionismo magico” e al “doppio stile”*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di Lionello Puppi, Skira, Milano 2007, pp. 123-128.

«Il prevalere del “primo Tiziano” sull'“ultimo Tiziano” – scrive Popescu – [...] ha ovviamente a che fare anche con la ricorrenza del dibattito sulla classicità come fonte di ispirazione, dibattito in cui le rinascimentali discussioni sulla prevalenza del disegno-forma sul colore e viceversa a lungo non hanno lasciato spazio (per lo meno fino all'affermarsi di quella sensibilità artistica di cui Berenson è stato, verso il concludersi dell'Ottocento, uno degli esponenti di spicco oltre che un precursore) a una interpretazione delle opere dell'ultimo periodo di attività di Tiziano svincolata dagli schemi imperanti».

¹⁹¹ B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 41.

Ricordiamo che Tiziano realizzò parecchie repliche e varianti dell'*Ecce Homo*, tra le quali segnaliamo almeno quella del Padro, e quelle più tarde di Sibiu e di Dublino, cfr. A. GENTILI, *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012, pp. 280-281.

¹⁹² R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

Dal manoscritto sono tratte anche tutte le successive citazioni di Fry.

outstretched arm and spread fingers, the turn of his head, the brutal frames and poses of the executioners, even the symbolism of the statue».

Così facendo, Tiziano ottenne un effetto del tutto nuovo per lui, ma che ci dimostra, secondo Fry, quanto l'anziano pittore fosse pronto a dimostrare che «he too could invade Tintoretto's mysterious glooms where meteoric forms flash across the darkness of an infinite abyss». In definitiva Fry, sempre piuttosto critico nei confronti dell'Impressionismo, poté giudicare positivamente il Tiziano *impressionista* di Berenson, solo giustificando un simile cambiamento di stile alla luce del crescente «power of dramatic presentation» che lo aveva animato in tutta la sua ultima produzione. Ugualmente a Berenson, però, poté tirare un sospiro di sollievo nel constatare che «fortunately there was no danger of Titian's becoming a second Sebastiano del Piombo» e che «he escaped unaffected from the dangerous proximity to Buonarroti»¹⁹³.

Nella *Deposizione* del Prado, Fry sente che Tiziano è persino più grande di Michelangelo. Se Michelangelo avesse visto la figura di questo Cristo deposto, la sua posa straordinaria che è essa stessa «a sublime invention contained as it is by a line which passes round from the legs by the bent left arm to disappear in the shadow which conceals the right hand», non avrebbe davvero potuto obiettare «as he did of the Danae in Rome, that it was a pity that Titian had not learned the art of correct design»¹⁹⁴. Non vi è più retorica qui, il *pathos* è autentico, «profound and genuine», perché «every line, every tone and every pose is moulded to a single idea, the idea of superhuman sorrow» e Tiziano dimostra di riuscire a tal punto a padroneggiare anche la michelangiotesca «science of contour», da combinarla alla

¹⁹³ Anche secondo Berenson l'unico veneziano che «cadde sotto l'influsso di Michelangiolo» fu Sebastiano del Piombo: un influsso «pernicioso» che tuttavia non riuscì a compromettere la sua padronanza tutta veneziana del colore, appresa da Bellini, Cima e Giorgione, cfr. B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., p. 43.

¹⁹⁴ L'episodio ci è riportato da Vasari, cfr. G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 1292.

«For this has precisely the qualities of Michelangelo's design – continua Fry – a line so sensitive that it takes account of every subtle variation of a muscular form and yet so unified that it never breaks with the main intention. The way in which the articulations of wrist and elbow are expressed without any break in the continuity of the lingering contour is indeed more strikingly like Michelangelo's finest and latest drawing than anything that Titian did».

Sull'*underdrawing* delle opere di Tiziano, spesso realizzato direttamente col pennello, si veda G. POLDI, *Gestire la forma. Metodi esecutivi del Tiziano estremo attraverso le analisi scientifiche*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, cit., pp. 201-220.

perfezione con la propria «science of subordinated chiaroscuro of significant focus in the modelling of which Michelangelo knew nothing»¹⁹⁵.

Un artista di così consumata esperienza come Tiziano, riesce, secondo Fry, a modulare persino la propria maniera a seconda delle esigenze richieste. Se nelle appassionate opere religiose degli ultimi anni, la sua nuova pittura a tocchi gli aveva permesso di concentrare l'attenzione su quanto vi fosse di «fundamental and essential» nel dipinto, «leaving all else downed in a vague unanalyzable and indistinguishable scramble», mostrandosi «dichiaratamente ostile alle norme burocratiche e alle sottigliezze teologiche sia dei “papisti” che dei “luterani”»¹⁹⁶, chiamato a tornare su soggetti pagani dal nuovo *patron* Filippo II, l'ormai settantenne pittore fu capace di rimeditare sulla «pure unsophisticated romance of the early Cinquecento», sostituendola con «a more scientific, a more experienced imagination which penetrates closer the reality which grasps the facts of nature with a more impartial sympathy»¹⁹⁷.

Ed ecco che torna forte più che mai la magia di Giorgione. La *Ninfa e pastore* del 1570 non è altro che «a sublime variation played upon Giorgione's theme», tanto che «the whole mood is Giorgioneque»: senz'altro, nota Fry, la freschezza della giovinezza è andata perduta, lasciando il posto però ad una sensualità «more scientific, more calculated». Il grande senso della vita, un senso di possesso della

¹⁹⁵ Sulla grandezza coloristica di Tiziano, opposta alla maestria disegnativa di Michelangelo, si espressero anche Crowe e Cavalcaselle: «Titian could not vie with the great Florentine in modelled accuracy or purity of outline, but the charm which Michaelangelo disdained, the tints for which he had no eyes, were added by Titian to his picture, and enabled him to realize what no one finds in Michaelangelo, that is, nature in flesh and blood», cfr. J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *The Life and Times of Titian*, John Murray, 2nd Edition, London 1881, Vol. II, p. 121.

Ed ancora, a proposito del *Ritratto di Papa Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese*, rimasto incompiuto e oggi conservato al Museo di Capodimonte, Crowe e Cavalcaselle lo considerarono una «rare opportunity of observing how Titian worked, how easy he could feel in competing with Michaelangelo or del Piombo, how well Venetian art could repose on its own laurels, with what facility grand form could be allied to rich and vivid colour», *Ivi*, p. 126.

¹⁹⁶ A. GENTILI, *Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Marsilio, Venezia 2008, p. 239.

¹⁹⁷ R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

natura e delle sue forme, permette ora a Tiziano di raggiungere in quest'opera «a mastery that even Giorgione had not attained to his short career»¹⁹⁸.

Ma queste considerazioni non passano in Fry per il filtro estetizzante di Walter Pater. È sorprendente notare come, sin da questi primissimi manoscritti del 1894, testi tutt'altro che acerbi di un Fry che per la prima volta era chiamato a conferire in pubblico di arte italiana del Rinascimento, l'attenzione del critico fosse già tutta votata alla realtà interna della pittura, alla sua più autentica verità di linee, di colori e di forme che, sulla tela, prendevano vita in un tutt'uno armonico che proprio dall'unità delle sue singole parti traeva la sua stessa ragion d'essere. La qualità di questo Tiziano era da leggersi, allora, «in the splendid movement of the shepherd» e nella «fuller more opulent line of the nymph», «in the handling in the treatment of masses and in the graduations of tone»¹⁹⁹. Già nel *San Gerolamo*, Tiziano aveva manifestato il suo «power of rendering structural form»: attraverso un accorto «understatement of the articulations of wrist and elbow», Tiziano circoscrisse la figura in una «splendid curve which passing from one hand to the other»²⁰⁰,

¹⁹⁸ *Ivi.*

«The shepherd – scrive ancora Fry – even in his pose, certainly in the intensity and sweet sadness of his look recalls the youth with the mandolin in the Fête Champêtre. While in the drawing of the nymph not only is the type of figure the same, but there is the same studied simplification of form everywhere and in the legs there is actually a copy of Giorgione's trick of making the shins».

Fry qui è ancora una volta vicinissimo all'analisi dello stile tardo di Tiziano fattane da Crowe e Cavalcaselle nella loro monografia dell'artista: «Mai più che a questa sua avanzata età, non era Tiziano pervenuto ad una sì perfetta conoscenza de' segreti della natura [...]. Ma gli anni lo avevano, nel medesimo tempo, fatto compiutamente realista, e la pratica avevagli dato questa capacità di riprodurre con grande maestria il vero a grandi tratti, ma non è sempre fedele nel rendere i particolari, come si trova nello stile, più studiato e forse più timido, del primo periodo della sua splendida carriera. Sarebbe peraltro un errore credere che l'apparente facilità delle pitture di questo suo ultimo tempo fosse il prodotto di mera rapidità di concezione e di esecuzione: che anzi pensiamo che in nostro Pittore dedicasse ad esse più tempo e studio di quello che non si crede, ma che, specialmente in questi dipinti si ha una delle sue maggiori destrezze, quella di saper celare questo sforzo che egli continuamente faceva, sotto le sembianze della più grande naturalezza e spontaneità di esecuzione», citato in J. POPE-HENNESSY, *Tiziano*, Electa, Milano 2004, p. 122.

¹⁹⁹ R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

²⁰⁰ *Ivi.*

Purtroppo nel manoscritto Fry non specifica la localizzazione di questo *San Gerolamo*, utile ad identificarlo con sicurezza, dal momento che Tiziano tornò più volte su questo soggetto iconografico, così fortunato per tutto il Cinquecento. Con ogni probabilità, comunque, è possibile che Fry si riferisca qui alla versione della Pinacoteca di Brera (datata tra il 1557-1560) che potrebbe anche aver visto di persona durante la tappa milanese del suo primo

enfaticamente la tensione della posa e, quindi, accrescendo sullo spettatore l'impatto visivo del santo penitente.

Anche i monumentali ritratti di sovrani e condottieri del suo tempo superano la dimensione della mera *likeness*, peraltro già apprezzata da Crowe e Cavalcaselle, e vengono analizzati da Fry alla luce delle scelte compositive messe in atto da Tiziano, interessato fare del soggetto rappresentato non solo «a complete portrait full of personal individuality», ma anche «a great epic person»²⁰¹. Così, ad esempio, nel glorioso ritratto di Carlo V che cavalca verso Mühlberg, Tiziano riesce ad infondere nell'imperatore una «cosmic force» tale da trascenderne l'entità umana per farne «a horseman of the apocalypse riding on through the solemn twilight landscape charged with a divine mandate to exterminate and destroy»²⁰². Per raggiungere un simile effetto, andando oltre l'asciutta descrizione dell'opera presente nelle pagine del *Titian* cavalcaselliano²⁰³, Fry sente che Tiziano ha qui compiuto «a more consummate feat of sheer imagination»²⁰⁴: la sua pittura, pur non tradendo del tutto le esigenze imposte dalle leggi della verosimiglianza, è sottoposta al vaglio *immaginativo* degli occhi dell'artista. Ecco allora come nel dipinto:

«The main line of the composition is a diagonal on one side of which is light the other dark, this is broken into by the large silhouette of horse's neck, head and plumes, while the dark half of the picture is in turn invaded by the light on Charles' face and armour. I believe – continua Fry – that in part the suggestion of irresistible power comes from the way in which Charles' head, his horse's head and above all

viaggio in Italia. Per di più che, in questa versione, la posa del santo, con il braccio destro leggermente piegato così da creare una curva che, partendo dal gomito, corre fino all'altro braccio, culminante nella mano poggiata sulla roccia da cui si erge il piccolo crocifisso ligneo, sembra corrispondere meglio alla descrizione di Fry. Difatti, nelle altre versioni più tarde (al Padro, al Thyssen-Bornemisza e all'Escorial) il santo presenta il braccio destro, la cui mano tiene stretto il sasso, molto più disteso e una torsione del busto molto meno accentuata, tali da non trovare riscontro nelle parole di Fry.

Sul tema del *San Gerolamo penitente* in Tiziano si veda, A. GENTILI, *Tiziano*, cit., pp. 351-356.

²⁰¹ *Ivi.*

²⁰² *Ivi.*

²⁰³ Cfr. J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *The Life and Times of Titian*, cit., Vol. II, p. 178.

²⁰⁴ R. FRY, *Tiziano* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/8.

the point of his spear, are thus projected out into the light field of the sky and backed by a vaguely defined mass of shadow. We notice in the head again Titian's favourite plan of silhouetting a lighted object with a dark contour against a middle tone and here much of the effect must be accounted for by the prominence of chin and beard projecting like a wedge, a form which is emphasized by the way the line of the nose is used as a continuation of one side of the wedge while the other is reinforced by the closely tied ear caps»²⁰⁵.

Ma è soprattutto grazie al «mystery of the chiaroscuro» e alla «simplicity of the great silhouetted forms», oltre al fatto che «Titian had all the architectonic science of the Quattrocento behind him», che l'artista riesce a produrre un effetto così straordinario in chiunque si trovi al cospetto di un simile ritratto, «the most grandiose monument of an individual character that exists»²⁰⁶.

Le parole di Fry sanno restituirci tutta la vivacità e la talora spiazzante semplicità analitica con cui il giovane critico inglese si avvicinava allo studio di un'opera d'arte. O meglio, dovremmo dire di un *object of art*: il dipinto è innanzitutto un oggetto che vive e, in quanto essere vivente, partecipa della nostra stessa esperienza terrena, superandone la caducità, pur subendone esso stesso gli effetti deleteri, perché in grado di innalzarsi ad una sfera superiore, intangibile per molti, che è fatta di *emotions, feelings, imaginative perceptions*.

La sorprendente freschezza della critica di Fry stava, a questo punto possiamo affermarlo con una certa sicurezza, nell'aver fatto suo il dogma morelliano, da una parte, appreso quanto c'era da apprendere dalle sistematiche fatiche cavalcaselliane, dall'altra, per poi innestare questi illustri precedenti teorico-critici, ormai pienamente maturi alla fine dell'Ottocento, in un nuovo organismo critico che, in modo personalissimo, sarebbe giunto a maturazione solo nei primi decenni del Novecento.

L'analisi morfologica morelliana diventa in Fry uno studio delle forme, non più, o comunque non solo, con finalità attributive: dagli elementi visivi del dipinto si deve partire per giungere ad una comprensione totale dell'opera d'arte, delle sue linee e dei suoi colori che sottendono l'*idea-emozione* di fondo che ha ispirato l'artista. Se forse è ancora prematuro parlare di apprezzamento, per non dire godimento, puramente estetico quale fine ultimo dell'atto critico del Fry degli anni Novanta, di

²⁰⁵ *Ivi.*

²⁰⁶ *Ivi.*

certo non ci sembra inappropriato restituire almeno l'immagine di un giovane e sensibilissimo *kunstforscher*, così straordinariamente portato per il riconoscimento di quei valori formali che costituiscono l'essenza stessa della intrinseca artisticità di un'opera.

E, difatti, tornando indietro a Giorgione, già dichiaratamente formalista è la lettura critica proposta da Fry, ancora in una delle conferenze del ciclo di Cambridge, di alcune delle opere più affascinanti del misterioso maestro di Castelfranco.

Stranamente è, secondo Fry, proprio l'alone di mistero che lo avvolge a rendercelo così intimamente vicino, così *emozionalmente* simpatetico del nostro animo immaginativo²⁰⁷. Fry sente che le *poesie* di Giorgione ci restituiscono un qualcosa di poetico, «romantic» scrive, sebbene con qualche perplessità. È un termine, infatti, particolarmente complesso e dalle facili insidie fuorvianti, dettate da quelle che Fry definisce le «associated ideas»: Giorgione è *romantico* nella misura in cui «he discovered how by his art to get at those inexhaustible depths of unconditioned emotions of vague desires and yearnings which lie behind the emotions of ordinary life». Fry non intende descrivere la *attitude* giorgionesca in chiave romantica alludendo qui ad un'implicita opposizione tra arte romantica ed arte classica:

«On the contrary – precisa – frequently those Italian artists who were most profoundly steeped in the spirit of classical art that we are inclined to call romantic, nor do I wish to use it merely as a word of colourless approval, as a polite synonym for “awfully jolly”, on the contrary we might admit that some of the most eternally delightful works of art have not got just this quality which is so supreme in Giorgione».

²⁰⁷ «One reason that the question of authorship of pictures arouses such keen interest is I suppose that when we look at a picture we are always dimly conscious of the personality whether real or imaginary of the artist who painted it and our feelings about the picture become more or less closely bound up with a personal feeling towards this artistic personality. The relation between this ghostly personality that haunts the canvas and the artist's personality as a ratepayer and a citizen may be a very slight one, but there are a few cases in the history of art where the charm or pathos of the artist's life as revealed by documents fits closely with the personality called up in our mind by his pictures and when both alike exercise a peculiar fascination upon the imagination. In such a case our total feeling with regard to the artist's work is made up of personal affection and aesthetic appreciation inextricably interwoven. In the case of Barbarelli, the obscurity of his life, the sympathetic character suggested by the few details which we have, the sadness of his early death, all combine with the magical quality of his art to give to the mere name of Giorgione a mysterious glamour», R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

Dal manoscritto sono tratte anche le successive citazioni di Fry.

Per un pittore come Giorgione, il suo essere «romantic» sta nel suo modo di selezionare e combinare tra di loro gli *actual objects* sottraendoli, quasi per incanto, alla loro dimensione concreta, terrena, per riconsegnarli agli occhi dell'osservatore, attraverso la rappresentazione pittorica, in un mondo in cui le emozioni associate a quelle immagini sono vissute «in the highest degree», un mondo in cui ad essere enfatizzate sono soprattutto quelle emozioni che coinvolgono più intimamente la coscienza personale di ciascun individuo. Ma probabilmente, suppone Fry, se Giorgione è diventato l'*inafferrabile* mito²⁰⁸, affannosamente rincorso da storici dell'arte e conoscitori, è perché la natura più autentica della sua pittura «is far more intimately felt by us today than even at the beginning of the sixteenth century because we are if possible more modern and more self-conscious than his contemporaries», dal momento che:

«To the men of an earlier period desire was more closely fitted to the palpable results of actual life and the vague hosts of unformulated and purposeless longings which Giorgione called forth by his art would have appeared unintelligible and vain».

Ma il fascino dell'enigmatico Giorgione sta anche, per alcuni soprattutto, nel fatto di aver riportato alla luce una delle questioni più delicate da affrontarsi nello studio critico di un'opera d'arte: l'analisi del soggetto rappresentato e, quindi, la comprensione del suo contenuto. Sarà proprio sull'incontro-scontro tra forma e contenuto che si consumerà, è il caso di dirlo, gran parte del lavoro critico di Fry in una continua ricerca di coerenza teoretica che, per i suoi detrattori, finirà con l'arenarsi in una circolarità tautologica condannata all'angustia di un vicolo cieco. Sin dagli anni Novanta, Fry affronta la questione ponendola nei termini di «a fight in which the plain man who knows nothing about art but only knows what he likes is pitted against all the more eloquent art critics of quite recent times»²⁰⁹. Per il povero «plain man» il soggetto è tutto ciò che conta e tutto ciò che chiede ad un'opera d'arte:

«We have all laughed at him – ammette Fry – as he enters the picture gallery armed with his catalogue and having found that the painting marked No. 1 agrees tolerably

²⁰⁸ Così recita del resto il titolo del bel libro di André Chastel, cfr. A. CHASTEL, *Giorgione, l'inafferrabile*, Abscondita, Milano 2012.

²⁰⁹ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

with the title given in the catalogue, seeks for no further fitness but that between picture and title and passes on to No. 2».

Ebbene, un simile approccio non può di certo restituirci la grandezza di Giorgione, perché una natura «so purely artistic», come la sua, ci richiede uno sforzo di gran lunga superiore di quello della semplice lettura di un cartellino dal quale constatare se ciò che vi è scritto corrisponda o meno a quanto effettivamente ritroviamo sulla tela.

Mentre tutti quegli artisti che hanno lavorato in nome della fedele riproduzione mimetica della realtà hanno fatto sì che il soggetto, chiaramente riconoscibile in virtù della sua inequivocabile verosimiglianza, giocasse un ruolo sempre maggiore nel pronunciamento del giudizio estetico di un'opera, gli artisti *puri*, tanto i moderni quanto quelli del passato, dando voce esclusivamente alla propria sensibilità, hanno voluto rispondere, con naturalezza e spontaneità, prima di tutto agli stimoli suscitati in loro da «certain beauties with peculiar intensity». Il loro solo obiettivo è quello di mostrare questa bellezza «to the utmost possible effect» e, per far questo, il soggetto non è che «an excuse for this display and the goodness or badness of the excuse affects the intensity and splendour of the display»²¹⁰.

Ma una simile indifferenza al soggetto, invece di distogliere la nostra attenzione dall'opera, invece di condizionare negativamente la nostra opinione dell'artista, ci permette di approdare più facilmente a «purely aesthetic considerations»: questo è proprio ciò che succede con Giorgione.

Se in una delle sue prime opere, *Il giudizio di Salomone* degli Uffizi, possiamo già individuare quello che Fry descrive come «the beginning of another idea of design», è nella *Tempesta* che Giorgione raggiunge una «richer, more complex and more unified conception»²¹¹. Tralasciando le innumerevoli ipotesi interpretative del soggetto che nel tempo si sono succedute²¹², analizzando l'opera con gli occhi di

²¹⁰ «The artist may have – continua Fry – no other wish than to bring within the four sides of his frame as many beautiful and emotion compelling objects as possible, but if he can in addition satisfy our minds that they have a right to be there he enforces their emotional effect, or at very least removes a stumbling block which might trip us on our way to aesthetic appreciation», *Ivi*.

²¹¹ *Ivi*.

²¹² Per Fry, infatti, «to an artist like Giorgione the subject would be merely useful as a stimulus to his imagination and an excuse for bringing together the beauties he understood.

Fry, quello che dovremmo essere in grado di percepire è «something of the thrill that Giorgione must have felt when he found himself on the threshold of that new world of romantic emotions which this new art controlled»: l'importanza di quest'opera all'interno della scuola veneziana è incommensurabile secondo Fry, perché «for the first time in Venetian art a picture has been designed in light and shade»²¹³.

Fry individua nel dipinto dei punti luce principali, non a caso i punti più chiari – le torri in lontananza, la camicia del soldato, il nudo femminile – che riescono a fondersi tra loro in maniera tale da conferire alle masse «a sense of precise form», innescando un mirabile gioco di luci ed ombre che, quasi in un vortice centripeto di luce, non esclude nessun angolo del dipinto. Con questo processo che, in qualche modo, ci ricorda quello che accade otticamente quando vediamo qualcosa illuminato su di un fondo scuro, Giorgione è riuscito a dare risalto alla «dark mass of the trees behind the nude figure before he knew how the tree trunk would grow or what were the various shapes of the foliage»²¹⁴; quindi ha via via inscurito i mezzi toni in lontananza, man mano che si avvicinava al «focus of the storm», per poi bloccarsi, prima di raggiungere il punto centrale della scena, rappresentato dalle torri minacciosamente rischiarate dalla luce del sole²¹⁵.

He would allow his imagination to wander from the original story and so to adapt it as to make it as rich as possible in pictorial motives», *Ivi*.

La letteratura critica dedicata alla *Tempesta* è ben ripercorsa in P. VESCOVO, *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Marsilio, Venezia 2011, in particolare pp. 51-105.

Sul tema si legga anche S. SETTIS, *La "Tempesta interpretata". Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978, e il celebre saggio di Edgar Wind, *La Tempesta: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* (1968), ripubblicato in E. WIND, *L'eloquenza dei simboli*, a cura di Jaynie Anderson, Adelphi, Milano 1992, pp. 175-225.

²¹³ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

²¹⁴ *Ivi*.

²¹⁵ Molto si è detto sui possibili rapporti intercorsi tra Giorgione e Leonardo dal quale, secondo alcuni, il veneto avrebbe desunto l'utilizzo dello sfumato e della prospettiva aerea. Su questo, ancora una volta, contrastanti furono le posizioni di Crowe e Cavalcaselle, da un lato, e di Morelli dall'altro. Fedeli alla biografia vasariana, i primi ritenevano che non vi fosse alcun dubbio «that Giorgione imitated the veiled blending and deep soft shadow of Leonardo», incontrato a Venezia nel 1500 durante un breve soggiorno in città del vicentino, cfr. J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy*, cit., Vol. II, p. 139; Morelli, invece, riteneva che questa tesi non fosse altro che «una delle molte favole nate dalla boria municipale dell'Aretino», cfr. I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 159.

Con questi espedienti Giorgione mette in atto quello che Fry definisce un «new method of design», giocato tutto sulla «immensely increased unity of the whole composition»: i nostri occhi riescono a catturare le ampie masse di toni opposti, comprendendo le relazioni sottese tra loro molto più intuitivamente di quanto saremmo stati capaci di fare se ogni oggetto fosse stato concepito separatamente «as regards tone and only bound to the whole by linear design»²¹⁶. Ne consegue che la nostra percezione della profondità e della completezza dello spazio tridimensionale ne è accresciuta, arricchita da «all those complex and primeval emotions which light and darkness command».

Nonostante questa «splendid new conception of design», Fry individua, però, anche alcuni punti in cui Giorgione non si dimostra del tutto all'altezza del compito, restando ancora intrappolato in una certa «smallness of design»: è il caso della figura femminile, con i suoi piedi malamente articolati, con il braccio che un po' troppo approssimativamente si conclude con una mano che non sembra neanche la sua, come se Giorgione non fosse stato in grado di renderci l'idea del polso.

Ed anche nella Madonna della *Pala di Castelfranco*, per quanto dimostri una «increased mastery of form, increased perfection of design alike in drapery and pose», manca di quella piena e compiuta unificazione per mezzo del chiaroscuro che, invece, Fry aveva individuato nelle prime opere: «We see by that how necessary it was to Giorgione to go outside the accepted range of subject matter for the display of his new feeling; he is here held back to Quattrocento linear design by the traditional nature of his subject».

Singolare è la lettura critica che Fry propone de *I tre filosofi*, privilegiando, ancora una volta, una disamina che trova nelle forme dell'opera le risposte al perché di tanto compiacimento di fronte a quello che, probabilmente, resta uno dei più intricati rebus giorgioneschi. Fortunatamente, però, si tratta di una delle poche opere certe del maestro, citata già da Marcantonio Michiel nel suo *Notizia d'opere del*

Sul tema si veda, E. M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, Federico Motta Editore, Milano 2009, in particolare pp. 213-236 e C. PEDRETTI, *Giorgione e Leonardo*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Leo S. Olschki, Firenze 1981, pp. 485-512.

²¹⁶ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2. Da qui anche le successive citazioni.

*disegno*²¹⁷ e ciò lo renderebbe, secondo Fry, un valido *test-case* attraverso il quale rivedere le dubbie attribuzioni che erano circolate nel suo fin troppo sfuggente catalogo²¹⁸.

Fry preferisce non addentrarsi negli infiniti meandri interpretativi che il soggetto in questione proponeva, limitandosi a suggerire che il dipinto rappresenti tre astrologi incontratisi in un non meglio identificato bosco²¹⁹. Il soggetto fantastico, però, non deve distogliere la nostra attenzione dallo studio degli elementi formali dell'opera: «Magic was so real a belief in the sixteenth century that even a superior intelligence like Giorgione's may have felt at least the aesthetic charm of such ideas with peculiar force»²²⁰. Ecco dunque che Fry, andando oltre il mero riconoscimento delle tre figure maschili, legge in esse e nel rapporto che riescono a costruire con la natura che le circonda, apparentemente indifferente alla loro presenza, una piena libertà espressiva e una generale idea di simmetria, sebbene qui «Giorgione has

²¹⁷ Si rinvia alla recente riedizione commentata dell'opera, R. LAUBER, *Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere del disegno"*, Forum Edizioni, Udine 2013, ma anche a M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, a cura di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000.

Vale la pena ricordare che un significativo precedente editoriale fu l'edizione curata da Gustavo Frizzoni nel 1884.

Per un breve resoconto dell'attività di Michiel nell'ambito del collezionismo veneziano della prima metà del Cinquecento, si veda almeno E. M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., in particolare pp. 28-43; più in generale, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason, Marsilio, Venezia 2008.

²¹⁸ Già Berenson aveva reciso drasticamente, con insolente sicurezza secondo molti, l'elenco delle opere giorgionesche in mostra alla New Gallery di Londra nel 1894, della quale denunciò, per la verità, tutta la generale cattiva selezione delle opere; gli sembrò quasi una beffa, infatti, che persino il catalogo dell'esposizione ammettesse che le opere erano state esposte sotto i nomi dati dai *contributors* e che il *Committee*, pertanto, non poteva ritenersi responsabile di quelle attribuzioni, cfr. B. BERENSON, *Venetian Painting, Chiefly Before Titian*, in *The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, Schocken Books, New York 1962, p. 90.

²¹⁹ Nel manoscritto della *lecture* Fry menziona, però, l'interpretazione proposta da Franz Wickhoff nel 1893, definendola «ingenious»: lo storico dell'arte austriaco aveva identificato i personaggi dell'opera con Evandro e Pallante che conducono Enea lì dove sarebbe sorto il Campidoglio.

Per le altre ipotesi interpretative si legga, almeno, T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Giorgione*, Rizzoli, Milano 1999, pp. 144-146 e E. M. DAL POZZOLO, *Giorgione*, cit., pp. 252-265; ma anche S. SETTIS, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, cit., in particolare pp. 19-45 e P. MELLER, *I "Tre filosofi" di Giorgione*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di Rodolfo Pallucchini, cit., pp. 227-256.

²²⁰ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

opposed totally dissimilar objects on the two sides of his picture, two upright figures to the right are opposed to the solid dark mass of the rock»²²¹; ma questa disposizione delle due figure stanti, concentrate su un solo lato, non sbilancia la composizione che è prontamente riequilibrata dalla linea diagonale sulla quale si posiziona la terza figura del giovane seduto al centro.

«Such complete mastery of the most difficult elements of design – nota ancora Fry – would certainly suggest that this must be placed among Giorgione’s latest works as Morelli has done, but there are certain indications which would point to an earlier though not an early date»²²².

Del resto, già Michiel aveva sostenuto che l’opera fosse stata ultimata da Sebastiano del Piombo, motivo per cui una datazione più tarda resta comunque più convincente. Tuttavia Fry giustifica la sua osservazione basandosi su un confronto con il *Concerto campestre*, considerato qui del tutto giorgionesco. Rispetto a quest’ultimo, *I tre filosofi* gli sembrano maggiormente costruiti secondo un «design by line rather than by tone», mentre il movimento della figura centrale gli faceva pensare persino a Gentile Bellini.

Quello che Fry voleva dimostrare, insomma, era che i veneziani, tenuto conto specialmente delle basi gettate dai quattrocentisti, sapevano disegnare eccome e sapevano finanche costruire le forme per mezzo della linea, checché ne dicesse Michelangelo e con lui Vasari²²³.

²²¹ *Ivi*.

²²² *Ivi*.

Morelli, infatti, aveva attribuito agli ultimi anni di Giorgione i *Tre filosofi*, allora conservato alla Galleria del Belvedere di Vienna, cfr. I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 164.

Oggi la tela si data intorno al 1508, datazione confermata anche «dalla evidente somiglianza compositiva con la prima stesura del *Festino degli Dei* del Bellini – alla National Gallery di Washington – che, sebbene sia firmato nel 1514, fu, per concorde opinione degli studiosi, certamente iniziato almeno cinque anni prima», cfr. T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Giorgione*, cit., p. 166.

²²³ Già durante il suo primo viaggio in Italia Fry aveva intuitivamente colto la straordinarietà dei veneziani tanto da affermare allora: «I find as I expected the Venetian School of painting far more instructive than the Florentine», lettera di Roger Fry alla sorella Isabel, 17 maggio 1891, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 145.

Per sottolineare quanto fosse radicata in Fry la convinzione che anche i veneziani fossero stati capaci di applicarsi magistralmente nel disegno, vale la pena ricordare che in un articolo del 1909 Fry arriva a sottrarre a Giorgione l’attribuzione del *Giudizio di Salomone* della collezione Bankes a Kingston Lacy, avanzata da Cook e Ludwig Justi, proprio

A questo proposito Fry non esita a parlare di un vero paradosso della pittura di Giorgione e Tiziano – «a curious paradox», come scrive – e nel tentativo di fornirne una spiegazione chiama in causa la *Madonna con Bambino tra Sant'Antonio e San Rocco* del Prado, oggi attribuita a Tiziano, ma allora, seguendo l'attribuzione morelliana, considerata di Giorgione²²⁴. Il paradosso stava nel fatto che, contrariamente a quanto comunemente sostenuto sul conto dei veneziani, la tela di Madrid dimostrava come essi non sarebbero mai stati quei campioni del colore, così come la storia dell'arte ce li ha restituiti, se non avessero padroneggiato con uguale maestria quello che Fry chiama «the system of linear design» che, secondo il critico inglese, rimane la struttura portante di un'intera composizione pittorica. «Giorgione and Titian – scrive infatti Fry – have no sooner established the idea of design in tone than their line becomes actually more structural and more expressive and also more decorative»²²⁵.

perché l'opera, pur mostrando un «considerable poetical feeling», era priva dello «structural design» comune a Tiziano e a Giorgione, cfr. R. FRY, *On a Picture Attributed to Giorgione*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 16, N. 79, October 1909, pp. 6-7 e 9.

Fry assegnò l'opera a Vincenzo Catena, ma oggi è stata restituita al catalogo di Sebastiano del Piombo.

Com'è noto, Vasari aveva aspramente criticato il nuovo stile pittorico di Giorgione, ridotto alla «moda di stendere il colore direttamente sulla tela *senza far disegno*, cioè senza alcuno schizzo preliminare [...]. Vasari arrivava persino ad affermare che Giorgione e i pittori della sua cerchia usavano l'incanto dei colori per nascondere la loro incapacità come disegnatori», cfr. J. ANDERSON, *Giorgione a Venezia. La creazione di uno stile di poetica brevità*, in *Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, Skira, Milano 2009, p. 133. Sul tema si veda anche D. ROSAND, *Giorgione e i suoi "creati": la maniera moderna e oltre*, *Ivi*, pp. 143-150.

²²⁴ Lo stesso Fry considerava la *Madonna* di Madrid «one of Morelli's greatest discoveries», R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

Morelli aveva inserito l'opera all'interno di un breve elenco di capolavori del maestro di Castelfranco, sparsi per le collezioni di mezza Europa, posto a chiusa dell'elenco dei Giorgione della galleria di Dresda: «"Madonna col Bambino, seduta sul trono, a destra S. Antonio, a sinistra del trono S. Rocco; paesaggio nel fondo". Dipinto su tela. Questo quadro stupendo ancora ben conservato si trova nel museo di Madrid, ed è menzionato nel catalogo di quella galleria, col numero 418, per opera del Pordenone, laddove i critici più recenti, i signori Cr. e Cav., lo ascrivono a Francesco Vecelli (II, 292). Debbo confessare che non fu poca la mia soddisfazione di avere riconosciuto a prima fronte, nella mia visita a Madrid, codesto capo d'opera dell'arte veneta per una creazione del nostro Giorgione», cfr. I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 162.

²²⁵ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

Il paradosso, quindi, si spiegava alla luce del fatto che un chiaroscuro più ricco, più denso e corposo, come quello veneziano, esigeva «a simpler contour to the masses and it at the same time enabled the artist to produce conviction of real form with that simpler line»²²⁶.

Anche un soggetto tradizionale come quello della Vergine in trono tra santi non è che un pretesto per Giorgione per trasportare la nostra immaginazione nella visione *purely romantic* che la sua stessa immaginazione ha concepito. La realtà è trascesa e l'incanto auratico della sua pittura si compie sotto ai nostri occhi: la semplificazione delle forme per mezzo della linea, unita alla solidità strutturale dei volumi ottenuta grazie ad un sapiente uso del chiaroscuro, restituiscono sulla tela una realtà più reale di quella che ha ispirato l'artista, perché più bella è la sua bellezza, più viva la vita che infonde.

E dove la bellezza si svela in tutto il suo splendore se non nella *Venere dormiente*? Il tema del nudo femminile è qui risolto da Giorgione come fosse quasi «a mathematical problem»: l'artista si è destreggiato tra le linee della figura della dea al fine di modulare con chiarezza un «*a priori* linear scheme» che, per la «symphony» che riesce a risuonare nella nostra mente, ci rimanda alla bellezza della linea di un Botticelli o di un Raffaello ma con una «wilfulness» non percepibile né nel fiorentino né nell'urbinate²²⁷.

²²⁶ *Ivi.*

²²⁷ L'idea di una «sinfonia» botticelliana della linea è condivisa da Fry con Berenson che nei suoi *Florentine Painters* del 1896 esalterà la musicalità della pittura di Botticelli che fu sempre capace, a prescindere dai temi trattati – «fantastici, divoti, politici o allegorici», come li definisce Berenson – «di combinare in modo perfetto valori tattili e valori di movimento», per mezzo di una linea che, superati i vincoli della mera rappresentazione, diventava essa stessa la «quintessenza del movimento», restituendoci *imaginatively* la sostanza intrinseca dell'arte e della vita, cfr. B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, cit., pp. 104-107.

Del resto già Pater aveva scritto, con la consueta retorica estetizzante: «*Tutte le arti aspirano costantemente alla condizione della musica*», ed ancora: «Nella musica, dunque, piuttosto che nella poesia, è da cercare il vero tipo o la vera misura dell'arte portata alla perfezione», così che «una delle principali funzioni della critica estetica, che s'occupa dei prodotti dell'arte, nuovi o antichi, è di stimare il grado in cui ciascuno di questi prodotti s'avvicina, in questo senso, alla legge musicale», W. PATER, *Il Rinascimento*, cit., p. 136 e p. 139.

Nemmeno Tiziano riuscì ad eguagliare il maestro nel ripetere una simile bellezza, sia che lo si analizzi «from the point of view of pure line», sia che lo si giudichi «from the point of view of the poetical exaltation of the mood»²²⁸.

«Quanto non sono grossolane in confronto tutte le rappresentazioni di Venere e di Danae di Tiziano!»²²⁹, aveva sentenziato già Morelli che, riflettendo sulla triste sorte toccata a Giorgione – considerate tutte le sviste attributive che dovette subire – ne fa quasi, a dispetto della moda giorgionesca del collezionismo europeo, mai eclissatasi per quasi quattro secoli, un incompreso dell'arte e dell'estetica:

«A che ci serve dunque tutta la nostra vantata cultura, a che le migliaia di libri sull'estetica e sull'arte, a che giovano le nostre conferenze pubbliche, a che le esposizioni annuali di belle arti, se mancandoci una indicazione di catalogo, noi possiamo passare freddi o insensibili davanti a una delle più belle, delle più perfette creazioni che l'arte di tutti i tempi abbia mai suscitato?! Povero Giorgione, quanto poco sei capito da questo mondo moderno, sì, quanto poco ti hanno inteso, subito dopo la tua morte i tuoi stessi compatrioti»²³⁰.

Lacrime di cocodrillo ci viene da pensare; in fondo Morelli ha contribuito più di chiunque altro a fare dell'apposizione stessa di un cartellino ad un'opera d'arte un atto di critica applicata, equivalente all'emissione di un vero e proprio giudizio di valore.

Tra lo sventurato Giorgione di Morelli, quello celebratissimo di Pater e di Berenson, l'assai ridimensionato Giorgione di Crowe e Cavalcaselle²³¹, c'è l'*aristocratico*

²²⁸ R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

²²⁹ I. LERMOLIEFF (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, cit., p. 168.

²³⁰ Morelli qui si riferisce alla *Venere dormiente* da lui restituita al catalogo di Giorgione, *Ivi*, p. 167.

Si tratta di una delle attribuzioni più fortunate e celebrate di Morelli che riconobbe nell'opera la tela menzionata dal Michiel nel 1525 in casa di Girolamo Marcello. Obiezioni sono sorte, nel corso degli anni, volte a consegnare l'opera a Tiziano, sulla base di notevoli somiglianze del paesaggio di fondo con quelli realizzati dal Vecellio nel suo periodo giorgionesco; resta, tuttavia, largamente condivisa l'attribuzione al Giorgione, cfr. T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Giorgione*, cit., p. 172-174.

²³¹ Ironicamente, Francis Haskell ci ricorda che «quando Crowe e Cavalcaselle cominciarono ad occuparsi di Giorgione i suoi quadri si contavano a centinaia; quando terminarono il loro lavoro non ne restavano più di venti», F. HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di Rodolfo Pallucchini, cit., p. 606.

Giorgione di Fry che «approached art with that lofty self-assurance and that intellectual detachment which comes of gentle birth, cosy circumstances and cultivated society»²³².

La sua arte ha offerto all'uomo del Rinascimento il più completo appagamento dei suoi desideri di bellezza, pieno soddisfacimento del piacere dei suoi sensi, primo fra tutti, quello degli occhi. Forse l'uomo moderno si è affannato fin troppo nella decifrazione, a volte vana, dell'enigma delle sue immagini, da fargli perdere di vista il puro e semplice piacere della sua pittura. Ma proprio a questo Fry vuole ricondurci: guardiamo un Giorgione per quello che è.

«Everything is what it is, and not another thing»²³³ e ciò dovrebbe bastarci.

²³² R. FRY, *Giorgione* (1894), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/64/2.

²³³ Si tratta di uno degli aforismi più noti di Joseph Butler (1692-1752), vescovo di Durham, filosofo e teologo, le cui teorie sull'etica umana incentrate sull'esaltazione dei principi di "compassione" e "risentimento", passioni che animano da sempre lo spirito dell'uomo nelle sue relazioni con gli altri suoi simili, trovarono eco nei *Principia Ethica* di George Edward Moore che, infatti, riportò questa frase sul frontespizio del suo volume (1903). La filosofia di Moore sarà un punto di riferimento ispiratore del generale *mood* che animerà gli intellettuali del gruppo di Bloomsbury.

CAPITOLO SECONDO

CRITICAL SCHOLARSHIP & MUSEUM CURATORSHIP: ROGER FRY IN AMERICA

1. Fry tra Berenson e Horne: *Connoisseurs e Art Advisors*

Quando il primo numero del «Burlington Magazine» fu pubblicato nel marzo del 1903, Roger Fry aveva ormai consolidato da alcuni anni la propria reputazione di conoscitore d'arte rinascimentale e il suo nome risuonava nei circoli degli studiosi come uno dei più autorevoli. La storia delle origini del «Burlington» si intreccia indissolubilmente con le vicende che coinvolsero Fry negli anni immediatamente successivi alla sua fondazione di cui fu, insieme a Charles Holmes, principale fautore. Tra le firme ricorrenti nei numeri della rivista comparivano, solo per citare alcuni nomi, quelle di aristocratici *amateurs*, come Herbert Cook, di accademici e storici dell'arte, come Sir Martin Conway, ma anche di direttori di musei, come Sir Claude Phillips e Lionel Cust e di curatori museali, come Sidney Colvin. Ovviamente, non mancavano contributi di Bernard Berenson, di Herbert Horne e quelli, numerosissimi, dello stesso Fry.

Nelle intenzioni dei fondatori, il «Burlington» avrebbe dovuto porre rimedio ad un'anomalia che, così come definita nell'editoriale del primo numero, era «curious and shameful» per l'Inghilterra, ossia che fosse rimasta «alone of all cultured European countries, without any periodical which makes the serious and disinterested study of ancient art its chief preoccupation».

Volendo colmare questa mancanza, si presero a modello le più prestigiose riviste d'arte del continente:

«The internationalism and positivistic document-based approach of the *Repertorium* [*Repertorium für Kunstwissenschaft*], the beautiful production values and (later) the receptiveness to contemporary art of the *Zeitschrift* [*Zeitschrift für bildende Kunst*], the quality of critical writing of the *Gazette des Beaux-Arts*, the news from around the world of *L'Arte*, the new connoisseurship and focus on *novità* of the *Rassegna*

d'Arte, as well as the antiquarianism an openness to the decorative arts of the *Connoisseur*²³⁴.

Se è senz'altro vero che specialmente i cosiddetti "primitivi" venivano studiati sul «Burlington», «as emotional cult figures by the poetic criticism of the Aesthetic Movement, with a new formalist and documentary methodology and taking full advantage of the new comparative possibilities offered by photographic reproductions of works of art»²³⁵, Fry, con gli altri, si rese protagonista di un'impresa quanto mai necessaria per il contesto artistico-culturale del tempo:

«Together with the development of the language of what we now call "art history", there were the efforts to legitimize the study of art as an academic discipline in Britain and the new figure of the soi-disant "disinterested expert", who aimed to influence not only the commerce in works of art but also the modality of their acquisition by collectors and museums alike»²³⁶.

Fry, come in realtà altri suoi colleghi, si presentava come una figura ibrida: conoscitore e critico, pittore, ma anche collezionista e *advisor*. Sarà in quest'ultima veste che consoliderà la propria posizione, per alcuni anni, in quel singolare triumvirato della *connoisseurship* che lo vide, nolente o volente, al fianco di Bernard Berenson e di Herbert Horne. Ad animare la loro relazione professionale vi furono frequenti contese nate soprattutto in merito a questioni di attribuzioni, rubate da una parte e rivendicate dall'altra, segno di dissapori e reciproche gelosie

²³⁴ C. ELAM, "A More and More Important Work": Roger Fry and The Burlington Magazine, «The Burlington Magazine», Vol. 145, N. 1200, Centenary Issue, March 2003, p. 145.

Il «Connoisseur», in particolare, fondato nel 1901, nasceva come «a magazine for collectors», come recitava il suo sottotitolo e, nel panorama delle riviste londinesi, si distingueva dal «Burlington» per una più spiccata vocazione "commerciale": più che pubblicare sofisticati contributi di *connoisseurship*, le sue pagine volevano essere una vetrina dove i collezionisti, spesso essi stessi autori degli articoli, mettevano in mostra le proprie opere in vista di esposizioni e vendite.

Oltre al già citato articolo di Caroline Elam, sul tema si veda anche il più recente B. PEZZINI, *The Burlington Magazine, The Burlington Gazette, and The Connoisseur: The Art Periodical and the Market for Old Master Paintings in Edwardian London*, «Visual Resources: An International Journal of Documentation», Vol. 29, N. 3, September 2013, pp. 154-183.

²³⁵ B. PEZZINI, *The Burlington Magazine, The Burlington Gazette, and The Connoisseur: The Art Periodical and the Market for Old Master Paintings in Edwardian London*, cit., p. 155.

²³⁶ *Ibidem*.

personali, non sempre ben celate tra i tre. Il caso delle tavole del cosiddetto Pseudo-Giotto della collezione di Sir Hubert Parry ad Highnam Court, oppure quello della contestata pubblicazione di un articolo su Sassetta da parte di Langton Douglas, ci possono dare un'idea della rivalità, talvolta davvero pungente, che movimentava i circoli londinesi dei conoscitori²³⁷.

Come già accennato, i rapporti tra Fry e Berenson non furono mai idilliaci. Ad una dichiarata ammirazione e stima reciproca, facevano spesso seguito momenti di accesa irritazione che, soprattutto Berenson, non esitava a smascherare nelle occasioni in cui, in maniera più eclatante, si vedeva offeso o non tenuto nella dovuta

²³⁷ Berenson manifestò un certo disappunto nell'apprendere che Fry, allora piuttosto influente nelle scelte editoriali del «Burlington», e con lui Robert Dell, *editor* della rivista, avevano approvato la pubblicazione di un articolo di Langton Douglas su Sassetta (cfr. L. DOUGLAS, *A Forgotten Painter*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 1, N. 3, May 1903, pp. 306-319) che, a suo dire, conteneva molte delle sue scoperte, senza che per questo Douglas avesse speso nel testo neanche una sola parola di ringraziamento nei suoi riguardi. Fry, in una lettera a Mary Berenson, propose a Bernard di scrivere un articolo contenente correzioni e obiezioni a quello di Douglas, come poi avvenne, chiarendo tuttavia che per la credibilità e la buona reputazione del «Burlington» non sarebbe stato opportuno accendere eccessive polemiche sulla faccenda dalla quale si sarebbe data l'impressione che la rivista appartenesse «to B. B.'s clique» (cfr. Lettera di Roger Fry a Mary Berenson, 30 gennaio 1903, in *Letters of Roger Fry*, edited by Denys Sutton, Chatto & Windus, London 1972, Vol. I, p. 203).

Particolarmente intricata anche la questione della collezione Gambier-Parry. Fry e Berenson avevano visitato insieme la collezione, allora in casa di Sir Hubert Parry, ad Highnam Court, vicino Gloucester (oggi al Courtauld di Londra), con l'intenzione di scrivere un articolo a quattro mani su un pannello raffigurante *La Natività e l'Adorazione dei Magi* che Berenson aveva attribuito al cosiddetto Pseudo-Giotto, il Maestro di Santa Cecilia. Per motivi di salute, Berenson dovette rinunciare alla collaborazione, ma una volta letto l'articolo che Fry scrisse quindi da solo (cfr. R. FRY, *Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester. Article I - Italian Pictures of the Fourteenth Century*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 2, N. 5, July 1903, pp.117-131), andò su tutte le furie nel constatare che in esso venivano menzionate due nuove pale d'altare, recentemente scoperte da Horne a Firenze, per le quali pure era stato avanzato il nome dello Pseudo-Giotto, dando in questo modo minor risalto alla precedente attribuzione da lui proposta per la piccola tavola della raccolta Parry. Per di più, come Fry accennava in una nota, Horne avrebbe scritto un nuovo articolo per il «Burlington», interamente dedicato a questi suoi sorprendenti ritrovamenti. Berenson accusò i colleghi di lavorare in malafede alle sue spalle, non avendolo né informato della scoperta di Horne, né tantomeno consultato sull'attribuzione; nonostante le giustificazioni che Fry cercò di addurre in difesa della propria posizione, Berenson restò molto turbato della generale *secrecy* con cui, secondo lui, fu gestita tutta la vicenda.

La Natività di Highnam Court è stata successivamente attribuita alla scuola riminese di Giotto, cfr. A. BLUNT, *The History of Thomas Gambier Parry's Collection*, «The Burlington Magazine», Vol. 109, N. 768, March 1967, pp. 112-116.

Sull'episodio si veda anche C. ELAM, *Roger Fry and the Early Italian Painting*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, edited by Christopher Green, Merrell Holberton, London 1999, in particolare pp. 89-98.

considerazione da Fry, ritenuto allora, nonostante queste infelici parentesi, il suo discepolo prediletto. «I know that you regard my activities with some degree of critical severity – scriveva Fry a Berenson nel 1911, quando ormai si sentiva del tutto affrancato dal suo a volte ingombrante protettorato – but they are not I believe ever directed against you indeed there appears to be room even in the world of art for many independent minds to function without crudely interfering with each other»²³⁸. Come ha scritto Frances Spalding, a proposito della loro amicizia:

«Friendship gradually turned to dislike, soured by Berenson's distrust. His paranoia is clearly revealed in his diaries (tinged with a deep distaste for Bloomsbury as a whole), written many years after Fry's death. There he spoke of 'the way Roger Fry resented my authority in Bond Street, and as good as declared war against me if I did not leave London to him'. Further on he wrote: 'The most perfidiously hypocritical of my enemies, like Roger Fry, seldom published anything not inspired by the wish to assert himself against me'»²³⁹.

Lo scambio epistolare intercorso tra i due riflette chiaramente l'altalenante simpatia che ebbero l'uno per l'altro; decise interruzioni vi furono proprio a partire dal 1902-1903, in concomitanza degli episodi dello Pseudo-Giotto e del Sassetta e sostanzialmente, da allora in avanti, il rapporto restò irrimediabilmente compromesso tanto che, salvo la presenza di poche altre lettere scambiate nel corso degli anni Dieci, possiamo dire che Fry e Berenson quasi non ebbero più contatti dopo la fine della prima guerra mondiale.

Con Mary Berenson, invece, Fry manterrà un rapporto più intimo e confidenziale, come testimoniano le lettere che si inviarono ancora negli anni Trenta. In esse la signora Berenson, di origini quacchere come Fry, si mostrava generalmente più ben disposta nei suoi riguardi, molto più di quanto non facesse con Horne; ancora in riferimento all'equivoco intorno allo Pseudo-Giotto, scriveva a Fry:

«I am glad though the secrecy is Horne's fault not yours, for Horne we expect to be secretive, and we are neither surprised and grieved. He expounded his philosophy last night in the sentence "The only thing to do in this world is to make use of people

²³⁸ Lettera di Roger Fry a Bernard Berenson, 20 luglio 1911, Archivio Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

²³⁹ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, Black Dog Books, 2nd Edition, Norwich 1999, p. 65.

for all they are worth”. This he has certainly been doing in regard to the Pseudo Giotto man, about whom he has been asking B. B. [Bernard Berenson] all sorts of questions»²⁴⁰.

Nonostante le incomprensioni, però, sia i Berenson che Horne rappresenteranno per Fry un punto di riferimento nell’agitato mare dell’*art dealing* americano con cui Fry dovette cimentarsi una volta giunto all’ombra della Statua della Libertà, in quella New York di inizio Novecento che, immediatamente, lo catapultò nella sua sconcertante «mixture of extreme progress and homeless barbarism»²⁴¹. Iniziava l’avventura di Fry negli States che, però, fu per lui tutt’altro che la realizzazione del mitico sogno americano.

L’occasione del primo viaggio in America si presentò a Fry nel 1904 quando, d’accordo col comitato consultivo del «Burlington Magazine», si decise a partire alla volta di New York in cerca di fondi da investire per salvare la rivista da una precoce e disastrosa bancarotta. La sua casa editrice, la Savile & Co., infatti, aveva già dichiarato fallimento e i suoi creditori si stavano man mano dileguando.

«The *Burlington* is very tiresome – scriveva Fry alla madre – the editor made us think that he had heaps of capital; otherwise we should never have lent our names (Berenson, Horne, Holmes and I) and now that at the eleventh hour we are undeceived, we find or think that it will be a great blow to us if it fails, since people will never realize that it was only financial mismanagement and not want of influence in matters of art that brought it about. That is why we feel we must move heaven and earth to save the situation»²⁴².

Una volta stabilizzata la situazione con un capitale minimo di base, Charles Holmes fu insediato quale *co-editor* insieme a Robert Dell, assumendo, in aggiunta, anche il ruolo di *managing director*. Fry, invece, fu inviato in America, in visita presso facoltosi collezionisti ed influenti personalità del panorama culturale statunitense, nel tentativo di catturare la loro sensibilità e, soprattutto, la loro generosità

²⁴⁰ Lettera di Mary Berenson a Roger Fry, 7 giugno 1903, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

²⁴¹ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 227.

²⁴² Lettera di Roger Fry alla madre, Lady Fry, 20 settembre 1903, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 212.

finanziaria, in favore della causa del «Burlington». Come ricordò molti anni dopo lo stesso Holmes:

«The process of financial recovery had been steady, but it had also been exceedingly slow. The need for further capital was evident, indeed, pressing, by the time that Fry, having reached America, was able to enlist fresh support from his associates there. Mr. Pierpont Morgan, Mr. John G. Johnson of Philadelphia, and his friend, Mr. J. W. Simpson, with Mr. Henry Walters of Baltimore, completed the good work which Sir Herbert Cook, Lord Plymouth, Lady Herringham, and others in England, had begun, so that the Magazine was at length able to publish without fearing that each new number might prove to be the last»²⁴³.

In realtà molti già sapevano che ad invogliare la presenza di Fry a New York era stato William Laffan, proprietario del «New York Sun» e membro del consiglio d'amministrazione del Metropolitan Museum. Fu lui ad informare Fry, durante un suo viaggio a Londra nel luglio del 1904, della possibilità di entrare a far parte dello staff del museo che in quel periodo era in cerca di nuovo personale. Addirittura, in un primo momento, il *board* del Metropolitan aveva pensato di offrire a Fry il posto di direttore, poi assegnato invece a Sir Caspar Purdon Clarke, già direttore del South Kensington Museum di Londra.

Le trattative intercorse tra Fry e il temibile John Pierpont Morgan (1837-1913), presidente del *board of trustees*, segnarono l'inizio di un rapporto lavorativo particolarmente difficoltoso sin dalle prime battute. Il fatto che Fry avesse osato ricontrattare, dopo aver a lungo meditato sulla successiva offerta ricevuta, ossia l'incarico di *curator of European painting*, il salario inizialmente pattuito con Morgan – da 1.600 sterline per anno alzò la posta a 2.400 sterline – non fece altro che compromettere da subito la sua posizione agli occhi dell'irascibile milionario. Fry si insediò effettivamente nel suo ruolo di curatore per il Metropolitan solo nell'inverno del 1906, una volta definiti i termini del suo contratto d'impiego:

«The arrangement is that I am to act as Curator of painting in the Museum, visiting New York as often and for such periods as I may think needful, but residing in Europe where I am to act in the interests of the Museum; that I am not to be at liberty to accept commissions on the purchase or sale of pictures but that I may receive remuneration for professional opinions on pictures and that, whilst making the service of the museum my primary business I am allowed to employ my leisure in

²⁴³ C. HOLMES, *Roger Fry and the Burlington Magazine*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 65, N. 379, October 1934, p. 146.

painting, writing, etc. For my service I am to receive a salary of £1.000 a year clear of working expenses and to be allowed expenses and sustenance whilst travelling for the Museum»²⁴⁴.

Fry, costretto dalle difficili condizioni di salute della moglie Helen che, sin dai primi anni di matrimonio, aveva manifestato una grave forma di schizofrenia, accettò l'incarico newyorkese che, nonostante i disagi della lontananza da Londra, gli avrebbe permesso di avere un guadagno sicuro con cui far fronte alle continue spese familiari, accresciute in quegli anni proprio a causa del repentino peggioramento delle condizioni di Helen²⁴⁵. Per uno strano scherzo del destino, proprio quando, dopo tante esitazioni, Fry aveva già accettato il lavoro al Metropolitan, gli fu offerta inaspettatamente la direzione della National Gallery, posto senz'altro più prestigioso che avrebbe di certo preferito. Ma ormai si sentiva

²⁴⁴ Roger Fry a William Laffan, 29 gennaio 1906, citato in F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 85.

²⁴⁵ Fry era costretto persino a chiedere continui aiuti economici al padre e per garantirsi qualche risorsa in più, nell'inverno del 1904, aveva deciso di vendere due tavole di Jacopo Bellini che aveva acquistato a Venezia, ad un prezzo irrisorio, solo due anni prima, inizialmente con l'intenzione di assicurarsele per la National Gallery. «Of course if I got them for the National Gallery I should not make any money by it – scriveva al padre – and that is what I should prefer, but it would, I think, be a very great distinction for me in the world of picture connoisseurship», cfr. *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 199.

Fry riuscì poi a vendere queste tavole grazie all'interessamento di Berenson, cfr. E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts-London 1979, p. 401.

Pare che nello stesso periodo Fry avesse anche in programma la stesura di un volumetto proprio su Jacopo Bellini per la fortunata serie dell'editore Bell, curata da G. C. Williamson, intitolata *Handbooks of the Great Masters in Painting and Sculpture*. Il libro, così come un altro su Veronese, pure annunciato dall'editore, in realtà non vide mai la luce e, anzi, Fry spese parole piuttosto dure sulla generale qualità delle pubblicazioni della serie: «England is being flooded by Williamson's series – scriveva a Berenson – they are inventing a new and heartless phraseology for art which is sickening. Horne's reproductions (Horne aveva curato la traduzione della *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi) have appeared with a text of the most soul-bespattering kind», cfr. *Letters of Roger Fry*, cit. Vol. I, p. 184.

La serie, i cui libretti venivano venduti al ragionevole prezzo di cinque scellini, poté comunque contare su numerose collaborazioni: entro il 1900, infatti, erano già state pubblicate brevi monografie di Bernardino Luini dello stesso Williamson, di Velasquez di R. A. M. Stevenson, di Andrea del Sarto di H. Guinness, di Luca Signorelli di M. Cruttwell, di Raffaello di H. Strachey, di Carlo Crivelli di G. McNeil Rushforth, di Correggio di Selwyn Brinton, di Donatello di Hope Rea, di Perugino ancora di Williamson. Nei primi anni del Novecento la collana, che si distinse per la repentinità delle sue pubblicazioni che si susseguivano febbrilmente l'una dopo l'altra, si arricchì di numerosissimi altri contributi tra cui segnaliamo, ancora, un libro su Giorgione di H. Cook, uno su Piero della Francesca di W. G. Waters, uno su Tintoretto di J. B. Stoughton Holborn e, infine, uno su Giotto di F. Mason Perkins.

«morally bound to America»²⁴⁶: aveva dato la sua parola e già aveva iniziato a pianificare il duro lavoro di riorganizzazione della collezione di pittura che lo attendeva al Metropolitan.

Fry volle garantirsi, tuttavia, la possibilità di offrire, in maniera del tutto autonoma rispetto ai suoi obblighi nei confronti del Metropolitan, consulenze specialistiche e perizie su opere d'arte a favore di potenziali acquirenti privati. Fu anche questa attività collaterale e indipendente che rese Fry ben presto invisibile non solo agli occhi di Morgan, ma anche a quelli degli altri *trustees* e persino a quelli dei suoi stessi colleghi curatori che non potevano soffrire le sue continue e ripetute assenze da New York. In effetti Fry si assentava ben volentieri dal suo ufficio newyorkese, vivendone con insofferenza gli obblighi burocratici e le conseguenti seccature amministrative che il nuovo ruolo di curatore, forse non del tutto congeniale alla sua indole, come notato da John Pope-Hennessy²⁴⁷, gli imponevano suo malgrado. Per di più gli americani non gli piacevano, «never quite squalid like the Londoners but much more heartless and indifferent»²⁴⁸; dei milionari collezionisti che incontrava, lo sconcertava il contrasto tra tanta ricchezza ed altrettanta ignoranza: «Il problema è che nessuno *sa* niente, nessuno ha un vero criterio. Sono tanto creduli quanto sospettosi, intellettualmente non hanno zavorra, sicché la moda e le emozioni passeggere li trascinano in qualsiasi direzione»²⁴⁹.

Ma apprezzava quei pochi «americani europeizzati», come li chiamava, Isabella Stewart Gardner, ad esempio, ma soprattutto John Graver Johnson.

Avvocato di successo, originario di Philadelphia, dove era nato da un'umile famiglia, difensore legale degli affari finanziari di Morgan, Johnson (1841-1917) era il prototipo del *self-made man* americano emerso dalle macerie della guerra civile. Come collezionista, i suoi primi interessi furono indirizzati verso l'arte

²⁴⁶ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 84.

²⁴⁷ Si veda J. POPE-HENNESSY, *Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Oxford China and Italy. Writings in Honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, edited by Edward Chaney and Neil Ritchie, Thames and Hudson, Florence 1984, pp. 229-240.

²⁴⁸ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 227.

²⁴⁹ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, a cura di Nadia Fusini, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 122.

francese della seconda metà dell'Ottocento e solo nei primi anni Novanta iniziò a prediligere la pittura dei primitivi, non solo italiani, ma anche olandesi e fiamminghi. Di Johnson Fry riconobbe immediatamente la straordinaria genuinità d'animo, così singolare in quello che fino ad allora gli era sembrato l'arido «calculating American world»²⁵⁰; ciò gli bastò per considerarlo sin dai loro primi incontri «as a real friend»²⁵¹.

Johnson, dal canto suo, aveva già avuto modo di apprezzare la competenza di Fry dalla lettura di alcuni suoi articoli apparsi negli anni addietro sull'«Athenaeum» e, per questo, ne aveva sinceramente caldeggiato la nomina a curatore per il Metropolitan, certo che sarebbe stato «l'uomo giusto al posto giusto». Del resto anche Fry giudicò da subito la situazione della collezione di pittura del museo «a nightmare» e, fiducioso nelle proprie capacità riorganizzative, confessava alla moglie:

«Certainly the Metropolitan wants me. [...] Johnson had read all my *Athenaeum* things, but didn't know I'd written them, but thought them the best things he ever saw on art. This isn't because they flatter one – I don't think they do, but they have a desperate desire to get at real things. They have been kept in the dark so long by dealers and others, and they jump at enlightenment»²⁵².

Se al Metropolitan, però, Fry non poteva di certo fare di testa sua e ogni sua mossa era guardata a distanza e con circospezione da Morgan e dai suoi fedelissimi «courtiers», come Fry osava chiamare gli assistenti di quello che considerò più che altro «un collezionista da libretto d'asegni»²⁵³, il lavoro di *advisor* che Fry svolse per Johnson si tradusse in una fruttuosa collaborazione che vide critico e collezionista impegnati l'uno accanto all'altro nella crescita di una collezione che era nata da un sincero interesse per l'arte che Johnson era riuscito a coltivare negli anni, senza cadere nelle maglie dell'autocelebrazione economica e sociale che,

²⁵⁰ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 21 gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 234.

²⁵¹ *Ivi*, p. 233.

²⁵² Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 9 gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, pp. 228-229.

²⁵³ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 120.

invece, come aveva percepito già Fry, aveva compromesso l'esito finale di tante altre raccolte d'oltreoceano.

Anche Berenson, durante il suo tour americano in compagnia di Mary, tra il 1904-1905, di passaggio a Philadelphia, aveva visitato la collezione di Johnson, constatandone la generale alta qualità, a conferma, quindi, dell'ottimo buon gusto dell'acquirente che, fino ad allora, aveva proceduto nei suoi acquisti in maniera autonoma, senza particolari suggerimenti da parte di esperti e conoscitori.

Ancora una volta, proprio nel loro ruolo di *art advisors* per Johnson, Fry e Berenson, e tra loro Horne, si ritrovarono l'uno contro l'altro. Se era stato Berenson a far avvicinare Johnson alla pittura italiana del Quattrocento, tanto che a lui sarà poi affidata, nel 1913, la compilazione del primo volume del catalogo²⁵⁴, interamente dedicato all'arte italiana presente in collezione, fu però Horne a proporre a Johnson l'acquisto di quelli che poi verranno considerati i gioielli indiscussi del Rinascimento italiano della sua raccolta: quattro pannelli attribuiti a Botticelli, raffiguranti scene della vita di Maria Maddalena, provenienti dall'altare del convento fiorentino di Santa Elisabetta delle Convertite. Le tavole, allora di proprietà del mercante fiorentino Luigi Grassi, erano già state notate, dietro suggerimento di Horne, da Fry che, nel novembre del 1908, aveva tentato senza successo di proporle l'acquisto ai vertici del Metropolitan. Johnson, confortato da Fry che, tra l'altro, aveva recensito positivamente il poderoso volume su Botticelli che Horne, con fatiche filologico-archivistiche per lui impensabili²⁵⁵, aveva

²⁵⁴ B. BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Art Objects, Italian Paintings*, Vol. I, Philadelphia 1913.

Gli altri due volumi di cui si compone l'intero catalogo, dedicati, l'uno ai *Dutch and Flemish Pictures*, l'altro ai *German, French and English Paintings and Art Objects*, furono curati da W. R. Valentiner e pubblicati rispettivamente nel 1913 e nel 1914.

²⁵⁵ R. FRY, *Mr. Horne's Book on Botticelli*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 13, N. 62, May 1908, pp. 83-87.

Della monumentale opera di Horne (cfr. H. HORNE, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, G. Bell and Sons, London 1908) Fry apprezzò, non solo la minuziosa ricerca documentaria che aveva permesso all'autore di apportare dovizia di particolari su vicende ancora poco note dell'attività di Botticelli (come il caso della sua partecipazione alla realizzazione dei mosaici per la Cappella di San Zenobio nel Duomo di Firenze, andati completamente perduti), ma anche la splendida veste editoriale che ne faceva essa stessa «a work of the Renaissance». Tuttavia, secondo Fry, Horne «is not a critic in the modern sense at all. That is to say, he is either incapable or contemptuous of all that delicate analysis of the spiritual and temperamental components of a work of art, all that subtle exposition of the artist's intention, that illustration of the work of art by means of analogy and simile, which make up so large a part of the best modern critical literature,

recentemente dato alle stampe, si convinse della loro qualità e ne avallò l'acquisto senza che avesse neppure visto una riproduzione fotografica. Horne, sin dal momento del primo rinvenimento delle tavole, si era mostrato estremamente entusiasta:

«Think of my delight and astonishment when I found myself face to face – scriveva a Fry – with four genuine and delightful panels by his hands! It is the first time that I have ever come across quite unknown and undoubtedly genuine pictures by Sandro. [...] How beautiful and original they are in motive and design, the photos will show you: but you must see the originals to appreciate their tonality and colour. They are in a good state: that is they have not been recently touched»²⁵⁶.

Volutamente, però, aveva mantenuto un certo riserbo sulle trattative in corso con gli “americani”; era sempre meglio che attraversassero l'oceano, si augurava, piuttosto che finire nelle mani di Bode: «It would be a triumph to bear them off from

and which the French in particular have cultivated so brilliantly. Mr. Horne confines himself in effect to an almost Vasarian simplicity of statement».

Pur intravedendo alcuni limiti nella scrittura di Horne, come ad esempio l'eccessiva prolissità, Fry ne apprezzava comunque la ferma austerità e l'indubitabile chiarezza, qualità che, tuttavia, trovava più adatte al lavoro dello storico *tout court* che non a quello del critico d'arte.

La cura prestata alla stampa del volume rispecchiano un'altra passione coltivata dall'eccentrico Herbert Horne (1864-1916), conoscitore, come abbiamo visto, ma anche poeta, architetto e collezionista d'arte fiorentina del Quattrocento, vale a dire quella per le arti grafiche. Va ricordato, infatti, che Horne, membro sin dalla sua fondazione, nel 1882, del Century Guild of Artists – associazione di artisti interessati a preservare la qualità artigianale dei prodotti artistici, in linea col modello dell'Arts and Crafts Movement di Morris (col gruppo aveva lavorato anche Helen Fry, lei stessa pittrice e decoratrice) – era stato l'ideatore dell'intera impostazione grafica del «Burlington Magazine», dando, anche in questo caso, prova di grande raffinatezza nella progettazione editoriale della rivista.

Su Horne si veda, almeno, D. SUTTON, *Herbert Horne. A Pioneer Historian of Early Italian Art*, «Apollo», CXXIII, 282, August 1985, pp. 130-135 e I. FLETCHER, *Rediscovering Herbert Horne: Poet, Architect, Typographer, Art Historian*, Elt Press, Greensboro 1990.

Va ricordato, comunque, che il volume di Horne su Botticelli non riscosse grandi successi, come lo stesso autore, amareggiato, lamentava a Fry: «[...] I am weary of publishing things about Florentine art in England. The utter failure of the Botticelli book shows how useless it is to publish anything really serious there», lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 24 agosto 1909, in *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, edited by Denys Sutton, «Apollo», CXXIII, 282, August 1985, p. 151.

Su Botticelli e Horne si veda anche *Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research*, a cura di Rab Hatfield, SUF, Firenze 2009.

²⁵⁶ Lettera di Herber Horne a Roger Fry, 8 ottobre 1908, in *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, cit., p. 146.

Berlin»²⁵⁷, scriveva ancora a Fry. In realtà tanta segretezza sull'affare era dovuta anche al timore, tutt'altro che infondato, di incappare nella tassazione italiana. Horne che ormai viveva stabilmente a Firenze dal 1896, sapeva bene i rischi che si correivano:

«What I am particularly anxious to keep quiet is the fact they came from here and from a Florentine dealer: especially as they were sent out with the Government 'bolla' on them!!! If the Italian papers once got to know about this, there would be the devil to pay»²⁵⁸.

A smorzare gli entusiasmi intervenne la perizia di Berenson che ebbe modo di esaminare dal vivo le predelle, ormai già in collezione Johnson, durante un'altra visita a Philadelphia, in compagnia di Mary, in vista della redazione del catalogo. Per Berenson si trattava dell'Amico di Sandro, figura *de commodité* da lui creata per identificare un pittore a metà strada tra Botticelli e Filippino Lippi, ma non pienamente riconoscibile in nessuno dei due²⁵⁹.

Horne non si disse sorpreso del disfattismo con cui Berenson aveva giudicato quello che era già stato salutato come uno dei più sensazionali acquisti di Johnson: «I was quite prepared to hear that B. B. did not think them by Botticelli: but I never dared

²⁵⁷ Lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 24 ottobre 1908, *Ibidem*.

²⁵⁸ Lettera di Herber Horne a Roger Fry, 11 gennaio 1909, *Ivi*, p. 147.

Ovviamente Horne aveva ben in mente il noto caso, ormai risalente a dieci anni prima, della compravendita della *Madonna Chigi* acquistata da Isabella Stewart Gardner. Il principe Chigi, proprietario dell'opera, contravvenendo a quanto imposto dall'Editto Pacca, aveva permesso l'esportazione della tavola di Botticelli senza aspettare l'autorizzazione dello stato italiano. Seguì un lungo processo che animò le cronache del tempo, riaccendendo le discussioni sulla necessità di una nuova legislazione in materia di tutela del patrimonio artistico italiano. Sull'episodio si legga A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, La città del sole, Napoli 2003, in particolare pp. 68-78.

²⁵⁹ L'invenzione dell'Amico di Sandro risaliva al 1899 quando Berenson pubblicò un articolo a lui dedicato sulla «Gazette des Beaux-Arts», per poi tornarne a parlare, due anni dopo, in un successivo contributo apparso nella raccolta *The Study and Criticism of Italian Art*. Come è stato notato, Berenson «aveva forgiato la figura dell'Amico di Sandro come personaggio 'alla Pater', fuori dalla storia, servendosi però del sistema 'positivo' del metodo morelliano, e persistette fino in ultimo a difenderne la legittimità», P. ZAMBRANO, *Bernard Berenson e l'Amico di Sandro*, in B. BERENSON, *Amico di Sandro*, Electa, Milano 2006, p. 35.

Al saggio introduttivo di questa prima edizione italiana dell'articolo del 1901, si rinvia per un'approfondita lettura del dibattito critico animatosi intorno all'Amico di Sandro, perdurato ancora fino agli anni Cinquanta quando il fantomatico pittore fu definitivamente "smascherato".

to hope (or ever think) that he would make such an astounding howler as to give them to his ‘Amico’»²⁶⁰.

Fortunatamente pare che Johnson non si fosse mostrato molto propenso ad accettare come per certo il verdetto di Berenson che, difatti, poco dopo dovette ricredersi, confermando l’attribuzione botticelliana di Horne e Fry che, di tutta risposta, non avevano mai nascosto le proprie perplessità sulla leggendaria creazione dell’Amico di Sandro:

«I have studied Botticelli assiduously for more than ten years – scriveva Horne a Johnson – [...] As for the attribution to Amico, it is monstrous and ridiculous. Mr. Berenson’s Amico is a farrago of good, bad and indifferent»²⁶¹.

Alla fine, nel 1913, le tavole della Maddalena poterono entrare a pieno titolo sotto il nome di Botticelli nel capitolo del catalogo Johnson dedicato alla scuola fiorentina²⁶², ma il repentino dietro frónt di Berenson fu guardato con sospetto dai

²⁶⁰ Lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 7 febbraio 1909, in *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, cit., p. 148.

²⁶¹ Citato in C. B. STREHLKE, *Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson*, «Prospettiva», Vol. II, N. 57-60, aprile 1989-ottobre 1990, p. 433.

²⁶² B. BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Art Objects, Italian Paintings*, Vol. I, cit., pp. 28-29.

Berenson rimase comunque dell’idea che nelle tavole Johnson vi fosse una forte somiglianza con quanto fino ad allora aveva attribuito all’Amico di Sandro: «The golden tone, the great preference for grape purples and rose colour, the rather churned folds in the draperies, the lighting, certain types even, vividly suggest Amico – scriveva nel catalogo Johnson – so vividly, indeed, that at first sight they seem to point to his authorship in some even more charming phase than the “Esther” panels at Chantilly, Paris, Vienna and Florence. We may interpret these strong resemblances to mean that Amico – as is indeed characteristic of gifted but smaller personalities – became as it were the incarnation of this one brief moment in the greater master’s career. Now everything we know of Amico compels us to infer that this moment must have occurred no later than 1480», *Ibidem*.

Sempre nel 1913 Horne pubblicò un suo articolo, in italiano, sui Botticelli di Johnson, cfr. H. HORNE, *La tavola d’altare delle Convertite dipinta da Sandro Botticelli*, «Rassegna d’Arte», Anno XIII, N. 9, settembre 1913, pp. 147-154.

In realtà l’articolo era pronto già da alcuni anni, come dimostra una lettera inviata a Berenson nel 1910: «I have almost finished a rather lengthy article on the 4 predelle in the Johnson Collection, which to my mind are undoubtedly by Botticelli and a part of a once famous altarpiece. I hope to publish this article shortly, when you will be able to see what I have to say», lettera di Herbert P. Horne a Bernard Berenson, 1 marzo 1910, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

Horne, tuttavia, aveva incontrato alcune resistenze ad una sua eventuale pubblicazione in inglese sul «Burlington» che, infatti, non ci fu mai.

collegli Horne-Fry che intravidero in questa mossa il suo ennesimo astuto tentativo di guadagnarsi la stima di Johnson, assicurandosi così futuri fruttuosi incarichi. Con un piglio di ironia, Horne chiudeva la vicenda scrivendo a Fry: «Certainly B. B. is his own worst enemy. Nothing that you or I could possibly have said or done, could have done him as much harm as this escapade of his»²⁶³ e se Berenson continuò, di tanto in tanto, ad avanzare ancora dubbi sull'esito finale dell'attribuzione, quasi a non voler dargliela vinta fino in fondo né a Horne né a Fry, questi, consapevoli di aver assicurato a Johnson «the most important of all his Italians»²⁶⁴, potevano con grande soddisfazione esclamare: «But what attributions!»²⁶⁵.

2. «Americani europeizzati»: Fry tra i collezionisti d'oltreoceano

«I suspect that she'll manage to prevent my seeing any of the pictures and that that will give her infinite pleasure; consequently, I am not going to try to look at them and see if that will pique her. But I really begin to think that the people in this country are divided between the very nice and the very nasty and that the very nasty have all the power, glory, might, majesty and domination»²⁶⁶.

Così Fry ricorda il primo sfortunato incontro con Isabella Stewart Gardner (1840-1924), la raffinata collezionista di Boston che aveva fatto della propria collezione di arte rinascimentale, grazie al prezioso contributo di Berenson, il proprio *alter ego* artistico, il simbolo stesso della propria personalità rispecchiata in quei capolavori di cui amava circondarsi nello splendido palazzo veneziano che aveva fatto appositamente costruire, come loro eterna dimora, a Fenway Court. Ancora dopo dieci giorni dalla loro prima presentazione, la Gardner si mostrava riluttante nel mostrare il suo tesoro d'arte a quel critico, un po' troppo invadente, appena giunto da Londra. In occasione di una seconda visita a Boston, la sala di Raffaello, «where *all*

²⁶³ Lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 22 aprile [1909?], in *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, cit., p. 150.

²⁶⁴ Lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 27 febbraio 1913, *Ivi*, p. 153.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 21 gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 233.

the pictures are», come sarcasticamente ricorda Fry, evidentemente ripetendo quanto gli era stato detto per frenare la sua curiosità, era inaccessibile per una «Japanese tea ceremony they were going to have later on in the afternoon»²⁶⁷. Bastò che Fry dicesse alla Gardner che era lì per dimostrarle che il suo Mantegna²⁶⁸ era stato un tempo posseduto da Carlo I re d’Inghilterra, per far sì che le porte della *Raphael Room* si spalancassero immediatamente:

«So we went, and she became so pleased with what I said about the pictures that we got quite friendly and on Monday she rushed round to the museum where I was and took me off and made me go all round again with her, so I saw them really well. She’s really quite charming»²⁶⁹.

Se l’“europeizzata” Isabella aveva alla fine ceduto alle lusinghe di Fry, Morgan, l’“americano”, restava recalcitrante di fronte all’operato di quell’inglese impertinente che era per lui Fry. Ma l’antipatia era reciproca:

«I was asked my advice on a picture which was not very good – scriveva Fry alla madre – but which Morgan had already made up his mind to buy. I don’t think he wants to have anything but flattery. He is quite indifferent as to the real value of things; all he wants experts for is to give him a sense of his own wonderful sagacity.

²⁶⁷ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 31 gennaio 1905, *Ivi*, p. 235.

²⁶⁸ Si trattava della *Sacra conversazione con santi*, acquistata da Isabella a Roma dal principe del Drago nel 1899 tramite l’interessamento di Richard Norton, figlio di Charles Eliot Norton. Fry scoprì anche che il dipinto, prima di entrare nelle collezioni reali inglesi, era appartenuto alla collezione dei Gonzaga a Mantova, acquistata poi da Carlo I nel 1628, per poi passare in quella reale spagnola dove rimase fino al 1885, cfr. F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, 5 Continents Edition, Milano 2003, p. 247.

All’opera è dedicato il contributo che Fry scriverà per *Noteworthy Paintings in American Collections* del 1907, la celebre raccolta di articoli scritta a più mani e curata da Jaccaci e John La Farge sui quadri più illustri presenti nelle collezioni d’America. Come già ricordato, la traduzione italiana dell’articolo di Fry è stata inclusa in R. FRY, *Mantegna*, a cura di Caroline Elam, Abscondita, Milano 2006, pp. 55-65.

Su August Florian Jaccaci (1856-1930) e sul suo lavoro di *editor* per «Art in America», l’allegato del «Burlington Magazine» pubblicato per il solo pubblico americano, nella speranza di catturare i favori di benefattori milionari, allettandone i desideri collezionistici con articoli mirati a tal proposito, si legga anche F. GENNARI SANTORI, *Holmes, Fry, Jaccaci and the ‘Art in America’ Section of The Burlington Magazine, 1905-10*, «The Burlington Magazine», Vol. 145, N. 1200, Centenary Issue, March 2003, pp. 153-163.

²⁶⁹ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 31 gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 235.

I shall never be able to dance to that tune so that it is more than doubtful if, after all, America will come to anything»²⁷⁰.

Fry, sebbene volesse preservare il proprio lavoro dalle ingerenze di quell'uomo «so swollen with pride and a sense of his own power»²⁷¹, aveva però capito che sarebbe stato per lui fatale incentivare ulteriori inimicizie con Morgan. Finché poté, nel rispetto della propria serietà professionale di *expert*, sulla quale non volle comunque mai scendere a compromessi, si attivò in tutti i modi per incrementare e riorganizzare, in meglio, la collezione di pittura del Metropolitan. Questa era la sua prima ambizione; eventuali consulenze private per Morgan sarebbero venute dopo. Del resto, come gli faceva notare anche Horne, con molta franchezza, Morgan poteva fare quel che voleva del proprio denaro: «What Morgan buys will soon be forgotten: but what the Museum buys will remain»²⁷².

Fry prese molto più a cuore le sorti della raccolta privata di Johnson, tanto che abitualmente era solito riproporgli quanto era stato rifiutato, nonostante il suo parere favorevole, dall'ufficio per gli acquisti del Metropolitan, quasi sempre dietro il fermo rifiuto a procedere imposto da Morgan. Fry non aveva dubbi sul gusto di quell'avvocato di Philadelphia, uno dei pochi veri amici che ebbe in America, riconoscendo nella sua collezione una «peculiar imaginative intensity and intimacy»²⁷³. Per lui Fry approfondì la propria conoscenza degli olandesi e dei fiamminghi, fino ad allora ancora non molto studiati e che, invece, ebbero un posto privilegiato nelle scelte di Johnson nei primi anni Dieci²⁷⁴.

²⁷⁰ Lettera di Roger Fry alla madre, Lady Fry, 9 luglio [1905?], *Ivi*, p. 241.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Lettera di Herbert Horne a Roger Fry, 4 agosto 1909, in *Letters from Herbert Horne to Roger Fry*, cit., p. 150.

²⁷³ Lettera di Roger Fry a John G. Johnson, 6 maggio 1909, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 321.

²⁷⁴ «I have just re-hung my pictures – scriveva Johnson a Berenson da Philadelphia – getting rid of everything of which I could possibly make up my mind to divest myself. The floor is still pretty badly littered up; but some of the finest things, by way of substitution, have at last good places – as good as possible in my crowded, badly lighted, house. The additions have been so large in the line of XV and Early XVI Century Dutch, German and Flemish paintings, that the collection, now, is far more representative in its illustration of that art, than of the Italian», lettera di John G. Johnson a Bernard Berenson, 16 maggio 1912, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

È del 1905, infatti, l'acquisto, il primo effettuato grazie al suo interessamento, di quello che si era creduto un Bosch autentico²⁷⁵. Più fortunati sarebbero stati i successivi acquisti di un Van Eyck e di un Fra Bartolomeo, anche se l'*advice* del quale Fry andò più fiero fu quello per una *Madonna* di Bellini da lui recuperata in una piccola asta di provincia in Inghilterra.

Se l'attribuzione a Fra Bartolomeo dell'*Adamo ed Eva* era stata avvalorata anche dagli studi archivistici condotti da Horne negli archivi di San Marco e nell'Archivio di Stato di Firenze²⁷⁶, intorno al *San Francesco che riceve le stimmate* di Jan Van Eyck, si consumò una breve *querelle* attributiva che vide coinvolti Fry, Martin Conway e con loro August F. Jaccaci, contro Charles Ricketts che aveva ritenuto di individuare l'originale di Van Eyck in una tavola della collezione sabauda a Torino, raffigurante il medesimo soggetto, e non in quella giunta a Philadelphia che ne era, quindi, solo una copia successiva²⁷⁷. Sebbene molto ridipinta ad olio, invece, la *Madonna* di Bellini era certamente opera del maestro e, anzi, con grande soddisfazione di Johnson, si trattava di una delle più antiche Madonne belliniane che mai si fossero presentate sul mercato, molto vicina cronologicamente alla

²⁷⁵ Si tratta del *Cristo deriso*, a cui Fry aveva dedicato anche un breve articolo sul «Burlington» due anni prima (cfr. R. FRY, *Christ Mocked by Jerome Bosch*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 3, N. 7, September-October 1903, pp. 86, 89, 93). Oggi figura nella collezione del Philadelphia Museum of Art come opera di un anonimo seguace di Bosch (1450-1526 ca.); del resto, la certezza dell'attribuzione di Fry era già stata messa in discussione da Valentiner nel suo catalogo della collezione Johnson di dieci anni dopo, cfr. W. R. VALENTINER, *Catalogue of a Collection of Painting and Some Art Objects. Flemish and Dutch Paintings*, Philadelphia 1913, Vol. II, pp. 22-23.

²⁷⁶ Cfr. H. P. HORNE, *Pictures in the Collection of Mr. John G. Johnson of Philadelphia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 42, September 1906, pp. 425-426.

²⁷⁷ Cfr. A. F. JACCACI, *Mr. Johnson's Van Eyck*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 11, N. 49, April 1907, pp. 46-48.

La questione riguardava anche la distinzione delle parti dell'opera eseguite da Jan Van Eyck e quelle da attribuire, invece, al fratello Hubert; Jaccaci e Conway erano dell'idea che la tavola Johnson fosse da restituire interamente a Hubert, per via del suo «*profound recueillement*», riconoscendo in essa «an example of Hubert's miniature style applied to oil painting», *Ivi*, p. 47.

La paternità della tavola di Johnson, datata tra il 1430-1432, è comunque rimasta a Jan Van Eyck, cfr. JOSEPH J. RISHEL, *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, Philadelphia 1995, p. 164.

Il *San Francesco* di Torino, entrato in collezione sabauda nel 1866, di dimensioni maggiori, è stato datato grosso modo agli stessi anni ma, delle due versioni, è generalmente considerato la prima, cfr. R. TARDITO, *La Galleria Sabauda*, Cassa di risparmio di Torino, Torino 1984, p. 187. Sul confronto delle due opere si legga C. SPANTIGATI, *Jan Van Eyck: opere a confronto*, Allemandi, Torino 1997.

splendida versione milanese in possesso di Frizzoni e alla *Madonna Trivulzio*, oggi al Castello Sforzesco, entrambe riconducibili, come già aveva sostenuto Fry, alla seconda metà degli anni Sessanta del XV secolo. Anche nella *Madonna Johnson* Fry riconobbe quella *vis* drammatica del colore di cui Bellini fu raffinato interprete tra i veneziani, e che «distinguishes him as a colourist», benché al tempo stesso si presentasse quale fedele prosecutore della capacità, tutta mantegnesca, di rendere la plasticità del rilievo delle forme per mezzo di un «massive contour» e di un «large rhythm»²⁷⁸.

Johnson non era uno di quei collezionisti che si lasciava ammaliare facilmente dalle sirene del mercato e dell'editoria artistica; sapeva bene che dietro altisonanti attribuzioni potevano celarsi degli imbrogli, e sapeva anche che, invece, altri americani erano pronti a sborsare, incautamente e frettolosamente, le cifre astronomiche che spregiudicati *art dealers* richiedevano per i loro, talora presunti, tesori in vendita.

«A female lover of the highest art – scriveva Johnson a Berenson – succeeded in obtaining a Raphael for \$4.000. The only wonder is, as she has plenty of money, she was not obliged to pay \$50.000 for it. Prejudiced, as you are, against some of the examples of the Higher Art, which reach this country, I think you would have been compelled to admit that it was worth \$25 or \$50», per poi aggiungere: «The newspapers, by way of making the people happy who bought some of this very “important” works, have been giving, since the sales, the prices they realized at the

²⁷⁸ Addenda di Roger Fry a F. J. MATHER, *Recent Additions to the Collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 41, August 1906, p. 363.

Fry aveva prontamente informato Johnson della possibilità di acquistare questa Madonna, «very strange and almost tragic in colouring», informandolo, in una lettera, anche degli interventi di restauro a cui aveva già sottoposto l'opera, lasciando in vista, però, «the original *craquelures*», lettera di Roger Fry a John G. Johnson, 1 marzo 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, pp. 236-237.

Anche Berenson individuerà proprio nella forza del contorno di questa Madonna una delle sue peculiarità, caratteristica che permetteva di assegnarla ai primi anni di attività di Bellini: «One of Giovanni's earliest extant works, perhaps the earliest of his Madonnas. The distinguished naturalness of this Mother and Child are not more wonderful than the exquisite intimacy of the contour», B. BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Art Objects, Volume I, Italian Paintings*, cit., p. 101.

Sul debito mantegnesco di Giovanni Bellini, ben evidente nella *Madonna Johnson*, Berenson insisterà anche in B. BERENSON, *Venetian Painting in America. The Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York 1916, pp. 65-71.

last preceding sales. We can always trust our American Press to do the “right thing”. Possibly the “right time” would have been before, not after, the sale»²⁷⁹.

Se Johnson, sicuro del proprio occhio, era pronto persino ad acquistare «unusual “connoisseur’s pictures”»²⁸⁰, non curandosi più di tanto del cartellino assegnato loro ma certo, invece, del loro inequivocabile valore artistico²⁸¹, Morgan era, al contrario, proprio uno di quei frenetici collezionisti che altro non aspettava che, ad ogni suo acquisto, si parlasse di lui; era questo il modo «of making Morgan happy», parafrasando l’espressione di Johnson, e poco importava se si fosse aggiudicato un grande capolavoro o “semplicemente” delle porcellane cinesi, di cui aveva acquistato nel 1902 una collezione di oltre duemila pezzi, spendendo qualcosa come seicentomila dollari.

La fama di Morgan e della sua sconfinata ricchezza era giunta anche nel vecchio continente, animando un nutrito repertorio di fantasiose dicerie sul suo conto; ma

²⁷⁹ Lettera di John G. Johnson a Bernard Berenson, 25 aprile 1910, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

Vale la pena ricordare che «per avere una griglia attraverso cui decifrare le valutazioni di mercato, è necessario immaginare che un dollaro del secolo XIX corrisponde più o meno ad 1/25 del valore attuale della moneta americana. Il valore relativo della sterlina di allora rispetto a quella di oggi può essere calcolato approssimativamente in 1/500», cfr. A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, cit., p. 34, nota 58.

²⁸⁰ D. SUTTON, *Discoveries*, «Apollo», CXXIII, 282, August 1985, p. 126.

²⁸¹ «La maggior parte dei quadri del signor Johnson – scriveva F. Mason Perkins in un articolo dedicato alle pitture italiane della collezione – hanno ancora i cartellini e le attribuzioni che portavano quando vennero nelle mani dell’attuale possessore. Di tali attribuzioni, per lo più scorrette ed erronee, egli non dev’essere tenuto responsabile, poiché in molti casi non le approva in alcun modo. Nel cercare di rendere tali opere ai loro veri autori e di classificarle secondo le scuole a cui realmente appartengono, io invece assumo l’intera responsabilità per tutti quei cambiamenti di battesimo che crederò necessario di fare, e spero che tanto il signor Johnson, quanto la maggioranza degli studiosi dell’arte italiana, concorderanno con me, per lo meno nella maggior parte delle mie conclusioni», F. M. PERKINS, *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia*, «Rassegna d’Arte», Anno V, N. 8, agosto 1905, p. 113.

A proposito delle attribuzioni fatte da Berenson per il catalogo, Johnson commentava a Fry: «Berenson has completed, after a great many days devoted to the work, the memoranda of the Italians [...]. As the result of what he has done, some of the pictures are déclassé; but, upon the whole, the collection has come out well [...]. The Dutch, German and Flemish are faring better than I had expected. Some things have gone to the wall; but others have risen in importance. The average of attributions is satisfactory. I do not agree with all the reductions of attribution; but as I intend to publish the catalogue upon the say-so of the particular writer who has done the work, I have left him absolute carte blanche», lettera di John G. Johnson a Roger Fry, 21 dicembre 1908, *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/3/97.

per Fry restava un avido Napoleone: nuovo imperatore d'America, saccheggiava con la stessa cupidigia napoleonica tutto quello che c'era di allettante sul mercato, e l'arte del Rinascimento soprattutto, «perché la sentiva congeniale e possedere oggetti ch'erano stati di re e imperatori gli dava la piacevole sensazione di appartenere al loro stesso rango»²⁸².

Nei suoi diari Fry racconta con sgomento misto a disappunto l'esperienza folle del suo viaggio con Morgan in Italia nella primavera del 1907, quando, viaggiando per l'Umbria a bordo di una lussuosa automobile, disseminavano proseliti di servitori e «supplichevoli proprietari»²⁸³ di cimeli di famiglia, testimonianza dei fasti dell'antica aristocrazia locale, ormai decaduta, che, per uno strano principio di osmosi, credeva adesso di poter risorgere a nuova vita se quegli stessi oggetti, fino ad allora abbandonati in vecchie dimore nobiliari, fossero tornati a risplendere, acquistati da Morgan, nelle lussuose sale del suo palazzo newyorkese sulla Madison Avenue o in quelle della sua residenza londinese a Princes Gate.

Ma per quanto Fry potesse non riconoscerlo, in realtà Morgan era il più europeo di tutti gli americani che aveva conosciuto, se non altro già solo per il fatto di essere stato educato in Europa, in Germania prima, in Inghilterra poi. Sebbene ciò non lo mettesse del tutto al riparo «da quel sentimento che Henry James chiamava “il senso d'inferiorità culturale degli americani”»²⁸⁴, non si può certo dire che il collezionismo di Morgan fosse mosso dal «bisogno di possedere opere d'arte perché gliene derivasse un senso di sicurezza o la fama di persona colta»²⁸⁵.

Se Johnson si mostrava piuttosto immune al fascino delle “genealogie” dei precedenti possessori delle sue opere, la Gardner, come Frick, amava sapere che i suoi capolavori erano stati un tempo nei salotti di principi e re. Johnson del resto,

²⁸² A. B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Einaudi, Torino 1977, p. 66.

²⁸³ *Ivi*, p. 63.

Il brano in cui Fry racconta le sue “giornate italiane” in compagnia di Morgan (per il manoscritto originale, *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/165), è stato interamente ricopiato da Virginia Woolf nella sua biografia dell'amico, cfr. V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., pp. 123-127.

²⁸⁴ A. B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, cit., p. 67.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 65.

come si è visto, non nascondeva, nelle numerose lettere inviate a Berenson, lo stupore per la facilità con cui gli “altri” accettavano quotazioni che, a suo parere, non corrispondevano affatto al reale valore delle opere acquistate, tanto da criticare, di frequente, soprattutto le spese folli di Frick che, forse emulandolo, si stava distinguendo nei primi anni Dieci come accorto cacciatore di olandesi del Seicento²⁸⁶.

Ricchissimo magnate del carbone e dell'acciaio, «the king of coke», come lo chiamavano, Henry Clay Frick (1849-1919), si era trasferito nel 1905 da Pittsburgh a New York, dove, a partire dal 1913, aveva inaugurato i lavori di costruzione di un imponente palazzo sulla Fifth Avenue che, sin da allora, fu concepito sia come residenza privata che come sede della propria collezione, le cui sale si sarebbero aperte al pubblico già nel 1920, solo un anno dopo la sua morte.

Per conto di Frick, Fry si occupò di uno straordinario *bargain*, forse una delle trattative per lui più redditizie tra quelle seguite per un privato: l'acquisto di un Rembrandt “polacco”.

«Just now I have to go to Poland to buy for Mr. Frick a very important picture – scriveva con un po' di preoccupazione alla madre – Please don't say anything about this yet. The picture is so important that when it becomes known it will create great excitement. The whole business came upon me very suddenly and I have, I hope, transacted the affair satisfactorily»²⁸⁷.

Fry, che mal aveva sopportato fino ad allora le interferenze di Morgan e dei vertici del Metropolitan nel suo lavoro di *art advisor* errante per mezza Europa in cerca di

²⁸⁶ «I was at Mr. Frick's house the other evening – scriveva a Berenson – His collection is a very fine exposition of what can be obtained by unlimited expenditure, concentrated upon a few artists. His Titian, the “Aretino”, is very fine, as is his Greco. After all, however, examples of Rembrandt, Velázquez, Van Dyck, Cuyp, the six Barbizon men, Jacob Ruysdael, Solomon Ruysdael, Van der Capelle, Hals, Gainsborough, Romney, Turner, Constable, and Reynolds, do not make a Collection», lettera di John G. Johnson a Bernard Berenson, 20 marzo 1911, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

Del ritratto di Pietro Aretino di Frick, segnalato ancora a Roma in collezione Chigi nel 1904, Fry aveva scritto un articolo l'anno successivo, quando l'opera si trovava ormai a Londra presso Colnaghi, R. FRY, *Pietro Aretino by Titian*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 7, N. 29, August 1905, pp. 344-347.

²⁸⁷ Lettera di Roger Fry alla madre, Lady Fry, 24 aprile 1910, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 330.

capolavori per il museo, aveva deciso di prestarsi a questo ennesimo «tiresome and rather hateful work»²⁸⁸ principalmente per motivi economici, con la speranza, almeno, che Frick si fosse dimostrato nei suoi riguardi «more decent than his fellow millionaire»²⁸⁹.

Frick, che non aveva mai manifestato una grande passione per il primo Rinascimento italiano, aveva scoperto in Rembrandt e in Vermeer, ma soprattutto in Reynolds e in Gainsborough, gli artisti più adatti a rappresentare, con i loro ritratti di aristocratici inglesi, il suo sentimento di appartenenza alla nuova aristocrazia americana, dimostrando come «although it may seem ironic that Americans were drawn to images of England in the era of George III – the king from whom they had won independence in the Revolution a century before, by taking possession of the portraits, Americans marked a financial and cultural conquest»²⁹⁰.

Fry, con la complicità di Horne, era già stato coinvolto in passato in delle trattative riguardanti la compravendita di un Rembrandt. Nel 1906, infatti, informato da Horne della presenza sul mercato londinese di un autoritratto del pittore, firmato e datato 1658, ne aveva in un primo momento proposto l'acquisto al Metropolitan. Il dipinto, allora di proprietà di Lord Ilchester, comparve anche nel volume che Bode dedicò a Rembrandt e alla scuola di pittura olandese e fiamminga l'anno successivo, poi tradotto in inglese nel 1909²⁹¹. Trattandosi di un'opera particolarmente ambita e, considerata la limitatezza dei fondi del museo in quel periodo, Fry sapeva che Morgan avrebbe fatto di tutto per assicurare il Rembrandt alla sua collezione privata. Ma come era solito fare, Morgan non amava portare alle lunghe i propri affari e, nonostante la posta in gioco fosse alta, decise di abbandonare l'idea di possedere quell'autoritratto non appena seppe che la cifra che aveva proposto era

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ C. SALTZMAN, *Old Masters, New World. America's Raid On Europe's Great Pictures*, Penguin Books, New York 2008, p. 107.

²⁹¹ W. BODE, *Great Masters of Dutch and Flemish Painting*, Duckworth and Co., London, Charles Scribner's Sons, New York 1909, p. 8.

Il quadro era menzionato anche nella poderosa opera su Rembrandt in otto volumi, *Rembrandt* (1897-1906), scritta in collaborazione con Cornelis Hofstede de Groot.

Su Bode e gli inizi della «Modern Rembrandt Connoisseurship», si veda C. B. SCALLEN, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

stata già superata dalla successiva offerta di Colnaghi, quantificata in trentunomila sterline. A placare i suoi entusiasmi si aggiunse anche la notizia che i mercanti Charles Carstairs e Otto Gutekunst, attivi per conto di Frick, si stavano già adoperando per eliminare la concorrenza, in verità di per sé piuttosto timida, di Fry. Morgan comprava tutto e subito e non aveva di certo intenzione di perdersi dietro contrattazioni al rilancio col rivale Frick: se quanto aveva avanzato per quel Rembrandt era stato rifiutato, per lui la questione poteva dirsi già definitivamente chiusa.

Il fatto che il quadro fosse appartenuto nel Settecento a Stephen Fox, primo conte di Ilchester e membro del parlamento inglese tra le file del Whig Party, doveva senz'altro aver accresciuto il suo *appeal* agli occhi del "neoristocratico" Frick. Dopo una lunga negoziazione sul prezzo, l'autoritratto di Rembrandt prese il suo posto nel palazzo di Frick solo alla fine del 1906:

«By January 1, 1907, Frick had moved the Rembrandt *Self-Portrait* to his dining room [...]. When added to El Greco's *St. Jerome* and Titian's *Pietro Aretino*, the Dutch portrait gave Frick a small gallery of "Great Men", befitting a collector who believed himself and wanted others to see him in such a company»²⁹².

Così, tre anni dopo, un altro Rembrandt era pronto a lasciare la casa di un «rather stupid country gentlemen»²⁹³ della Polonia, il conte Zadislas Tarnowski, per andare ad occupare le ben più prestigiose pareti della Frick *mansion*. Stavolta si trattava del ritratto di un cavaliere che, vista la provenienza, era noto come *Il cavaliere polacco*. Il dipinto non era mai uscito dalla Polonia, se non per essere esposto ad una mostra di Rembrandt organizzata ad Amsterdam nel 1898 da Abraham Bredius, storico dell'arte olandese e grande esperto dell'opera del pittore – fu lui, tra l'altro, ad individuarlo per la prima volta in viaggio di ricognizione tra alcune collezioni private tedesche e polacche²⁹⁴.

²⁹² C. SALTZMAN, *Old Masters, New World. America's Raid On Europe's Great Pictures*, cit., p. 193.

²⁹³ Lettera di Roger Fry alla madre, Lady Fry, 24 aprile 1910, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 330.

²⁹⁴ Nel 1897, in un resoconto di viaggio, Bredius racconta con entusiasmo la sua scoperta del dipinto durante la visita al castello del conte Tarnowski: «Ecco il dipinto! Uno sguardo d'insieme, un esame di alcuni secondi della tecnica, sono bastati a convincermi che qui, in questo luogo sperduto, da quasi cento anni si conserva uno dei più grandi capolavori di Rembrandt!», citato in J. BOOMGAARD e R. W. SCHELLER, *Le alterne vicende della*

«By all accounts condition excellent picture»²⁹⁵, rassicurava Fry che si recò personalmente in Polonia per concludere l'affare per conto di Frick che per *Il cavaliere polacco* pagò quasi trecentonovemila dollari, commissioni incluse: era la cifra più alta che avesse mai speso per un quadro.

In cuor suo, Fry non era sinceramente contento del fatto di essere stato l'artefice dell'ennesimo *raid* di un milionario americano ai danni del patrimonio artistico europeo, specie di uno come Frick che, a differenza di Johnson, valutava la qualità dei quadri anche in relazione al loro prezzo, come se una quotazione alta fosse di per sé garanzia di un'opera dall'elevato valore artistico. Ma il lavoro di Fry gli imponeva anche l'onere dell'adulazione. Così scriveva a Frick:

«I know that you are able to appreciate the extraordinary imaginative intensity of this great picture and that your collection is one where it will find a fitting home, and you will have secured it for at least twenty thousand pounds less than any dealer would have asked you for it»²⁹⁶.

Che Fry non fosse particolarmente portato nell'assecondare le manie di grandezza dei collezionisti americani lo si capisce anche dal fatto che, dopo un simile acquisto, si ripresentò alla porta di Frick proponendogli un ritratto d'uomo di Rubens, assai meno allettante, quotato appena quindicimila dollari. Anche se alla fine l'acquisto andò in porto, questo ritratto non poteva di certo rivaleggiare con i Rembrandt e i Velázquez già in possesso di Frick, né sarebbe stato degno di accomodarsi con gli altri *great men* nel suo esclusivo salotto. Probabilmente Frick capì che Fry non gli avrebbe più proposto nulla degno della sua collezione e, difatti, questo fu l'ultimo quadro acquistato dietro una sua segnalazione.

fortuna critica di Rembrandt: una breve panoramica, in *Rembrandt: il maestro e la sua bottega. Dipinti*, catalogo a cura di Sally Salvesen, Leonardo-De Luca Editori, Roma 1991, p. 117.

Gli autori del saggio, tuttavia, segnalano i dubbi sorti, in seguito, sull'effettiva appartenenza rembrandtiana del *Cavaliere polacco* (datato intorno al 1655), sebbene ormai l'opera figure comunemente nel catalogo del pittore. Ad ogni modo Frick era rimasto affascinato dalla notizia che il dipinto fosse appartenuto, alla fine del Settecento, all'ultimo re di Polonia, Stanislao Augusto II, amante favorito della grande Caterina II di Russia.

²⁹⁵ Citato in C. SALTZMAN, *Old Masters, New World. America's Raid On Europe's Great Pictures*, cit., p. 220.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 221.

Non che fosse uno sprovvéduto o che mancasse di senso pratico per gli affari, ma per Fry quel mondo americano non era né *gilded* né *innocent*, e tanto più il mercato dell'arte al di là dell'Atlantico che, ai suoi occhi, rifletteva, talora nel modo più basso, le aspirazioni di gloria dell'alta società newyorkese in trionfante ascesa.

«I sometimes wonder whether this society isn't drifting back to sheer barbarism – scriveva al padre da New York – But the contrasts are amazing, for I meet pretty often men of the finest culture and the frankest openness and genuineness. But I thank my fortune that, whatever happens, we don't live here and shall not really be at their mercy»²⁹⁷.

A differenza di Berenson che «a forza di telegrammi, sollecitava gli acquisti di Isabella, ne placava le gelosie verso gli altri collezionisti, ne esaltava gli entusiasmi promettendole una collezione “di capolavori, di capolavori soltanto”»²⁹⁸, Fry si

²⁹⁷ Lettera di Roger Fry al padre, Sir Edward Fry, 2 marzo 1906, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 254.

²⁹⁸ A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, cit., p. 41.

Va ricordato che Berenson soffrì particolarmente, in alcuni studi critici sulla sua attività di consulente per il mercato dell'arte (si legga, in particolare, C. SIMPSON, *The Partnership: the Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, The Bodley Head, London 1987), del sodalizio lavorativo stretto per oltre un ventennio con Joseph Duveen, mercante inglese con spiccato fiuto per gli affari e indiscusso protagonista del collezionismo americano tra Otto e Novecento. Sulla scia della condanna allo spregiudicato affarismo di Duveen, anche Berenson si vide compromesso, tanto da essere giudicato nel suo ruolo di conoscitore-mercante con la stessa severità. In verità, come sottolineato da Antonella Trotta, «è assolutamente impossibile ascrivere a Berenson manovre senza scrupoli nell'attribuzione dei dipinti», tanto che «tra quarantotto opere passate da un autore più noto ad un minore in circa settant'anni di attività dello studioso americano soltanto una lascia aperta la possibilità di un intervento in malafede», *Ivi*, p. 47, nota 93.

Tuttavia, ormai nel 1930, uno sconsortato Berenson scriveva a Valentiner: «I am happy to give you and every other museum director all the assistance I can. I beg you to remember that my own position is a very delicate one. Interested people are free to impugn my good faith, and others will question my competence. For which reasons I must beg you in the future not to consult me about pictures which have already been “passed over” by other critics», lettera di Bernard Berenson a W. R. Valentiner, 28 febbraio 1930, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

Dal canto suo Duveen, come scrisse Montale, con lapalissiana evidenza, in un articolo del 1953: «Fu l'uomo che comprese meglio di ogni altro un fatto che era allora vero e non lo è più oggi: e cioè che l'Europa possedeva molte opere d'arte mentre in America abbondava il denaro; e fu il genio che trasse da questa constatazione tutte le possibili conseguenze», E. MONTALE, *Duveen*, «Corriere d'informazione», 12, 1953, citato in M. CAPATI, *La parte di Bernard Berenson*, «Nuovi Argomenti», 4, ottobre-dicembre 1998, p. 74.

Su Duveen si veda, almeno, oltre a S. N. BEHRMAN, *Duveen: The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*, The Little Bookroom, New York 2003, anche M. SECREST, *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, Artema, Torino 2007.

mostrò sempre poco incline ad esprimere con disinvoltura il proprio compiacimento ad ogni conquista artistica di quei *proud possessors* milionari. Risuonano quanto mai significative le parole che Fry scrisse alla moglie poco dopo il suo insediamento al Metropolitan: «The hatefulness of the surroundings, the crude would-be Bohemianism was enough to make me wish to goodness I could chuck this and get the National Gallery»²⁹⁹.

Se avesse accettato la direzione della National Gallery, probabilmente avrebbe lavorato con maggior slancio per incrementarne le collezioni: da qualunque parte d'Europa provenissero, il viaggio attraverso la Manica doveva sembrargli tutt'altro che doloroso rispetto alla traversata transoceanica che egli stesso farà compiere a molti capolavori europei. Ma fino a quando il risultato del suo lavoro era a beneficio del Metropolitan e, quindi, del pubblico godimento dell'arte, poteva ritenersi comunque soddisfatto. Lo irritava, invece, la pretesa dei collezionisti americani che l'arte fosse un fatto privato, che una volta entrato in una delle loro collezioni, un quadro potesse sparire per sempre dalla vista degli altri.

Naturalmente così non è stato e, anzi, la maggior parte dei collezionisti predispose considerevoli lasciti e donazioni a beneficio della collettività. Era quasi un dovere da assolvere, sì un atto di filantropico mecenatismo artistico, ma al tempo stesso l'ultimo gesto con cui garantirsi imperitura memoria tra i cartellini e le targhe di quelli che sarebbero diventati i più importanti musei d'America. Basti pensare, ad esempio, che i visitatori del Metropolitan Museum vengono quotidianamente accolti nel vestibolo d'ingresso del museo dal *memorial* a John Pierpont Morgan, la cui iscrizione commemorativa si conclude con le parole *Vita plena laboris*:

«His will stated only that he intended to render the objects “permanently available for the instruction and pleasure of the American people” and that – in a life full of work – “lack of the necessary time to devote to it has as yet prevented my carrying this purpose into effect”»³⁰⁰.

Ma la «procellosa e trepida Gioia» di questo «gran disegno» collezionistico, non bastò a Fry per assecondare, in un «celere ubbidir», il desiderio di gloria

²⁹⁹ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 27 febbraio 1906, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 253.

³⁰⁰ J. STROUSE, *J. Pierpont Morgan: Financier and Collector*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 57, N. 3, Winter 2000, p. 57.

dell'imperatore di Wall Street: «Era naturale che Fry, l'esteta che si teneva giudiziosamente sulle difensive, astiosamente antiamericano e antimilionari, provasse un certo risentimento per essere costretto a danzare alla musica di Morgan»³⁰¹.

Fu ben felice, quindi, che nel 1906 la *Toilette di Venere*, l'unico ambitissimo nudo di Velázquez, fosse stato acquistato in Inghilterra dal National Art Collection Fund³⁰², per l'esorbitante cifra di quarantamila sterline. Già presente in una collezione inglese, quella Morritt a Rokeby Park, adesso, entrata alla National Gallery, la Venere di Velázquez era diventata a tutti gli effetti cittadina britannica: *God Save the King*, con buona pace dei milionari americani.

3. Proposte museografiche per il Metropolitan Museum

Anche l'amata National Gallery di Fry, però, aveva vissuto turbolente vicissitudini per alcune sue recenti e discusse acquisizioni. Celebre il caso di un *Battesimo di Cristo*, entrato nella galleria come opera del Perugino, ma considerato un falso già da Fry – a lungo considerato, infatti, una copia ottocentesca, solo in tempi recenti si è scoperto che si tratta di una copia secentesca probabilmente eseguita dal Sassoferrato. Mary Berenson, nei suoi diari, ricorda di una visita fatta in compagnia di Fry e della moglie Helen, nell'autunno del 1899, presso la bottega del noto falsario senese Icilio Federico Joni, in occasione della quale Fry «commented that the National Gallery had recently acquired a fake Perugino, at which point they all laughed and dug him in the ribs, assuming that he himself had sold it to the Gallery»; in realtà non fu così e il presunto Perugino era stato acquistato già nel 1894 da Sir Edward Poynter, allora direttore della National Gallery³⁰³.

³⁰¹ A. B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, cit., p. 63.

³⁰² Fondato nel 1903 da un gruppo di artisti e critici, tra cui Fry, Christiana Herringham e Dugald S. MacColl, il National Art Collection Fund, attivo ancora oggi, era nato con il proposito di sopperire all'inadeguatezza del governo britannico nella raccolta fondi a beneficio dei musei e delle gallerie nazionali.

³⁰³ Cfr. S. NETHERSOLE, H. HOWARD, *Perugino, Sassoferrato and a 'beautiful little work' in the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», CLII, June 2010, p. 376.

Al di là dell'aneddoto in sé, l'episodio testimonia la facilità con cui i falsi circolavano sul mercato e il solo fatto che alcuni riuscissero a guadagnarsi un posto nelle gallerie pubbliche nazionali, come in questo caso, minava le basi stesse della pratica della *connoisseurship* applicata alle esigenze del commercio d'arte, rischiando persino di mettere in ridicolo la strenua promozione del metodo attributivo a cui i conoscitori avevano demandato la propria credibilità e il proseguimento stesso della loro carriera nel settore. Del resto, e per Berenson in particolar modo, l'attribuzionismo si era tradotto nel «magico e bizzarro punto d'incontro tra necessità morfologica, valorizzazione del particolare, richieste di mercato ed esigenza della formalizzazione e del catalogo»³⁰⁴. Per cui, eventuali *falls* della *scholarship* rendevano più che criticabile l'operato degli addetti ai lavori, curatori e direttori di museo, ai quali l'opinione pubblica, e soprattutto il giudizio minaccioso di agguerriti colleghi, difficilmente erano disposti a perdonare simili errori. Possiamo solo immaginare, pertanto, con quale spirito Fry avesse avviato le sue consulenze americane per gli acquisti del Metropolitan³⁰⁵. Tuttavia anche lui era stato particolarmente critico nei confronti di quanto accadeva alla National Gallery:

«Writing in *The Pilot* in 1901, two years after his visit to Joni, he was concerned to show how the purchase of the “poor copy” after Perugino was symptomatic of a greater malaise in the Gallery’s administration and expertise. He worried that works

L'articolo ricostruisce molto bene la vicenda del falso Perugino e lo scandalo, prontamente denunciato già da Horne sulle pagine del «Saturday Review», di una simile acquisizione da parte della direzione della National Gallery da ascrivere, secondo lui, principalmente all'incompetenza di Poynter che aveva addirittura classificato l'opera tra gli esemplari di scuola veneziana del museo. Tuttavia, sebbene circondato da una crescente impopolarità, Poynter lascerà la direzione della National Gallery soltanto nel 1904.

La visita di Fry a Joni è ricordata anche in E. SAMUELS, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)-London 1979, p. 253.

Sull'attività della bottega senese di Joni (1866-1946) e il ruolo della falsificazione tra gusto antiquario e mercato internazionale alla fine del XIX secolo, si veda almeno *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, a cura di Gianni Mazzoni, Protagon Editori Toscani, Milano 2004.

³⁰⁴ M. CAPATI, *La parte di Bernard Berenson*, cit., p. 74.

³⁰⁵ «Probably more than in England, the daily press had a significant impact on those involved. The activities of the Metropolitan Museum, not to mention those of John Pierpont Morgan, made the headlines, Sir Purdon Clarke was terrified of the press and Fry remarked that “everyone seems nervous about public opinion”», cfr. F. GENNARI SANTORI, *European ‘Masterpieces’ for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry’s Vision of Art*, cit., p. 109.

were bought as examples of important “names”, rather than for their inherent quality; much as “the *nouveau riche* orders his books to fill the shelves of his library, we appear to buy our pictures – the object in each case being that the names in the catalogue may impress the visitor with admiration for our cultivated taste”³⁰⁶.

Quanto mai profetiche le parole di Fry, ora che avrebbe dovuto vedersela con il *nouveau riche* d’America per eccellenza, Morgan, e il suo non sempre «cultivated taste».

Nel presentare il nuovo curatore del dipartimento di pittura, riportando quanto era stato scritto sull’«Evening Post» del 25 gennaio 1906, il bollettino del Metropolitan Museum scriveva: «As a contributor to the *Burlington Magazine* and as art critic and reviewer for the *Athenaeum*, he has displayed in many fields not only accurate connoisseurship, but, what is rarer, genuine critical capacity»³⁰⁷. Fu principalmente questa “capacità critica”, che la stampa gli aveva già riconosciuto, l’abilità che Fry intendeva sviluppare anche nel pubblico americano “comune”, in quelle persone che andavano al museo per i più disparati motivi e che poco o nulla sapevano, per fortuna, delle feroci battaglie che imperversavano tra i milionari in nome del “possession della bellezza”.

«What does the “man in the street” expect when he leaves the street to enter a picture gallery? – si domandava retoricamente Fry nel suo primo contributo per il bollettino del museo – It may be anything; temporary shelter and warmth, trifling amusement, the satisfaction of an idle curiosity, an opportunity for the exercise of the historical imagination or the food of a deep and intense imaginative life»³⁰⁸. Se

³⁰⁶ S. NETHERSOLE, H. HOWARD, *Perugino, Sassoferrato and a ‘beautiful little work’ in the National Gallery, London*, cit., p. 377.

Le parole di Fry sono tratte dal suo articolo, R. FRY, *Recent Acquisitions in the National Gallery*, «The Pilot», 45, 5 January 1901, p. 10.

³⁰⁷ *The Curatorship of Paintings*, «The Metropolitan Museum Bulletin», Vol. 1, N. 3, February 1906, p. 46.

Il predecessore di Fry era stato George H. Story (1835-1922), curatore del Metropolitan dal 1889. Anch’egli pittore, fu amico di Abraham Lincoln di cui realizzò diversi ritratti ufficiali.

³⁰⁸ R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 1, N. 4, March 1906, p. 58.

Il testo è stato ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, edited and with introductory essays by Christopher Reed, University of Chicago Press, Chicago-London 1996, pp. 261-263.

il museo è espressione di una «communal intelligence or tradition»³⁰⁹, questo non poteva dirsi per il Metropolitan, secondo Fry, in quanto le sue collezioni di pittura non erano il risultato di principi fermi e ben determinati, espressione delle aspirazioni artistiche della collettività, ma nascevano piuttosto dall'unione, alquanto disomogenea, delle donazioni di privati benefattori di cui il museo aveva beneficiato sin dalla sua apertura nel 1870.

Superando l'idea che la storia dell'arte dovesse essere concepita come successione cronologica di artisti e di opere, Fry sapeva che:

«The uninstructed visitor can scarcely hope to acquire definite notions about the historical sequence of artistic expression, nor can he hope to increase his susceptibility to the finest artistic impressions by a careful attention, fixed with all patience and humility, only upon the works of the great creative minds»³¹⁰.

Quello che Fry avrebbe promosso, quindi, convinto del fatto che un'istituzione museale pubblica fosse chiamata ad assolvere prima di tutto un impegno educativo nei confronti della collettività, era un'idea *estetica*, piuttosto che *storica*, dell'arte.

«We must, in fact, so arrange the galleries – scriveva ancora – that it shall be apparent to each and all that some things are more worthy than others of prolonged and serious attention. It is only by some such emphasis upon what has high and serious merit, that we can hope in time to arouse an understanding of that most difficult but most fascinating language of human emotion, the language of art»³¹¹.

Un linguaggio che per Fry aveva il dono dell'universalità, valido in ogni tempo e in ogni luogo, purché fosse opportunamente appreso. Era un pregiudizio legato alle mode del mercato e alle voglie dei collezionisti, l'idea che solo attraverso i grandi capolavori si potesse apprezzare l'arte nelle sue forme espressive più alte e nobili; al contrario, il proposito di Fry per il Metropolitan era di riorganizzare la sezione di pittura partendo proprio dall'idea che, ponendo in dialogo le opere le une con le altre, grandi nomi accanto ad autori minori, si riuscisse a stabilire un canone di giudizio, un criterio con cui attuare una «discrimination between the bad and the

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ivi*, p. 59.

³¹¹ *Ibidem.*

good», rassicurati dalla «faith in the existence of something more universal in art than a merely casual and arbitrary predilection»³¹².

Le principali critiche mosse alla *curatorship* di Fry riguardarono proprio la sua presunta predilezione, negli acquisti, di opere di basso profilo artistico: «Less ambitious» si leggeva sul «New York Daily Tribune» e persino Frank J. Mather, *editor* della sezione americana del «Burlington Magazine» e per questo molto vicino a Fry, ne riconosceva l'eccessiva «tenderness toward the bargain»³¹³. Comunque, Fry contribuì notevolmente ad incrementare la collezione del Metropolitan, se non sempre in qualità, come ha acutamente polemizzato John Pope-Hennessy, almeno numericamente parlando il suo lavoro è stato notevole. Solo nel suo primo anno di lavoro, Fry acquistò cinquantasei dipinti, concentrandosi soprattutto su opere del Quattro-Cinquecento di scuola fiorentina e veneziana, pittura nordica del Cinque-Seicento, ma anche pittura inglese del Settecento, mentre nulla fu acquistato di artisti contemporanei americani, se non, dietro pressanti esortazioni della National Academy of Design, due tele di Whistler³¹⁴.

³¹² *Ivi*, p. 60.

³¹³ Entrambe le citazioni sono riportate in F. GENNARI SANTORI, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, cit., p. 117.

³¹⁴ Per un breve elenco degli acquisti di Fry al Metropolitan si veda F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 87; F. GENNARI SANTORI, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, cit., in particolare p. 111 e il già citato pungente contributo di J. POPE-HENNESSY, *Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, cit., in particolare pp. 233-235.

Il principale banco d'accusa su cui si muove l'attacco di Pope-Hennessy sono le errate attribuzioni delle opere acquistate da Fry: una *Sacra Famiglia* di Baroccio si rivelò essere solo una sua copia tarda; una *Adorazione dei Magi* di Luca Giordano era in realtà *La nascita di San Giovanni* di Solimena; una veduta del Canal Grande attribuita a Guardi non era autentica e per questo non più esposta; un *San Giovanni Evangelista* entrato come opera di Murillo non aveva nulla a che fare con l'artista spagnolo, mentre un Van Goyen e un Maes erano sì originali, ma in pessime condizioni e di scarsa qualità, cfr. *Ivi*, p. 233.

Dal canto suo, però, già pochi mesi dopo l'inizio del suo lavoro di curatore, Fry annunciava entusiasta alcuni dei suoi primi acquisti per il Metropolitan sulle pagine del «Burlington», tra cui un *Ritratto di giovane uomo* che credeva essere di Lotto (è stato poi attribuito ad un anonimo pittore nordico attivo a Venezia) e *Il Ritratto di Don Sebastian Martinez* di Goya, firmato e datato 1792, cfr. R. FRY, *Some Recent Acquisitions of the Metropolitan Museum, New York*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 38, May 1906, pp. 136-141.

Ma oltre che nelle campagne di acquisizioni, che lo avrebbero impegnato a tempo pieno da quando, già nel 1907, lasciò il posto di curatore per ricoprire esclusivamente il ruolo di *European advisor*³¹⁵, Fry fu impegnato da subito anche nel riallestimento delle sale del museo e, in particolare, nella creazione di una nuova sala che avrebbe voluto organizzare sul modello della Tribuna degli Uffizi e del Salon Carré del Louvre. Quest'ultimo, insieme alla Galleria di Apollo, era stato anche per Christopher Newman, l'*americano* di Henry James, il punto da cui partire nelle sue peregrinazioni parigine, «“that bridge over the Style” – scriveva James – in which he “inhaled little by little, that is again and again, a general sense of glory”»³¹⁶, in un inebriante stordimento procurato dalla vista di tanta bellezza. Ma non era una sensazione di esaltante “gloria” ciò che Fry chiedeva ai quadri, piuttosto, la gratificazione non solo della propria sensibilità immaginativa, ma anche di quella di un qualunque studente americano di storia dell'arte che per apprendere qualcosa, vista la condizione espositiva in cui versava la collezione di pittura del Metropolitan, non poteva far altro che «either travel in Europe or apply himself to reproductions»³¹⁷. Per quanto, infatti, il museo si sforzasse di attuare, in verità con lungimirante modernità, tutta una serie di attività didattiche in collaborazione con le scuole pubbliche della città di New York, rendendo le proprie collezioni «of greater practical use in the teaching of art, history and literature as covered in the public school curricula»³¹⁸, un insegnamento della storia dell'arte che

³¹⁵ Cfr. *Annual Report of the Trustees of the Museum for the Year 1907*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 3, N. 3, March 1908, p. 45.

³¹⁶ Citato in P. BROOKS, *Henry James goes to Paris*, Princeton University Press, Princeton 2007, p. 50.

Dai primi anni dell'Ottocento, il Salon Carré divenne il centro pulsante di quello che sarebbe divenuto uno dei più prestigiosi musei pubblici al mondo. Ma già subito dopo la rivoluzione francese, «no longer, it seemed, would non-initiates be awed at a distance – come ha scritto lo storico dell'arte Thomas Crow – by the splendor of a culture in which they had no share; a vocal portion of the Salon audience, egged on by self-interested critics, would actively be disputing existing hierarchical arrangements», citato in D. CARRIER, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham 2006, p. 26.

Tuttavia, come testimoniano i racconti di Henry James, nella seconda metà dell'Ottocento, la perturbante bellezza delle opere d'arte che ospitava mieteva comunque le sue vittime, soprattutto tra gli americani. Sul rapporto tra James e l'arte si legga L. EDEL, *Henry James as an Art Critic*, «American Art Journal», Vol. 6, N. 2, November 1974, pp. 4-14.

³¹⁷ R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, cit., p. 59.

³¹⁸ *Annual Report of the Trustees of the Museum for the Year 1907*, cit., p. 46.

fosse esclusivamente aneddotico e didascalico non era sufficiente dalla prospettiva di Fry «to educate the public taste»³¹⁹. L'educazione del gusto, infatti, non passava necessariamente attraverso la conoscenza, in successione cronologica, dei protagonisti più illustri della storia dell'arte passata, quasi a voler scartare quei nomi di poco conto che solo di rado compaiono nei libri di storia dell'arte. Anche da un'opera come la *Venere e i suoi satelliti* di William Etty, ad esempio, giudicata scandalosa quando fu esposta per la prima volta alla Royal Academy nel 1835, per l'eccessiva carica erotica dei nudi, si disse, si poteva trarre un valido insegnamento di "buona" pittura: sorprendentemente, com'è stato notato³²⁰, fu proprio uno studio preparatorio delle tre grazie del dipinto di Etty, il primo acquisto di Fry per il Metropolitan nel dicembre del 1905, prima ancora che avesse firmato ufficialmente il suo contratto col museo. Fu una scelta inusuale persino per Fry. Come si leggeva sul «New York Times»:

«At present Etty's work is despised and rejected by the majority of art critics. [...] The splendid scorn of Ruskin, the delicate irony of Pater, and the fulminations of a hundred lesser critics have been directed toward the English painters of the time in which Etty lived. Mr. Fry does not agree with them; he believes that Etty will regain the place he once held in the estimation of art lovers, and he has the courage of his convictions. He has, therefore, bought the best Etty he could find for the Metropolitan Museum at a tenth of the price he would have to give for the work of an artist who is fashionable at present»³²¹.

³¹⁹ Nella sua prima intervista rilasciata in America per il «New York Times», Fry riconobbe proprio nell'educazione del gusto del pubblico, l'obiettivo principale del proprio lavoro al Metropolitan. Come scrisse l'intervistatore: «[...]He realizes the fluctuating character of taste not only of the public but among connoisseurs, and he believes that the thing to do is to buy pictures that are not being sought by rich men – in other words, that the public is paying him for his good judgement, and that it is the object of a museum not only to provide the public with things that are already admired, but to educate the public taste», *Curator Fry Hopes to Educate Taste*, «The New York Times», 11 February 1906 [gli articoli citati che non presentano l'indicazione delle pagine, sono ritagli di giornale consultati tra i *Fry Papers* presso i Modern Archives del King's College Cambridge; per i riferimenti d'archivio vd. Fonti].

³²⁰ Cfr. D. SUTTON, *Introduction*, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 25.

³²¹ *Curator Fry Hopes to Educate Taste*, cit.

Sul «New York Daily Tribune», invece, l'arrivo delle *Tre Grazie* di Etty non fu salutato da Royal Cortissoz, uno dei critici più conservatori della scena newyorkese, con altrettanto entusiasmo: «We would rather that the Museum had acquired Etty's "Three Graces" by gift than by purchase. On that ground the Louvre has recently accepted one of his nudes from M. Groult, and, in the same circumstances, we should be bound to accept so excellent an example of him as the one we have bought. [...] To the English, whose desire to make the

Le oscillazioni del mercato e del collezionismo non potevano incidere sull'apprezzamento estetico dell'arte che, per Fry, era una questione di *imaginative perception*. Del resto, e lo sapeva bene, la maggior parte dei più grandi e famosi capolavori del mondo erano già fuori dai giochi del mercato dell'arte:

«It must not be forgotten that in future it will be almost impossibile to obtain important works by some of the greatest masters. There is no Leonardo that is ever likely to come into the market again; no Raphael, no Dürer. Some portraits by Holbein may perhaps come up for sale, and possibly a Botticelli or two»³²².

best of every historic member of the English school is an amiability easily understood, Etty is important. An American museum, so much in need of the works of so many other more significant painters, is scarcely justified in going out of its way to spend money on him», R. CORTISSOZ, *At the Museum. A Survey of Conditions Under the New Regime*, «New York Daily Tribune», 22 April 1906.

L'articolo è in generale assai critico nei confronti delle acquisizioni di Fry, soprattutto per la scelta dei quadri di scuola italiana, per lo più di «pedestrian level», auspicando, al contempo, una maggiore apertura alla pittura americana contemporanea: «It would be sheer provincialism – si legge ancora – to open the doors of the Metropolitan to the living moderns of Europe and to close them to our own men. If Dagnan-Bouveret's "Madonna of the Rose" could be bought out of the Wolfe Fund, as was done the other day, without imperilling the Museum's standard, the works of certain living Americans can safely be purchased».

In realtà, almeno programmaticamente, Fry non si era detto contrario all'acquisto di arte americana: «There is one branch in which we may set out to be deliberate collectors, and that is the American School. In other Schools we must be content to leave big blanks, in this we ought to aim at something like a representative series. It should be understood that here in New York the student of art history should have before him the materials for a comprehensive survey. From this point of view the Museum ought, in my judgment, to possess at least one characteristic work of every American artist who has achieved distinction in the past; and looking to the future, to select so far as we are able those works by living American artists which are most likely to enjoy a lasting reputation because of their merit», R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1906, p. 5; questo breve resoconto sul da farsi, approntato da Fry per segnalare quelli che considerava gli interventi più urgenti, fu stampato dal Metropolitan nella forma di un opuscolo da far circolare all'interno del museo e non fu pubblicato sul bollettino dove, invece, trovarono posto i suoi *Ideals* che, in sostanza, ne riprendono comunque il contenuto.

³²² *Curator Fry Hopes to Educate Taste*, cit.

In realtà, come si è visto, i collezionisti americani mostrandosi particolarmente "ghiotti" di opere di Botticelli, ne avevano continuamente alimentato l'offerta sul mercato, manifestando così una predilezione tutta speciale per il fiorentino che perdurerà dalla seconda metà dell'Ottocento ancora fino agli anni Dieci, cfr. L. B. MILLER, *Celebrating Botticelli. The Taste for the Italian Renaissance in the United States, 1870-1920*, in *The Italian Presence in American Art, 1860-1920*, edited by Irma B. Jaffe, Fordham University Press, New York 1989, pp. 15-22.

Se assai sconcertante dovette sembrare ai vertici del Metropolitan il secco elenco di “no” con cui Fry si presentò alla stampa parlando delle condizioni del mercato di allora, lasciando già intendere, pertanto, che con lui si sarebbe inaugurata una nuova linea di condotta per i *purchases* che non avrebbe disdegnato opere apparentemente minori o di nomi misconosciuti dalla moda, e peggio ancora, dalla critica, altrettanto avvilente dovette essere stato, stavolta per Fry, il primo giro di ricognizione tra le sale del museo.

«We have as yet no Byzantine paintings, no Giotto, no Giottoesque, no Mantegna, no Botticelli, no Leonardo, no Raphael, no Michelangelo»³²³, constatò amaramente, ma, pur nella consapevolezza che gli sarebbe stato davvero difficile migliorare le sorti della collezione di pittura assecondando le richieste del frenetico sensazionalismo tipicamente americano, Fry sperava quantomeno di individuare sul mercato quelle opere in grado di assolvere alla funzione di «connecting links», come scrisse nei suoi *Ideals of a Picture Gallery*, con quanto già posseduto dal museo, intendendo dimostrare così che anche attraverso un’attenta e studiata scelta espositiva si poteva compiere un primo atto critico fondamentale alla comprensione delle caratteristiche insite nel linguaggio proprio dell’arte. Quella che aveva in mente per il Metropolitan, insomma, sarebbe stata non una collezione di nomi ma, forse sembra superfluo dirlo, di quadri, di *buoni* quadri.

Il Salon Carré di Fry al Metropolitan fu la Galleria XXIV. Tra i progetti espositivi migliori del tempo, magistrale era stato secondo Fry l’allestimento del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, curato da Wilhelm Bode. Sebbene la divisione delle gallerie seguisse comunque una suddivisione basata sulla classificazione cronologica delle opere, non era stato affatto trascurato il generale godimento estetico che si poteva trarre dalle sale, intese come un unico complesso organico e coerente, in cui la presenza di mobili, suppellettili e decorazioni varie appartenenti alla stessa epoca delle opere esposte, non faceva altro che accrescere gli «aesthetic effects»³²⁴ dell’insieme. Così nella sala del Rinascimento, ad esempio, accanto alle tavole del Quattrocento fiorentino, si potevano ammirare bassorilievi, piccoli bronzi

³²³ R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, cit., p. 59.

³²⁴ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 6. Un’interessante testimonianza del lavoro di Bode a Berlino la ritroviamo in *The Berlin Renaissance Museum*, «Fortnightly Review», New Series, Vol. I, N. 298, October 1891, pp. 506-515.

e i tipici cassoni, risalenti allo stesso periodo e riconducibili alla medesima scuola artistica. «I think we should keep this before us as an ultimate ideal – riconosceva Fry riferendosi al modello berlinese – but our possessions are at present too limited for such a scheme»³²⁵. Il modello che avrebbe preferito, quindi, sarebbe stato quello parigino del Louvre, un «mixed method», come lo definì, a metà strada tra lo storico e l'estetico. In pratica Fry aveva intenzione di riordinare alcune gallerie seguendo sì uno schema cronologico che, però, pur non rispettando una netta divisione per scuole, rispondesse comunque all'istanza didattica che gli era stata demandata:

«I should like to see a room of Primitives. We are not yet rich enough to divide this up into Italian Primitives, Flemish Primitives, German, etc., but all European Schools before 1500 speak but dialects of what is essentially the same language, and all these works may be advantageously seen together»³²⁶.

Quindi avrebbe creato una sala interamente votata alla pittura olandese del XVII secolo, un'altra per quella francese del Settecento e un'altra ancora per quella inglese, non trascurando la creazione, infine, di uno spazio appositamente dedicato alla «Early American School». Tra gli ostacoli principali lamentati da Fry in vista dell'attuazione dei suoi progetti di riallestimento, il vincolo ad esporre insieme le opere provenienti dallo stesso lascito, spesso imposto dagli stessi benefattori del museo e, cosa abbastanza comune ai musei, la mancanza di spazio, in nome della quale Fry suggerì, pur riconoscendo i rischi e i pericoli di una simile operazione, il momentaneo ritiro dall'esposizione delle opere meno rappresentative di ciascuna scuola e di ciascun artista.

³²⁵ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 6.

Anche se non era questo ciò che Fry aveva in mente, ricordiamo comunque che la tradizione delle cosiddette *period rooms* fiorirà nei musei americani soprattutto a partire dagli anni Venti; tuttavia già nel 1903 il Metropolitan aveva acquistato un'intera camera da letto proveniente da una villa romana vicino Pompei, mentre tre anni dopo si aggiudicherà tutta una stanza rivestita di pannelli di legno intarsiato, proveniente da un'antica residenza svizzera del Seicento e una camera da letto del Settecento sottratta al palazzo veneziano dei Sagredo, cfr. *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, New Haven and London 2004, p. 10.

³²⁶ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 7.

Ma la vera sfida di Fry sarebbe stata la Galleria XXIV che, sebbene immaginata sin dall'inizio «only as a temporary object lesson»³²⁷, sarà il risultato più interessante raggiunto da Fry nel suo anno di *curatorship* al Metropolitan. Partendo da una selezione che rispondeva allo «standard of what may be called serious as opposed to merely occasional and frivolous art»³²⁸, Fry riuscì a mettere insieme una serie di dipinti che rispondevano ad un'unica esigenza, quella di accompagnare lo spettatore verso una «just appreciation of what is really serious in intention and fine in execution in the work of all styles and periods»³²⁹. L'esposizione dei quadri doveva essere, infatti, innanzitutto a beneficio del normale visitatore che si sarebbe aspettato di uscire dal museo quantomeno con la sensazione di saperne qualcosa di più sulla pittura dei maestri del passato. E quello che Fry aveva persino ribattezzato il «Salon Carré method» faceva al caso suo. Se il modello berlinese di Bode era tanto encomiabile quanto, purtroppo, impraticabile al Metropolitan, non così quello milanese di Brera dove Corrado Ricci, secondo Fry, aveva finito con l'ingabbiare i quadri in una disposizione «rigidly historical, a joy to the connoisseur – senz'altro – but sometimes a trial to the artist»³³⁰. Al contrario, nel Salon parigino, così come

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ *Ivi*, p. 9.

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, cit., p. 59.

«He – scrive Fry a proposito di Ricci – has rearranged the Brera so that all the works of a particular school and epoch of Italian painters find themselves together in a single gallery. We can trace as we walk from room to room, the growth of the Lombard school, from its beginnings as an offshoot from Paduan art through the sincere but provincial efforts of men like Buttinone and Zenale to a greater decorative effectiveness in Bramante and Bramantino, till with the advent of Leonardo da Vinci, new and unattainable ideals lead the Lombard artists to forsake their native speech», *Ibidem.*

Anche se Fry non condivideva l'idea che la storia dell'arte potesse essere studiata in termini evolucionistici, riconosceva che l'allestimento ideato da Ricci risultava particolarmente appropriato alla sua funzione didattica: «The experiment carried out with Signor Ricci's enthusiasm and knowledge was assuredly worth making and the impress of a clear and masterly mind is at least exhilarating to the student», *Ibidem.*

Berenson, dieci anni prima, nel recensire le gallerie nazionali italiane sulla «Revue des Archives, des Bibliothèques & des Musées» aveva già elogiato il lavoro di Ricci alla Galleria di Parma, definendolo un «exemplary director», cfr. S. CECCHINI, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, «Il capitale culturale», VIII, 2013, pp. 51-68.

Sull'attività museografica di Corrado Ricci si legga, almeno, L. BALESTRI, A. BELLINI, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Nuova S1, Bologna 2006 e *La*

nella Tribuna fiorentina, si era lavorato più sull'*artisticità* dell'allestimento, come se dalla somma del valore artistico delle singole opere, di varia scuola ed epoca, ma esposte in un unico ambiente armonioso, si potesse percepire più facilmente la generale qualità estetica delle due sale nel loro complesso. La maggior parte dei loro quadri, infatti, erano da considerarsi, notava Fry, «indisputably among the greatest expressions of human imagination which Europe has produced»³³¹.

Non del tutto criticabile, ma insufficiente, il metodo espositivo applicato alla National Gallery che Fry giudicava, seppur anch'esso di impianto storico, non così rigidamente coerente a se stesso come quello braidense.

La Galleria XXIV fu svelata al pubblico il 19 aprile 1906. Protagoniste del singolare *excursus* artistico suggerito da Fry non solo opere del Metropolitan ma anche alcune in prestito, come i due bronzi di Rodin prestati da un collezionista di New York, John W. Simpson, collocati al centro, su di un tavolo di marmo cipollino del Cinquecento, o il *Ritratto di Aretino* di Tiziano prestato da Frick. I quarantadue dipinti appesi alle pareti della sala, rivestite per l'occasione di una stoffa dal color oliva poco invadente, erano stati designati da Fry quali rappresentanti delle principali scuole di pittura europee, dal Quattrocento sino all'Ottocento³³². Persino il *Ragazzo con spada* di Manet, nelle collezioni del Metropolitan dal 1889, trovò il suo posto sulla parete nord, collocato in ottima compagnia tra il Tiziano di Frick, la *Sacra Famiglia* di Rubens, *L'adorazione dei pastori* di El Greco e *Il ritratto di Colombo* di Sebastiano del Piombo.

cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci, a cura di Andrea Emiliani e Claudio Spadoni, Electa, Milano 2008.

³³¹ R. FRY, *Ideals of a Picture Gallery*, cit., p. 59.

³³² «The main idea has been to bring together – come enunciato nella prefazione del piccolo catalogo pubblicato in occasione dell'inaugurazione della nuova sala – those pictures likely to be of interest to serious students of art, and to recommend them to the study of those who, without having any special knowledge, may yet desire to become more intimately acquainted with the great expressions of creative thought in painting. For this purpose works of all periods and of all schools are here brought together. [...] The choice of pictures has been made, so far as possible, on aesthetic grounds, but it will be readily understood that considerations of space and of the harmonious effect of the room as a whole were more or less disturbing factors, which could not, however, be neglected», *Catalogue of a Temporary Exhibition in Gallery Number 24*, Metropolitan Museum of Art, New York, April 1906, p. 3. Al catalogo si rinvia per una precisa individuazione di tutte le opere esposte.

Stando ad alcune recensioni del tempo, l'esposizione fu un successo e nel solo mese di aprile quasi novantamila persone la visitarono: «Fry's educational intent had been well received»³³³. Tuttavia Royal Cortissoz in quello stesso articolo del «New York Daily Tribune» in cui aveva lapidariamente bocciato la maggior parte delle acquisizioni di Fry nel suo primo anno newyorkese, aveva solo parzialmente promosso la sua ultima fatica, puntando soprattutto l'accento sull'innata vanità dell'esperimento espositivo messo in piedi, dal momento che si trattava soltanto di un allestimento temporaneo:

«A miscellaneous array of paintings can be made attractive when it is formed for a special purpose, as has been shown in the new gallery [...]. There a number of the best things in the Museum have been concentrated, and with the aid of a few borrowed pictures, like Mr. Frick's Titian, the Metropolitan does, in a small way, what has been done in the Salon Carré of the Louvre, and the Tribuna of the Uffizi. The pictures have been well hung against a favorable background, the Bramantinos over the doorways give a charming touch to the ensemble, and, save that the woodwork has been unfortunately covered with a heavy olive paint, the whole scheme promises to envelop the visitor in a stimulating atmosphere. But the bulk of the Museum's paintings are but poorly classified, and they will never appear to proper advantage until they have been grouped according to schools and periods, with each artist occupying a given space by himself»³³⁴.

Anche nell'*arrangement* della sua Galleria XXIV, Fry dovette dividersi tra i suoi doveri "scientifici" nei riguardi della storia dell'arte, imposti dalla veste ufficiale di curatore che ricopriva in quel momento, e le esigenze di un desiderato appagamento estetico che, però, era ormai reclamato tanto dall'occhio del conoscitore di Londra, quanto da quello di un qualsiasi «man in the street» di New York.

³³³ Cfr. F. GENNARI SANTORI, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, cit., in particolare pp. 115-117.

Tra le recensioni positive, ricordiamo quella riportata nel contributo di Flaminia Gennari Santori, tratta da «The Script» del giugno del 1906, che testimonia come il proposito di Fry fosse stato capito e accolto con entusiasmo almeno da una parte del pubblico; si disse, infatti, che i quadri in mostra «embodied the ideas from which one gets the greatest pleasure in art».

³³⁴ R. CORTISSOZ, *At the Museum. A Survey of Conditions Under the New Regime*, «New York Daily Tribune», cit.

4. «A Museum Controversy»³³⁵: giù le mani da Rubens!

«Do New Yorkers want the painting department of the Metropolitan Museum of Art administered in the cold-blooded, official, academic way that used to obtain there? Or do they appreciate the guiding hand of an expert who has above and beyond technical knowledge a fund of personal enthusiasm and a genuine feeling for what is good and true in art?»³³⁶.

L'anonimo giornalista del «Mail» di New York demandava direttamente al pubblico del museo, in definitiva il vero protagonista della fruizione della bellezza in mostra al Metropolitan, l'ultima parola su quello che era stato un inaspettato e violento «outburst» che aveva investito Fry e la direzione del museo in merito alla recente pulitura della *Sacra Famiglia* di Rubens, intervento che era stato curato ed eseguito proprio da Fry.

La preziosissima tela, datata ai primi anni Trenta del XVII secolo, quando apparve sul mercato americano all'American Art Association nell'aprile del 1902, fu quotata ben cinquantamila dollari e in quello stesso anno passò nelle collezioni del Metropolitan per donazione di James Henry Smith che l'aveva acquistata prima che si corresse il rischio di vederla partire alla volta di Chicago³³⁷.

Nel suo libello sugli *Aims* per il dipartimento di pittura, Fry aveva illustrato anche quelle che sarebbero state le linee guida per gli interventi di restauro e di conservazione dei quadri, attività per le quali, va specificato, era del tutto autorizzato dal *board* del museo e che rientravano appieno nelle sue mansioni di curatore.

«Pictures which have been left untouched for many years suffer from the discoloration and loss of brilliancy of the varnish – notava Fry – The loss of

³³⁵ Così titolava l'«American Art News», Vol. IV, N. 32, 16 June 1906.

³³⁶ *Art and Artists*, «The New York Evening Mail», 9 June 1906.

³³⁷ N. HARRIS, *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, The University of Chicago Press, Chicago 1990, p. 268.

Fino al 1663 il dipinto è segnalato nelle collezioni del cardinale Gian Carlo de' Medici; venduto all'asta da Christie's nel 1899 con la collezione di Sir Cecil Miles, passò a Parigi presso il mercante Charles Sedelmeyer da cui fu acquistato da Agnew che, nel 1902, lo rivendette all'American Art Association di New York, cfr. M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Rizzoli, Milano 1989, p. 327, scheda 1047.

brilliancy may be due merely to surface changes, a slight disintegration of a surface that was originally smooth, glossy, and transparent»³³⁸.

Impegnato ad insegnare ai suoi assistenti le tecniche di doratura delle cornici secondo i precetti di Cennino Cennini³³⁹, Fry vedeva nel metodo Pettenkofer, laddove applicabile, il rimedio migliore, «the safest, easiest, and most satisfactory»³⁴⁰. È chiaro che nelle intenzioni di Fry, il restauro, o più precisamente la pulitura di un'opera, mirava esclusivamente al ripristino delle condizioni originali del film pittorico superficiale per mezzo dell'azione dei vapori alcoolici, permettendo così «that the original varnish (without being removed or altered in any way, except as regards this surface film) regains its original perfection of surface», ritornando «once more smooth, transparent, and glossy»³⁴¹. Per di più, questo genere di trattamento era, secondo Fry, particolarmente adatto ai quadri di scuola olandese, perché in grado di far tornare a nuova vita lo strato di vernice superficiale col quale erano stati rifiniti dai loro stessi autori e che, a causa di un'eccessiva

³³⁸ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., pp. 10-11.

³³⁹ Vale la pena ricordare che Edward Forbes, direttore del Fogg Museum dal 1909, terrà un celebre corso di storia delle tecniche, il primo mai tenuto negli States, basato interamente sulla fedele applicazione delle istruzioni di Cennino Cennino, tanto che gli studenti lo avevano scherzosamente ribattezzato «the egg and plaster course», cfr. A. MORGAN, *Harvard and the Fogg*, in *The Early Years of Art History in the United States*, edited by Craig Hugh Smyth and Peter M. Lukehart, Princeton University, Princeton 1993, pp. 49-50.

³⁴⁰ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 11.

Il metodo Pettenkofer, ideato dall'omonimo chimico tedesco, aveva conosciuto notevole fortuna nella seconda metà dell'Ottocento. Riportato anche nei manuali del Secco Suardo, consisteva nell'espore i dipinti ai vapori dissolventi dell'alcool, dopo averli cosparsi di paraffina; infine lo "sporco" così trasudato veniva lavato via con una soluzione più o meno alcoolica a seconda della durezza e della resistenza della vernice da rimuovere. Dobbiamo riconoscere che, pur avendo ricevuto una formazione scientifica negli anni universitari di Cambridge, Fry dimostra scarso aggiornamento nell'indicare, ancora nel 1906, il metodo Pettenkofer come una delle pratiche più soddisfacenti. Cavalcaselle ne aveva segnalato i limiti – col tempo la vernice si raggrumava per poi cadere via – già alla fine degli anni Settanta e, ancor prima, proprio in Inghilterra, dove fu sperimentato alla National Gallery dal 1865, Charles Eastlake ne aveva sconsigliato l'adozione, giudicandolo «un espediente pericoloso», tanto da non essere raccomandato per tutto il ventennio di direzione di Sir Frederic Burton (1874-1894), cfr. A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 2005, pp. 297-301 e p. 357, nota 32.

³⁴¹ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 11.

secchezza, non essendo stato mai più ritoccato nei secoli successivi, si sarebbe, nelle previsioni di Fry, completamente disgregato.

Più drastico sarebbe stato l'intervento nel caso in cui il dipinto avesse presentato danni dovuti a precedenti restauri malriusciti che ne avevano irrimediabilmente intaccato la continuità della pellicola esteriore di vernice o nel caso in cui questa si fosse presentata come uno strato spesso ed ingiallito dal quale non era più possibile «to bring out the full beauty of the picture»³⁴². In queste condizioni, la vernice doveva essere rimossa. Per questa operazione, di fatto estremamente delicata e rischiosa, Fry suggeriva di procedere o mediante sfregamento o attraverso l'utilizzo di solventi. Nel primo caso, si procedeva direttamente con le dita, strofinando, di fatto grattando, la superficie del dipinto fino a quando la vernice non si fosse sgretolata e ridotta quasi a polvere, per poi essere quindi spolverata; nel secondo, invece, l'unica accortezza che si doveva avere stava nell'impiego del solvente più appropriato, da scegliersi a seconda del diverso grado di solubilità della vernice e della pittura, proprie di ciascun quadro. Precisava Fry:

«It would surprise you unless you had ocular and indeed tactile demonstration what a degree of hardness oil paint attains when it has become, as it were, crystallized with the lapse of centuries, how literally impossible it is to affect its surface with alcohol, ether, chloroform, or similar solvents. It will, of course, always yield to alkalis in sufficient strength, and that is why I refuse to use them at all or to employ patent cleaning mixtures into the composition of which alkalis may enter»³⁴³.

Il metodo dello sfregamento, oltre ad essere lungo e difficoltoso, presentava senz'altro maggiori rischi: «I have seen more old pictures damaged apparently from such persistent friction – ammetteva infatti Fry – than from the use of too violent solvents»³⁴⁴. Per ridurre l'aggressività dei solventi a base di alcool consigliava, ancora, di mescolarli con delle sostanze neutre, come l'olio, così da ottenere delle emulsioni più delicate da applicare poco alla volta partendo da una piccola sezione del dipinto, casomai un angolo poco in vista vicino alla cornice. Solo una volta che ci si fosse resi conto, a seconda della durezza della vernice superficiale, della giusta

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ *Ivi*, pp. 12-13.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 12.

quantità di alcool necessario per ammorbidirla e, quindi, eliminarla, si poteva procedere con la graduale aggiunta del solvente nell'emulsione, da applicarsi su tutta l'opera. In ultimo, nei casi più estremi, in cui però la resistenza della pittura lo avesse reso possibile, Fry non escludeva, in via generale, il trasferimento su tela della pellicola pittorica delle opere su tavola, specie nei casi in cui queste avessero mostrato irrimediabili segni di deterioramento, causati il più delle volte dall'impatto col clima nordamericano, notoriamente più umido di quello europeo e sovente soggetto al contrasto tra inverni rigidissimi ed estati molto calde ed afose³⁴⁵.

«I have endeavoured to give you an outline of the methods which I have employed for many years – concludeva Fry – But while it is a pleasure to me to enter into these details with you, I would deprecate their discussion in public as fruitless and vexatious. It is quite possible to bring rival restorers of pictures who will state that this and that process is dangerous or the reverse. The really dangerous thing is want of judgment, and want of familiarity with the technical processes employed by the artists. No method will compensate for the want of these, and with them various methods may succeed»³⁴⁶.

L'auspicio alla discrezione reclamato da Fry non fu sufficiente per tenerlo al riparo da attacchi e feroci critiche sui suoi “criminali”, come si disse, interventi di restauro. La voce che più di tutte si sollevò, con viva indignazione, contro il «newly imported Curator»³⁴⁷, fu quella di Charles M. Kurtz (1855-1909), primo direttore dell'Albright Art Gallery di Buffalo, inaugurata nel 1905, e *editor* delle «Academy Notes», il bollettino mensile pubblicato dalla Buffalo Fine Arts Academy. Proprio

³⁴⁵ Per questo motivo, com'è noto, Berenson consigliava di norma ai suoi acquirenti collezionisti di far sempre restaurare le tavole in Italia dove la bottega milanese di Luigi Cavenaghi (1844-1918) rappresentava l'eccellenza nel settore; difatti, su consiglio di Berenson, molte delle opere della collezione Gardner erano state restaurate da Cavenaghi, cfr. A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, cit., pp. 130-140.

Per una completa ricognizione dell'attività di Cavenaghi, si rinvia a *Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento*, a cura di Alessandra Civai e Silvia Muzzin, Lubrina Editore, Bergamo 2006; in particolare, sul rapporto con la *connoisseurship*, il mercato antiquario e il collezionismo privato, si veda il contributo di Elena Lissoni, «*Il principe dei restauratori*», *Ivi*, pp. 152-171.

³⁴⁶ R. FRY, *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, cit., p. 15.

³⁴⁷ C. M. KURTZ, *Art Museum Notes – Metropolitan Museum – Roger Fry's Dreadful Work*, «Buffalo Academy Notes», May 1906, p. 209.

sulle pagine delle «Notes», Kurtz denunciò con fermezza l'assoluta irresponsabilità di Fry che «with enthusiasm apparently unmitigated by knowledge or experience»³⁴⁸, aveva avviato i suoi restauri al Metropolitan nella generale noncuranza del direttivo del museo. In particolare, il principale motivo di protesta era stata la pretesa, avanzata da Fry, che i dipinti, una volta eliminate «the grime and yellow varnish», potessero davvero tornare «as they were when first painted!»³⁴⁹. A subire le conseguenze di tanta sconsideratezza era stata, secondo Kurtz, soprattutto la *Sacra Famiglia* di Rubens, che risultava «skinned» a causa della pulitura a cui era stata sottoposta, avendo perso non solo «the superb golden glow»³⁵⁰, ma anche parti del colore originale. Altre vittime di Fry, come si legge ancora nelle «Notes», erano state *Il Ragazzo con spada di Manet*, riverniciato a tal punto da sembrare «a newly polished shoes!», e la *Giovane donna alla finestra* di Vermeer che era stata pulita così a fondo da farle perdere l'armonica relazione dei colori originali. I toni di Kurtz erano accesi:

«The destruction of an artistic masterpiece is not a matter of slight importance. It is not to be treated lightly. It is a crime committed against the art lovers of to-day and those of all the future. Such a performance should not be condoned, and those in authority who permit such vandalism will be held responsible for it by those who care for art»³⁵¹.

Di fronte a simili accuse la direzione del Metropolitan non poteva rimanere indifferente. Robert W. De Forest, *secretary* del museo, fu chiamato ad intervenire in difesa di quanto stava accadendo al dipartimento di pittura e varie furono le sue interviste sui principali giornali del tempo che si erano occupati della faccenda. Nell'estate del 1906, quando scoppiò questo polverone di critiche, il «reo» Fry si trovava in Europa già da tempo – tornerà a New York solo in ottobre – e non poté difendersi in prima persona.

«A Difference of Opinion», si leggeva sul «New York Times»; e in effetti sarà proprio questa divergenza di vedute, *pro e contra* Fry, a determinare, come spesso

³⁴⁸ *Ibidem.*

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ *Ibidem.*

succede, la consueta separazione tra colpevolisti e innocentisti, la cui opposizione, in definitiva, si giocava tutta sulla questione della patina.

Purdon Clarke liquidò le discussioni sulle puliture di Fry piuttosto semplicisticamente, sostenendo che «the wisdom of reducing old masterpieces to their original colors was a matter of opinion, and that most persons, perhaps, preferred the pictures as their age showed them, and not as they were first painted»³⁵².

La conoscenza delle tecniche pittoriche degli antichi maestri aveva permesso a Fry di cimentarsi nelle sue puliture con una certa sicurezza, anche se il fatto di aver avuto da sempre una maggiore confidenza con la pittura del primo Rinascimento, non deve aver molto giovato ai dipinti del Seicento olandese che passarono sotto le sue mani. L'ideale formale che tanto aveva ammirato nelle opere delle scuole italiane rinascimentali, la chiarezza del disegno e della composizione, esaltata ancor più grazie all'utilizzo della tempera, non trovava immediato riscontro nelle calde e vaporose tonalità degli olandesi, peggio ancora se offuscate da quella coltre giallastra con cui il tempo le aveva avvolte, rendendole ancor più nebulose³⁵³. Dalla accorata difesa di De Forest, prontamente pubblicata sul bollettino del Metropolitan, possiamo farci un'idea dell'aspetto "ripulito" che il Rubens doveva avere dopo l'intervento di Fry: adesso, eliminati «successive layers of varnish»³⁵⁴, il vestito della Madonna tornò ad essere grigio, mentre prima sembrava quasi verde – si legge nel report che il *board* fu chiamato a redigere per chiarire ogni dubbio sull'accaduto e al quale fa riferimento De Forest nel suo intervento. Furono eliminate grazie all'azione dell'alcool tre macchie che si trovavano nel cielo, proprio in prossimità della testa di San Francesco; tutto il piccolo Gesù era stato ripulito così che il suo corpo fosse nella giusta luce, «with sharp outlines», mentre il San Giovannino che

³⁵² *Sir Purdon Won't Say Fry's Work Suits Him*, «The New York Times», 30 May 1906.

³⁵³ Proprio nell'estate del 1906, mentre era in viaggio in Olanda a caccia di quadri per conto del Metropolitan, Fry scrisse ad un amico che «he despaired "of every understanding a School which produced so many minor masters with one work apiece and all about on the same level"», citato in E. QUODBACH, *The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 65, N. 1, Summer 2007, p. 20.

³⁵⁴ *The Cleaning of the Museum Paintings*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 1, N. 7, June 1906, pp. 101-102. Da qui sono tratte le successive citazioni.

aveva ricevuto lo stesso trattamento, privato nell'incarnato delle sue morbide ombreggiature – aveva protestato Kurtz nelle «Notes» – aveva adesso l'orrendo aspetto di una fetta di «underdone beef». Tracce di precedenti interventi furono cancellate, ad eccezione di alcuni ritocchi presenti sulla testa della Vergine e su parte del suo soprabito. Infine, una «curious» pennellata che partiva dal gomito di San Giuseppe «was slightly glazed over to reduce its prominence», mentre altre piccole zone macchiate, sparse nel paesaggio, ma presenti anche sul collo della Madonna e su un braccio del Bambino, già trattate da precedenti restauratori, furono completamente «uncovered and repainted». Dopo la pulizia, la tela era stata riverniciata con un sottile strato di vernice al mastice molto diluita, come doveva essere secondo Fry che, quindi, stando alle rassicurazioni dei suoi superiori, tutto aveva fatto fuorché intaccare o peggio ancora cancellare la pittura originale di Rubens. Ad ulteriore conferma della bontà del lavoro eseguito si aggiunse anche che il Manet e il Vermeer, che pure erano stati chiamati in causa da Kurtz, in realtà non erano stati affatto toccati da Fry, ma si era solo proceduto col togliere il vetro dalla cornice di entrambi, onde eliminarne il fastidioso riflesso che ne impediva una loro piena e soddisfacente visibilità³⁵⁵. Persino Johnson difese il caro Fry, ricordando come il restauro che aveva eseguito sulla sua *Madonna* di Bellini in nessun modo le aveva arrecato danno, anzi «it was very greatly improved by the work»³⁵⁶. Tuttavia ciò non bastò a placare gli animi e al partito dei colpevolisti di

³⁵⁵ Dettagliati *rumours* sulla vicenda arrivavano puntuali a Londra, dove, forse più per amor di patria, la stampa si schierò ben volentieri a favore del concittadino incriminato. L'«Illustrated London News» così riportava la vicenda: «Mr. Roger Fry has weathered the many assertions that he had been indiscreet in the cleaning of some of the pictures under his charge in the Metropolitan Museum of New York. Many Americans lately in London brought tales of the disastrous treatment that had been allotted to Old Master canvases since his assumption of his new duties. But faith in Mr. Fry's quite unusually good judgment in such matters has been fully justified. The American correspondent of the Burlington Magazine points out that three of the pictures which it had been declared were unwisely restored had not been subjected to any treatment at all», articolo anonimo da «Illustrated London News», 7 August 1906.

³⁵⁶ Le parole di Johnson furono riportate da De Forest sul bollettino a testimonianza dell'indubitabile competenza di Fry; «Mr. Fry – confermava ancora Johnson – in addition to his extraordinary all-round knowledge of matters of art, not confined to paintings, is an artist, and most thoroughly informed as to all matters connected with what I may call the physique of painting», *The Cleaning of the Museum Paintings*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», cit., p. 102.

Sulla base di una consuetudine piuttosto consolidata, e come suggeriva lo stesso Berenson, come si è visto, anche Fry, quando riusciva, interveniva sulle opere prima che queste partissero per gli States, a volte, nel caso di transazioni private, anche senza chiedere il

Kurtz si erano aggiunti nel frattempo diversi artisti della scena newyorkese che, contraddicendo persino la difesa di Johnson a favore del Fry restauratore-pittore, auspicavano che simili mansioni fossero affidate a veri pittori di professione. «Mr. Fry was an art critic, not a painter», faceva notare il pittore John White Alexander intervistato dal «New York Times», mentre James William Fosdick, anche lui pittore e decoratore, puntava l'accento sul valore estetico della patina, così tanto bistrattata da Fry:

«The restoration of a picture requires the fine sense and the instinct of a composer of music or a poet. A picture can be cleaned without hurting it, but the mellowness and tonality that age has given it should not be destroyed. The intelligent restorer takes advantage of the beauties time has given a picture and regards time as a great beautifier. The years place a mantle of tonality over a picture which gives it a decided charm and value».

Della stessa opinione il famoso paesaggista e ritrattista Robert William Vonnoh per il quale la patina era quel valore aggiunto caratteristico dei quadri antichi: «It is the age we pay for – diceva – like the vintage of good, old wine. [...] The old masters' works were never so fine as they are now»³⁵⁷.

parere dell'acquirente, come accadde proprio per la *Madonna* di Bellini destinata a Johnson, che fu trattata da Fry già a Londra immediatamente dopo il suo acquisto; su questo si veda *supra*, nota 278.

In realtà Johnson non era solito pretendere dettagliate informazioni sullo stato conservativo delle opere prima di confermarne l'acquisto, tant'è che molti suoi quadri italiani erano «badly repainted», come faceva notare Mary Berenson a Isabella Stewart Gardner, notoriamente più guardinga in questo senso (cfr. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*, edited by Rollin Van N. Hadley, Northeastern University Press, Boston 1987, pp. 330-331). Già dal 1905, comunque, Johnson aveva iniziato ad affidare la cura dei propri dipinti a Pasquale Farina (1864-1942), restauratore formatosi all'Accademia di Belle Arti di Napoli, emigrato in Argentina nel 1887, ma poi stabilitosi definitivamente a Philadelphia dal 1901. Tra i suoi restauri documentati vi sono il *San Francesco d'Assisi* di Fra Angelico e la *Madonna con Bambino e Santi* di Neri di Bicci. Benvoluto da Johnson, verrà allontanato dal Philadelphia Museum of Art nel 1920, in seguito ad incomprensioni nate con Hamilton Bell, curatore della Johnson Collection, e con Eli Kirk Price, presidente del museo. Continuerà comunque ad animare il dibattito sul restauro scrivendo alcuni libri sull'argomento e vari articoli per la stampa locale, cfr. C. B. STREHLKE, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004, p. 14.

³⁵⁷ Le dichiarazioni dei tre artisti americani sono riportate nell'articolo *Sir Purdon Won't Say Fry's Work Suits Him*, «The New York Times», cit.

Se il «New York Times» aveva dato tra le sue colonne ampio spazio ai detrattori di Fry, non così l'«American Art News» che, sulla scia dell'innocentismo, puntò il dito contro Kurtz, «comparatively a new man in art gallery and museum management»³⁵⁸, così come pure il «New York Evening Mail» che, aggiungendo alle testimonianze *pro* Fry quella di Frederick Dielman, eminente direttore della National Academy of Design, volle anche rendere nota un'opinione che ormai aveva preso piede nei «well informed circles»³⁵⁹ e cioè che il *J'accuse* di Kurtz era stato mosso principalmente da un certo sentimento anti-inglese che serpeggiava nei confronti di Fry anche tra le file degli artisti americani, alimentato, però, dalla parte del direttore dell'Albright Gallery, dalle solite gelosie professionali. Tuttavia gli amanti della patina potevano ben rincuorarsi: «But wait!»³⁶⁰ – li rassicurava infatti il «Mail», secondo il quale sarebbero bastati pochi mesi per cominciare a intravedere un leggero ma progressivo inscurimento anche della nuova vernice applicata da Fry, così che il fascino del tempo che, tra le polemiche, si credeva perduto per sempre, sarebbe stato in parte recuperato.

L'opinione corrente sul Fry restauratore è generalmente negativa. Sebbene ci abbia lasciato negli *Aims* per il Metropolitan una preziosa testimonianza su quelle che erano le modalità esecutive dei suoi interventi di restauro, non è comunque facile giudicare univocamente il suo lavoro in questo campo. Di certo, non è chiaro cosa intendesse quando disse di avere, ancora negli *Aims*, una solida preparazione nel settore che ormai praticava – come scrisse – «da molti anni», considerato anche che, come puntualizzato da Pope-Hennessy, in nessun museo europeo, ai tempi, era attivo un laboratorio di restauro. Inoltre, il clamore suscitato intorno al “caso Rubens” ci risulta in definitiva eccessivo dal momento che l'opera «was and still is in excellent condition»³⁶¹.

³⁵⁸ *A Museum Controversy*, «American Art News», cit.

³⁵⁹ *Denies Painting Has Been Hurt. Art Museum's Secretary Defends Curator Roger Fry from Serious Charges*, «The New York Evening Mail», 29 May 1906.

³⁶⁰ *Art and Artists*, «New York Evening Mail», cit.

³⁶¹ Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, cit., p. 235. Il dipinto, autografo ma incompiuto, fu sottoposto ad un'altra pulitura nel 1977 quando si rivelò la presenza di una mano più tarda che piuttosto frettolosamente aveva portato a termine la figura di San Giuseppe, cfr. M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, cit., p. 327, scheda 1047.

Sicuramente possiamo dire che, quando ancora lontani erano i tempi della teoria brandiana che detterà uno statuto fermo della disciplina solo nei primi anni Sessanta, dopo un ventennio di fervente attività dell'Istituto Centrale del Restauro, agli inizi del Novecento la pratica del restauro era innanzitutto, appunto, una "pratica": «It is hard to judge Fry's approach to conservation against the highly empirical methods prevalent at the time»³⁶².

Ma, ai tempi, era comunque all'Italia che si guardava e Fry conosceva di certo l'attività di Cavenaghi e della sua bottega milanese, sebbene il suo nome compaia di rado nelle sue lettere³⁶³. Anche se il più delle volte si limitò ad azioni di sola pulitura, l'errore più grande che Fry compì fu senza dubbio quello di confondere il lavoro del restauratore con quello del pittore. Tant'è che, sospinto dal fascino della compartecipazione estetica all'atto creativo dell'artista, Fry cadde ingenuamente nella tentazione di fare del suo pennello il pennello degli antichi maestri, come accadde con lo sfortunato Mantegna: nel 1910 Fry ricoprì con una specie di pittura a guazzo la tempera originale di Mantegna nei tristemente noti *Trionfi di Cesare* di Hampton Court, ridisegnando persino delle teste di sua invenzione³⁶⁴. Tanto bastò

Si ricorda, comunque, che i principali laboratori diagnostici in Europa inaugurarono le loro attività solo nei primi anni Trenta, mentre negli States, il Fogg Art Museum di Boston istituì il primo gabinetto radiologico del paese già nel 1926, avviando da subito una fortunata campagna itinerante di documentazione radiografica in vari musei americani ed europei.

³⁶² *Ivi*, p. 236.

³⁶³ Fry racconta alla madre di una cena in sua compagnia a Roma in una lettera del 1908, ma, più interessante per noi, il suo nome ritorna, molti anni dopo, in una lettera del 1929 all'amico poeta Robert Bridges, nella quale Fry descrive la sua reazione alla prima vista del *Cenacolo* di Leonardo dopo la pulitura che Cavenaghi aveva eseguito nel 1908: «It's an utter wreck – scriveva – but is infinitely more like a Leonardo than it ever was before in my lifetime», lettera di Roger Fry a Robert Bridges, 28 settembre 1929, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 643.

Più entusiasta la reazione che ci riporta in alcuni appunti di viaggio, non datati, ma con ogni probabilità riconducibili allo stesso anno: «Yes to my intense delight he [Cavenaghi] really has succeeded in living us back something of that almost vanished idea. He has relieved it of all those humbly discordant accents where the repaint had darkened and hardened everything. For the first time, probably for centuries, it has recovered real atmosphere, a real tone harmony of its own and so definitely Leonardo's harmony in its exquisite coolness and in its form revealing grey twilight quality», R. FRY, *Venetia Revisited* (no date), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/47.

³⁶⁴ In realtà Fry fu impegnato, sebbene sporadicamente, per ben undici anni nel restauro dei *Trombettieri e portatori di insegne e di vessilli*, decidendo poi di abbandonare l'impresa, visti i pessimi risultati ottenuti, come egli stesso riconobbe. Le ridipinture di Fry furono

per far sì che, da allora in poi, il suo nome fosse sonoramente depennato da qualsiasi discussione tra seri restauratori di professione.

In tali circostanze accusatorie, se possiamo riconoscere a Fry un beneficio, è quello imposto dalla legge della storia e da quella del gusto del tempo in cui visse; puntuale e illuminante a tal proposito l'osservazione di Adalgisa Lugli:

«Il problema della pulitura dei dipinti non è cambiato nei suoi termini sostanziali. Si può pulire a fondo con risultati sempre sconcertanti per l'osservatore, cercando di eliminare tutto quello che col tempo si è depositato sul quadro, per ripristinare un astorico quanto improbabile momento zero. Il progetto è nutrito per di più dall'illusione di aver recuperato miracolosamente le vere intenzioni dell'artista e una sorta di giovinezza perenne dell'opera. È naturale che in questa operazione di archeologia idealistica intervenga proiettivamente il gusto con cui si guarda al passato. La predilezione per il ripristino della vivacità cromatica dei primitivi era stata ad esempio una scelta operativa nella prima metà del secolo contro la quale era intervenuto Longhi, di cui Conti ricorda la distinzione tra patina e pelle del dipinto (con termine mutuato dal Baldinucci): “Patina è ciò che vi è presente come vernici alterate e sporczia”, pelle sono “quegli strati finali di assestamento e di leggera alterazione che si possono rimuovere solo a rischio della pittura”»³⁶⁵.

Se nel 1948, quindi, l'«occhio critico» di Longhi³⁶⁶ farà della patina solo ciò che è presente su un dipinto nella forma di vernici alterate e sporczia, tuonando contro «la concezione romantica del *'tempus additus operibus'*»³⁶⁷, Fry fu un inconsapevole precursore dei tempi quando, nel 1912, condannando l'adorazione della patina da parte di quei plutocrati, ricchi, ma senza gusto, che credevano che il

completamente asportate durante il restauro eseguito tra il 1962 e il 1974, cfr. C. ELAM, *Postfazione*, in R. FRY, *Mantegna, Abscondita*, Milano 2006, pp. 120-121.

³⁶⁵ A. LUGLI, *Come un quadro si salva la pelle*, recensione a *Sul restauro*, a cura di Alessandro Conti, «L'Indice dei libri del mese», N. 2, febbraio 1989, p. 39.

³⁶⁶ Cfr. M. G. ERCOLINO, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», Sapienza, Università di Roma, Nuova Serie, Fascicoli 55/56 – 2010/2011, Bonsignori Editore, Roma 2012, pp. 165-171.

³⁶⁷ «È ancora un frutto del più illuminato storicismo moderno – scriveva Longhi – aver superata affatto la concezione romantica del *'tempus additus operibus'*, l'amore delle patine, gromme e simili: e di saperle intendere, specie nel campo più squisitamente creativo e autografico che è la pittura, per ciò che realmente sono: sudiciume vetusto che l'artista non si è mai sognato di pregustare nel futuro dell'opera propria», citato in A. CONTI, *Restauro*, Jaca Book, Milano 1992, pp. 41-42.

denaro potesse assicurare loro persino il possesso della «dead beauty of the past»³⁶⁸, scrisse in *Art and Socialism*:

«*Patine*, then, the adventitious material beauty which age alone can give, has come to be the object of a reverence greater than that devoted to the idea which is enshrined within the work of art. People are right to admire *patine*. Nothing is more beautiful than gilded bronze of which time has taken toll until it is nothing but a faded shimmering splendour over depths of inscrutable gloom; nothing finer than the dull glow which Pentelic marble has gathered from past centuries of sunlight and warm Mediterranean breezes. *Patine* is good, but it is a surface charm added to the essential beauty of expression; its beauty is literally skin-deep. It can never come into being or exist in or for itself; no *patine* can make a bad work good, or the forgers would be justified. It is an adjectival and ancillary beauty scarcely worthy of our prolonged contemplation»³⁶⁹.

Fry non poteva sapere che la sua patria, l'Inghilterra, sarebbe diventata nel secondo dopoguerra, la «roccaforte della spatinatura»³⁷⁰ e a giudicarlo alla luce del criterio prudenziale di pulitura, unanimemente approvato da personalità del calibro di Brandi e Gombrich, ai quali si deve tra l'altro una quanto mai necessaria chiarificazione terminologica del concetto di patina, di vernice e di velatura – utilizzati con preoccupante interscambiabilità ai tempi di Fry³⁷¹ – dovremmo

³⁶⁸ R. FRY, *Art and Socialism* (1912) in ID., *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920, p. 38.

³⁶⁹ *Ivi*, pp. 38-39.

³⁷⁰ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, p. 45, nota 1.

Vale la pena ricordare che la prima edizione del testo fu pubblicata nel 1963; la seconda, del 1977, rimase immutata, se non per l'aggiunta della Carta del Restauro promulgata nel 1972.

Nel volume, in appendice, Brandi inserì la traduzione italiana del celebre articolo apparso sul «*Burlington Magazine*» nel luglio del '49 in occasione delle polemiche sorte intorno alle notissime *Cleaning Controversies* della National Gallery, cfr. *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature*, pp. 89-97. Ad esso segue «*Some factual observations about varnishes and glazes*» (pp. 99-121); già pubblicato dal Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1950, fu la controrisposta con cui Brandi e Gombrich si difesero dall'ulteriore contrattacco di Neil MacLaren ed Anthony Werner, chiamati a difendere le puliture del museo londinese. Il titolo in inglese ripete provocatoriamente quello del loro precedente articolo del luglio del 1950, sempre pubblicato sulle pagine del «*Burlington Magazine*».

³⁷¹ Ricordiamo che, nel dubbio, già Cavalcaselle aveva mantenuto un atteggiamento assai cauto nei riguardi dell'opportunità di pulire i dipinti, preferendo quadri sporchi piuttosto che danneggiati da puliture che, con la patina, avrebbero potuto portare via anche le «ultime finezze e velature», specialmente nel caso di opere di scuola veneziana, cfr. A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, cit., p. 283.

perentoriamente condannarlo. Tuttavia, pur riconoscendo l'esistenza della legge del buon senso, che non conosce limiti di spazio e di tempo, non ci sembra giusto emettere una condanna nei confronti di Fry restauratore sulla base delle norme in materia di restauro che si sono succedute nei decenni successivi ai suoi interventi, e alle quali, a rigor di oggettività storica, non possiamo riconoscere efficacia retroattiva. Del resto, se i restauri di Fry tradiscono un certo diletterantismo, come notato da Caroline Elam, anche «il principe dei restauratori», Cavenaghi, non fu del tutto estraneo a mistificazioni e ridipinture dettate spesso e volentieri dalla necessità di assecondare le esigenze del mercato, facendo anche della pratica del restauro un'attività utile e fruttuosa con cui accondiscendere ai desideri, spesso alle manie, di amatori e collezionisti.

In nome dell'assoluzione di Fry in merito alla vicenda del Rubens ripulito, un articolo apparso sulla rivista «Brush and Pencil»³⁷² di Chicago spegneva le luci sull'episodio col più classico dei motti latini: *De gustibus non est disputandum*. Demandando agli specialisti del settore, direttori e curatori museali, critici e artisti, la soluzione delle problematiche metodologiche e pratiche che la pulitura della *Sacra Famiglia* aveva sollevato, l'articolo era ben felice di tranquillizzare tutti i cittadini americani, e non solo i newyorkesi, che nulla in fin dei conti per loro era cambiato. «It is a question of tastes about which “non est disputandum”», si diceva, ricalcando in sostanza quanto sempre sostenuto dal direttore del Metropolitan, Purdon Clarke; per di più, la controversia sul Rubens si riduceva ad una questione che aveva toccato solo quanti avevano davvero preso parte alla «quarrel» Kurtz *versus* Fry, schierandosi col primo, coloro che volevano che «a painting to be tolerable» dovesse essere «aged and smoked to the “rich leathery brown of an old saddle”»; col secondo, quelli che preferivano di gran lunga «a Rubens as Rubens painted it». Per tutti gli altri affezionati frequentatori del Metropolitan, una visita al museo restava «a matter of duty and pleasure», «a few hours well spent among its treasures», durante le quali si poteva ancora, per fortuna, passeggiare indisturbati tra le sue sale, senza timore di essere «confronted with a scene of havoc».

³⁷² W. HOLMES, *Kurtz vs. Fry and the Cleaning of Pictures*, «Brush and Pencil», Vol. 18, N. 2, August 1906, pp. 51-52, 55. Da qui sono tratte le successive citazioni.

Se non altro, New York, come Boston, dove pure si stavano consumando movimentate traversie museologiche al Museum of Fine Arts³⁷³, poteva essere ben fiera dei suoi tesori del Metropolitan.

«The natural state of art museums – si leggeva in quei giorni sull’«Harper’s Weekly», il giornale della *Civilization* americana – is a state of dispute, and the only museum than can hope to enjoy tranquillity is one that possesses nothing that is worth fighting about»³⁷⁴.

5. Da Berenson a Denman Ross: la lezione dei bostoniani per una “pedagogia del vedere”

Ancora nel 1906, mentre Fry era occupato a lavar via lo sporco dai quadri del Metropolitan, forse con eccessivo olio di gomito, Denman Ross donava al Museum of Fine Arts di Boston più di milleottocento stampe giapponesi della sua collezione personale, considerata, già ai tempi, una delle più importanti raccolte di arte orientale mai messa insieme. A quei tempi Denman Ross (1853-1935) che, come Berenson, era stato allievo di Charles Eliot Norton ad Harvard, teneva i suoi corsi di *theory of pure design*, come li aveva battezzati, presso il dipartimento di architettura della medesima università e sotto questo nome diede alle stampe nel 1907 l’avveniristico *A Theory of Pure Design*. Avveniristico perché, bandendo qualsiasi tipo di sconfinamento dei fenomeni artistici nelle multiformi stratificazioni dei contesti socio-culturali di provenienza, avanzava una teoria che analizzasse l’oggetto artistico innanzitutto nella sua “oggettualità” fisica, estraniando da esso associazioni letterarie, storiche, e men che mai possibili implicazioni morali. Su questa linea, al contrario, era stati impostati i corsi di storia e di arte che Norton aveva tenuto ad Harvard sin dal 1874, contribuendo a plasmare, sulla scia della dottrina di Ruskin, le menti della nuova *intelligentia* bostoniana, ma irradiando, proprio in virtù di un insegnamento di chiara impostazione ruskiniana, un certo

³⁷³ Sulla «battaglia delle copie» combattuta dal museologo Matthew Prichard (1865-1936) al Museum of Fine Arts di Boston si legga ancora A. TROTTA, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, cit., in particolare pp. 192-204.

³⁷⁴ Ritaglio di giornale da «Harper’s Weekly», 9 June 1906.

spirito conservatore un po' in tutta la cultura statunitense di fine secolo: una cultura già *decadente* per la nascente nazione americana.

Tuttavia, «for a student like Ross, Norton's argument gave legitimacy to the study of art; the arts provided not simply a pleasurable experience but a means toward human understanding. They therefore had a necessary role in a liberal education»³⁷⁵. Ma quando fu lui a salire in cattedra per la prima volta, nel 1899, Ross fece dell'educazione al vedere la finalità prioritaria dei suoi corsi: «Rather than educating Americans about art, he wanted through art to cultivate their powers of creativity, discrimination, and judgment»³⁷⁶.

Egli stesso pittore e collezionista, Ross era una di quelle personalità che non poteva di certo lasciare Fry indifferente. Ebbero contatti già nell'inverno del 1905, quando Ross consultò Fry, appena approdato dall'altra parte dell'Atlantico, sulla correttezza dell'attribuzione a Velázquez, da lui accreditata, de *Il ritratto di Don Luis de Navas*, appena acquistato per il Boston Museum of Fine Arts³⁷⁷. Nello stesso periodo i due si erano incontrati a Boston, dopo la visita di Fry alla collezione Gardner:

«Then Denman Ross took me off to Cambridge and I had a long talk with him about his great colour theory, which certainly produces remarkable results, though I don't think he paints at all beautifully or cares about that. But his colour harmonies made on a musical scale are never wrong, and sometimes he gets in quite astounding notes that one would never have thought attainable»³⁷⁸.

³⁷⁵ M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, University Press of New England, Hanover and London 2011, p. 30.

Su Denman Ross e quello che dagli anni Trenta fu conosciuto come il "Fogg Method", metodo che univa alla pratica della *connoisseurship* una «formalist strategy», si legga anche S. GORDON KANTOR, *The Beginning of Art History at Harvard and the "Fogg Method"*, in *The Early Years of Art History in the United States*, edited by Craig Hugh Smith and Peter M. Lukehart, Princeton University, Princeton 1993, pp. 161-174.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 54.

³⁷⁷ Sull'autenticità del ritratto, che probabilmente raffigurava in realtà Filippo IV di Spagna, furono da subito avanzati dubbi da Aureliano de Beruete, pittore spagnolo e profondo conoscitore della pittura di Velázquez sul quale aveva anche pubblicato un volume a Parigi nel 1898. L'opera è infatti ritenuta, ancora oggi, una copia di bottega del maestro spagnolo, cfr. *An Artistic Misunderstanding*, «American Art News», 25 February 1905.

L'episodio è ricordato anche in D. SUTTON, *Introduction*, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 23 e in M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 13 e 16.

³⁷⁸ Lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 31 gennaio 1905, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 235.

Teorico della forma, pittore di colori dalle armonie musicali, Ross sembra anticipare la strada che Fry farà sua solo a partire dai primi anni Dieci. Eppure già allora i punti di incontro Ross-Fry andavano ben oltre quello che poteva essere solo un sentimento di immediata simpatia e di stima reciproca. Se Berenson era stato, tra alti e bassi, il fratello maggiore a cui ispirarsi nella litigiosa famiglia della *connoisseurship*, Ross sarà, inconsapevolmente, colui che più di tutti farà del Fry conoscitore di fine Ottocento il teorico modernista del nuovo secolo. Molto dell'insegnamento di Ross si riconosce anche nel lavoro svolto da Fry in qualità di curatore museale e una sorprendente comunanza d'intenti è riscontrabile negli obiettivi che entrambi si erano prefissati di perseguire nell'esclusivo interesse del pubblico dei musei per i quali lavoravano: il Metropolitan, Fry, il Museum of Fine Arts, Ross. Quest'ultimo, che era anche *trustee* del museo di Boston dal 1895, quando vi espose nel 1913 gli ultimi acquisti della sua collezione, che comprendevano oltre a dipinti e disegni anche tessuti, porcellane e ceramiche, non mancò di puntualizzare la sua idea dell'esposizione e il fine ultimo per il quale era stata organizzata:

«The exhibition has no unity of character. It is an exhibition of many kinds, from many places and different periods of time. [...] We want to know what life has been when it has been stirred and moved by the sense of beauty and the appreciation of what is best in the relativity of things...The value of art does not lie in its own history but in the higher life which it expresses and reveals to us».

L'arte, allora, non come asettica successione cronologica, non come vasariana alternanza di decadenza e rinascita, ma come «expression of life»³⁷⁹.

Con lo stesso spirito, come si è visto, Fry aveva riallestito la Galleria XXIV sette anni prima: i suoi quadri, riportati a nuova "vita estetica" grazie all'allestimento ideato da Fry, erano stati concepiti quali espressione della forza vitale dell'arte in tutte le sue forme, dalla pittura dei maestri del Quattrocento a quella di Monet, ma sempre capace di toccare, nelle sue più alte manifestazioni immaginative, le corde dell'animo umano come solo una bella melodia sa fare.

Ovviamente nulla di *romantico* in questo. Se la "regina delle facoltà" romantiche, l'immaginazione, fu per Ross «a central feature of his design theory»³⁸⁰, per Fry la

³⁷⁹ Le parole di Ross sono riportate in M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., pp. 237-238.

via di una moderna fruizione dell'arte si inizierà a percorrere proprio da dove si incontrano-scontrano la realtà e l'immaginazione, l'*actual life* e l'*imaginative life*. Da questa combattuta dicotomia Fry prende le mosse nel suo primo tentativo di scrittura teoretica di una critica metodologica funzionale e, coi suoi limiti, applicabile. Nel 1909, a dieci anni di distanza dal *Giovanni Bellini*, esce sul «New Quarterly», *An Essay in Aesthetics*: il salto dal conoscitore al teorico di estetica è compiuto, ma il saggio, che segna un momento fondativo del pensiero formalista di Fry, apparentemente senza i vacillamenti che lo contraddistinsero in seguito, peserà come una spada di Damocle sulla sua testa per il resto della sua carriera critica.

Sembra lontanissima la dichiarazione di legittimità con cui Mary Berenson salutava nel 1894 il salvifico imporsi del «New Art Criticism» nelle pratiche, fedelmente morelliane, della *connoisseurship*; finalmente, dopo tanto oscurantismo, la nuova generazione di critici sarebbe stata in grado di offrire al pubblico di musei e gallerie, cataloghi compilati sulla base di criteri certi e sicuri e, a dispetto del tempo perduto ad ammirare quadri di nessun valore, i nuovi iniziati all'apprezzamento estetico, potevano considerarsi ben contenti di avere adesso tra le mani una guida infallibile con cui allenare i propri occhi.

«The point is that the gallery – scriveva Mary riferendosi alla National Gallery di Londra – which ought to educate our eyes, by misnaming the pictures, encourages us in our bad national habit of jumping at the obvious literary meaning of a work of art instead of waiting until we have mastered the actual forms in which the artist has incarnated his ideas, and which alone can reveal them»; e in difesa della scienza dell'attribuzione applicata alla studio dell'arte, proseguiva:

«To those who may at first feel that to reduce the study of art to a science is to squeeze all the enjoyment out of it, I must reply that such studies, on the part of the critics at least, are in fact absolutely necessary as a basis for real enjoyment, and that they no more destroy the pleasure art gives than a knowledge of philology destroys the pleasure of literature. In each case they only increase the pleasure to the student, by deepening his interest in the subject»³⁸¹.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 32.

³⁸¹ M. WHITALL COSTELLOE (M. BERENSON), *The New and Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», Vol. XXXV, N. 207, May 1894, p. 832 e 835.

Era da questi presupposti che la penna di Berenson aveva partorito *I pittori italiani del Rinascimento*, consacrando nella ben nota distinzione delle categorie di *Decorazione* ed *Illustrazione* una formula universale di riconoscimento della “bontà”, per dirla con Fry, di un’opera d’arte: nella prima rientravano le qualità artistiche intrinseche dell’opera, «che si rivolgono direttamente ai sensi, e tali il Colore e il Tono – precisava Berenson ne *I pittori dell’Italia centrale* – o che direttamente suscitano sensazioni immaginative, tali la Forma e il Movimento»³⁸²; nella rete della seconda cadevano, invece, tutti quegli elementi letterari, aneddotici, puramente rappresentativi, mutevoli di epoca in epoca, e che nulla fanno dirci dell’*anima* dell’artista che li ha prodotti.

Così nel 1907, mentre a Boston Ross era pronto a pubblicare un manuale di *scienza del vedere* più che di *scienza dell’attribuzione* applicata alla storia dell’arte, un libro “senza nomi” così come saranno *I concetti fondamentali* di Wölfflin, nello stesso anno, con la pubblicazione a Londra del suo ultimo *gospel* sul Rinascimento, quello dedicato all’Italia settentrionale, Berenson continuava imperterrito a fare i conti con l’esercizio della *connoisseurship*, la cui primavera, difatti, sarà per lui ancora a lungo fiorita³⁸³, ma della quale, al contrario, Fry, da sempre intimamente insofferente nei suoi riguardi, iniziava a percepire il tramonto.

Nel recensire per il «Burlington Magazine» l’ultima fatica berensoniana, Fry è evidentemente ad un bivio; se da una parte riconosce i meriti di Berenson che ha sempre dimostrato nei suoi lavori «an energy and method for which the student of Italian art must ever remain gratefully indebted»³⁸⁴, non nasconde un certo disappunto nei confronti del suo tentativo di trovare «some kind of formula which may be applied uniformly to the artists of North Italy as he applied the formula of “tactile values” to the Florentines and “space composition” to the Central Italians».

³⁸² B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 2012, p. 123.

³⁸³ Ancora nel 1927, nel pubblicare quella che fu presentata da Raffaello Franchi, una volta tradotta in italiano un ventennio dopo, come «l’opera chiave di tutta la fatica berensoniana», *Three Essays in Method – Metodo e attribuzioni* nell’edizione italiana – Berenson, nella sua *Avvertenza* al testo, parlava dell’attività dell’«attributore» come di un tema di vivo interesse, «e persino venuto di moda», cfr. B. BERENSON, *Metodo e attribuzione*, Del Turco Editore, Firenze 1947, p. 12.

³⁸⁴ R. FRY, *The Painters of North Italy*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 12, N. 60, March 1908, p. 347. Da qui sono tratte anche le successive citazioni di Fry.

Sebbene fosse ancora fiducioso delle finalità attributive del compito del conoscitore, perché «it's only by names that the mind is able to handle the vast material of early art», Fry credeva che il metodo di Berenson, facendo dei pittori del nord Italia degli illustratori «with a love of the prettily persuasive», avesse stavolta fallito: «Now much as we appreciate the effort thus to reduce art to fundamental principles, we doubt whether Mr. Berenson's success in doing so is so complete as to justify him in using them deductively in order to assess the value of works submitted to them».

Una formula applicata così tassativamente come la categoria dell'*Illustrazione*, aveva portato Berenson sulla via della «distortion and exaggeration»; motivo per cui Fry auspicava l'impiego di «a more tentative and inductive method», con cui indirizzare lo spettatore verso «an extension of the possible causes of aesthetic delight»³⁸⁵.

A queste mancanze di Berenson, tentò di sopperire egli stesso che, con *An Essay in Aesthetics*, si misurò per la prima volta in maniera programmatica su questioni che assai problematicamente si aprivano al vaglio di discipline quali la filosofia e la psicologia che, immaginiamo, dovettero incutere al pragmatico Fry un che di intimidatorio. Comunque, se è senz'altro vero che «what Berensonian connoisseurship gave Fry the critic and theorist was a way of applying his empirical scientific bent and his belief in rational analysis without compromising the primacy

³⁸⁵ *Ivi*, p. 348.

Più in là negli anni Fry maturerà opinioni sempre più critiche nei confronti del metodo di Berenson, mostrando un crescente disappunto nei confronti della pedanteria con cui, secondo lui, Berenson continuava instancabilmente ad applicare «a scientific and objective method of solving the problems of attributions». Nel recensire proprio *Three Essays in Method*, Fry scriveva: «Mr. Berenson tells us that his aim is "to tell the younger men what an old explorer like myself has to do when he starts to find out the author of a work of art". [...] Nor is there anything new in this method. All attributors have made appeal to details of architecture, costume, etc., to substantiate their guesses or demolish those of their rivals. What Mr. Berenson gives us is a far more imposing array of comparisons, based on special details; and he represents the chase for the author as being so elaborate that in this particular case we have to go through fifty pages of argument before we are allowed to do more than say that the pictures in question are Veronese and painted between 1480 and 1490»; per poi aggiungere: «Mr. Berenson frequently finds a difficulty in preventing his powerful personality from intruding into the spectator's field of vision, and here – Fry si riferisce qui all'ultimo saggio della raccolta, il noto *A Possible and an Impossible Antonello da Messina* – he seems scarcely to make an effort against that», R. FRY, *The Berensonian Method. Three Essays in Method by Bernard Berenson*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 52, N. 298, January 1928, pp. 47-48.

of his emotional engagement in works of art»³⁸⁶, il definitivo superamento di qualsiasi tipo di implicazione letteraria o romantica nell'apprezzamento di un'opera d'arte, Fry lo ritroverà nell'insegnamento di Denman Ross che gli fornirà nuovi strumenti d'indagine che la *connoisseurship* ottocentesca non era stata in grado di procurargli:

«He needed to move beyond practical criticism to aesthetic theory in a way that no other connoisseur did. Connoisseurship had no general theory to offer, but it did a great deal to reinforce Fry's conviction that general principle had to be based on an empirical study of works of art as phenomena, phenomena that aroused feeling»³⁸⁷.

I corsi di *teoria del disegno puro* che Ross teneva ad Harvard avevano un che di singolare, persino bizzarro, per molti dei suoi contemporanei. Il disegno non era insegnato in termini di decorazione e ornamento, né tantomeno come storia delle arti e del disegno del passato, ma era studiato in quanto attività razionale della mente umana, processo mentale che trasforma in materia tangibile, attraverso l'esecuzione, l'idea originaria dell'artista. Per far questo, Ross dava ai suoi studenti degli esercizi con cui indagare le forme geometriche delle cose come fossero schemi *a priori* della mente, per poi sperimentarne, praticamente, il reciproco rapporto di interrelazione nell'oggetto artistico finito. Nel suo programma didattico, Ross aveva ben in mente la lezione dei maestri del Rinascimento e l'importanza che per loro aveva avuto il disegno quale strumento di *intellettualizzazione* della realtà nella trasposizione di essa nella dimensione artistica. Da collezionista, la sua «visual imagination» aveva trovato pieno soddisfacimento nell'arte orientale più che in quella europea; gli impressionisti, che pure lo avevano incuriosito, gli sembrarono successivamente troppo superficiali se confrontati agli *Old Masters* soprattutto perché gli sembrò che si fossero completamente dimenticati dell'amore per l'ordine del disegno, elemento fondamentale in pittura, che Ross intendeva “chirurgicamente” scomporre per studiarlo scientificamente in tutte le sue componenti di punti e di linee.

Harmony, Balance, Rhythm, questo il sottotitolo de *A Theory of Pure Design*, e proprio all'armonia, all'equilibrio e al ritmo deve puntare l'artista durante tutto il

³⁸⁶ C. GREEN, *Into the Twentieth Century. Roger Fry's Project Seen from 2000*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, cit., p. 18.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 19.

processo creativo dell'esecuzione. È con l'esecuzione che l'artista impara sì a disegnare, ma prima di tutto a vedere e a pensare: «By the design I mean the form in which the work is achieved, the terms or materials used, the arrangement of the terms or materials, the composition and connection of the parts, the relation of the parts to the whole, the organic unity of the whole»³⁸⁸.

Finalmente, con Ross, Fry poteva riscattare ancora una volta l'«impressione generale», l'unità della visione, che la morfologia morelliana aveva sacrificato in nome della battaglia contro l'anonimato dei dipinti. Ma, come vedremo, lo studio delle forme di Ross approderà ad un idealismo teoretico che, di fatto, non apparterrà mai a Fry. Di certo, tuttavia, Fry poteva ben condividere l'*incipit* con cui Ross presentava il proprio volume:

«My purpose in this book – scriveva – is to elucidate, so far as I can, the principles which underlie the practice of drawing and painting as a Fine Art. Art is generally regarded as the expression of feelings and emotions which have no explanation except perhaps in such a word as *inspiration*, which is expletive rather than explanatory. Art is regarded as the one activity of man which has no scientific basis, and the appreciation of Art is said to be a matter of taste in which no two persons can be expected to agree»³⁸⁹.

Il fine ultimo di Ross era, quindi, la codificazione di una vera e propria «pedagogia del vedere» che, seppur molto vicina all'impostazione metodologica con cui l'amico Berenson si era servito delle sue categorie *Decorazione-Illustrazione*, fosse in grado di spingersi ancora oltre nella decifrazione di una nuova epistemologia della *scienza dell'arte*, o per meglio dire del *disegno*, che Ross concepiva, vasariamente, come il progenitore di tutte le arti: architettura, scultura e pittura. In questa direzione, Ross, sperando di arrivare a «democratize appreciation»³⁹⁰, cercò di fornire col suo libro una grammatica della visione con cui interpretare il linguaggio visuale dell'artista: punti, linee, contorni e colori diventano figure grammaticali del discorso che l'artista costruisce nel processo esecutivo dell'opera. La difficoltà del critico-

³⁸⁸ D. ROSS, *Address on Design: Its Importance in Life*, testo inedito del 1903, Harvard University Archives, citato in M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 83.

³⁸⁹ D. ROSS, *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York 1907, p. V.

³⁹⁰ M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 84.

teorico, come del comune spettatore, sta nel tradurre verbalmente «*the form of the language*»³⁹¹ dell'arte, cercando di coglierne termini e principi; chiunque può riuscirci, precisa Ross, purché adeguatamente equipaggiato di strumenti analitici che siano innanzitutto intellettivi oltre che sensoriali. Insomma, dagli occhi al cervello, potremmo dire, e senza passare per il cuore.

Nella corretta traduzione della realtà in immagine e dell'immagine in parola, si consuma il triangolo artista-arte-spettatore, laddove con arte si intende materialmente il processo tecnico esecutivo dell'opera:

«The terms and principles of Art have, as a rule, been understood by the artist in the form of technical processes and visual images, not in words. It is in words that they will become generally understood. It is in words that I propose to explain them in this book. I want to bring to definition what, until now, has not been clearly defined or exactly measured. In a sense this book is a contribution to Science rather than to Art. It is a contribution to Science made by a painter, who has used his Art in order to understand his Art, not to produce Works of Art»³⁹².

Con minuzia matematico-geometrica, servendosi di accurati diagrammi, Ross spiegava come due punti disegnati alla stessa distanza da un terzo punto prestabilito fossero in *armonia*; come, partendo da un punto A, due segmenti di ugual misura, ma in direzioni opposte, AB e AC, fossero in perfetto *equilibrio* tra loro; e ancora, come la ripetizione di più sequenze simmetriche di punti, posizionate ad intervalli regolari ma in scala progressivamente maggiore, producesse il *ritmo*³⁹³.

Intorno ad esempi di questo tipo, man mano sempre più complessi, presentati in una scrittura ferma ed asciutta che poco spazio lasciava al contraddittorio, prende corpo *A Theory of Pure Design*, da molti accolto con sarcasmo all'epoca della sua pubblicazione: «If Ross's formula is accepted, the square must be considered the most harmonious of all rectangular shapes», scrisse un anonimo recensore del «*Dial*»³⁹⁴. Eppure uno studio come quello di Ross esercitò un fascino tutto

³⁹¹ D. ROSS, *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*, cit., p. V.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ *Ivi*, p. 13, 17, 28.

³⁹⁴ Citato in M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 88. Ancora nel 1930, Lionello Venturi ricorderà con quanta freddezza la teoria di Ross fosse stata accolta in America: «Denman Waldo Ross ha insegnato teoria del disegno, fino a pochi anni or sono. Egli ha molta fiducia nella scienza, e crede di poter insegnare pittura in

particolare su Fry, allora alla ricerca di un nuovo repertorio conoscitivo da cui attingere spunti di riflessione, «terms and principles», attraverso cui sperimentare la propria «difficult and uncertain science» nel campo minato dell'estetica.

An Essay in Aesthetics è il risultato dei suoi sforzi in questa direzione e i rimandi all'insegnamento di Ross sono sorprendenti. Da pittore, quale si considerava, Fry affrontò la questione della percezione estetica prima di tutto dalla parte dell'artista, mitigando, di molto, l'impostazione matematica del metodo di Ross, ma al tempo stesso non facendo del tutto suo neppure l'approccio psicofisiologico in cui Berenson, sulla scia di William James e di George Santayana, aveva confinato le sue speranze di trovare risposta alla questione dell'universalità della visione. «For the moment I find myself thinking of art more psychologically less physiologically than you do» gli confidava, infatti, in una lettera nel gennaio del 1908³⁹⁵.

Nel manoscritto di presentazione di un ciclo di conferenze tenute a New York nell'inverno del 1907, Fry riconosce i meriti della ricerca di Ross:

«Dr. Denman Ross of Harvard University has made a most valuable study of the elementary considerations upon which this balance is based in his “Theory of Pure Design”. He sums up his results in the formula that a composition is of value in proportion to the number of orderly connections which it displays. Dr. Ross wisely restricts himself to the study of abstract and meaningless forms»³⁹⁶.

modo “scientifico”. Dalla sua esperienza dell'arte antica, ch'è amplissima e diretta, trae delle leggi di disegno e di colore, che non sono naturalmente leggi, ma schemi assai utili per introdurre nelle sottilità della pittura. [...] Il metodo Ross è stato criticato aspramente in America. È stato facile di rilevare che il carattere scientifico della sua teoria è presunto e non reale; e ha sorpreso il fatto che l'esperienza del Ross sia fondata sull'antica, ma non sull'arte moderna», L. VENTURI, *Introduzione a Pitture italiane in America*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1931, pp. XI-XII.

³⁹⁵ Lettera di Roger Fry a Bernard Berenson, 11 gennaio 1908, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 293.

³⁹⁶ R. FRY, *Lecture I (1907?)*, *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/76/1.

In realtà i manoscritti di queste conferenze newyorkesi, secondo le indicazioni di archivio, sono approssimativamente datati tra il 1905 e il 1907. Purtroppo non vi è specificata la sede che le ospitò e maggiori informazioni in merito non compaiono neppure nelle biografie di Fry. Flaminia Gennari Santori, tuttavia, sulla base di alcune lettere di Fry, data la serie delle conferenze al dicembre del 1907, cfr. F. GENNARI SANTORI, *European 'Masterpieces' for America. Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, cit., p. 110.

Le conferenze ebbero comunque un grande successo. «My lectures are over – Fry scriveva alla madre – it has been rather a strain as I had to do them out of odd hours, but they were a quite huge success and were well paid. It means now that at any time I could get quite a lot

Questo testo, così come altri già segnalati tra i *Fry Papers*, rappresenta un significativo precedente della stesura definitiva de *An Essay* e, anticipandone di due anni il contenuto, ci dà la prova del tempo speso da Fry su riflessioni che lo vedranno impegnato ancora a lungo.

*How Pictures Achieve Their Emotional Effect e Expression and Representation in the Graphic Arts*³⁹⁷ segnano definitivamente il passaggio delle meditazioni di Fry dalla sfera dell'*oggettualità* del fare arte a quella dell'*emozionalità* del vivere l'arte nei termini di una visione formale pura.

Se per Ross è nel disegno puro che si esaurisce l'azione dell'artista, Fry si preoccupa anche di definire le possibili ripercussioni emozionali del lavoro di quest'ultimo sullo spettatore, chiamato a compiere uno sforzo di *purificazione* della propria visione: dalla purezza del disegno di chi crea, quindi, a quella della visione di chi guarda. È in questo scambio che si genera l'*emozionalità* dell'arte, in un rapporto, non necessariamente alla pari, che lascia aperte infinite possibilità percettive, tante quanti sono gli occhi di infiniti osservatori.

In *How Pictures Achieve Their Emotional Effect*, Fry, servendosi degli stessi diagrammi utilizzati da Ross e applicandoli, quasi sovrapponendoli, con l'aiuto delle sue amate *slides*, alla proiezione delle riproduzioni delle opere analizzate, cerca di spiegare come un quadro possa produrre un "effetto emozionale". I principi di armonia, equilibrio e ritmo, sapientemente applicati dall'artista *puro* riescono a produrre una tale forza di attrazione per l'occhio che «it rests willingly within the

of money by giving them to a wider audience, and already applications are coming in, which of course I can't accept. But I think it was worth-while to establish a reputation for this here, since one never knows what turn things at the Museum may take», lettera di Roger Fry alla madre, Lady Fry, 13 dicembre 1907, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 292.

³⁹⁷ Questi i titoli degli altri due manoscritti che anticipano *An Essay in Aesthetics*. Sul primo, rimasto inedito, ma che comunque si presenta frammentario e incompleto (*Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/81), ha discusso anche Adrienne Rubin in *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science'. The Interpretation of Aesthetic Perception*, Peter Lang, International Academic Publishers, Berna 2013, pp. 53-56, suggerendo, alla luce del contenuto, una datazione più tarda del 1905 segnalato dalle indicazioni archivistiche; il secondo (*Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/86), testo di una *lecture* tenuta presso l'Oxford Philosophical Society il 10 maggio 1908, è invece stato pubblicato nell'antologia di saggi di Fry *A Roger Fry Reader*, edited and with introductory essays by Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago and London 1996, pp. 61-71.

four sides of the frame and betrays no uneasy desire to wander elsewhere»³⁹⁸. Tuttavia, alcuni limiti dello studio astratto di Ross emergono, all'atto pratico, come spesso accade, quando Fry tenta di servirsi dei suoi schemi disegnativi nell'analisi di un dipinto di Giorgione, purtroppo non identificato nel manoscritto:

«The pictorial composition becomes much more complex than the diagrammatic problems would indicate. Here for instance is a composition dependly clearly upon a balance of inclination symmetrical about the centre but we can find no actual form on the right to counterpoise the heavy diagonal of the lance»³⁹⁹.

In una simile analisi, gli oggetti rappresentati sembrano quasi d'intralcio a Fry: «Here I think the natures of the objects represented come in as a complicating factor and I believe it is the strong attraction of the eye to the right hand distance that supplies the necessary makeweight»⁴⁰⁰.

La «purely diagrammatic and mathematical manner» di Ross non è bastata all'occhio *estetico* di Fry, perché non è la mera gratificazione di una «demand for sensuous order and variety» ciò per cui sta scrutando quel Giorgione: «The emotional effect becomes itself a factor» – se non *the factor* – delle arti visive.

Così se «the drawn line is the record of a gesture and that gesture is the outcome of the artist's habitual mood, his temperament», non è più per discernerne il nome che ci affanniamo in questa scrupolosa disamina visiva, ma perché «we instinctively read back from the gesture to the mood it records and so get a direct communication of his emotional state».

L'*Apollo e Dafne* del Pollaiuolo, ad esempio, attira, o meglio attrae, il nostro occhio non per la triste vicenda amorosa dei personaggi, ma perché «when a system of curves is designed with such a rhythmic sequence as in itself to suggestion motion of a particular kind, here a rapid movement suddenly coming to a close», combinato a «figures with whose experience we can readily associate ourselves, we get an imaginative experience of a very intense kind»⁴⁰¹.

³⁹⁸ R. FRY, *How Pictures Achieve Their Emotional Effect* (1905?), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/81.

³⁹⁹ *Ivi.*

⁴⁰⁰ *Ivi.*

⁴⁰¹ *Ivi.*

Le arti visive, sostiene Fry, sono avvantaggiate rispetto alle altre, come la poesia ad esempio, perché capaci di attuare in modo più immediato, per mezzo degli *emotional elements of design*, il passaggio dalla *sensation* alla *emotion*. La musica ci riesce anche meglio dal momento che, con la sua forza suggestiva, riesce a provocare un'infinita varietà di emozioni in chi l'ascolta. E come dimostrato nell'opera di Pollaiuolo, quando gli «emotional elements are combined with the presentation of natural appearances, above all with the appearance of the human body, we find that their effect is indefinitely heightened»⁴⁰².

In *An Essay* Fry individuerà con maggiore precisione questi elementi emozionali del disegno: il ritmo della linea, la massa, lo spazio, gli effetti di luce-ombra, il colore, l'inclinazione dei piani che però, precisa, non è che il risultato della combinazione di spazio e massa⁴⁰³. Fry però non volle fare di questi elementi delle entità *a priori* della visione e, a differenza dei principi di armonia, equilibrio e ritmo di Ross e delle categorie *Decorazione-Illustrazione* di Berenson, si sente di confessare «frankly» che essi sono «exceedingly weak when considered in purely abstract terms»⁴⁰⁴. Soprattutto, Fry ci tiene a chiarire un equivoco di fondo che teme possa sorgere. Pur riconoscendo che è nella natura e nelle sue forme che l'artista debba trarre ispirazione, ciò non vuol dire giustificare come assoluto il principio delle *mimesis* su cui si è fondata la produzione artistica occidentale da secoli e secoli. Che dal punto di vista di una «diagrammatic abstraction» gli elementi emozionali siano deboli, motivo per cui gli artisti sono costretti a tornare alla natura da cui essi provengono, per far sì che possano riacquistare valore immaginativo, non significa, Fry chiarisce, che «the natural forms contain these emotional elements ready made up for us, and that all that art need do is to imitate nature»⁴⁰⁵. È lo stesso principio per cui «God causes his rain to fall and his sun to shine upon

⁴⁰² *Ivi.*

⁴⁰³ R. FRY, *An Essay in Aesthetics* (1909), in ID., *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920, p. 22.

Nel saggio del 1909 ricorrono, identici, diversi passaggi che ritroviamo in *How Picture Achieve Their Emotional Effects*.

⁴⁰⁴ R. FRY, *How Pictures Achieve Their Emotional Effect* (1905?), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/81.

⁴⁰⁵ *Ivi.*

the just and upon the unjust»: la natura, scrive Fry, «is heartlessly indifferent to the demand of our imaginative life»⁴⁰⁶.

Su questo tema Fry torna anche nella sua prima conferenza americana del 1907. Qui il punto centrale della sua riflessione trova pieno riscontro nelle parole di un «great Chinese critic» citate da Okakura Kakuzo nel fortunato e suggestivo *Book of Tea*: «The canvas upon which the artist paints is the spectator's mind»⁴⁰⁷.

Nel tentativo di scoprire qualcosa di più sulle possibilità del giudizio estetico, Fry invoglia il suo pubblico a riflettere non tanto sull'opera d'arte in sé, quanto sulla relazione che si instaura con essa:

«When we stand in front of a picture – spiega Fry – and arrive at the aesthetic judgment that it has beauty, we are conscious of being placed in a certain emotional state which is akin to the emotional states of ordinary life, though clearly distinguished from them, and together with this state we are conscious of the fact that a human intelligence has formed the work of art with the deliberate purpose of putting us in that condition».

⁴⁰⁶ *Ivi*.

⁴⁰⁷ Testo dattiloscritto della prima *lecture* newyorkese di Fry, R. FRY, *First Lecture* (1907?), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/77; da qui sono tratte le successive citazioni. Come segnalato precedentemente, del testo si conserva anche una versione manoscritta che però presenta qualche variazione soprattutto nella parte finale, R. FRY, *Lecture I* (1907?), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/76/1.

Okakura Kakuzo (1862-1913), fu direttore della Scuola Nazionale d'Arte di Tokyo e consacrò la sua vita alla difesa della tradizione nipponica contro l'incombente occidentalizzazione. Nonostante questo, visse a lungo negli Stati Uniti, dove fu accolto con entusiasmo e apprezzato anche da Berenson e dalla Gardner. Fu curatore della collezione d'arte orientale del Museum of Fine Arts di Boston.

Scritto in inglese e pubblicato sia a New York che a Londra nel 1906, il suo *Book of Tea* affascino i lettori angloamericani con le sue calde atmosfere d'Oriente: in esso Kakuzo cercò di rivelare, attraverso la minuziosa descrizione della cerimonia del tè, lo spirito dell'uomo orientale e la sua innata vocazione al rispetto e all'obbedienza delle antiche tradizioni della propria cultura. Fry incontrò Kakuzo a Boston nel 1905, presentatogli dalla Gardner o probabilmente da Matthew Prichard. Ne apprezzò da subito la personalità, scrivendo del suo libro che «it has some quite amazingly revealing things in it», lettera di Roger Fry alla moglie Helen, 30 novembre 1906, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 275. Evidentemente cercò anche di trarne motivi di ispirazione per la sua pittura: «I want very much to show you what I have been doing, too – scriveva a William Rothenstein il 28 marzo 1911 – I feel more desire to paint than ever before, and, in some ways, a new power. Okakura, who was here lately, gave me tremendous encouragement and praised some things more than I had ever dared to hope he would», *Ivi*, p. 345.

Sull'influenza del *Japonisme* sulla cultura angloamericana del tempo, artistica e letteraria, si legga Y. KINOSHITA, *A Study of Far Eastern Influence on Virginia Woolf: Kakuzo Okakura, Roger Fry, and Virginia Woolf*, «Horizons», Vol. 4, N. 1, June 2013, pp. 63-86.

Per questo motivo, continua Fry, il giudizio estetico sulla bellezza di un'opera d'arte è profondamente diverso da quello espresso nei riguardi della bellezza della natura, dal momento che «in the multiplicity of nature, however agreeable it is to our senses, we are conscious of no such deliberate purpose». La bellezza della natura e il nostro conseguente compiacimento di essa è in sostanza per Fry un fatto «accidental», visto che la natura «has other, perhaps more serious, ends in view than the gratification of our aesthetic interests».

Fry è pronto per stabilire un punto fermo della sua estetica sul quale non avrà mai ripensamenti: «A work of art is a means of communicating emotional states», con la precisazione, però, che lo stato emozionale a cui si riferisce, quello «essential and peculiar» prodotto dall'opera d'arte, è da considerarsi «as an end in itself». Fry mette in guardia da quelle «intensely painful emotions» che tante opere d'arte sanno suscitare in noi, facendo leva sulla nostra facile inclinazione alla commozione di fronte a scene sentimentali; ecco, non è di queste emozioni che Fry sta parlando. Così, se il principio dell'*imitatio naturae* non ha fatto altro che condurre l'arte in un sconcertante «*cul de sac*», come scrive Fry, i più grandi artisti, riuscendo a trovare una via di fuga da questo stallo, hanno fatto della propria arte «a real synthesis between good and evil», dal momento che «the most painful and evil facts of human life when regarded as part of an aesthetic whole become not only inevitable but acceptable». In questa visione taoista dell'arte, è l'artista ad immolarsi: combattendo il male della realtà, lo trascende attraverso la sua «imaginative idea», sconfiggendolo per noi, al fine di restituirci l'«imaginative beauty which is the final end of the work of art».

Se l'artista è per Fry «a person who is distinguished from others by an abnormal sensibility to the shapes and colors of objects, accompanied with a temperament which makes him fit with difficulty into the surroundings of ordinary life», una persona comune, «an ordinary person», come la definisce genericamente, è chiamata ad interrogarsi sulla distanza-vicinanza tra la propria vita ordinaria, appunto, e l'immaginario mondo dell'arte ogni qualvolta metta piede in un museo⁴⁰⁸. Sarà proprio intorno alla distinzione tra *actual life* e *imaginative life*, la

⁴⁰⁸ Fry continua la sua conferenza proponendo una suddivisione di grandi capolavori dell'arte proprio sulla base del tipo di *emotional state* che essi sono in grado di produrre. Prendendo in prestito la classificazione in generi della poesia, Fry divide le opere in *epic*, *dramatic*, *lyric* e *comedic*. L'arte epica è narrativa e descrittiva, «the events are recorded in a purely external and objective manner»; l'arte drammatica si concentra invece sui singoli

vita reale di tutti i giorni e la vita del mondo dell'arte, potremmo quindi dire a questo punto, che si annoderà spinosamente il formalismo di Fry e, conseguentemente, il dibattito critico intorno alle possibilità di incontro di queste due dimensioni: due universi paralleli destinati a non toccarsi mai, dal momento che in essi domina «a different set of values, and a different kind of perception»⁴⁰⁹. E, invece, come in parte Fry ci ha già dimostrato, è nell'atto dell'«aesthetic judgment» che l'incontro si compie: di fronte ad un'opera d'arte che manifesti, quasi in un'epifania di emozioni, quella che era stata l'emozione attraverso cui l'artista era riuscito a superare i limiti fenomenici delle forme della natura per tradurli in una combinazione *pura* di linea, massa, spazio e colore, «we feel that he has expressed something which was latent in us all the time, but which we never realised, that he has revealed us to ourselves in revealing himself»⁴¹⁰.

Così, se Berenson aveva visto in Sassetta e in Lotto dei pittori in grado di raggiungere «la più alta espressione della *forma immaginativa*», capaci di mettere in forma «valori più profondamente umani»⁴¹¹, se Ross, invece, si era fermato ad una schematizzazione diagrammatica delle facoltà disegnative dell'artista, più che delle facoltà visive dell'osservatore, Fry tenta di gettare le basi per un'estetica

personaggi, sulle loro azioni, mettendo a dura prova l'unità generale delle scene dipinte; l'arte lirica è, scrive Fry, «the confession of the soul», l'espressione di gioia o dolore, mentre la *comedic* – non *comic*, Fry precisa, onde evitare fraintendimenti sul senso dell'aggettivo, – è un'arte prosaica, che può avere un'infinita varietà di contenuti, ma generalmente privi di un vero potere emozionale. Intorno ad un'analisi dettagliata, accompagnata da esempi, di ciascuna delle categorie così individuate, Fry costruisce le altre quattro *lectures* di questo ciclo americano. Come preciserà successivamente anche in una lettera a Dugald S. MacColl, membro del New English Art Club e curatore della Tate Gallery: «I don't say they are the best possible classification of the moods, but they are to my mind fairly distinct», individuando nella *dramatic* – Fry precisa che il termine *tragic*, a cui pure aveva pensato, avrebbe implicato un significato che invece voleva evitare – l'espressione dell'arte «at a high emotional pitch, while comedie is at a low one», lettera di Roger Fry a Dugald S. MacColl, 28 febbraio 1909, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 315.

Per un'ulteriore precisazione della classificazione proposta da Fry, si legga *Ibidem*, nota 260 e F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., pp. 104-105.

⁴⁰⁹ R. FRY, *An Essay in Aesthetics* (1909), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 12.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 20.

⁴¹¹ Cfr. A. TROTTA, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, La città del sole, Napoli 2006, p. 150.

dell'emozione in sé, *emotion for emotion's sake* si direbbe, parafrasando una celebre espressione, per la verità per nulla cara a Fry⁴¹².

Nel 1908 in *Expression and Representation in the Graphic Arts*, Fry manifesta tuttavia alcune perplessità su Denman Ross che, pur essendo l'autore di «a most important contribution to aesthetics», ha affrontato la questione solo «from the point of view of purely sensuous satisfaction, while I wish – scrive Fry – to insist that the unity created by the artist is coloured throughout by the emotional values attached to every element of the design»⁴¹³.

L'atteggiamento analitico di Ross era profondamente diverso da quello di Fry. Un'idealizzazione geometrizzata di alcuni principi chiave della percezione della forma, kantianamente asseriti da Ross col suo caratteristico «tone of absolute authority»⁴¹⁴, era quanto mai lontana dagli obiettivi finali delle meditazioni di Fry. Fry è chiaro nel riconoscere le proprie remore nell'inalberarsi sui rami contorti della speculazione filosofica e di fronte all'uditorio dell'Oxford Philosophical Society non esitò ad ammettere da subito la sua posizione:

«I am afraid that my attitude to aesthetics is essentially a practical and empirical one. I go about the world continually looking at works of art, endeavouring to train myself to appreciate them and using the faculty of appreciation thus developed to test their relative values. In carrying out this work of comparison I find myself obliged from

⁴¹² Il rischio maggiore di un divorzio inoppugnabile tra arte e vita stava, secondo Fry, nell'abbondare il giudizio artistico esclusivamente alla volubilità del gusto soggettivo, dal momento che l'arte in sé non può fornire anche validi strumenti di analisi oggettiva di se stessa, cfr. F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 68.

Del resto, come scrisse Kenneth Clark a proposito di *An Essay in Aesthetics*: «Fry was only giving systematic statement to ideas which have long been current in the parrot cry of “art for art's sake”. But his deliberate candour and his constant appeal to experience are so different from the paradoxical and poetical treatment of his predecessors, that the general impression of his essay is one of great originality», K. CLARK, *Introduction*, in R. FRY, *Last Lectures*, Cambridge University Press, Cambridge 1939, p. XV.

⁴¹³ R. FRY, *Expression and Representation in the Graphic Arts* (1908), in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 70.

⁴¹⁴ M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 13.

In realtà, come argutamente sottolineato già da Mary Berenson dopo una visita alla collezione d'arte orientale di Ross nel novembre del 1903, i principi astratti matematico-geometrici della sua teoria si prestavano più facilmente allo studio dell'arte applicata che non a quello della pittura: «He tending to prefer the art that approaches the vase or the rug – scrisse Mary nei suoi diari – and we laying stress upon the figure», citato in M. A. CALO, *Bernard Berenson and America*, «Archives of American Art Journal», Vol. 36, N. 2, 1996, p. 14.

time to sum up my results in a theory of aesthetic which I always regard as provisional and of the nature of a scientific hypothesis, to be held until some new phenomenon arises which demands that the terms of the theory shall be revised so as to include it. It is only such a purely inductive aesthetic that I can offer you tonight»⁴¹⁵.

Quel «some new phenomenon» che avrebbe segnato per sempre la vita di Fry, critico e uomo, forse anche inaspettatamente, sarebbe stato il Postimpressionismo francese che, proprio grazie a lui, avrebbe di lì a poco attraversato la Manica con dirompente clamore.

Ancora divergenze di vedute tra il londinese e i due bostoniani di Harvard.

In una lettera all'amico R. C. Trevelyan del 1898 Fry aveva espresso l'auspicio che Berenson potesse essere «in the way of criticism» quel qualcuno «who will make appreciations as finely and imaginatively conceived» – «if he ever gets over his theories»⁴¹⁶, doveva però aggiungere – cosa che evidentemente Berenson, a distanza di dieci anni dalle parole di Fry, non era ancora disposto a fare. Rifiutata l'astrazione dei cubisti che così impunemente si stavano sbarazzando dei tradizionali principi della rappresentazione pittorica, Berenson seppe, però, apprezzare Matisse, per il quale aveva speso parole di encomio in un breve ma ben noto editoriale del 1908⁴¹⁷. Ross, invece, sconvolto da quanto aveva visto a Monaco della nuova arte espressionista, nel 1913 scrisse a Edward Forbes che «the world is losing its mind»⁴¹⁸. Ancora nel '29 dirà di vedere nei postimpressionisti «the degradation not only of Art but of Life»⁴¹⁹. Ma del resto, per un'estetica dell'*ordine*

⁴¹⁵ R. FRY, *Expression and Representation in the Graphic Arts* (1908), in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 61.

⁴¹⁶ Lettera di Roger Fry a R. C. Trevelyan, 1 marzo 1898, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol I, pp. 171-172.

⁴¹⁷ «A magnificent draughtsman and a great designer» lo definì in quell'occasione Berenson, cfr. B. BERENSON, *De Gustibus*, «The Nation», 12 November 1908, p. 461. Sull'altalenante *criticism* di Berenson nei riguardi dell'arte contemporanea, nei confronti della quale mantenne in generale una certa rigidità, forse anche per non screditarsi agli occhi dei suoi clienti, affezionati collezionisti di *Old Masters*, si legga M. A. CALO, *The "Protean acrobat of painters" and the "ostentation of the obvious"*, «Archives of American Art Journal», Vol. 34, N. 2, 1994, pp. 2-10 e ID., *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Temple University Press, Philadelphia 1994.

⁴¹⁸ Citato in M. FRANK, *Denman Ross and American Design Theory*, cit., p. 12.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 133.

e della *bellezza*, come era stata la sua sin dal 1907, l'arte postimpressionista e quella delle avanguardie europee non poteva che essere *assurda ed impossibile*:

«The purpose of what is called art-teaching – concludeva in *A Theory* – should be the production, not of objects, but of faculties, the faculties which being exercised will produce objects of Art, naturally, inevitably. Instead of trying to teach people to produce Art, which is absurd and impossible, we must give them a training which will induce visual sensitiveness with aesthetic discrimination, an interest in the tones, measures, and shapes of things, the perception and appreciation of Order, the sense of Beauty. In these faculties we have the causes of Art»⁴²⁰.

Se la modernità per gli inglesi e gli americani sembrava essersi fermata all'Impressionismo, sembrarono davvero un eccesso di conservatorismo puritano i brusii polemici con cui alcuni *trustees* accolsero al Metropolitan *La Famille Charpentier* del Gainsborough di Francia, Renoir, un acquisto che a Fry era costato quasi il posto⁴²¹. Era il 1907, ma il quadro era stato dipinto quasi trent'anni prima. Fu in seguito ad una quanto mai problematica trattativa per una *Madonna con Bambino* di Fra Angelico, combattuta a colpi di equivoci e malintesi tra Fry che l'avrebbe voluta per il museo e Morgan che, invece, la reclamava per la propria collezione privata, che il rapporto lavorativo col Metropolitan fu bruscamente sciolto. Era il 1910 e Fry salutava per sempre New York.

Difficile immaginare, sulla strada del ritorno in patria, dove farà scoprire a dei ritardatari londinesi il Postimpressionismo, la via della modernità dopo Manet, che a distanza di soli tre anni dalla sua partenza, i newyorkesi avrebbero affollato le sale dell'Armory Show che, con grande sorpresa di tutti, svelò la modernità dell'arte del vecchio continente all'America, violandone di colpo l'*innocenza*.

Se il mondo non aveva ancora perso la testa, di certo qualcosa stava cambiando già in quel 1910. Gli americani? In fondo Fry era ben contento di starne finalmente alla larga e, con le dovute eccezioni, restava dell'idea che di arte ne capissero ben poco.

⁴²⁰ D. ROSS, *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*, cit., p. 193.

⁴²¹ Cfr. C. TOMKINS, *Merchants & Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Henry Holt and Company, New York 1989, p. 107. Per Fry Renoir era, seppur "classificabile" tra gli impressionisti, un pittore altamente poetico, per nulla rivoluzionario. «He may be said to be the most English of modern French painters», scriveva, così che, col suo temperamento, era stato capace persino di ottenere la stessa «Gainsborough's morbidezza», R. FRY, *The Charpentier Family by Renoir*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 2, N. 6, June 1907, pp. 102-104.

Quanto al loro sfrenato collezionismo “all’ultimo grido”, se Frank J. Mather, per il quale la pratica della *connoisseurship* restava principalmente «a mark of social distinction»⁴²² per l’*upper class* americana, ironizzerà tanto sulla figura del *patron* quanto su quella del *critic*, l’uno sempre pronto ad annoiarci col suo ultimo Corot, l’altro impegnato a ripetere che «the only hope in art for the rich was to emancipate themselves from the exclusive idolatry of Barbizon»⁴²³, Charles Holmes riconosceva che, se confrontata con le grandi collezioni che si stavano formando in Europa, la raccolta Gardner, per esempio, era tutto sommato «a thing of yesterday» anche per l’America. «But imagine for a moment that it existed in Rome! – aggiungeva – Would it not be the most attractive and wonderful collection there outside the Vatican?»⁴²⁴, come a dire, il vecchio con il vecchio.

Dal bucolico rifugio de I Tatti, celato nel verde della rassicurante campagna dei colli di Settignano, giungeva a Fry un inaspettato monito di consolazione fraterna da parte di Berenson: «Suos quisque patimur Americans»⁴²⁵, lo rincuorava, nonostante tutto, il *saggio* amico di un tempo.

⁴²² Cfr. F. GENNARI SANTORI, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, cit., p. 148.

⁴²³ Frank J. Mather Jr. (1868-1953), che fu anche professore al dipartimento di arte e archeologia della Princeton University, è considerato uno dei primi “modernisti” d’America tanto che nel recensire per l’«Independent» l’Armory Show riconobbe immediatamente la portata epica dell’esposizione. Nel 1912 aveva pubblicato *The Collectors*, una raccolta di brevi storie sul collezionismo, in cui si riconosce anche un primo profilo di Berenson. La citazione, tratta proprio da *The Collectors*, è riportata in R. COHEN, *Italians come to America*, «Art in America», 3 October 2013, p. 6.

⁴²⁴ C. J. HOLMES, *A Standard for American Collectors*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 12, N. 59, February 1908, p. 327.

⁴²⁵ Lettera di Bernard Berenson a Roger Fry, 3 marzo 1910, Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, *Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002*, Series: Correspondence.

RINASCIMENTO POSTIMPRESSIONISTA

1. «Look at it for more than two minutes!»: il *New Movement* di Roger Fry

«Dev'essere stato nel 1910, credo, che Clive Bell si precipitò su per le scale in uno stato di intensa eccitazione. Aveva appena avuto una delle conversazioni più interessanti della sua vita. Con Roger Fry. Avevano parlato per ore di arte. Pensava che Fry fosse la persona più interessante che aveva incontrato dopo gli anni di Cambridge. Così apparve Roger. Credo di ricordare che apparve avvolto in un ampio soprabito, le tasche zeppe di libri, scatole di colori, o altri oggetti intriganti, speciali che aveva comprato da un ometto in qualche vicolo, delle tele sottobraccio, i capelli all'aria, gli occhi brillanti. Sapeva più cose e aveva più esperienza di tutti noi messi assieme [...] Ed eccoci lanciati in discussioni terrificanti sulla letteratura, aggettivi, associazioni, allusioni? Tirammo giù Milton, rileggemmo Wordsworth. Ci toccò ripensare tutto daccapo. Lo scheletro dei vecchi discorsi sull'arte e sulla bellezza del Bloomsbury primitivo si rivestì di carne e sangue»⁴²⁶.

Così Virginia Woolf ricorda la prima impressione che ebbe di Roger Fry, l'amico di una vita che tanta curiosità avrebbe saputo destare in loro, giovani *Bloomsberries*, gli amici-intellettuali del 46 di Gordon Square che, forse senza nemmeno volerlo, sarebbero passati alla storia proprio sotto il nome di "Bloomsbury Group"⁴²⁷. Tanto

⁴²⁶ Così Virginia Woolf in *Old Bloomsbury*, una conversazione che tenne al Memoir Club alla fine del 1921, citato in V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, a cura di Nadia Fusini, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 281, nota 5.

⁴²⁷ Il gruppo che, tra gli altri, comprendeva anche Desmond MacCarthy, Lytton Strachey, E. M. Forster e l'economista John Maynard Keynes, era solito riunirsi al 46 di Gordon Square, nel quartiere londinese di Bloomsbury, appunto, in casa delle sorelle Stephen, Vanessa e Virginia. Molti dei suoi membri erano stati studenti di Cambridge e vi erano all'interno della cerchia anche rapporti di parentela familiare; questo, se da un lato rafforzò ancor più l'affezione amicale dei suoi componenti, dall'altro ne accentuò, dall'esterno, la connotazione di *élite* intellettuale *sui generis*.

Molto si è detto e scritto sul "Bloomsbury Group", sull'anticonformismo dello stile di vita dei suoi membri, sull'anticonvenzionalità liberale delle istanze progressiste di cui questi seppero farsi interpreti non solo in arte e in letteratura, ma coinvolgendo, più in generale, anche altri campi della cultura britannica. Fu la moglie di Desmond MacCarthy, Molly, a parlare di loro stessi in una lettera come «dei *Bloomsberries*», anche se pare che raramente

Fry avrebbe saputo trarre da quelle giovani energie vitali di cui iniziò a circondarsi una volta tornato a Londra. Dopo le preoccupazioni americane e le ansie del lavoro, rassegnatosi di fronte all'evidenza dell'incurabilità della moglie Helen, la vita sembrò risvegliarsi in lui, prepotentemente e sorprendentemente, a quarantaquattro anni. C'era ancora tanto da fare per l'arte e dalla sua, stavolta, avrebbe avuto un nutrito e volenteroso gruppo di giovani artisti inglesi che, con lui, speravano di risvegliare la vecchia Inghilterra, dopo il lungo sonno vittoriano, all'alba della contemporaneità.

L'impatto straordinariamente chiassoso che le due celebri mostre sul Postimpressionismo, organizzate da Fry alle Grafton Galleries nel 1910 e nel 1912, produssero sul pubblico e sulla stampa, anche non specializzata, della Londra del tempo, ha rappresentato senza ombra di dubbio il momento culminante di una ben

si fossero chiamati tra di loro in questo modo; in realtà, stando alle testimonianze di Virginia e Vanessa, nessuno di loro aveva ben in mente cosa significasse parlare di "gruppo" nell'accezione che poi è rimasta loro assegnata. Amavano riunirsi per discutere di storia e di filosofia, di arte, di critica d'arte e di problemi di estetica, di economia e di politica, ma in fondo non c'era alcun programma scritto di ricostituzione della società inglese contemporanea, nulla di prestabilito o di intenzionalmente organizzato in questo senso.

Nel 1925, in una delle poche occasioni in cui Virginia Woolf parlò di Bloomsbury come di un unico gruppo di amici, «she praised her friends for "having worked out a view of life which was not by any means corruptor sinister or merely intellectual; rather ascetic and austere indeed; which still holds, and keeps them dining together, and staying together, after twenty years; and no amount of quarrelling or success, or failure has altered this. Now I do think this", she concludes, "rather creditable"», cfr. F. SPALDING, *The Bloomsbury Group*, National Portrait Gallery Publications, London 2005, p. 23.

Sulla crescente fortuna critica del gruppo, riscoperto soprattutto a partire dagli anni Sessanta, si legga almeno R. MARLER, *Bloomsbury Pie. The Making of the Bloomsbury Boom*, Henry Holt & Co., New York 1997, un libro che è una «social history of a tenacious and unwieldy cultural phenomenon», come lo ha definito la sua stessa autrice.

Sulla *anormalità* del gruppo si è invece espresso Mario Praz nel 1980 in una recensione al volume di Leon Edel, *Bloomsbury, a House of Lions*, uscito in quell'anno. «[...] Erano creature privilegiate – scrive Praz – tutte lungi dall'essere normali, a cominciare dalla prima di quella lista, la romanziera Virginia Woolf. [...] Lungi dall'essere una lega di reciproci ammiratori, le opinioni che talvolta nutrivano l'uno dell'altro avevano il tono più del fischio del serpente che del ruggito del leone. Leonard Woolf paragonava Desmond MacCarthy a "un vecchio cane sagace che capisce e apprezza tutti gli scherzi del padrone, ma non può farne di altrettanto buoni lui stesso". Virginia definiva il cognato Clive Bell, a cui del resto aveva scritto lettere appassionate, "un assurdo cacatua", Leonard Woolf riteneva Bell "uno di quegli uomini così piccoli mentalmente e moralmente, che qualunque cosa avvenisse nella loro mente piccina o nella loro animuccia pareva loro naturalmente una delle grandi convulsioni della natura"», cfr. M. PRAZ, *Leoni in gabbia*, «Il Giornale Nuovo», 14 novembre 1980, ripubblicato in ID., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di Graziella Pulce, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 73-76.

più lunga “gestazione modernista”, avviata in sordina già diversi anni prima. C’è persino chi, come Simon Watney, ha ritenuto che in realtà queste mostre, e la prima in particolar modo, fossero state «a calculated attempt to infuriate the British art establishment»⁴²⁸, suggerendo l’idea che, in definitiva, fin troppa importanza sia stata loro assegnata, in seguito, negli studi di storia dell’arte in Inghilterra.

Molti anni dopo, sarà Desmond MacCarthy, ai tempi segretario della prima mostra, a ricordare ai microfoni della BBC la febbrile agitazione nella quale visse l’attesa dell’inaugurazione dell’esposizione, sicuro, come si disse, delle pesanti critiche negative con cui sarebbe stata accolta: «No gradual infiltration, but bang!»⁴²⁹.

In effetti, mentre l’Impressionismo era stato più o meno assimilato in modo graduale nel ventennio precedente, divenendo, accanto alla leziosa pittura preraffaellita, uno stile nel quale iniziarono a riconoscersi persino le istituzioni più autorevoli della pittura inglese, lo stesso non era avvenuto per il Postimpressionismo che, di fatto, era rimasto un fenomeno marginale al di là della Manica ancora nei primi anni del Novecento. Ciò spiegherebbe, ancora secondo Watney, anche la scelta del titolo della prima rassegna postimpressionista, *Manet and the Post-Impressionists*: nell’anteporre il nome di un *Modern Old Master* al termine Postimpressionismo, coniato, com’è noto, piuttosto frettolosamente dallo stesso Fry durante un’intervista in cui un insistente giornalista reclamava un’unica “etichetta” sotto cui raggruppare tutti gli artisti esposti, è stata letta l’intenzione, premeditata, di garantirsi un considerevole afflusso di visitatori, astutamente catturati nella rete di Fry proprio dalla presenza del nome di Manet sui manifesti della mostra.

Con minor malizia, possiamo leggere in questa scelta l’intenzione di tracciare una linea di continuità più che di rottura con la tradizione pittorica del passato, intenzione che, evidentemente, non era stata ben intercettata dalla critica dell’epoca. Esporre le opere di Cézanne, Gauguin e Van Gogh accanto, o *dopo*, la pittura di Manet, significava innanzitutto costruire, come Fry aveva imparato a fare dall’esperienza museale newyorkese, un percorso critico continuo in cui, ancora una volta, doveva essere il potere immaginativo delle opere esposte a rivelarsi allo

⁴²⁸ Cfr. S. WATNEY, *English Post-Impressionism*, Studio Vista-Eastview Editions Inc., London-New York 1980, p. 3.

⁴²⁹ D. MacCARTHY, *The Art-Quake of 1910*, «The Listener», 1 February 1945, p. 123.

spettatore in un crescendo che in Manet aveva trovato il suo timido *incipit*, per poi rivelarsi coraggiosamente nella produzione dei postimpressionisti. Se si disse che l'intera mostra era stata uno show pornografico, una presa in giro, una frode ai danni degli inconsapevoli visitatori, fu probabilmente anche per questo equivoco iniziale causato dal suo stesso titolo.

«For my own part – ricorderà invece Clive Bell molti anni dopo – my first shock came when I discovered that beside the pictures of Cézanne those of Manet looked like so much millinery»⁴³⁰. I gentiluomini e le raffinate signore, che potevano pure avere un ottimo gusto in fatto di cappelli, si recarono alle Grafton Galleries credendo di andare a vedere un'esposizione di opere all'ultima moda di scuola francese e, invece, in mostra vi erano quadri che sembravano a malapena usciti dalla matita fantasiosa di bambini capricciosi o, peggio ancora, da quella alienata di poveri pazzi⁴³¹; quadri che del buon Manet non avevano proprio nulla. Eppure sarebbe bastato qualcosa in più dei soliti due minuti che normalmente si spendono distrattamente davanti a un dipinto per capire che le intenzioni degli organizzatori erano ben altre e che quelle opere avevano un significato che andava ben oltre quello che solo apparentemente volevano raffigurare. Lo stesso MacCarthy ricorda come Fry lo avesse voluto con sé a Parigi per scegliere minuziosamente i quadri da esporre, non perché dotato di chissà quali facoltà di giudizio estetico, ma semplicemente perché aveva la pazienza di osservare un quadro con lo stesso interesse «for more than two minutes – a faculty not so common»⁴³², doveva ammettere. Ricorda che, discutendo con Fry, era solito avanzare senza esitazioni le

⁴³⁰ C. BELL, *How England Met Modern Art*, «Art News», October 1950, p. 26.

⁴³¹ Una ben nutrita raccolta di articoli e saggi che accompagnarono gli eventi del '10 e del '12, la ritroviamo in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, edited by J. B. Bullen, Routledge, London and New York 1988, a cui si rinvia per ulteriori approfondimenti. Si segnala anche la recentissima edizione italiana di alcuni contributi di Fry sul Postimpressionismo, cfr. R. FRY, *Il Postimpressionismo. La promessa di una nuova arte*, a cura di Paolo Martore, Castelvecchi, Roma 2015.

Per un'analisi retrospettiva delle mostre si legga almeno B. NICOLSON, *Post-Impressionism and Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 93, N. 574, January 1951, pp. 10-15; mentre per un'attenta individuazione delle opere esposte, vista la sommarietà dei cataloghi, si veda il più recente A. GRUETZNER ROBINS, «*Manet and the Post-Impressionists*»: a checklist of exhibits, «The Burlington Magazine», Vol. 152, N. 1293, December 2010, pp. 782-793.

⁴³² D. MacCHARTHY, *The Art-Quake of 1910*, cit., p. 123.

proprie osservazioni sui quadri, senza timore di incorrere nel giudizio severo dell'amico critico, tanto più che i suoi commenti erano il più delle volte di una semplicità disarmante: «I'm almost sure that cow is too near the tree», oppure «that crimson blob next her nose it bothers me. Once it catches your eye, you can't overlook it»⁴³³. Ma questo a Fry piaceva. A parlare di stile, di temperamento dell'artista con toni più autorevoli ci avrebbe pensato lui, forse non immaginando ancora che, di lì in poi, avrebbe dovuto spendere fiumi di inchiostro e di parole per giustificare il senso di quel genere di pittura. Ma in quel momento gli serviva il punto di vista immediato, disincantato, di quello che poteva essere uno “spettatore medio”, riconoscendo in MacCarthy un ottimo aiuto e “un occhio” funzionale alla propria causa. Sicuramente, però, se la mostra fosse stata accompagnata da un catalogo più dettagliato oltre che da qualche pubblicazione chiarificatrice con cui preparare, almeno sommariamente, il pubblico sui suoi contenuti, molte delle accuse che furono mosse sarebbero cadute sul nascere.

J. B. Bullen ha messo ben in evidenza anche le ripercussioni politiche che una mostra come quella di Fry poteva aver avuto sull'immaginario dell'opinione pubblica londinese del 1910. La stabilità sociale della *belle époque* edoardiana, infatti, era in quel periodo continuamente minata al suo interno dal movimento femminista delle suffragette, dalle proteste dei minatori gallesi, dalle preoccupanti teorie anarchiche propuginate da fuggitivi russi stabilitisi in Inghilterra. Anche nel mondo dell'arte si stava insinuando un asfissiante clima di caccia alle streghe contro tutti quelli che sembravano voler sconvolgere i solidi equilibri della cultura artistica inglese che, per tutta l'età vittoriana, era riuscita a preservare la propria integrità in una monolitica, ma rassicurante, autoreferenzialità tipicamente insulare. Non a caso, le accuse di anarchismo furono le più ricorrenti tra quelle sollevatesi contro Fry⁴³⁴.

Di là dell'Atlantico alcuni dei suoi pochi amici americani non sembrarono sorpresi di quanto stava accadendo. Matthew Prichard scriveva a Isabella Stewart Gardner che «thanks to Fry, the Post-Impressionists – Cézanne, Gauguin [sic], Van Gogh

⁴³³ *Ibidem.*

⁴³⁴ Cfr. *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 14-15. Per una breve ma attenta ricostruzione del clima culturale della società inglese dagli anni Dieci ai Trenta, anni che videro l'ascesa del Modernismo e la sua conseguente amara disillusione, si legga R. STRONG, *The Spirit of Britain. A Narrative History of the Arts*, Pimlico, London 2000, in particolare pp. 603-634.

and Matisse and the tail of the movement have reached London and have been received with shrieks of misunderstanding and interested horror»; aggiungeva, però, che una simile reazione era del tutto naturale dal suo punto di vista, «since Londoners had only recently accepted Whistler and were still trying to comprehend Manet's and Monet's work»⁴³⁵.

In realtà, come si è visto, neppure gli americani erano ancora riusciti ad andare oltre l'Impressionismo in quel 1910 che a Virginia Woolf era sembrato l'anno in cui l'umanità sarebbe stata investita da profondi e radicali mutamenti, quasi come se si trattasse dell'avverarsi di una profezia⁴³⁶. Di sicuro, mentre scriveva la biografia di Fry quasi trent'anni dopo, se non proprio l'umanità in tutte le sue forme, Virginia deve riconoscere che almeno l'umanità che andava alle mostre, quella sì, era cambiata:

«È difficile oggi, nel 1939, quando un grande ospedale beneficia di una mostra per il centenario di Cézanne e la galleria è giornalmente affollata di fedeli devoti e sottomessi, rendersi conto di quali violente emozioni destassero quei quadri, meno di trent'anni fa. I quadri sono gli stessi – deve constatare non sappiamo fino a che punto stupita – è il pubblico a essere cambiato»⁴³⁷.

Nel 1910, però, Fry e MacCarthy dovettero faticare non poco per far comprendere al pubblico e alla critica il perché del loro progetto espositivo. Com'è noto, gli artisti esposti alle Grafton non erano completamente sconosciuti oltremarina. Vi erano state, infatti, diverse esposizioni, negli anni precedenti, che avevano già offerto l'occasione di familiarizzare con le più recenti tendenze artistiche francesi. Cézanne, in particolare, era stato esposto alla prima mostra dell'International Society già nel 1898 e, proprio alle Grafton Galleries, nel 1905. Inoltre era stato ancora l'International Society a volere, nel 1908, una mostra interamente dedicata

⁴³⁵ Lettera di Matthew Prichard a Isabella Stewart Gardner, 22 novembre 1910, citato in C. A. NATHANSON, *The American Reaction to London's First Grafton Show*, «Archives of American Art Journal», Vol. 25, N. 3, 1985, p. 3.

⁴³⁶ Celeberrima la frase di Virginia Woolf: «On or about December 1910 human character changed», cfr. V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), in ID., *Collected Essays*, edited by Leonard Woolf, Hogarth Press, London 1966, Vol. I, p. 321. Sull'eco di quell'anno memorabile nella cultura britannica, si legga anche P. STANSKY, *On or About December 1910: Early Bloomsbury and its Intimate World*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997, in particolare pp. 1-8.

⁴³⁷ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 135.

alla pittura francese contemporanea: esposte alla New Gallery si potevano ammirare, in quell'anno, opere di Degas, Monet, Renoir, Denis e Vuillard, ma di Cézanne, Van Gogh e Gauguin vi era ben poco. Principalmente, come titolava una recensione anonima della mostra apparsa sul «Burlington Magazine», la New Gallery stava esponendo nient'altro che *The Last Phase of Impressionism*, prontamente messa in dialogo, però, con il meglio che la pittura inglese “della stessa maniera” aveva da offrire, da Turner fino alle produzioni più recenti di Wilson Steer, Clausen e Mark Fisher.

«If we could for a moment imagine ourselves in the twenty-first century, should we not in looking back at the Impressionist movement regard it as something analogous to the naturalistic movement in fifteenth-century in Florence?»⁴³⁸, scriveva l'anonimo recensore nel suo elogio dell'ultima stagione impressionista e, con quello che sembrò a Fry un ostinato ottimismo non condivisibile, concludeva: «France may still dominate the world of sculpture, but the immediate future of painting seems to be with Great Britain or, in her default, with Germany».

Puntuale la replica di Fry che in una lettera indirizzata al giornale nel marzo del 1908 mise in chiaro quelle che gli erano sembrate significative fallacità della recensione anonima, anticipando, di fatto, molte delle argomentazioni di cui poi si sarebbe servito per difendere la causa dei postimpressionisti.

Significativamente, infatti, l'introduzione al catalogo della prima mostra del '10 che porta però la firma di MacCarthy riprende fedelmente i contenuti della lettera di Fry del 1908, in particolare, nell'individuazione di quelle innovative peculiarità pittoriche che faranno di Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse e Picasso sì i campioni della modernità auspicata da Fry ma, al tempo stesso, e per molti incomprensibilmente, i continuatori ideali di una tradizione artistica che affondava le proprie radici nel naturalismo del quindicesimo secolo, «since the naturalism of fifteenth century was concerned with form»⁴³⁹, scriveva con sicurezza Fry. Non che

⁴³⁸ La recensione è stata ripubblicata in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 41-44.

⁴³⁹ *Ivi*, p. 45.

Il testo della lettera che Fry indirizza a Charles Holmes, *editor* del «Burlington Magazine», è stato ripubblicato anche in *A Roger Fry Reader*, edited and with introductory essays by Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996, pp. 72-75.

l'Impressionismo non fosse stato “naturalista”, ma il suo era stato un naturalismo ovvio, fine a se stesso:

«Impressionism – spiegava Fry – accepts the totality of appearances and shows how to render that; but thus to say everything amounts to saying nothing – there is left no power to express the personal attitude and emotional conviction. The organs of expression – line, mass, colour – have become so fused together, so lost in the flux of the appearance, that they cease to deliver any intelligible message, and the next step that is taken must be to re-assert these»⁴⁴⁰.

É esattamente ciò che avevano fatto i postimpressionisti e che artisti come Picasso e Matisse avrebbero continuato a fare, indagando le infinite possibilità di espressione della propria «imaginative truth»⁴⁴¹, ma mai tradendo, secondo Fry, la tradizione di cui erano essi stessi eredi e che, invece, agli occhi dei detrattori del Postimpressionismo, sembrava essere stata violentemente negata.

In verità, come notato da J. B. Bullen, lo stesso Fry era stato inizialmente scettico nei confronti del genio di Cézanne quando vide per la prima volta alcuni suoi dipinti in mostra alla sesta esposizione annuale dell'International Society nel 1906, dichiarando allora, addirittura, che Cézanne non toccasse nessuna «of the finer

⁴⁴⁰ R. FRY, *Letter to the «Burlington Magazine»*, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 46.

Analogamente MacCarthy scriveva nell'introduzione al catalogo della mostra del '10: «Impressionism encouraged an artist to paint a tree as it appeared to him at the moment under particular circumstances. It insisted too much upon the importance of his rendering this exact impression that his work often completely failed to express a tree at all; as transferred to canvas it was just so much shimmer and colour. The “treeness” of the tree was not rendered at all; all the emotion and the associations such as tree may be made to convey in poetry were omitted. This is the fundamental cause of difference between the Impressionists and the group of painters whose pictures hang on this wall. They say in effect to the Impressionists: “You have explored nature in every direction, and all honour to you; but your methods and principles have hindered artists from exploring and expressing that emotional significance which lies in things, and it is the most important subject matter of art. There is much more of that significance in the work of earlier artists who had not a tenth part of your skill in representing appearance. We will aim at that; though by our simplification of nature we shock and disconcert our contemporaries, whose eyes are now accustomed to your revelations, as much as you originally disconcerted your contemporaries by your subtleties and complications”», D. MacCARTHY, *The Post-Impressionists*, in *Manet and the Post-Impressionists*, London, Grafton Galleries, November 8th 1910 - January 15th 1911, catalogue edited by Ballantyne and Company Ltd., London 1910, pp. 8-9.

⁴⁴¹ R. FRY, *Letter to the «Burlington Magazine»*, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 48.

issues of the imaginative life»⁴⁴². Tuttavia sarà proprio lui a dover ammettere che gran parte delle resistenze incontrate all'indomani dell'inaugurazione della mostra postimpressionista dipendevano dal fatto che fosse ancora particolarmente difficile estirpare una consuetudine ben radicata nella critica del tempo, e cioè che si potesse trattare l'arte moderna «in a less serious and sympathetic spirit than that which you adopt towards the work of the older masters»⁴⁴³. Lamentava ancora in un articolo apparso su «The Nation»:

«If only our art historians would look at the old masters as though they were contemporaries, we should probably get some very instructive criticisms and some more very frank admissions of a kind to horrify the conventionally cultured»⁴⁴⁴.

Nella sua difesa dei postimpressionisti, i nuovi maestri della forma, Fry non esitava ad avanzare quelli che sembrarono singolari e azzardati accostamenti: Cézanne aveva la monumentalità di Mantegna o di Piero della Francesca; Van Gogh mostrava lo stesso temperamento romantico di Rembrandt; Gauguin e Matisse avevano la delicata maestria calligrafica dei disegnatori orientali. Per Picasso il discorso si faceva più complesso: che Fry avesse scelto per le Grafton Galleries opere come *Giovane ragazza nuda con vaso di fiori*, prestata da Leo Stein, o *Le due sorelle*, di proprietà del mercante d'arte Clovis Sagot, che in fondo non avevano molto di scandaloso di cui essere accusate, ci fa pensare che Fry avesse iniziato già allora a nutrire dei dubbi sull'evoluzione cubista di Picasso. Tuttavia, un quadro come *Il Ritratto di M. Sagot*, anch'esso in mostra, pur tradendo i segni delle personalissime sperimentazioni di Picasso verso una «geometrical abstraction», non andava così oltre – rassicurava Fry – da disturbare «the vivid impression of reality, the humorous and searching interpretation of the character»⁴⁴⁵. L'apologia di Fry del Postimpressionismo che, come stiamo vedendo, divenne in realtà un nome assai

⁴⁴² Cfr. *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., 4.

⁴⁴³ R. FRY, *Letter to the «Burlington Magazine»*, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 45.

⁴⁴⁴ R. FRY, *A Postscript on Post-Impressionism*, «The Nation», 24 December 1910, ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 95-98.

⁴⁴⁵ R. FRY, *The Post-Impressionists – 2*, «The Nation», 3 December 1910, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 133.

generico sotto cui passarono artisti quanto mai diversi per temperamento e inclinazioni, per essere efficace doveva passare necessariamente per il filtro riabilitante dei grandi nomi del passato. La sintesi formale, la purezza disegnativa, la suggestiva forza evocativa del colore di quei dipinti che sembrarono ridicoli ed assurdi per il *cultivated* gusto degli inglesi, abituati a riconoscersi nei ritratti di Sargent e a rispecchiarsi nelle aristocratiche figure longilinee di Burne-Jones, esigevano un'accurata spiegazione che Fry era pronto a fornire. Il messaggio che quella nuova pittura voleva inviare aveva bisogno di essere supportato da una critica altrettanto nuova ed innovativa, tanto nei contenuti, quanto, prima di tutto, nel lessico. Anche un salvifico ancoraggio alla tradizione del passato che Fry tentò di attuare in tutti i modi, poteva risultare, nel suo programma di rifondazione stessa dell'arte moderna e della sua critica, funzionale ad un opportuno collocamento dei postimpressionisti nel flusso continuo di quella pittura di forma che in essi non aveva trovato altro che gli ultimi e più riusciti creatori. Creatori perché essi, lungi dal fermarsi ad una mera imitazione della realtà, ne creavano una completamente nuova, servendosi proprio di quegli *elementi emozionali del disegno* che Fry aveva individuato in *An Essay in Aesthetics*.

«I believe – argomentava Fry con ragionevole fermezza, incurante quasi delle accuse a dir poco accese che da più parti si stavano rivolgendo al suo nome – that is not difficult to show that the group of painters whose work is on view at the Grafton Gallery are in reality the most traditional of any recent group of artists»⁴⁴⁶. Sorprendentemente, questi sono i veri preraffaelliti – Fry cercava di far capire – perché, *contra* l'affettato arcaismo consapevolmente messo in atto dai pittori del movimento preraffaellita, i postimpressionisti hanno lavorato in direzione del superamento del «too elaborate pictorial apparatus which the Renaissance established in painting», ritornando così ai principi di un «primitive design», nuovamente svincolato, per fortuna, dalla sola percezione «of the sheer necessities of the actual life».

Fry sta tracciando una linea ideale nella storia dell'arte che, procedendo all'indietro, corre fino a Giotto, di cui Cézanne è figlio più che legittimo, perché, dalla parte del

⁴⁴⁶ R. FRY, *The Grafton Gallery – I*, «The Nation», 19 November 1910, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 120-121.

Da questo articolo (ripubblicato anche in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 86-89), sono tratte le successive citazioni.

critico, c'è la necessità di superare l'idea di una storia dell'arte studiata in termini di progressiva evoluzione delle capacità mimetiche degli artisti, dai tempi in cui si produceva un'arte "barbarica", alle meraviglie della perfetta riproduzione illusionistica della realtà nel pieno Rinascimento.

«And so we think of Giotto as a preparation for a Titianesque climax, forgetting that with every piece of representational mechanism which the artist acquired, he both gained new possibilities of expression and lost other possibilities. When you can draw like Tintoretto – mette in chiaro Fry – you can no longer draw like Giotto, or even like Piero della Francesca».

La semplificazione formale avviata già con Manet e continuata con i postimpressionisti non deve intendersi come una programmata distruzione perpetrata ai danni della riconoscibilità del dato visivo oggettivo:

«More and more regardlessly they are cutting away the merely representative element in art to establish more and more firmly the fundamental laws of expressive form in its barest, most abstract elements. Like the Anarchists, with whom they are compared, they are not destructive and negative, but intensely constructive».

Nella nuova pittura, così come nella nuova critica, il motto a cui ispirarsi sarebbe quindi stato: «The biggest things demand the simplest language», ed è così che, a dispetto di tanti artifici pittorici, agli occhi di Fry «Cimabue could tell us more of divine, and Giotto more of human, love than Raphael or Rubens».

Nel corso del 1911 Fry non è più l'unica voce che si leva a favore dei postimpressionisti francesi e il graduale processo di assimilazione auspicato dal critico è ormai avviato. Alcune pubblicazioni, come *Revolution in Art* di Frank Rutter, *Notes on the Post-Impressionist Painters* di Charles Holmes e *The Post-Impressionists* di Lewis Hind, sebbene con prospettive d'indagine differenti da quelle individuate da Fry, rappresentarono dei significativi contributi a favore del *New Movement* francese, preparando di fatto il terreno alla successiva esposizione del 1912. Mentre Holmes e Hind esprimeranno con toni di pacata ammirazione il proprio giudizio favorevole sui postimpressionisti, riconoscendo in essi, perfettamente in linea con l'intento dell'operazione di Fry, gli iniziatori di una nuova pittura fortemente espressionista nelle sue istanze comunicative, capace di condurre lo spettatore «to regions where there is more reality than in the visible

world»⁴⁴⁷, Rutter innalzerà uno stendardo ben più combattivo sotto cui continuare la battaglia postimpressionista. Facendo del gruppo di pittori esposti alle Grafton Galleries dei combattenti rivoluzionari, i «ribelli dell'arte», scrisse, esasperò una lettura politicizzata della loro opera, come in realtà Fry non avrebbe assolutamente voluto. I «Communists of Paris», così come li ribattezzò in *Revolution in Art*, Cézanne e Gauguin sarebbero stati per i loro più giovani “compagni” inglesi quello che Marx e Kropotkin erano stati per il movimento riformatore comunista⁴⁴⁸.

Quando la seconda mostra fu inaugurata nell'ottobre del 1912, sicuramente Fry poteva contare, stavolta, quantomeno su di una maggiore familiarità da parte del pubblico con la pittura postimpressionista. I tempi gli sembrarono maturi per compiere il passo successivo: esporre non più solo i francesi, ma anche l'ultima produzione della generazione più giovane e vivace di artisti inglesi che avevano sposato lo stile postimpressionista.

Con una migliore organizzazione generale, la nuova rassegna delle Grafton Galleries, la cui direzione aveva nel frattempo offerto a Fry la possibilità di tenere annualmente una mostra nelle sue sale, era divisa in tre sezioni distinte per nazionalità. Ad occupare le pareti delle gallerie c'erano non solo opere di artisti francesi, ma anche quelle di inglesi e di russi, gli unici, tra gli europei, secondo Fry, ad essersi avvicinati al linguaggio postimpressionista originario, arricchendolo però di qualche nota propria, originale e caratterizzante. Eloquente l'assenza dei futuristi italiani e ancor più quella di Kandinsky. Curatori di ciascun gruppo furono rispettivamente Fry per quello francese, Clive Bell per l'inglese, e Boris Anrep per quello russo.

Se i pittori esposti nel '10 erano già da considerarsi a pieno titolo gli «“Old Masters” of the new movement»⁴⁴⁹, ora era tempo di lasciare il palcoscenico ai loro eredi tra i quali, con grande gioia di Fry, si potevano contare numerosi inglesi. «These artists – scrive Bell nel catalogo della mostra – are of the movement

⁴⁴⁷ C. LEWIS HIND, *The Post-Impressionists* (1911), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 189.

⁴⁴⁸ F. RUTTER, *Revolution in Art* (1910), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 192-193.

⁴⁴⁹ R. FRY, *Introduction to the catalogue of the second Post-Impressionist exhibition* (1912), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 348.

because, in choice of subject, they recognise no authority but the truth that is in them; in choice of form, none but the need of expressing it. That is Post-Impressionism»⁴⁵⁰.

Il testo di accompagnamento alla sezione inglese, organizzata da Bell, assume un'importanza del tutto particolare dal momento che in esso si palesa, forse in una delle sue prime formulazioni, il concetto di *significant form*, croce e delizia, è proprio il caso di dirlo, del formalismo inglese⁴⁵¹.

Gli artisti inglesi, facendo propri i principi di semplificazione e di plasticità del disegno di Cézanne, sono riusciti a cogliere l'insegnamento più importante del Postimpressionismo: i dettagli illusoriamente realistici di una pittura descrittiva servono a ben poco ai fini della rivelazione della «significance of form», il fine ultimo del vero pittore postimpressionista⁴⁵². «How, then, does the Post-Impressionist regard a coal-scuttle?», si domandava Bell. Esattamente come Cézanne aveva guardato le sue mele, le sue bottiglie o le sue brocche:

⁴⁵⁰ C. BELL, *The English Group, Catalogue of the second Post-Impressionist exhibition*, (1912), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 349. Da qui sono tratte anche le successive citazioni.

⁴⁵¹ Adrienne Rubin ha invece restituito la paternità della *significant form* a Roger Fry, individuando nel suo articolo *Post-Impressionism*, apparso sul «Fortnightly Review» il 1° maggio 1911 (ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 99-110), la prima espressione di questo concetto, laddove, elogiando le facoltà disegnative di Cézanne, Fry gli riconobbe il merito di aver creato «a new world of significant and expressive form», cfr. A. RUBIN, *Roger Fry's "Difficult and Uncertain Science". The Interpretation of Aesthetic Perception*, Peter Lang, International Academic Publishers, Berna 2013, pp. 95-96.

⁴⁵² Anche se le critiche alla seconda mostra non ebbero, in generale, la stessa violenza verbale di quelle aspramente avanzate in occasione della prima, sulla stampa del tempo non mancarono recensioni assai negative che, con sottile ironia, quasi ridicolizzarono le astruse teorie di Fry e di Bell, evidentemente per nulla comprese. Virgolettando le parole chiave della loro teoria, forma ed emozione, un articolo apparso su «Mayfair» metteva in evidenza tanto l'insostenibilità delle argomentazioni dei due critici, quanto il nonsenso della «Post-Impressionist School». «A Post-Impressionist – si legge – would paint you a picture of decrepitude and revel in it because he could imbue it with his “emotion”. He never worries with draughtsmanship or colour or composition. These have nothing to do with his “emotional significance”, if we judge by the results he gives us. The latter can only be described as the crude images of an undeveloped brain more crudely expressed», *The Truth about the Post-Impressionists*, «Mayfair», 2 April 1913 [gli articoli citati che non presentano l'indicazione delle pagine, sono ritagli di giornale consultati tra i *Fry Papers* presso i Modern Archives del King's College Cambridge; per i riferimenti d'archivio vd. Fonti].

«He regards it as an end in itself, as a significant form related on terms of equality with other significant forms. Thus have all great artists regarded objects. Forms and the relations of forms have been for them, not means of suggesting emotion but objects of emotion».

Sulla stessa linea, nel saggio del catalogo con cui Fry presentava nuovamente al pubblico i postimpressionisti francesi, l'attenzione è adesso spostata da Cézanne, Van Gogh e Gauguin a Picasso e Matisse. In quest'ultimi, infatti, Fry individua i continuatori del progetto di rifondazione della pittura inaugurato da Manet, in questo senso già additato quale Giotto del XIX secolo nella prima esposizione. Mentre Picasso arriva a toccare le sponde più remote della semplificazione formale più ardita, «to create a purely abstract language of form – a visual music»⁴⁵³, Matisse si mantiene sulla strada dell'immediata riconoscibilità di ciò che dipinge: formalmente plastico il primo, linearmente ritmico il secondo⁴⁵⁴. Ma, curiosamente, l'arte di entrambi è dalla prospettiva di Fry un'arte *classica*, perché classico è lo spirito che l'ha prodotta: «I do not mean by Classic, dull, pedantic, traditional, reserved, or any of those similar things which the word is often made to imply – Fry deve necessariamente chiarire – I mean that they do not rely for their effect upon associated ideas, as I believe Romantic and Realist artists invariably do»⁴⁵⁵.

⁴⁵³ R. FRY, *The French Group, Catalogue of the second Post-Impressionist exhibition*, (1912), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 353 (il saggio fu ripubblicato anche in *Vision and Design*, 1920).

⁴⁵⁴ «The first Post-Impressionist exhibition was designed as a homage to Cézanne, Van Gogh and Gauguin – scriveva C. Lewis Hind in una recensione alla seconda mostra – This is a homage to Matisse and Picasso. [...] Matisse is an artist, Picasso logician. Matisse expresses emotion, Picasso states science, and when science swallows art, good-bye art. I find Picasso's cubist portraits as unsympathetic as they are unintelligible. But he is an originator. [...] Picasso is agonising towards a goal that I cannot think he will ever reach. He is and will be an experimenter. Matisse has arrived. Yes, Matisse has arrived. This lonely, serious artist, this inhuman personality who, in his art, uses women, gold fish, and flowers as if they were fabrics, this man who has discarded all tradition and who paints as if there were nothing in the world but himself and the effect upon his untroubled, sensitized self of what his eyes see, and the sensation they transmit to his soul – has arrived», C. LEWIS HIND, *Ideals of Post-Impressionism*, «Daily Chronicle», 6 October 1912.

⁴⁵⁵ R. FRY, *The French Group, Catalogue of the second Post-Impressionist exhibition*, (1912), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 355.

Da qui sono tratte anche le successive citazioni.

Non molto diversamente Berenson si era espresso sull'arte classica: «La gente comune è sensualmente emotiva, e l'arte arcaica, con la sua secchezza, può dirle poco; mentre in un'arte pienamente sbocciata, e diventata classica [...] certi elementi regolarmente salgono alla superficie che, oltre a toccare il cuore alla folla e celebrarne gli impulsi, le procurano una delle sue gioie predilette: l'emozione più intensa col minimo dispendio di facoltà

Allo stesso modo dell'enigmatica magia di Giorgione, la pittura di Picasso e quella di Matisse ci richiedono uno sforzo in più per essere capite, perché ben più faticoso è per la nostra mente lavorare per sottrazione piuttosto che per continue, automatiche associazioni di idee che, meccanicamente, vanno a sovrapporsi alla nostra visione della pittura che, invece, dovrebbe essere «free and pure», esattamente come è stata la visione dell'artista nel momento in cui, con la sua opera, ha dato vita ad una nuova e più autentica realtà.

È un'esperienza del tutto nuova quella che l'arte ci vuole regalare, incalza Fry, se solo fossimo capaci di spendere un po' più del nostro tempo davanti a un quadro postimpressionista, per leggervi, tra le righe della sua ritrovata *classicità*, la purezza dell'espressione di «a positive and disinterestedly passionate state of mind», tangibilmente manifestatosi ai nostri occhi nelle sue forme pittoriche. La visione contemplativa di un'arte che esprime «this classic concentration of feeling», come quella dei nuovi maestri francesi e quella dei loro giovani allievi inglesi, esige del tempo e la dovuta attenzione: «It is this that makes their art so difficult on a first approach but gives it its lasting hold on the imagination».

2. Il “Grafton Group”: Roger Fry, Vanessa Bell e Duncan Grant, tra Postimpressionismo e Astrazione

Tra le nuove leve della cerchia di giovani artisti che ruotava intorno a Fry senza dubbio Vanessa Bell e Duncan Grant furono tra le personalità emergenti più vicine al suo progetto modernista, capaci di incarnarne, nella vita e nell'arte, le istanze progressiste nel modo più vivo e dinamico. Insieme con Fry, in veste di pittore oltre che di organizzatore, la Bell e Grant furono tra gli inglesi esposti alla seconda mostra postimpressionista dove, però, furono accolti piuttosto tiepidamente dalla critica. Mentre a Duncan Grant si riconobbe un buon talento di «colourist by nature who experiments with different methods of execution to see which will express his sense of colour best», le opere della Bell apparvero più che altro «simple and

razionale». Ma l'arte classica, continua: «Produce tali effetti incidentalmente, mai ricercandoli; e parla al sentimento con troppa discrezione, si esprime in maniera troppo sobria, e ha una qualità di bellezza troppo severa, per poter soddisfare le masse», B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 2012, pp. 289-290.

pleasant» e alcuni paesaggi di Fry sembrarono persino più impressionisti che postimpressionisti, «heavy and dead in the masses of the rock»⁴⁵⁶.

Nel complesso gli inglesi furono classificati come imitatori, a seconda dei casi, della “maniera” di Cézanne o di quella di Matisse e, soprattutto, come coloristi più che come costruttori di forme. Sacrificando la massa al colore, il rischio intravisto già nel '12 era quello di scadere in una pittura di vuoto decorativismo: «Without a strong underlying sense of mass and form a Post-Impressionist picture is empty rather than simple; and emptiness betrays itself more quickly in Post-Impressionist pictures than in others»⁴⁵⁷.

Muovendosi tra Cézanne e Matisse, sfiorando appena, come vedremo, Picasso e Kandinsky, Vanessa Bell e Duncan Grant riusciranno comunque a maturare negli anni uno stile personale, per noi oggi riconoscibilissimo, tanto che, senza esitazioni, possiamo definirlo “lo stile di Bloomsbury”. È vero però che, anche in tempi più recenti, ci si è interrogati sull'effettivo apporto di originalità di questi artisti, giudicati da Charles Harrison, ad esempio, non «really competent painters», così come «many of Fry's own paintings of the period look – ancora secondo il giudizio di Harrison – like rough-hewn pastiches of Cézanne»⁴⁵⁸.

Frances Spalding, al contrario, autrice anche delle biografie ufficiali di Vanessa Bell e di Duncan Grant, ne mette in risalto l'abilità trasformista, tanto che proprio negli anni 1910-'12 riuscirono a tal punto ad assimilare le novità del linguaggio postimpressionista da passare dall'elegante ritrattistica di gusto edoardiano ad una perfetta sintesi formale “alla francese” in opere come *The Tub*, Grant, e *Studland Beach*, la Bell⁴⁵⁹.

La «Britain's “splendid isolation”» aveva consolidato per tutta l'epoca vittoriana il successo di una pittura narrativa e sentimentale, riflesso dei valori morali di rettitudine e rispetto delle conformità sociali in cui il pubblico amava, forse anche falsamente, riconoscere la propria buona condotta di vita, o almeno sperare di

⁴⁵⁶ *The Post-Impressionists: Some French and English Work*, «The Times», 21 October 1912, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 380-381.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Cfr. C. HARRISON, *English Art and Modernism 1900-1939*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, New Haven 1994, in particolare p. 60 e p. 69.

⁴⁵⁹ F. SPALDING, *British Art Since 1900*, Thames and Hudson, London 1986, pp. 39-41.

eguagliare un simile modello di perfezione: proprio perché i vittoriani non furono tutti dei santi, l'arte poteva offrire loro il mezzo con cui calarsi in una catarsi etica che avrebbe ripulito la società dalle brutture dei loro stessi peccati. Le opere selezionate per le esposizioni annuali della Royal Academy erano, dunque, espressione di un mondo che trovava in se stesso le ragioni del suo vivere, la compiaciuta soddisfazione nel constatare di essere "il miglior mondo possibile". L'Impressionismo aveva avuto il tempo di innestarsi, seppur lentamente, con la tradizione del paesaggio inglese alla Constable-Turner, senza suscitare particolari scossoni nell'*establishment* ufficiale, tanto che una scena marina come *The Beach* di Laura Knight, di chiara derivazione impressionista, poté senza problemi essere accettata dalla Royal Academy⁴⁶⁰. Siamo, però, nel 1909. Il New English Art Club, fondato nel 1886 proprio con l'intento di dar voce alle più recenti tendenze pittoriche impressioniste, finì col diventare un'istituzione accademica parallela all'Academy e, a dispetto delle intenzioni iniziali, arroccata in un conservatorismo impenetrabile che aveva fatto dell'Impressionismo il solo verbo perseguibile dai pittori moderni⁴⁶¹. Fry, che ne fu membro, si vide costretto a dimettersi dal suo comitato nel 1908, non trovandosi più per nulla in linea con le sue scelte.

In un clima del genere, quindi, non sorprende che la Londra del 1910 gridò allo scandalo di fronte a dei dipinti che, come scrisse il critico Robert Ross, sembravano voler distruggere di colpo l'intera tradizione artistica europea, per di più sotto l'avallo di un nome autorevole come quello di Roger Fry: «When the first shock of merriment has been experienced there must follow, too – confessava – a certain feeling of sadness that distinguished critics whose profound knowledge and connoisseurship are beyond question should be found to welcome pretension and imposture»⁴⁶².

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶¹ Grande sostenitore degli impressionisti e acerrimo nemico di Fry nella sua campagna di promozione a favore del Postimpressionismo era stato D. S. MacColl (1859-1948). Curatore della Tate Gallery dal 1907 al 1911 e, poi, della Wallace Collection fino al '24, MacColl smontò tassativamente le teorie di Fry e di Bell sul nascere, continuando a giudicarle del tutto inconsistenti anche negli anni successivi, cfr. D. S. MacCOLL, *Confessions of a Keeper and Other Papers*, Alexander MacLehose & Co., London 1931.

⁴⁶² R. ROSS, *The Post-Impressionists at the Grafton: The Twilight of the Idols*, «Morning Post», 7 November 1910, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 101.

Al contrario, la nuova generazione di artisti inglesi salutò lo sbarco di quei francesi oltremarica come la riprova che qualcos'altro si stava muovendo nel vecchio continente, riconoscendo proprio nel Postimpressionismo la spinta che stava aspettando per intraprendere, su quella strada, stimolanti sperimentazioni, con Fry quale protettivo mentore al suo fianco.

Vanessa Bell (1879-1961), nata Stephen, sorella di Virginia Woolf e moglie di Clive Bell, aveva frequentato la Royal Academy School dal 1901 al 1904, passando poi alla prestigiosa Slade School of Fine Art nel 1905. L'abbandonò ben presto, però, trovando insopportabili le lezioni di disegno di Henry Tonks, riscoprendosi per nulla incline al noioso lavoro di copia dai modelli degli antichi maestri.

«I have decided not to go back to the Slade at all because I think I should waste my time there either in drawing or painting, but at this moment I have nothing to do here» – scriveva rassegnata all'amica pittrice Margery Snowden – per poi aggiungere interessante considerazione sulla sua idea di pittura:

«It really would not be difficult to paint like Watts (this is quite serious) if one didn't try to get something more out of paint than he thought worth while, and if one had a certain amount of artistic feeling and had looked a good deal at the Venetians. Having done these things, which it doesn't need a great genius to do, one ought to begin the real work of mastering oil paint, and then one might have some chance of doing fine work. One thing that consoles me always in painting is that I believe all painting is worth while so long as one honestly expresses one's own ideas»⁴⁶³.

Per dar libera voce alle «one's own ideas», Vanessa inaugurò nell'ottobre del 1905 il Friday Club, luogo di incontro e discussione di giovani artisti che, proprio come la Bell, lavoravano ai margini dell'ufficialità accademica, non riconoscendosi nei dettami dei suoi insegnamenti e, per questo, esclusi dal circuito ufficiale delle esposizioni londinesi. Gli incontri del venerdì di Vanessa, così come quelli del giovedì sera organizzati dal fratello Thoby con i suoi amici di Cambridge, costituiranno il cuore pulsante dell'*intelligentia* di Bloomsbury che farà del 46 di Gordon Square il teatro di uno dei circoli intellettuali più variegati e affascinanti del Novecento modernista.

⁴⁶³ Lettera di Vanessa Bell a Margery Snowden, 11 gennaio 1905, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, edited by Regina Marler, Moyer Bell, Wakefield, Rhode Island & London 1998, pp. 28-29.

È ancora quel 1910 a tornare in mente a Vanessa nelle sue memorie come l'anno della svolta, quando la mostra di Fry sembrò averle rivelato d'un tratto la strada da percorrere:

«Here was a sudden pointing to a possible path, a sudden liberation and encouragement to feel for oneself which were absolutely overwhelming. Perhaps no one but a painter can understand it and perhaps no one but a painter of a certain age. But it was as if one might say things one had always felt instead of trying to say things that other people told one to feel. Freedom was given one to be oneself and that to the young is the most exciting thing that can happen. [...] That autumn of 1910 is to me a time when everything seemed springing to new life – a time when all was a sizzle of excitement, new relationships, new ideas, different and intense emotions all seemed crowding into one's life. Perhaps I did not realize then how much Roger was the centre of it all»⁴⁶⁴.

Fortemente colpita da quanto Fry andava teorizzando nella sua campagna *pro* postimpressionisti, Vanessa mutò in breve tempo il proprio modo di dipingere che, fino ad allora, si muoveva tra il realismo di Sickert e le tendenze impressioniste di Whistler. Ancora all'amica Margery Snowden scriveva nel 1905:

«You see my method is the same as Whistler's, only he used many more layers than I should because he painted very thinly – which I can't, now at any rate, get myself to do. But the important point, which I believe I haven't realised before, is that he didn't put the right colour on at once. It was probably almost a monochrome to start with and I suppose he only got the right colour at the end. I expect that the most beautiful surface is got his way, but I can't paint thinly enough to do that for one thing, and also in sketching I am not sure that it would be possible»⁴⁶⁵.

Come lei stessa racconterà molto più tardi in un'intervista del 1925, lo scopo di tutto il suo lavoro era sempre stato quello di far emergere, di rivelare, il «painter's world of form and colour»⁴⁶⁶, trovandosi in questa sua missione in piena sintonia con le idee formaliste di Fry e di Bell. Tuttavia, nonostante l'inevitabile influenza che i due critici eserciteranno su di lei, il formalismo pittorico di Vanessa si assestò, specie nelle numerosissime nature morte, su di un sottilissimo filo di “sospensione

⁴⁶⁴ Citato in F. SPALDING, *Vanessa Bell*, A Harvest/HBJ Book, San Diego-New York-London 1985, pp. 92-93.

⁴⁶⁵ Lettera di Vanessa Bell a Margery Snowden, 13 agosto 1905, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., p. 35.

⁴⁶⁶ Citato in F. SPALDING, *Vanessa Bell*, cit., p. XIV.

meditativa” tra interiorizzazione visiva e azione pittorica, nell’incanto imperturbabile di una dimensione intima, familiare, materna, congeniale alla sua natura sognatrice ma al contempo pragmatica⁴⁶⁷.

Esposto al New English Art Club nel 1909, *Iceland Poppies* è da sempre considerato il lavoro più riuscito della “prima maniera” della Bell: una natura morta con tre papaveri distesi su di un tavolo, in primo piano, e poco più indietro un vaso da farmacista con accanto la bottiglietta di un medicinale e una ciotolina. Nella sua assoluta semplicità e nell’impalpabile delicatezza dei suoi colori «not only stirs aesthetic emotions – prescindendo dal soggetto rappresentato – but suggests a depth of feeling beyond immediate appearances»⁴⁶⁸.

In realtà, come sottolineato da Frances Spalding, per quanto la Bell rifuggisse da una pittura narrativa, il suo rapporto col soggetto fu molto più complesso di quello che può sembrare. Il più delle volte, infatti, la sua fu una “pittura di contenuto”, in cui un riferimento a fatti e persone è spesso implicito – pensiamo ai suoi numerosi ritratti di amici e familiari – così che «even her still lifes, interiors and garden scenes rarely deal with “pure form” but often seem deliberately arranged to arouse associations»⁴⁶⁹. Ciò nonostante proprio con un dipinto come *Iceland Poppies*, Vanessa traduce visivamente in pittura la differenza che crede esserci tra Impressionismo e Postimpressionismo: i protagonisti della sua natura morta sono costruiti interamente mediante la linea di contorno che definisce «flattened but full, boldly encompassing forms»⁴⁷⁰ e che, nel tempo, si andrà a inscurire e a inspessirsi sempre più, in concomitanza della sua crescente familiarità con le opere dei postimpressionisti francesi, di Gauguin e Van Gogh in particolare,

⁴⁶⁷ Delle nature morte di Vanessa Bell e Duncan Grant, Richard Morphet ha scritto: «The sense increased of each picture as a contained world, rich in its particular combination of associations, transmitting delight in the direct material realities of the motif, yet simultaneously exposing the painter’s means of brushstroke, accent, hue. As with the also quiet, direct yet sensuous still lifes of Braque or Morandi, such pictures brought the viewer close to the artist’s mind at work. They also seemed to trap the passage of time during their making», R. MORPHET, *Image and Theme in Bloomsbury Art*, in *The Art of Bloomsbury*, edited by Richard Shone, Princeton University Press, Princeton 1999, p. 34.

⁴⁶⁸ S. MARTIN, *Before Post-Impressionism: Vanessa Bell’s Iceland Poppies*, «Canvas - News From Charleston», 18, 13 January 2011.

⁴⁶⁹ F. SPALDING, *Vanessa Bell*, cit., p. XIV.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 113.



Vanessa Bell

Iceland Poppies, 1908-1909 c.

Olio su tela

Collezione privata

mentre da Matisse trarrà la predilezione per le campiture compatte di colore matto disteso con pennellate omogenee.

Fu invece il Postimpressionismo alla Seurat quello che influenzò maggiormente Duncan Grant che, con la sua pittura *simil-pointillist* riuscì, forse anche più della Bell, a cimentarsi con maggiore disinvoltura in azzardati esperimenti in chiave cubo-futurista. «I don't think I'm nearly as enterprising as you (or Duncan) about painting anything I don't find at my door», confesserà del resto la Bell a Fry in una lettera del 1921⁴⁷¹.

Un certo senso di frustrazione era solito presentarsi a Vanessa ogniqualvolta si fermava a riosservare le proprie opere a confronto con quelle dei francesi, quasi ammettendo, quindi, la sua naturale filiazione da quegli artisti:

«I thought that the usual English sweetness was coming in and spoiling all. I am saying horrid things, and I think it's very likely that it's only I was in a bad mood at the moment. But I also thought perhaps I think all this now because I have been seeing all those French pictures [...]. Perhaps these look so bad by comparison with Derain, Picasso, Matisse, etc.»⁴⁷².

Tuttavia, l'entusiasmante attivismo di Roger Fry era coinvolgente. Gli anni che intercorsero tra le mostre postimpressioniste e la prima guerra mondiale furono per lei e per i giovani artisti della *coterie* di Fry i più creativi e dinamici.

«I am just in an exciting stage as I flatter myself that I am painting in an entirely new way (for me) – scriveva ancora a Fry nel '12 – I am trying to paint as if I were mosaicing, not by painting in spots, but by considering the picture as patches, each of which has to be filled by one definite space of colour, as one has to do with mosaic or woolwork, not allowing myself to brush the patches into each other»⁴⁷³.

La sperimentazione pittorica andava di pari passo con la riscoperta di tecniche artistiche antiche, dai mosaici bizantini di Ravenna agli affreschi dei maestri fiorentini del Quattrocento, ammirati da Vanessa durante le sue peregrinazioni

⁴⁷¹ Citato in S. MARTIN, *Before Post-Impressionism: Vanessa Bell's Iceland Poppies*, cit.

⁴⁷² Lettera di Vanessa Bell a Roger Fry, 21 luglio [?] 1912, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., p. 121.

⁴⁷³ Citato in P. GERRISH NUNN, *From Victorian to Modern. Innovation and Tradition in the Work of Vanessa Bell, Gwen John and Laura Knight*, Philip Wilson Publishers, London 2006, p. 51 e p. 55.

italiane in compagnia di Fry, di Clive e di Duncan. Ma se l'Italia restava la nobile dimora dell'antico, era in Francia che bisognava andare per immergersi nella contemporaneità.

«We had a most successful time in Paris [...] – Vanessa racconta a Duncan – We had a very exciting time with pictures. We went to see Gertrude [Stein] and she took us to Picasso's studio. I forget if you've seen him. I thought him perfectly charming and quite easy and simple [...]. The whole studio seemed to be bristling with Picassos. All the bits of wood and frames had become like his pictures. Some of the newest ones are very lovely I thought. One gets hardly any idea of them from the photographs, which often don't show what is picture and what isn't. they are amazing arrangements of coloured papers and bits of wood which somehow do give me great satisfaction [...]. He also showed us a lot of paintings he had done when he was 10 which were rather interesting, very laborious and careful. There were also more wonderful portraits of the blue period. I came to the conclusion that he is probably one of the greatest geniuses that ever lived. His gifts seemed to me simply amazing. We went too to Matisse's studio. He now has one in Paris. There were only two things to be seen, both unfinished, which didn't seem to me as good as his earlier work, but probably they'll get better, as he seems a very slow worker. But we saw Michael Stein's collection with several early things and one very large later one which was most beautiful»⁴⁷⁴.

Anche Duncan Grant riconoscerà l'importanza che ebbero per tutti loro gli Stein in quegli anni; un'amicizia particolarmente stimolante, visto che fu proprio nell'appartamento di Rue de Fleurus che poterono vedere da vicino i Picasso e i Matisse che lì Gertrude e Leo avevano raggruppato in una straordinaria collezione. Dopo essere stati tra i prestatori della prima mostra postimpressionista, i fratelli Stein riuscirono anche a visitare insieme la seconda, prima della definitiva rottura dei loro rapporti e la conseguente spartizione della collezione: «Duncan [...] remembered the quarrelling and how Leo turned against Picasso as a way of disagreeing with Gertrude. [...] “I remembered I met him in a café once and he said Picasso was tremendously gifted but there was no synthesis in his pictures. That apparently was the end of it”»⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Lettera di Vanessa Bell a Duncan Grant, 25 marzo 1914, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., pp. 160-161.

⁴⁷⁵ Cfr. F. SPALDING, *Duncan Grant. A Biography*, Pimlico, London 1998, p. 130. Fino alla fine dei suoi giorni, nel luglio del 1947, Leo Stein continuerà a parlare con toni aspri e risentiti nei confronti della sorella, scomparsa l'anno prima: «The differences between Gertrude's character and mine were profound. My interest was a critical interest in science and art. Gertrude had no interest whatever in science or philosophy and had no

Prima che si cimentasse con i *collages* cubisti e con l'astrazione negli anni 1914-'15, lo stile della Bell, come notato da Simon Watney, similmente a quanto stavano realizzando nello stesso periodo sia Fry che Grant, si era assestato su di una libera e personale trasposizione del Postimpressionismo, «which perfectly amalgamated the new freedom of colour with her own austere sense of geometric design»⁴⁷⁶.

Quando nel 1913 il Friday Club si trasformò naturalmente in quello che fu ribattezzato il "Grafton Group", Fry, la Bell e Grant, avevano ormai alle spalle già alcuni anni di viva collaborazione, complice anche l'avventura dell'Omega Workshop, il laboratorio di arti applicate inaugurato da Fry proprio nell'estate di quell'anno in una bella palazzina georgiana al 33 di Fitzroy Square⁴⁷⁷.

critical interest in art or literature till the Paris period and, apart from college texts, never in my times at least, read a book on these subjects. Here critical interest was entirely in character, in people's personalities. She was practically inaccessible to ideas and I was accessible to nothing else. She was much influenced by people and I was not influenced by them at all but only by ideas», citato in J. JOHNSON SWEENEY, *Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure*, «Book Review», 2 July 1950, p. 7.

⁴⁷⁶ Cfr. S. WATNEY, *English Post-Impressionism*, cit., p. 82.

⁴⁷⁷ Luogo di sperimentazione artistica, l'Omega Workshop sarà fino al 1919 una vera e propria bottega artigianale specializzata nella decorazione di mobili, stoffe, ceramiche e complementi d'arredo di vario genere, realizzati in puro stile postimpressionista. Fry, che ne fu l'ispiratore e l'impresario, sperava di fornire in questo modo un approdo lavorativo sicuro a quei giovani artisti che non trovavano migliori opportunità d'impiego tra le file dell'ufficialità artistica delle accademie. Svecchiando le case inglesi dall'ingombro del fin troppo austero mobilio vittoriano e proponendo al suo posto la vivacità dei colori postimpressionisti con tutto il loro «spirit of fun», Fry intendeva convertire alla modernità il gusto del pubblico anche in fatto di arredamento, di *interior design*, diremmo oggi, certo dell'assoluta parità tra arte-arti minori.

«The artists who have associated themselves together to found the Omega Workshop, Ltd., are by nature predisposed to the study of pure design – spiegava Fry – less ambitious than William Morris, they do not hope to solve the social problems of production at the same time as the artistic. While deploring the extreme tyranny of mechanism in modern production they are willing to make use of it so far as it allows of the expression of their ideas», R. FRY, *Prospectus for the Omega Workshops* (1913), in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 198-199.

L'entusiasmo con cui fu vissuta l'impresa è ben evidente nel ricordo dell'anziano Duncan Grant che nel 1970, intervistato da Quentin Bell, storico dell'arte e scrittore, figlio di Vanessa e Clive Bell, disse: «It was really a moment which brought together all the younger painters in England into a sort of mass movement. They agreed that something had happened that they must cope with and I think that is what led eventually to the Omega», cfr. I. ANSCOMBE, *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, Thames and Hudson, London 1984, p. 12.

Il volume più completo sull'Omega è senza dubbio J. COLLINS, *The Omega Workshops*, The University of Chicago Press, Chicago 1984; per un breve racconto della sua parabola si veda invece S. BIZZARRO, *A Showroom of Fantasy Colours: l'Omega Workshop di Roger*

In marzo si tenne la prima esposizione del gruppo all'Alpine Club Gallery: a distanza di meno di un anno dalla seconda mostra postimpressionista, i "nuovi" postimpressionisti inglesi furono quantomeno meglio indagati e, di conseguenza, maggiormente apprezzati. Di Grant si disse che era un artista di grande *charm* e talento, «a robust painter»⁴⁷⁸; Fry non sembrò particolarmente dotato di natura, ma fu guardato comunque con un certo riguardo, «allowance should perhaps be made – si leggeva in una recensione alla mostra apparsa sull'«Athenaeum» – for a man who has spent a great part of his life in establishing the distinction between the paintings of Old Masters and others resembling them»; nelle ultime opere della Bell si riconobbe persino una «ultra-modernity»: *Women and Baby*, ad esempio, era stata concepita «in the Cubist convention», ma senza arrivare agli stravolgimenti simil-cubisti dei lavori di Wyndham Lewis e di Frederick Etchells, anche loro in mostra col Grafton Group.

Stavolta Fry aprì le porte dell'Alpine Club Gallery anche a Kandinsky e a Max Weber, l'artista newyorkese amico di Matisse, di Picasso e degli Stein, che avrebbe portato l'avanguardia cubista al di là dell'oceano. Saranno loro, adesso, i più chiacchierati della mostra.

«One can even understand, though one need not necessarily endorse, Mr. Roger Fry's theory that a picture need not represent anything in particular – faceva notare con tono sarcastico «The Pall Mall Gazette» – and that it may appeal to the aesthetic sense purely as a rhythmic arrangement of abstract colour and form, apart from anything that it may convey to the intelligence. Herr Kandinsky's "Composition" may be classed as such a work. Here we have merely an incoherent series of colour-splashes, streaks, swirls, formless and meaningless, with two sticks of asparagus as

Fry, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di Stefania Zuliani, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 99-110.

Diverse le esposizioni che negli anni si sono occupate della riscoperta dei prodotti Omega; si segnalano, almeno, *The Omega Workshops. Alliance and Enmity in English Art 1911-1920*, Anthony d'Offay Gallery, Londra gennaio-marzo 1984, e le più recenti *Beyond Bloomsbury: Designs of the Omega Workshops 1913-19*, The Courtauld Gallery, Londra giugno-settembre 2009 e, in Italia, *Un altro tempo, tra Decadentismo e Modern Style*, Mart, Rovereto settembre 2012-gennaio 2013.

⁴⁷⁸ *The Grafton Group at the Alpine Club Gallery*, «Athenaeum», [?] March 1913. Da qui sono tratte anche le successive citazioni.

the only recognisable feature, and plenty of white paper showing between the brush marks»⁴⁷⁹.

Ancora una volta era la mancanza di verosimiglianza il campo d'accusa in cui si muovevano i detrattori della «Mr. Roger Fry's band of English Post-Impressionists» e non si capiva perché il talento “puramente inglese” di Grant o di Lewis andasse così inutilmente sprecato dietro l'assurda emulazione dell'eccentricità di Matisse e di Picasso, a cui adesso si aggiungeva quella di Kandinsky e di uno sconosciuto «American with a German name».

Duncan Grant (1885-1978), infatti, proveniente da una nota e antica famiglia di origini scozzesi che aveva assecondato il talento del giovane facendogli frequentare le migliori scuola di pittura del paese, si era formato col sogno di diventare il nuovo Burne-Jones d'Inghilterra⁴⁸⁰. Studente alla Westminster School of Art dal 1902 al 1905, aveva perfezionato i suoi studi a Parigi alla celebre Académie de La Palette, per poi tornare in Inghilterra per iscriversi alla Slade School. Con alle spalle una preparazione tecnica più solida di quella di Vanessa, come lei, però, seppe creare uno stile personale in cui trovarono posto tanto le influenze dei “moderni” di Parigi, quanto evidenti richiami alle tecniche pittoriche dell'antico. Sicuramente la sua caratteristica distintiva sarà quella di unire ad un gusto calligrafico della linea alla Matisse, una certa robustezza di forme via via sempre più geometrizzate alla Picasso, il tutto abbinato ad una spiccata vivacità cromatica alla Gauguin-Van Gogh. Ma quando, nell'estate del 1911, fu coinvolto da Fry nel progetto di decorazione murale del Borough Polytechnic di Londra, insieme ad un gruppo di artisti che comprendeva Frederick Etchells, Bernard Adeney, Max Gill, Albert

⁴⁷⁹ *Gallery and Studio: The Grafton Group*, «The Pall Mall Gazette», 27 March 1913. Da qui sono tratte anche le successive citazioni.

⁴⁸⁰ In una conversazione con Quentin Bell, Duncan Grant ricorda, nell'estate del 1969, la rivelazione che fu per lui da ragazzino la vista di un libro di riproduzioni di Burne-Jones: «This was a revelation to me, I suppose of a purely aesthetic nature. I had always hitherto pored over the yearly books of the Academicians, but Burne-Jones was different. I couldn't explain this to myself, but for years I would ask God on my knees at prayers to allow me to become as good a painter as he. I am still very doubtful if God has answered my prayers», *Professor Quentin Bell in Conversation with Duncan Grant*, in S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, John Murray, London 1990, p. 81.

Ancora nel 1975, all'età di novant'anni, Grant ricordò la sua ammirazione per Burne-Jones in un'intervista alla radio: «Never in a way have I ever forgotten him – disse – though I've had many other influences», cfr. F. SPALDING, *Duncan Grant. A Biography*, cit., p. 13.

Rutherston, nonché lo stesso Fry, furono più gli affreschi di Signorelli ammirati da ragazzo ad Orvieto che Grant ebbe in mente, che non *La Danse* di Matisse⁴⁸¹.

Il ciclo murale, che doveva rappresentare scene di svago della vita londinese, offrì a Grant l'occasione di cimentarsi con una pittura di ampie dimensioni in cui far fluttuare in una bidimensionalità solo apparentemente ferma, statica, figure che invece riuscivano ad assumere pose plastiche dinamiche, in movimento.

Bathing, il pannello realizzato da Grant, oggi alla Tate Gallery, unisce all'innaturalità delle onde piatte, artificiose nelle loro curve, la sensazione di un movimento ritmico delle linee, come se stessimo assistendo alla messa in scena di una di quelle rappresentazioni fatte per i bambini, con marionette e burattini. Sembra quasi che dietro l'opera, invisibile, vi sia un abile burattinaio che muove a ritmo cadenzato delle onde azzurrine fatte di cartone e dei burattini che fanno finta di nuotare. Ma invece è tutto lì, piatto ed immobile di fronte ai nostri occhi, eppure quell'acqua sembra agitarsi per davvero al movimento delle braccia di quei nuotatori che, appunto, nuotano e non sembrano affatto fermi come fantocci⁴⁸². L'«Eye-Witness» commentava l'opera, nel novembre del 1911, scrivendo che *Bathing*, con le sue «streaming wavy lines which symbolise water, shows how near

⁴⁸¹ Il critico Robert Ross commentava sul «Morning Post»: «The nude figures set you thinking of Puvis and Signorelli, not of Van Gogh or M. Matisse. The water is symbolised by wavy streaks of paint and strata of streaks such as you see in Christian Fifth Century mosaics», citato in S. WATNEY, *English Post-Impressionism*, cit., p. 145, nota 34.

Anche su «The Spectator» si leggeva: «Signorelli figures arching themselves like great bows in the foreground ... the figure scrambling into the boat in the background is a noble piece of draughtmanship ... gives an extraordinary impression of the joys of lean athletic life. It makes one want to swim – even in water like an early Christian mosaic», citato in D. BLAIR TURNBAUGH, *Duncan Grant and the Bloomsbury Group*, Bloomsbury Publishing, London 1987, p. 45.

In realtà, come sottolineato da Simon Watney, Grant deve aver avuto in mente anche il modello di Michelangelo, a lungo studiato dall'artista durante un suo viaggio a Roma nell'aprile del 1911: «It was the manner in which Michelangelo constructed almost impossible ideal bodies from a fixed convention of drawing with its own integrity that seems to have excited Grant's imagination», cfr. S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, cit., p. 31.

⁴⁸² Così un commentatore del «Times» registrava, nel settembre del 1911, la propria impressione davanti all'opera di Grant: «Do not ask yourself, as you look at it, whether it is at all like the Serpentine or any bathers in it that you have ever seen. It is not, and is not meant to be. But, if you will not demand any illusion, you will find that it gives you an extraordinarily keen sense of the pleasure of swimming. In fact it acts on you like poetry or music. Mr. Grant has used all his remarkable powers of draughtsmanship to represent the act of swimming rather than any individual swimmers».

an artist can get to suggesting reality by a convention which makes no attempt to represent it»⁴⁸³.

Difficile, quindi, non vedere in Duncan Grant l'artista che forse meglio di tutti è riuscito a tradurre visivamente in pittura il pensiero di Fry, con una naturalezza più sincera, con un'innata spontaneità che, invece, Fry non seppe riversare nella propria pittura, spesso assai irrigidita dalla costante ricerca di una conciliazione tra penna e pennello, potremmo dire, tra pensiero critico e atto pittorico, tra schema concettuale e paradigma visivo⁴⁸⁴. Sarà lo stesso Fry ad esaltare il talento artistico di Duncan Grant in un breve opuscolo monografico a lui dedicato nel 1923 dalla Hogarth Press, la casa editrice "domestica" di Virginia e Leonard Woolf. Scriveva Fry:

«He pleased because the personality his work reveals is so spontaneous, so unconstrained, so entirely natural and unaffected. And these happy dispositions of his nature reveal themselves in his work – in his drawings by a singularly melodious and rhythmic line, in his painting by a corresponding fluency and elegance of handling. His naturalness gives him his singular charm of manner».⁴⁸⁵

⁴⁸³ Citato in F. SPALDING, *Duncan Grant. A Biography*, cit., p. 112.

⁴⁸⁴ Come notato anche da Richard Shone: «Roger Fry, seen as the arch-exponent of formal value and aesthetic decorum, was frequently drawn in his painting to the most romantic and picturesque aspects of the landscape [...]. Recognising this 'taste', his nevertheless ruled out its psychological import as 'irrelevant'. The scientific rationalism that characterises much of Fry's thought obviously found an alternative release in these wilder aspects of nature, even when he was intent on taming them. Several of his later portraits, too, show an obsessive feeling for the sharps and flats of physical appearance that might seem incommensurate with a purely formalist approach», R. SHONE, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, in *The Art of Bloomsbury*, cit., p. 13.

Sulla fortuna critica della pittura di Fry, in verità assai scarsa, tanto che persino Vanessa Bell e Duncan Grant non gli riconobbero particolari doti personali in questo campo, si legga anche P. TROUTMAN, *Roger Fry Painter*, in *Vision and Design. The Life, Work and Influence of Roger Fry*, Arts Council and University of Nottingham, London 1966, pp. 11-15 e R. MORPHET, *Roger Fry: The Nature of His Painting*, «The Burlington Magazine», Vol. 122, N. 928, July 1980, pp. 478 e 481-489.

⁴⁸⁵ R. FRY, *Duncan Grant*, The Hogarth Press, London 1923, p. V.

Nelle intenzioni iniziali di Leonard Woolf, il libro dedicato a Duncan Grant sarebbe dovuto essere il primo di una serie di piccole monografie di artisti delle quali Fry avrebbe dovuto curare le edizioni. Tuttavia la serie, intitolata *Living Painters*, non andò avanti in seguito ai dubbi, espressi anche da Virginia, maturati in merito alle concrete possibilità di inserimento della Hogarth Press nel già ben popolato e competitivo panorama delle pubblicazioni d'arte. Già per il libro su Grant, infatti, Leonard aveva dovuto vedersela, spuntandola alla fine, con l'editore Ernest Benn che avrebbe voluto inserire un volume sull'artista nella sua collana, *Contemporary British Artists*.



Duncan Grant

Bathing, 1911

Olio su tela

Tate Gallery, Londra

Il profilo di Grant, così come tracciato da Fry nel testo, delinea precisamente quell'ideale di artista immaginativo da sempre da lui ricercato, tanto negli antichi quanto nei moderni.

«Why did Bloomsbury take Duncan up?» – si è chiesto Kenneth Clark, per poi rispondere:

«I think it must have been largely through the influence of Roger Fry – notava – who recognized that he was the only painter in England since Sickert whose work could be shown without embarrassment to a cultivated Frenchman. When Fry first praised them, he was painting quasi-abstract decorative pictures of the kind that fitted in well with Fry's theories. But no one who loved life and visual experience as much as Duncan did could have remained an abstract painter for long, and very soon flowers began to appear on his canvases, and seductive nudes in pastel on large sheets of paper. Roger Fry accepted them, although he may secretly have wished that Duncan had stuck to his brown and green still lifes, which to some extent he did, painting seriously worked out pictures which were hard to distinguish from those of Vanessa»⁴⁸⁶.

La testimonianza di Lord Clark è particolarmente significativa perché ci suggerisce degli spunti di riflessione davvero interessanti su quelle che furono le influenze reciproche intercorse tra Duncan Grant, Vanessa Bell e Roger Fry. Il loro caratteristico “stile Bloomsbury”, strettamente legato al Postimpressionismo parigino all'indomani delle due mostre alle Grafton Galleries, fu in realtà ben poco scandaloso negli anni successivi. Soprattutto i prodotti dell'Omega e le opere che Duncan e Vanessa realizzeranno a Charleston, la *farmhouse* nel Sussex dove si trasferiranno nel 1916 per sfuggire al soffocante clima di ansie e paure in cui Londra era piombata a causa della guerra, rispecchiano un intimo desiderio di armonia, gioia, serenità. Poco preoccupati di ottenere una resa finita perfetta, non mostrando particolare attenzione per i dettagli, Grant e la Bell realizzeranno opere dai colori vivaci e accattivanti, ma per alcuni fin troppo semplificate, a volte quasi lasciate volutamente in uno stato di abbozzo. La loro era una tendenza all'evocazione più che alla descrizione, ed è per questo che è ancora più sorprendente vedere quanto ci sia di Virginia Woolf nei celebri *Faceless Portraits* che Vanessa fece alla sorella: percepiamo la sua presenza, intuiamo che si tratta di lei, è riconoscibilissima per il suo modo di sedere, la testa leggermente reclinata,

⁴⁸⁶ K. CLARK, *Duncan Grant*, in D. BLAIR TURNBAUGH, *Duncan Grant and the Bloomsbury Group*, cit., pp. 107-108.

quasi a voler sostenere il peso della sua macchinosa mente di scrittrice, l'ingombro della sua stessa personalità. É lei – «it's more like Virginia in its way than anything else of her», dirà Leonard⁴⁸⁷ – è lì, la vediamo ma è come se non la vedessimo. Il suo viso ci è negato, il suo sguardo ci è precluso. É per una volta privata della parola, è cieca e muta di fronte a noi, disarmata: è in questo momento che capiamo che a parlarci non può essere la bocca di Virginia, semplicemente perché non c'è bocca che possa parlare. È, invece, la mano di Vanessa pittrice a indicarci la via: siamo «in ascolto» di un quadro di Vanessa, non di un libro di Virginia e inutile sarebbe da parte nostra metterci in attesa di un sibilo della sua voce perché, nella tela, Virginia forse non c'è neppure, ma è Vanessa che si sta rivelando, è lei che ci sta parlando della grande sorella scrittrice, è lei che ci sta invitando ad immergerci nel loro mondo, ad entrare nella loro casa, per partecipare, con lei e Virginia, ad una conversazione silente, senza bocche e senza occhi⁴⁸⁸.

Meno intimista ma più liberamente sperimentatrice, la pittura di Grant. «I never took very much notice of what people said – ammetteva l'artista – but kept to my instincts and to what I had learned from painters like Piero della Francesca, Masaccio, Chardin, and of course Cézanne»⁴⁸⁹.

Alla spontaneità di uno spirito libero ed anticonformista, si univa, quindi, un grande amore per la più alta tradizione pittorica, terreno fecondo sul quale seminare coraggiosamente le «trovate» dei moderni. Se la tecnica del *mobbling* e la cosiddetta

⁴⁸⁷ Così Leonard Woolf nel 1965 riferendosi al ritratto *Virginia Woolf in a Deckchair*, dipinto da Vanessa nel 1912, citato in R. SHONE, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, in *The Art of Bloomsbury*, cit., p. 99.

Nella serie dei *Faceless Portraits* Frances Spalding suggerisce l'idea di vedere «even if Bell did not follow a logical progression», il graduale spostamento della pittrice «from representation to abstraction», F. SPALDING, *Virginia Woolf. Art, Life and Vision*, National Portrait Gallery Publications, London 2014, p. 83.

⁴⁸⁸ Sulla complessità del mutamento dell'immagine in parola di fronte ad una «pittura silenziosa» come quella di Vanessa Bell e sul confronto costante tra l'*art writing* di Virginia Woolf e l'approccio critico di Roger Fry, si legga J. R. QUICK, *Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism*, «The Massachusetts Review», Vol. 26, N. 4, Winter 1985, pp. 547-570; T. MARINO, *Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, «Arabeschi», N. 1, gennaio-giugno 2013, pp. 51-62; F. ORESTANO, *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottocento e Modernismo*, Adriatica Editrice, Bari 2005, in particolare pp. 321-375 e il volume di F. DE GIOVANNI, *La pagina e la tela. Intersezioni in Virginia Woolf*, Giannini Editore, Napoli 2007.

⁴⁸⁹ Citato in D. BLAIR TURNBAUGH, *Duncan Grant and the Bloomsbury Group*, cit., pp. 36-37.



Vanessa Bell

Virginia Woolf in a Deckchair, 1912

Olio su tavola

Collezione privata

*leopard manner*⁴⁹⁰, distintive di Grant, testimoniano una ricerca artistica capace di fondere antico e moderno, Rinascimento e Postimpressionismo⁴⁹¹, la sperimentazione in chiave astrattista sarà, invece, per gli artisti di Bloomsbury, motivo di un confronto controverso e instabile. Significativo è il fatto che le poche opere astratte di Grant, così come quelle della Bell, siano state realizzate negli anni 1914-'15, in stretta connessione con la produzione dell'Omega Workshop per la quale già si erano adoperati, senza troppe remore, schemi decorativi puramente astratti. Relegando l'astrazione solo alla decorazione degli oggetti d'arredo firmati Omega avevano compiuto una scelta artistica ben precisa. A dispetto della proclamata parità tra le arti, «there is a certain social class-feeling – notava Fry – a vague idea that a man can still remain a gentleman if he paints bad pictures, but must forfeit the conventional right to his Esquire, if he makes good pots or serviceable furniture»⁴⁹², gli artisti di Bloomsbury sembrarono meno preoccupati

⁴⁹⁰ La prima consisteva in una pittura in grado di riprodurre l'effetto delle venature del marmo; motivo decorativo tra i preferiti di Grant, era una chiara emulazione della finte pitture marmorizzate che tanto aveva apprezzato negli affreschi delle chiese visitate durante i suoi viaggi in Italia. La *leopard manner*, invece, così ribattezzata da Vanessa Bell, consisteva nella stesura a macchia del colore, ispirata al divisionismo cromatico di Seurat. Tuttavia, i puntini di colore puro di Seurat diventano nella pittura di Grant pennellate sempre più larghe e squadrate, tanto da conferire all'opera ultimata quasi l'aspetto di un mosaico in pittura.

⁴⁹¹ Come scrive Simon Watney: «What so distinguished Grant's work from that of his contemporaries was his determination to be as free to draw upon Sieneese Trecento painting, or Byzantine mosaics, or Romanesque frescoes, as he was free to interpret the work of Poussin or Michelangelo, or Cézanne, according to his immediate intuitive needs. [...] Grant never aspired to a single, coherent stylistic manner, to be consistently recognised across the different media in which he worked, or even within any one of these. Throughout his life he remained a 'bricoleur', selecting his subject and manner according to the job in hand. His work is always intensely personal, and usually unmistakable, but its unity as an oeuvre does not reside in any simple linear development», S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, cit., p. 33.

⁴⁹² R. FRY, *A Modern Jeweller*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 17, N. 87, June 1910, p. 169.

Per quanto Fry riconosca che la rigida separazione arte-arti minori abbia recato danno alla categoria degli artisti come a quella degli artigiani, fissando una distinzione che finiva col divenire un'opposizione classista tra i primi, geni osannati, e i secondi, semplici manufattori, il critico inglese, esaltando la funzione, anche sociale, dell'artista di genio, dimostra una certa vicinanza all'idea di un elitismo artistico, propria dell'estetismo di Oscar Wilde. Sul rapporto di Roger Fry con Oscar Wilde si veda C. REED, *Architecture and the Decorative Arts*, in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 167-191.

Che nell'opinione comune dell'epoca fosse radicata l'idea che il "pittore-artista" surclassasse il "pittore-decoratore" lo si capisce molto chiaramente da un divertente racconto di Duncan Grant: «I remember Sickert coming to see Vanessa in Gordon Square

dell'impiego di schemi decorativi astratti nel terreno evidentemente meno scivoloso delle arti applicate: tanto insidioso e destabilizzante deve esser sembrato loro l'*abstract geometrical design* in un quadro e, quindi, in Arte, quanto innocuo ed esteticamente apprezzabile in un *decorative object* di uso comune.

Dobbiamo ritenere, tuttavia, che sebbene vi fosse una chiara distinzione tra l'astrazione applicata alle arti decorative e quella esercitata entro i limiti di un quadro da esporre, con tutte le conseguenze teoretiche che il nuovo stile necessariamente portava con sé, il contatto con le tendenze astratte deve essere stato per i diretti interessati molto meno problematico di quanto saremmo portati a credere. Kandinsky era ormai conosciuto a Londra. Michael E. Sadler aveva già acquistato diverse sue opere nel 1909 e nel 1911, quando Kandinsky era stato esposto per la prima volta in città dalla Allied Artists' Association – alcune di esse saranno poi prestate a Fry per la mostra del Grafton Group nel 1913 – mentre il figlio, Michael T. H. Sadler, curerà la prima traduzione inglese de *Lo spirituale nell'arte* già nel 1914, non mancando di sottolinearne, però, la difficoltà di ricezione, specie presso il pubblico inglese, poco familiare con scritti “scientifici” di arte di quel genere, così complessi e votati al “filosofico”⁴⁹³. Difatti, l'astrazione dei *Bloomsberries* sembra essere stata in realtà ben lontana dal sostrato teorico sotteso a quella dei suoi padri fondatori, da Kandinsky a Malevič e, soprattutto, non considerata come l'approdo ultimo del percorso evolutivo di una pittura che trovava

once, when we had painted the end of the wall, and he was *furious*. “You might be painting pictures!” He was also furious because Virginia had given Vanessa a new sort of chair, a modern chair which was comfortable enough, but he railed against that. “How *can* you have this appalling sort of stuff when you might get a decent old chair?”», *Professor Quentin Bell in Conversation with Duncan Grant*, in S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, cit., p. 85.

⁴⁹³ Nel marzo del 1912, nel recensire *Über das Geistige in der Kunst* per «Art News», Michael Sadleir (così cambiò lo *spelling* del proprio cognome per distinguersi dal padre), scriveva: «I think Kandinsky inclines over-much to the scientific in some of his theories. Sane art need not mean scientific art, and the chief danger of this new idea is the growth of formulae, by which the impressions to be given by a picture will be manufactured from recipes. Such a line will excite, such a colour soothe», citato in C. MacLEAN, *Russian Aesthetics in Britain: Kandinsky, Sadleir, and Rhythm*, in *Russia in Britain, 1880-1940. From Melodrama to Modernism*, edited by Rebecca Beasley and Philip Ross Bullock, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 156.

L'autrice del saggio nota come: «Sadleir's criticisms of Kandinsky prose were perhaps intended to achieve empathy with the general reader by acknowledging its difficulty and generating debate about Kandinsky's theories. But the criticism simultaneously fostered a sense of exclusivity amongst those who were able to appreciate Kandinsky's art», *Ibidem*.

nell'astrazione la programmatica e consapevole negazione della figurazione. Nonostante questo, Simon Watney e Richard Shone hanno giudicato più che positivamente le loro opere astratte; di *Abstract Kinetic Collage Painting With Sound*, realizzato da Duncan Grant nel '14 e concepito per essere visto in movimento, come fosse un rullo cinematografico, con per giunta l'accompagnamento musicale delle note di Bach, hanno entrambi speso parole di elogio: «A pioneering work in European abstraction», Shone; «Some of the most impressive British abstract painting of the period», Watney⁴⁹⁴.

Particolarmente significative le parole con cui Grant informava Fry delle proprie intenzioni artistiche di quel periodo:

«I think I shall paint less and less from life and more and more from drawings. I want more and more to make pictures like objects in some way, and yet believe it is useless to invent. I want to paint unrealistic realistic works»⁴⁹⁵.

Forse non ci risulta del tutto chiaro cosa intendesse Grant con l'espressione «unrealistic realistic works»; ma ricollocandola nell'ambito della consueta trasposizione empirica “all'inglese” delle teorie avanguardiste continentali, probabilmente riusciremmo a cogliere un po' più distintamente il senso di queste parole. Astrazione era un termine che implicava necessariamente una conflittualità di fondo con quanto Fry stava faticosamente cercando di mettere nero su bianco proprio allora; delle opere che fossero non del tutto realistiche, ma nemmeno completamente irrealistiche, potevano offrire un momentaneo compromesso risolutore tanto per Fry, quanto per i suoi artisti. Già nel catalogo della seconda mostra postimpressionista, Fry aveva affrontato la questione del “limite” oltre cui il «purely abstract language of form» di artisti come Picasso e Matisse potesse spingersi nel processo di semplificazione e astrazione della realtà, prima che si corresse il rischio di cadere in un completo *nonsense*.

«They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life – chiariva Fry – By that I mean that they wish to make images

⁴⁹⁴ Le parole di Richard Shone sono riportate in D. BLAIR TURNBAUGH, *Duncan Grant and the Bloomsbury Group*, cit., p. 54; per la citazione di Watney, cfr. S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, cit., p. 39.

⁴⁹⁵ Lettera di Duncan Grant a Roger Fry, 20 October 1913, citato in S. WATNEY, *The Art of Duncan Grant*, cit., p. 45.

which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact, they aim not at illusion but at reality»⁴⁹⁶.

Eppure, l'alterità immaginifica di questa nuova realtà, plasmata dalle menti immaginative degli artisti, non comportava ancora, nell'ottica di Fry, la completa rinuncia alla riconoscibilità del dato fenomenico tratto dall'*actual world*, dalla realtà naturale, che restava una fonte d'ispirazione irrinunciabile. La totale astrazione delle forme avrebbe comportato la perdita di quel punto di congiunzione tra l'*imaginative life* e l'*actual life*, l'assenza di quel misterioso e recondito *quid* a cui l'estetica di Fry aveva demandato l'arduo compito di attivare nella mente dell'osservatore, quasi come se si trattasse di un sistema meccanico, il processo di contemplazione immaginativa dell'opera d'arte. La mancanza di un riferimento oggettivo alla realtà avrebbe tradito le aspettative dello spettatore, irrimediabilmente estraniato dalla compartecipazione empatica all'attività creativa dell'artista, sottratto com'era, sin dal primo approccio, degli strumenti basilari di una seppur minima comprensione dell'opera d'arte e, per questo, ingiustamente escluso dal godimento estetico che invece ne avrebbe potuto trarre⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ R. FRY, *The French Group, Catalogue of the second Post-Impressionist exhibition*, (1912), in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 353.

⁴⁹⁷ Anche Michael T. H. Sadleir, pur ammirando moltissimo il lavoro di Kandinsky, metteva in guardia da alcune insidie della nuova pittura astratta: «Kandinsky has an elaborate discussion of the psychological effects on the observer of various colours, likening them to musical instruments, and tabulating the movements, repellent and otherwise, of pure colours, both singly and in combination. [...] The danger of this interesting theory – a danger to which I feel Kandinsky is sometimes perilously near – is of its becoming a system», M. T. H. SADLEIR, *After Gauguin*, «Rhythm», Spring 1912, pp. 21-29, in *Pos-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 287-288.

Era soprattutto il rimando ad una qualche ripercussione psicologica del colore, dalla prospettiva di Sadleir, a viziare l'intera teoria di Kandinsky: «What seems more valuable is the idea that colour can convey a more immediate and subtle appeal to the inner soul than words, and this not only for the reason given by Kandinsky – that it is capable of greater variety of tone – but also from its greater freedom from this same association of ideas. [...] While encouraging the new art to abandon the accepted aspect of nature, not to fear in fact the charge of bad drawing and impossible colour, Kandinsky gives a wise and necessary warning. The process is attended by a double danger. Anti-naturalism may become pure pattern-making, and form and colour mere symbols. He should have added that the chief fault of such an art is that it leads nowhere – sospetto condiviso senz'altro da Fry – It is barren because it never touches reality, and reality is as essential as naturalism is deplorable. The other danger is the creation of an imaginary dream-world, which being also divorced from life is equally worthless to the future of art. The true way is the way of the inner *notwendigkeit*, and that can be found only by the true artist», *Ibidem*.

Altrettanto incerto l'avvicinamento dei *Bloomsberries* al Cubismo di Picasso. Come ha giustamente notato Charles Harrison: «Neither Fry nor Bell ever really understood Cubism, and those few English artists who were later to see through the confusion between Cubism and abstract art were not to be among those supported by either critic»⁴⁹⁸.

In effetti artisti come Wyndham Lewis, Frederick Etchells e il giovane scultore Gaudier-Brzeska, seppur apprezzati da Fry e attivi per un certo periodo presso il suo Omega Workshop⁴⁹⁹, maturarono col tempo uno spirito rivoluzionario, eversivo e provocatorio, ben lontano dalla rassicurante ed intima domesticità agreste che invece inizierà a fare da sfondo a gran parte della produzione artistica di Duncan Grant e di Vanessa Bell, specie dopo il loro trasferimento a Charleston. Pur non condividendo l'irruenza comunicativa con cui i vorticisti di Lewis, sulla scia dei futuristi italiani, si stavano imponendo sulla scena londinese, i *Bloomsberries*, come già anticipato, non restarono indifferenti alle loro sperimentazioni cubo-futuriste. La mostra futurista alla Sackville Gallery nel marzo del '12 aveva sì incuriosito Fry che, però, e in realtà assai sorprendentemente dobbiamo ammettere, vide nelle opere dei futuristi un che di «tired convention» e un eccesso di «psychological painting». I risultati ottenuti dal dinamismo plastico di Boccioni e dalle visioni simultanee di

⁴⁹⁸ C. HARRISON, *English Art and Modernism 1900-1939*, cit., p. 63.

Sul *misunderstanding* del Cubismo da parte di Fry e di Bell si legga anche J. BEECHEY, *Defining Modernism: Roger Fry and Clive Bell in the 1920s*, in *The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, cit., pp. 39-51.

⁴⁹⁹ Con la pubblicazione del primo numero di «Blast» nel 1914, Lewis sancì ufficialmente la nascita del Vorticism inglese, dopo che, a causa di incomprensioni e malumori reciproci, aveva abbandonato l'Omega Workshop. Fry, che non aveva mai celato la propria antipatia nei confronti di Lewis, fu però piuttosto rammaricato della fuoriuscita di Gaudier-Brzeska dalla propria *coterie* di artisti, avendone sinceramente apprezzato la raffinata semplicità delle sue sculture, la cui plasticità, quasi arcaicizzante, si sarebbe arricchita nel periodo vorticista di una più vigorosa forza espressionistica. Dopo la sua prematura scomparsa sul fronte francese nel giugno del 1915, Fry decise di dedicargli sul «Burlington Magazine» un encomiastico articolo, con cui celebrare l'incredibile talento mostrato da Gaudier-Brzeska nel plasmare le sculture secondo i canoni della «pure form», sebbene, secondo Fry, i risultati delle sue sperimentazioni cubiste e vorticiste non fossero in linea con il suo più autentico temperamento artistico, cfr. R. FRY, *Gaudier-Brzeska*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 29, N. 161, August 1916, pp. 208-211. Dietro l'aspetto solo apparentemente anedddotico dell'episodio, la rottura Fry-Lewis ha rappresentato nella storia dell'arte inglese del Novecento il momento fatidico della separazione tra il Modernismo nazionalista di «Blast» e quello filo-francese del circolo di Bloomsbury, cfr. R. SHONE, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, in *The Art of Bloomsbury*, cit., p. 17.

Severini gli sembrarono «much more of a psychological or scientific curiosity than a work of art»⁵⁰⁰.

Al contrario, Frank Rutter, critico del «Sunday Times» e sicuro sostenitore tanto del Futurismo italiano quanto dell'Espressionismo tedesco, si farà promotore di una mostra significativamente intitolata *Post-Impressionist and Futurist Exhibition*, inaugurata presso le Doré Galleries di Londra nel 1913. Fu l'occasione con cui Rutter radunò quei giovani artisti inglesi che gli erano sembrati ben più coraggiosi di Fry e dei suoi protetti nell'abbracciare la più attuale avanguardia europea; tra questi, John D. Fergusson, Samuel J. Peploe, Christopher R. W. Nevinson, David Bomberg, nessuno dei quali era stato incluso da Fry nella seconda mostra postimpressionista⁵⁰¹. Insomma, sembrò quasi che Fry avesse aperto le porte del suo vecchio palazzo vittoriano londinese solo ad alcuni artisti “moderni”: fu ben felice di accogliere in salotto i nuovi maestri della contemporaneità appena giunti da Parigi, accompagnati dal loro seguito di fidati e fedeli discepoli ma, allo stesso tempo, preferì lasciare nell'anticamera dell'ingresso, in una cauta attesa, quei signori che gli erano sembrati eccessivamente chiassosi nei modi, troppo indisponenti nel loro deliberato rifiuto delle principali norme di “buona condotta artistica”. Sarà Walter Sickert a stigmatizzare quella che resta come una delle principali accuse alla scarsa sensibilità avanguardista di Fry; nel 1925 dirà: «While Post-Impressionist painters in France have been not inconveniently divided into Fauves and Faux-Fauves, the corresponding division in England may be said to

⁵⁰⁰ R. FRY, *Art: The Futurists*, «Nation», 9 March 1912, pp. 945-946, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., pp. 298-299.

«I think they have got hold of a good idea – continua Fry – but one which it will be very hard to carry out; as yet their work seems for the most part too merely ingenious, too scientific and theoretic, too little inspired by concrete emotion. It is the work of bold and ingenious theorists expressing themselves in painted images rather than of men to whom paint is the natural, inevitable mode of self-revelation. [...] As yet the positive elements in their creed, their love of speed and of mechanism, have failed to produce that lyrical intensity of mood which alone might enable the spectator to share their feelings», *Ivi*, pp. 300-301.

⁵⁰¹ Soprattutto l'esclusione dei primi due sembra più eclatante, dal momento che, insieme a George L. Hunter e a Francis Cadell, tutti scozzesi, essi costituirono quello che dagli anni Quaranta del Novecento è stato identificato come il gruppo degli “Scottish Colourists” che, proprio nello stesso periodo della promozione postimpressionista avviata da Fry, avevano anch'essi sviluppato uno stile pittorico molto vicino a Cézanne e a Matisse. Sull'importanza di Edimburgo quale luogo di un dibattito artistico non meno vivace di quello londinese, cfr. S. REYNOLDS, *Paris-Edinburgh. Cultural Connections in the Belle Epoque*, Ashgate, Aldershot 2007.

have been practically established as between Post-Impressionists licensed by Mr. Fry, and those unlicensed by Mr. Fry»⁵⁰².

Più indulgentemente, possiamo dire, semplicemente, che non si può avere occhi per tutto e per tutti. Comunque, di qualunque natura fosse, l'interesse di Fry nei riguardi del Cubismo e dell'astrazione russa lo portò a realizzare, tra il 1914 e il 1915, alcuni quadri di ispirazione cubista, altri timidamente astratti. Tra questi, *Essay in Abstract Design* è di certo un omaggio al nuovo linguaggio cubista che aveva avuto modo di vedere nei più recenti lavori di Picasso esposti in casa Stein a Parigi⁵⁰³. Fry inserì nel dipinto piccoli pezzi di carta incollata e due veri biglietti del tram: osò troppo e lasciò inesplorata questa strada per tornare ad una più rassicurante pittura figurativa, privilegiando paesaggi e nature morte. Più ardito Grant che parteciperà persino all'esposizione dei vorticisti nel giugno del 1915 con due dipinti astratti, mentre Vanessa aveva iniziato dal '13 a dipingere quadri astratti con protagonisti dei rettangoli colorati, posizionati verticalmente sulla tela, talvolta sovrapposti⁵⁰⁴.

⁵⁰² Citato in R. CORK, *From "Art-Quake" to "Pure Visual Music". Roger Fry and Modern British Art, 1910-1916*, in *Art Made Modern, Roger Fry's Vision of Art*, cit., p. 71.

⁵⁰³ Frequenti erano stati anche i soggiorni parigini di Fry, spesso in compagnia dei Bell e di Duncan Grant. L'ultimo, prima dello scoppio della prima guerra mondiale, ci fu alla fine di gennaio del 1914. Visitarono casa Stein e Gertrude li portò, come spesso faceva, da Picasso e Matisse. Già l'inverno precedente Fry aveva acquistato da Kahnweiler l'opera di Picasso *Testa d'uomo*. In realtà, fino a quel momento Fry non si era mostrato del tutto convinto dell'approdo cubista di Picasso e i pochi lavori che egli stesso realizzò in questa direzione (oltre a *Essay in Abstract Design*, esposto all'Alpine Club Gallery nel novembre del 1915, dobbiamo immaginare che ne realizzò solo pochi altri) nacquero più da una sincera curiosità di cimentarsi con materiali cosiddetti extra-pittorici che non da una più attenta riflessione sulle ripercussioni teoretiche che tale gesto avrebbe comportato nel linguaggio dell'arte contemporanea di lì a venire.

In una lettera inviata proprio a Gertrude Stein, Fry manifesta le proprie perplessità sull'eventualità di una ricezione positiva del nuovo stile di Picasso presso il pubblico inglese: «English provincial life is a very strange and exotic thing. I feel as tho' I were in another planet when I get into it. They listened to me with deep attention and remained, as far as I could see, profoundly unmoved and unconvinced. Do you know the effect of Picasso's *Tête d'Homme* (the one with G. R. on it) as lantern slide is simply amazing. The increase of scale and the intensity of light and shade make it a most impressive thing. But the difficulty with an English audience is that they haven't got the sensibility to form. They'll take one's ideas as pure ideas, but they can't fit them on to the pictures at all», lettera di Roger Fry a Gertrude Stein, 5 marzo 1913, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, p. 365.

⁵⁰⁴ Si è ipotizzata un'influenza dell'opera dell'astrattista ceco František Kupka *Piani Verticali III*, esposto a Parigi al Salon des Indépendants nella primavera del 1913. Fry, Grant e i Bell potrebbero aver visto l'opera di Kupka perché si trovavano a Parigi proprio in quei mesi, cfr. J. COLLINS, *The Omega Workshops*, cit., p. 114.

A differenza dei toni entusiastici di Watney e Shone, Harrison giudica piuttosto negativamente queste opere astratte, «thin and amateurish»⁵⁰⁵ – scrive. Così come Roger Fry e Clive Bell non seppero comprendere fino in fondo il Cubismo e l’Astrattismo sul piano teorico, allo stesso modo né Grant né la Bell furono in grado di «learn much from Cubism» o di «produce anything to instantiate the concept of “decorative” painting which had not already been surpassed by Matisse»⁵⁰⁶.

In effetti, specie nel caso di Duncan Grant, sembra quasi che l’artista fosse interessato innanzitutto alla resa materica che l’utilizzo di materiali nuovi, inusuali per la pittura, gli consentiva di ottenere; più che una precisa costruzione formale, in verità, le sperimentazioni di questi anni produssero lavori che testimoniano in primo luogo la curiosità di mettersi alla prova con tecniche nuove, anzitutto sul profilo pratico, fattuale, mettendo da parte, come il più tipico pragmatismo inglese esige, interferenze dogmatiche o implicazioni intellettualizzanti.

Interior, Gordon Square, un dipinto astratto di Grant, costruito sulla sovrapposizione casuale di rettangoli di varie dimensioni, ce ne dà una prova evidente. Ispirato all’*Uomo con chitarra* di Picasso, ammirato ancora una volta nella collezione parigina di Gertrude Stein, l’opera fu realizzata in due diverse versioni: una ad olio, la seconda interamente fatta di *collages*. In entrambi i casi, sarebbe fuorviante trascendere dall’analisi delle differenti tecniche adottate nelle due varianti ottenute da Grant, per perdersi nei meandri sconosciuti delle possibili interpretazioni delle intenzioni dell’artista.

Non è della stessa opinione Christopher Reed che immagina, invece, semplicemente una «coincidental affinity» tra l’opera di Kupka e quella della Bell, cfr. C. REED, *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, Yale University Press, New Haven and London 2004, pp. 147-163 e p. 291, nota 26.

Tra i pochi lavori astratti della Bell, si segnalano due dipinti, entrambi intitolati semplicemente *Abstract Painting*, alla Tate Gallery di Londra e al MoMA di New York. Si datano tra il 1914-’15; come la pittrice, anche Fry abbandonerà ogni interesse per l’arte astratta già verso la fine degli anni Dieci. Riferendosi ad un quadro astratto di Vanessa in suo possesso, Fry scriverà: «The only picture of yours which has gone thin on my hands is that big abstract business which I have in my studio and which doesn’t mean anything to me now», lettera di Roger Fry a Vanessa Bell, 6 aprile 1919, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 449.

⁵⁰⁵ C. HARRISON, *English Art and Modernism 1900-1939*, cit., p. 71.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

Ecco quindi che, pur toccando il limite estremo della completa astrazione, un'opera come *Interior, Gordon Square* rappresenta un esempio della «pure painting» contemplata da Fry: un esercizio di semplificazione delle forme che, però, si è spinto troppo oltre. Il rapido dietro frónt di Fry ci induce a pensare che lo stadio ultimo verso cui era lecito arrivare fosse, quindi, «the kind of abstraction-by-simplification-from-nature» – come ha ben schematizzato Simon Watney⁵⁰⁷. Analogamente, *Abstract Painting* di Vanessa Bell non è altro che un esercizio di forme geometriche colorate con cui la pittrice indaga, tutto sommato non diversamente dall'amato Matisse, le relazioni che si instaurano tra il colore e i confini delle forme, in questo caso un quadrato e dei rettangoli di varie dimensioni, più o meno precisi, entro cui il colore viene steso con pennellate uniformi. Il colore giallo di fondo, la presenza di un quadrato, di un pallido color rosa, in dialogo con cinque rettangoli stretti ed allungati verticalmente, tre di colore verde-blu, i restanti dipinti in due diverse tonalità di rosso, sono elementi che conferiscono anche a questo dipinto astratto la delicatezza coloristica tipica della Bell.

«Duncan and I do nothing here but paint – scriveva Vanessa a Fry da Asheham, la casa di campagna di Virginia nell'East Sussex – He has started on a long painting which is meant to be rolled up after the manner of those Chinese paintings and seen by degrees – riferendosi al dipinto *cinetico* di Duncan – It is purely abstract»; aggiunge però: «We have also both started on a still life and on different landscape»⁵⁰⁸. L'astrazione per i *Bloomsberries* non fu, pertanto, una scelta univoca di condotta artistica, né tantomeno una diretta filiazione stilistica delle precedenti contaminazioni subite dal Postimpressionismo francese. Anzi, l'alternanza, poi la mescolanza, di una “maniera” con l'altra negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, ci danno la prova della vitalità creativa di un gruppo di giovani artisti che

⁵⁰⁷ Cfr. S. WATNEY, *English Post-Impressionism*, cit., p. 98.

⁵⁰⁸ Lettera di Vanessa Bell a Roger Fry, 24 agosto 1914, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., p. 169.

Dopo quasi dieci anni la Bell ricorderà con stupore misto a nostalgia la fervida attività artistica che aveva condotto con Grant prima della grande guerra: «I think both Duncan and I have changed extraordinarily during the last 10 years or so, I hope for the better. But also it seems to me there was a great deal of excitement about colour then – 7 or 10 years ago – which perhaps has rather quieted down now. I suppose it was the result of trying first to change everything into colour. It certainly made me inclined also to destroy the solidity of objects, but I wonder whether now one couldn't get more of that sort of intensity of colour without losing solidity of objects and space», lettera di Vanessa Bell a Roger Fry, 19 settembre 1923, *Ivi*, p. 272.



Roger Fry

Essay in Abstract Design, 1914-1915

Olio su tavola e biglietti del tram

Tate Gallery, Londra



Vanessa Bell

Abstract Painting, 1914 c.

Guazzo e olio su tela

Tate Gallery, Londra

aveva sperato di rifondare le basi stesse di un sistema culturale, come quello dell'Inghilterra edoardiana, che ancora a fatica sembrava aprirsi alle correnti "corruttrici" delle avanguardie continentali⁵⁰⁹.

Se probabilmente neanche Fry, Grant e la Bell seppero guardare oltre quelle che sembrarono le ultime e più curiose novità della pittura di Parigi e di Monaco, è perché, nel loro profondo, restavano figli di quel conservatorismo vittoriano di cui non seppero, o non vollero, farsi irreprensibili demolitori fino in fondo. Non sorprende, perciò, che Grant ridipingesse tra il 1917-'18 un suo quadro astratto aggiungendovi in primo piano, su quello che adesso era diventato il più tradizionale dei tavoli della più tradizionale delle nature morte, un limone e un vaso bianco: *The White Jug*, come ha scritto Christopher Reed, è per il pittore «a kind of manifesto for the end of abstraction»⁵¹⁰. Allo stesso modo Vanessa confiderà al figlio Quentin, molti anni più tardi, che la scelta di abbandonare l'astrazione fu dettata dalla constatazione «that nature was much richer and more interesting than anything one could invent»⁵¹¹.

In un mondo molto poco votato alla più ferrea fedeltà dottrinale, come era quello di Bloomsbury, anche la dicotomia tra figuratività ed astrazione, di fatto, non esistette mai tra i suoi artisti in termini antitetici e, di conseguenza, è in realtà un falso

⁵⁰⁹ Difatti, come evidenziato anche da Richard Shone, tante sono state le anime dell'arte di Duncan Grant, Vanessa Bell e Roger Fry: «We move between an advanced geometric abstraction and an informal extension of the Victorian subject picture; between tightly controlled realism and swift, lyrical spontaneity; between erotic longing and familial tranquillity. There are vivid depictions of some of the lasting personalities of the early twentieth-century and interpretations of archetypal European iconography. We move from bacchanalian fantasy to a brooding transformation of the day-to-day materials of existence. In portraiture there are moments of fastidious self-appraisal and others of a near-caricatural immediacy. Such variety is contained, however, within the parameters of a pacific and celebratory outlook with, at the centre, personal affections and domestic peace», R. SHONE, *The Artists of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, in *The Art of Bloomsbury*, cit., p. 14.

⁵¹⁰ C. REED, *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, cit., p. 163. In qualche modo anche gli artisti di Bloomsbury parteciparono al "ritordo all'ordine" tipico degli anni postbellici. In Inghilterra, come nel resto d'Europa, lo sfacelo della guerra aveva inevitabilmente mostrato tutta la disillusione della precedente stagione avanguardista. Persino un futurista inglese della prima ora come Christopher R. W. Nevinson dirà nel '19: «The immediate need of the art today is a Cézanne, a reactionary, to lead art back to the academic traditions of the Old Masters, and save contemporary art from abstractions, as Cézanne saved Impressionism from "effects"», citato in F. SPALDING, *Duncan Grant. A Biography*, cit., p. 223.

⁵¹¹ Cfr. F. SPALDING, *Vanessa Bell*, cit., p. 163.



Duncan Grant

The White Jug, 1914-1918

Olio su pannello di legno

Collezione privata

problema quello che la critica si è trovata ad affrontare in questo senso. Senza dubbio il fervido ottimismo che animò gli ambienti artistici negli anni prebellici, a Londra come nelle altre capitali europee, favorì una spinta alla sperimentazione e un'apertura intellettuale che si sarebbero purtroppo spente all'indomani della guerra.

Come Vanessa Bell scrisse nei suoi diari, nel 1904, con la scomparsa del padre, Leslie Stephen, un *eminent victorian*, le sembrò che anche tutto quell'asfissiante bagaglio di buoni costumi di rettitudine e di compostezza sociale, di cui la regina Vittoria era stata per decenni l'esempio più illustre e decoroso per qualsiasi inglese rispettabile, fosse all'improvviso svanito per sempre. Sgomberata la mente dagli obblighi e dalle costrizioni familiari, finalmente, poteva considerarsi affrancata dalle catene di un'esistenza precocemente spenta, impolverata com'era dalla coltre di angoscia in cui, con i fratelli, aveva trascorso le sue giornate nella casa di Hyde Park Gate, adesso felicemente abbandonata per la ben più ariose stanze bianche di Gordon Square⁵¹². Ma dopo dieci anni, nel 1914, le sembrava che la guerra si stesse

⁵¹² Frequenti, anche nelle memorie di Virginia Woolf, i rimandi alle case ove abitò insieme ai propri cari, quasi a sancire un connubio inscindibile tra lo scorrere delle stagioni della propria vita e gli ambienti che gli fecero da sfondo; negli anni Trenta, ricordando l'adolescenza trascorsa ad Hyde Park Gate, scriverà: «Here of course, from my distance of time, I perceive what one could not see then – the difference of age. Two different ages confronted one another in the drawing room at Hyde Park Gate: the Victorian Age and the Edwardian Age. We were not his children, but his grandchildren... The cruel thing was that while we could see the future, we were completely in the power of the past. That bred a violent struggle. By nature, both Vanessa and I were explorers, revolutionists, reformers. But our surroundings were at least fifty years behind the times», V. WOOLF, *Moments of Being*, p. 33, citato in N. E. GREEN, *From Little Holland House to Charleston: Bloomsbury's Victorian Inheritance*, in *A Room of Their Own. The Bloomsbury Artists in American Collections*, edited by Nancy E. Green and Christopher Reed, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca-New York 2008, p. 28.

Decise a lasciare Kensington, Virginia ricorda come, con Vanessa, con alla mano una cartina di Londra, avessero alla fine scelto il quartiere di Bloomsbury per iniziare lì una nuova «life afresh». Come ricorderà Vanessa: «It seemed as if in every way we were making a new beginning in the tall, clean, rather frigid rooms, heated only by coal fires in the old-fashioned open fireplaces. It was a bit cold but it was exhilarating to have left the house in which had been so much gloom and depression, to have come to these white walls, large windows opening onto trees and lawns, to have one's own rooms, be master of one's own time, have all the things in fact which come as a matter of course to many of the young today but so seldom then, to young women at least», V. BELL, *Sketches in Pen and Ink*, edited by Lia Giachero, Pimlico, London 1997, p. 99.

Sugli «spazi di Bloomsbury», si legga C. REED, *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, cit., e A. TROTTA, «It's Heaven!». *Atelier e case d'artista da Kensington a Bloomsbury*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di Stefania Zuliani, cit., pp. 85-98.

già portando via le sue belle speranze di giovane pittrice e quelle di tutti gli altri *Bloomsberries* che, come lei, avevano creduto di poter continuare a vivere la propria esistenza immersi tra le parole delle loro conversazioni tra amici e circondati dall'allegria dei colori dell'arte che, in uno «spirit of fun», Fry aveva insegnato loro ad apprezzare. Per fortuna, però, l'arte di Vanessa, così come quella di Duncan, avrebbe loro concesso, e ancora per molti anni, «the magic power to produce a world of their own»⁵¹³.

3. Art: il “triangolo estetico” di Clive Bell

«Art is nature seen in the light of its formal significance»⁵¹⁴. È Leo Stein a condensare in questa citazione molto delle riflessioni di Roger Fry e Clive Bell sul significato dell'arte. A pensarci bene, infatti, non è difficile immaginare, idealmente, i due critici dalla parte di Leo, che preferì ritirarsi a Firenze con i suoi Cézanne, i Renoir e i Matisse, che non dalla parte della ben più ardita Gertrude che, rimasta a Parigi, continuava a comprare opere di Picasso del più fervido periodo cubista⁵¹⁵. E in linea con i due inglesi, è anche l'apprezzamento di Leo Stein nei riguardi di Cézanne:

⁵¹³ A. GARNETT, *The Eternal Moment*, Puckerbrush Press, Orono 1998, p. 38.

⁵¹⁴ Citato in J. JOHNSON SWEENEY, *Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure*, cit., p. 7.

⁵¹⁵ Con questo non si vuole suggerire l'idea che Fry e Bell preferissero Matisse a Picasso. Al contrario, sebbene sia stata l'influenza di Matisse la presenza dominante nelle scelte stilistiche degli artisti di Bloomsbury, sia Fry che Bell riconsiderarono con toni positivi, retrospettivamente, il ruolo svolto da Picasso all'interno del *New Modern Movement* inaugurato nel '10. Siamo ormai negli anni Venti quando i due critici sono pronti a insignirlo del titolo di “maestro”, esattamente come avevano fatto dieci anni prima con Cézanne (Cfr. C. BELL, *Matisse and Picasso*, «The New Republic», 19 May 1920). Sebbene non riuscisse ancora a cogliere l'effetto emozionale delle sue astrazioni cubiste, Fry si dice, nel 1921, ammirato dalla costante ricerca sperimentatrice di Picasso: «Whether the abstract picture succeeds in expressing and arousing emotion as fully and more purely than representative pictures or fails, the effort in either case has been of immense importance to art in throwing us back on the internal necessities of design. It has forced us to explore and understand those laws which artists are always tending to lose sight of under pressure of the interest and excitement of representation. Many first ago, when first these abstraction paintings were brought to our notice, I said that it would be impossible to judge at once how far they would succeed; that we must wait to see how much our response to such abstract appeals to the visual sense could be developed. I think the lapse of time has

«Cézanne's essential problem is mass and he has succeeded in rendering mass with a vital intensity that is unparalleled in the whole history of painting. No matter what his subject is – the figure, landscape, still life – there is always this remorseless intensity, this endless unending gripping of the form, the unceasing effort to force it to reveal its absolute self-existing quality of mass. There can scarcely be such a thing as a completed Cézanne»⁵¹⁶.

Potremmo leggere dietro la qualità della *massa* menzionata da Leo Stein, la qualità della *plasticità* intorno a cui si concentrerà l'analisi formalista dell'arte suggerita da Fry. Con piglio più deciso, sarà però Clive Bell a sancire con la pubblicazione di *Art* nel 1914, la creazione di quell'intricato binomio *forma-emozione* intorno a cui si è costruita di lì in poi la sua fama, al fianco di Fry, di padre teorico del formalismo inglese.

A differenza di Bell, però, Fry ha affrontato le insidie del formalismo anche dal punto di vista dell'artista. Pittore tra i pittori, ha vissuto con loro le difficoltà del perseguimento di un riconoscimento ufficiale nella società e nella cultura artistica del tempo, vivendone al contempo le preoccupazioni operative, pratiche, di chi per la prima volta tentava di lavorare al di fuori dei canoni imposti dallo “splendido isolamento” insulare della Gran Bretagna.

Nel suo lavoro di pittore, così come in quello di critico, Fry procedeva dalla pratica alla teoria. Il fatto che spesso non fosse riuscito a riconvertire la teoria formulata in una *pratica critica* che andasse di pari passo con la *pratica pittorica* ha sicuramente complicato, persino compromesso, una lettura chiara del suo apporto di critico formalista allo studio della storia dell'arte. Ricordando Fry, Desmond MacCarthy ha scritto:

«His intellectual integrity matched the genuineness of his sensibility. There is no trace of “bug-bear” verbiage in his writings. In reading him you never feel that you

shown that our sensibility in this direction is capable of development», R. FRY, *Picasso*, «The New Statesman», 29 January 1921, in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 344-345.

Similmente Bell, che frequentava abitualmente Picasso e Derain durante i suoi soggiorni in Francia, scriverà di lui nel '36: «Picasso, one realizes, whether one likes it or not, Picasso, the most visual of poets, is a literary painter. He always was: again and again his pictures express an emotion that did not come to him through the eyes alone. Matisse, by comparison, is aesthetic purity itself; and that may account to some extent for the wider influence of Picasso», C. BELL, *Picasso's Mind*, «The Living Age», August 1936, p. 532.

⁵¹⁶ Citato in J. JOHNSON SWEENEY, *Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure*, cit., p. 7.

are being taken in by sleight of pen, or that he is trying to intimidate you into agreement. He writes like one exploring himself, confident certainly in his analysis and conclusions, but fully aware of the precarious foundations on which aesthetic judgments rest. He has given us fresh eyes to see with»⁵¹⁷.

Certamente, come si è visto, non ci ha aiutato ad aprire i nostri «fresh eyes» sull'astrazione di inizio Novecento, ma è cosa nota che un'arte come quella di Kandinsky e degli espressionisti tedeschi richiede, oggi come ieri, uno sforzo analitico e degli strumenti interpretativi che solo la conoscenza del pensiero teorico che l'ha originata può in parte fornire, tanto che lo stesso Kandinsky aveva avvertito l'esigenza di dover accompagnare le proprie opere con dei commenti teorici che le spiegassero⁵¹⁸. Dobbiamo ammettere che, in questo campo, gioca un ruolo decisivo una certa sensibilità estetica, del tutto personale, una «tendency to esthetic seeing»⁵¹⁹, come scriveva Leo Stein, che evidentemente i *Bloomsberries* non riuscirono ad avere nei riguardi dell'avanguardia astratta. D'altronde, pur intravedendo dei punti di contatto tra le modalità interpretative di un'opera astratta così come indicate da Kandinsky e l'approccio analitico che Fry aveva indicato già nel suo *Essay in Aesthetics*, «l'applicazione del metro formale a un'arte che portava in campo le nozioni di soggetto, espressione, sentimento, spiritualità aveva reso quasi impossibile mettere a punto una precisa risposta critica»⁵²⁰.

⁵¹⁷ D. MacCARTHY, *Roger Fry*, in *Roger Fry. Paintings and Drawings*, The Art Council, London 1952.

⁵¹⁸ Su questo si legga M. PASSARO, *L'arte espressionista. Teoria e storia*, Einaudi, Torino 2009, in particolare pp. 125-142.

⁵¹⁹ Cfr. J. JOHNSON SWEENEY, *Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure*, cit., p. 7.

È interessante notare, però, che Leo Stein, benché fosse stato sempre assai scettico di quelle che per lui restavano le incomprensibili astrazioni cubiste di Picasso e di Braque, seppe successivamente apprezzare l'arte di Mondrian; nel 1945 scriveva a Maurice Sterne dall'Italia: «I see you had a Mondrian exhibition... when Picasso and Braque began their abstractions I was interested but couldn't see that they succeeded. Mondrian avoids that confusion by sticking to right angles and regularity, but I have not seen enough of his work to see how far he gets», *Ibidem*.

⁵²⁰ M. PASSARO, *L'arte espressionista. Teoria e storia*, cit., p. 137.

Infatti Kandinsky, pur partendo dall'analisi delle forme, indagate nella loro exteriorità, ritiene, però, che «soltanto attraverso una compartecipazione sensibile sarà possibile affrontare correttamente l'opera che, altrimenti, “resterà muta”»⁵²¹.

In mancanza di questa sensibilità, infatti, il disagio degli artisti di Bloomsbury nei confronti dell'astrazione cresceva allorché la si considerasse non solo come pratica artistica ma, soprattutto, in quanto oggetto di analisi critica⁵²².

Se non è di certo la *spiritualità* quella che Fry cerca in un'opera d'arte, un suo articolo del 1919, apparso su «Athenaeum» e intitolato *The Artist's Vision*, ci può aiutare nel comprendere meglio la sua idea del lavoro dell'artista e, quindi, del processo creativo di produzione artistica messo in atto nel momento in cui dalla fase di semplificazione mentale, concettuale, delle forme oggettive della realtà, l'artista passa alla loro traduzione pittorica sulla tela, conferendo loro una nuova significazione e una nuova vita *immaginativa*.

Una visione funzionalistica, potremmo dire, «the practical vision of our instinctive life»⁵²³ – scrive Fry – ci è del tutto inutile quando decidiamo di intraprendere lo studio di un'opera d'arte. Nel momento stesso in cui ci avviciniamo ad un quadro per vedere in linea di massima di cosa si tratta, ecco che abbiamo già smesso di guardarlo una volta individuato il soggetto in esso rappresentato: abbiamo visto, appunto, non guardato. La *visione estetica*, quella attraverso cui riusciamo a cogliere l'armonia della forma e del colore, esige un completo distacco «from the

⁵²¹ *Ivi*, p. 179.

⁵²² Sebbene le riflessioni di Bell sembreranno particolarmente congeniali all'accettazione di un'arte astratta, non descrittiva ma fatta di sole «forme pure», come scrive, ovviamente così non è. Ma il contrasto è solo apparente: «Bell goes farther than any previous theorist in denying aesthetic value to representation of the visible or to the associations evoked by the objects represented. Logically, his theory calls for abstract art, in which the element of representation is reduced to a minimum, or nonobjective painting, in which it is entirely dispensed with. But whereas an important segment of contemporary painters have acted upon these premises, Bell himself is not a partisan of non-objective or abstract art. Representation is not inimical to significant form; it is simply irrelevant to it. The enlightened spectator, the aesthete, reacts only to the form in a representational painting. He experiences it as an abstraction», cfr. S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1963, p. 86.

⁵²³ R. FRY, *The Artist's Vision* (1919), in ID., *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920, p. 32. Da questo articolo sono tratte anche le successive citazioni.

passions of the instinctive life», perché è con questo distacco che l'artista ha operato, azionando quella che Fry definisce una *visione creativa*:

«It demands the most complete detachment from any of the meanings and implications of appearances. Almost any turn of the kaleidoscope of nature may set up in the artist this detached and impassioned vision, and, as he contemplates the particular field of vision, the (aesthetically) chaotic and accidental conjunction of forms and colours begins to crystallise into a harmony; and as this harmony becomes clear to the artist, his actual vision becomes distorted by the emphasis of the rhythm which has been set up within him. Certain relations of directions of line become for him full of meaning; he apprehends them no longer casually or merely curiously, but passionately, and these lines begin to be so stressed and stand out so clearly from the rest that he sees them far more distinctly than he did at first. Similarly colours, which in nature have almost always a certain vagueness and elusiveness, become so definite and clear to him, owing to their now necessary relation to other colours, that if he chooses to paint his vision he can state them positively and definitely. In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision».

È, in sostanza, esattamente quanto Vanessa Bell dichiarerà a proposito del suo modo di concepire il proprio lavoro di pittrice in una delle poche occasioni in cui espose più chiaramente le linee guida del credo artistico al quale rimase sempre fedele. Nel 1925, davanti all'uditorio dei giovani studenti della Leighton Park School di Reading, ai tempi frequentata dal figlio Quentin Bell, affermava:

«Oggi gli artisti usano spesso delle tecniche molto semplici e la maggior parte della gente, che ritiene un'opera d'arte tanto più bella quanto più sembra difficile da realizzare, le liquida con un "Ma lo può fare anche un bambino!" E in effetti lo può fare anche un bambino se il bambino in questione è in grado di vedere cosa bisogna fare. Guardate questi disegni di bambini. Come è preciso e sicuro e senza esitazione il tratto. Non hanno difficoltà a fare quello che vogliono fare. Ma già verso i sei anni i bambini cominciano a perdere questo potere e oso supporre che alcuni di voi [...] lo hanno pressoché perduto. Perché? [...] Voi state permettendo [ai vostri occhi] di distrarsi da forma e colore a vantaggio di una serie di cose senza importanza. Naturalmente è inevitabile che succeda e non sarebbe giusto per voi, nemmeno come artisti, continuare ad avere la visione del mondo che hanno i bambini. Dovete imparare a vedere qualcosa di diverso oltre ai colori piatti, dovete imparare a vedere la forma in tutte le sue complessità e le distanze e lo spazio. Ma non permettete alla vostra attenzione di deviare dall'interesse in quello che vedete all'interesse per quello che fate. È questo il pericolo. Imparate a guardare e il resto verrà da sé. [...] L'abilità tecnica di un bambino è infatti abbastanza grande da permettergli di fare qualsiasi cosa, tranne ciò che richiede un lungo esercizio e voi stessi, all'età di cinque o sei anni, ne avevate abbastanza, sono sicura, da poter fare qualsiasi cosa che come artisti provate la necessità di realizzare ora. Sicuramente ne avevate a sufficienza per fare

quella semplice cosa che è mettere del colore sulla carta o sulla tela. Perché, credetemi, è una cosa abbastanza semplice, siamo noi che la complichiamo cambiando idea tutte le volte che cambia il risultato che vogliamo ottenere. Se potessimo vedere con chiarezza fin dall'inizio dove vogliamo andare a parare come succede ai bambini – e stabilirlo una volta per tutte – i nostri quadri sarebbero senza dubbio riusciti dal punto di vista tecnico come quelli dei vecchi frescanti che erano obbligati a lavorare così dal tipo di tecnica che utilizzavano o come quelli di coloro i quali, come Van Eyck o Piero della Francesca, vedevano chiaramente come una tappa dovesse seguirne un'altra finché non arrivavano alla conclusione. Come loro, un bambino ha una visione che guida la sua mano e adopera l'abilità tecnica necessaria; ma la nostra visione è debole rispetto all'abilità delle nostre mani. Noi non vediamo con chiarezza cosa vogliamo fare. Se potessimo, credo che non avremmo difficoltà a farlo»⁵²⁴.

In qualche modo la Bell riconosce che la difficoltà nel catturare la forma delle cose è tanto dell'artista quanto dello spettatore: lo sforzo di *sintesi immaginativa* del primo resta vano se, dalla parte del secondo, non vi è il medesimo sforzo nel cercare di comprendere – «to grasp», ripetiamo ancora una volta il verbo utilizzato di frequente da Fry per alludere a questa operazione dello spettatore – il significato di quelle forme che, pur estrapolate dalla medesima realtà fenomenica, comune tanto all'esperienza di vita dell'artista quanto a quella dell'osservatore, si sono arricchite nella dimensione dell'*imaginative life* di una significazione estetica che di per sé

⁵²⁴ Citato in L. GIACHERO, *Vanessa Bell. L'ape regina di Bloomsbury*, Selene Edizioni, Milano 2014, p. 71.

In effetti, come sosterranno Bell e Fry, il processo di purificazione dal superfluo coinvolge tanto la creazione dell'artista quanto la visione dello spettatore: «Perhaps least susceptible to significant form are the members of the educated classes, in whom an excessively literary and intellectual culture has brought about a kind of visual atrophy. The average civilized person, according to Bell, is so habituated to seeing labels rather than things that he is virtually insensible to form. An important distinction is to be made between perception as a conceptual activity and as an emotional activity. Many children and primitive people retain a capacity for acute emotional response to visual forms, but except for artists and those gifted with exceptional sensibility civilized adults no longer possess it», cfr. S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, cit., p. 79.

È utile ricordare che Fry aveva apprezzato e lodato il metodo di insegnamento di Marion Richardson (1892-1946), insegnante d'arte alla Birmingham School of Art. Contro la pratica della copia dei modelli, la Richardson aveva riscosso il plauso dei modernisti per il suo innovativo metodo didattico votato alla libertà d'espressione dei bambini, lasciati liberi di disegnare e dipingere senza alcun condizionamento esterno, sottratti così alle imposizioni dell'insegnamento accademico tradizionale. Fu tale l'entusiasmo di Fry, da ospitare, nel 1917, presso lo showroom dell'Omega Workshop, una mostra di disegni degli allievi della Richardson.

Su questo si legga R. FRY, *Children's Drawings* (1917) e ID., *Teaching Art* (1919), entrambi in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 266-274.

non avrebbero se non intervenissero prima l'occhio e poi la mano di un puro artista immaginativo.

Persino una mente viva e brillante come quella di Virginia Woolf ebbe non poche difficoltà nel cogliere il vero senso dei lavori della sorella Vanessa, ammettendo tutta la sua inadeguatezza analitica di fronte a quel genere di pittura:

«Mrs. Bell è muta come una tomba. I suoi quadri non rivelano nulla di lei. La loro reticenza è inviolabile. È per questo che ci intrigano e ci attraggono. È per questo che, se è vero che svelano il loro pieno significato solo a chi, penetrando la tela, sa entrare in sintonia con volumi, rapporti, relazioni e valori di cui noi non sappiamo nulla; se è vero che è un pittore per pittori, comunque sia i suoi quadri attirano la nostra attenzione e ci costringono a fermarci. Ci danno un'emozione. Ci pongono un problema»⁵²⁵.

Ancora più muta sarebbe stata la sua pittura se avesse continuato sulla via dell'astrazione, dal momento che è la stessa Bell ad affermare che «the reason I think that artists paint life and not patterns is that certain qualities in life, what I call movement, mass, weight, have aesthetic value»⁵²⁶. Che questa affermazione risalga al 1913, proprio quando gli artisti di Bloomsbury stavano per aprirsi con curiosità mista a ritrosia all'astrattismo, circoscrive ulteriormente, nel bilancio complessivo delle loro carriere, l'apporto effettivo di questo genere di sperimentazioni pittoriche a poco più che una parentesi. Comunque, per la Bell è «the idea of form [...], but not the idea of form associated with anything in life, but simply form, separated from life»⁵²⁷, a comunicarci un'emozione estetica, a parlarci col linguaggio visivo della pittura. «I think it's all very confusing – ammetteva – and one wades into such quagmires when one embarks on this subject that I thank my stars I needn't really bother about it»⁵²⁸.

⁵²⁵ Così Virginia Woolf nell'introduzione al catalogo della mostra di opere di Vanessa Bell tenutasi alla London Artists Association nel 1930, citato in L. GIACHERO, *Vanessa Bell. L'ape regina di Bloomsbury*, cit., p. 48.

⁵²⁶ Lettera di Vanessa Bell a Leonard Woolf, 22 gennaio 1913, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., pp. 133-134.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ibidem*.

Importava, però, molto di più a Clive Bell, il cui *Art* ruoterà tutto intorno alla tanto celebre quanto “detestata” *significant form* che, “qualunque cosa fosse”, finirà col condizionare anche il ben più pragmatico Fry.

Clive Bell (1881-1964), pubblicitista e critico, ma più di tutto esuberante *socialite* e vivace «uomo di mondo»⁵²⁹, proveniva da una famiglia più che benestante, ma senza alcun antico lignaggio di cui vantarsi; aveva studiato a Cambridge, al Trinity College e, in virtù dell’amicizia stretta negli anni universitari con Thoby Stephen, fratello di Virginia e Vanessa, e poi come sostenitore della causa postimpressionista, si era guadagnato un posto d’onore nel salotto degli amici di Bloomsbury insieme a Roger Fry. Contrariamente a quest’ultimo, intraprese, con la pubblicazione del volume *Art*, l’ardua impresa di conferire statuto dottrinale alle sue idee estetiche, conferendo loro un che di dogmatico rispetto alla «more elastic aesthetic doctrine» di cui Fry fu, immaginiamo con suo sollievo, sostenitore⁵³⁰.

Tra i due vi era una certa reticenza nell’ammettere pubblicamente le reciproche influenze o comunanze di pensiero, che certamente vi furono. Non mancò pertanto una punta di affabile ironia, che ben deve essere stata colta dall’innato *humour* di Bell, nelle parole con cui Fry recensì, nel marzo del 1914, l’opera dell’amico appena uscita per la Chatto and Windus. Dal canto suo Bell, nella prefazione al testo, aveva sì giudicato *An Essay in Aesthetics* un ottimo contributo agli studi di estetica, ma ciò non toglieva che un profondo disaccordo ancora intralciasse, «più o meno amichevolmente»⁵³¹, le loro discussioni su questi temi. L’impavida ambizione di Bell era però ammirevole agli occhi di Fry: sviluppare in un piccolo libro «una teoria completa dell’arte visiva»⁵³² sarebbe stata impresa troppo grande anche per

⁵²⁹ Cfr. A. TROTTA, *Il critico come uomo di mondo*, in C. BELL, *Il piacere della pittura*, traduzione e cura di Antonella Trotta, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 103-121.

⁵³⁰ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, 2nd Edition, Black Dog Books, Norwich 1999, p. 156.

Ricordiamo, infatti, che nel 1913, l’editore Chatto and Windus, che pubblicò la prima edizione di *Art*, aveva inizialmente contattato Fry in merito all’eventualità di scrivere un libro di estetica. A causa di altri impegni Fry, che proprio in quel periodo aveva avviato l’Omega Workshop, dovette rinunciare, proponendo egli stesso di rivolgersi invece all’amico Bell la cui impresa, nei progetti iniziali, avrebbe dovuto dar vita ad una trilogia di volumi intitolata *The New Renaissance*, poi mai realizzata.

⁵³¹ C. BELL, *Prefazione* (1913) in ID., *L’Arte*, a cura di Claudio Zambianchi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2012, p. 35.

⁵³² *Ivi*, p. 33.

un critico ormai ben allenato quale lui era. Fry dovette perciò riconoscergli il merito delle armi:

«Although I have never stated a complete theory of art, my various essays towards that end have by very slow steps been approaching more and more in the direction which Mr. Bell has here indicated with an assurance denied to me»⁵³³.

Quando nel 1948 Bell si accingeva a ripubblicare *Art*, senza manomissioni, ammise di non riconoscersi più in quel «giovane avventuroso»⁵³⁴ che era stato trentacinque anni prima. Le «nebulose speculazioni»⁵³⁵ del temerario Bell del 1914 sembrarono al suo stesso ideatore, a distanza di tanti anni, forse fin troppo ardite nei toni e di certo troppo ottimistiche nelle conclusioni.

Ancora una volta, è la presunzione di oggettività del giudizio estetico l'insidia maggiore sulla quale si affanna, seppur sostenuto dall'irriverenza sfrontata dell'esteta non posseduta da Fry, il discorso che Bell portava avanti nel '14, nella spavalda certezza, allora, di riuscire a prendere il toro per le corna. In realtà Bell è molto franco: si dice sicuro della propria esperienza estetica e delle emozioni che da essa riesce – buon per lui, ci verrebbe da dire – a trarre. Non altrettanto sicuro è, invece, dell'origine di queste emozioni che però sa di vivere quando si trova al cospetto di un'opera d'arte portatrice di *forma significante*: prescindendo dall'opera d'arte finita, Bell non sa spiegarsi fino in fondo se la sua forma sia, in definitiva, «l'espressione di un'emozione peculiare provata per la realtà»⁵³⁶ – realtà da cui la forma è stata originata. Sebbene più volte Bell ci spieghi che cosa intenda con *forma significante* – le relazioni e combinazioni di linee e colori che conferiscono significazione estetica a tutte le opere d'arte di ogni tempo e di ogni luogo, dalle vetrate di Chartres alla scultura messicana, dalla ceramica persiana ai tappeti cinesi, dagli affreschi di Giotto ai dipinti di Cézanne – sembra in definitiva arrendersi, però, di fronte ad un insuperabile ostacolo, ad un'incontrovertibile ipotesi che sembra minare il già precario approdo conclusivo della sua tesi.

⁵³³ R. FRY, *A New Theory of Art*, «The Nation», 7 March 1914, ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 158.

⁵³⁴ C. BELL, *Prefazione all'edizione del 1949*, in ID., *L'Arte*, cit., p. 38.

⁵³⁵ C. BELL, *Prefazione (1913)*, *Ivi*, p. 34.

⁵³⁶ C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 77.

«Il punto di partenza per tutti i sistemi di estetica deve essere l'esperienza personale di una emozione specifica»⁵³⁷. In quel *personale* si gioca lo scacco dell'esteta nei confronti del «volgo», secondo il quale la *giustezza* di un'opera d'arte – Bell, ma anche Fry, preferiranno parlare di *bontà* dell'arte – risiederebbe nell'esatta riproduzione della realtà, in quel principio della verosimiglianza con il quale da secoli gli artisti si sono cullati nell'illusione di «dare vita a un'esatta restituzione della vita»⁵³⁸. A dimostrazione di questo, esilarante il racconto che Bell fa di un suo giro per le Grafton Galleries nel pieno della seconda esposizione postimpressionista: «Uno dei più capaci fra gli uomini di scienza contemporanei – ci tiene a sottolineare – guardando il quadro di una fanciulla con un gatto di Henri Matisse, esclamò: “Vedo bene come stanno le cose: questo signore è astigmatico”»⁵³⁹.

Con Fry, Bell riteneva che la contemplazione dell'arte poco avesse a che fare con l'erudizione e con la cultura pregressa di cui siamo spesso inconsapevoli portatori, con la storia e men che mai con la morale: «Solo gli artisti, le persone istruite di straordinaria sensibilità, alcuni selvaggi e bambini sentono la significanza della forma così acutamente che essi sanno come appaiono le cose. Vedono, perché vedono emozionalmente»⁵⁴⁰.

Se anche Fry nel suo *Essay* non era riuscito a chiarire meglio a chi spettasse l'onore di aprire il proprio sguardo alla contemplazione estetica dell'arte, suggerendo comunque che fosse privilegio di pochi iniziati, Bell non disdegnerà di assumere la

⁵³⁷ *Ivi*, p. 40.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 65.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 71.

Ancora nel '17 Bell lamentava la poca attenzione degli inglesi per l'arte contemporanea: «Educated people, enjoying some knowledge of what has been happening abroad during the last fifty years, can scarcely conceive the ignorance and insularity of contemporary British painters. It was only the other day that one of the best of our younger men, fired by Roger Fry's article in *The Burlington Magazine*, walked into the National Gallery and saw for the first time a Renoir. He was duly impressed; and hurried off, I am glad to say, to by a book of reproductions. Another promising painter, who was in Paris just before the war, not only never saw a Cézanne, a Gauguin, a Matisse or a Picasso, but was equally neglectful of the Impressionist masters, never taking the trouble to visit the Luxembourg inspect the Caillebotte bequest», C. BELL, *Contemporary Art in England*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 31, N. 172, July 1917, p. 34.

⁵⁴⁰ C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 69.

parte dell'esteta *snob*: lui l'emozione estetica l'ha provata, perché ha saputo vedere la forma significativa delle opere d'arte che ha ammirato, ha saputo vedere ciò che giace oltre l'apparenza di tutte le cose, ha capito qual era la «cosa in sé, la realtà ultima»⁵⁴¹ che l'artista ha espresso coi suoi lavori.

È ciò che Bell definisce l'*ipotesi metafisica* a non convincerlo. A quale realtà l'artista fa riferimento nel suo processo di semplificazione, di purificazione della forma? È la stessa realtà fenomenica nella quale viviamo comunemente, quella che ci assilla con le sue incombenze, le sue preoccupazioni, le sue opprimenti sovrastrutture? Che ne è delle libere associazioni che ci vengono in mente mentre guardiamo ciò che ci circonda? Ecco che, così come sosteneva già Fry, è all'artista che spetta un ruolo del tutto particolare.

«La peculiarità dell'artista – scrive Bell – sembrerebbe essere il potere di catturare la realtà saldamente e di frequente (cogliendola generalmente dietro la pura forma), e il potere di esprimere il senso che ha di essa, sempre sotto specie di pura forma»⁵⁴². Sebbene, «l'oggetto ultimo dell'emozione dell'artista rimarrà sempre incerto [...] – deve ammettere – se un'emozione giunge all'artista da, o tramite, la percezione di forme o di rapporti formali, egli sarà in grado di esprimerla in forme derivate da quelle da cui essa proviene; ma non sarà vincolato dalla sua visione, sarà vincolato dalla sua emozione»⁵⁴³.

La questione sulla quale Bell sembra non riuscire a sciogliere la matassa del proprio ragionamento, a tratti cavilloso, riguarda proprio l'origine dell'emozione provata dall'artista: da cosa scaturisce quest'emozione così particolare senza la quale l'opera d'arte perde di significanza estetica e, quindi, nell'ottica di Bell, lo statuto stesso della propria artisticità?

«Alcuni artisti vi arrivano attraverso l'apparenza delle cose – suggerisce – alcuni attraverso il ricordo dell'apparenza, alcuni con la sola forza dell'immaginazione»⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 66.

⁵⁴² *Ivi*, p. 61.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

Ma lo spettatore che ruolo assume in questo triangolo “emozione-artista-forma”? L’ordine di questi elementi non è casuale. Se si considera che le forme della realtà siano portatrici di una significazione estetica in sé, immanente alla loro oggettualità di cose comuni, ordinarie, pur ipotizzando che sia solo l’artista colui in grado di svelare il loro volto estetico, lavorando per sottrazione, eliminando il superfluo – le «informazioni», come scrive Bell, di quella che definisce una *pittura descrittiva* – allora dobbiamo ritenere, però, che l’emozione goda di vita propria, che sia presente a se stessa e nelle «forme pure» a prescindere da quello che faccia l’artista di essa o, peggio ancora, il malcapitato osservatore di un quadro.

Del resto anche Vanessa Bell, ponendosi dalla prospettiva dell’osservatrice, aveva notato:

«I often look at a picture – for instance I did at the Picasso trees by the side of a lake – without seeing in the least what the things are. I saw trees, but never dreamt of a lake or lakes although I saw certain colours and planes behind the trees. I got quite a strong emotion from the forms and colours, but it wasn’t changed when weeks afterwards it was pointed out to me by chance that the blue was a lake. This happens as often as not. [...] As a matter of fact we do first feel the emotion and then look at the picture»⁵⁴⁵.

Ed è in questa direzione d’indagine che l’emozione sembra essere *metafisica*.

Se capovolgessimo l’ordine degli elementi in “forma-artista-emozione” cambierebbe qualcosa? Sicuramente si ridimensionerebbe di molto la presunta *metafisicità* dell’emozione, a favore di un’emozionalità che sta tutta, stavolta, non più nella forma delle cose in quanto tali, ma nella mente dell’artista che da esse ha saputo trarre motivi d’ispirazione estetica. Si restituisce, insomma, un ruolo fondamentale all’artista, filtro purificatore di una realtà *estetizzata* nell’epifania emozionale dell’opera d’arte. *Estetizzare* la realtà, operazione declinata in vario modo nella secolare attività artistica dell’uomo, significherebbe, però, ammettere che essa è sostanzialmente priva di un *quid* estetico in sé e che, quindi, possa impreziosirsi di un simile dono solo grazie all’intervento dell’artista demiurgo capace di infonderle il soffio vitale di una *vita estetica*. Insomma, se Bell aveva visto in Cézanne il Cristoforo Colombo che aveva scoperto l’America della forma, è

⁵⁴⁵ Lettera di Vanessa Bell a Leonard Woolf, 22 gennaio 1913, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., p. 133.

con l'uovo di Colombo che si ritrova a dover fare i conti: viene prima l'emozione o la forma?

«Alla domanda “Perché siamo così profondamente emozionati da certe combinazioni di forme?” non voglio dare una risposta definitiva. Non sono obbligato a farlo – sentenza Bell senza remora alcuna – perché non è una domanda estetica»⁵⁴⁶; in fin dei conti, lui è uno *snob* e agli *snobs* non piace che si dica loro cosa devono o non devono fare. Il punto fermo del triangolo della sua estetica, sul quale non vi sono vacillamenti, resta il ruolo dell'artista, perché è dalla sua visione estetica che gli oggetti comuni si fanno «forme pure»: «L'emozione che l'artista ha provato nel momento dell'ispirazione non l'ha provata per gli oggetti visti come mezzi, ma per gli oggetti visti come pure forme: e cioè come fini in se stessi»⁵⁴⁷.

Per Fry l'artista è uno dei protagonisti della comunicazione visiva, non verbale, di cui le opere d'arte sono il veicolo; Fry non si chiude, come fa Bell, in una ricerca tutta personale, *self-expressive*, delle origini più recondite dell'emozione estetica ma, molto più altruisticamente, si mostra interessato nell'indagare il riflesso che l'emozione estetica può avere, per proprietà transitiva, sullo spettatore. Cambiano, in definitiva, i protagonisti della triade estetica suggerita da Bell: non più, “emozione-artista-forma” o “forma-artista-emozione”, a seconda delle prospettive d'indagine, ma “artista-opera d'arte-spettatore”.

«The crux of Bell's theory is that form is itself significant, actually self-significant»⁵⁴⁸: se Bell circoscriveva il proprio campo di ricerca entro l'alveo autoreferenziale di un discorso introspettivo tra sé e l'artista, tentando di spiegare il perché della propria emozione estetica, Fry mantiene vigile l'attenzione sulle sorti dell'osservatore e su quello che, alla fine dei giochi, quest'ultimo è in grado di percepire, capire, provare, di fronte ad un'opera d'arte⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 62.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 58.

⁵⁴⁸ Cfr. S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, cit., p. 97.

⁵⁴⁹ Anche Claudio Zambianchi ha ben messo in evidenza questa importante differenza di approccio tra Bell e Fry: «Mentre in *Un saggio di estetica* scopo dell'arte è quello di farsi il luogo dell'espressione di un'emozione da parte dell'artista e nel contempo l'oggetto che suscita l'emozione dello spettatore, venendo quindi a definire un transito continuo tra artefice, opera e riguardante, non avviene lo stesso in Bell, o avverrebbe soltanto a condizione di accettare l' “ipotesi metafisica”, sulla cui verificabilità l'autore a più riprese

Nella recensione al libro di Bell che scriverà per «The Nation», nonostante il tono amichevolmente ottimistico del titolo dell'articolo, *A New Theory of Art*, Fry mette comunque in guardia il lettore dalle insidie della “teoria” di Bell e, in particolar modo, proprio dalla circolarità tautologica in cui sembra chiudersi il concetto di forma significante. Schierandosi dalla parte dei più, piuttosto che dalla parte dei pochi iniziati all’“estetica dell’emozione”, Fry sente di dover dar voce al lettore comune che ha tutto il diritto di chiedersi: «What is aesthetic emotion?», con Bell a ripetergli fino allo sfinimento: «The emotion aroused by significant form» – il che sembrerebbe, puntualizza caustico Fry, chiudere il cerchio⁵⁵⁰. Ma che l'artista sia animato nel suo percorso di creazione artistica esclusivamente dall'intento di dar vita ad una forma esteticamente significante, precisa Fry, è cosa davvero difficile da dimostrare. Non è possibile non mettere nel conto una serie di fattori esogeni che nulla hanno a che vedere con la forma significante:

«He himself admits – obietta Fry a Bell – that the artist has very rarely set out to create significant form; that the early Christian masters set out to express dogmatic theology, the fifteenth-century Florentine and the Impressionist to state laws of

esprime riserve [...]. Il giudizio estetico è invece formulato dal riguardante a tu per tu con l'opera, valutando la possibilità di quest'ultima di suscitare emozione estetica, senza in alcun modo evocare nel processo l'artefice o l'emozione provata da quest'ultimo all'atto della creazione dell'opera», C. ZAMBIANCHI, *Presentazione*, in C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 17.

⁵⁵⁰ R. FRY, *A New Theory of Art*, «The Nation», 7 March 1914, ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 159.

Un'altra recensione apparsa sul «Burlington Magazine», a firma di Charles Aitken, parlava dell'ipotesi estetica di Bell come di «a matter of faith», puntando il dito principalmente contro l'inapplicabilità della *significant form* a qualsiasi opera d'arte: «While granting that all aesthetic judgments are subjective, some more comprehensive basis for aesthetics is required than a hypothesis which exalts Byzantine and Post-Impressionist art to the utter abasement of Rembrandt and Turner, not to mention the giants of the Italian Renaissance. Form necessarily enters to some degree into all works of visual art, but it may be questioned whether insistence on outlines rather than on the merging of outlines through the enveloping atmosphere, by means of light, shade and colour, is in itself so supremely important that we must accept the first alone as art. [...] Significance, I admit, is the characteristic of all fine works of art, but significance is not obtained by means of form alone. “Enhanced significance” would be a more universal description of the one quality essential to all works of art, and “enhanced significance” may be achieved by intensity of light as in Turner, by the noble use of shadow as in Rembrandt, by a passion for formal perspective as in Mantegna and the Florentines, by the superb command of the representative element as in the great masters of the full Renaissance and Rubens, as well as by the “significant form” of the Byzantines and Post-Impressionists», C. AITKEN, *On Art and Aesthetics*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 26, N. 143, February 1915, pp. 194-195.

optics, Giotto and Rembrandt to express human emotion. Indeed, he considers that few things are more disastrous to the artist than the desire to create significant form in the abstract. It leads to naked and empty aestheticism»⁵⁵¹.

Sorprendentemente, per Fry, la formaificante «is a thing of passionate import»⁵⁵². Se, come Fry aveva sostenuto anche prima di Bell, non è la descrizione, la riproduzione fedele ed impersonale della realtà, ciò che si chiede al vero artista, ma la capacità di creare una nuova realtà immaginativa regolata da leggi del tutto diverse da quelle dell'*actual world*, allora anche la manipolazione del dato visivo oggettivo, esasperata fino ad una distorsione solo apparentemente incomprensibile, potrà produrre una forma *pura*, insospettata portatrice di significato estetico.

Se anche per il critico moderno la formaificante può rivelarsi baluardo inoppugnabile, isola felice non sempre raggiungibile del più alto godimento estetico, ecco allora che anche il suo lavoro a beneficio di un pubblico, a questo punto completamente disorientato, sembrerebbe annullarsi nel più scoraggiante avvilitamento. A chi esteta non è, al comune fruitore d'arte, allo spettatore generico che sempre più di frequente è portato dalle "usanze culturali" imposte dai tempi in cui vive a varcare la soglia di un museo o di una galleria, il critico può comunque offrire un'inattesa via di fuga dal mutismo dell'arte: la *significant form* è, a sorpresa, l'arma vincente nelle sue mani, il vessillo della democratizzazione dell'esperienza estetica. Non essendo una categoria normativa, infatti, essa giustificava ben volentieri ripetute revisioni di giudizio che, a questo punto, poteva essere giusto o sbagliato, nobile o banalmente prosaico, a seconda degli strumenti posseduti da chi lo emetteva. Il silenzio della critica di fronte al mutismo dell'arte è così rotto dal chiasso di mille voci, perché, davanti a un quadro, ognuno adesso può dire la sua. Ma, in fondo, per Bell questo chiacchiericcio molesto di un pubblico non proprio *well-educated*, ben poco si addiceva alle quiete sale di un museo e, da esteta qual era, disturbato quindi in casa propria, non gli sarebbe sembrato troppo scortese far accomodare fuori questi ospiti rumorosi, accelerando i tempi della loro visita. Se Bell critico apparteneva «a quella minoranza civilizzatrice in cui la

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 160.

⁵⁵² *Ibidem*.

distinzione estetica diventa etica di classe»⁵⁵³, Fry intuisce che per venire incontro alle sorti del pubblico, il critico doveva fare qualcosa in più e che, soprattutto, la forma significativa non poteva essere, da sola, la chiave di volta dell'estetica moderna.

È quanto mai significativo, specie alla luce degli sviluppi successivi del suo pensiero critico, che Fry, già nel 1914, scriva chiaramente: «In all art there is a fusion of something with form in order that form may become significant»⁵⁵⁴.

E, in fondo, lo sospettava la stessa Vanessa Bell, della cui pittura si è sempre parlato più comunemente del senso di familiare domesticità che riesce a infondere nello spettatore, più di quanto non si sia detto della sua semplificazione formale. Nel suo percorso di pittrice, nota Lisa Tickner:

«We can see the transition from *Bathers* to *Studland Beach* in the light of Fry's phrase about not imitating form but creating form, not imitating life but finding an equivalent for life. But a sense of melancholy introspection seeps through. Painterly experiment in formal reduction is here inseparable from an *x* in the equation, from something that fuses with the form and *makes* it significant, and, *pace* Clive Bell, it comes from the eruption of intimate and domestic life and memory into expressive form»⁵⁵⁵.

⁵⁵³ A. TROTTA, *Il critico come uomo di mondo*, in C. BELL, *Il piacere della pittura*, cit., p. 111.

⁵⁵⁴ R. FRY, *A New Theory of Art*, «The Nation», 7 March 1914, ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 160.

Fry, più avanti nel suo articolo, così sintetizza il punto centrale dell'ipotesi teoretica avanzata da Bell, ammettendone, in definitiva, l'incompletezza, pur riconoscendo al suo autore una considerevole dose di coraggio e, più di tutto, il merito di aver portato «a breath of fresh air» nelle stanze fuliginose delle teorie estetiche e degli studi di storia dell'arte: «We should have to admit that this something, this *x* in the equation, was quite inconstant, and might be of almost any conceivable nature, but I believe it would be possible, applying Mr. Bell's logical methods of reduction, to restate his ansie to the enquiry what is common and peculiar to all works of art in some such way as this: The common quality is significant form, that is to say, forms related to one another in a particular manner, which is always the out come of their relation to *x* (where *x* is anything that is not of itself form). I throw out this horrible mathematical formula as a possible suggestion for future investigation, to those at least, whom Mr. Bell's brilliant logic and persuasive eloquence still leave incompletely satisfied».

⁵⁵⁵ L. TICKNER, *Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity, and "Significant Form"*, «Representations», N. 65, Special Issue: New Perspectives in British Studies, Winter 1999, pp. 70-71.

Laddove la mente di Clive Bell *inorridiva* al cospetto delle congetture storiche ed etiche che intralciavano la libera contemplazione estetica di un'opera d'arte, perché «per apprezzare pienamente un'opera d'arte non abbiamo bisogno di niente eccetto che della sensibilità [...]: i fatti e le date no»⁵⁵⁶, Fry già nel '14 aveva in mente un formalismo, inteso come più come pratica critica che non come critica metodologica, che fosse alla portata di tutti e che rispondesse in prima istanza ai bisogni interpretativi di un qualunque osservatore che si fosse ritrovato a guardare un quadro e che aveva tutto il diritto di esprimere, se non un giudizio critico ben strutturato – lasciamo che a parlare siano gli specialisti – quantomeno la propria opinione su quello che aveva dinanzi agli occhi.

Che il formalismo di Fry non dettasse una legge applicabile una volta per tutte, lo ha ben sottolineato Christopher Reed secondo il quale, sia nella recensione a *Art*, che in un articolo dello stesso anno intitolato *Blake and British Art*:

«Fry falls back on subjectivity, establishing a typology of “sensibilities and temperament” that divides viewers into “two classes”: the rare “formalists”, “who feel aesthetic emotion”, and the “most numerous class” who want art to “echo ... the emotions of ordinary life called up by appropriate imagery”»⁵⁵⁷.

Probabilmente è in questo «echo» che si cela tutto il mistero del formalismo di Bell e, al tempo stesso, il problema sollevato da Fry nel suo *An Essay in Aesthetics* della distinzione tra *actual life* e *imaginative life*. In fondo, a cosa serve un'arte che non fa parte della nostra vita? Ma se le ambiguità di fondo sembrano persistere, esse sono però indicative «of Fry's consistent efforts to link formalism to broader challenges to the dominant culture»⁵⁵⁸.

Se Bell aveva avanzato l'*ipotesi*, a Fry spettava l'ingrato compito di arrivare ad una *tesi* estetica quanto più soddisfacente possibile. Come ha scritto Solomon Fishman:

«The brilliance of an hypothesis, however, is no guarantee of its utility. Significant form figures in Bell's subsequent writings on art as the central tenet, an article of faith, but on the whole he never actually shaped it into a critical instrument for the

⁵⁵⁶ C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 76.

⁵⁵⁷ C. REED, *Refining and Defining: The Post-Impressionist Era*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 128.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 129.

elucidation of individual works. It remained for Roger Fry to test the hypothesis in the framework of objective formal analysis»⁵⁵⁹.

Lo stesso Bell ne riconoscerà l'instancabile approccio "verificatore", quello «spirit of science», acquisito negli anni in cui a Cambridge da ragazzo aveva studiato scienze naturali, e che «had made him magnificently open-minded»⁵⁶⁰.

Anche per Fry, tuttavia, si inaugurerà, sulla scia delle riflessioni di Bell, una stagione di maggiore intransigenza formalista dalla quale, però, capì di doversi presto svincolare «to bring this modern aesthetic off the canvases, out of the galleries, and on to the streets and stuffs of daily life»⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, cit., p. 77.

Difatti, continua Fishman: «Since the phenomenon of significant form is both absolute and universal, and hence not subject to external conditioning whether psychological or environmental, Bell would exclude from art criticism the apparatus of art history, both technical and sociological. This exclusion is more easily proclaimed in theory than carried out in practice. In his own survey of nineteenth century French painting Bell violates his own precept, partly, as I shall show, because he lacks the technical knowledge requisite for thorough formal analysis», *Ivi*, p. 82.

In difesa della presunta *weaknesses* del pensiero di Bell si legga invece T. M. McLAUGHLIN, *Clive Bell's Aesthetics: Tradition and Significant Form*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 35, N. 4, Summer 1977, pp. 433-443.

Anche McLaughlin riconosce, tuttavia, che «what Bell misses is the dialectical pressure between the work of art and the normal emotional patterns of the spectator» *Ivi*, p. 435.

⁵⁶⁰ C. BELL, *Old Friends. Personal Recollections*, Harcourt, Brace and Company, New York 1956, p. 69.

⁵⁶¹ C. REED, *Refining and Defining: The Post-Impressionist Era*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 129.

Del resto per Fry, «the "ultimate reality" of art, which for Bell appeared to approach an other-worldly mysticism, expressed nothing more or less exalted than daily experience», cfr. J. R. QUICK, *Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism*, cit., p. 564.

CAPITOLO QUARTO

IL SIGNIFICATO DELLA PITTURA: L'ACTUAL CRITICISM DI ROGER FRY, UN "NON-METODO"?

1. La forma alla forma: Fry in dialogo con Reynolds e Kant

Nel 1905 Fry aveva curato la riedizione dei *Discourses* di Sir Joshua Reynolds e a lui ripenserà, più di qualsiasi altro critico col quale si era confrontato nella sua lunga carriera, quando «nel suo ultimo anno di vita scrisse: “Riconsiderando tutto intero il mio lavoro, la mia massima ambizione sarebbe di poter affermare che ho lottato per portare avanti la sua [di Reynolds] opera nel suo stesso spirito adattandola alla situazione artistica dei nostri tempi”»⁵⁶².

Diffidente com'era delle teorizzazioni più astratte, Fry aveva ammirato la «mental attitude» di Reynolds e, cosa che aveva apprezzato anche in Wölfflin, il fatto di aver affrontato le problematiche della produzione artistica e della critica estetica «from the artist's point of view»⁵⁶³. Nell'introduzione generale ai *Discourses* Fry scriveva che:

«The artist can make as little use of the pure aesthetics of professed philosophers as the practical engineer can of the higher mathematics; what he requires is an applied aesthetics, and it is rarely indeed that a writer has at once the practical knowledge

⁵⁶² V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, a cura di Nadia Fusini, Oscar Mondadori, Milano 2013, p. 109.

⁵⁶³ R. FRY, *Introduction*, in J. REYNOLDS, *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy*, with Introductions and Notes by Roger Fry, Seeley and Co., London 1905, p. X e p. XXI.

L'introduzione generale all'opera è stata ripubblicata in *A Roger Fry Reader*, edited and with introductory essays by Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996, pp. 39-47.

and the power of generalisation requisite to produce any valuable work in this difficult and uncertain science»⁵⁶⁴.

Una scienza *difficile e incerta*, l'estetica, che però poteva, secondo Fry, essere *applicata* dall'artista come dal critico, in quanto altra faccia della medaglia dell'arte, ma a patto di non scadere in «abstract philosophical principles»⁵⁶⁵. Come ha scritto Frances Spalding: «Reynolds confirmed Fry in his search for the enduring qualities in art and in the need for tradition»⁵⁶⁶; dalla parte di Fry, era naturalmente ancora la tradizione del Rinascimento italiano quella che poteva offrire ai pittori moderni i segreti di un'arte dalle qualità *durature*, per non dire eterne, le qualità della forma. Ma il recupero del passato non doveva essere meramente imitativo. Come scrisse anche Reynolds nel suo secondo discorso:

«Some who have never raised their minds to the consideration of the real dignity of the Art, and who rate the works of an Artist in proportion as they excel or are defective in the mechanical parts, look on theory as something that may enable them to talk but not to paint better; and confining themselves entirely to mechanical practice, very assiduously toil on in the drudgery of copying; and think they make a rapid progress while they faithfully exhibit the minutest part of a favourite picture. This appears to me a very tedious, and I think a very erroneous method of proceeding. [...] I consider general copying as a delusive kind of industry; the Student satisfies himself with the appearance of doing something; he falls into the dangerous habit of imitating without selecting, and of labouring without any determinate object; as it requires no effort of the mind, he sleeps over his work: and those powers of invention and composition which ought particularly to be called out, and put in action, lie torpid, and lose their energy for want of exercise»⁵⁶⁷.

Fry non poteva che condividere una simile considerazione e, infatti, era stato con questo spirito che aveva organizzato nella primavera del 1917 la *Exhibition of*

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. X.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, Black Dog Books, 2nd Edition, Norwich 1999, p. 83.

«Reynolds contention – continuava Fry nella sua introduzione ai *Discourses* – was that art was not a mechanical trick of imitation, but a mode of expression of human experience, and one that no civilised human society could afford to neglect; that this expression required for its perfection serious intellectual effort, and that, however diverse the forms it might take, it depended on principles which were more or less discoverable in the great traditions of past masters», R. FRY, *Introduction*, in J. REYNOLDS, *Discourses*, cit., p. XIX.

⁵⁶⁷ J. REYNOLDS, *Discourses*, cit., pp. 24-25.

Omega Copies and Translations, una mostra di copie da Giotto, Piero della Francesca, Antonio Pollaiuolo, Sassetta, ed altri *Old Masters*, realizzate dagli artisti dell'Omega Workshop. L'operazione era quanto mai rischiosa. Fry tornava in quell'occasione su un terreno assai difficile da seminare: invogliare, se non addirittura educare, l'occhio poco attento del pubblico a riconoscere le stesse qualità formali dei capolavori originali nelle *translations*, appunto, degli artisti contemporanei. L'intento, fortemente didattico, era quello di far riscoprire l'arte del passato filtrata attraverso l'occhio dei moderni. A questo scopo, anche la copia poteva elevarsi a mezzo di educazione estetica in quanto, come Fry scrisse nella prefazione al catalogo della mostra:

«Each generation, almost each decade, has to remake its Old Masters. If we did not go on continually revaluing and remarking them they would be not merely old, but dead. And such copies as those in the present exhibition may, perhaps, be of interest from this point of view, since they will show what are those elements in the work of various periods which have a special meaning for the modern conception of design»⁵⁶⁸.

Ed esattamente come Reynolds aveva fatto notare agli studenti di pittura del suo auditorio – «this method of comparing your own efforts with those of some great master is indeed a severe and mortifying task»⁵⁶⁹, li avvertiva nel 1769 – per un'artista volitiva e spesso insicura com'era stata Vanessa Bell, questo esercizio di copia si era rivelato solo all'inizio entusiasmante, ma poi sempre più stancante, monotono e deludente⁵⁷⁰.

Per quanto il Postimpressionismo avesse fornito a Fry nuovi elementi sui quali fondare una rielaborazione modernista della nuova sintassi visiva dell'arte, era pur sempre al Rinascimento delle origini che si continuava ad attingere per la messa a punto di una altrettanto rinnovata epistemologia della critica, incentrata

⁵⁶⁸ Citato in J. COLLINS, *The Omega Workshops*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984, p. 149.

⁵⁶⁹ J. REYNOLDS, *Discourses*, cit., p. 28.

⁵⁷⁰ «What are you painting? – scriveva Vanessa a Fry – Clive seems to have been very much impressed by your copy of the Sassoferrato. Mine is still getting more and more horrible and as smooth as a billiard ball. The colour is too awful», lettera di Vanessa Bell a Roger Fry, 14 aprile 1917, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, edited by Regina Marler, Moyer Bell, Wakefield, Rhode Island and London 1998, p. 205.

sull'esaltazione del dato formale quale primario strumento investigativo del fare artistico, nel passato come nel presente. Nel 1905 Fry aveva trovato in Reynolds un interlocutore privilegiato nella sua ricerca, allora già problematica, di un fondamento se non propriamente scientifico, almeno quanto più universale possibile, a cui ancorare la propria prassi estetica nel tentativo di nobilitarla ad atto conoscitivo, per sé e per il pubblico della sue conferenze.

La questione della potenziale scientificità metodologica della critica d'arte che nelle parole *illuminate* dell'artista e critico settecentesco poteva trovare un valido appiglio epistemologico, sarà una delle questioni più scottanti con cui Fry tenterà pressoché ininterrottamente di fare i conti, lasciandola di fatto irrisolta una volta che la ventata di fiducia positivista aveva cessato il suo corso durante le prime due decadi nel Novecento.

«He maintained – scriveva Fry riferendosi a Reynolds – a belief in the possibility of an organised cooperative advance in the knowledge of these principles of artistic expression comparable in some degree with the advance in scientific knowledge»⁵⁷¹; allo stesso modo, ancora nel 1919, Fry si mostra affascinato dall'idea di poter fondare una teoria estetica coerentemente unitaria nei suoi principi fondativi.

«The aesthetic value of a theory would surely depend solely on the perfection and complexity of the unity attained» – scriveva in *Art and Science* – ma temendo, al contempo, che la presunta scientificità del giudizio estetico nascesse da presupposti per loro stessa natura deboli dal punto di vista della verifica, della riprova scientifica, in quanto fondati su una sorta di “atto di fede” indimostrabile: «I suspect that the aesthetic value of a theory is no really adequate to the intellectual effort entailed unless, as in a true scientific theory (by which I mean a theory which embraces all the known relevant facts), the aesthetic value is reinforced by the curiosity of value which comes in when we believe it to be true»⁵⁷².

Molto meno sicuro, come abbiamo già visto, di Clive Bell che, dal suo canto, decise di non angustiarsi più del dovuto con l'impossibilità di dimostrare la sua *ipotesi metafisica*, molto meno sistematico di Wölffin, Fry era intorno ai primi anni Venti

⁵⁷¹ R. FRY, *Introduction*, in J. REYNOLDS, *Discourses*, cit., p. XIX.

⁵⁷² R. FRY, *Art and Science* (1919), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 52.

ancora alla ricerca, se non di una regola ferrea, almeno di un paradigma investigativo e metodologico che fosse congeniale ad uno studio della storia dell'arte che, nella cultura contemporanea di massa, stava assumendo uno statuto sempre più fluido, divenendo un sapere condivisibile collettivamente, aperto sempre più democraticamente, come stava avvenendo, al contatto diretto con un pubblico molto più vasto e generalizzato di quanto non fosse stato in passato. Il problema di fondo, per Fry, restava l'irriducibilità a concetti aprioristicamente definiti di un'estetica, come la sua, che trovava nell'emozione della forma e non nella forma in sé, in quanto categoria semanticamente sufficiente a se stessa, la ragione del proprio "esistere estetico".

Era possibile ricondurre a un discorso ragionevolmente compiuto l'emozione estetica che l'arte sapeva produrre? Si poteva fare dell'emozione estetica l'oggetto di un'indagine condotta con gli strumenti della ragione? In questo momento Fry crede di poter rispondere affermativamente a queste domande. Del resto, è una «intellectual activity» quella che porta l'artista a scoprire:

«Some aesthetically intelligible principle in various forms, and even to envisage the possibility of some kind of abstract form in the aesthetic contemplation of which the mind would attain satisfaction – a satisfaction curiously parallel to that which the mind gets from the intellectual recognition of abstract truth»⁵⁷³.

In questo senso, allora, «the highest pleasure in art is identical with the highest pleasure in scientific theory»⁵⁷⁴ e i processi cognitivo-emozionali che sorreggono il piacere della scoperta scientifica, da un lato, e il piacere della visione artistica, dall'altro, possono essere sostanzialmente equiparati:

«It may be that in the complete apprehension of a work of art there occurs more than one kind of feeling. There is generally a basis of purely physiological pleasure, as in seeing pure colours or hearing pure sounds; then there is the specifically aesthetic emotion by means of which the necessity of relations is apprehended, and which corresponds in science to the purely logical process; and finally there is the unity-emotion, which may not improbably be of an identical kind in both art and science»⁵⁷⁵.

⁵⁷³ *Ivi*, p. 53.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 54.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 55.

Come Reynolds, Fry visse sulla propria pelle di critico le difficoltà derivanti da un rapporto impari tra pratica e critica artistica; se «Reynolds attempts to create a meaningful language for discussing the aesthetic experience by using criticism against itself – to effectively link and subordinate the discursive account of the aesthetic experience to the formal account of the artwork»⁵⁷⁶, non diversamente Fry dovette cimentarsi con la rielaborazione, orale e scritta, di un linguaggio verbale adatto alla comunicazione del messaggio visivo dell'opera d'arte.

In questa direzione, la poca familiarità di Fry con i grandi sistemi filosofici che, invece, si stavano erigendo nella cultura mitteleuropea a sostegno della storia dell'arte in quanto disciplina autonoma in cerca di scientificità, lo porta a riconsiderare il modo con cui Reynolds si relazionò con l'opera d'arte e con lo studio di essa. È nella tensione tra il fare artistico che produce l'*opera-oggetto* e il fare critica che produce l'*idea-parola*, che si cela la possibilità di un incontro tra artista e critico. Le parole del critico «particularly words of unpractised writers, such as we are»⁵⁷⁷ – ammetteva proprio Reynolds – difficilmente potranno restituire nella sua interezza il *genio* dell'artista, così che per il critico e per tutti gli artisti che vogliono confrontarsi con i loro grandi predecessori, «the art is better learnt from the works themselves, than from the precepts which are formed upon those works»⁵⁷⁸. Ma se «the great end of art is to strike the imagination»⁵⁷⁹, la tensione *arte-critica* si traduce nella tensione *sensibilità-intelletto*: «Reynolds appeals to the aesthetic experience as a union of intellect and sensibility, with the former having a potentially disciplining or distorting effect on the latter»⁵⁸⁰.

È la fede settecentesca nella ragione a sostenere Reynolds nel suo tentativo di dare voce all'esperienza estetica attraverso l'enunciazione di un giudizio critico che ha nell'*intellettualizzazione* della sensibilità il fondamento del proprio valore:

⁵⁷⁶ C. BACHMAN, *Criticism Against Itself. Joshua Reynolds' "Discourses on Art" and Subjectivity*, «The International Journal of the Humanities», Vol. 3, 2005/2006, <http://www.Humanities-Journal.com>

⁵⁷⁷ J. REYNOLDS, *Discourses*, cit., p. 148.

⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 153.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 74.

⁵⁸⁰ C. BACHMAN, *Criticism Against Itself. Joshua Reynolds' "Discourses on Art" and Subjectivity*, cit.

«By approaching art as a science, Reynolds ultimately defines the art work as a pathway through the laws of reason and the natural, physical world (the particular) to those of the metaphysical one (the general, the ideal). Hence Reynolds can assert, without fear of contradicting himself, that “Reason, without a doubt, must ultimately determine everything; at this minute it is required to inform us when that very reason is to give way to feeling”»⁵⁸¹.

Una fede illuminista che Fry naturalmente non può più avere. Eppure, come scrisse Desmond MacCarthy a proposito della seconda mostra postimpressionista: «The interesting thing is that Mr. Fry, wishing to prepare the public for what they will see, and to state the aesthetic case for these painters, falls back on Kant’s definition of the proper object of aesthetic emotion»⁵⁸².

Com’è noto, l’estetica kantiana aveva individuato nel “disinteresse” e nella “pretesa dell’universalità” i caratteri specifici del giudizio estetico. Il bello di Kant è universale nella misura in cui è extra-concettuale ed extra-logico: non vi sono categorie concettuali che possano spiegarlo intellettualmente ma è spontaneamente, intuitivamente, vissuto in quanto bello in sé, oggetto di un piacere condiviso e necessario. Il bello di natura, così come il bello artistico, non richiede una legittimazione gnoseologica, semplicemente perché non vi possono essere principi razionali del gusto o ideali rigidi di bellezza atti a spiegarlo; il giudizio estetico, che per Kant è un giudizio *riflettente* e, in quanto tale, di natura completamente diversa dai giudizi *determinanti* sui quali ha potuto fondare, scientificamente, la *Critica della ragion pura*, è un giudizio sentimentale che, perciò, non può avere valore conoscitivo o teoretico. L’universalità dell’estetica kantiana è quindi fondata sul sentimento del bello inteso non in termini di soggettività, come saremmo portati a pensare ma, al contrario, essendo anche i giudizi sentimentali dei “giudizi puri a priori”, ecco che il sentire esteticamente diviene un’esigenza comune a tutti gli uomini, non costituente un atto conoscitivo, come si è detto, ma contemplativo e, pertanto, del tutto disinteressato. Ed è in questa direzione che MacCarthy ci propone un’inaspettata lettura kantiana del progetto modernista dell’arte che Fry aveva avviato con le mostre delle Grafton Galleries.

⁵⁸¹ *Ivi*.

⁵⁸² D. MacCARTHY, *Kant and Post-Impressionism*, «The Eye-Witness», 10 October 1912, p. 533. Il testo è stato ripubblicato anche in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, edited by J. B. Bullen, Routledge, London and New York 1988, pp. 374-377.

Nell'immaginarsi Fry e Bell che, sprezzanti del pericolo di un pubblico sempre più infuriato, si arrischiano per le sale nel tentativo di placare gli animi in una disperata opera di persuasione, li vede avvicinarsi a un «exasperated spectator» dicendo:

«“Before you dash your umbrella through that canvas, answer me one question, what quality is it in picture or statue that *ought* to give you pleasure?” (This is a difficult question to answer and time will be gained. “You know you despise as sentimental and deplorably un-aesthetic those people who enjoy a picture because the subject interests them; who admire, say, Sir Luke Fildes’s picture of *The Doctor*, because they feel so sorry for the poor parents, and the doctor looks a kind man who will sit by the little one’s side all night till the crisis is past. You despise such people’s opinion of art, don’t you? You are sure that the aesthetic merit of a picture does not depend principally on the moving ideas which its subject is capable of calling up – in fact, that its aesthetic merit is independent of those ideas?”»⁵⁸³.

É nell'idealismo estetico kantiano che, secondo MacCarthy, Fry, così come Bell, può trovare un valido alleato nella sua impresa di convincimento del recalcitrante spettatore di un quadro postimpressionista. Sebbene il giudizio estetico di Kant si rivolga al bello quale fonte *pura* a cui attingere per provare un piacere estetico altrettanto *puro* e pertanto universale – l'estetica di Fry mette del tutto in secondo piano l'idea di bello quale metro di giudizio da applicarsi all'arte – il filo rosso che lega il filosofo che «incoraggiava e costringeva dolcemente a pensare da sé»⁵⁸⁴, e il critico che con la stessa zelante pazienza cercava di far “vedere da sé” quello che molti ancora non sapevano vedere, sta allora nella constatazione dell'impossibilità di fare della critica estetica una critica scientifica. Impossibilità che non significa rinuncia; semplicemente, e a dispetto di tante complicazioni, la scientificità non attiene al discorso estetico perché fondato su strumenti di giudizio che scientifici non sono – il giudizio di gusto che per Kant è «la facoltà di giudicare del bello»⁵⁸⁵ – e che, soprattutto, hanno ad oggetto qualcosa, il bello appunto, che non è una proprietà oggettiva od ontologica delle cose, ma è qualcosa che scaturisce dall'incontro di quest'ultime con la mente dell'osservatore. Se Kant sosteneva che

⁵⁸³ *Ibidem.*

⁵⁸⁴ Così Kant è ricordato nelle parole di Johann Gottfried Herder, suo allievo all'Università di Königsberg, cfr. N. ABBAGNANO, G. FORNERO, *Filosofi e filosofie nella storia*, Paravia, Torino 1992, Vol. II, p. 423.

⁵⁸⁵ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 39.

l'esperienza estetica era fondata sul sentimento e sulla spontaneità e non sulla conoscenza, Fry sosterrà, in definitiva con la stessa indimostrabilità, che l'esperienza estetica è pienamente vissuta soltanto nella dimensione protettiva dell'*imaginative life* dove «a different set of values, and a different kind of perception»⁵⁸⁶ determinano la nostra condotta *immaginativa*.

È probabilmente in questa distinzione idealistica tra il mondo immaginativo e quello reale che si consuma quel riflesso di kantismo che MacCarthy intravede in Fry. Non diversamente, in fin dei conti, dall'idealismo di cui, molto meno velatamente però, Bell si servirà per giustificare l'inspiegabilità e l'indimostrabilità ontologica, nonostante i suoi sforzi, della forma significante: «What Mr. Bell means by “significant form” is what Kant meant by “free” beauty», una bellezza, quella kantiana, libera da spiegazioni gnoseologiche che, anzi, sarebbero d'intralcio al piacere estetico che nulla pretende dalle facoltà conoscitive della mente, perché non è ad esse che si rivolge, ma a quelle sentimentali attraverso cui vengono formulati i giudizi estetici.

A MacCarthy sembra che, similmente, Fry si sia mosso sulla falsariga della distinzione kantiana tra il *piacevole*, «ciò che piace ai sensi nella sensazione»⁵⁸⁷, da cui scaturiscono giudizi estetici individuali, e il *piacere estetico* che il bello universale, contemplato in maniera disinteressata, è in grado di produrre una volta che sia venuto in contatto con la mente del riguardante. Volendo incrociare il pensiero di Kant con quello di Fry, si potrebbe dire che il *piacevole* del primo non è altro che il risultato delle cosiddette *idee associate* del secondo, quelle idee che, come nel caso del *Doctor* di Fildes, ci fanno apprezzare un'opera d'arte più per il suo contenuto che non per la sua forma. Ecco, invece, che dovrebbe essere la forma *pura* l'oggetto del nostro piacere estetico, esattamente come il bello *universale* lo era stato per Kant. Ma mentre Kant poteva ben strutturare la propria estetica nell'aprioristica certezza che il bello bastasse a se stesso, Fry non poteva contentarsi di un'estetica in cui la forma e la forma soltanto restasse da sola a vedersela con se stessa. O meglio, avvertiva che ciò non era sufficiente a fare dell'arte l'oggetto di uno studio accessibile ai più, temeva l'inadeguatezza del solo metro formale quale

⁵⁸⁶ R. FRY, *An Essay in Aesthetics* (1909), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 12.

⁵⁸⁷ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 41.

episteme analitica, in fondo così poco congeniale alla divulgazione didattica dell'arte di cui egli stesso, con le sue innumerevoli conferenze, si era fatto promotore⁵⁸⁸.

Se il bello aveva per Kant il valore inviolabile dell'universalità, perché è ciò che «piace senz'altro»⁵⁸⁹, la forma per Fry difficilmente potrà elevarsi ad un simile rango. Tenterà comunque, con l'instancabile tenacia che i suoi amici sempre gli riconobbero, di rendere la forma dell'opera d'arte, che è l'essenza dell'arte stessa, più visibile di quello che già non fosse, specie nelle opere dei postimpressionisti che, non imitando le forme della natura, ma creandone di nuove, sapevano suscitare «a purely aesthetic pleasure»⁵⁹⁰. Scrive ancora MacCarthy:

«Here Kant's theory of aesthetic come in Kant laid great stress on the immediacy of the aesthetic judgment and its disinterestedness. By immediacy he meant that beauty was a quality perceived as directly as a colour itself; and that no analysis could reconstruct or explain that impression. Aesthetic judgments were therefore not susceptible of proof, they could only be evoked; and therefore there could be no such thing as scientific criticism. [...] By disinterestedness he meant that the artistic emotion is one entirely detached from a sense of the qualities of things as they appeal to the imagination, or to the moral or practical judgment. He distinguished between "free or disinterested beauty" and "secondary beauty", which is felt through the medium of associated ideas»⁵⁹¹.

E nel cogliere i nessi Kant-Fry, continua citando un passo dell'amico:

«All art depends upon cutting off the practical responses to sensations of ordinary life, thereby setting free a pure and as it were disembodied functioning of the spirit; but in so far as the artist relies on the associated ideas of the objects which he represents, his work is not completely free and pure, since romantic associations imply at least an imagined practical activity. The disadvantage of such an art of

⁵⁸⁸ Scrive Virginia Woolf: «Con le conferenze non solo si guadagnava da vivere e manteneva la famiglia, ma contribuiva in qualche modo a incoraggiare l'individuo a godere del più prezioso dei doni, la vita disinteressata, la vita dello spirito – "Uso il termine spirituale" scrisse alla madre con la consueta preoccupazione di chiarire il suo pensiero "per indicare tutte quelle facoltà e attività umane che sono oltre e al di sopra della nostra mera esistenza di organismi viventi"», V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 213.

⁵⁸⁹ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 45.

⁵⁹⁰ D. MacCARTHY, *Kant and Post-Impressionism*, cit., p. 533.

⁵⁹¹ *Ivi*, pp. 533-534.

associated ideas is that its effect really depends on what we bring with us: it adds no entirely new factor to our experience»⁵⁹².

Ma fino a che punto Fry potè sostenere *idealisticamente* la netta separazione tra *imaginative life* e *actual life*? Senza il ricorso kantiano a giudizi estetici *a priori*, come giustificare il perché dell'emozione estetica? Certamente se per Kant varrà sempre l'equazione "bello = piacere estetico", Fry non poteva dirsi sempre certo del risultato dell'equazione "forma = emozione estetica". A tradire la certezza del risultato era proprio colui per il quale Fry aveva sempre lavorato come artista, come conferenziere, come conoscitore, come curatore museale, come critico: il pubblico dell'arte. MacCarthy aveva già intuito la spinosità della faccenda e, concludendo il suo articolo del 1912, scriveva: «Mr. Fry does not deny that "secondary" or "romantic" beauty – la bellezza *aderente* al *piacevole* di Kant – is a proper object for aesthetic emotion; but he gives it much less importance»⁵⁹³.

Se tensioni e contrasti non mancano neppure nella *Critica del Giudizio* di Kant, «avendo Kant nel frattempo cambiato idea»⁵⁹⁴ nel corso della sua lunga formulazione teoretica, perché non concedere a Fry il beneficio di un libero *change of mind* che non implica necessariamente l'angustia della contraddizione, quanto piuttosto può essere visto come indice di una costante riflessione *in fieri* nella ricerca del vero "significato della pittura" e, più in generale, dell'arte? Quale allora questo significato secondo Fry?

2. La forma tra storia e stile: Fry sui *Grundbegriffe* di Wölfflin

Come ha scritto Frances Spalding, è negli anni della guerra che i testi di Roger Fry iniziano a presentare più spiccatamente un approccio «now severely formalist»⁵⁹⁵, tanto che il critico potè scrivere nel 1918, ad esempio, che eventuali spiegazioni "simboliche" di un'opera di Gauguin particolarmente complessa come *Da dove*

⁵⁹² *Ibidem.*

⁵⁹³ *Ibidem.*

⁵⁹⁴ E. GARRONI, H. HOHENEGGER, *Introduzione*, in I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. XIV.

⁵⁹⁵ F. SPALDING, *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. 195.

veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?, non avrebbero affatto accresciuto «one's pleasure in the picture»⁵⁹⁶. Poco attratto dal «meaning of the symbolism», Fry nota come qui lo spettatore si ritrovi davanti a Gauguin esattamente nelle stesse condizioni ricettive che avrebbe avuto davanti a Giorgione perché comune ai due artisti è un potente «imaginative spirit»:

«It remains like Giorgione's *Tempest*, a magnificent design the origin of which was symbolical, but the effect of which on the spectator is purely and quite satisfyingly pictorial. It is a work which summarises the whole development of Gauguin's art, his learned simplification and amplification of form, his intricate and yet lucid rhythmic design – which is here called upon to hold together a whole panorama – his development of flat, scarcely varied, masses of colour in frank opposition and yet harmonised by a peculiar subtlety of tone and a splendid lacquer-like quality of the surface».

Sorprendentemente anticipatrici del Fry formalista degli anni Venti, ci risuonano, allora, le parole di un giovanissimo Fry che in un manoscritto risalente agli anni di Cambridge dal titolo *Aestheticism and Symbolism*, scriveva:

«[...] These two tendencies may be called Aesthetic and Symbolic or perhaps as this latter term (symbolism) is commonly misunderstood [...] it might better be called "Expressionism". Now Aestheticism is the desire for past beauty of form and colour: without attempting to use that beauty to indicate any ulterior meaning [...]. No other emotion than by the form and colour»⁵⁹⁷.

Riflettendo sulla completa indifferenza al soggetto, Fry continua: «Michael Angelo carves a David and Raphael paints Madonnas not because either David or the Virgin mean much to them, but because they are convenient vehicles for expression the strength or the grace of the human form».

Il testo, inedito, si data tra il 1885-1889. Allora però, Fry, figlio illegittimo di Walter Pater, era ancora disposto a riconoscere, ma sul piano del solo *Aestheticism*, i pregi della raffinata pittura di Burne-Jones:

⁵⁹⁶ R. FRY, *On a Composition by Gauguin*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 32, N. 180, March 1919, p. 85. Da qui sono tratte le successive citazioni.

⁵⁹⁷ R. FRY, *Aestheticism and Symbolism* (1885-1889), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/6. Da qui sono tratte le successive citazioni.

«Burne-Jones and his school has attained as high a level in point of artistic feeling as any other is in the main aesthetic. Such a picture for instance as *The Golden Stairs* has no any obvious meaning. It arouses no religious or moral feelings. In fact its beauty of attitude and grouping are all sufficient. [...] The situations of his pictures are all fanciful and have no relation with our life. Only they are beautiful both in conception and execution».

Ma era pur sempre una pittura che «bears the stamp of the 19th century», e in quanto tale, «a purely imitative art» che – come Fry riteneva già allora – «even if it is executed with perfection can scarcely be called an art (it is rather a form of manual dexterity)».

Se la pittura inglese di fine Ottocento gli era sembrata intrappolata nella strenua esaltazione di una *beauty* che, a seconda dei casi, poteva assumere le fattezze di scene dal pietismo religioso più melenso, piuttosto che di sdolcinati siparietti sentimentali, Fry poteva consolarsi del fatto che almeno un artista inglese che era riuscito a fare un'arte *classica* di forma pura c'era stato. In un'arte così fortemente «concerned with content»⁵⁹⁸, come quella inglese, William Blake è stato, secondo Fry, «the only classic British artist», l'unico «who has created disposition of form which are so significant, so definitely and purposefully ordered, that they do arouse vivid and profound emotions without reference to what they represent».

Dalla prospettiva di Fry, *classicismo* non è sinonimo di *classicità*: classica non è l'arte dell'antichità greco-romana che, anzi, si porta il pesante fardello della nefasta legge della *mimesis*, ma classici sono stati tutti quegli artisti «whose deepest feelings are aroused by the form». Così, pur con l'evidente difficoltà di dover trovare un'efficace e quanto più chiara terminologia possibile, Fry classifica come «romantic» tutta quell'arte che ha trovato nell'espressione delle «associated ideas of images», la sua sola ragion d'essere, un'arte votata al contenuto, com'era stata da sempre la pittura inglese vittoriana. Classici erano stato, invece, Blake, «the great Florentines of fifteenth century or the great Frenchmen, such as Poussin, Claude, and Ingres», ai quali andavano ad aggiungersi i maestri moderni della forma, Cézanne e Matisse. Se nell'arte *romantica* la forma non è che il veicolo necessario ma non sufficiente «as a predisposing cause and condition of appreciation», l'arte *classica*, in ogni tempo e in ogni luogo, nel Quattrocento come nell'Ottocento, in

⁵⁹⁸ R. FRY, *Blake and British Art* (1914), in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 156. Da qui sono tratte le successive citazioni.

Italia come in Francia, riconosce «in form and the emotions which that arouses» l'essenza più autentica di se stessa.

Ma il Seicento? Era stato un secolo “costruttore di forma”?

La personale predilezione di Fry per i quattrocentisti italiani, lo aveva portato a sorvolare quasi interamente il secolo di Rembrandt e Velázquez, di Guido Reni e Stanzione, per citare quegli artisti che egli stesso menziona tra i suoi grandi dimenticati. Ma del resto, «Jacob Burckhardt, whose influence on the taste of his own and succeeding generation was paramount, whose Cicerone accompanied us to every museum, stood over us with a warning gesture to prevent our straying into the dangerous byways of the Seicento»⁵⁹⁹.

Fu però l'incontro con i testi di Wölfflin ad offrire a Fry l'opportunità di affacciarsi con sguardo più accorto sull'arte del Seicento. Già nel 1903 aveva avuto modo di confrontarsi con *Die Klassische Kunst*, uscito quell'anno in inglese col titolo *The Art of the Italian Renaissance* e da lui recensito per l'«Athenaeum». È solo nel 1920, però, a guerra finita, che i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pubblicati nel '15 e ormai arrivati a Monaco già alla quarta edizione, toccheranno per la prima volta le sponde della Gran Bretagna, peraltro ancora in lingua originale. Giudicandoli «a remarkable lesson in the art of seeing», il «Saturday Review of Literature» salutava con soddisfazione la prima edizione in inglese dei *Principles* di Wölfflin, pubblicata a New York nel 1932⁶⁰⁰.

Nel giugno del 1944 il «Burlington Magazine» dedicherà un intero editoriale, anonimo, in onore degli ottant'anni del celebre studioso svizzero; si tratta di un contributo particolarmente significativo che ci permette di inquadrare meglio la fortuna che Wölfflin aveva sino ad allora riscontrato presso il pubblico inglese.

Se per gli inglesi era stato da sempre il Quattrocento la mitica età dell'oro dell'arte, Fry ammise nella sua recensione del 1903 che l'opera di Wölfflin poteva essere «an interesting indication of a possible revolution in taste – persino nell'Inghilterra che idolatrava Botticelli – a revolution which would bring us back almost to the point of

⁵⁹⁹ R. FRY, *The Seicento*, in ID., *Transformations*, Chatto and Windus, London 1926, p. 95.

⁶⁰⁰ Tratta dalla settima edizione tedesca del '29, la traduzione inglese fu curata da M. D. Hottinger, cfr. H. WÖLFFLIN, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, Dover Publications, New York 1932. *Rinascimento e Barocco* del 1888, invece, uscirà in edizione inglese solo nel 1964.

view taken by Reynolds in his discourses»⁶⁰¹. Così mentre persino «the lover of Quattrocentist art», riconosce Fry, potrebbe trarre non pochi vantaggi «by the study of this remarkable work», in quello stesso anno nei suoi *Drawings of Florentine Paintings*, Berenson poteva ben augurarsi: «Would that our studies had more Wölfflins!»⁶⁰².

Nel 1921, però, quando Fry scriverà per il «Burlington» una recensione ai *Principles*, allora ancora *Grundbegriffe*, l'entusiasmo sembra leggermente ridimensionato⁶⁰³. Senza dubbio Fry deve riconoscere un grande merito a Wölfflin: «Unlike so many art historians, Dr. Wölfflin looks at art with some understanding of the problems of the creator»⁶⁰⁴. Questo è sicuramente un aspetto che avvicina Wölfflin a Fry. Con ancora in mente le per lui esasperanti fatiche dei conoscitori ottocenteschi, Fry continua:

«He does not merely see what there is in a work of art, but he knows what mental conditions in the artist's mind are implied by that configuration. In fact he begins where most art historians leave off. They are content to show that a picture was produced by such an artist at such a date. He tries to show why at such a date and in such surroundings the picture has the form that we see. It is this method that makes Dr. Wölfflin's work of such vital interest to the artist and art-lover, that distinguishes

⁶⁰¹ Le parole di Fry, tratte dalla recensione apparsa sull'«Athenaeum», sono riportate nell'editoriale del '44, cfr. *Editorial: Heinrich Wölfflin*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 84, N. 495, June 1944, p. 133.

⁶⁰² Anche le parole di Berenson sono citate nell'editoriale del '44.

⁶⁰³ Non sappiamo con precisione se Fry conoscesse o meno il tedesco. Adrienne Rubin ritiene comunque plausibile che possedesse almeno «a reading knowledge of German», cfr. A. RUBIN, *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science'. The Interpretation of Aesthetic Perception*, Peter Lang, International Academic Publishers, Berna 2013, p. 143.

Ciò naturalmente ci porta a domandarci come Fry abbia potuto recensire il testo di Wölfflin nel '21 senza il rischio di cadere in fraintendimenti, dal momento che, come già detto, l'edizione inglese apparirà solo nel '32. Ad ogni modo, che Fry fosse particolarmente interessato agli studi di Wölfflin lo dimostra il fatto che la sua recensione, intitolata *The Baroque*, rivista e opportunamente ampliata, sarà successivamente inserita all'interno di *Transformations* (1926) col titolo *The Seicento*.

Transformations è la seconda e ultima grande raccolta di saggi e articoli sparsi che Fry, non senza remore e difficoltà varie come ricorda la Woolf nella sua biografia dell'amico, avrebbe pubblicato. La prima, ricordiamo, era stata *Vision and Design* del 1920; un'altra antologia di alcuni tra i suoi ultimi scritti, i testi delle conferenze che aveva preparato per il suo primo anno accademico da Slade Professor a Cambridge, sarà *Last Lectures* del 1939, pubblicata postuma a cura di Kenneth Clark.

⁶⁰⁴ R. FRY, *The Baroque*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 39, N. 222, September 1921, p. 146.

it so sharply from the vast mass of merely industrious compilations which impede progress by irrelevant facts and darken understanding by nebulous theory»⁶⁰⁵.

Poco attratto dalla moda imperante delle “biografie d’artista” che tanti proseliti aveva mietuto a colpi di aneddoti curiosi e segreti svelati, svilendo quelle che erano state le loro progenitrici, le imprese titaniche del duo Crowe-Cavalcaselle, Fry, che instancabile compilatore biografico non era mai stato, adesso vede in Wölfflin un autore più congeniale alle sue riflessioni di questo momento. O almeno, la messa a punto di una spiegazione logica e razionale, così come proposta da Wölfflin, delle ragioni, interne alla produzione artistica, che hanno portato al passaggio dallo stile del pieno Rinascimento a quello del Barocco, gli sembra una sfida affascinante da cogliere e degna di nota, soprattutto perché è dalla parte degli artisti che l’indagine di Wölfflin è condotta, nel tentativo di comprendere, più a fondo, le loro esigenze espressive. In realtà, però, Wölfflin non riesce a convincere Fry della magnificenza dell’arte prodotta dal XVII secolo perché, come è facile intuire, dalla prospettiva di Fry sono stati proprio gli artisti del Seicento coloro che hanno inaugurato la dissoluzione della forma che ha portato dritto alla vaghezza compositiva dell’Impressionismo. Fry non verifica nel dettaglio la validità dell’applicazione puntuale delle cinque celebri coppie antinomiche wölffliniane – che non senza qualche dubbio traduce in inglese in «linear and painter-like; surface and depth; closed and open composition; multiplicity and unity; clearness and vagueness, or perhaps better, determinate and indeterminate»⁶⁰⁶ – ma a fronte degli innumerevoli esempi disseminati nei *Grundbegriffe*, getta da subito un’ombra sulla loro presunta universale normatività aprioristica. Ad esempio, non è del tutto vero, precisa Fry, che la pittura del Rinascimento fosse stata esclusivamente una pittura “di superficie” e che, *per contra*, quella barocca una pittura “di profondità”:

«When we come to “surface and depth” the ideal of High Renaissance composition is a sequence of planes each parallel to the picture plane, as opposed to the diagonal into-the picture-space method of the baroque. Here again the Primitives had not fully

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

worked out the parallel-plane formula of design, and they frequently stumbled upon diagonal systems without realizing their implication»⁶⁰⁷.

Fry è stupito nel constatare che Wölfflin fa di Leonardo l'artista che ha portato alla «culmination of the linear», piuttosto che il maestro che col suo sfumato si è imposto «as an intermediate term between Botticelli and Rembrandt»⁶⁰⁸; appropriata gli sembra l'applicazione della categoria del «painter-like» alla scultura di Bernini, meno all'architettura; mentre la coppia «open and closed composition» dimostra, in realtà, quanto i pittori barocchi che «hated the compressed design of the Renaissance», perché «they wanted air and space round their figures», fossero del tutto incapaci di comprendere «the principles of Renaissance design»⁶⁰⁹.

Sebbene talvolta Wölfflin «lets himself go into almost Hegelian nebulosity and eloquence», Fry deve però riconoscere che, forse senza che se ne sia neppure accorto, la sua dottrina non ha distrutto completamente il piacere della «tactile experience» dell'arte⁶¹⁰. È questo il paradosso del Barocco secondo Fry: «It must be thought that the Baroque, in living up tactile experience and confining itself to visual, lost thereby the sense of plastic relief; by a strange paradox it actually heightened the pictorial expression of mass and volume»⁶¹¹.

Ma proprio perché la resa plastica barocca abbandona volutamente le costrizioni imposte dalla fedele riproduzione del dato visivo della realtà, essa «actually increased its power of exciting the idea of plasticity in the spectator» e questo suggerisce, come Fry cerca di chiarire:

«The existence of a principle which may be of a great importance in any such aesthetic history of art as Dr. Wölfflin envisages, namely, that when once artists have fully explored any aspect of nature and have learned how to express it completely by pictorial

⁶⁰⁷ *Ibidem.*

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 147.

⁶¹⁰ *Ibidem.*

⁶¹¹ *Ibidem.*

means, they tend to retain this power even when they apparently neglect the means by which their predecessors arrived at that expression»⁶¹².

In questa direzione, allora, non sarebbe del tutto sbagliato accostare i barocchi ai postimpressionisti. Come i postimpressionisti, gli stessi che erano già stati definiti «proto-byzantines»⁶¹³ da Fry nel 1908 perché, come i bizantini avevano saputo ribellarsi alla schiavitù della *mimesis* classica, essi, in quanto “anti-impressionisti”, erano riusciti a superare i limiti di una “pittura di impressioni” falsamente realistica, allo stesso modo i barocchi vollero uscire dagli schemi restrittivi della tradizione del loro passato, il Rinascimento, per trovare la strada espressiva a loro più congeniale, confacente ad un nuovo sentire artistico, necessariamente rinnovato perché diversi erano lo spazio e il tempo nei quali lavorarono. Un accostamento, questo suggerito, che riguarda ovviamente solo la spinta eversiva che da sempre contraddistingue, nella storia dell’arte, l’imporsi di una nuova generazione d’artisti su quella precedente. Nulla a che vedere con una possibile condivisione della celebrazione wölffliniana dello stile barocco che Fry continuava a non sentire vicino al proprio modo di “vedere e fare” pittura.

Se nel sistema delle categorie antinomiche di Wölfflin è il secondo termine della coppia a riferirsi alla stagione barocca, alludendo implicitamente alla transizione da uno stile all’altro come ad un passaggio obbligato nella parabola del ciclo evolutivo dei fenomeni artistici, Fry sarebbe ben contento di invertire il senso di marcia, auspicando un recupero, ancora negli artisti moderni, di quei principi costruttivi della forma di cui il Rinascimento era stato solido depositario. Con questo, però, Fry non intendeva di certo scadere nell’antistoricità. I postimpressionisti lo avevano già dimostrato: il recupero della piattezza della superficie, l’armonia dell’unità decorativa della composizione, l’espressività della linea di contorno, sono tutti quegli elementi *classici* dello stile dei quattrocentisti che i postimpressionisti avevano saputo far rivivere, riattualizzandoli, adattandoli alla sensibilità comunicativa di uomini che vivevano in un tempo lontano oltre quattrocento anni da quello in cui furono chiamati a vivere i loro illustri maestri.

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ R. FRY, *Letter to the «Burlington Magazine»*, in *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, cit., p. 46.

«In spite of Dr. Wölfflin's admirably detached attitude – conclude Fry nella sua recensione – I seem to trace in him a slight bias in favour of the Baroque idea. This may be due to the fact that I certainly have a personal bias in favour of the “Classical”»⁶¹⁴. Per quanto non possa esimersi dal riconoscere l'importanza della produzione artistica del Barocco, maggiori sono stati per Fry i rischi a cui l'arte è stata esposta dal nuovo stile del Seicento. In questo secolo Fry trova comunque un motivo del quale rallegrarsi, considerato che «though it may have given us the Royal Academy, it gave us Rembrandt; we are not forced to see the Royal Academy, and we should be infinitely poorer without Rembrandt»⁶¹⁵.

Quando nel 1926 Fry ripubblicherà, all'interno di *Trasformations*, l'articolo del «Burlington Magazine» su Wölfflin, colse l'occasione non tanto per sperimentare una seconda volta la messa in pratica dei suoi schemi concettuali che, con la loro tassatività assiomatica, tipicamente tedesca, ben poca simpatia gli avevano suscitato già cinque anni prima, quanto piuttosto per tracciare una propria valutazione più generale sulla pittura del Seicento, specie quella italiana, lanciandosi alla ricerca di quella che poté essere stata la vera “immaginazione estetica” dell'arte del XVII secolo. È proprio su questo punto che, dobbiamo immaginare, si consumò assai prematuramente la considerazione positiva che pure Fry sembrò serbare in un primo momento nei riguardi della storia dell'arte wölffliniana, della sua schematizzazione storica di «cicli evolutivi conclusi in sé»⁶¹⁶, della sua ancora burckhardtiana tendenza a riconoscersi «legata strettamente alla storia economica, a quella sociale e perfino a quella statale»⁶¹⁷.

⁶¹⁴ R. FRY, *The Baroque*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 39, N. 222, September 1921, p. 148.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ H. WÖLFFLIN, *Prefazione alla sesta edizione* (1922), in ID., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, TEA, Milano 1994, p. 20.

⁶¹⁷ H. WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte*, Minuziano, Milano 1948, p. 61. Questo breve volumetto di Wölfflin, il cui titolo originale era *Das Erklären Von Kunstwerken*, fu pubblicato per la prima volta nel 1921. Contrariamente alle aspettative, come chiarisce Umberto Barbaro che ne aveva curato l'edizione italiana per i tipi della collana di estetica di Minuziano, il libro «non vuol essere una “spiegazione” divulgativa del problema estetico secondo le teorie dell'autore, bensì la sintesi di una esperienza di pensiero e di riflessione critica che il Wölfflin fissa, con essenziale chiarezza, al di là delle interpretazioni e degli adattamenti più o meno arbitrari che della sua teoria furono fatti da

Le riserve di Fry colpivano la positivista presunzione di poter fare della storia dell'arte una storia delle «rappresentazioni visive», attraverso cui, a dispetto delle intenzioni di Wölfflin – «i *Concetti fondamentali* sono sorti – scriveva nel '22 – dalla necessità di dare una più salda base alla analisi della storia dell'arte; non a un giudizio di valore, dunque, di cui qui non si parla neppure, bensì alla definizione dello stile»⁶¹⁸ – avviare una «valutazione estetica, cioè qualitativa, dell'arte»⁶¹⁹.

Se nel 1921 Fry non aveva non potuto inchinarsi di fronte alla *qualità* pittorica di Rembrandt, lo aveva fatto esclusivamente sulla base del riconoscimento dell'emozione che la sua pittura aveva saputo infondergli, e non in virtù dell'individuazione di quel «sentimento della qualità» che, per Wölfflin, era un'utile arma di difesa dal pregiudizievole atteggiamento con cui, a suo vedere, si era soliti emettere giudizi estetici⁶²⁰. Mentre Wölfflin «tenterà una teoria dell'arte che lo sorregga nella sua critica»⁶²¹, una teoria estetica che individua i propri principi fondativi nella comparazione stilistica di un'epoca con l'altra, un'estetica, quindi, della *qualità artistica*, Fry si «accontenta» di un'estetica dell'*emozione artistica*.

Se è vero che «l'equivoco fra definizioni storiche e categorie estetiche rimane in tutta l'opera del critico»⁶²², motivo per cui fu chiamato ad «umanizzare», come si disse, i suoi *Grundbegriffe* nel 1933, tuttavia Wölfflin già nel '21 scriveva: «L'arte è espressione, storia dell'arte è storia dell'anima. Studia l'uomo e comprenderai la sua opera, studia il tempo e avrai il suo stile»⁶²³; ma al contempo aggiungeva: «Non si può descrivere la forma senza farvi già confluire giudizi qualitativi. Ogni vedere è già, di per sé, una interpretazione, e l'interpretazione perfetta può derivare soltanto

filosofi, critici, artisti». Visto il successo del testo, lo stesso Wölfflin ne curò una riedizione, con l'aggiunta di un'appendice, nel 1940.

⁶¹⁸ H. WÖLFFLIN, *Prefazione alla sesta edizione* (1922), in ID., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 19.

⁶¹⁹ H. WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte*, cit., p. 66.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 67.

⁶²¹ U. BARBARO, *Introduzione*, *Ivi*, p. 21.

⁶²² G. NICCO FASOLA, *Presentazione*, in H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 12.

⁶²³ H. WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte*, cit., p. 60.

dalla coscienza della relazione storica complessiva, le cui componenti [...] debbono essere comprese»⁶²⁴, per poi concludere:

«Il cercar di scavare profondamente le radici dell'arte sarà sempre un compito importante, anche se esso rimane escluso dalla pratica giornaliera. L'ultimo punto, ed il più importante per i nostri rapporti con l'arte, non sta poi in questo, ma nel giudizio estetico valutativo. Che ci mostrerà come l'arte non si manifesti nella generalità – si chiami questa stile o come altro si vuole – ma nell'opera singola. Il definir ciò qualitativamente rappresenta, per il commentatore, il problema dei problemi»⁶²⁵.

Se Wölfflin aveva sì finalmente spostato l'attenzione sui problemi con cui l'*artista-creatore* veniva a doversi confrontare, lo aveva fatto però circoscrivendolo all'interno di un recinto forse fin troppo serrato, fatto di condizionamenti endogeni, del tempo e del luogo in cui operò, che andavano a tal punto a condizionare il suo modo di vedere da imbragarlo in un sistema di sovrastrutture dalle quali era ben difficile liberarsi. Per Fry, al contrario, l'artista resta innanzitutto un individuo autonomo e non una delle anonime componenti dell'ingranaggio dei processi di produzione artistica che, wölfflinianamente indagati, finiscono con l'esaurirsi nella definizione dei vari stili, in questa prospettiva, fine ultimo dello studio della storia dell'arte.

Poco interessato a condurre una ricerca che riduceva l'esperienza dell'arte ad una «così ricca selva di problemi»⁶²⁶ com'era lo studio dello *svolgimento dello stile nell'arte moderna* suggerito da Wölfflin, che ben poco spazio lasciava ai piaceri che, invece, si sarebbero potuti trarre, *emotionally*, dalla visione dell'arte, Fry sposterà il proprio campo di gioco dalla parte del riguardante, continuando ad interrogarsi fino alle battute conclusive del proprio percorso critico sulla relazione comunicativa che quest'ultimo sarebbe, a seconda dei casi, stato capace di instaurare con l'opera d'arte. Il binomio *storia della visibilità-storia dello spirito* di Wölfflin è indagato dallo studioso svizzero ai fini di una risoluzione *universale* delle problematiche messe in atto dalla visione spirituale dell'uomo che, proprio perché spirituale, è espressione della visibilità collettiva del genere umano. Dobbiamo precisare che

⁶²⁴ *Ivi*, p. 73.

⁶²⁵ *Ivi*, pp. 84-85.

⁶²⁶ U. BARBARO, *Introduzione*, *Ivi*, p. 41.

con “spirito” Wölfflin alludeva ad una visione dell’uomo fortemente idealistica e quindi propriamente tedesca, naturalmente molto lontana dal pensiero di Fry che, da inglese, guardava all’uomo-osservatore prima di tutto nella sua entità soggettivistica di individuo⁶²⁷. Ma comunque il disagio di dover risolvere la questione della percezione visiva dell’arte e delle sue modalità di attuazione nella mente del riguardante rimane nella sostanza lo stesso. Se il concetto di *Kunstwollen* può sembrare «al critico odierno un’ennesima “scusa oggettivistica per una soggettività formalistica”»⁶²⁸, a contaminare il perfetto schematismo astratto dei concetti di Wölfflin subentrano le interferenze delle condizioni culturali, storiche, persino religiose, che frantumano la compattezza dell’autoproduzione – o presunta tale – dei fenomeni stilistici nel loro stesso svolgimento evolutivo, non diversamente dall’insidioso intralcio delle *idee associate* di Fry o delle *informazioni* di Bell. Nel ’33 Wölfflin scriverà:

«Non si dovrebbe pretendere un parallelismo assoluto tra la storia della visibilità e quella universale dello spirito, né di voler confrontare cose che non sono paragonabili. L’arte ha un suo carattere specifico. Proprio perché nel campo della visibilità pura sono sorte sempre nuove concezioni formali, essa ha dimostrato nel senso più alto la sua potenza creatrice. Una storia della cultura in cui si sia tenuto conto della parte direttiva che, in un dato tempo, si è assunta l’arte figurativa, è ancora da scriversi»⁶²⁹.

Né l’avrebbe scritta Fry che, colpito da un arresto cardiaco, morirà improvvisamente nel settembre dell’anno successivo. Tuttavia avrebbe condiviso di certo il sollievo che Wölfflin aveva provato nel ritrovarsi tra le mani, rovistando tra i suoi appunti delle lezioni universitarie di Burckhardt, un vecchio quaderno con su scritta questa citazione del maestro: «In complesso dunque il rapporto dell’arte colla

⁶²⁷ Nonostante alcuni punti di contatto, come si sta cercando di spiegare, non si può di certo dire, però, che in *Transformations* il debito di Fry nei confronti delle teorie di Wölfflin sia stato «conspicuous», così come si legge, invece, in una *review* alla prima edizione inglese dei *Principles*, A. PHILIP McMAHON, *Review: Principles of Art History*, «Parnassus», Vol. 4, N. 5, October 1932, p. 22.

⁶²⁸ F. ORESTANO, *La ricezione di Burckhardt nel mondo anglosassone: fascino del Rinascimento, forma significativa e forma simbolica*, in *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, a cura di Andrea Pinotti e Maria Luisa Roli, Quodlibet Studio, Macerata 2011, p. 150.

⁶²⁹ H. WÖLFFLIN, *Nota finale* (1933), in ID., *Concetti fondamentali della storia dell’arte*, cit., p. 256.

cultura è da ritenersi molto libero e leggero; l'arte ha una sua vita e una sua storia»⁶³⁰. Rincuorato, ma stupito, Wölfflin commentò: «Non so che preciso senso Burckhardt abbia voluto dare a questa frase, ma è singolare che proprio da lui, che più di ogni altro aveva la possibilità e il desiderio d'intendere l'arte come una parte della storia generale, sia stata fatta una simile osservazione»⁶³¹.

Se l'arte ha una sua vita e una sua storia, allora, Fry poteva mettersi di buona lena a ricercare le origini di un piacere estetico che, anche per l'arte barocca, ben poco aveva a che fare con la rigida categorizzazione degli schemi, o tipi, della visione di Wölfflin. In questo, i suoi *emotional elements of design* rappresentavano degli strumenti d'indagine più flessibili e, per questo, per lui più adeguati a cogliere, prima di tutto, il valore estetico-emozionale presente nei prodotti delle arti visive; conscio delle difficoltà applicative di un parametro investigativo che non si sapeva fino a che punto potesse reclamare a sé una presunzione di universalità, Fry, andando ben oltre la dicotomia Rinascimento-Barocco, si fa interprete di una ricerca estetica che miri a legittimare l'artisticità e, con essa, l'"emozionalità potenziale", dovremmo cautamente dire, della produzione artistica più disparata, dai graffiti di Lascaux a Matisse, dall'arte primitiva extraeuropea ai maestri del Quattrocento, fino, naturalmente, all'arte contemporanea dei postimpressionisti inglesi.

Così, e in verità declassando non poco il Barocco di Wölfflin, arriverà a dire che quello del Seicento non è stato affatto uno stile, quanto piuttosto «a manner», alla quale si erano uniformati la maggior parte degli artisti di quell'epoca. Una maniera fatta di crudo realismo che nelle tele di Caravaggio aveva trovato la sua espressione più violenta – e sappiamo bene quanto scarso fosse l'apprezzamento di Fry nei confronti di un'arte meramente rappresentativa e mimetica. In più, per il Seicento, il problema non era stato solo il realismo – in fondo un Van Eyck o un Brueghel non erano stati meno realistici di tanti artisti secenteschi, doveva riconoscere Fry – ma il fatto che l'interesse per la descrizione della realtà finisse col rompere «the rhythmic quality» della pittura⁶³².

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ *Ibidem.*

⁶³² R. FRY, *The Seicento*, in ID., *Trasformations*, cit., p. 108.

L'evoluzione che ha investito i fenomeni storico-artistici, se di evoluzione possiamo parlare, così come l'immagina Fry, si configura in realtà nel cambiamento delle modalità relazionali con cui gli artisti nelle varie epoche si sono rapportati alla realtà e, conseguentemente, nelle trasformazioni delle modalità esecutive, in arte, della rappresentazione del dato visivo reale. Laddove Wölfflin vedeva nello *stile pittorico* barocco non la soluzione migliore in assoluto al problema dell'imitazione della natura, ma la soluzione migliore tra quelle che l'artista del XVII secolo ebbe a disposizione⁶³³, Fry si fa difensore di quei principi del *disegno strutturale* attraverso cui si è riusciti ad infondere nelle cose rappresentate se non la bellezza, la plasticità del movimento, pur restando ben saldi entro la fissità di una forma solo apparentemente statica che, invece, fa del ritmo lineare del suo contorno la ragione stessa della sua armonia visiva. Infatti, faceva notare Fry:

«We must remember that the great masters of the early sixteenth century, particularly Fra Bartolommeo and Raphael, though the general disposition of their designs tended to lie on successive parallels to the picture plane, were intensely preoccupied with the problem of creating the most vivid sense of movements in depth by the poses of their figures and the disposition of their drapery. In this, at least, they bridge the gulf between Primitive and Baroque»⁶³⁴.

Così contrariamente a Wölfflin che aveva letto, positivamente, nella «pittura impressionista moderna» un esempio della «trasformazione del tipo lineare in quello pittorico» – anche se aveva portato il disegno ad uno «sconcertante estraniarsi dall'oggetto che rappresenta»⁶³⁵, è nell'Impressionismo che Fry vede «the climax of a movement which had been going on more or less steadily from the thirteenth century – the tendency to approximate the forms of art more and more exactly to the representation of the totality of appearance».⁶³⁶ Ed è allora che:

⁶³³ Tanto da scrivere quasi romanticamente che «l'aver imparato a svincolare la delicata immagine dell'apparenza pittorica dalla realtà tattile non è un progresso che vada attribuito ad una più logica interpretazione naturalistica, ma è un trapasso determinato dal destarsi di un nuovo sentimento di bello, di quella sensibilità, cioè, per la bellezza del movimento», H. WÖLFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 54.

⁶³⁴ R. FRY, *The Seicento*, in ID., *Trasformazioni*, cit., p. 98.

⁶³⁵ H. WÖLFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 45.

⁶³⁶ R. FRY, *Art and Life* (1917), in ID., *Vision and Design*, Chatto and Windus, London 1920, p. 7. Da qui sono tratte le successive citazioni.

«Once representation had been pushed to this point where further development was impossible, it was inevitable that artists should turn round and question the validity of the fundamental assumption that art aimed at representation; and the moment the question was fairly posed it became clear that the pseudo-scientific assumption that fidelity to appearance was the measure of art had no logical foundation. From that moment on it became evident that art had arrived at a critical moment, and that the greatest revolution in art that had taken place since Greco-Roman impressionism became converted into Byzantine formalism was inevitable. It was this revolution that Cézanne inaugurated and that Gauguin and Van Gogh continued».

L'evoluzione, che ha più i tratti di una rivoluzione perché, in verità, di un rivolgimento si tratta, di un ritorno della forma a se stessa, sta allora per Fry nel «re-establishment of purely aesthetic criteria in place of the criterion of conformity to appearance – the rediscovery of the principles of structural design and harmony» e, in questo, i pittori barocchi hanno fallito.

Se nel '17 Fry poteva pure ritenere che Caravaggio fosse stato il primo a scoprire «the surprising emotional possibilities of chiaroscuro»⁶³⁷, nel '26 il suo giudizio sarà meno entusiastico. Grande assente nei *Grundbegriffe* di Wölfflin che, del resto, aveva con essi tracciato una storia dell'arte barocca, fatta eccezione per Bernini, forse un po' troppo sbilanciata dalla parte dei nordici – «he tended to regard the Baroque as essentially a non-Italian, even a Germanic contribution to the esthetic consciousness of Europe»⁶³⁸, osservava Fry – Caravaggio era adesso per lui «the first purely popular artist, the real founder of the Royal Academy, the Salon, and almost the whole art of the cinema»⁶³⁹. Se non altro, tuttavia, rispetto al dilagare di un certo «provincialism in the work of the Italian Seicento», la pittura

⁶³⁷ *Ivi*, p. 5.

⁶³⁸ R. FRY, *The Seicento*, in ID., *Trasformations*, cit., p. 104.

Diversamente da Wölfflin, Fry individua nella scuola olandese, o nordica più in generale, un eccesso di realismo, una fedeltà troppo accentuata alla verosimiglianza della rappresentazione che, inevitabilmente, ne compromette un suo pieno apprezzamento sul piano puramente estetico-emozionale. «In so far – prosegue Fry – as it appealed to the non-esthetic public [...] its appeal was directed towards satisfying two instincts of the man in the street: first, that of curiosity in any vividly presented image of real life; and secondly, the pleasure in the acrobatic skill of the craftsman. It left untouched his emotional life, and in so far as it used illusory methods, did so without exploiting their emotional possibilities to any great extent», *Ivi*, pp. 104-105.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 106.

cinematografica di Caravaggio, fatta di «pictorial melodrama»⁶⁴⁰, con i suoi «lamplight effects», rappresentava un'eccezione significativa in termini di originalità in un'arte, com'era quella del Seicento italiano, così «enclosed within the then-known world of vision»⁶⁴¹.

Se Botticelli era stato l'intramontabile primadonna del Quattrocento, Caravaggio sembra a Fry più un divo bello e dannato, che se ne andava «blustering and threatening and killing too»⁶⁴², seminando scompiglio per i circoli artistici dell'Italia del Seicento; un astro nascente che si sarebbe repentinamente consumato come una meteora. Non c'è da fidarsi, sembra quasi volerci dire Fry, di artisti che, nella vita, pare non abbiano navigato in acque proprio limpidissime e che, nell'arte, hanno preferito due delle strade più pericolose che un artista possa mai decidere di intraprendere: il realismo pittorico più estremo da un lato, l'illusionismo pittorico più contorto e disorientante dall'altro.

«And what a disastrous change has come over the artists' world as compared with that of the previous centuries, when even so impulsive man as Michelangelo didn't go beyond insulting Leonardo da Vinci!»⁶⁴³. Nonostante questo, però, e per quanto la scuola dei Carracci abbia apportato nell'ambito italiano un quanto mai necessario ritorno «to the classic principles of design»⁶⁴⁴, purtroppo sfociato – osserva Fry – in un accademismo «so far overlaid with pedantry»⁶⁴⁵, spetta a Caravaggio la palma di grande protagonista della pittura secentesca: «What an impresario for the cinema!»⁶⁴⁶.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 110.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 113.

⁶⁴² *Ivi*, p. 110.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 111.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 114.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 116.

⁶⁴⁶ R. FRY, *Settecentismo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 41, N. 235, October 1922, p. 163.

La personale simpatia per chi ha fatto di scelte discutibili e anticonvenzionali uno stile di vita, porta Fry a guardare allo spirito ribelle di Caravaggio con maggiore clemenza:

«It was a breath of fresh air in that stifling atmosphere of academic self-satisfaction and pedantry. [...] He was not sentimental, there was no humbug about his self-conceit, and he had genuine talent as a painter, a keen observation for certain visual facts and enough imagination to keep in focus his crudely insensitive vision»⁶⁴⁷.

Ma quello che preclude a Fry il raggiungimento di un pieno compiacimento della pittura caravaggesca è il suo essere stata una pittura descrittiva, di solo contenuto – senza dubbio meravigliosamente realistica nelle sue scioccanti *mises-en-scène* in cui persino una popolana può diventare la più venerabile delle sante – ma è una pittura «non-esthetic», che va «in non-esthetic directions»⁶⁴⁸. Può perciò promuovere solo in parte il lavoro di Caravaggio:

«The one painter of Italian Seicento who gave to art a new angle of vision, a new power of expression, and the possibility of a new system of design. What one reproaches him with, is that he used all these discoveries almost exclusively for increasing the effect of his appeal to trivial interests of curiosity or sensationalism, and left it to others to find what esthetic possibilities they contained»⁶⁴⁹.

In breve, il limite di Caravaggio sta nel «regarding verisimilitude as an end in itself»⁶⁵⁰.

Tornando a Wölfflin, quello che sicuramente allontana Fry dallo studioso svizzero è la sua personale propensione per uno studio dell'arte che sia prima di tutto un “fatto di piacere”, un'esperienza estetica appagante e, perché no, confortante per la sensibilità dell'occhio dello spettatore che, attraverso di essa, può sperare di elevare le proprie facoltà immaginative allo stesso rango di quelle dei tanti maestri di «forme pure», per dirla con Bell, che la storia dell'arte ci ha regalato. Ciò che distingue, ma in negativo dal punto di vista dell'analisi condotta da Fry, il Seicento dal Rinascimento – va precisato che Fry resta fermo nella sua predilezione del

⁶⁴⁷ R. FRY, *The Seicento*, in ID., *Trasformations*, cit., p. 117.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 119.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 120.

Quattrocento, intravedendo nel Rinascimento maturo del Cinquecento già alcuni elementi preparatori alla disfatta formale secentesca – «is the appeal to non-esthetic interests, whence it follows that the emphasis is shifted from the evocative power of formal relations to the purely descriptive possibilities of representation»⁶⁵¹.

Se è alla forma che entrambi guardano, lo fanno però con occhi completamente diversi. All'occhio *razionale* con cui Wölfflin aveva costruito *positivisticamente* la sua storia dell'arte, Fry preferirà un occhio *immaginario* con cui costruire *estheticamente* il proprio discorso sull'arte, spesso fin troppo sincronico e poco attento ad uno scorrere ordinato degli eventi storico-artistici del passato – questo è vero – ma ciò proprio in virtù del fatto di non essere fondato su delle precise categorie visive storico-geografiche – come quelle di Wölfflin – quanto piuttosto su una più libera e, per sua stessa natura, difficilmente codificabile percezione estetica che, sincronicamente appunto, può farci apprezzare le creazioni artistiche più disparate, lontanissime nel tempo e nello spazio della loro realizzazione, ma accomunate dallo stesso spirito immaginario con cui sono state prodotte e, per questo, sempre attuali, perché è nella profusione dell'immaginazione dell'artista che si riflette, quasi in un empatico gioco di specchi, l'emozione dello spettatore. È ancora una volta necessario chiarire che qui, dalla prospettiva di Fry, non si intende affatto l'immaginazione in termini romantici, ma in quanto facoltà della visione con cui l'artista riesce a plasmare il dato visivo della realtà sinteticamente, liberandolo dalla superflua giustapposizione di dati descrittivi e contenutistici, per restituircelo nella sua natura più autentica ed essenziale di *emotional object*, oggetto di un godimento estetico il cui piacere ci è dato esclusivamente dall'emozione che le sue forme purificate sanno rivelarci.

3. La forma, “retrospettivamente”: *Old and Modern Masters, Same Criticism*

È a *Retrospect*, saggio di chiusura di *Vision and Design*, che Fry demanda il compito di mettere nero su bianco quanto fino ad allora sostenuto, poi rivisto e ripensato, sull'arte e l'estetica. Siamo nel 1920 e Fry, forse come non gli era più

⁶⁵¹ *Ivi*, p. 124.

capitato dai tempi di *An Essay in Aesthetics*, avverte impellente un'urgenza chiarificatrice nei riguardi dei suoi stessi pensieri che, con fatica, stava cercando di sistematizzare in una seppur sempre precaria codificazione teoretica. A costo di scadere nell'autobiografico, ma con l'onestà intellettuale di chi sa di non avere tra le mani una verità assoluta da lasciar in eredità ai posteri, Fry si concede il lusso di giocare a carte scoperte:

«I have always had some kind of aesthetic. A certain scientific curiosity and a desire for comprehension have impelled me at every stage to make generalisations, to attempt some kind of logical co-ordination of my impressions. But, on the other hand, I have never worked out for myself a complete system such as the metaphysicians deduce from a priori principles. I have never believed that I knew what was the ultimate nature of art. My aesthetic has been a purely practical one, a tentative expedient, an attempt to reduce to some kind of order my aesthetic impressions up to date. It has been held merely until such time as fresh experiences might confirm or modify it»⁶⁵².

Avrà senz'altro compiuto degli errori, ammette a se stesso, specie nel doversi affidare alle parole per spiegare agli altri la propria reazione di fronte ad un'opera d'arte – benché la Woolf scriverà:

«Come faccia, senza nessuna delle abilità verbali di Ruskin o di Pater, a risvegliare le sensazioni, a portare sulla pagina il colore, e non solo il colore, ma anche le forme e le loro relazioni; come, senza aneddoti, né poemi in prosa, riesca a destare l'occhio a delle qualità che non ha mai visto prima, è un problema che il critico letterario potrà risolvere a suo comodo»⁶⁵³.

Ma se ripensiamo a quello che da sempre era stato il suo temperamento critico, il suo modo di relazionarsi con l'arte, ci rendiamo conto che per Fry non poteva essere diversamente: «Ho passato il pomeriggio al Louvre. Ho cercato di dimenticare tutte le mie idee e le mie teorie e di guardare ogni cosa come se non l'avessi mai vista prima... È solo così che si possono fare delle scoperte... Ogni opera deve essere un'esperienza nuova, senza nome»⁶⁵⁴.

⁶⁵² R. FRY, *Retrospect* (1920), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 188.

⁶⁵³ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 205.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 240.

Tornava vivo più che mai l'entusiasmo di un tempo, il fervore del giovane pittore in erba di Cambridge, l'esaltazione del conoscitore alle prime armi che si affacciava fiducioso, ma con la dovuta circospezione e non senza le preoccupazioni dettate dall'inesperienza, nei circoli della *connoisseurship* londinese. E tornavano i grandi maestri del passato, anch'essi vivi più che mai ancora negli anni Venti.

In realtà, Fry non li aveva mai messi da parte, nonostante fosse divenuto col tempo sempre più noto per essere stato l'infaticabile paladino dei postimpressionisti che ancora oggi tutti ricordano. Proprio alle Grafton Galleries, a cavallo tra le due mostre postimpressioniste, c'era stata un'esposizione di *Old Masters* che Fry aveva recensito per il «Burlington Magazine». Ciò che scriveva per Giotto, Masaccio, Signorelli non era molto diverso da quello che diceva di Cézanne, Matisse, Grant. Ad esempio, di due pannelli di Luca Signorelli della collezione di Frederick Cook, raffiguranti figure stanti di uomini e donne, forse personaggi accessori di un'unica scena di un *Battesimo di Cristo* andato smembrato, scriveva:

«They show the passionate intensity of Signorelli's feeling for the figure as a vital machine of incomparable elasticity and certainty of movement. What strikes us here, us in the Masaccio – nell'articolo Fry aveva precedentemente descritto con lo stesso entusiasmo la celebre *Maestà* della National Gallery – is the modernity of his feeling, and even of his methods; for in his desire to assert the rhythmic unity of his design he employs the most brusque and unexpected simplifications, marking out his planes with almost brutal determination, suppressing the intervals and discarding modulations with an uncompromising vehemence which would lay him open to the charge of willfulness and insolence if his works had to run the gauntlet of contemporary criticism»⁶⁵⁵.

Nel 1920 in *Retrospect* dirà di se stesso: «I seem to myself to have been always groping my way towards some kind of a reasoned and practical aesthetic»⁶⁵⁶; ma già quasi dieci anni prima, in quello stesso articolo celebrativo degli antichi maestri, non nascondeva la propria resistenza ad un'estetica vanamente analitica e descrittiva che a ben poco serviva, come in quel caso, per apprezzare la grandezza disegnativa dei fiorentini:

⁶⁵⁵ R. FRY, *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries – I*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 20, N. 104, November 1911, p. 77.

⁶⁵⁶ R. FRY, *Retrospect* (1920), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 189.

«Aesthetics hint at numberless analytical explanations which all leave the last essence uncaptured. Still, the general lines of approach are clear enough. What is common to most Florentine design, and what is hardly found out of Florence, is here raised to its highest efficiency – perfect plastic synthesis of the design, its extraordinary compression and its intellectual lucidity»⁶⁵⁷.

Sempre nel 1920 Fry era stato anche tra gli organizzatori di un'altra mostra, al Burlington Fine Arts Club, dedicata interamente ai primitivi fiorentini, *Florentine Painting Before 1500*. Nella prefazione al catalogo, Fry, che è in quel momento nella fase più intransigente del proprio formalismo, si serve dei fiorentini e di Giotto, in particolare, quali dispositivi verificatori del proprio credo estetico nella forma. Bandendo qualsiasi riflesso emotivo-sentimentale-simbolico dall'attività artistica, Fry fa dei fiorentini i lucidi esecutori di un'arte della «truth of form» che non esita a definire un'«“intellectual” art»⁶⁵⁸. Pur riconoscendo che «the word intellectual applied to art has so ugly a sound», Fry tenta di spiegare i fenomeni artistici alla luce di una sorta di naturale consequenzialità determinata da quello che in scienza non è altro che il principio di causa-effetto che, in arte, trova il suo *incipit* nella “curiosità della visione” dell'artista. Scrive Fry:

«Curiosity impels the artist to the consideration of every possible form in nature: under its stimulus he tends to accept each form in all its particularity as a given, unalterable fact. The other kind of intellectual activity impels the artist to attempt the reduction of all forms, as it were, to some common denominator which will make them comparable with one another. It impels him to discover some aesthetically intelligible principle in various forms and even to envisage the possibility of some kind of abstract form in the aesthetic contemplation of which the mind would attain satisfaction».

Non avendo parole migliori a disposizione, Fry cerca di chiarire quello che intende utilizzando il termine *intellectual* per alludere sia alla facoltà di discernimento cognitivo, potremmo dire, attraverso cui riconosciamo il contenuto di un'opera d'arte, sia a quella “seconda specie di attività intellettuale” per mezzo della quale la verità della forma si dovrebbe lapalissianamente manifestare al primo sguardo.

⁶⁵⁷ R. FRY, *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries – I*, cit., p. 71.

⁶⁵⁸ R. FRY, *The Art of Florence*, in *Catalogue of an Exhibition of Florentine Painting Before 1500*, Burlington Fine Arts Club, London 1920, p. 7.
Dal testo sono tratte le successive citazioni. Fry ripubblicò l'introduzione al catalogo, con lo stesso titolo e senza modifiche, in *Vision and Design*, cit., pp. 117-122.

Volendo chiarire la distinzione tra le due facoltà intellettuali, restando fedeli all'universo epistemologico di Fry, potremmo dire che la prima attiene all'*actual life*, la seconda all'*imaginative life*. Quasi come fosse un'intuizione matematica indimostrabile, questo intelletto *altro*, ma «analogue» a quello di cui ci serviamo comunemente, ci permette di portare la mente in un «delighted equilibrium by the contemplation of the inevitable relations of all the parts in the whole, so that no need exists to make reference to what is outside the unity, and this becomes for the time being a universe».

È l'unità della forma nel suo essere *a whole* sufficiente a se stesso a invogliare in questo “secondo intelletto” l'apprezzamento propriamente estetico dell'arte. Il soggetto dell'opera, nel momento in cui si impone come corpo estraneo all'opera stessa, al suo essere realtà formale unitaria e autosignificante, gli risulta del tutto marginale, non essendo in grado di suscitare in esso alcun desiderio estetico:

«[...] In art, we have to note that in so far as the artist's curiosity remains a purely intellectual curiosity it interferes with the perfection and purity of the work of art by introducing an alien and non-aesthetic element and appealing to non-aesthetic desires; in so far as it merely supplies the artist with new motives and a richer material out of which to build his designs, it is useful but subsidiary. Thus the objection to a “subject picture”, in so far as one remains conscious of the subject as something outside of, and apart from, the form, is a valid objection to the intrusion of intellect, of however rudimentary a kind, into an aesthetic whole. The ordinary historical pictures of our annual shows will furnish perfect examples of such an intrusion, since they exhibit innumerable appeals to intellectual recognitions without which the pictures would be meaningless».

È nell'idealistica distinzione tra un intelletto *actual* e un intelletto *imaginative*, accostamento terminologico al limite dell'ossimoro quest'ultimo, che tuttavia possiamo meglio inquadrare ciò che Fry sta cercando di spiegare. Ed è in questa separazione, riflesso di quella sancita sin dai tempi di *An Essay in Aesthetics* tra le *due vite* dell'uomo e che, in fondo, ha adesso tutto l'aspetto di una categorizzazione di inviolabile monoliticità assiomatica, che il Fry formalista sembra trovare un ancoramento sicuro, una giustificazione teoretica che, come nei «cases of mathematical geniuses who have immediate intuition of mathematical relations which it is beyond their powers to prove», non ritiene, per il momento, di dover mettere in discussione.

Pertanto è la generalizzazione della forma, la sua elevazione a principi generali di unità e completezza del «system of design», che ha fatto grandi i fiorentini del

Quattrocento i quali, a partire da Giotto, hanno saputo sempre più allontanarsi, in virtù della loro «high intellectual passion for abstract ideas», dai «given facts of nature» che, quindi, dalla parte del critico e dello spettatore, non assumono più alcuna valenza estetica. Infatti, continua Fry:

«To our more penetrating study of aesthetic (for of all sciences, aesthetic has been the greatest laggard) it is evident that neither perspective nor anatomy – elementi puramente descrittivi ed emulativi della realtà trasferita nella bidimensionalità della pittura – have any very immediate bearing upon art both of them are means of ascertaining facts, and the question of art begins where the question of fact ends».

Stabilito questo, Fry non può che correggere se stesso. Divenuto quasi un *tòpos* negli studi critici di Fry, a riprova della decisa virata formalista dei primi anni Venti, non possiamo non far menzione del fatto che il critico, allorché si accingeva a ripubblicare in *Vision and Design* un suo ben articolato contributo su Giotto, scritto per il «Monthly Review» nel 1901, avesse ritenuto necessario apporvi una *footnote* quanto mai significativa:

«The following [...] is perhaps more than any other article here reprinted, at variance with the more recent expressions of my aesthetic ideas. It will be seen that great emphasis is laid on Giotto's expression of the dramatic idea in his pictures. I still think this is perfectly true so far as it goes, nor do I doubt that an artist like Giotto did envisage such an expression. Where I should be inclined to disagree is that there underlies this article a tacit assumption not only that the dramatic idea may have inspired the artist to the creation of his form, but that the value of the form for us is bound up without recognition of the dramatic idea. It now seems to me possible by a more searching analysis of our experience in front of a work of art to disentangle our reaction to pure form from our reaction to its implied associated ideas»⁶⁵⁹.

Se così lapidario ci sembra il Fry del 1920, non sarà inutile far seguire immediatamente a questa citazione le parole con cui Fry, nel 1901, aveva invece esaltato la drammaticità dell'arte di Giotto: «Giotto has touched a chord of feeling at least as profound as can be reached by the most consummate master of the art of words» – scriveva allora per dare voce ad una drammaticità sentimentale prodotta sì dagli elementi formali della pittura, «the composition and the general conception of pose and movement»⁶⁶⁰, ad esempio, ma facendoli risaltare a tal punto per la loro

⁶⁵⁹ R. FRY, *Giotto* (1901, nota del 1920), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 87.

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 110.

appassionata teatralità scenica, da sminuirne l'intrinseco valore esclusivamente visuale. Nel parlare dei «feelings» che gli affreschi padovani di Giotto avevano saputo risvegliare in lui, ancor più significativo è per noi il rimprovero che il giovane Fry muoveva, allora, ai freddi costumi della “critica moderna” di inizio Novecento:

«It is true that in speaking of these one is led inevitably to talk of elements in the work which modern criticism is apt to regard as lying outside the domain of pictorial art. It is customary to dismiss all that concerns the dramatic presentation of the subject as literature or illustration, which is to be sharply distinguished from the qualities of design. But can this clear distinction be drawn in fact?»⁶⁶¹.

Nel dubbio di questa potenziale «clear distinction» si insinua la criticità, teoretica e metodologica, del formalismo di Roger Fry. Di fatto nei suoi commenti la commistione di elementi formali ed elementi sentimentali-simbolici persiste per lungo tempo; basti pensare, tornando alla recensione della mostra di *Old Masters* alle Grafton Galleries, che Fry – ricordiamo che l'articolo è del 1911 e nel frattempo *An Essay in Aesthetics* era stato già pubblicato con *in nuce* i punti cardine del suo formalismo – scrisse in quell'occasione di un tondo raffigurante il *Cristo Redentore* della collezione di Lady Jekyll attribuito a Giotto:

«It certainly possesses in a marked degree the characteristics of Giotto's art. In the body there is the peculiar realization of volume and mass within a contour of surprising economy; and the movement of the hands shows that astonishing intimacy of feeling for gesture, as expressing a psychological state, which gives to Giotto his unique dramatic power»⁶⁶².

Ed ancora: «In certain qualities the tondo I have just described stands alone in the present exhibition. It alone imposes its mood of exalted and profound reverie by that mysterious language of direct symbolism of line, of mass and of colour scarcely passing through the ordinary channels of pictorial presentation».

Se la *footnote* al *Giotto* rappresenta senza dubbio e come ha già giustamente notato Christopher Reed, «the apogee of Fry's formalism»⁶⁶³, quasi dieci anni prima Fry

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² R. FRY, *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries – I*, cit., pp. 66-71.

⁶⁶³ C. REED, *Revision and Design: The Later Essays*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 319.

ancora ammetteva la necessità della presenza di un misterioso *quid* che la «pictorial presentation» da sola non era in grado di veicolare. Evidentemente, Fry non era ancora proprio sicuro, come in verità non sarà neppure dopo, che dell'arte si potesse fare una scienza.

«A “scientific” criticism of art became the fashion – scrisse Laurence Binyon, curatore del dipartimento di stampe orientali del British Museum, riflettendo sull'ambiente dei circoli dei conoscitori inglesi – No one wants now to go back to the old confusion. But a certain sadness has come over this school and its practitioners. The instinct of sport had made the making of attributions a pleasant pastime»⁶⁶⁴.

Se non era stata proprio tristezza quella che Fry aveva provato nel cimentarsi nella *connoisseurship*, forse una certa tediosità della pratica attributiva lo aveva sicuramente colto. Se continuava ad occuparsi di antichi maestri non era più ormai con questo genere di finalità. Gli articoli a loro dedicati che, numerosi, occupavano le pagine del «Burlington Magazine» e non solo, pubblicati ininterrottamente per tutto il corso della sua vita, gli offrivano continue occasioni di confronto con opere d'arte che, già note o sconosciute che fossero, non gli chiedevano più semplicemente di essere battezzate sotto il nome tutelare di un maestro del passato, ma gli si riproponevano, adesso, per essere osservate, studiate, spiegate, con tutt'altro spirito. Messa da parte la “scientificità” dei metodi attributivi, ora era da valutare la “scientificità” del suo metodo formalista e, per far questo, gli antichi quanto i moderni potevano procurargli interessanti *test-cases*.

Una delle sue più fortunate attribuzioni era stata quella di un *Ritratto di dama in abito giallo* che, passato negli inventari della National Gallery, sin dalla sua acquisizione nel 1866, sotto il prestigioso nome di Piero della Francesca, fu da Fry restituito al catalogo di Alesso Baldovinetti. L'attribuzione di Fry, che poteva sembrare quasi un declassamento della tavola, era stata condotta non solo sulla base di un attento studio morfologico ma, soprattutto, grazie ad una scrupolosa disamina della tecnica pittorica, esaminata in comparazione con la *Madonna con Bambino* del Louvre, già attribuita a Baldovinetti. Lo studio di Fry risale al 1901, ma dovettero

⁶⁶⁴ L. BINYON, *Old Masters and Modern Critics*, «The Saturday Review», 29 December 1906, p. 799.

passare ben dieci anni prima che venisse pubblicato sul «Burlington Magazine»⁶⁶⁵. Al di là della riuscita dell'attribuzione, ormai avallata, quello da rilevare, come ha scritto Caroline Elam, è che: «Fry's analysis of Baldovinetti shows how he was able to use his special sensitivity to questions of technique, not just to identify the painter of a particular work, but to convey a critical understanding of the painter's solution to compositional and representational challenges»⁶⁶⁶.

In questa prospettiva di indagine che è innanzitutto formale, e quindi estetica per Fry, prima ancora che storico-artistica nel senso più ampio del termine, dobbiamo cogliere quello che è il criterio investigativo proprio del critico nello studio delle opere d'arte. Di conseguenza che avesse di fronte un maestro del Quattrocento o un postimpressionista non faceva molta differenza; parlare di Piero della Francesca, ad esempio, non implicava un principio analitico e, conseguentemente un registro verbale, troppo diverso da quello applicato nella discussione di un quadro di Seurat. Nel confrontare il testo di una *lecture* inedita su Piero di inizio Novecento con quanto Fry scrisse di Seurat in due saggi del 1926 e del 1929, Caroline Elam nota come «the parallels are astonishing. Not only does Fry refer to Piero, but he discusses Seurat in extraordinarily similar terms – using words such as 'scientific', 'pure', 'detached', 'impersonal', writing of Egyptian hieratic solemnity and stillness», tanto che non suonerebbe troppo retorica la domanda: «Who could guess which of the two artists he was talking about in the following passage?»⁶⁶⁷.

Abbiamo visto quanto simile a se stesso fosse stato, pur con le dovute differenze, che talora sembrano solo sfumature appena velate, il Fry che conferiva di pittori veneziani del Rinascimento nella Cambridge di fine Ottocento con il Fry che sarà chiamato a difendere i pittori moderni nella Londra degli anni Dieci. Cambiano i protagonisti delle sue parole, ma tra le righe dei suoi scritti la natura del suo contatto con l'artista, la disposizione del suo vedere l'opera, la sua personalità critica,

⁶⁶⁵ Cfr. R. FRY, *On a Profile Portrait by Baldovinetti*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 18, N. 96, March 1911, pp. 311-313.

⁶⁶⁶ C. ELAM, *Roger Fry's Journey From the Primitives to the Post-Impressionists*, National Galleries of Scotland, The University of Edinburgh, Edinburgh 2008, p. 24. Il saggio del 1926 è quello ripubblicato in *Transformations*, cit., pp. 188-196. Della stessa autrice, si legga anche *Roger Fry and the Re-Evaluation of Piero della Francesca*, The Council of The Frick Collection, Lecture Series, New York 2004.

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 28.

potremmo sintetizzare, tutto resta sostanzialmente immutato. In questo senso, il formalismo di Fry ci sembra più un *mood* del suo spirito indagatore che non una vera e propria teoria da applicarsi sistematicamente allo studio delle opere d'arte. Abituati come siamo ad essere attirati in prima istanza dal soggetto di un dipinto, probabilmente molti di noi non avrebbero difficoltà nel ritrovarsi negli stessi panni del povero E. M. Forster che, entusiasta e divertito dalle fattezze comiche con cui Paolo Uccello aveva rappresentato il drago in una predella della collezione Jacquemart-André, aveva immaginato quella bestia goffamente ridicola gridare minacciosa a San Giorgio: «Oh dear, here it comes again»; e Fry, che aveva accompagnato l'amico in questa peregrinazione d'arte per illustrargli la *forma* delle opere esposte, rallegrato a sua volta dalla battuta di Forster, gli aveva risposto con bonaria rassegnazione: «I fancy we are talking about different things»⁶⁶⁸. E, naturalmente, è quando si parla di «different things», credendo di parlare della stessa cosa, che il rischio di cadere in fraintendimenti è pressoché inevitabile.

Da qui si originano, ci sembra, la maggior parte delle critiche che da sempre sono state mosse ai limiti del formalismo di Roger Fry, non ultima anche quella di Caroline Elam che ammette di vedere in esso un «blind alley», sebbene avverta che un suo totale diniego sarebbe sbagliato:

«The way out is perhaps not the one adepete by so many art historians of our own era, to reject all 'formal' visual analysis as part of a wholly discredited mode of subjective criticism, but rather to continue the investigation into the relationships

⁶⁶⁸ In verità è improbabile, come fa notare Caroline Elam, che il racconto che Forster riporta in *On not looking at pictures*, saggio del 1939, possa essere veritiero, cfr. C. ELAM, *Baldovinetti's View without a Room: E. M. Forster and Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 149, N. 1246, January 2007, p. 27.

Fry aveva scritto nel 1914 un articolo sulla collezione Jacquemart-André, anch'esso confluito in *Vision and Design*, cit., p. 123-127. In esso Fry descrive la tavola di Paolo Uccello concentrandosi non sul fascino della leggenda raccontata, ma sulle capacità compositive dell'artista, definito «the first or almost the first great master of linear perspective»; un artista la cui passione «for an abstract and theoretical completeness of rendering» lo aveva portato a semplificare «the data of observed form to an extraordinary extent» tanto che «his simplification anticipates in a curious way that of the modern cubists». La semplificazione della realtà e l'astrazione della composizione prospettica messe in atto da Uccello, gli avevano consentito, secondo Fry, di arrivare ad una «purely aesthetic organisation of form».

between form, technique and meaning, which Fry was able to carry forward in some of his best writings, when not hamstrung by an over-formalist position»⁶⁶⁹.

È strano vedere come le procedure di un'analisi strettamente formalista dell'opera d'arte che Fry sperava di rendere utilizzabili dai più, non tanto perché credesse nella certezza dell'universalità dei processi psicofisiologici della visione, quanto piuttosto perché era la forma che voleva che fosse vista «senz'altro», così come il bello di Kant doveva piacere «senz'altro», siano divenute col tempo il principale deterrente alla messa in pratica di un “metodo di studio” che, presumibilmente indebolito all'incostanza della soggettività, sembrava avere, in definitiva, ben poco da offrire. E ancor più strano è leggere proprio tra le righe di un articolo di Fry, l'accusa di un eccesso di soggettività mossa ai danni di Yukio Yashiro che nel 1925 aveva dato alle stampe un'altra imponente opera in tre volumi su Botticelli, inciampando, però, secondo Fry, in attribuzioni sbagliate, avendo messo al bando dal suo studio quella precisione filologica che, invece, aveva accompagnato Herbert Horne nella sua enciclopedica monografia di ventitre anni prima.

«His experiences are of so subjective and often of so capricious a nature that they cannot be taken as a guide to anything like a temperate and objective critical estimate of Botticelli's art»⁶⁷⁰, scrive Fry nella sua recensione a Yashiro. Ma se un tempo «Paterism was almost synonymous with Botticellianism», per cui «with Pater, feeling found its end in an exuberant richness of expression», mentre «with Horne, a profounder, more passionate feeling must be translated into patient research and the dry, precise statement of hard-won facts»⁶⁷¹, la terza via di Yashiro non era percorribile perché, continua Fry, «represents the coming age of a criticism» ridotta «once more to be an affair of the heart»⁶⁷². E, come abbiamo cercato di spiegare, l'*emozionalità* dell'arte, così come Fry sempre l'intese, non aveva molto a che fare con le questioni di cuore. Ma una questione di cuore, o forse dovremmo dire “di gusto”, era stata la continua oscillazione della critica inglese

⁶⁶⁹ C. ELAM, *Roger Fry's Journey From the Primitives to the Post-Impressionists*, cit., pp. 35-36.

⁶⁷⁰ R. FRY, *Sandro Botticelli*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 48, N. 277, April 1926, p. 199.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 196.

⁶⁷² *Ivi*, p. 197.

«between Raphaelitism and Pre-Raphaelitism» che, per Fry, si traduceva nell'alternanza, comunque fallace, tra la predilezione per una pittura di contenuto da un lato, e la propensione – che era «the typically English attitude» – verso una pittura che univa al contenuto una resa formale troppo spesso votata all'evocazione di suggestioni sentimentali⁶⁷³:

«Pre-Raphaelitism conceives of a content rich in ideas, interesting in the forms chosen for delineation – interesting both by their *recherché* nature and by their evocations of sentiment – and finally, rich in the decorative displays of these forms. But Raphaelitism envisages no such interesting or curious content – is, in fact, satisfied with the most commonplace and banal content that comes to hand, and searches in the delineation of that intensity of that content the utmost richness and intensity of plastic stimulus to the imagination [...]. What appears to happen is that we get now tired of the dullness of content and the sentimental poverty, or even vulgarity, of Raphaelite art, and now tired of the too elaborate conceits, the complexity, and want of unity of Pre-Raphaelite»⁶⁷⁴.

Spiegare l'arte agli inglesi non era cosa facile. Suo malgrado, Fry continuava a dover fare i conti con quella «curious lack of the pure plastic sense»⁶⁷⁵, propriamente britannica, a causa della quale, ad esempio, era passato pressoché inosservato oltremarica un altro grande nome del Rinascimento fiorentino, Fra Bartolomeo. Le ragioni sono per Fry più che ovvie:

«Anyone may be repelled by the conventional sweetness of his types and their expressions, by the cold, emphatic rhetoric of their gestures, and, if they penetrate beneath these surface qualities, they may also feel that the dry, austere perfection, the almost mathematical exactitude of his arrangement with its nice calculation of balance and its ingenious subtlety of correspondences, shows a forbidding lack of fervor and intensity»⁶⁷⁶.

Che si giunga ad un apprezzamento positivo di Fra Bartolomeo da una simile angolazione critica è del tutto impossibile. Ma, avverte e invoglia Fry, «the more one studies him the more one feels that it was a passionate apprehension of the

⁶⁷³ *Ivi*, pp. 198-199.

⁶⁷⁴ *Ivi*, pp. 199-200.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

⁶⁷⁶ R. FRY, *The Creation of Eve by Fra Bartolommeo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 44, N. 252, March 1924, p. 114.

significance of formal design and not any merely dutiful adherence to rules that inspired his tireless research for perfection»⁶⁷⁷.

È il Fra Bartolomeo “pittore di forma” quello che Fry elogia, così come farà anche nel saggio a lui dedicato due anni dopo in *Trasformations*, in cui ritroviamo Raffaello quale termine di paragone per mezzo del quale è più facile spiegare, dimostrare, la «sincerity» dell’*attitudine* pittorica del fiorentino⁶⁷⁸.

Nel trattare gli stessi soggetti religiosi, per esempio, Fra Bartolomeo riuscì a svincolarsi dai dettami di quelle rappresentazioni affettate e «vulgarly sentimental» imposti dallo spirito devozionale del tempo al quale il giovane Raffaello non seppe sottrarsi durante il suo soggiorno a Firenze. Le espressioni che ricorrono nel testo del 1926 a proposito della pittura di Fra Bartolomeo sono «general idea of symmetry», «rigid logic of a strict architectural unity», «plasticity of human figure», «formal perfection», «single plastic whole» e, naturalmente, «esthetic feeling». Scrive Fry:

«One is astonished at the extraordinary ease with which Fra Bartolommeo handles the most difficult problems of design. With what assurance he conciliates the most difficult aspects of representations with the exigencies of a rigid pictorial framework! It may be doubted whether at any time in the history of painting so many and such complex elements of appearance were co-ordinated into so close knit, so exacting a harmonic system».

In *Trasformations* ci troviamo di fronte a un Fry ancora fiducioso delle possibilità comunicative della sola forma, negli antichi come nei moderni, tant’è che persino per una personalità artistica così complessa, irriducibile a schemi interpretativi univoci, come quella di Van Gogh, Fry tenta di proporre un’interpretazione votata allo “svelamento” della forma delle sue opere, troppo spesso svilita da una chiave di lettura intimista che ha voluto vedere in esse il riversamento di un’esistenza privata tormentata, quella che anche a Fry sembra «the tragedy of a saint»⁶⁷⁹. Al contrario, sebbene Fry creda che «his own love was so universal that he had no need to choose

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ R. FRY, *Fra Bartolommeo*, in ID., *Trasformations*, cit., pp. 82-94. Da qui sono tratte le successive citazioni.

⁶⁷⁹ R. FRY, *Vincent Van Gogh*, in ID., *Trasformations*, cit., pp. 178-187. Da qui sono tratte le successive citazioni.

subjects in order to express himself», si trova a dover fare i conti con un artista unico nel suo genere, non assimilabile in nulla alle regole del linguaggio pittorico di quello che per lui da sempre era stato il padre del Postimpressionismo, Cézanne.

Si poteva davvero dire senza temere il contraddittorio che il soggetto fosse irrilevante per Van Gogh?

Il saggio dedicato a Van Gogh in *Transformations* mette a dura prova l'analisi formalista di Fry che, in qualche modo, si vede costretto a capovolgere il proprio discorso chiamando in causa proprio Cézanne. Quello che doveva essere un contributo su un artista che, in fondo, non era stato che un «modest, retiring young man», sebbene afflitto dalle inquietudini interiori di un santo, diventa in realtà un'ulteriore occasione di celebrazione del verbo cézanniano. Così, ad esempio, il quadro *I Girasoli*, letto in chiave formalista:

«Has supreme exuberance, vitality, and vehemence of attack, but with no sign of that loss of equilibrium which affects some of the later works. It belongs to a moment of fortunate self-confidence, a moment when the feverish intensity of his emotional reaction to nature put no undue strain upon his powers of realization. This is a harmony based almost entirely upon yellows».

Se Van Gogh fu un «colourist», come Fry scrive, lo fu in modo del tutto sregolato, «nervous»: «He was altogether incapable of seizing the complex interrelations and correspondences of such profoundly meditated colour structures as Cézanne built up with a kind of intellectual sensibility».

La casa gialla ad Arles offre un'utile opportunità di confronto tra i due artisti. È un'opera in cui Van Gogh ha espresso:

«So fully the feeling of ecstatic wonder, the intoxicated delight with which he greeted the radiance of Provençal light and colour. [...] How utterly different is Van Gogh's reading of Provençal nature from Cézanne's contemplative and reflective penetration of its luminous structure! Here all is stated with the crudity of first impressions of a nature that vibrated instantly and completely to certain dramatic appeals in the appearance of nature. [...] The artist's interest was entirely held by the dramatic conflict of houses and sky, and the rest has been little more than an introduction to that theme».

Che Fry torni a parlare di una qualche componente *drammatica* della pittura di un artista, ci risuona come l'ammissione, forse ancora inconsapevole, dell'inevitabile presenza dell'elemento contenutistico che, a dispetto di tutte le *footnotes* chiarificatrici che Fry avrebbe potuto mai scrivere, sembra essere sempre lì, fermo

ed imperturbabile. Bandita severamente la *vis* drammatica dalla pittura di Giotto nel '20, adesso non sembra possibile, con la stessa fermezza, fare lo stesso con la pittura di Van Gogh. Se dal faccia a faccia Cézanne-Van Gogh è quest'ultimo che alla fine deve chinare il capo al cospetto del maestro per eccellenza della forma – del *Campo di grano con corvi* Fry scrisse che: «Here the dramatic feeling has become so insistent as to outweigh all other considerations» – dietro questo scontro-incontro tra due titani del Postimpressionismo ci sembra di poter leggere il riconoscimento stesso da parte di Fry dell'esistenza di due generi di pittura – riconducibili all'antinomia già decretata “*Raphaelitism versus Pre-Raphaelitism*” – l'uno interpretabile in chiave contenutistica, l'altro in chiave formalista. Nel dire questo, chiaramente, facciamo nostre le remore, i dubbi e le preoccupazioni che animarono Fry ma, al contempo, solo così possiamo accogliere la sfida, ripetiamo, sia teoretica che metodologica, che il suo formalismo ci lascia in eredità.

Se la pittura non è tutta uguale, o meglio se è *doppia* la natura della pittura, sempre uguali non potranno essere neppure gli strumenti di indagine atti a spiegarcela ma, evidentemente, almeno *doppi* dovranno essere anch'essi⁶⁸⁰.

Il formalismo di Fry, quindi, ha fallito? Non del tutto. È nell'accettazione della sua non-universalità che si cela la giustificazione della sua legittimità di *pratica critica*, ribadiamo ancora anche questo punto, più che di *teoria critica* applicata alla studio dell'arte.

Con Joseph Butler possiamo ancora una volta dire: «Everything is what it is, and not another thing»⁶⁸¹; in altre parole, il contenuto al contenuto, la forma alla forma: questa la chiave per la felicità del critico formalista.

Ma, come si suol dire, *in medio stat virtus*, e Fry non poteva di certo definirsi ancora un critico formalista felice, ostinato com'era nel riuscire a trovare un punto di equilibrio tra forma e contenuto. Ma era possibile farlo oggettivamente, scientificamente? Come ha scritto Graham Hough: «It is this haunting sense of

⁶⁸⁰ Della “doppia” natura della pittura, Fry arriverà a parlare in una delle sue ultime conferenze, cfr. R. FRY, *The Double Nature of Painting* (1933), in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 380-392. «There are – scrive Fry – two roads open to the painter. He can consider the objects he represents as volumes developing in an ideated spaces [...]. Or else the painter can consider the objects he represents chiefly from the point of view of their associated ideas [...]. This ambiguous situation of pictorial art is, I think, the source of many of the misunderstanding which exist in aesthetics», *Ivi*, p. 382.

⁶⁸¹ Per questa citazione, vd. capitolo primo, p. 80, nota 233.

dissatisfaction with the isolation of pure formal experience that makes Fry's work so interesting»⁶⁸².

Forse stanco di combattere, come aveva fatto nella sua gioventù di *connoisseur*, con le imposizioni di una scienza che scienza non era, Fry, ormai sessantaduenne, si prese la libertà di risolvere «a Correggio problem»⁶⁸³ a modo suo: attribuì a Correggio un piccolo ritratto della collezione di Lord Lee di Fareham, avanzando addirittura l'ipotesi che potesse trattarsi dell'unico autoritratto esistente dell'artista: «I intend to leave the paths of even approximately scientific demonstration and let myself go into pure speculation, guided only by the vague intuitions to which the contemplation of this haunting vision gives arise».

Fry si difese preventivamente da qualsiasi tipo di accusa, ribadendo che un'attribuzione basata sulle vaghe «impressions gained from the features of Lord Lee's portrait», come la sua, non poteva avere certamente alcuna «sort of objective validity». Ma adesso, nel 1928, questo poco gli importava e, soprattutto, ciò non gli aveva impedito di pubblicare il suo articolo sul prestigiosissimo «Burlington Magazine». Quanto impertinente sarebbe sembrato a Morelli questo «conoscitore principiante».

Gettando uno sguardo nostalgico e insieme clemente alle *querelles* attributive di cui un tempo era stato volente o nolente protagonista, Fry scriveva a Kenneth Clark: «I

⁶⁸² G. HOUGH, *Ruskin and Roger Fry: Two Aesthetic Theories*, «Cambridge Journal», Vol. 1, N. 1, October 1947, pp. 14-27, citato in C. ELAM, *Roger Fry's Journey From the Primitives to the Post-Impressionists*, cit., p. 40.

⁶⁸³ Cfr. R. FRY, *A Correggio Problem*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 52, N. 298, January 1928, pp. 3-9.

Fry poteva comunque rincuorarsi del fatto di avere dalla sua il giudizio favorevole di Adolfo Venturi del quale aveva rinvenuto, proprio mentre il suo intervento era già stato dato alle stampe, un articolo apparso su «L'Arte», in cui, con sua grande soddisfazione, lo studioso – «so great an authority», si legge in una nota che evidentemente all'ultimo momento Fry volle far aggiungere a conclusione dell'articolo – era giunto alle sue medesime conclusioni, cfr. A. VENTURI, *La Biblioteca di Sir Robert Witt*, «L'Arte», XXX, 1927, pp. 239-251. Venturi aveva presentato questa attribuzione già nella sua *Storia dell'Arte Italiana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1926, Vol. IX, parte II, pp. 610-613, dove si legge: «Ritratto della collezione Grassi a Roma, già attribuito a Tiziano e a Lorenzo Lotto, e da noi riconosciuto per un Correggio del periodo tardo. [...] Il ritmo lineare si afferma come importante elemento dell'opera, sebbene i contorni sian vaporosi e sfumati». Il dipinto, col titolo di *Ritratto di gentiluomo*, è entrato nel 1948 nelle collezioni del Courtauld Institute of Art di Londra, di cui Lord Lee era stato tra l'altro uno dei fondatori. Oggi è ritenuto generalmente opera di un anonimo emiliano, anche se, oltre al nome di Correggio, è stato avanzato quello di Annibale Carracci quale suo possibile esecutore.

was amused by your account of the romantic Morellians – I was never a partisan of theirs but I now see how much I caught their romantic attitude – how we thought ourselves consecrated guardians of the reputations we approved, ready to defend them at all odds against unflattering attributions»; il che, tutto sommato, non gli sembrava un atteggiamento troppo disdicevole, almeno rispetto a quello «of the modern ‘expert’ whose interests are in there being as many Botticellis, Leonardos, etc., as possible»⁶⁸⁴.

4. Tra forma e contenuto: *The Meaning of Pictures*

The Meaning of Pictures è il titolo scelto da Fry per una serie di sei trasmissioni radiofoniche che tenne alla BBC Radio nell’autunno del 1929⁶⁸⁵. L’impresa di Fry era tanto ardita quanto accattivante: spiegare, servendosi del *medium* radiofonico, alcune significative opere d’arte, appositamente selezionate come *case studies* su cui testare il formalismo, ed è egli stesso a farlo in prima persona ancora una volta, quale strumento indagatore del “vero” significato della pittura, appunto. Chissà se lo sprovveduto ascoltatore della BBC avrebbe mai potuto riconoscere nella calda e rassicurante voce di Fry al microfono, quel critico che un giorno, a dispetto dell’innata mitezza di carattere, tanto apprezzata da tutti i suoi amici di Bloomsbury, era stato persino additato come un rivoluzionario pronto a scardinare gli equilibri dell’*establishment* culturale delle istituzioni artistiche della Londra dei primi del Novecento.

Ora, invece, Fry si presentava agli ascoltatori come fa un insegnante il primo giorno di scuola ai propri studenti: chiarisce le proprie intenzioni, spiega le finalità didattiche del proprio corso, mette in guardia dalle insidie e dalle difficoltà che verranno a presentarsi. I sei *talks* sul significato della pittura rappresentano, come

⁶⁸⁴ Lettera di Roger Fry a Kenneth Clark, 1930 circa, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 652.

⁶⁸⁵ Sulla storia della BBC Radio e sul suo impatto sulla cultura inglese tra le due guerre si legga almeno T. AVERY, *Radio Modernism. Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Ashgate, Aldershot 2006. In particolare sulle trasmissioni radiofoniche tenute da vari esponenti del gruppo di Bloomsbury, pp. 33-74. Sull’argomento si veda anche K. WHITEHEAD, *Broadcasting Bloomsbury*, «The Yearbook of English Studies», Vol. 20, 1990, pp. 121-131.

già notato da Denys Sutton, una *summa* dell'ultimo pensiero formalista di Fry, necessariamente sintetizzato e semplificato, al fine di renderlo più accessibile ad un largo pubblico che immaginiamo essere piuttosto a digiuno di dottrine filosofiche ed estetiche sull'arte. Con *The Meaning of Pictures* Fry presentò, scrive Sutton: «The complex ideas in his own comprehensive manner» e «the fact that the medium forced him to sharpen his arguments and relate them to specific examples gives them added cogency»⁶⁸⁶.

Lo sforzo di Fry fu perciò notevole, soprattutto se consideriamo, come abbiamo anticipato, che fu proprio sul finire degli anni Venti che Fry tentò di rivedere le basi stesse della sua «difficult and uncertain science», riuscendo in definitiva a trovare uno spiraglio di coerenza in una quanto mai necessaria riformulazione del rapporto tra forma e contenuto, in vista di una loro possibile fusione, sulla quale, tuttavia, Fry manterrà comunque dubbi e riserve.

Come ha giustamente notato Deane W. Curtin in un interessante articolo che tenta di rintracciare il filo rosso del formalismo da Kant a Greenberg, passando necessariamente per Fry: «Fry found it necessary to moderate his formalism even further by allowing that very few artists, Giorgione and Rembrandt, for instance, had attained 'a complete fusion' of form and content»; non possiamo che ammirare – continua Curtin – «a man so tenaciously honest to his experience»⁶⁸⁷.

È solo dall'esperienza dell'arte che, mettendo da parte astratte speculazioni teoretiche, possiamo almeno tentare di emettere un giudizio sulla “bontà” di un'opera, cimentandoci nella complessa pratica della critica d'arte. Del resto Fry, come ripete anche Curtin, «always considered his theoretical writings tentative, empirical generalizations from his sensibility»⁶⁸⁸.

Ad aiutare Fry nella sua impresa, i *talks* erano accompagnati dalla relativa pubblicazione sulla rivista «The Listener», la guida alle trasmissioni radiofoniche della BBC, sia del testo letto alla radio che delle riproduzioni fotografiche delle opere analizzate. Per essere ancora più efficace nel suo intento, Fry aveva fatto in modo che su «The Listener» fossero pubblicate sempre con una settimana di

⁶⁸⁶ D. SUTTON, *Introduction*, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. I, pp. 85-86.

⁶⁸⁷ D. W. CURTIN, *Varieties of Aesthetic Formalism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 40, N. 3, Spring 1982, p. 322.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

anticipo le riproduzioni delle opere che avrebbe man mano discusso nel corso della serie: in pratica ogni suo articolo era corredato non delle immagini delle opere studiate in quel numero, ma di quelle che avrebbe analizzato nella puntata successiva. Così facendo il suo ascoltatore avrebbe potuto seguire la lezione radiofonica di ogni settimana avendo già dinanzi a sé le riproduzioni fotografiche in bianco e nero delle opere che gli venivano spiegate. Ciò era fondamentale per Fry, considerati i suoi continui rimandi alle forme delle opere che il *listener-spectator* doveva necessariamente avere sempre a portata di mano, o di occhio dovremmo dire. È il Fry *lecturer* quello che parla alla radio ad un pubblico generico e per ovvi motivi non meglio classificabile; di certo dobbiamo supporre che all'ascolto non vi fossero solo appassionati e specialisti, gli stessi che da sempre avevano affollato le sue apprezzatissime conferenze sull'arte. Il *modus operandi* di Fry rimane sostanzialmente lo stesso anche di fronte al microfono: alle *slides* sostituisce le riproduzioni stampate sul «Listener», al pubblico in carne ed ossa un immaginario pubblico radiofonico con cui condividere dubbi e certezze del proprio credo artistico. È infatti un rapporto alla pari quello che Fry tenta di instaurare col suo uditorio; a muoverlo è un sincero spirito di condivisione del proprio pensiero, un desiderio di compartecipazione all'esperienza dell'arte alla quale, oramai alla soglia degli anni Trenta, aveva diritto di aspirare anche un qualsiasi *common spectator*.

Se la radio si era imposta quale medium democratico di informazione e persino, come in questo caso, di divulgazione scientifica e culturale, lo studio dell'arte, che nei *talks* di Fry assume più la forma di una piacevole conversazione tra il critico e i suoi immaginari interlocutori, poteva aspirare ormai a vivere il medesimo processo di democratizzazione. Fry, in fondo, era sempre stato ben consapevole del fatto che la rigidità di una dottrina formalista dogmaticamente ferma su posizioni di astratto teoreticismo non avrebbe potuto incontrare i favori di un più vasto ed eterogeneo pubblico di nuovi fruitori d'arte che altro non chiedevano, come aveva già intuito anche Clive Bell d'altronde, che di avere tra le mani una guida pratica e veloce allo studio della storia dell'arte, casomai da portare comodamente sotto braccio per musei e gallerie.

«Lasciamo che ognuno faccia di sé stesso un dilettante – aveva sentenziato Bell alla fine di *Art* – e si liberi dalla nozione che l'arte è qualcosa che vive nei musei, compresa soltanto dalle persone istruite. Praticando un'arte è possibile che la gente acquisti sensibilità; se acquista la sensibilità adatta ad apprezzare, anche solo un

po', l'arte più grande, avrà trovato la nuova religione che stava cercando»⁶⁸⁹. Ma dietro l'apparente disponibilità a fare dell'arte un piacevole passatempo alla portata di tutti, un interesse che sempre più persone potevano condividere nei pomeriggi liberi di un qualsiasi week-end londinese, Bell restava legato al suo «'professional' journalistic approach to art», tanto che persino Fry gli rimproverava di scrivere i suoi articoli solo «for a 'fashionable' audience»⁶⁹⁰, e per di più «with such an assurance that the world of snobs listens to him eagerly»⁶⁹¹.

Al contrario Fry, mantenendosi a metà strada tra lo storico dell'arte e l'*amateur*, sperava di arginare il rischio di fare dell'arte l'oggetto del desiderio di plutocrati senza gusto, interessati ad essa esclusivamente «for its value as an indication of social status»⁶⁹². Fry, pur rimanendo consapevole del legame tra produzione artistica e contesto sociale, come ha opportunamente sottolineato Frances Spalding: «When writing articles and reviews, which were addressed (even those for The Burlington Magazine) as much to the lay reader as to the specialist, he chose to pursue, for the most part, an appreciative rather than an historical line of enquiry»⁶⁹³.

Ed anche i suoi *talks* della BBC sono, pur nella complessità di alcuni passaggi e nella difficoltà che Fry stesso riconosce più volte di incontrare nel rendere a parole il senso di quanto “percepito” dalla visione della pittura, un chiaro esempio di questo tentativo di rendere più accessibile il proprio discorso sull'arte, formulandolo innanzitutto sul livello di un apprezzamento percettivo.

I titoli delle sei *radio-lectures* sono quanto mai significativi: *Telling a Story*, *Visible Melodies*, *The Relations of Volume and Space*, *Symphony of Line and Colour*, *Rhythm and Harmony*, *Truth and Nature in Art*.

⁶⁸⁹ C. BELL, *L'Arte*, a cura di Claudio Zambianchi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2012, p. 153.

⁶⁹⁰ A. STEPHENSON, “Strategies of Situation”: *British Modernism and the Slump c. 1929-1934*, «Oxford Art Journal», Vol. 14, N. 2, 1991, p. 36.

⁶⁹¹ Lettera di Roger Fry a Jean Marchand, 19 dicembre 1921, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 520.

⁶⁹² R. FRY, *Art and Socialism* (1912), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 45.

⁶⁹³ F. SPALDING, *Roger Fry and His Critics in a Post-modernist Age*, «The Burlington Magazine», Vol. 128, N. 1000, July 1986, p. 490.

Cosa rara negli scritti di Fry, qui riusciamo a rintracciare una circolarità esplicativa che dalla prima puntata si sviluppa nel corso della serie per poi chiudersi nell'ultimo appuntamento, quando Fry richiama in causa alcune delle questioni più scottanti del formalismo, affrontate all'inizio e lasciate aperte sino ad allora. Non che Fry riesca a risolvere compiutamente il *dilemma* del formalismo⁶⁹⁴ in delle trasmissioni radiofoniche. Lo dice chiaramente alla fine dell'ultima trasmissione:

«Whatever value such principles or theories as I have suggested may have, lies not so much in their truth, for we are still at the very beginning of aesthetics, as in their power to stimulate latent sensibilities, in the assistance they may be to you in the art of being a spectator: for in that transmission from one spirit to another, which is the essence of art, the spectator is as essential as the artist»⁶⁹⁵.

Ma lo sforzo compiuto nel tentativo di chiarire alcuni snodi teoretici particolarmente ostici persino per critici d'arte e per filosofi di estetica, discutendoli alla radio in cerca del *Meaning of Pictures*, si traduce anche per lo stesso Fry in una necessaria puntualizzazione di quelli che restano, al di là della destabilizzante incertezza che sembra sempre incombere, dei punti fermi del proprio approccio all'analisi di un'opera d'arte.

Innanzitutto dovremmo interrogarci sul titolo della serie. È possibile individuare il significato della pittura nelle sole forme che costituiscono gli elementi visivi di un dipinto? Istintivamente ci verrebbe da rispondere di no. Ed è su questo “no” dettato da una *instinctive reaction* che Fry costruisce la propria riflessione, nella speranza che anche il *common spectator* più distratto possa impadronirsi di quegli strumenti d'analisi necessari alla comprensione di un quadro, per poi azionarli nella propria mente ogniqualvolta si ritrovi di fronte ad un'opera d'arte. Non importa se si tratti di un capolavoro o di un'opera di secondaria importanza; ciò è relativo e non influisce sulla valutazione della forza formale che l'opera è in grado di esprimere. L'emissione di un giudizio estetico sul valore di un'opera d'arte deve essere preceduta, secondo Fry, dall'analisi formale; invece, come spesso capita, la prescinde del tutto. È questo *gap* che Fry ha tentato di colmare, come abbiamo

⁶⁹⁴ Cfr. B. LANG, *Significance or Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetic*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 21, N. 2, Winter 1962, pp. 167-176.

⁶⁹⁵ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Truth and Nature in Art*, «The Listener», 6 November 1929, p. 618.

visto, sin dai tempi di *An Essay in Aesthetics*. Ecco allora che a chi non è in grado di cogliere gli «emotional elements of design» (il ritmo della linea, la massa, lo spazio, il gioco di luce ed ombra, il colore), la pittura medievale di Giotto, ad esempio, sembrerà persino rozza e approssimativa rispetto a quella di un acclamato pittore del realismo vittoriano quale fu Luke Fildes.

Sul singolare confronto tra questi due artisti si sviluppa la prima *wireless lecture* di Fry, *Telling a Story*, il cui titolo già ci preannuncia il cambiamento di rotta in atto nelle riflessioni di Fry: se il soggetto è irrilevante, e se come scrisse Virginia Woolf, l'arte è un mondo «where no stories are told»⁶⁹⁶, qual è la storia che un dipinto può raccontarci?

Sin dalle prime battute Fry richiama quanto sostenuto proprio in *Essay in Aesthetics*: dopo venti anni la sua fiducia nelle facoltà immaginative della visione dell'artista resta ferma e immutata. The «recognition of purpose» dell'artista è, secondo Fry, «an essential part of the aesthetic judgment proper»⁶⁹⁷: compito dell'artista non è la mera imitazione della bellezza di natura, ma l'espressione della propria *imaginative life* che «is distinguished by the greater clearness of its perception, and the greater purity and freedom of its emotion»⁶⁹⁸. Lo spettatore dovrebbe essere in grado di percepire un *aesthetic feeling* suscitato in lui dall'*order*, dalla *variety* e dalla *unity* con cui l'artista ha riformulato la propria visione della realtà oggettiva, filtrandola attraverso «the perceptive and the emotional aspects of the experience»⁶⁹⁹. Queste qualità (*order*, *variety*, *unity*) sono quelle che lo spettatore deve ricercare in un'opera d'arte, perché sono le uniche in grado di metterlo simpateticamente in relazione con lo spirito che ha animato l'artista nel momento in cui si è fatto creatore di un'opera per suscitare nel riguardante le sue stesse emozioni immaginative.

«When these emotions are aroused – scrive Fry – in a way that satisfied fully the needs of the imaginative life we approve and delight in the sensations through

⁶⁹⁶ V. WOOLF, *Preface to Catalogue of 'Recent Paintings by Vanessa Bell'*, London Artists Association, 1930, citato in S. WATNEY, *English Post-Impressionism*, Studio Vista-Eastview Editions Inc., London-New York 1980, p. 82.

⁶⁹⁷ R. FRY, *An Essay in Aesthetics* (1909), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 20.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 16.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 12.

which we enjoy that heightened experience, because they possess purposeful order and variety in relation to those emotions»⁷⁰⁰.

Per questo motivo il soggetto rappresentato diventa del tutto marginale, non è la narrazione figurata di un tema, come Fry crede in questo momento, che da sola può suscitare in noi l'emozione estetica. A conferma della sua tesi, Fry riporta in *Telling a Story* una citazione di Rodin già utilizzata in *An Essay in Aesthetics*: «A woman, a mountain, a horse – they are all the same thing; they are made on the same principles». Ma l'atteggiamento con cui riprende questa massima è leggermente mutato. Se in *An Essay in Aesthetics* la citazione di Rodin gli era funzionale per spiegare al lettore che «the disinterested vision of the imaginative life» poteva produrre «similar emotional effects» a prescindere dal soggetto dipinto⁷⁰¹, in *Telling a Story* Fry cede meno facilmente ad osservazioni così astratte che probabilmente l'ascoltatore non avrebbe colto. Ad *emotion* sostituisce *meaning*. Per un critico come Fry, assai accorto alla scelta delle parole più appropriate per rendere appieno il senso del proprio discorso e da sempre pienamente consapevole della necessità di vivificare ed arricchire il repertorio lessicale della moderna critica d'arte, il cambiamento di vocaboli non è casuale. Non è di certo con una vaga idea di emozione estetica che Fry avrebbe potuto catturare l'attenzione dell'ascoltatore alla radio. Più che di effetti emozionali della pittura, Fry individua qui quelli che sono i «visual elements» attraverso cui lo spettatore può «enter into intimate communion with the most sensitive, the most profound, the most passionately contemplative spirits of mankind»⁷⁰², i veri artisti. Infatti quello che i grandi artisti fanno è di ricercare negli oggetti che osservano «some pattern or rhythm, some principle of harmony», cercando di individuare quelle relazioni segrete con cui questi elementi si collegano gli uni agli altri secondo un preciso principio formale, invisibile agli occhi dei più.

Ecco allora che è solo l'occhio dell'artista che riesce a catturare questi «special meanings» e la sua pittura risponde al bisogno di renderli chiari agli altri, di fornire agli altri gli strumenti attraverso cui condividere la sua esperienza visiva. Fry torna

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 20.

⁷⁰¹ *Ivi*, p. 23.

⁷⁰² R. FRY, *The Meaning of Pictures, Telling a Story*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 394.

a ripetere quanto già sostenuto in *The Artist's Vision* (1919): l'artista svolge un ruolo di intermediario nella società, è a lui che ci si deve rivolgere per innalzare lo spirito dell'uomo moderno ad una dimensione più alta in cui la sua sensibilità, la sua facoltà percettiva viene accresciuta e stimolata dallo studio dell'arte, una dimensione che gli può aprire le porte, avrebbe scritto Fry nel 1909, della *imaginative life*.

Ora, nel *talk* del 1929, Fry spiega che questa comunione tra l'artista e lo spettatore per mezzo del *medium* dell'immagine dipinta, può avvenire proprio perché:

«The artist is as it were a transmitting station; we are the receivers when we look at his pictures. But the receivers must be attuned. The study of art is really the tuning of our own special receiving set, so that it can respond in turn to all the great transmitters of past and present times»⁷⁰³.

E uno dei più grandi «transmitters of past times» è stato sicuramente Giotto, artista dotato ai massimi livelli di quella che Fry aveva definito nel '19 la visione creativa. E proprio a Giotto Fry torna anche nel '29, mettendo a confronto il suo *Cristo che appare alla Maddalena* del ciclo di affreschi padovani della Cappella degli Scrovegni, con il quadro intitolato *The Doctor* di Luke Fildes, opera particolarmente nota al pubblico inglese sin dalla sua prima esposizione nel 1891. L'analisi di queste due opere è il banco di prova sul quale Fry testa la possibilità di trovare un punto di incontro tra forma e contenuto.

Attenuando, e ci pare di molto, la rigidità con cui si era espresso nella famosa *footnote* del '20, Fry, nello spiegare all'ascoltatore il significato del *Noli me tangere*, ricongiunge il valore narrativo e il valore formale dell'immagine, operazione che gli riesce, in questo caso, perché l'idea drammatica della scena è espressa da una combinazione ben bilanciata di forma e contenuto che solo la visione creativa di un artista come Giotto aveva saputo realizzare.

Lo stesso non può dirsi per *The Doctor* di Fildes: il quadro rappresenta la veglia notturna di un coscienzioso ed appassionato dottore chiamato a curare, in quelli che saranno probabilmente i suoi ultimi attimi di vita, uno sfortunato bambino malato accudito dagli sconfortati genitori. Secondo Fry il quadro di Fildes ci dice tutto, ci dice forse troppo dell'evento raccontato: si perde in mille dettagli che soffocano la

⁷⁰³ *Ibidem*.

narrazione chiara del racconto che finisce col ridursi ad una mera descrizione inutilmente minuziosa. Volendo rendere lo spettatore partecipe del dolore dei genitori, accentuando forzatamente, in modo persino fastidioso secondo Fry, il pietismo della scena, Fildes ha perso di vista quello che doveva essere il suo compito di pittore. Fry adesso non esclude che la drammaticità del soggetto rappresentato possa in qualche modo influire sulla nostra visione complessiva dell'opera, ma non deve essere mai svincolata dalla prioritaria analisi formale che il soggetto dipinto ci richiede. In pratica Fildes ha fallito perché la sua opera è sbilanciata tutta in favore del contenuto: a dominare è il sentimento di dolore che si vuole veicolare allo spettatore che è, quindi, portato a provare un simile sentimento di angoscia e sconforto, lo stesso che il dottore deve aver vissuto nel non poter far più nulla per salvare la vita del bambino.

Giotto dipinge in modo completamente diverso. Riconosciamo immediatamente nelle sue figure, spiega Fry, degli esseri umani, sebbene essi siano privi di «all those minute convincing details which make us say 'How true!' to any stroke of *The Doctor*»⁷⁰⁴. Basta osservare le teste reclinate all'indietro dei soldati addormenti davanti al sepolcro di Cristo per rendersi conto dello sforzo compiuto da Giotto nel tentativo di renderci l'idea del rilassamento dei loro corpi durante il sonno in cui sono caduti a causa dell'estenuante veglia. È evidente che Giotto non ci è riuscito in maniera realistica, ma l'effetto resta comunque straordinario perché ha saputo esprimere un'idea facendoci arrivare il suo messaggio; ci sta, a modo suo, raccontando una storia.

A differenza di Fildes che può contare solo su di un titolo piuttosto generico nella speranza che esso sia sufficiente ad evocare nello spettatore una seppur vaga idea dell'evento raccontato, Giotto sapeva, secondo Fry, che la maggior parte delle persone che avrebbero visto i suoi affreschi conoscevano i testi evangelici e la storia della Maddalena al sepolcro. Questo gli permise di poter evitare di cadere nella minuziosa illustrazione di ogni singolo momento del racconto, cosa che evidentemente dovette invece fare Fildes. Il realismo narrativo della pittura accademica vittoriana di Fildes suscita in Fry una certa sensazione di «nausea and disgust», perché il suo racconto è in qualche modo falsato, specie nella descrizione del dottore e dei genitori del piccolo:

⁷⁰⁴ *Ivi*, p. 397.

«For all the mass of details which are correctly described for us there is something false about the whole thing: the dice are loaded: these people are too noble, they would not be like that unless we were looking on. They are keeping a noble pose. They ought to show traces of other feelings. In the doctor, in particular, there might be something of a purely professional scientific tension; he could not be, should not be, so purely, so nobly pitiful»⁷⁰⁵.

The Doctor è un chiaro esempio di «sentimental art», così come la definisce Fry, di un'arte il cui unico scopo è quello di risvegliare la nostra compartecipazione emotiva al racconto perché mossi da un fittizio senso di rispetto per il valore morale di quanto rappresentato⁷⁰⁶. Questo non accade con Giotto che, con la semplicità disegnativa di un bambino, riesce a ripulire la scena del superfluo per restituirci un racconto che trova il suo centro nella tensione drammatica tra Cristo e la Maddalena:

«Giotto tells his story without any accessory details; he fixed his attention entirely on the broad outlines of the essential features and the relative positions of the figures. The stage is almost entirely bare, everything is focused on the actors. Even their dress is of an extreme simplicity, mere vague wrappings which seem to reveal the action of the limbs in large simple visible shapes. We are dealing only with the fundamental psychological facts of the story, the great oppositions and contrasts of the situation, and we see that such a bleak, abstract treatment, shows us the fundamental drama with incredible force»⁷⁰⁷.

In definitiva, di fronte a Giotto non ci chiediamo quanto l'artista sia stato capace di rendere realistica e veritiera la sua pittura, piuttosto quanto abbia reso «vivid to our imagination just what was most significant, more sublime in the dramatic

⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 398.

⁷⁰⁶ Già Bell aveva espresso un simile giudizio negativo su *The Doctor* in *Art*, cfr. C. BELL, *L'Arte*, cit., p. 46.

Di tutt'altro parere era stato il commento di F. Wellington Ruckstuhl (1853-1942), direttore della rivista americana «The Art World», nota per le sue battaglie ultrareazionarie in nome dell'accademismo più conservatore. Firmato con lo pseudonimo Petronius Arbiter, l'articolo di Ruckstuhl dedicato a *The Doctor* di Fildes, del 1918, esaltava tutti quegli aspetti per i quali prima Bell, poi Fry, avevano bocciato il quadro, definendolo un esempio di arte sentimentale. Al contrario è proprio la sentimentalità intrisa di valore morale che fa dire a Ruckstuhl: «How completely the picture tells its story!», cfr. P. ARBITER (F. WELLINGTON RUCKSTUHL), *A Great Work of Art, "The Doctor" by Lukes Fildes*, «The Art World», January 1918, pp. 325-326.

⁷⁰⁷ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Telling a Story*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 399.

moment»⁷⁰⁸. Ecco allora che il cerchio si chiude intorno a quella che potremmo definire la contemplazione immaginativa che, come Fry cerca di spiegare, è il solo tipo di *approach* che possa mettere lo spettatore “in ascolto” del racconto dell’artista. Implicitamente Fry torna su quello che era stato lo snodo cruciale del suo *Essay in Aesthetics*, tanto complesso almeno quanto la tormentata identificazione della forma significativa di Bell, ossia la distinzione tra *imaginative life* e *actual life*. Ancora una volta Fry sembra convinto del fatto che solo nella vita immaginativa l’uomo possa sperare di apprezzare *imaginatively* l’arte, mettendo da parte desideri e vanità che animano il suo spirito nella vita reale di tutti i giorni. È in questa netta separazione che si gioca fino all’ultimo l’ambiguità del formalismo di Fry.

Il racconto di una storia, allora, il contenuto di un dipinto, ci interessa purché non scada nella narrazione anedddotica del dettaglio; filtrato dall’occhio immaginativo dell’artista, esso è trasceso in una dimensione altra, immaginativa appunto, dalla quale restiamo distanti perché ci è impossibile identificarci con i suoi protagonisti (in questo caso Cristo e la Maddalena), perché nulla hanno a che vedere con quelle che sono le nostre normali sensazioni istintive vissute nell’*actual life*: «In the imaginative life no such action is necessary, and, therefore, the whole consciousness may be focussed upon the perceptive and the emotional aspects of the experience. In this way we get, in the imaginative life, a different set of values, and a different kind of perception» – precisava Fry nel suo saggio di estetica.

È nella distanza di un’attenta contemplazione delle forme della pittura che può svelarsi il suo vero significato: *Telling a Story* diventa in realtà il racconto della contemplazione formale di un dipinto più che il racconto di un avvenimento vero e proprio. Il filo che distingue «truly aesthetic and merely anecdotal narrative», su cui Fry insiste nella sua *radio lecture*, come ha evidenziato Christopher Reed, è così sottile che è davvero difficile da cogliere pienamente senza un’attenta riflessione⁷⁰⁹. Incalzano le prime obiezioni al discorso di Fry. Innanzitutto si potrebbe dire che Fry mostri eccessiva sicurezza nel fatto che la scena del *Noli me tangere* sia immediatamente riconosciuta da tutti; poniamo il caso che così non fosse: cosa davvero sarebbe in grado di capire un qualunque osservatore che, ai tempi di Giotto

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Cfr. C. REED, *Revision and Design: The Later Essays*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 320.

così come oggi, non conosca la storia del Vangelo di Giovanni? Gli basterebbe la riduzione del racconto a poche figure, con per di più una sovrapposizione temporale di più momenti della narrazione, sintetizzati dall'occhio immaginativo di Giotto in un'unica scena? Ed ancora un'altra osservazione. Ci viene da pensare che la distanza contemplativa di cui parla Fry può essere mantenuta con maggiore facilità dinanzi ad un soggetto religioso, come in questo caso, con cui chiaramente nessuno di noi penserebbe mai di identificarsi. È fin troppo ovvio che nessuno può pensare di vivere nella propria *actual life* il dramma cristologico. È invece molto più facile per noi immedesimarci nel dolore di due genitori che stanno perdendo il loro bambino e nella sofferenza di un medico che vede fallite le sue cure. Sono persone che, nel racconto messo in scena da Fildes, assumono un ruolo più vicino alla nostra dimensione reale (genitori, dottore), mentre nessuno di noi può immaginarsi nelle vesti di Cristo risorto o di una delle pie donne. Possiamo dedurre pertanto che, in *Telling a Story*, Fry riesca solo in parte a conciliare le istanze della forma con quelle del contenuto. Innanzitutto si potrebbe dire che ci riesce nel momento in cui restano incontrovertibili degli elementi *a priori* imprescindibili per la comprensione dello spettatore: la storia deve essere già conosciuta da chi guarda che, quindi, non esige molti dettagli descrittivi; la storia deve trattare un tema immaginario, biblico, mitologico o comunque di fantasia, nel quale per lo spettatore sia impossibile riconoscersi. Con questi presupposti la distinzione tra *imaginative life* ed *actual life* resta ferma. Vacilla immediatamente nel momento in cui subentra anche un solo elemento accessorio, un dettaglio apparentemente superfluo, che però può essere in grado di innescare nella mente dell'osservatore un gioco di rimandi e di libere associazioni alla sua vita reale. E nel caso di una scena come quella del dipinto di Fildes il rischio è molto alto.

Chi di noi quando osserva un quadro mette completamente da parte quello che è stato, quello che ha letto e studiato o semplicemente fatto e pensato fino a quel momento? E soprattutto saremmo mai capaci, come Fry avrebbe voluto insegnarci, di giudicare un'opera d'arte tenendo in considerazione solo le sue forme?

Per meglio comprendere lo scarto tra il formalismo "ammorbidito" del Fry del '29 e quello più inflessibile di quasi dieci anni prima, ancora una volta è utile rileggere con attenzione *Retrospect* in cui, del tutto inatteso, ci appare Raffaello che, con la sua *Trasfigurazione*, si presenta come insospettabile risolutore del giallo della forma. Un racconto così complesso e strutturato come quello messo in scena da

Raffaello nel suo dipinto produrrà immediatamente nella mente dello spettatore cristiano «an immense complex of feelings interpenetrating and mutually affecting one another» e «all this merely by the content of the picture, its subject, the dramatic story it tells»⁷¹⁰. Ma questo spettatore, anche se privo di «any particular sensibility to form», continua Fry, conoscendo già il racconto evangelico, resterà stupito nel vedere che quelli che dovevano essere «unsophisticated peasants and fisherfolk», diventano sulla tela di Raffaello figure dalle pose nobili e teatrali che assistono impassibili sia all'esorcismo di un giovane, scena che occupa la parte inferiore dell'opera, che alla trasfigurazione di Cristo.

Come Fildes, anche Raffaello mette in atto un processo di *drammatizzazione* della realtà. L'interesse dello spettatore cristiano verso l'opera, quindi, è mosso solo dalle innumerevoli «associated ideas» che si susseguono nella sua mente nel tentativo di rispondere ad un'unica domanda: questa rappresentazione coincide con quello che già so sul suo conto? Nel 1920 Fry si mostra intransigente. Solo lo spettatore che sia «a person highly endowed with the special sensibility to form, who feels the intervals and relations of forms»⁷¹¹, può aspirare alla «pure contemplation of the spatial relations of plastic volumes», cogliendo così «this extremely elusive aesthetic quality which is the one constant quality of all works of art, and which seems independent of all the prepossessions and associations which the spectator brings with him from his past life»⁷¹².

Per giungere ad una simile esperienza dell'arte, il contenuto serve a ben poco, tant'è che Fry immagina il suo spettatore ideale «either completely ignorant of, or indifferent to, the Gospel story»⁷¹³. Ma uno spettatore «so entirely preoccupied with the purely formal meaning of a work of art – puntualizza Fry – is extremely rare». Tuttavia a dispetto dell'intransigenza teoretica nella quale Fry sembrava voler perseverare fino all'ultimo nel '20, *Retrospect* lascia irrisolto l'*aut aut* imposto dall'estetica formalista che, se ulteriormente e vanamente argomentato, avrebbe

⁷¹⁰ R. FRY, *Retrospect* (1920), in ID., *Vision and Design*, cit., p. 196.

⁷¹¹ *Ivi*, pp. 196-197.

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ *Ibidem*.

condotto Fry «in the depth of mysticism», come egli stesso teme alla fine del saggio.

Alla radio Fry sa di dover essere necessariamente più diretto e le problematiche del formalismo vengono implicitamente affrontate attraverso esempi pratici argomentati nel modo più chiaro possibile. Come evidenziato ancora da Frances Spalding: «Had he been more obsessed with philosophical precision he would never have reached such a wide audience. His aim was not to impress but to make accessible»⁷¹⁴.

Fry suggerisce, con grande onestà intellettuale, delle possibili vie da percorrere, il più delle volte si limita a consigliare quello che, a suo parere, dovrebbe essere il giusto atteggiamento da assumere nei confronti di un'opera d'arte, quasi come se si trattasse di una persona; l'opera sente, sembra volerci dire Fry, la diffidenza del suo osservatore, quando questi si rapporta ad essa con fare sospettoso e, così inibita dal suo capriccioso scetticismo, preferisce restare muta.

«Vanity, snobbery, fear of other people's opinions, and many other failings to which the human spirit is prone are perpetually interfering with our complete appreciation and enjoyment of works of art»⁷¹⁵, commenta Fry durante il secondo *talk* della serie, partecipando ancora una volta in prima persona alle difficoltà non solo interpretative, ma anche relazionali, comunicative, che il frequentatore di un museo si trova a dover affrontare. Riferendosi a se stesso continua dicendo: «Even the most highly trained critic has to be constantly on his guard against them – and this fact may serve as an apology for my thus venturing to give you these tips as to how to set about acquiring the art of looking at pictures».

Non ci sono regole prestabilite, nessun concetto che possa essere categorizzato aprioristicamente, semplicemente perché ciò non è possibile, a meno di non voler non riconoscere l'evidenza dei fatti:

«Even if there were no individual differences in people's eyes – retaggio dello psicofisiologismo berensoniano – the differences in their minds, their characters, and their past life would all affect what they would see. Each one of us has his own private personal way of dealing with what is before his eyes, and this largely

⁷¹⁴ F. SPALDING, *Roger Fry and His Critics in a Post-modernist Age*, cit., p. 491.

⁷¹⁵ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Visible Melodies*, «The Listener», 9 October 1929, p. 469.

determines what he sees, making one man blind to one whole set of visible signs, another man blind to another»⁷¹⁶.

Reintegrare la componente contenutistica di un quadro, significa per Fry riconsiderare il ruolo di quelle «associated ideas» che aveva sempre cercato di tenere a freno. Così, allentando le briglie serrate di un tempo, e pur tenendo conto del fatto che i suoi radioascoltatori avrebbero potuto avere solo una vaga idea delle opere originali dalle riproduzioni in bianco e nero che il «Listener» poteva offrire – ragion per cui, aprendosi virtualmente al contraddittorio, Fry riconosceva che qualsiasi sua considerazione poteva essere a buon diritto discussa – Fry non esitava più nell'affermare che:

«Even if we could stand together before the original pictures, and I could point out one thing after another so that it would be easy to follow my indications, even then what I want to do would be very difficult, because although we should all be looking at the same picture no two people would see the same picture»⁷¹⁷.

Il *metodo* di Fry si “riduce” a dei semplici *tips*, come egli stesso li ha definiti, a dei suggerimenti pratici che spera possano essere utilmente applicabili da parte di chiunque visiti un museo o una qualsiasi mostra d'arte. Come già ci aveva insegnato alle Grafton Galleries in quel memorabile 1910, l'arte richiede del tempo: il tempo dell'osservazione, il tempo della comprensione. Fry sa che quando «the man of the street» abbandona il trambusto urbano di Trafalgar Square per entrare alla National Gallery credendo di trarne un qualche beneficio ristoratore per il corpo e per la mente, non può che restarne deluso.

«When we go into the National Gallery there are hundreds of great pictures all inviting your attention and to some extent interrupting one another. It is not, of course, quite as though a hundred orchestras were playing a hundred different symphonies of all the great composers in one vast building, but it is just a little like that. In these circumstances it is quite likely that a person may wander through all the rooms and find at the end that nothing much has happened to him, and decide that he is lacking in pictorial vision. [...] If you would give to any one picture, let us say, a

⁷¹⁶ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Telling a Story*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 393.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

quarter of the time you give to one movement of a sonata, I am willing to bet that in nine cases out of ten the result would be very different»⁷¹⁸.

Il visitatore che distrattamente passeggia tra le sale della galleria, buttando di tanto in tanto una fugace occhiata su qualche quadro, è chiaro che ad un certo punto avrà l'avvilente sensazione di non capirci più nulla. E con ogni probabilità non riuscirà neppure a capire che dietro le apparenti distorsioni di alcuni pittori – gli artisti *puri* difesi da Fry, Giotto allora e non certo Fildes – si cela la consapevole volontà di rappresentare diversamente la realtà da come essa appare comunemente.

«Artists are trying not so much to record facts accurately as to tell the world something about some important experiences which they have had, and the only fruitful attitude which the spectator can adopt is to see whether he can so far get into touch with the artist that he can share this experience»⁷¹⁹.

L'arte, quindi, diventa per Fry un fatto di esperienza, di esperienza da trasmettere, comunicare, rendere condivisibile. L'esperienza estetica è, quindi, la condivisione estetica tra artista e spettatore di quelle «visible shapes of the picture» che, nel momento in cui quest'ultimo si predispone all'opera con spirito immaginativo, sarà in grado di cogliere:

«Therefore the spectator should adopt a kind of alert passivity, an attitude, that is, of passive expectancy, but ready to respond to whatever emotion the forms which he contemplates arouse in him. Even if some shapes appear shocking or to have unpleasant associations, it is better to try not to adopt at once a censorious attitude and to begin blaming the artist, so that if there is something else – il contenuto? – in the picture which can appeal to you it should have a chance to do so. If, however, at the end of a short time you find that everything in the picture leaves you unmoved, it is as well to be quite honest with yourself and admit that either the picture has not succeeded in expressing a definite emotion, or you are not personally sensitive to it»⁷²⁰.

In *The Relations of Volume and Space*, terzo appuntamento radiofonico della serie, Fry chiarisce un altro punto fondamentale che lo spettatore deve sempre avere ben

⁷¹⁸ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Visible Melodies*, cit., p. 469.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ *Ibidem*.

in mente: «Is not what the artist says, but the way he says it that is the chief consideration in art»⁷²¹.

Si torna a teorizzare quindi una completa indifferenza al soggetto? Non del tutto. In rapporto all'*actual life*, come si è cercato di chiarire, il ricongiungimento di forma e contenuto resta fatalmente precario, perché sbilanciato in favore del secondo che immediatamente sa quali corde smuovere nello spirito dell'osservatore per risvegliare in lui sentimenti che, secondo Fry, nulla hanno a che vedere con la contemplazione estetica di un'opera d'arte. Ma se trasferita nelle dimensione dell'*imaginative life*, la dicotomia forma-contenuto si esaurisce «in a single whole» in cui, che si conosca o meno il contenuto del racconto è alla fine ininfluente perché la nostra facoltà immaginativa dovrebbe essere immediatamente in grado di trascenderlo e di analizzarlo secondo schemi puramente formali. Ecco allora che, come sostiene Fry, non è importante il soggetto rappresentato in quanto tale, ma il modo in cui esso si fa racconto.

Detto questo, tuttavia, l'individuazione di una netta linea di demarcazione tra forma e contenuto sembra farsi ancor più labile nel discorso che Fry costruisce intorno all'analisi delle figure dei dodici apostoli del ciclo di affreschi di Luca Signorelli nella Sagrestia di San Giovanni, all'interno della Basilica della Santa Casa di Loreto. Nello spiegarci l'origine delle «drastic and rugged lines», delle «bold and forceful curves», degli «such abrupt energetic rhythms» con cui Signorelli definisce le poderose presenze degli apostoli, Fry non teme di contraddirsi nel constatare che, talvolta, il soggetto trattato può aver condizionato le scelte esecutive dell'artista. Anche se solo poche righe prima aveva scritto: «The painter, whatever the title or pretext of his pictures may be, is really always dealing with volumes and spaces and their relations – these are his real subject-matter», poco più avanti dirà: «For certain subjects like the Madonna and Child where tenderness and delicacy are demanded Signorelli tries, but generally is rash to moderate his ruggedness»⁷²².

A prescindere dal fatto che Signorelli fosse riuscito o meno a tenere a freno il suo «personal feeling» che, di norma, secondo Fry, lo portava ad accrescere la mole e il peso delle figure perché queste avessero «such impressive power over our

⁷²¹ R. FRY, *The Meaning of Pictures, The Relations of Volume and Space*, «The Listener», 16 October 1929, p. 499.

⁷²² *Ivi*, p. 500.

imagination», è da rilevare il fatto che Fry non escluda non solo un'influenza esercitata dal soggetto sulla forma, ma persino un'influenza esercitata dal contesto storico-culturale di appartenenza dell'artista che è portato a scegliere un determinato modo di rappresentare un dato soggetto – in questo caso gli apostoli – perché gli risulta congeniale alla veicolazione di un messaggio che solo formale non è più ma, ci verrebbe da dire con Panofsky, addirittura simbolico. Spiega Fry:

«There are few subjects less promising for any artist than this of twelve men who must be supposed to be of about the same age and dressed more or less alike. The Christian story which gave to artists so many delightful and suggestive motives gave them few harder problems than this monotonous series of figures, with no particular action suggested. [...] For at the time when Signorelli was working the cultured classes of Italy were a good deal more interested in the pagan religion of Greece than in Christianity, and we know that Signorelli frequented those circles and painted at least one pagan religious picture. This paganism was a reaction from mediaeval ideas – and, as against the communistic ideas of previous centuries, it asserts the right of the mediaeval man to the fullest life of which he was capable, and it induced an intense admiration for such types of character. It is this general attitude to life which evidently inspired Signorelli in his conception of the twelve Apostles»⁷²³.

Le forme decise, dai volumi possenti, delle «powerful virile figures» degli apostoli, quindi, rispondono ad un'esigenza comunicativa che non riguarda più solo l'espressione del processo creativo dell'artista, ma diventano, come Fry ci ha detto, il mezzo attraverso il quale prende corpo un messaggio simbolico, rappresentativo della temperie culturale che ha voluto quelle forme perché in esse si riconosce: giustificandone l'esistenza nell'opera d'arte, le legittima esteticamente. Questo spiega perché – ampliando il punto d'osservazione critica ben oltre la sola visione creativa-immaginativa dell'artista – Signorelli abbia concepito gli apostoli come fossero stati «these supermen of the Renaissance».

Riecheggiando Wölfflin, in *Symphony of Line and Colour*, Fry torna ad essere più autenticamente formalista nell'illustrare le differenze con cui un artista del Quattrocento, come Piero della Francesca, e uno del Seicento, come Rubens, siano giunti per strade diverse al medesimo risultato: la “sinfonia” della pittura, intendendo con questo termine desunto dal lessico musicale, il perfetto bilanciamento armonico di tutte le parti del dipinto.

⁷²³ *Ibidem*.

La precisa definizione delle singole forme che costituiscono la *Natività* di Piero della National Gallery che Fry prende in esame in questo *talk*, restituisce nel suo insieme un generale senso di unità, «a unity attained by clearly articulated parts, each quite distinct, but each contributing its share in the total harmony»⁷²⁴.

Diversamente Rubens nella *Danza campestre* del Prado, in linea col suo stile barocco, ha fuso «everything together into a single pervading flow of rhythm».

«It is this fusion – continua Fry – into a continuous phrase of every part of the design under the stress of a peculiarly compelling rhythm that distinguishes what is called Baroque art»⁷²⁵.

Se adesso Fry riconosce ai pittori barocchi il merito di aver «realised for the first time the plasticity of a whole scene», è perché in questo modo vuole far comprendere come ciascun artista abbia, a suo modo, manipolato la realtà visiva oggettiva, non solo in risposta al proprio «personal feeling», ma anche assecondando un preciso «pictorial method»⁷²⁶ – lo *stile* di Wölfflin – tenendo sempre fisso un principio sul quale Fry non cede mai: «That likeness to nature is not essential to a work of art, but that what is essential is always the harmonic disposition of all the parts in a single whole»⁷²⁷.

È nuovamente con il problema del contenuto narrativo della pittura che Fry torna a confrontarsi negli ultimi due *talks* della serie. Un artista come sceglie il soggetto di un proprio dipinto? Qual è l'operazione mentale attraverso cui opera una selezione della realtà che lo porta a giudicare artisticamente interessanti dei soggetti rispetto ad altri?

⁷²⁴ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Symphony of Line and Colour*, «The Listener», 23 October 1929, p. 534.

⁷²⁵ *Ibidem*.

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ *Ivi*, p. 536.

In maniera diversa dai pittori del Rinascimento, Fry adesso crede che anche i pittori del Seicento siano stati, a modo loro, «interested in purely visual aspects of forms». Fry precisa nella puntata successiva che: «They wanted not only to tell us about the forms, but about how the same form might appear under different effects of light, and they were willing to sacrifice a great many facts about the actual form to telling us more about how it appeared under certain conditions», R. FRY, *The Meaning of Pictures, Rhythm and Harmony*, «The Listener», 30 October 1929, p. 569.

«The artist does not paint any scene whatever, he waits until a particular grouping and arrangement of objects suggests to his mind some kind of pattern to which he is sensitive, which he feels to have meaning [...]. In his interpretation of every form his innate rhythmic feeling comes into play. So that one might safely promise that if you set down a hundred different artists before the same group of objects and told them each to produce a picture – even though each sat in exactly the same place as all the rest – you would certainly have a hundred quite different pictures, and these pictures would tell you more about the artist than about the objects»⁷²⁸.

Pertanto, se la pittura deve raccontarci qualcosa dell'artista e non qualcosa di ciò che egli dipinge, non deve sorprenderci, come Fry vuole illustrare, che Velázquez si sia tanto adoperato nel ritrarre una scena familiare apparentemente banale, per quanto si tratti della famiglia reale spagnola, nel celeberrimo *Las Meninas*, o che Rembrandt abbia speso tanta della propria energia espressiva per rappresentare la carcassa di un bue scuoiato, orridamente appeso nel retrobottega di un macellaio. Ecco, di orrido non c'è proprio nulla, o almeno, a Rembrandt non è sembrata raccapricciante una scena che invece avrebbe fatto ribrezzo a molti. Allo stesso modo, un «prosaic incident», come quello vissuto da Velázquez che probabilmente avrebbe lasciato indifferente chiunque si fosse trovato nella sua stessa situazione – la visione riflessa nello specchio dell'ingresso dell'infanta Margherita col suo seguito nella stanza in cui il pittore era occupato a ritrarre il re Filippo IV e la sua consorte – diventa per lui l'elemento attivatore di un processo di significazione immaginativa della realtà:

«Velasquez caught sight of all this reflected in the mirror, and he saw it all in such a way that every part was in perfect harmonic relation with all the rest – he saw, that is to say, an actual scene in terms of pictorial harmony. What, in nature, was merely accidental and trivial becomes, by the way Velasquez's imagination grasped it, full of meaning and importance»⁷²⁹.

La quasi «miraculous perfection» della composizione di Velázquez è, avrebbe detto Fry vent'anni prima, il risultato di un'esperienza vissuta nella *imaginative life*. E un'esperienza simile deve essere stata quella di Rembrandt che trasfigura, grazie alla propria immaginazione, una «very matter-of-fact scene» – una macelleria –

⁷²⁸ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Rhythm and Harmony*, cit., p. 570.

⁷²⁹ *Ibidem*.

«into something of intense significance»⁷³⁰. È lo stesso atteggiamento immaginativo che lo spettatore dovrebbe assumere nei confronti dell'arte e di un quadro del genere, in particolare, che a prima vista sembra non essere in grado di raccontarci nulla. Osservato col metro di giudizio dell'*actual life* è chiaro che questo buio macello ci dirà ben poco, se non addirittura ci spingerà ad allontanarci immediatamente da esso «for we all feel some deep instinctive repulsion to dead bodies». Ma se, come Fry ci ha insegnato, nella vita immaginativa regna «a different set of values from those of ordinary life», è con gli stessi occhi di Rembrandt che dobbiamo guardare questo dipinto e non con quelli dell'«ordinary man», dal momento che:

«For him the repulsiveness of a carcass simply did not exist; all that there is for him is its purely visual qualities and the significance of these for the imagination. For him this carcass becomes a certain plastic form revealed by the way it reflects or absorbs the light – to him it revealed the most beautiful sequences of modeling, the most entrancing transitions of colour and tone»⁷³¹.

Con Rembrandt, Fry vuole far comprendere all'ascoltatore-spettatore che «ugliness and beauty reside in the mind of the beholder» il quale, in definitiva, e a dispetto anche delle parole chiarificatrici del critico, resta il solo che possa dare un significato alla pittura.

Alla domanda “qual è il significato della pittura?”, allora, Fry può, dalla sua, rispondere solo in parte. Certamente ora sente di dover riconoscere una qualche interrelazione tra forma e contenuto che, in base al grado di equilibrio raggiunto dall'artista, offrono all'osservatore differenti registri interpretativi, l'uno strettamente formalista, l'altro più liberamente votato all'aneddotico. Quello che Fry sembra lasciar intendere, però, è che non necessariamente l'uno escluda l'altro. Tutto dipende dagli occhi di chi guarda, dalla personale sensibilità percettiva del riguardante che può essere più o meno stimolata dalla forma o dal contenuto. Il critico non è che un intermediario che, col suo lavoro, cerca di facilitare la comunicazione o, come scrive Fry, la *comunione*, tra artista e spettatore attraverso il *medium* dell'opera d'arte.

⁷³⁰ *Ivi*, p. 571.

⁷³¹ *Ibidem*.

«One reason why Fry insisted on promoting form was because he knew it to be the fact in art that offers, potentially, the most democratic appeal», ha precisato Frances Spalding⁷³²; anche chi ne sapeva davvero poco di Giotto, Piero della Francesca o Rembrandt, ad esempio, poteva sperare di entrare in comunione con le loro menti, di vedere come essi vedevano, di comprendere, di afferrare, «grasp» – come Fry scrive ripetutamente – la loro sensibilità per la forma *pura* delle cose.

Il *democratic appeal* della forma di cui ci parla Frances Spalding resta, purtroppo, il più delle volte, la grande utopia del formalismo di Fry. È il contenuto della pittura, o più precisamente il soggetto – dobbiamo essere cauti di fronte alla talora equivocabile interscambiabilità dei due termini – ad essere con molta più immediatezza veicolato alla maggior parte delle persone. Se non altro il soggetto – o almeno quello che Panofsky definirà soggetto *primario* o *naturale* – si palesa esplicitamente ai nostri occhi.

Come abbiamo visto nel caso della *Trasfigurazione* di Raffaello, l'occhio dell'osservatore cristiano, avendo riconosciuto *iconograficamente* il tema trattato, è immediatamente catturato dal soggetto dipinto e dal suo contenuto narrativo; conoscendo già la storia che l'opera sta raccontando, è avvinto completamente da essa e dalle idee associate che questa ha innescato nella sua mente. Non che questa chiave di lettura non sia possibile, come ben sappiamo⁷³³. Non è però quella che Fry

⁷³² F. SPALDING, *Roger Fry and His Critics in a Post-modernist Age*, cit., p. 490.

⁷³³ È utile ricordare quanto Panofsky scrisse nel 1939 nell'introduzione agli *Studies in Iconology*: «Soggetto *primario* o *naturale*, che può essere a sua volta diviso in soggetto *fattuale* e soggetto *espressivo*. Lo si apprende identificando pure forme cioè: certe configurazioni di linee e colori o certi blocchi di bronzo o pietra modellati in modo particolare, come rappresentazioni di oggetti naturali, esseri umani, piante, case, utensili ecc.; identificando le loro mutue relazioni come eventi; infine cogliendo certe qualità espressive come il carattere doloroso di una posa o di un gesto, oppure l'atmosfera casalinga e tranquilla di un interno. Il mondo delle pure forme così riconosciuto come portatore di significati primari o naturali può essere chiamato mondo dei motivi artistici. Un'enumerazione di questi motivi sarebbe una descrizione preiconografica dell'opera d'arte». Il soggetto *secondario* o *convenzionale*, invece, è quello che secondo Panofsky è «contrapposto alla forma», perché riguarda «il mondo di temi specifici o concetti espressi in immagini, storie e allegorie» da leggersi, pertanto, iconograficamente. «L'«analisi formale» nel senso del Wölfflin – continua Panofsky – è in gran parte analisi dei motivi e delle combinazioni di motivi (composizioni); per un'analisi formale nel senso stretto della parola – estremizza non a torto Panofsky – si dovrebbero perfino evitare espressioni come “uomo”, “cavallo”, “colonna”, lasciando solo apprezzamenti come “lo sgradevole triangolo tra le gambe del *David* di Michelangelo” o “l'ammirevole chiarificazione delle giunture in un corpo umano”», cfr. E. PANOFSKY, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in ID., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999, pp. 33-34.

sta cercando di insegnarci, anche se, dobbiamo riconoscere, che con un insegnante così poco severo, è facile che anche lo scolaro più diligente possa distrarsi e confondersi.

Tant'è che se Raffaello era stato per Fry nel 1920 un "falsificatore" della realtà non meno di Fildes, adesso, nell'ultima puntata della serie radiofonica del '29, *Truth and Nature in Art*, Raffaello può essere elevato al rango di vero "pittore di forma". Mettendo a confronto il suo *Trionfo di Galatea* della Farnesina con *La nascita di Venere* di Bouguereau, infatti, Fry non esita a consegnare a Raffaello la palma della vittoria. Per quanto la *Venere* di Bouguereau rispetti molto più rigorosamente le regole della verosimiglianza, per cui la dea si presenta all'osservatore nella sua suadente nudità esattamente come ci si aspetti debba essere il nudo di una bella donna, resta per Fry una "pittura di natura" e non una "pittura di verità". Per Raffaello, invece:

«The most significant quality of visible things was clearness and precision of form: what moved him was harmonious proportions of parts in a whole, and harmonious sequences of planes. It was above all in the human figure that he found these qualities in their utmost plenitude. [...] The picture is, as it were, a visible poem to the joy which transports both animals and men when they are young and in perfect health – the joy at possessing in their own control so marvelous a machine as the body. When we look at this picture we feel in our imaginations this splendid physical joy in a heightened form, because we accept these beings as more than human; *we*, also, possess their divine power and ease»⁷³⁴.

Così, esattamente come aveva fatto Fildes nel raccontarci la storia del bambino morente e del dottore che così piamente lo aveva assistito, Bouguereau si perde nell'esposizione letterale dei dettagli di una storia che poco interessa a Fry; vorrebbe ammaliarci «telling us how wet the water is, how soft the women's hair, how smooth their flesh»; le sue figure sembrano come messe in posa in un *tableau vivant* col solo scopo di attirare la nostra attenzione con movenze affettatamente seducenti. Al contrario, Raffaello mostra «his clear imaginative grasp of plastic form, his perfect sense of logical sequences and noble rhythms, [...] a clear understanding of what the aims of imaginative art are».

⁷³⁴ R. FRY, *The Meaning of Pictures, Truth and Nature in Art*, cit., p. 618. Da qui sono tratte le successive citazioni.

Fry spera, come dice alla fine del *talk*, di non essere stato frainteso. Il fatto di aver sempre fatto propendere l'ago della propria bilancia verso gli *Old Masters* non significa che considera «all modern bad», sebbene debba constatare che «modern artists have hardly ever succeeded in externalizing a poetical or dramatic idea as Giotto and Raphael did. We moderns – deve confessare come se la battaglia postimpressionista non fosse mai stata combattuta – seem to require the texture of actual appearances to inspire and support our imagination».

Ma se abbiamo sufficientemente appreso la lezione di Fry, sicuramente non dovremmo essere indotti ad avere lo stesso moto di compartecipazione emotiva e di immedesimazione compassionevole che Fildes vuole a tutti i costi farci provare con *The Doctor*, di fronte ai parigini che affollano le rive della Grande-Jatte nella famosissima opera di Seurat, né tantomeno avremo una simile reazione davanti ai *Giocatori di carte* di Cézanne o davanti a delle signore che prendono un tè in giardino nel quadro di Matisse intitolato *The Garden*. Eppure sono scene di vita reale, così come quella di Fildes, che tutti noi potremmo vivere. È, come ha detto Fry, il modo con cui un artista sceglie di trattare un tema a contare.

Nel breve saggio dedicato a Matisse l'anno successivo alle sue *radio lectures*, Fry scriverà a proposito di *The Garden* che «a familiar scene of everyday life takes on an air of almost monumental grandeur without any sense of rethorical falsification. The shock of the word rhetorical in relation to Matisse proves, by the by, the fundamental simplicity and sincerity of his attitude to life»⁷³⁵.

Se per un quadro come quello di Fildes, ci è difficile servirci dei *tips* formalisti che Fry ci ha invitato ad utilizzare per poter comprendere il significato della pittura, è proprio perché il suo formalismo esige, appunto, «simplicity and sincerity» e *The Doctor* non è che una bellissima menzogna. Ma proprio dalle bugie della pittura dovremmo trarre un ulteriore insegnamento per apprendere davvero «the art of being a spectator».

⁷³⁵ R. FRY, *Henri Matisse*, A. Zwemmer, London 1930, p. 50.

Il testo di questo piccolo volume che raccoglieva le riproduzioni in bianco e nero e a colori di numerose opere di Matisse, è stato ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 401-415.

5. L'ultimo Fry: «Another shock of pleasure»

Siamo certamente d'accordo con Christopher Reed quando ha scritto che, sebbene vi siano alcuni elementi costanti, rintracciabili nel corso di tutta la sua carriera, quella di Roger Fry è stata una metodologia, se è di una metodologia che abbiamo bisogno a tutti i costi per scrivere nero su bianco il *perché* del formalismo inglese, instabile e precaria, «a methodology of doubt»⁷³⁶.

Quello che si percepisce dalla lettura dell'ultimo Fry è, non diversamente dalla sincronica alternanza figuratività-astrazione della pittura degli anni Dieci, un'altrettanto sincronica mescolanza nella sua critica degli anni Venti-Trenta di “formalismo” e “contenutismo” che ha lasciato campo libero, come è facile intuire, ad equivoci teoretici e fraintendimenti applicativi. Il ricorrente ricorso negli scritti di questi anni ad interrogativi, a domande aperte che Fry pone innanzitutto a se stesso e poi al suo uditorio, ci danno la riprova del fatto che di certezze ne avesse allora ancora ben poche e che, forse, l'*ipotesi* di Bell fosse stata in tutti quegli anni tutt'altro che risolta. Tuttavia, idealisticamente, Fry sembra non retrocedere almeno su un punto: l'idea che l'emozione suscitata dalla visione dell'arte sia del tutto peculiare alla sfera dell'esteticità e che questo tipo di emozione che è quindi estetica, è per qualche misteriosa ragione diversa da tutte le altre possibili emozioni che si vivono nella vita comune.

Così come aveva immaginato che potessero esserci due intelletti preposti a diverse sfere operative della mente umana, sul finire degli anni Venti, Fry iniziava a domandarsi se non vi fossero anche due tipi di emozione che, non sapeva bene come, avrebbero potuto fondersi o meno al fine di accrescere o ridurre la nostra percezione della «formal beauty»⁷³⁷.

Per chiarire la posizione che Fry assume in questi anni di difficoltosa e impegnativa riflessione sulla *meta-formalità* dell'arte, cercando di coglierne il senso ultimo senza scivolare nuovamente nella tautologia, possiamo dire che il suo discorso sul

⁷³⁶ C. REED, *Revision and Design: The Later Essays*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 309.

⁷³⁷ R. FRY, *Rembrandt: an Interpretation*, in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 372.

Il testo di questa *lecture*, pubblicato su «Apollo» soltanto nel 1962, non presenta una datazione certa. Reed lo ha datato al 1927 sulla base di una ricognizione generale con altri scritti dello stesso periodo, cfr. C. REED, *Revision and Design: The Later Essays*, Ivi, p. 324, nota 18.

significato della pittura, ma più in generale dell'arte, si arresta ad un seppur complesso, ma talora confortante, compromesso. Riconosciuti i propri limiti, scampato il pericolo del "baratro mistico", Fry trova nel mezzo la risposta più congeniale agli interrogativi di fronte ai quali, da sempre, era stato posto dalla propria esperienza emozionale dell'arte.

Che vi sia una «dramatic presentation» nelle opere d'arte gli sembra ormai innegabile; il vero quesito riguarda piuttosto il peso che essa può avere nell'apprezzamento di un'opera, la relazione che essa è in grado di cucire con le forme atte a veicolarla. A che punto si trova la linea di confine oltre la quale l'incontro forma-contenuto si fa conflitto?

A questo proposito Fry scriveva di Rembrandt:

«Rembrandt's own development would seem to suggest that there is a certain conflict between dramatic expression and formal beauty – that when an artist is intent upon one he will to some extent sacrifice the other. It is evident that the artist who appeals to the emotions of life expresses, interprets and classifies them, and will make a far wider appeal than one who aims at pure formal beauty, since all can follow an appeal to these emotions and comparatively few have a vivid response to the other»⁷³⁸.

Al di là dei dubbi teoretici, è curioso constatare quanto Fry resti sostanzialmente simile a se stesso nella propria *attitude* analitica; quelli che sono sembrati, in negativo, dei continui ripensamenti non sono altro che il frutto di una per lui necessaria e costante attualizzazione di alcune delle più irriducibili incognite estetiche. Così era più che lecito che ancora si domandasse, come fosse uno studioso agli esordi, accompagnato dalla straordinaria onestà intellettuale che sempre lo contraddistinse: «Admitting then that these two experiences of dramatic and formal art are different in kind and are separate, the question is – can they be united? If so, do they multiply each other, do they add up or do they subtract? Here I have no answer ready»⁷³⁹.

Che Fry fosse giunto alla conclusione che, in fin dei conti, un'accettabile coerenza teoretica del formalismo potesse risiedere nella distinzione – che poi è il punto di partenza del suo pensiero estetico sin da *An Essay in Aesthetics* – tra un'"esperienza formalista" e un'"esperienza contenutistica" dell'arte, dal cui incontro-scontro si

⁷³⁸ *Ivi*, p. 378.

⁷³⁹ *Ibidem*.

originava per vie non ben decifrabili l'esperienza estetica nel suo complesso, lo dimostra anche il testo inedito di una *lecture* tenuta al London Day Training College il 22 marzo 1926, significativamente intitolata *The Subject in Painting*.

L'assi indefinito *imaginative world* del 1909 diventa adesso un più definito «world of the imagination» in cui «the average man [...] is interested first of all in drama of some kind»⁷⁴⁰. «Drama – continua Fry – begins with just the prolongation of his actual world of personal ambitions and desires into imagined circumstances». Nessuna antitesi tra dimensione immaginativa e dimensione reale, dunque, ma una loro commistione, ormai sempre più inconfutabile. È con gli occhi di un maestro clemente che Fry guarda ai «young men at the National Gallery chosing their Madonnas». È del tutto naturale che sulla base delle preferenze personali di ciascuno, ognuno di loro troverà la propria Madonna preferita, esattamente come «in real life [...] we like blonde women or dark as the case may be, we prefer cats to dogs or dogs to cats, lilies to roses or roses to lilies and so on».

Questo per Fry non è più motivo di rimprovero. Ribadendo ancora una volta il suo ideale di «pure artist» – colui che guarda agli oggetti non in quanto tali ma per le loro relazioni visive di forma e colore, elementi attivatori della sua sensibilità grazie alla quale l'artista può restituire il «feeling» così vissuto «into significant harmonic whole» – Fry non se la sente di ascrivere una colpa irreparabile a tutti coloro che non riescono proprio a vedere come l'artista puro vede. Osserva ancora:

«We may put it briefly thus: the public, the average man, will always tend to be more interested in and moved by things than by appearances. The artist in proportion as he is a pure artist will always tend to be more interested in and moved by appearances than things. But these are not absolutely opposed. [...] In fact again and again in the lines of great painters we can trace the gradual change from the one to the other».

Così se persino per i grandi artisti “le cose” possono anche dire qualcosa di più della loro sola apparenza formale e se per la maggior parte delle persone l'interesse per l'arte «is primarily that of personal predilections not of esthetic feeling», ecco che Fry deve constatare che «in the main the approach to formal harmony is likely to be through things and perhaps the only approach to the richest and most significant formal harmony viz. plastic harmony».

⁷⁴⁰ R. FRY, *The Subject in Painting* (1926), *Roger Fry Papers*, MA-KCC, REF/1/115. Da qui sono tratte le successive citazioni.

Un'affermazione del genere da parte di Fry è quanto mai significativa. Finalmente è pronto a riabilitare *estheticamente* il contenuto di un'opera d'arte in quanto:

«The subject is the meeting point of the artist and the average man. In the subject the average man hopes to find the expression of his desires and preferences and it is therefore for him the *raison d'être* of the picture. For the artist his justification forward society for painting at all, and therefore the point of departure whence he aims at his special interest formal harmony».

La "riabilitazione estetica" del soggetto dipinto porta addirittura Fry a parlare di un «imaginative grasp of the subject», espressione questa che condensa, non sappiamo fino in fondo con quale consapevolezza, l'idea di una fusione completa tra l'*imaginative* e l'*actual*, tra la forma e il contenuto. Prendendo come esempio la *Primavera* di Botticelli, Fry spiega:

«Represents perhaps the highest point ever reached by such an attitude of passionate predilection for particular objects and for their poetical evocations with the highest possible decorative harmony. And here the subject takes us a quite special importance being the expression of a new pagan mysticism. Botticelli feels his subject intensely, it is no mere pretext with him but the very essence of what he aims at. And so every form has its peculiar expressiveness. We are interested in each one of these figures he has created and evoked as the expression of his mood. And you will note that this particular return imaginative grasp of the subject tends to the flat decorative treatment».

Non volendo più cercare giustificazioni di universalità alla gnoseologia estetica moderna, Fry chiude la sua *lecture* con un prezioso invito rivolto al suo pubblico di futuri insegnanti ed educatori (ricordiamo che il Training College è oggi l'Institute of Education dell'University College London), un invito che, com'è consuetudine di Fry, è un suggerimento più che un monito imperativo:

«If I may suggest a moral to my lecture it is the various routs by which formal harmony is attained and the fact that different kinds of formal harmony correspond to different attitudes to life and that therefore the teacher must seek not so much to impose a fixed conception of formal harmony as to lead the pupil to press towards that along the lines of his own aptitudes and predilections»⁷⁴¹.

⁷⁴¹ Nel manoscritto Fry ha sostituito «beauty» con «harmony», evidentemente ancora frustrato dall'ambiguità che la parola *bellezza* poteva implicare, sebbene l'avesse comunque utilizzata già in precedenza nel testo. Quando nel 1928 Fry contribuì con *Words Wanted in Connexion with Art* al volume di Logan Pearsall Smith, *Needed Words*, testo pubblicato dalla Society for Pure English con l'intento di arricchire il vocabolario inglese di una

Se allora non è più possibile credere in una «fixed conception of formal harmony» è ancora una volta l'esperienza diretta con l'opera d'arte che rivela a Fry una nuova verità sul significato della pittura. Se mai pensò che le mele di Cézanne potessero essere mangiate, perché mele non erano, ma «forme geometriche» nelle quali «Cézanne trovò una sorta di impalcatura intellettuale cui riferire e collegare le forme reali»⁷⁴², diverso doveva essere il suo atteggiamento di fronte a un quadro che non fosse un esempio di «pure painting» – pittura di sola forma – ma di quel tipo di pittura che combina l'armonia formale alle idee associate⁷⁴³.

Tenuto conto del fatto che vi è ovviamente anche una pittura «entirely literary» – pensiamo ancora una volta al caso di Fildes – Fry, molto poco formalista in *The Double Nature of Painting*, conferenza del 1933, deve essere onesto con se stesso e cedere all'evidenza dei fatti. Il metro formale non è sufficiente a commentare la forza comunicativa di un'opera come *Il martirio di Santa Flavia e di San Placido* di Correggio, perché il dipinto si offre come prova tangibile di quell'idea di una doppia natura della pittura che in Fry si andava sempre più radicando nei suoi ultimi anni. L'opera presenta «clearly opposed to each other» l'elemento letterario e l'elemento plastico; in questo caso, scrive Fry: «I disregard the dramatic expression to delight in the marvellous plastic melodies rather as when one listens to an opera in which the words are altogether silly»⁷⁴⁴.

terminologia più specifica per le varie discipline, questa sarà la definizione proposta della parola *beauty*: «It would be a great advantage if the different uses of this word could be distinguished. At present it means what gives pleasure through vision and is used indifferently of natural objects and artifacts. It would be well either to find a new word for objects deliberately created for aesthetic satisfaction or for natural objects of pleasing appearance». In nota Fry aggiunse una *suggestion* molto interessante: «To keep the word *fair* for natural objects of pleasing appearance (*blond* would then monopolize the other meaning of the word). *Beauty*, *beautiful* might be then used indifferently for all works giving aesthetic satisfaction whether visual or not», R. FRY, *Words Wanted in Connexion with Art* (1928), in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 425.

⁷⁴² R. FRY, *Cézanne*, a cura di Nicoletta Salomon, Ananke, Torino 2009, p. 68.
Il testo è la prima edizione italiana di *Cézanne. A Study of His Development*, The Hogarth Press, London 1927.

⁷⁴³ R. FRY, *The Double Nature of Painting* (1933), in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 386.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. 390.

Diversamente gli capita dinanzi ai *Tre filosofi* di Giorgione, o alla *Toilet* di Rembrandt, perché in questo caso le opere fondono perfettamente il valore formale con quello contenutistico, il «plastic» al «literary».

Se nel lontanissimo 1894 il giovane Fry si era servito dei *Tre filosofi* per dimostrare che Giorgione fosse stato, nonostante la sua “veneticità”, un abile disegnatore lineare, adesso non può negare che vi siano nell’opera certi «psychological values» che «only serve to complete and enrich the emotion already produced by the arrangement of volumes in space»⁷⁴⁵.

È nel breve articolo sulla *Toilet* di Rembrandt, pubblicato postumo sul «Listener» a distanza di dieci giorni dalla morte di Fry, che si condensa la sua vera eredità di appassionato critico militante tra le emozioni dell’arte. Quello di Rembrandt non è per Fry solo un nudo femminile. Esattamente come aveva fatto Giotto con la sua Maddalena degli affreschi padovani, Rembrandt ci sta raccontando una storia e quella donna è in realtà Betsabea, colta nel momento in cui tiene tra le mani una lettera con cui re Davide la chiede in sposa. Fry ci racconta la sua esperienza dinanzi al dipinto: «For a great many years I stopped before this picture and looked at it with ever-increasing delight without ever bothering to read the label. When at last I did, I saw that Rembrandt had, besides painting a marvellous nude study, told a story»⁷⁴⁶.

È un momento di «poignant psychological interest» quello messo in scena da Rembrandt; è il momento della scelta da parte della protagonista: accettare o meno la proposta di matrimonio ricevuta.

«Let us admit that a full understanding of the picture demands that we should feel both the psychological motive and the plastic one. Yet my own experience shows that one can enjoy intensely the plastic and pictorial appeal of this picture without ever becoming conscious of the psychological situation. When I do, I get another shock of pleasure, but do the two pleasures combine into a single more intense feeling or they remain separate? That is a question which I have never quite been able to answer [...] Who shall say whether the point of departure, the fundamental

⁷⁴⁵ *Ivi*, p. 392.

⁷⁴⁶ R. FRY, “*The Toilet*” by Rembrandt, «The Listener», 19 September 1934, ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., p. 419.

inspiration here, was the Bible story as Rembrandt read it or the sight of his mistress's nude figure?»⁷⁴⁷.

Anche se Fry continua a propendere per il primato dell'armonia formale quale fonte d'ispirazione dell'artista – «though often enough in Rembrandt's work one cannot doubt that the dramatic theme was the point round which his vision crystallised»⁷⁴⁸ – è quanto meno singolare vedere come un così consumato critico, allenato osservatore e sensibilissimo *kunstforscher*, non sia poi tanto diverso nel suo *altro* «shock of pleasure» di cui di colpo si sente investito una volta riconosciuto il soggetto del dipinto di Rembrandt, dall'animo con cui quei turisti, che Clive Bell osservava divertito in Vaticano, aspettavano impazienti che qualcuno dicesse loro i nomi dei personaggi della *Scuola di Atene* di Raffaello.

«Non potrei dire – notava Bell – se quest'ansia derivi dal desiderio di sapere come Raffaello concepiva i filosofi antichi, ma non credo, poiché nel momento stesso in cui hanno ottenuto l'informazione e prima di aver avuto il tempo di studiare il dipinto, si allontanano»⁷⁴⁹.

Ecco, la differenza è tutta qui. Saputo il contenuto, Fry non si allontana affatto; anzi, esso non è che un mezzo ulteriore per arrivare ad una più approfondita comprensione dell'opera e che, a seconda dei casi, si oppone o si fonde all'armonia formale della pittura nel suo complesso. Se Bell, perplesso, continuava le sue *meditations*, curioso di vedere cos'altro potessero mai combinare i suoi compagni di viaggio nelle altre stanze di Raffaello, Fry li avrebbe ben volentieri sollecitati a fermarsi e a spendere, con lui, un po' più del loro tempo davanti a quelle pitture. Bisognava pur dar loro il tempo necessario per poter dire qualcosa di più che Diogene, Platone, Aristotele, etc.

Doppia la natura della pittura, doppia la natura degli osservatori: quelli che vanno, quelli che restano.

Certo che se opportunamente sollecitati, gli occhi e le orecchie di un pubblico sempre più ampio non avrebbero potuto che trarre profitto, se non piacere, dalla

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ C. BELL, *Il piacere della pittura*, traduzione e cura di Antonella Trotta, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 60.

visione e dall'*ascolto* dell'arte, è con l'ottimistica fiducia dell'umanista rinascimentale che Fry aveva guardato alla folla di visitatori che iniziarono ad occupare la Burlington House in occasione della mostra *Italian Art 1200-1900*, inaugurata nel gennaio del 1930.

Difendendo la manifestazione dal fiume di polemiche che aveva accompagnato le sue complesse vicende organizzative, Fry si augurava che le opere esposte potessero continuare a vivere, ad avere valore, ad essere «nourished by the appreciation of successive generations»; era fondamentale che non restassero *mute*, ma che continuassero ad esercitare la loro «vital function as a source of spiritual life»⁷⁵⁰.

Ai microfoni della BBC spese altre parole di elogio per il “genio italiano”, cercando di far capire ai suoi ascoltatori, ancora una volta, che, ad esempio, la «visible music» della *Venere* di Botticelli, indiscussa diva italiana in terra inglese, non si originava dalla perfetta riproduzione dell'anatomia del nudo femminile, ma dalla «melodious quality of line», perché «it is always the quality of artist's feeling about the facts, not the facts themselves, which counts, and therein lies the great difference between art and science»⁷⁵¹.

Una volta vestiti i panni dell'accademico di professione in seguito alla sua nomina a Slade Professor alla Cambridge University, incarico a cui aveva aspirato più di una volta nella sua carriera, il sessantasettenne Fry era pronto a prendere le redini in mano di questa nuova «intellectual adventure», come la definì Kenneth Clark nell'introduzione a *Last Lectures*, ultima antologia di saggi di Fry, pubblicata postuma nel 1939.

«I must confess – diceva il *Professor* Fry ai suoi studenti – that I have the habit, perhaps rather reprehensible in a Professor, of lecturing about subjects of which I know very little in the hope of gaining some clearer notions of them. I dare say we

⁷⁵⁰ R. FRY, *Notes on the Italian Exhibition at Burlington House – I*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 56, N. 323, February 1930, p. 72.

Sulla mostra, evento di grande rilievo della propaganda fascista estera, si legga F. HASKELL, *Botticelli, Fascism and Burlington House – The 'Italian Exhibition' of 1930*, «The Burlington Magazine», Vol. 141, N. 1157, August 1999, pp. 462-472; ID., *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008, pp. 147-172; B. C. BORGHI, *Una “significant form” svelata. L'allestimento della mostra “Italian Art” alla Royal Academy nella Londra del 1930*, «Altre Modernità. Rivista di studi letterali e culturali», Università degli Studi di Milano, N. 6, Marzo 2011, pp. 13-25.

⁷⁵¹ R. FRY, *The Genius of Italy*, «The Listener», 8 January 1930, Vol. 3, N. 52, pp. 50-51.

shall not get very far to-day, but we shall at least have looked inquisitively at a number of works of art, and we may note some rather strange facts, and with luck arrive at some suggestions of correlated ideas»⁷⁵².

E se «it would be easy for a trained philosopher to point out flaws in Roger Fry's aesthetic theory», questo è dovuto al fatto che «it really did represent Fry's own experience». Come ricorda Kenneth Clark che potè vantarsi di aver goduto della compagnia di Fry in veste di guida nelle loro visite d'arte:

«How often, in looking at a picture in his company, I have been delighted by a pretty face, a charming gesture, an agreeable association or an unusual skill of hand, and, turning to my companion, have found him groaning in despair at the lack of formal coherency, and impervious to the ephemeral seductions of which I had been victim. But in recompense for these salutary experiences, there were the times when a work of formidable dullness or obscurity was suddenly made intelligible by his wonderful skill in pointing out the fundamental greatness of its construction, times when one seemed to have gained a new sense, or learnt a new language. These moments remain in my mind like glimpses through a half-open door into a room full of beautiful pictures, which I shall not see again»⁷⁵³.

Sarà più di un'occhiata quella che Fry lancerà negli ultimi suoi anni di attività sulla produzione artistica extra-europea, riscoprendo nelle popolazioni cosiddette primitive, nella «negro art», quello spirito vitale, libero e disincantato che l'accademismo europeo aveva per secoli e secoli piegato alle sovrastrutture del potere politico e religioso.

A questo punto non sarà paradossale scorgere nel formalista Fry uno storico dell'arte non più del tutto insensibile ai contesti socio-culturali che nella storia hanno fatto da sfondo alle produzioni artistiche più disparate. Kenneth Clark gli faceva notare che la sua idea di un'arte «biologically considered a useless activity», vale a dire di un'arte che non risponde a nessun'altra esigenza che non a quella della rivelazione dell'*imaginative life* dell'artista, non poteva essere sempre valida. Inevitabilmente «the forces of active life – the state, commerce, religion», in ogni luogo e in ogni tempo, hanno cercato di piegare la forza espressiva e comunicativa

⁷⁵² R. FRY, *Vitality*, in ID., *Last Lectures*, with an Introduction by Kenneth Clark, Cambridge University Press, Cambridge 1939, p. 40.

⁷⁵³ K. CLARK, *Introduction, Ivi*, pp. XVI-XVII.

dell'arte ai propri servizi⁷⁵⁴. «He himself – scrive Clark di Fry – was forced to admit that civilization in which the artist was apparently allowed the greatest freedom, that of Minoan Crete, produced the feeblest works of art»⁷⁵⁵.

Ammettere questo, significava ammettere che, forse, c'era pur sempre qualcos'altro ad ispirare il lavoro dell'artista che non la sola *imaginative life*, per quanto vissuta al massimo grado di libertà.

Fry morì prima di poter concludere il ciclo di conferenze che aveva in programma per il suo primo anno accademico da professore a Cambridge. Stava preparando delle lezioni sull'arte greca ellenistica e su quella romana.

Con Clark, possiamo anche noi chiederci: «How, we may wonder, would his theory have survived had he lived to apply it in detail to the Middle Ages, when art was almost entirely in the service of religion?»⁷⁵⁶. Domanda alla quale non possiamo rispondere che con un'altra domanda, l'ennesimo interrogativo di fronte al quale Fry ci pone facendoci avvertire quell'impellente necessità, scriveva Virginia Woolf, di «accantonare il libro e prendere il primo omnibus per la National Gallery – o qualunque altro museo dove saremmo dovuti andare per verificare di persona quanto Fry tentava di illustrarci – e soddisfare lì il desiderio di vedere ciò che così miracolosamente lui ha risuscitato»⁷⁵⁷.

Parlando delle istituzioni culturali del Medioevo, Fry notava che, rispetto alla committenza laica del tempo, quella religiosa era sicuramente «more appreciative of

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. XIX.

È tenendo presente il difficile rapporto artista-società che Fry ripercorre le vicende artistiche europee ed extra-europee, dal paleolitico ai tempi moderni, in *The Arts of Painting and Sculpture*, una delle sue ultime pubblicazioni. «In examining any work of art – scrive Fry nell'introduzione del volume – we shall want to discover, if possible, how far it was conceived in response to the free impulse and how far it was conceived with biological or business ends in view. We shall, in our survey of the arts, find these two forces continually acting and re-acting on one another with continually varying resultants», R. FRY, *The Arts of Painting and Sculpture*, Victor Gollancz Ltd., London 1932, p. 12. Il tema non è affatto nuovo nelle riflessioni di Fry, cfr. R. FRY, *Art and Socialism* (1912), in ID., *Vision and Design*, cit., pp. 36-51 e R. FRY, *Art and the State* (1924), in ID., *Trasformations*, cit., pp. 44-55.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ V. WOOLF, *Roger Fry. Una biografia*, cit., p. 206.

aesthetic values», per quanto «as much as the Pharaohs, or the Assyrian kings, or the modern industrial magnate, their concern is with propaganda or publicity»⁷⁵⁸.

I timori di Clark erano infondati perché, nonostante i dubbi, le incertezze, l'assenza di sistematicità teorica, per Fry l'arte restava sì biologicamente inutile, ma esteticamente preziosissima anche nel Medioevo. Ed ecco allora che il professore ci chiede:

«When, then, we contemplate the aesthetic purity of French religious sculpture in the twelfth and thirteenth centuries, or of Italian painting in the fourteenth, and compare it with the low aesthetic quality of similar work to-day, are we to assume that the average man of those centuries was instinctively more sensitive to aesthetic values than his modern counterpart?»⁷⁵⁹.

È un invito alla riflessione quello che Fry ci propone. Nessuna nostra risposta può avere la pretesa di imporsi su quella di chi la pensa diversamente da noi. Dobbiamo ammettere che ciascuno vive la propria esperienza dell'arte e, di conseguenza, non possono esserci che tante risposte almeno quanti sono stati coloro che si sono posti le domande che l'arte impone, talvolta prepotentemente. «In art we know nothing for certain», Fry aveva detto una volta a Quentin Bell⁷⁶⁰.

Sia che si sappia cogliere l'armonia delle relazioni formali, sia che si resti avvinti soltanto dal soggetto di un'opera d'arte, Fry, assai democraticamente, era pronto ad ascoltare le risposte di tutti. Nulla di insindacabile, certo, in una critica che, dismessi una volta per tutte i panni dell'universalità scientifica, voleva essere quantomeno «persuasiva ma non necessariamente normativa»⁷⁶¹.

Nell'Inghilterra della fine degli anni Trenta, la «doctrine of detachment» di Roger Fry poteva risultare quanto mai utile, se non addirittura salvifica, «in a world of violence» come quello in cui l'Europa si accingeva a precipitare⁷⁶². L'ideale

⁷⁵⁸ R. FRY, *The Arts of Painting and Sculpture*, cit., pp. 110-111.

⁷⁵⁹ *Ivi*, p. 111.

⁷⁶⁰ Cfr. Q. BELL, *Roger Fry, An Inaugural Lecture*, Leeds University Press, Leeds 1964, p. 5.

⁷⁶¹ Cfr. A. TROTTA, *Il critico come uomo di mondo*, in C. BELL, *Il piacere della pittura*, cit., p. 111.

⁷⁶² K. CLARK, *Preface*, in R. FRY, *Last Lectures*, cit., pp. V-VI.

dell'artista puro, libero, votato alla sola fedeltà della propria visione immaginativa, così come Fry lo aveva sempre concepito, si trasforma, nella visione amara che Kenneth Clark ci dà degli anni prebellici che Fry non potè vivere, nel salvatore dell'umanità dell'arte di contro agli orrori della guerra imminente.

«It may be many years before Roger Fry's sense of values is once more widely acceptable»⁷⁶³, profetizzava Clark nell'aprile del '39.

Ma l'*average man*, o il *middlebrow* di Clive Bell, divenuti “spettatori” una volta varcata la soglia aurale della National Gallery, potevano ancora esprimere liberamente, per via empirica, con lo «scepticism» e la «liberal curiosity» che Fry aveva insegnato loro ad avere nei riguardi della pittura, le proprie impressioni, per quanto vaghe fossero, su quello che avevano dinanzi agli occhi.

«With luck», Fry si augurava; «Enjoy!» avrebbe esclamato, meno pretenziosamente, Bell.

6. *Modus videndi, modus operandi*. Alcune voci italiane su Roger Fry: l'equivoco purovisibilista e i fraintendimenti di un “non-metodo”

Rivoluzionario, ma non troppo. Formalista, non del tutto. Modernista, non fino in fondo. Sono i suoi stessi conterranei a non riuscire ad inquadrare una volta per tutte la figura di Roger Fry in una definizione esaustiva che restituisca, nel suo complesso, nel bene e nel male, una visione unitaria e coerente dell'attività svolta dal critico.

Che il suo fosse un modernismo “di parte”, nel senso che seppe aprirsi solo a quella modernità che trovò vicina al suo sentire, da artista prima ancora che da critico, è stato già detto. Non dubitiamo, infatti, che avrebbe trovato a dir poco stravaganti le bizzarrie con cui i surrealisti popolarono Londra nella calda estate del 1936. Chissà cosa avrebbe pensato se si fosse imbattuto in Sheila Legge, l'artista del gruppo surrealista inglese che, “allestita” da Salvador Dali con una maschera fatta di rose rosse che le nascondeva interamente il viso, passeggiava tra i piccioni di Trafalgar Square e i curiosi di passaggio.

⁷⁶³ *Ibidem*.

A Kenneth Clark Fry aveva scritto che il Surrealismo aveva lasciato nei francesi «a bad stomach ache» e, per una volta, era l’Inghilterra a sembrargli «a more alive placet han anywhere», mentre la Francia «curiously disillusioned» era caduta in un momento di «doldrums»⁷⁶⁴.

Vanessa Bell, che quella mostra potè vedere, ne rimase incuriosita, sebbene non avesse ancora ben inteso cosa fosse il Surrealismo, come scriveva perplessa al figlio Julian. Tutta Londra ne era matta, però, doveva constatare, anche se a lei sembrava che i surrealisti stessero «going back to the Victorian ideas of subject and its importance»⁷⁶⁵.

Ed è proprio in difesa del soggetto che sembrò risollevarsi il dibattito critico in un’Inghilterra che, progressivamente, avrebbe sostituito Fry e Bell con con Marx e Engels⁷⁶⁶.

Sebbene gli si riconoscesse il fatto di aver trattato le questioni di estetica con estrema cautela, forse persino con un eccesso di prudenza reverenziale, Fry finì col diventare, suo malgrado, un teorico dal «rigid thought», ossessionato dallo «spectre of subject»⁷⁶⁷. Quanto poco fosse stato capito, lo si intuisce dal fatto di ritrovare contro di lui una simile accusa:

«He did not choose to recognize, what seems a very reasonable pro position, that form and content in a great work of art become indivisibile, that it is, in total, a creation which may be looked at from various points of view but remains a whole, a compound of various elements»⁷⁶⁸.

È vero invece, come abbiamo visto alla luce delle ultime pubblicazioni di Fry, esattamente il contrario. Per Denys Sutton, tuttavia, che la sua «theory of “pure

⁷⁶⁴ Lettera di Roger Fry a Kenneth Clark, 25 giugno 1933, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 681.

⁷⁶⁵ Lettera di Vanessa Bell a Julian Bell, 13 giugno 1936, in *Selected Letters of Vanessa Bell*, cit., p. 414.

⁷⁶⁶ Cfr. A. TROTTA, *Il critico come uomo di mondo*, in C. BELL, *Il piacere della pittura*, cit., p. 120.

⁷⁶⁷ *The Best and Worst of Roger Fry*, articolo anonimo, «The Times», 11 December 1956 [gli articoli citati che non presentano l’indicazione delle pagine, sono ritagli di giornale consultati tra i *Fry Papers* presso i Modern Archives del King’s College Cambridge; per i riferimenti d’archivio vd. Fonti].

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

form”» non avesse goduto di grande fortuna poco importava. Con l’altruismo dei migliori insegnanti, con la volontà di fare dell’arte un sapere condiviso e sempre più condivisibile, «he opens our eyes by making us share in his experiences», e per questo la generazione più giovane di critici non poteva che essergli debitrice⁷⁶⁹.

Ma adesso era il “soggetto” a farla da padrone e in esso e nello studio dei sistemi socio-economici in cui l’arte veniva *prodotta*, la nuova scuola critica anglosassone avrebbe trovato terreno fecondo per i propri studi.

Robert Langton Douglas, conoscitore della stessa generazione di Fry, sentì comunque di dover difendere se stesso e i colleghi del suo tempo, dall’accusa di essersi adagiati edonisticamente nella compiaciuta venerazione dell’“arte per l’arte”. Replicando al «New Method of Art History» promosso da Antal sulle pagine del «Burlington Magazine» nel 1949, scriveva: «Already in the last decade of the nineteenth century, some of us had combated the ‘then prevailing doctrine of art for art’s sake’, and the narrow traditional methods of so many generations of historians».

A riprova di questo – continuava – la sua *History of Siena*, pubblicata nel 1902, era stata condotta senza mai abbandonare una visione d’insieme della vita sociale della città, di quella dei suoi abitanti e delle sue istituzioni politiche, perché, chiariva riproponendo un passo del suo volume, un artista senese era pur sempre, forse prima di tutto, un cittadino senese.

«It is impossible, I submit, to form a proper conception of a painter’s achievement, and to fix his exact position in the history of his own art, without an adequate knowledge of the contemporary history of the sister arts, as well as the political and social life of the people from which he sprang. An artist is not a monster. He is the product of a certain *milieu*. Like the rest of us, he cannot escape from the influences of heredity and environment»⁷⁷⁰.

La difesa “in chiave sociale” della generazione di studiosi e storici dell’arte attivi tra Otto e Novecento che avevano fatto dello studio del dato visivo delle opere

⁷⁶⁹ Cfr. D. SUTTON, *The Stature of Roger Fry*, «The Financial Times», 3 December 1963. Sull’eredità di Fry nella critica anglosassone, si veda, almeno, A. RUBIN, *Roger Fry’s ‘Difficult and Uncertain Science’*. *The Interpretation of Aesthetic Perception*, cit., pp. 197-233.

⁷⁷⁰ R. LANGTON DOUGLAS, *Remarks on the Method of Art History*, «The Burlington Magazine», Vol. 91, N. 559, October 1949, p. 294.

d'arte il principale campo di prova sul quale affinare l'occhio alla *visione* e la sensibilità al *disegno*, risuonava ormai negli anni Cinquanta alquanto stridente con la vera essenza critica di quel genere di studi, fortemente radicati nella fortunata stagione della *connoisseurship* del tempo.

Considerare il formalismo di Fry una diretta filiazione di quella temperie culturale, significa ammettere la sua naturale aderenza, nonché la sua implicita applicabilità, soltanto a un preciso e circoscritto momento della storia della critica d'arte e dell'estetica? Se sì, a cosa può allora servire il così poco metodico formalismo "all'inglese" di Roger Fry?

Se vi è stato qualcuno o qualcosa "che ha incastrato Roger Fry" sembra essere stata propria la sua stessa idolatria della forma pura. Persino a Leonard Woolf sembrò che Roger fosse rimasto vittima delle sue adorate forme plastiche e per questo fu più che compiaciuto nel vedere che, ad un certo punto, l'amico sembrava aver «completely overhauled and modified the theory of form and aesthetic emotion of which he was the originator»; scrive Leonard:

«This gives me peculiar pleasure, because, though there seemed to be more truth in Mr. Fry's than in most other modern aesthetic theories, I have never been able to accept the position that the plastic aspects in a picture are the only ones which need be taken into account because they alone rouse the aesthetic emotion, and therefore alone can make the picture a work of art»⁷⁷¹.

È nel ricongiungimento forma-contenuto che Leonard Woolf trova conforto, «like most English people» che erano soliti preferire, proprio per questo motivo, la letteratura alle arti visive. Questo si traduceva, per lui come per tanti altri, in un irrinunciabile punto di orientamento allo studio dell'arte e della pittura, in particolare. Ma, come abbiamo avuto modo di constatare dall'articolo del «Times» citato in precedenza, evidentemente, a molti doveva essere sfuggito il "compromesso formalista", per quanto instabile fosse nella sostanza, dell'ultimo Fry.

Ancora nel 1999, nella prefazione alla seconda edizione della sua biografia di Roger Fry, Frances Spalding doveva riconoscere che ci era voluto più di mezzo secolo perché un certo interesse tornasse ad accendersi su di lui e che, comunque, il

⁷⁷¹ L. WOOLF, *Mr. Roger Fry*, recensione a *Transformations*, «The Nation & Athenaeum», 27 November 1926, p. 304.

riconoscimento del suo ruolo di critico e di storico dell'arte era stato per lungo tempo ostacolato, persino distorto, dalla scarsa reperibilità dei suoi scritti⁷⁷².

Fu anche per sopperire a questa mancanza che già nel '39 Kenneth Clark aveva raccolto e poi pubblicato i testi delle ultime conferenze del Fry *Professor*, pur riconoscendo che «Fry's theories about pure form were the hardest to defend»⁷⁷³. L'entusiasmo con cui diede alle stampe *Last Lectures* non fu condiviso da tutti. L'impresa di quel «Walter Pater senza genio» che di lì a trent'anni avrebbe avuto «il grande pregio di rendere accessibile a persone che non si sarebbe mai sognato di invitare a cena» i più grandi capolavori artistici della *Civilization* umana⁷⁷⁴, dovette incassare l'acre giudizio di D. S. MacColl, la cui inimicizia nei confronti di Fry non si era evidentemente assopita neppure dopo la sua scomparsa. «Victim of fundamental muddle», per lui Fry era stato da sempre «semi-scientific, semi-artistic», colpevole di aver portato nei solenni ambienti universitari di Cambridge nient'altro che una ventata di «light-hearted ignorance»⁷⁷⁵. «Ignorance» che sapeva di «inconsistency», il vero prezzo da pagare «for such magnificent disinterestedness, such catholicity of taste and such a power of illuminating analysis»⁷⁷⁶.

Se l'empirismo costituisce il tratto saliente di Fry critico, la sua «practical aesthetics» poteva continuare ad esercitare un certo fascino a patto di recuperare l'«umanità della forma», ripercorrendo in senso contrario quel processo di

⁷⁷² Cfr. F. SPALDING, *New Preface*, in *Roger Fry. Art and Life*, cit., p. V.

⁷⁷³ M. SECREST, *Kenneth Clark. A Biography*, Weidenfeld and Nicolson, London 1984, p. 58.

⁷⁷⁴ Cfr. A. GONZÁLES-PALACIOS, *La cultura dell'ignoranza*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1983, pp. 277-278.

Sul rapporto di stima ed ammirazione che legò Clark a Fry, si legga anche la sua autobiografia, K. CLARK, *Another Part of the Wood: a Self-portrait*, Harper and Row, New York 1975. La Tate Britain gli ha reso omaggio di recente con una mostra monografica dal titolo *Kenneth Clark, Looking for Civilisation*, 20 maggio-10 agosto 2014.

⁷⁷⁵ D. S. MacCOLL, *Doodle and Dither*, recensione a *Last Lectures*, «The Spectator», 5 January 1940, p. 21.

⁷⁷⁶ G. WALTON, *Roger Fry and Art Criticism*, recensione a *Last Lectures*, «Scrutiny», December 1939, p. 328.

«dehumanization of art» che lo aveva portato ad un formalismo più severo ed austero, sebbene mai dogmatico⁷⁷⁷.

Nella stagione più marcatamente formalista, Fry aveva fatto dell'insegnare alle persone che «their spontaneous feelings and natural interests have little or no aesthetic validity» il suo mantra, esasperando talvolta un avvicinamento «*iconophobic*» all'arte, per utilizzare un'espressione di Kenneth Clark⁷⁷⁸, che disorientava quello “spettatore comune” del quale Fry, successivamente, sentì di dover prendere le difese, temendo egli stesso che «formalism cannot stand alone as a theory», dal momento che, come ha scritto Anne Sheppard, «works of art are not in the end independent of their makers, their audiences, and the wider world»⁷⁷⁹.

In tempi in cui gli antichi maestri tornavano alla ribalta non tanto per essere stati i creatori della “forma” di un tempo passato, quanto per essere stati i protagonisti *umani* di quel tempo, «modern scholarship takes us away from Fry's method and inclines us to a deeper investigation of the symbolism and philosophy of the old masters»⁷⁸⁰.

Un certo sconforto dovette avvertirlo Fry in prima persona, quando “vedendo e rivedendo” negli ultimi suoi anni le teorie alle quali era giunto con tanta tribolazione, gli sembrava di essersi allontanato sempre più dalla definizione di un incoraggiante approdo metodologico sicuro. Scriveva nel 1929:

«I'm busy with a lecture on Representation in Art which is to contain my latest edition of my general theory. It entails a good deal of modification of the previous one and I fear makes it less neat and agreeable, but there! Facts are such obstinate things; one tries for a time to twist them but they spring back again and at last you

⁷⁷⁷ Cfr. S. FISHMAN, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1963, p. 115 e p. 121.

⁷⁷⁸ Cfr. E. BURKE FELDMAN, *Formalism and Its Discontents*, «Studies in Art Education», Vol. 33, N. 2, Winter 1992, pp. 122-126.

⁷⁷⁹ A. SHEPPARD, *Aesthetics: an Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, New York 1987, p. 55.

⁷⁸⁰ Q. BELL, *Roger Fry, An Inaugural Lecture*, Leeds University Press, Cambridge 1964, pp. 8-9.

have to break your neat pattern and rearrange it as best you can. I shall be accused I see of being a traitor to my own cause»⁷⁸¹.

“Traditore della propria causa”, il nome di Roger Fry è rimasto, sin dagli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, tra quelli non degni di essere presi troppo sul serio neppure dal dibattito critico italiano dell’epoca.

Del resto, mentre Fry se ne andava nel settembre del ’34 lasciando di fatto incompiuto l’evolversi del proprio percorso teorico-critico, in quello stesso mese usciva su «L’Arte» di Adolfo e Lionello Venturi un breve ma puntuale resoconto sulle condizioni della critica d’arte in Inghilterra di Gwilym Price-Jones da cui si evince un quadro del panorama critico britannico variegato e vivace, quanto a numero di voci pronte ad animare la scena del momento ma, al tempo stesso, assai deludente in termini di conclusioni teoretiche e metodologiche.

È una critica “giornalistica” fatta per la massa, quella inglese descritta dalle parole di Price-Jones, nelle quali si percepisce un certo rammarico per l’assenza di un nuovo Reynolds o di un altro Ruskin, «lampi isolati, non la periodica luce di un fuoco continuo»⁷⁸².

La tradizione filosofica dell’empirismo inglese, da Locke a Hume, ha avuto un ruolo determinante nel progressivo indebolimento del sostrato teorico dell’estetica d’oltremarina, lasciando campo libero a speculazioni estetiche – come quelle di Bell e di Fry, secondo l’autore – fortemente ispirate da una vocazione soggettivistica e, per questo, di per sé destinate all’incostanza e alla vaghezza. Ciò ha favorito, ancora secondo il quadro d’insieme tracciato da Price-Jones, l’infiltrazione, come scrive, dell’estetica straniera in terra inglese, e di quella tedesca in particolar modo. Volendo sintetizzare: la diffusione del pensiero di Wölfflin deve molto al lavoro di Geoffrey Scott prima, e a quello di Alan Clutton-Brock dopo; a T. H. Hulme si deve il merito di aver filtrato il pensiero di Riegl e di Worringer; a Berenson quello dell’*Einführung* di Theodor Lipps.

Che ruolo ha giocato Fry in questo scenario? Se le riflessioni di Bell ricadono «nella categoria così detta egocentrica di ogni metafisica puramente soggettiva»,

⁷⁸¹ Lettera di Roger Fry alla sorella Agnes, 12 gennaio 1929, in *Letters of Roger Fry*, cit., Vol. II, p. 635.

⁷⁸² G. PRICE-JONES, *Le condizioni attuali della critica d’arte in Inghilterra*, «L’Arte», Vol. V, N. 5, settembre 1934, p. 366.

ugualmente limitato appare il pensiero di Fry, perennemente condannato all'opinabilità di una critica che procede e indietreggia a forza di «fare tentativi»⁷⁸³. I toni encomiastici con cui lo stesso autore apre un articolo dedicato a Roger Fry nel novembre del '35, sempre su «L'Arte», sembrano dettati più dalla volontà di scrivere, con parole celebrative, un contributo commemorativo sul «più sensibile e colto tra i critici d'arte inglesi moderni»⁷⁸⁴, che non da una riconsiderazione in positivo del suo pensiero. In fondo, che nel precedente articolo la *significant form* diventasse in italiano «la forma espressiva» e che l'idea della *imaginative life* di Fry fosse associata alla sfera emotiva di «certi stati d'animo» dell'artista, per cui lo «scopo ultimo dell'arte» doveva essere «la riproduzione» di questi stati d'animo⁷⁸⁵, ci dà la riprova di quanto facilmente potesse essere equivocado l'orientamento critico di Fry, non di rado distorto dall'insorgere di talune difficoltà, cosa che persiste tutt'oggi, nell'individuare la traduzione italiana più efficace possibile, semanticamente pregnante, di alcune delle parole chiave più ricorrenti nei suoi scritti. Problema questo, terminologico e semantico, quindi, del «vocabolario tecnico» della critica di Fry che comunque non era sfuggito a Price-Jones: «Il Fry – scrisse – fu troppo onesto per usare una terminologia pseudoscientifica a fine di dare alla critica d'arte una falsa obiettività», sebbene «talvolta lo si vede alternare in modo preoccupante le conseguenze implicite nel suo linguaggio letterale con quelle implicite nel suo linguaggio metaforico»⁷⁸⁶. Ragion per cui fraintendimenti e controversie sembrarono sin da allora inevitabili.

⁷⁸³ *Ivi*, pp. 372-373.

Come ha notato Ferdinando Abbri, però, non sono da escludere, nel quadro estetologico dell'Inghilterra di fine Ottocento ove maturò il pensiero di Fry, contatti con l'estetica idealistica di Bernard Bosanquet di cui nel 1893 il critico aveva letto *A History of Aesthetic* (1892), cfr. F. ABBRI, *An Essay in Aesthetics (1909) di Roger Fry: il problema dell'arte a Bloomsbury*, in *La geografia dei saperi*, a cura di Domenico Ferraro e Gianna Gigliotti, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 405-419. Dello stesso autore si veda anche ID., *Arte e civiltà: Clive Bell e il Bloomsbury Group*, in *Filosofia, Scienza, Cultura. Studi in onore di Corrado Dollo*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 7-21.

⁷⁸⁴ G. PRICE-JONES, *Roger Fry e la critica inglese contemporanea*, «L'Arte», Vol. 6, N. 6, novembre 1935, p. 480.

⁷⁸⁵ G. PRICE-JONES, *Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra*, cit., pp. 372-373.

⁷⁸⁶ G. PRICE-JONES, *Roger Fry e la critica inglese contemporanea*, cit., pp. 482-483.

Riconoscendo che Fry avesse subito, a torto, l'etichetta di «sabotatore delle emozioni artistiche» con cui era stato bollato da tutte quelle persone che si sentirono estromesse dalla sua campagna di esaltazione estetica della forma *pura* dell'arte⁷⁸⁷, Price-Jones che, col suo secondo articolo getta comunque una luce più nitida sul pensiero di Fry rispetto a quanto non avesse fatto col primo, mette in allerta proprio da quegli equivoci interpretativi in cui era caduta, in parte, anche Maria Luisa Gengaro.

Laureatasi nel 1930 a Milano con Paolo D'Ancona, con una tesi intitolata *Mezzo secolo di critica d'arte inglese. Ruskin, Berenson e il Rinascimento italiano*, la Gengaro (1907-1985) che, al fianco di D'Ancona, insegnerà all'Istituto di Storia dell'arte della Statale fino al 1956⁷⁸⁸, pubblicò nel '31 su «Le Arti Plastiche» un breve articolo su Roger Fry critico d'arte.

Ne apprezzò la freschezza di pensiero, «la sua visione estetica – scriveva la Gengaro – è sempre stata provvisoria, fondata, però, sullo studio cosciente della tradizione», e trovò che nella «supervalutazione del disegno costruttivo», Fry avesse riposto il fine ultimo delle proprie ricerche, tanto negli antichi maestri quanto nei moderni⁷⁸⁹. Letto in chiave fortemente berensoniana, il Fry della Gengaro, le cui teorie sono filtrate principalmente dalla lettura dei saggi contenuti in *Vision and Design*, «si pone decisamente a lato dei puri formalisti». Trovando forse eccessiva l'adorazione di Fry nei confronti della linea “creatrice di forme”, la Gengaro ritiene che «data la sua visione “lineare” dell'opera d'arte», il suo lavoro critico «non potrà mai raggiungere un livello abbastanza elevato così da abbracciare tutta l'ampia distesa del campo dell'arte». Il suo eccesso di fiducia nelle possibilità costruttive della linea, non tenendo nel giusto debito «la plasticità inerente alla forma-luce, ad esempio» gli precluse del tutto – continua la Gengaro – l'apprezzamento dell'arte veneta. Diversamente da quanto abbiamo cercato di dimostrare nel primo capitolo, la Gengaro credeva che:

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 484.

⁷⁸⁸ F. PIZZI, *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano (1908-1957)*, «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Vol. LXIII, fascicolo III, settembre-dicembre 2010, p. 256.

⁷⁸⁹ M. L. GENGARO, *Roger Fry, critico d'arte*, «Le Arti Plastiche», N. 1, 1° gennaio 1931, pp. 1-2. Da qui sono tratte le successive citazioni.

«Il mondo dell'arte veneta si ridurrà a ben poca cosa per il Fry; riuscirà sì ad interpretare e far sentire la parola di un Mantegna, ma come raggiungere la vasta sinfonia cromatica di un Veronese e di un Tiepolo su di uno schema puramente "lineare"? È da notare, tra parentesi, che la raccolta di saggi in "Vision and Design" non ne comprende alcuno riguardante l'arte veneta».

Ovviamente la Gengaro non poteva conoscere i testi inediti di Fry sui veneziani del Rinascimento, per quanto sembri non tenere nella giusta considerazione neppure il *Giovanni Bellini* del 1899. Quanto al dilemma del rapporto forma-contenuto, la Gengaro giudica fin troppo ottimistica la smisurata fiducia che Fry le sembra riporre nelle facoltà percettive dello spettatore. Scrive infatti:

«Il Fry tiene sì conto di un contenuto psicologico, ma è piuttosto quello portato dallo spirito dello spettatore che non deve, secondo lui, essere ostacolato da acrobazie lineari, anzi suscitato e accompagnato dalla linea stessa. E l'artista cosa mette di suo nella sua creazione? Lo spirito di trasfonde totalmente nel disegno, simbolo che comprende, delimitandolo entro insormontabili barriere, il contenuto spirituale della creazione intuitiva. Se si è potuto, infine, opporsi ad un Berenson per la sua "critica formalistica" che elimina ogni contenuto spirituale dall'opera d'arte così da non distinguere, quasi, il valore formale di un'opera di Masaccio, ad esempio, da quello di un Giotto, per la parità di "valori tattili", non mancheranno oppositori anche ad un Fry per la sua concezione "lineare" delle arti figurative, per la quale l'artista creatore deve cedere il posto al contemplatore, che ricrea l'opera con la sua immaginazione, fedele e ossequiente ai suggerimenti suscitati dalla "linea"».

Dalla prospettiva della Gengaro, la critica formalista, sin dalle sue origini, rifiutando il «metodo etico-sociale di John Ruskin» aveva vanamente tentato di «determinare delle possibilità di autonomia critica nel campo delle arti figurative», rintanandosi alla fine, come era accaduto già con Morelli, «in un arido tecnicismo»⁷⁹⁰. Rispondendo alla rivendicazione di «una reale universalità di interpretazione», fine ultimo, ancora utopico, di una critica d'arte moderna *assolutamente* autonoma, la Gengaro giudica imprescindibile, ricalcando la notissima asserzione di Adolfo Venturi – «Vedere e rivedere. E nel vedere e rivedere ci vuole metodo» – la presenza di un metodo, appunto, che possa fornire opportuni strumenti investigativi ben determinati⁷⁹¹. Riconosce tuttavia che: «È

⁷⁹⁰ M. L. GENGARO, *Orientamenti della critica d'arte nel secolo ventesimo*, «L'Arte», Vol. 6, N. 2, marzo 1935, p. 97.

⁷⁹¹ *Ivi*, p. 98.

stata proprio questa proclamata necessità del “metodo” che ha portato al facile scambio tra analisi e sintesi, e al pericolo di fermare il processo creativo dell’arte e della critica all’esteriorità, all’apparenza, anche questa necessaria, ma non sufficiente alla piena comprensione del fenomeno artistico»⁷⁹².

Se un metodo è comunque auspicabile, non potrà essere certamente quello di Fry, anche perché – e in questo ci sembra che la Gengaro abbia ben colto lo snodo critico centrale del suo pensiero – probabilmente in lui un metodo vero e proprio non c’è neppure mai stato. Considerati «parimenti dannosi» l’estremismo del partito degli esteti di Walter Pater e quello dei formalisti di Morelli e Berenson, la Gengaro finisce con l’apprezzare se non altro il tentativo, messo in atto per via empirica da Fry, di conciliare queste due istanze, sebbene senza pervenire a nulla di utile per gli sviluppi successivi della disciplina critica per la quale, infatti, la monade della «forma espressiva», di per sé unità costitutiva della realtà dell’arte per i formalisti inglesi, resta ad un tale livello di indecifrabilità da risultare del tutto infruttuosa sul piano teoretico, se non addirittura inconcludente⁷⁹³.

Così la Gengaro sintetizza l’apporto della figura di Fry nel dibattito della critica tra la fine dell’Ottocento e i primi del Novecento:

«La posizione di Roger Fry è determinata proprio dal desiderio di comporre in una visione stabile e autonoma l’idealismo neo-platonico di Pater col formalismo di Bernhard Berenson. E l’elemento formale che interpreta i “valori tattili” del Berenson è la “linea”; ma l’intenzione di superare i limiti formali facendo vibrare attraverso la “linea” l’emozione creativa, non può risolversi in affermazione universale in quanto troppe espressioni delle arti figurative non rientrano nella linea costruttiva. Gli esponenti della visione critica del Fry sono, infatti, Giotto, la scuola fiorentina, Dürer, Cézanne; non i primitivi senesi, né i pittori veneziani, e tanto meno gli impressionisti. L’autonomia di visione cercata non ha dunque assoluta realizzazione; anche il Fry frena la propria intuizione e la rivolge a quelle date espressioni imposte alla sua visione da preconetti»⁷⁹⁴.

Trascurata gran parte dell’ultima produzione saggistica di Fry, immaginiamo per comprensibili ragioni di irreperibilità dei suoi testi, quello che arriva in Italia negli anni Trenta è dunque il Fry *teorico* del formalismo più rigoroso delle prime due

⁷⁹² *Ibidem.*

⁷⁹³ *Ivi*, pp. 110-111.

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

decadi del Novecento. Un formalismo che diventa nel dibattito italiano ancora più severo a causa della lettura datane da Benedetto Croce, con la conseguente esasperazione di un'interpretazione rigidamente dogmatica che, come abbiamo visto, era un aspetto quanto mai lontano dalla natura di Fry.

Strana ironia della sorte, quella toccata a Fry nella terra che tanto aveva amato. Per quanto fosse stato «completely out of sympathy – come precisò Kenneth Clark – with German aesthetic philosophy, as with German culture in general», a tal punto da accantonare quei «numerous books on the theory of *Einfühlung* which he had refused to read»⁷⁹⁵, Fry non fu per questo trattato con migliore simpatia da Croce che, proprio negli anni Trenta, denunciava l'inutile ripetersi, ormai stancamente, di una diatriba, quella tra l'arte come *Illustrazione* e l'arte come *Decorazione*, per dirla con Berenson, che ormai gli sembrava destinata a lasciare nient'altro che un avvilito «senso di vuoto» qualora ci si fosse intestarditi nel perseverare in quella direzione⁷⁹⁶. Croce non può affatto promuovere il formalismo inglese, se non altro per il solo fatto che una piena comprensione del concetto di forma significativa gli resta del tutto interdotta dalla poca chiarezza dei suoi stessi ideatori; scrive infatti di Bell e di Fry in un articolo del 1934:

«L'uno e l'altro di questi scrittori erano stati scossi e inebriati dai cosiddetti postimpressionisti francesi; e il Bell, più radicale, negava affatto che l'arte avesse alcun contenuto rappresentativo, e, reputando estranee le commozioni destinate dalle rappresentazioni che le si sogliono aggiungere, e solo valida una particolarissima commozione, che è quella estetica, non riconosceva come propria dell'arte se non la "forma", che era bensì una "forma significativa" (*significant form*), ma significativa di qualcosa di misterioso, che mandava in estasi. Il Fry si sentiva fortemente attirato da questo modo di vedere, che gli sembrava nuovissimo e rivoluzionario; ma il dubbio lo travagliava circa l'esclusione dell'elemento rappresentativo, perché, se in certi casi esso gli si dimostrava, nell'analisi, inessenziale all'effetto dell'arte, in altri lo vedeva da questo inseparabile, parallelo o addirittura fuso con questo [...]. E poi, che cosa mai è la "forma significativa", e la commozione che infonde, e che par che non abbia luogo nell'uomo estetico normale e rimanga cosa straordinaria?»⁷⁹⁷.

⁷⁹⁵ K. CLARK, *Introduction*, in R. FRY, *Last Lectures*, cit., p. XXIV.

⁷⁹⁶ B. CROCE, *La disputa intorno all'"arte pura" e la storia dell'estetica*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», Vol. 32, fascicolo I, 20 gennaio 1934, p. 81.

⁷⁹⁷ *Ivi*, pp. 81-82.

Il *dilemma* di Fry per Croce non ha soluzione. L'insolubilità del problema stava a monte, secondo il filosofo napoletano: la realtà che si manifesta nella «forma spirituale» dell'arte non è quella «accaduta o storica», gode di un'universalità «non logica» e, per questo, non vi può essere alcun «atto pratico» volto a spiegarcela, bensì «un atto teoretico, o, se così piace chiamarlo, una “forma significante”»⁷⁹⁸.

La posizione di Croce è molto netta. All'inutile incertezza teoretica degli inglesi, laddove si voglia “salvare il salvabile” di una teoria così instabile, bisogna rispondere con l'idealismo più autoritario: se vi è forma significante a cui demandare l'universalità della visione dell'arte, questa non può che essere concepita nella veste di una categoria teoretica. È, quindi, solo negando l'empirismo che si può elevare la forma significante allo statuto di unità gnoseologica, dal momento che «una vera storia dell'arte (figurativa) non deve essere altro che storia della conoscenza mediata e rivelata dall'arte, cioè della conoscenza del reale considerato sotto l'aspetto della visibilità»⁷⁹⁹.

Ma, naturalmente, questa definizione dell'arte proposta da Croce, rapportata ai formalisti inglesi, serve a dimostrarne tutta l'inconsistenza teoretica, dal momento che questi non seppero, o non vollero, fare della forma significante quella che per Croce fu l'*intuizione*: «l'immagine nel suo valore di mera immagine, la pura idealità dell'immagine»⁸⁰⁰. Tanta è stata, secondo lui, «l'ignoranza dei problemi

⁷⁹⁸ *Ivi*, pp. 82-83.

⁷⁹⁹ È la definizione che Croce scrive rimeditando sulle teorie di Fiedler, cfr. B. CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in ID., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di Mario Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 220.

⁸⁰⁰ N. ABBAGNANO, G. FORNERO, *Filosofi e filosofie nella storia*, Paravia, Torino 1992, Vol. III, p. 387.

«La cagione» dell'errore di Wölfflin e degli altri formalisti – scrive Croce – è stata «la fede dapprima data a un concetto materiale dell'arte, la quale così veniva confusa e identificata con gli affetti nella loro realtà pratica [...] donde altresì la tendenza della malintesa storia dell'arte a guardare l'arte non in quanto arte, ma in quanto documento o indizio di stati d'animo individuali e sociali. Allorchè si acquista coscienza o almeno traluce un barlume di quel che l'arte veramente è, non passione ma bellezza, non materia psicologica ma forma teoretica; quando rovina o traballa il primitivo concetto materiale e pratico accade per reazione che si respinga, insieme con l'interpretazione pratica del contenuto, ogni contenuto, e si creda e di gridi che l'arte è mera forma, non espressiva di nulla, bella per se stessa». Il punto centrale per Croce è che l'arte come *intuizione* si identifica con l'*espressione*, ragion per cui: «La forma è sempre espressiva, [...] l'espressione è sempre pura forma e pura bellezza, perché l'atto artistico converte la passione in contemplazione, e, a questo modo, ne fa cosa di bellezza. Forme inespresse, forme belle per se stesse, forme meramente plastiche o pittoriche sono cose di cui si può ben parlare, ma che non esistono

dell'Estetica e della loro storia» da finire quasi col giustificare gli errori a dir poco eclatanti in cui i formalisti erano caduti. «E di ciò – continua – dà prova la candida credenza del Fry, che, nientemeno, un avvenimento capitale, e anzi il vero inizio dell'Estetica, sia dato dallo sconclusionato libretto del Toistoi: *Che cosa è l'arte?*, il quale avrebbe criticato tutti i precedenti sistemi estetici e per il primo stabilito il carattere ideale dell'arte»⁸⁰¹.

L'equivoco purovisibilista crociano nasce dalla poca considerazione degli sviluppi successivi del pensiero di Bell (la cui interpretazione sembra esaurirsi alla lettura di *Art*) e di Fry (il cui *Vision and Design* viene additato quale Bibbia del suo formalismo). Per fortuna, però, questi limiti furono avvertiti già allora.

Negli anni Trenta, quando *berensoniano* non era più neppure Berenson, come ironicamente faceva notare Mary Pittaluga in una breve apologia anticrociana del metodo formalista, sarebbe stato davvero difficile trovare «uno scrittore d'arte» che poteva definirsi berensoniano, appunto – laddove “berensoniano” era sinonimo di “formalista”, o per Croce, di “purovisibilista”⁸⁰². Se l'arte è figlia del suo tempo, lo deve essere anche la sua critica. Così Berenson, nel 1933, chiariva la sua posizione in merito ai cambiamenti del proprio metodo, intercorsi col passare degli anni:

«Quanto alle idee generali sull'arte e sull'artista che appaiono nei miei scritti, questi non offrivano una posizione compiuta né accurata di quanto avrei avuto da dire su tutto l'argomento se avessi scritto fuori di un dato tempo. Scrivevo allora in realtà

se non come “fiati di voce”», cfr. B. CROCE, *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in ID., *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 233-234.

⁸⁰¹ B. CROCE, *La disputa intorno all'“arte pura” e la storia dell'estetica*, cit., p. 83. Ricordiamo, infatti, che Fry aveva citato Tolstoj nel suo saggio di estetica del 1909, riprendendo da lui «l'idea che l'arte non debba tanto perseguire il bello quanto esprimere un'emozione [...]; diversamente da Tolstoj, però, Fry non pensa che il valore dell'arte dipenda dalla qualità morale dell'emozione trasmessa», cfr. C. ZAMBIANCHI, *Introduzione*, in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di Giuseppe Di Giacomo e Claudio Zambianchi, Laterza, Roma-Bari 2008, p. VII.

⁸⁰² M. PITTALUGA, *Pura visibilità e critica d'arte* (1931), estratto da «Scuola e Cultura. Annali della Istruzione Media», Anno XI, quaderno II, Le Monnier, Firenze 10 aprile 1933. Sulla critica crociana a Berenson si legga B. CROCE, *Sulla teoria del Berenson*, in ID., *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1946, pp. 186-190 e A. MONTANARI, *Soggettività critica di Berenson tra il metodo morelliano e l'estetica crociana*, «Antichità Viva», Anno VIII, N. 6, Firenze 1969, pp. 16-21. Sulla comunanza di alcuni aspetti tra i due, si veda invece A. DE GENNARO, *Berenson's Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 24, N. 2, Winter 1965, pp. 259-262.

per un pubblico limitato, per quello anglosassone della fine del secolo scorso, un pubblico la cui attenzione era stata attratta solo sugli elementi illustrativi, associativi e storici dell'opera d'arte, quasi ignorando che non per questi accessori, i quali la arricchiscono e la rischiarano, l'arte è arte. Presi allora posizione in favore dell'autonomia delle arti visive più fieramente di quello che oggi sarebbe necessario. Se scrivessi ora sugli stessi argomenti dovrei fare uno sforzo per raddrizzare la bilancia, e tenterei di ricondurre a valori umani gli adepti ipnotizzati della geometricità ora correntemente accettata»⁸⁰³.

Parole, queste di Berenson, che risuonano quasi come un *mea culpa* formalista, dandoci ulteriore conferma di quanto fuorviante potesse essere stata, già in quel momento, l'interpretazione di Fry e di Bell quali irreprensibili "purovisibilisti" secondo la stringata accezione crociana.

In equilibrio tra crocianesimo e berensonismo, Lionello Venturi sentì di dover dire la sua sulla "purovisibilità", la «pietra dello scandalo» intorno alla quale si stava consumando in Italia il dibattito tra critici d'arte e filosofi⁸⁰⁴.

In sintesi, la posizione di Venturi si ferma alla constatazione della implicita empiricità della metodologia purovisibilista, ritendo la lettura idealistica suggerita da Croce una forzatura che, in qualche modo, ha finito col falsificarla, distorcendola, fermo restando, comunque, che i presunti "schemi della visione", a vario modo ribattezzati da Fiedler, da Wölfflin e da Berenson, «non possono essere mai considerati come norme di giudizio storico»⁸⁰⁵ applicabili universalmente all'arte. Venturi riprende il concetto crociano dell'opera d'arte come sintesi di *sentimento e immagine*, risolvendo così l'amletico dubbio forma-contenuto che aveva, invece, tanto affannato Fry. Scrive infatti:

«Purificazione dunque, serenità, espressione teoretica e cioè estetica, non pratica e cioè psicologica, ecco quel che conduce al concetto di "contemplazione" [...]. Come

⁸⁰³ B. BERENSON, *Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi*, «Bollettino d'Arte», V, novembre 1933, p. 193.

⁸⁰⁴ L. VENTURI, *La pura visibilità e l'estetica moderna* (1923), in ID., *Pretesti di critica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1929, p. 3.

⁸⁰⁵ *Ivi*, p. 5.

Nonostante i loro limiti, Venturi dirà più avanti che: «Niuno può negare al pensiero di costoro il valore di reazione contro positivismo e materialismo, sia fisico sia psicologico», anche se, precisa: «Perché il loro pensiero sia giustificabile di fronte all'estetica moderna, occorre risalire al Ruskin, "spiritualizzare" la "pura visibilità" nella "contemplazione"», *Ivi*, p. 14.

l'espressione immediata si placa, assumendo forma, nell'espressione mediata; così le sensazioni ricevute dal pittore, così il tumulto dei suoi sentimenti, trovano, nell'attimo in cui egli giunge alla sintesi e cioè alla contemplazione di tutto ciò che ha sentito, la loro forma naturale e perfetta [...]. Resta a determinare come debbano intendersi i concetti di "pura visibilità" o di "decorazione", perché possano identificarsi col concetto di "contemplazione", e sieno quindi giustificati di fronte all'estetica moderna. Occorre *soggettivarli*, occorre ch'essi rappresentano la visione dello spirito creatore anzi che l'oggetto rappresentato. Bisogna che la "pura visibilità" sia visione di uno stato d'animo e non di una forma astratta, che la "decorazione" sia costituita dalle forme e dai colori concreti di una singola personalità, anzi che dai concetti astratti di forma e colore. Allora, e allora soltanto, l'osservazione del critico, partito dallo studio delle forme e dei colori, giungerà non alla materia estranea all'arte, ma dentro l'opera d'arte, anzi nel suo punto d'arrivo, nell'attimo del suo compimento definitivo»⁸⁰⁶.

Nel '23, quindi, ci sembra che Venturi avesse già ben intuito dove si celasse l'insidia del *nonsense* del formalismo più ostinato, suggerendo di porvi rimedio con una progressiva *soggettivizzazione* delle forme – il che avrebbe comportato una necessaria rivalutazione delle singole personalità artistiche, pericolosamente schiacciate dall'incombenza di «una forma astratta» – non molto diversamente dalla graduale revisione *umanizzatrice* che Fry avrebbe avviato solo sul finire degli anni Venti. In fondo, osserva ancora Venturi, la questione non sembra essere neppure di competenza dell'estetica. Se gli schemi della purovisibilità, qualunque essi siano, possono essere di qualche aiuto alla comprensione, all'interpretazione dell'opera d'arte, allora il loro posto è «nella storia della critica d'arte o in quei compendi d'intento pedagogico che sono i trattati d'arte»⁸⁰⁷.

Che il problema fosse o meno dell'estetica, Fry, come sappiamo, di certo non è con gli strumenti dei filosofi di professione che cercò di risolverlo, e anche se i suoi scritti non possono ascrivere al genere dei «trattati d'arte» chiamati in causa da Venturi, sicuramente il loro intento didattico è molto forte; del resto, l'educazione al vedere è il filo rosso che tiene insieme e dà senso all'intera carriera critica di Roger Fry.

Il breve giudizio espresso da Lionello Venturi su Fry nella sua *Storia della critica d'arte* del 1936 è quanto mai lucido e condivisibile ancora oggi⁸⁰⁸. Gli si riconosce

⁸⁰⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ Cfr. L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000, pp. 315-316.

la debolezza della preparazione filosofica, cosa ammessa da Fry in persona, ma, quanto alla sua «aderenza all'opera d'arte», lo si differenzia, giustamente, «da un tedesco di tipo Wölfflin» in virtù della sua «esperienza diretta dell'arte contemporanea, dell'arte nel suo farsi». Cosa ancor più significativa, Venturi indica il saggio *Some Questions in Aesthetics*, pubblicato nel '26 in *Trasformations*, come il suo testo «di gran lunga migliore».

Volendosi tenere a debita distanza, come aveva sempre fatto, da «metaphysical entities and absolutes in esthetic discussion», Fry intendeva rispondere in *Some Questions* ad alcune osservazioni avanzate da J. A. Richards nel suo fortunato *Principles of Literary Criticism* (1924) che, in mancanza di un corrispettivo adeguato per gli studi artistici, si offriva nel panorama della critica d'arte anglosassone degli anni Venti come un prontuario di teoria estetica assai utile, anche se nato per la critica letteraria. Molto brevemente, Fry, qui smaccatamente formalista, difende la sua idea di netta separazione tra la dimensione immaginativa, l'unica nella quale si possa fare esperienza dell'arte, e quella pratica, nella quale viviamo comunemente e nella quale compiamo, con tutt'altro spirito, le azioni più ordinarie. Richards, infatti, riteneva, con gran sollievo di molti lettori, che non vi era in sostanza alcuna differenza tra il guardare un quadro o scegliere cosa indossare la mattina, ad esempio, e finalmente, decretava la fine del conflitto tra le esigenze della forma e quelle del contenuto, ritenendo che i due si esaltassero vicendevolmente. Puro pragmatismo, ci viene da pensare, che, come abbiamo visto, Fry nel '26 ancora non era pronto a far suo, sebbene in *Some Questions*, iniziasse a riconoscere nelle opere d'arte la presenza di una «psychological purpose», quella *vis* drammatica che tanto aveva apprezzato in Giotto all'inizio del secolo⁸⁰⁹.

Venturi non entra più a fondo nel merito del dibattito Fry-Richards ma, scrivendo che nel saggio di Fry «ciò che v'è di meglio è l'analisi dei suoi esempi, dove il suo gusto sicuro emerge, e non la teoria», tradisce una chiara predilezione per il Fry, a torto o a ragione che fosse, formalista *tout court*, perché è nella spiegazione, nel racconto delle forme delle opere d'arte che Fry, rimanendo fedele a se stesso, riesce a dare il meglio di sé.

⁸⁰⁹ Cfr. R. FRY, *Some Questions in Esthetics*, in ID., *Trasformations*, cit., pp. 1-43.

Sul confronto Fry-Richards si legga D. G. TAYLOR, *The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 36, N. 1, Autumn 1977, pp. 63-72.

Ancor più interessante, il nome di Fry compare in una delle *lectures* americane di Venturi. È il 14 marzo 1941 quando, alla Johns Hopkins University di Baltimora, Lionello Venturi parla di Fry come di un critico “di gusto” più che “di teoria” e, piuttosto sorprendentemente, per lui Fry diventa l'*alter ego* critico di un artista come Picasso, perennemente in bilico tra figuratività e astrazione, tra avanguardia e classicismo. Venturi, riferendosi alla *significant form* di Bell, ne lamenta nuovamente l'indecifrabilità: «Instead of defining art, was only an ambiguous synonym for abstract form», scrive⁸¹⁰. Così è Fry che bisogna leggere, consiglia, per dare un po' più di corpo al discorso avviato da Bell.

Tuttavia Venturi non condivide l'«unilateral emphasis» che Fry riserva alla “plasticità” quale valore essenziale dell'arte «as opposed to lines and colours with a disregard for emotions». Tradurre una preferenza di gusto in una teoria – chiarisce Venturi – «is always a mistake and hampers even the understanding of works of art to which the preference of taste can be applied». Il punto è che privilegiando l'enfasi sulla forma plastica di Cézanne, Fry ha finito, secondo Venturi, col perdersi tutta un'altra serie di fattori della pittura cézanniana, ugualmente degni di apprezzamento: «His Impressionism, his light and colour, [...] his sensations [...]. Looking only at plasticity and order, and disregarding colours and sensations, meant misunderstanding both the aesthetic and the historical background of Cézanne».

Se nel '36 il «gusto sicuro» di Fry ne faceva un ottimo formalista, ma un teorico assai scarso, adesso nel '41 è quello stesso gusto che rappresenta per Venturi il vero limite del Fry critico d'arte. Pur ravvedendo in lui una figura potenzialmente funzionale alla giustificazione teoretica della causa astrattista – abbiamo accennato a quanto sia stato, nei fatti, conflittuale il rapporto di Fry con l'astrazione – Venturi rimane non del tutto convinto del seguito che Fry avrebbe potuto avere nel dibattito della «modern criticism».

Citato espressamente da Arthur Jerome Eddy già nel 1914 come uno dei pochi critici che a Londra avevano saputo apprezzare Kandinsky⁸¹¹, Fry che sbarcherà

⁸¹⁰ Cfr. L. VENTURI, *Abstraction, Cubism and the New Architecture*, in ID., *Art Criticism Now*, a cura di Monica Perillo Marcone, Aragno Editore, Torino 2010, p. 38-42. Da qui sono tratte le successive citazioni.

⁸¹¹ Eddy riporta in *Cubists and Post-Impressionism* il commento di Fry a tre opere di Kandinsky esposte alla London Exhibition all'Albert Hall nel luglio del 1913: «By far the best pictures there seemed to me to be the three works by Kandinsky. They are of peculiar interest, because one is a landscape in which the disposition of the forms is clearly

nuovamente negli States nelle vesti, non propriamente sue, di ispiratore del formalismo modernista più avanzato degli anni Quaranta – pensiamo all'integralismo di Greenberg – lascia per ora Venturi ancora riluttante e, sebbene gli riconoscesse un'eccellente facoltà di giudizio critico, Venturi doveva constatare che: «It is not very encouraging for the appreciation of aesthetics to note that Mr. Fry, too, the outstanding personality in modern criticism, found in his sensibility and not in his principles, the strength of his criticism»⁸¹².

Venturi, congelando il concetto di forma significativa per la sua vaghezza, sembra, conseguentemente, non riuscire a cogliere neppure quello di emozione estetica. L'emozione di cui parla a proposito del ritorno alla figuratività di Picasso è, infatti, quella suscitata dal contenuto e non dalle forme.

«Finally – osservava – after 1925, Picasso felt a change in the wind. Cubism had arrived at a dead-end. Emotions could no longer be repudiated. As was the case with Mr. Fry, the re-introduction of emotions was through Freud's principles»⁸¹³. Evidentemente qui Venturi interpreta la "svolta contenutistica" di Fry in chiave fortemente psicologista, come se quelle associazioni mentali che l'opera d'arte implica e che Fry aveva sempre tentato di tenere a freno, coinvolgessero la sfera subcosciente sia dell'artista nell'atto creativo che, in seguito, dell'osservatore nell'atto visivo. È questa una lettura freudiana del valore del contenuto e, di riflesso,

prompted by a thing seen, while the other two are improvisations. In these the forms and colors have no possible justification, except the rightness of their relations. This, of course, is really true of all art, but where representation of natural form comes in, the senses are apt to be tricked into acquiescence by the intelligence. In these improvisations, therefore, the form has to stand the test without any adventitious aids. It seemed to me that they did this, and established their right to be what they were. In fact, these seemed to me the most complete pictures in the exhibition, to be those which had the most definite and coherent expressive power. Undoubtedly representation, besides the evocative power which it has through association of ideas, has also a value in assisting us to coordinate forms, and, until Picasso and Kandinsky tried to do without it, this function at least was always regarded as a necessity. That is why of the three pictures by Kandinsky, the landscape strikes one most at first», cfr. A. J. EDDY, *Cubists and Post-Impressionism*, A. C. McClurg and Co., 2nd Edition, Chicago 1919, pp. 116-117.

Su Fry e i formalisti americani si legga S. N. PLATT, *Formalism and American Art Criticism in the 1920's*, «Journal of Theory and Criticism of Arts», Vol. 2, N. 2, 1986, pp. 69-83.

⁸¹² L. VENTURI, *Abstraction, Cubism and the New Architecture*, in ID., *Art Criticism Now*, cit., p. 41.

⁸¹³ *Ivi*, p. 42.

dell'attività mentale dell'artista che rivela una tendenza allo psicologismo molto più marcata di quanto Fry non intendesse. Difatti Fry era stato, in una conferenza del 1924 in cui discuteva dell'eventualità di fare dell'artista l'oggetto di studio della psicoanalisi, assai critico nei riguardi dell'immaginario *bohémien* dell'artista di genio, ribelle e sconsiderato, introverso e nevrotico, così come era stato ritratto da Freud nella sua *Introduzione alla psicoanalisi*. Non c'è nulla di più contrario alla specificità della facoltà estetica che la dimensione onirica, ammoniva Fry; il sogno e con esso tutto quel simbolismo con cui si tenta di dare delle spiegazioni *altre* alle emozioni suscitate dall'opera d'arte sono fuorvianti dal momento che – per una volta Fry si dichiarava «dogmatic» su questo punto – queste dipendono esclusivamente dalle relazioni puramente formali⁸¹⁴.

Anche Roberto Salvini nella sua *Critica d'arte moderna* del 1949 parla di un «atteggiamento psicologista» di Fry che, dalla sua breve disamina, sembra uscirne alquanto sottostimato, divenendo una figura ibrida che ha fatto sue le riflessioni e subito le influenze degli altri critici a lui più prossimi, Berenson e Bell principalmente. Il dato più significativo è, però, l'accostamento a Croce che Salvini costruisce in nome della comune celebrazione del momento contemplativo quale atto fondativo della vita estetica dell'uomo. Scrive Salvini:

«Il Fry vede nell'arte la libera, disinteressata contemplazione degli aspetti visivi e dei contenuti emotivi della vita reale che le necessità dell'azione, le esigenze della pratica impediscono di osservare: l'arte è come la vita messa in vetrina: chiara ed evidente come la vita stessa, ma separata dalla vita da quel lucido schermo. In questo modo egli può comprendere come arte anche la musica e l'architettura e la poesia, e giunge a sfiorare quella fondamentale verità che proprio in quegli anni (siamo al 1909) trovava la sua formulazione filosofica nell'estetica di Croce: quella della natura contemplativa e distaccata dell'arte, del suo completo esulare dalla sfera della pratica immediatezza»⁸¹⁵.

⁸¹⁴ Cfr. R. FRY, *The Artist and Psycho-Analysis* (1924), ripubblicato in *A Roger Fry Reader*, cit., pp. 351-365 e in *Art and the Market. Roger Fry on Commerce in Art*, edited by Craufurd D. Goodwin, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, pp. 124-138. Per una traduzione italiana, R. FRY, *L'artista e la psicoanalisi*, «PsicoArt», Vol.1, N. 1, 2010, <http://psicoart.cib.unibo.it>

⁸¹⁵ R. SALVINI, *Introduzione*, in *La critica d'arte moderna*, a cura di Roberto Salvini, L'Arco, Firenze 1949, pp. 41-42.

Nonostante avesse riscosso grande attenzione nel dibattito critico italiano, Salvini faceva notare che la purovisibilità, tedesca, inglese, o francese che fosse, non avrebbe mai potuto metter radici in Italia, sopraffatta, com'era stata, dall'«onda saliente dell'estetica crociana». Ma la sfida lanciata dai formalisti era ancora aperta e degna di essere combattuta:

«Un metodo critico non nasce spontaneo da una filosofia come il frutto dall'albero. Ha bisogno di innestarsi su di una reale esperienza critica. [...] Ecco la pura visibilità offrire un terreno adatto alla cultura del nuovo seme. La battaglia contro il contentutismo romantico si era risolta in Italia, non brillantemente, in una ritirata: nella rinuncia cioè a comprendere e definire nella sua sostanza il fenomeno artistico, nella concezione dell'opera d'arte come di un materiale da classificare e ordinare in una storia esteriore di discepolati e di scuole, di influenze e di tecniche. All'esigenza della valutazione qualitativa non si sapeva far fronte se non riesumando in modo eclettico e dilettantesco criteri naturalistici di origine rinascimentale e canoni neoclassici. In modo ben altrimenti valido la pura visibilità aveva reagito al romanticismo opponendo alla realtà del sentimento-effusione un'altra realtà ben concreta: quella della forma visiva. Ma ora la nuova estetica insegnava che l'arte è intuizione, che intenzione si identifica con espressione, e che espressione è linguaggio. Isolare dunque tra i complessi e confusi elementi offerti dall'opera d'arte figurativa i valori linguistici: questo era il problema che l'estetica crociana poneva ai critici d'arte. La pura visibilità ne suggeriva la soluzione, indicando nella forma visibile, nei valori di volume, di colore, di linea, di spazio... gli elementi del linguaggio figurativo. Trasformare in linguaggio la forma pura dei visibilisti e in genere dei formalisti era il compito che la situazione storica della cultura proponeva alla critica figurativa italiana»⁸¹⁶.

In questo clima di ricerca metodologica e di vivace confronto critico e teorico si innesta, forse non fiorendo mai del tutto nel belpaese, l'esperienza di Roger Fry che finiva con l'essere *formalista* o *psicologista*, a seconda del dispositivo con il quale veniva inquadrata, di volta in volta, la sua visione dell'arte.

Nel secondo dopoguerra, però, il formalismo tornava utile per un'altra causa. Se da un lato sembrava potesse offrirsi come baluardo teoretico delle nuove tendenze astrattiste che finalmente anche in Italia cominciavano a trovare rappresentanti significativi, dall'altro lato il formalismo poteva proporsi quale risposta polemica all'onnipresenza del crocianesimo nella cultura italiana che, anche nelle arti figurative, aveva imposto un "sentimentalismo critico" che, adesso, sapeva di conservatorismo.

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 50.

Questo limite fu ben individuato da Luigi Grassi che, parlando di un Croce diffidente del «deviamento in senso formalistico di una critica d'arte paga dei simboli visivi», scriveva nel 1952, anno della scomparsa del filosofo:

«Così un sentimento, un motivo ispiratore che si incarni e si esprima, per intenderci, entro semplici sviluppi formali, decorativi, o, come suol dirsi “astratti” e “non figurativi”, non è teoricamente concepibile, parrebbe, secondo il Croce. Di qui il rifiuto a priori, cioè a cominciare dalla premessa che il contenuto debba essere sentimento significante, non soltanto di tutta la pittura e l'arte “astratta” contemporanee; bensì l'incomprensione crociana, si badi, persino dei confronti dell'impressionismo, inglobando sommariamente il tutto entro il concetto, negativo, di decadentismo»⁸¹⁷.

Come non sorpendersi, allora, della polemica longhi-venturiana che accompagnò la scelta di inaugurare la prima Biennale del dopoguerra con un'esposizione sull'Impressionismo, per Longhi salvifico deterrente per l'ultima generazione di artisti dal disastro, critico e artistico, disse, a cui l'astrazione li avrebbe presto condotti se non fossero stati messi al riparo da essa⁸¹⁸.

Vedere nel Fry formalista un possibile difensore in Italia della battaglia astrattista è senza dubbio una forzatura. Del resto, è il Fry del «formalismo psicologico del Berenson», è il Fry analogo «col Fiedler, o lo Hildebrand», il critico «consapevolmente frammentario» che lo stesso Grassi seppe apprezzare⁸¹⁹.

Ma non era per Venezia che Fry sarebbe ripassato, sul finire degli anni Quaranta, per rilanciare il proprio credo nella forma. È a Milano che avrebbe trovato più felice asilo il partito dei formalisti. Qui, infatti, iniziarono ad essere pubblicate per la collana di estetica della casa editrice Alessandro Minuziano, curata dal 1945 dal filosofo Antonio Banfi, alcune delle prime edizioni italiane di scritti dichiaratamente formalisti, dagli *Aforismi sull'arte* di Fiedler, a *Vita delle forme* di Focillon, inclusa la prima e sola edizione italiana mai uscita di *Vision and Design*, a

⁸¹⁷ L. GRASSI, *Benedetto Croce e la critica d'arte*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», I, 1952, p. 332.

⁸¹⁸ Cfr. M. C. BANDERA, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Edizioni Charta, Milano 1999, pp. 52-53.

⁸¹⁹ L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1955, pp. 201-202.

cura di Elettra Cannata⁸²⁰. Siamo nel 1947 e, come già accennato, a questa traduzione italiana si demanderà, ancora per lungo tempo, la conoscenza e la diffusione del pensiero di Roger Fry in Italia, prima che, solo in tempi molto più recenti, un graduale interessamento verso la sua figura si iniziasse a riscoprire anche nel nostro paese.

Nella sua introduzione a *Visione e Disegno*, la Cannata dà ampio risalto al Fry «critico d'arte e non filosofo» e, in linea con l'impostazione della nuova estetica banfiana, recupera volentieri l'empiricità della sua critica, dal momento che, chiarisce, l'arte «vive di una immediatezza concreta, e ogni opera particolare racchiude in sintesi la legge dell'equilibrio e dello stile. È questa legge che il critico deve trovare; e ciò sarà possibile, secondo il Fry, solo se, rinunciando ad una sistematica *a priori*, ci porremo in diretto contatto con la creazione dell'artista»⁸²¹.

Bandendo lo psicologismo dettato dalla «tradizione romantica», definendo nettamente i confini tra la «critica letteraria o storica» e la «critica estetica», con la Cannata Fry torna ad essere il formalista sicuro della prima ora, quello che, prima che la forma vacillasse intimorita di fronte alla prepotenza del contenuto, aveva fatto del «disegno plastico l'indice della realtà dell'arte»⁸²².

È il Fry per il quale «un quadro può essere del tutto antirappresentativo»⁸²³ quello che torna utile ai filosofi milanesi di “Corrente” che, in chiara posizione anticrociana, intendevano rivalutare il formalismo, così bistrattato negli anni

⁸²⁰ S. SULLAM, *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema», VII, 2012, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>, p. 136.

⁸²¹ E. CANNATA, *Introduzione*, in R. FRY, *Visione e Disegno*, Minuziano, Milano 1947, p. 8.

⁸²² *Ivi*, pp. 10-11.

Non diversamente da quanto aveva creduto Maria Luisa Gengaro, anche la Cannata ritiene, però, che «così immerso in una corrente di netto formalismo, gli sfugge la possibilità costruttiva della pittura veneta: nessun accenno in questi saggi troviamo a tale scuola; potrà egli comprendere l'arte del Mantegna, ma non quella del Tintoretto o del Tiepolo. La tecnica del chiaroscuro, degli infiniti rapporti di luce e d'ombra, del cromatismo che realizza visioni spaziali o plasticità di masse, del colore che trova in sé capacità funzionali e ad un tempo decorative, di quella pittura insomma che a nessun elemento estraneo si appoggia, ma dal puro colore trae luce ed espressione, esula dall'esperienza e dal gusto del Fry», *Ivi*, p. 14.

⁸²³ *Ivi*, p. 12.

addietro, quale nuovo motore propulsore di un'estetica davvero moderna – o modernista – ancora assente nel panorama italiano.

Più che di Ruskin o di Pater, dunque, il Fry “di Milano” è figlio di Fiedler, di Hildebrand e, perciò, fratello di Wölfflin⁸²⁴. È con sollecita diligenza investigativa che la Cannata risolve il conflitto idealismo-formalismo:

«Se il mondo della natura è opera di Dio, quello dell'arte è opera dell'artista, e come l'idealismo nel campo filosofico sostiene l'identità tra la sfera logica e quella ontologica, così nel campo della critica estetica pone la sintesi tra intuizione ed espressione, sintesi che la corrente formalistica intende realizzata “nell'idea plastica”, dove un particolare contenuto estetico trova in sé adeguata capacità di rappresentazione»⁸²⁵.

Il dilemma forma-contenuto, allora, si risolve nello stabilire che «nell'arte non v'è dualismo di forma e di contenuto, e che la forma ha già in sé il proprio contenuto» che è l'«idea estetica» che, nell'artista, «nasce già come forma, come visione»⁸²⁶. Se questo assunto può sembrarci un sillogismo degno del più abile sofista, non dimentico dei ragionamenti *metafisici* di Bell, è nella «liricità della linea», non in quella sentimentalmente evocativa del contenuto, che Fry torna ad essere *umano*:

«La forma e il disegno costruttivo perdono allora ogni lato materialistico e positivo e riacquistano accenti intimamente lirici; “liricità di linea”, non già di sentimenti o di pensieri, il che equivale a negare ogni substrato contenutistico estraneo alla forma stessa, ma, nello stesso tempo, a conferirle una capacità di particolare creazione ed espressione»⁸²⁷.

È la sintesi univoca di intuizione-espressione, con cui l'idealismo crociano aveva creduto di risolvere il rapporto forma-contenuto, alla base di una delle «diffuse insoddisfazioni» dell'estetica di Antonio Banfi che nella strenua contrapposizione empirismo-idealismo rintracciava l'origine della confusione tra critica e filosofia

⁸²⁴ *Ivi*, p. 22.

⁸²⁵ *Ivi*, p. 23.

⁸²⁶ *Ivi*, p. 15 e p. 24.

⁸²⁷ *Ivi*, p. 25.

dell'arte che, infatti, «nella reciproca contaminazione si mortificano e perdono d'efficacia»⁸²⁸.

Non è questa la sede per affrontare nel dettaglio le problematiche offerte dagli studi banfiani. Tuttavia basti dire che nel filosofo milanese si ravvede molto delle riflessioni di Fry, specie quando nel tentativo di tracciare i *motivi* dell'estetica contemporanea, Banfi intese cogliere proprio nei «confusi» concetti di forma e contenuto, nella loro tensione «che non è mai risolta», la dialettica che anima «la vita interna dell'arte» e che «dà rilievo ad alcuni aspetti essenziali dell'arte contemporanea»⁸²⁹.

È nell'individuazione dell'efficace formula di «forma intuitiva» che – scrive Banfi – «ha una sua propria pregnanza di senso, di contenuto», che si accorcia la distanza tra la “non-soluzione” e il “non-metodo” di Fry.

Come Fry aveva lasciato l'ultima parola sul significato della pittura alla moltitudine degli osservatori, impossibilitato come fu nel pervenire ad una cristallizzazione teoretica, Banfi, in virtù del rapporto sempre mutevole tra forma e contenuto, non riducibile ad una «astratta identità», lasciava che nell'atto della contemplazione si palesasse quel momento d'ispirazione attraverso cui giungere alla «sintesi estetica»

⁸²⁸ L. ANCESCHI, *Formazione dell'estetica di Banfi*, in A. BANFI, *I problemi di una estetica filosofica*, Parenti, Novara 1961, pp. XV-XVI.

⁸²⁹ A. BANFI, *Motivi dell'estetica contemporanea* (1939), in A. BANFI, *I problemi di una estetica filosofica*, cit., p. 74.

Nell'Italia degli anni Trenta-Quaranta, tuttavia, va precisato che il formalismo “alla Banfi” si tingeva di istanze etico-sociali, non prive di sfumature utopistiche, utili a giustificare la necessità di una rifondazione delle basi stesse dell'intero sistema culturale, allora fortemente in crisi. Proprio sulla rivista «Corrente» scrisse, infatti: «L'arte oggi è in crisi, come è in crisi la cultura tutta, ma crisi è vitalità più intensa che percorre – come a primavera – le radici stesse dell'essere». Quanto al suo rapporto con l'arte contemporanea, in realtà, non sembra, come scrive Sileno Salvagnini, che la sua ammirazione per Fiedler e le sue tesi dell'arte spiegabile in termini formalistici abbiano avuto un immediato effetto sugli artisti vicini al gruppo di “Corrente”: «Negli anni della rivista infatti i Badodi, Cassinari, Sassu, Treccani ma soprattutto i Birolli e Guttuso non guardarono idealmente al grande astrattismo europeo o al cubismo, bensì all'espressionismo di Van Gogh e Gauguin, giungendo al massimo, con grande difficoltà e in ritardo, a Guernica di Picasso, interpretato come una sorta di ancora di salvezza, di prodigioso salvagente per uscire dalle sofferenze quotidiane», cfr. S. SALVAGNINI, *Introduzione*, in *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori Editore, Napoli 2008, p. 2.

In aggiunta, si ricorda, infatti, che le parole di Banfi sul valore morale della compartecipazione fattiva dell'umanità nella ricostruzione della «realtà concreta in cui essa vive» ebbero un certo riscontro nella nuova stagione del realismo pittorico del secondo dopoguerra. Su questo tema si veda, nello stesso volume, A. DEL PUPPO, *Banfi e la moralità della pittura*, pp. 127-144.

che poteva risolvere «in sensi e in direzioni diverse, con maggiore o minore purezza, in forma definitiva o indefinita il problema vivente che gli è offerto»⁸³⁰.

Nell'incontro di *creazione e contemplazione* si realizza quella comunione tra artista e spettatore che per Fry era il momento culminante dell'esperienza estetica, solo per alcuni all'inizio, godibile da un numero sempre maggiore di persone poi. Scrive ancora Banfi:

«La complessità dell'opera d'arte di rivela anche nel suo duplice momento di soggettività, nella creazione e nella contemplazione. I due momenti sono veramente distinti solo di massima, l'uno come costruttivo, l'altro come diffusivo della sintesi artistica, l'uno come rappresentativo della sua individualità, l'altro della sua universalità. In realtà, benché la distinzione si ponga sempre empiricamente, le due polarità sono sempre presenti, sia pure in grado diverso, in ogni soggetto partecipante alla vita dell'arte: il creatore è sempre contemplatore, come il contemplatore è sempre creatore»⁸³¹.

Ecco quindi che il formalismo tornava ad essere nell'Italia degli anni Quaranta-Cinquanta una delle chiavi attraverso cui, a chiunque l'avesse voluto, si sarebbero aperte le porte del mondo dell'arte, di quell'*imaginative world* di Fry che, adesso, richiamava all'appello sempre più «soggetti partecipanti», chiamati a prendervi parte perché nella società moderna l'arte, finalmente, tornava ad essere fonte di «conoscenza civilizzatrice». Infatti, come ha scritto Andrea Pinotti riconsiderando dialetticamente la lettura crociana e banfiana di Fiedler: «Se a Croce Fiedler pareva troppo freddo, troppo severamente algido e lontano dalla sfera del sentimento, Banfi ne apprezza il sospetto verso ogni forma di sentimentalismo romanticheggiante e di psicologismo a tutto vantaggio di un'idea dell'arte come conoscenza, analoga alla scienza ma irriducibile a essa»⁸³².

Per un corretto inquadramento storico del momento, tuttavia, non dobbiamo dimenticare che il contesto socio-culturale che fece da sfondo a queste riflessioni tra filosofi ed estetologi, storici dell'arte e critici, era quello dell'Italia postbellica; una realtà questa, che in fondo non molto diversamente dall'Inghilterra modernista di

⁸³⁰ A. BANFI, *Esperienza estetica e vita dell'arte* (1940), in A. BANFI, *I problemi di una estetica filosofica*, cit., pp. 130-131.

⁸³¹ *Ivi*, p. 132.

⁸³² A. PINOTTI, *Forma e intuizione. Banfi e Fiedler*, in *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, cit., p. 113.

solo qualche decade prima, reclamava alla nuova generazione di intellettuali italiani un partecipato attivismo riformatore, una responsabilità pubblica del proprio operato di fronte alla comunità sociale, una vocazione all'altruismo come dovere morale di buona condotta etica.

Giulio Carlo Argan si farà appassionato interprete di questa chiamata alla «piena socialità dell'arte come espressione di un *ethos* collettivo»⁸³³.

Viste le contingenze nefaste in cui aveva imperversato l'umanità, l'artista, *uomo* egli stesso, non poteva più avallarsi il diritto di sottrarre le forme della propria arte, nel «momento della responsabilità, il momento dell'agire», al «problema morale» a cui esse venivano chiamate che è, scrive Argan:

«Quello nel quale la forma “serve” all'angoscia dell'artista, risolve il suo immediato problema umano, lo costringe ad una realtà storica alla quale non può, neppure volendo, sottrarsi: e lo pone in comunicazione diretta, non più col mondo delle idee eterne, ma col mobile mondo degli uomini che, come lui, agiscono e nell'attualità dell'azione violentemente, disperatamente negano, sconfessano e distruggono, non in una lucida dialettica, ma nell'impegno della propria coscienza, tutto il passato»⁸³⁴.

Negli ispirati saggi raccolti nell'antologia *Studi e Note* del 1955, Argan cita varie volte il nome di Fry, del cui pensiero tenta di superare il «dualismo di materia e spirito» – che è il dualismo di forma e contenuto – nell'«equivalenza, la reciprocità o l'interscambiabilità dei due termini»⁸³⁵.

Non diversamente da Fry, Argan vede nell'atto creativo dell'artista un atto intellettuale, il momento in cui la forma si manifesta, scrive, «come separazione dell'idea dell'oggetto dalla sua materia», come «esaltazione dell'intelletto umano che quella separazione ha operato, ed è giunto a pensare il reale nei “distinti” degli oggetti»⁸³⁶. Tuttavia, analizzando le difficoltà che la scultura contemporanea incontra nel relazionarsi con l'*esterno*, Argan giudica ormai irrinunciabile il carattere pervasivo della sua forma nella realtà che la circonda:

⁸³³ G. C. ARGAN, *Il Cubismo* (1948), in ID., *Studi e Note*, Bocca Editori, Roma 1955, p. 82.

⁸³⁴ G. C. ARGAN, *Pittura italiana e cultura europea* (1946), *Ivi*, p. 46.

⁸³⁵ G. C. ARGAN, *Di alcune considerazioni di Roger Fry sulla scultura* (1952), *Ivi*, p. 292.

⁸³⁶ *Ivi*, p. 294.

«La forma stessa, come cosa, appartiene al mondo dei fenomeni ed è soggetta alle sue leggi, se perfino la sua esistenza di forma è condizionata alla mutevole luce del giorno. È vero che quella forma, ponendosi come la più attuale e concreta configurazione dello spazio, distrugge le precedenti nozioni spaziali e scopre, oltre il velario lacerato della natura, una realtà più autentica, in oggettivata, immune da distinzioni di categorie e di classi, fluida e continua nel suo eterno trascorrere e trasmutarsi. Ma è vero anche che non adempirà a quella sua funzione rivelatrice se non inserendosi in quella realtà e partecipandone, preservando alla propria materia la sua intrinseca vitalità, raggiungendo nella propria qualità plastica un più alto grado di aggregazione che attesti la presenza operante, in quella realtà, della creatività umana»⁸³⁷.

A sorpresa, il Fry apprezzato da Argan, congeniale al suo “sentire morale” di quegli agitati anni Quaranta, è il Fry della triade «Ruskin-Morris-Fry». Fraintendendo non poco, in realtà, come ci sembra di intuire, l’apporto del pensiero di Fry alla causa del “socialismo dell’arte”, nell’elogiare la ritrovata umanità messa in mostra dalle sculture di Henry Moore alla Biennale del ’48, Argan si domandava se:

«Al di là della contemplazione, nella sfera del mero agire, fosse ancora designabile un valore umano; se quel mero agire non fosse che la crisi finale della coscienza o esigesse una giustificazione morale, e riaprisse sul mondo degli uomini le prospettive chiuse sul mondo della natura. È questo il senso del nuovo umanesimo di Moore: mosso dalla tradizione ideologica Ruskin-Morris-Fry, che riabilitava la *mechanica* medievale contro l’*ars liberalis* del Rinascimento, la tradizione dei processi tecnici contro la tradizione delle forme, l’esperienza in atto del fare contro l’esperienza compiuta della storia; e giunto a esprimere dalla materia una spazialità nuova, che nasce dalla fiduciosa presenza e dal laborioso agire degli uomini nella realtà, dal loro continuo, infaticabile “formare” il mondo in cui vivono»⁸³⁸.

Il valore delle sculture di Moore era ancor più considerevole, secondo Argan, proprio perché provenivano dall’Inghilterra, nazione dalla scarsa «tradizione figurativa», dove, essendo le rivoluzioni «quanto mai improbabili», gli artisti «non

⁸³⁷ G. C. ARGAN, *Difficoltà della scultura* (1949), *Ivi*, pp. 62-63.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 66.

Sulle possibili contaminazioni socialiste della critica di Roger Fry si veda J. COLLINS, *Roger Fry’s Social Vision of Art*, in *Art Made Modern. Roger Fry’s Vision of Art*, edited by Christopher Green, Merrell Holberton, London 1999, pp. 73-84. Per una breve ricostruzione della storia della critica d’arte anglosassone e dei suoi contatti con le istanze socialiste, da Morris e Ruskin fino ad Hauser, passando per Roger Fry ed Herbert Read, si veda invece D. D. EGBERT, *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 26, N. 1, Autumn 1967, pp. 29-46 e ID., *Arte e sinistra in Europa: dalla rivoluzione francese al 1968*, Feltrinelli Editore, Milano 1975, pp. 547-575.

si sono mai posti in contrasto con il *milieu* sociale del loro paese»⁸³⁹. Ma se le rivoluzioni artistiche sono, come precisa Argan, pur sempre dei «fatti sociali», allora anche in Moore possono ancora rivedersi le «ripercussioni di una mostra di pittura francese a Londra del 1910»:

«Senza passare per quella fase della concretezza assoluta, della pittura come realtà immediata, causa invece che effetto d'emozione, difficilmente gli inglesi sarebbero potuti arrivare, con un minimo di coerenza, all'arte astratta. E l'arte astratta è appunto la condizione della solidarietà che si è stabilita tra l'arte inglese e il continente: la condizione per cui la scultura di un inglese, Henry Moore, è oggi, tra i fatti dell'arte europea, uno dei più importanti»⁸⁴⁰.

Per Argan, però, non era insensato vedere nell'astrazione delle avanguardie – che nelle sue parole diventa il punto culminante di quel processo di semplificazione formale contemplato, in altra prospettiva, da Fry – «il ritorno dell'attività dell'artista alla serietà ed alla concreta produttività del lavoro artigiano, il carattere utilitario e la funzione sociale – sempre negati da Fry – dell'opera d'arte»⁸⁴¹. Invocando una mansione funzionalistica per l'arte contemporanea, scriveva infatti:

«Le forme dell'arte sono date al mondo non perché le contempi, ma perché se ne serva, le assuma come forme della vita e così le associ, non più ai remoti miraggi dell'illusione e del mito, ma alla propria continua operosità. Perciò si vuole determinare con esattezza addirittura scientifica il valore dei segni, separandoli da ogni occasione sentimentale e da ogni accento personale; stabilire col più stretto rigore che cosa di fatto siano la linea, il piano, il volume, il colore: per mezzo di questi *standards* formali ciascuno acquisterà una più chiara visione del mondo in cui

⁸³⁹ G. C. ARGAN, *Arte moderna in Inghilterra: Henry Moore* (1948), *Ivi*, p. 283.

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 285.

Continua Argan: «Gli inglesi non tardano a capire che la forma astratta (astratta rispetto alla forma-idea, pienamente risolutiva della realtà, della tradizione classica) o più esattamente la forma non-figurativa o non-rappresentativa, è all'opposto per eccellenza concreta; non immagine di oggetti ma oggetto essa stessa, dotato di una esistenza non più simbolica ma reale: “*typical and vital beauty*”. E se già, chi avesse voluto applicare all'arte inglese la distinzione canonica di illustrazione e decorazione (nel senso berensoniano di rappresentazione formale e di narrazione figurata) si sarebbe trovato nel disagio continuo di vedersi scambiare i termini tra le mani, perché l'illustrazione inglese è antinaturalistica e quasi la traduzione grafica dell'immagine poetica, ora la loro reciprocità dà più spesso luogo ad un circolo vizioso che ad un positivo riconoscimento della loro identità sostanziale. S'inizia così la serie dei ricorsi involutivi, delle fredde compromissioni con tutte le poetiche dell'arte moderna», *Ivi*, pp. 285-286.

⁸⁴¹ G. C. ARGAN, *Ancora dell'arte astratta* (1951), *Ivi*, p. 119.

agisce, ed il suo agire non sarà più un cieco e doloroso ma un illuminato e felice operare»⁸⁴².

Se per gli intellettuali italiani degli anni Quaranta-Cinquanta la *moralità* diventa il nuovo «paradigma del modernismo», come ha ben illustrato Alessandro Del Puppo⁸⁴³, anche Carlo Ludovico Ragghianti finì col vedere in Fry «le applicazioni di un più o meno rigoroso, di un più o meno ortodosso marxismo alla critica d'arte»; «incrocio brillante» – scriveva dal carcere delle Murate dove, nella primavera del 1942, vide la luce il suo *Profilo della critica d'arte in Italia* – «di estetismo e di sociologismo», sebbene «alquanto inconcludente»⁸⁴⁴.

Nonostante ciò, Ragghianti ne intuisce le potenzialità, anche se il «tono» di questo genere di studi – nota – sia «intensamente “problematico” ed “estetico”» dal momento che, allontanandosi dal porto sicuro di un “metodo”, «in questo modo di fare critica non rimane molto più che la fraseologia, e qualche volta un'artificiosa complicazione»⁸⁴⁵.

Se nel '41 da Baltimora Venturi non aveva trovato incoraggiante, per gli sviluppi futuri della disciplina, che la forza della *modern art criticism* risiedesse «non nei suoi principi», ma nella «sensibilità», per sua stessa natura volubile, del critico, dalla Firenze occupata dai nazifascisti Ragghianti salutava come liberatorio l'apporto dell'estetica nella «produzione critica intorno alle arti figurative» che era, lamentava, «da noi come fuori, di carattere erudito, filologico»⁸⁴⁶.

È in un anelito di pregustata libertà, rivendicata non solo alla sua vita di uomo, ma anche alla sua professione di critico d'arte, che Ragghianti affermava:

«È antica l'obiezione che sia illusorio, ed anzi senz'altro limitativo per lo stesso risultato utilitario al quale si brama pervenire, lo scindere la ricerca dal metodo della ricerca, che ne condiziona o perfeziona il risultato. E di fatto si è veduto, nell'ultima

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ Cfr. A. DEL PUPPO, *Banfi e la moralità della pittura*, in *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, cit., in particolare pp. 137-144.

⁸⁴⁴ C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 84.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 83.

generazione, che i successi più sicuri e fermi sono stati raggiunti non già dai cosiddetti “filologi”, e repugnanti alle infide e delusive veneri dell’estetica, ma proprio da coloro che si erano preoccupati di perfezionare gli strumenti per la comprensione dell’arte, e che possedevano perciò più adatte e delicate sonde che non fossero gli estrinseci ed elementari mezzi dell’erudizione palmare, e della comparazione meramente materiale, fisiognomica, empirica, morfologica delle immagini figurate»⁸⁴⁷.

Elogio di un “non-metodo”, quindi?

Probabilmente questo farà rabbrivire molti critici e storici dell’arte di professione. Di certo, allora, Ragghianti avvertiva l’esigenza di sgomberare il campo dalle promesse fasulle di una visione ideologica, della vita e dello studio dell’arte. Come l’ideologia politica aveva portato ai regimi dittatoriali, una presunta ideologia metodologica aveva forse arrecato più danno che beneficio alla critica, relegando “i fatti dell’arte” a pedine di un totalitarismo epistemologico.

Rifuggendo dall’equivocabile interscambiabilità tra metodologia ed epistemologia – come ammoniva, da semiologo, Omar Calabrese in un illuminato contributo del 1989 – quello di cui, sempre, avremmo bisogno nel momento in cui ci accingiamo a dare un *significato* all’arte, o alla pittura nel caso specifico, è di «ricominciare a capire in che modo siano gli oggetti stessi a porre le buone domande alla teoria, che poi una buona pratica metodologica tenterà di trasformare in buone risposte»⁸⁴⁸.

Una critica del “tentativo” che non vuol dire “del pressappoco”, è l’insegnamento più stimolante che Roger Fry ci ha lasciato.

Ancora oggi un po’ di Fry sembra rivivere nelle parole del neodirettore della National Gallery, Gabriele Finaldi. Di origini italiane, approdato a Londra da Madrid dove ha lavorato a lungo al Prado, alla domanda: «Continuerà a fare la sua passeggiata quotidiana nelle sale del museo, come faceva al Prado?», risponde: «È

⁸⁴⁷ *Ivi*, pp. 83-84.

Assai ridimensionato sarà a tal proposito, nel 1951, il Ragghianti de *L’arte e la critica*, quando, rimeditando sul formalismo, ne metterà in luce i limiti teoretici e applicativi. Servendosi di «formulazioni formalistiche o spaziali», classificazioni a cui si è “solo” tentato di riconoscere «carattere od aspetto di metafisica necessità», il formalismo, avvertiva Ragghianti, incontrava serie difficoltà nel diventare un vero e proprio «*linguaggio*» adatto agli scopi della critica d’arte. Si correva, infatti, il rischio di cedere ad «un’errante soluta verbalità, nella quale equamente si adagiano con la stessa imprecisione disinvolta estetismo e genericità», cfr. C. L. RAGGHIANI, *L’arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951, pp. 58-60.

⁸⁴⁸ O. CALABRESE, *Metodi e non-metodi nella storia dell’arte*, «Carte semiotiche», N. 6, 1989, p. 112.

fondamentale, perché il senso del museo è nelle sale, fra le opere, dove c'è il pubblico. La passeggiata giornaliera mi dà il polso della situazione, la possibilità di cogliere la reazione della gente»⁸⁴⁹.

Non sappiamo se lo scenario che si troverà di fronte sarà fatto di folle di innocenti curiosi, di appassionati, anche sinceri, ma che l'occasione della visita trasforma di colpo in magniloquenti esperti o, molto più prosaicamente, di persone che non vedono l'ora di abbandonare la National Gallery, preferendo ai quadri la compagnia di una buona sigaretta da fumarsi, con *piacere*, questa sì, sotto gli occhi dei leoni di Trafalgar Square – meno inquietanti, evidentemente, di quelli con cui i quadri sembrava che stessero lì a fissare, con biasimo, chiunque avesse ceduto ad un momento di comprensibile distrazione o, peggio ancora, di completo disinteresse.

Il problema è proprio questo. Davanti alle opere d'arte, peggio ancora se di esse sappiamo poco o nulla, ci sentiamo giudicati. Ma per la nostra difesa, imputati dal tribunale della critica d'arte, possiamo ancora oggi, per fortuna, affidarci a Roger Fry.

Di fronte al fiume di parole che i “metodi” hanno fatto dire agli artisti, casomai facendo uscire dalle loro bocche cose che non si erano neppure mai sognati di voler dire, torniamo prima di tutto a godere del tempo della *visione* che un quadro ci chiede. È un patto d'amicizia e di reciproca fiducia. Bizzarra com'è, l'arte potrebbe finanche divertirci.

Good luck!

⁸⁴⁹ P. DEL VECCHIO, «Io e i musei, una vita tra capolavori», intervista a Gabriele Finaldi, «Il Mattino», 23 aprile 2015, p. 16.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, N., FORNERO, G., *Filosofi e filosofie nella storia*, Voll. II-III, Paravia, Torino 1992.

ABBRI, F., *An Essay in Aesthetics (1909) di Roger Fry: il problema dell'arte a Bloomsbury*, in *La geografia dei saperi*, a cura di Domenico Ferraro e Gianna Gigliotti, Le Lettere, Firenze 2000.

–, *Arte e civiltà: Clive Bell e il Bloomsbury Group*, in *Filosofia, Scienza, Cultura. Studi in onore di Corrado Dollo*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.

AITKEN, C., *On Art and Aesthetics*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 26, N. 143, February 1915.

ANDERSON, J., *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli. Gli appunti di viaggio di un commissario regio nell'Italia centrale*, Federico Motta Editore, Milano 2000.

Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento, a cura di Marcello Fantoni, Bulzoni, Roma 2000.

Annual Report of the Trustees of the Museum for the Year 1907, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 3, N. 3, March 1908.

ANSCOMBE, I., *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, Thames and Hudson, London 1984.

Antonello da Messina, l'opera completa, a cura di Mauro Lucco, Silvana Editoriale, Milano 2006.

ARBITER, P., (F. WELLINGTON RUCKSTUHL), *A Great Work of Art, "The Doctor" by Lukes Fildes*, «The Art World», January 1918.

ARGAN, G. C., *Studi e Note*, Bocca Editori, Roma 1955.

Art and Artists, «The New York Evening Mail», 9 June 1906.

The Art of Bloomsbury, edited by Richard Shone, Princeton University Press, Princeton 1999.

An Artistic Misunderstanding, «American Art News», 25 February 1905.

Art Made Modern, Roger Fry's Vision of Art, edited by Christopher Green, Merrell Holberton Publishers, London 1999.

Art and the Market. Roger Fry on Commerce in Art, edited by Craufurd D. Goodwin, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998.

Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente, a cura di Stefania Zuliani, Mimesis, Milano-Udine 2013.

EVERY, T., *Radio Modernism. Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*, Ashgate, Aldershot 2006.

BACHMAN, C., *Criticism Against Itself. Joshua Reynolds' "Discourses on Art" and Subjectivity*, «The International Journal of the Humanities», Vol. 3, 2005/2006, <http://www.Humanities-Journal.com>

BALESTRI, L., BELLINI, A., *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Nuova S1, Bologna 2006.

BANDERA, M. C., *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Edizioni Charta, Milano 1999.

BANFI, A., *I problemi di una estetica filosofica*, Parenti, Novara 1961.

Banfi e l'arte contemporanea, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori Editore, Napoli 2008.

BAROLSKY, P., *Walter Pater and Bernard Berenson*, «The New Criterion», Vol. 2, N. 8, April 1984.

BAUDELAIRE, C., *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 2004.

BEHRMAN, S. N., *Duveen: The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*, The Little Bookroom, New York 2003.

BELL, C., *Contemporary Art in England*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 31, N. 172, July 1917.

–, *Matisse and Picasso*, «The New Republic», 19 May 1920.

–, *Picasso's Mind*, «The Living Age», August 1936.

–, *How England Met Modern Art*, «Art News», October 1950.

–, *Old Friends. Personal Recollections*, Harcourt, Brace and Company, New York 1956.

–, *L'Arte*, a cura di Claudio Zambianchi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2012.

–, *Il piacere della pittura*, traduzione e cura di Antonella Trotta, Mimesis, Milano-Udine 2012.

BELL, Q., *John Sargent and Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 99, N. 656, November 1957.

–, *Roger Fry, An Inaugural Lecture*, Leeds University Press, Cambridge 1964.

BELL, V., *Sketches in Pen and Ink*, edited by Lia Giachero, Pimlico, London 1997.

BERENSON, B., *De Gustibus*, «The Nation», 12 November 1908.

–, *Catalogue of a Collection of Paintings and Art Objects. Italian Paintings*, Vol. I, Philadelphia 1913.

–, *Venetian Painting in America. The Fifteenth Century*, Frederic Fairchild Sherman, New York 1916; Ed. It., ID., *Dipinti veneziani in America*, Alfieri & Lacroix, Milano 1919.

–, *Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi*, «Bollettino d'Arte», V, novembre 1933.

–, *Metodo e attribuzione*, Del Turco Editore, Firenze 1947.

–, *Sketch for a Self-Portrait*, Pantheon, New York 1949; Ed. It., ID., *Abbozzo per un autoritratto*, Electa, Firenze-Milano 1949.

–, *The Mission of Art*, «Manchester Guardian», 16 October 1957.

–, *Rudiments of Connoisseurship. The Study and Criticism of Italian Art*, Schocken Book, New York 1962.

–, *The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, Schocken Books, New York 1962.

–, *Amico di Sandro*, Electa, Milano 2006.

–, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Abscondita, Milano 2009.

–, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 2012.

The Berlin Renaissance Museum, «Fortnightly Review», New Series, Vol. I, N. 298, October 1891.

The Best and Worst of Roger Fry, «The Times», 11 December 1956.

BINYON, L., *Old Masters and Modern Critics*, «The Saturday Review», 29 December 1906.

BLAIR TURNBAUGH, D., *Duncan Grant and the Bloomsbury Group*, Bloomsbury Publishing, London 1987.

The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary, edited by S. P. Rosenbaum, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1995.

BLUNT, A., *The History of Thomas Gambier Parry's Collection*, «The Burlington Magazine», Vol. 109, N. 768, March 1967.

BODE, W., *Great Masters of Dutch and Flemish Painting*, Duckworth and Co., London, Charles Scribner's Sons, New York 1909.

BORENIUS, T., *Roger Fry as Art Historian*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 65, N. 380, November 1934.

BORGHI, B. C., *Una "significant form" svelata. L'allestimento della mostra "Italian Art" alla Royal Academy nella Londra del 1930*, «Altre Modernità. Rivista di studi letterali e culturali», Università degli Studi di Milano, N. 6, marzo 2011.

BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000.

BROOKS, P., *Henry James goes to Paris*, Princeton University Press, Princeton 2007.

BROWN, D. A., *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, National Gallery of Art, Washington D. C. 1979.

–, *Bode and Berenson: Berlin and Boston*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 1996.

BULLEN, J. B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, The Clarendon Press, Oxford 1994.

BURKE FELDMAN, E., *Formalism and Its Discontents*, «Studies in Art Education», Vol. 33, N. 2, Winter 1992.

CALABRESE, O., *Metodi e non-metodi nella storia dell'arte*, «Carte semiotiche», N. 6, 1989.

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

–, *The "Protean acrobat of painters" and the "ostentation of the obvious"*, «Archives of American Art Journal», Vol. 34, N. 2, 1994.

–, *Bernard Berenson and America*, «Archives of American Art Journal», Vol. 36, N. 2, 1996.

CAPATI, M., *La parte di Bernard Berenson*, «Nuovi Argomenti», 4, ottobre-dicembre 1998.

CARRIER, D., *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham 2006.

Catalogue of an Exhibition of Florentine Painting Before 1500, Burlington Fine Arts Club, London 1920.

Catalogue of a Temporary Exhibition in Gallery Number 24, Metropolitan Museum of Art, New York, April 1906.

CECCHINI, S., *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, «Il capitale culturale», VIII, 2013.

CHASTEL, A., *Giorgione, l'inafferrabile*, Abscondita, Milano 2012.

CLARK, K., *Another Part of the Wood: a Self-portrait*, Harper and Row, New York 1975.

The Cleaning of the Museum Paintings, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 1, N. 7, June 1906.

COHEN, R., *Italians come to America*, «Art in America», 3 October 2013.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason, Marsilio, Venezia 2008.

COLLINS, J., *The Omega Workshops*, The University of Chicago Press, Chicago 1984.

CONTI, A., *Restauro*, Jaca Book, Milano 1992.

–, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 2005.

CORTISSOZ, R., *At the Museum. A Survey of Conditions Under the New Regime*, «New York Daily Tribune», 22 April 1906.

La critica d'arte moderna, a cura di Roberto Salvini, L'Arco, Firenze 1949.

CROCE, B., *La disputa intorno all'“arte pura” e la storia dell'estetica*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», Vol. 32, fascicolo I, 20 gennaio 1934.

–, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1946.

–, *Nuovi saggi di estetica*, a cura di Mario Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991.

CROWE, J. A., CAVALCASELLE, G. B., *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, John Murray, London 1871.

–, *The Life and Times of Titian*, John Murray, 2nd Edition, London 1881.

La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci, a cura di Andrea Emiliani e Claudio Spadoni, Electa, Milano 2008.

Curator Fry Hopes to Educate Taste, «The New York Times», 11 February 1906.

The Curatorship of Paintings, «The Metropolitan Museum Bulletin», Vol. 1, N. 3, February 1906.

CURTIN, D. W., *Varieties of Aesthetic Formalism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 40, N. 3, Spring 1982.

DAL POZZOLO, E. M., *Giorgione*, Federico Motta Editore, Milano 2009.

DE GENNARO, A., *Berenson's Aesthetics*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 24, N. 2, Winter 1965.

DE GIOVANNI, F., *La pagina e la tela. Intersezioni in Virginia Woolf*, Giannini Editore, Napoli 2007.

DEL VECCHIO, P., «*Io e i musei, una vita tra capolavori*», intervista a Gabriele Finaldi, «Il Mattino», 23 aprile 2015.

Denies Painting Has Been Hurt. Art Museum's Secretary Defends Curator Roger Fry from Serious Charges, «The New York Evening Mail», 29 May 1906.

DE ROSA, M. R., *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, Aesthetica Preprint, Palermo 2006.

DIAMAND, P., *Roger Fry and Some Contemporaries*, Laing Art Gallery, University of Newcastle upon Tyne, Newcastle 1968.

DOUGLAS, R. L., *A Forgotten Painter*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 1, N. 3, May 1903.

–, *Remarks on the Method of Art History*, «The Burlington Magazine», Vol. 91, N. 559, October 1949.

The Early Years of Art History in the United States, edited by Craig Hugh Smith and Peter M. Lukehart, Princeton University, Princeton 1993.

EDDY, A. J., *Cubists and Post-Impressionism*, A. C. McClurg and Co., 2nd Edition, Chicago 1919.

EDEL, L., *Henry James as an Art Critic*, «American Art Journal», Vol. 6, N. 2, November 1974.

Editorial: Heinrich Wölfflin, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 84, N. 495, June 1944.

EGBERT, D. D., *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 26, N. 1, Autumn 1967.

–, *Arte e sinistra in Europa: dalla rivoluzione francese al 1968*, Feltrinelli Editore, Milano 1975.

ELAM, C., “*A More and More Important Work*”: *Roger Fry and The Burlington Magazine*, «The Burlington Magazine», Vol. 145, N. 1200, Centenary Issue, March 2003.

–, *Roger Fry and the Re-Evaluation of Piero della Francesca*, The Council of The Frick Collection, Lecture Series, New York 2004.

–, *Baldovinetti's View without a Room: E. M. Forster and Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 149, N. 1246, January 2007.

–, *Roger Fry's Journey From the Primitives to the Post-Impressionists*, National Galleries of Scotland, The University of Edinburgh, Edinburgh 2008.

ELIOT, A., *Berenson's life as a connoisseur was a fine art*, «Smithsonian», Vol. 9, N. 10, Smithsonian Institution, Washington D. C., January 1979.

EMINSON, P., *The Italian Renaissance and Cultural Memory*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2012.

ERCOLINO, M. G., *Roberto Longhi: idee sul restauro*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», Sapienza, Università di Roma, Nuova Serie, Fascicoli 55/56 – 2010/2011, Bonsignori Editore, Roma 2012.

FALKENHEIM, J. V., *Roger Fry and the Beginning of Formalist Art Criticism*, UMI Research Press, Ann Arbor 1980.

Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento, a cura di Gianni Mazzoni, Protagon Editori Toscani, Milano 2004.

FIEDLER, K., *Aforismi sull'arte*, TEA, Milano 1994.

La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Studi e ricerche, a cura di Hans Ebert, Donata Levi, Giacomo Agosti, Biblioteca Angelo Mai, Milano 1987.

FISHMAN, S., *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1963.

Fisiognomica del senso. Immagini, segni, discorsi, a cura di Marina De Palo, Filippo Fimiani, Antonella Trotta, Liguori Editore, Napoli 2011.

FLETCHER, I., *Rediscovering Herbert Horne: Poet, Architect, Typographer, Art Historian*, Elt Press, Greensboro 1990.

La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt, a cura di Andrea Pinotti e Maria Luisa Roli, Quodlibet Studio, Macerata 2011.

FRANCESCHI, K., *Life is it, whatever it is. Una "Bloomsbury" fiorentina: il circolo di Berenson*, «Bérénice», Anno IX, N. 26, Luglio 2001.

FRANK, M., *Denman Ross and American Design Theory*, University Press of New England, Hanover and London 2011.

FREEDBERG, S. J., *Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», Vol. 3, The University of Chicago Press, Chicago 1989.

FRIED, M., *Roger Fry's Formalism*, The Tanner Lectures on Human Values, University of Michigan, November 2001.

FRY, R., *Art before Giotto*, «Monthly Review», October 1900.

–, *Recent Acquisitions in the National Gallery*, «The Pilot», 45, 5 January 1901.

–, *Art and Religion*, «The Monthly Review», N. 20, VII, 2, May 1902.

–, *Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester. Article I - Italian Pictures of the Fourteen Century*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 2, N. 5, July 1903.

–, *Christ Mocked by Jerome Bosch*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 3, N. 7, September-October 1903.

–, *Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in Italy*, edited by Langton Douglas, assisted by S. Arthur Strong, Vols. I and II, *Review*, «The Athenaeum», N. 4018, October 29, 1904.

–, *Tempera Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 7, N. 27, June 1905.

–, *Pietro Aretino by Titian*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 7, N. 29, August 1905.

- , *Ideals of a Picture Gallery*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 1, N. 4, March 1906.
- , *An Outline of the Aims and Ideals Governing the Department of Paintings*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1906.
- , *Some Recent Acquisitions of the Metropolitan Museum, New York*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 38, May 1906.
- , *The Charpentier Family by Renoir*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Vol. 2, N. 6, June 1907.
- , *The Painters of North Italy*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 12, N. 60, March 1908.
- , *Mr. Horne's Book on Botticelli*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 13, N. 62, May 1908.
- , *On a Picture Attributed to Giorgione*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 16, N. 79, October 1909.
- , *La Mostra di antichi dipinti alle "Grafton Galleries" di Londra*, «Rassegna d'Arte», X, N. 3, marzo 1910.
- , *A Modern Jeweller*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 17, N. 87, June 1910.
- , *On a Profile Portrait by Baldovinetti*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 18, N. 96, March 1911.
- , *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries – I*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 20, N. 104, November 1911.
- , *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries – II*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 20, N. 105, December 1911.
- , *The Redeemer by Giovanni Bellini*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 21, N. 109, April 1912.
- , *Gaudier-Brzeska*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 29, N. 161, August 1916.
- , *On a Composition by Gauguin*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 32, N. 180, March 1919.
- , *The Last Works of Renoir*, «The Athenaeum», 11 June 1920.
- , *Vision and Design*, Chatto and Windus, London 1920; Ed. It., ID., *Visione e Disegno*, Minuziano, Milano 1947.
- , *The Baroque*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 39, N. 222, September 1921.

- , *Settecentismo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 41, N. 235, October 1922.
- , *Duncan Grant*, The Hogarth Press, London 1923.
- , *The Creation of Eve by Fra Bartolommeo*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 44, N. 252, March 1924.
- , *The Mond Pictures in the National Gallery*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 44, N. 254, May 1924.
- , *Sandro Botticelli*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 48, N. 277, April 1926.
- , *Trasformations*, Chatto and Windus, London 1926.
- , *The Berensonian Method. Three Essays in Method by Bernard Berenson*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 52, N. 298, January 1928.
- , *A Correggio Problem*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 52, N. 298, January 1928.
- , *The Meaning of Pictures, Visible Melodies*, «The Listener», 9 October 1929.
- , *The Meaning of Pictures, The Relations of Volume and Space*, «The Listener», 16 October 1929.
- , *The Meaning of Pictures, Symphony of Line and Colour*, «The Listener», 23 October 1929.
- , *The Meaning of Pictures, Rhythm and Harmony*, «The Listener», 30 October 1929.
- , *The Meaning of Pictures, Truth and Nature in Art*, «The Listener», 6 November 1929.
- , *The Genius of Italy*, «The Listener», 8 January 1930.
- , *Notes on the Italian Exhibition at Burlington House – I*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 56, N. 323, February 1930.
- , *Henri Matisse*, A. Zwemmer, London 1930.
- , *What France has Given to Art*, «The Listener», 30 December 1931.
- , *The Arts of Painting and Sculpture*, Victor Gollancz Ltd., London 1932.
- , *Last Lectures*, with an Introduction by Kenneth Clark, Cambridge University Press, Cambridge 1939.
- , *Giovanni Bellini*, Ursus Press, New York 1995; Ed. It., ID., *Giovanni Bellini*, a cura di Caroline Elam, Abscondita, Milano 2007.
- , *Mantegna*, a cura di Caroline Elam, Abscondita, Milano 2006.

- , *Giotto*, a cura di Laura Cavazzini, Abscondita, Milano 2008.
- , *Cézanne*, a cura di Nicoletta Salomon, Ananke, Torino 2009.
- , *L'artista e la psicoanalisi*, «PsicoArt», Vol. 1, N. 1, 2010, <http://psicoart.cib.unibo.it>
- , *Il Postimpressionismo. La promessa di una nuova arte*, a cura di Paolo Martore, Castelvevchi, Roma 2015.
- Gallery and Studio: The Grafton Group*, «The Pall Mall Gazette», 27 March 1913.
- GARNETT, A., *The Eternal Moment*, Puckerbrush Press, Orono 1998.
- GENGARO, M. L., *Roger Fry, critico d'arte*, «Le Arti Plastiche», N. 1, 1° gennaio 1931.
- , *Orientamenti della critica d'arte nel secolo ventesimo*, «L'Arte», Vol. 6, N. 2, marzo 1935.
- GENNARI SANTORI, F., *Holmes, Fry, Jaccaci and the 'Art in America' Section of The Burlington Magazine, 1905-10*, «The Burlington Magazine», Vol. 145, N. 1200, Centenary Issue, March 2003.
- , *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, 5 Continents Edition, Milano 2003.
- GENTILI, A., *Tiziano*, 24 Ore Cultura, Milano 2012.
- GERRISH NUNN, P., *From Victorian to Modern. Innovation and Tradition in the Work of Vanessa Bell, Gwen John and Laura Knight*, Philip Wilson Publishers, London 2006.
- GIACHERO, L., *Vanessa Bell. L'ape regina di Bloomsbury*, Selene Edizioni, Milano 2014.
- Gianni Carlo Sciolla. Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di Maria Rosaria De Rosa, La città del sole, Napoli 2009.
- GINZBURG, C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, Skira, Milano 2009.
- Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Leo S. Olschki, Firenze 1981.
- Giovanni Bellini*, catalogo illustrato della mostra, Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno - 5 ottobre 1949, a cura di Rodolfo Pallucchini, Alfieri Editore, Venezia 1949.
- Giovanni Bellini*, a cura di Mauro Lucco e Giovanni Carlo Federico Villa, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca, Matteo Panzeri, Lubrina, Bergamo 1993.

- GONZÁLES-PALACIOS, A., *La cultura dell'ignoranza*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1983.
- GRAHAM, J., *A Note on the Early Reputation of Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 143, N. 1181, August 2001.
- GRASSI, L., *Benedetto Croce e la critica d'arte*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», I, 1952.
- , *Costruzione della critica d'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1955.
- GRUETZNER ROBINS, A., “*Manet and the Post-Impressionists*”: a checklist of exhibits, «The Burlington Magazine», Vol. 152, N. 1293, December 2010.
- HALE, J., *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, Blackwell Publishing, Malden (MA) 2005.
- HALL, M., *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- HARRIS, N., *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.
- HARRISON, C., *English Art and Modernism 1900-1939*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, New Haven 1994.
- HASKELL, F., *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1990.
- , *Botticelli, Fascism and Burlington House – The 'Italian Exhibition' of 1930*, «The Burlington Magazine», Vol. 141, N. 1157, August 1999.
- , *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London, Yale University Press 2000.
- , *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008.
- HERON, P., *The Changing Forms of Art*, Routledge & Kegan Paul, London 1955.
- HIND, C. L., *Ideals of Post-Impressionism*, «Daily Chronicle», 6 October 1912.
- HOLL, M. A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991.
- , *Cultural History, Connoisseurship, and Melancholy*, in *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, a cura di Fiorella Gioffredi Superbi, Allen J. Grieco, Michael J. Rocke, Villa I Tatti. The Harvard University Centre for Italian Renaissance Studies, Olschki, Firenze 2002.
- HOLMES, C. J., *A Standard for American Collectors*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 12, N. 59, February 1908.
- , *Roger Fry and the Burlington Magazine*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 65, N. 379, October 1934.

- HOLMES, W., *Kurtz vs. Fry and the Cleaning of Pictures*, «Brush and Pencil», Vol. 18, N. 2, August 1906.
- HOLT, D. K., *The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts. The Need for the Aesthetic Tradition in Contemporary Art Theory and Education*, Bergin & Garvey, Westport 2001.
- HORNE, H. P., *Pictures in the Collection of Mr. John G. Johnson of Philadelphia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 42, September 1906.
- , *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, G. Bell and Sons, London 1908.
- , *La tavola d'altare delle Convertite dipinta da Sandro Botticelli*, «Rassegna d'Arte», Anno XIII, N. 9, settembre 1913.
- HOWELL JOLLY, P., *Antonello da Messina's "St. Jerome in His Study": a Disguised Portrait?*, «The Burlington Magazine», Vol. 124, N. 946, January 1982.
- , *Antonello da Messina's Saint Jerome in His Study: An Iconographic Analysis*, «The Art Bulletin», Vol. 65, N. 2, June 1983.
- The Italian Presence in American Art, 1860-1920*, edited by Irma B. Jaffe, Fordham University Press, New York 1989.
- JACCACI, A. F., *Mr. Johnson's Van Eyck*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 11, N. 49, April 1907.
- JAFFÉ, M., *Rubens. Catalogo completo*, Rizzoli, Milano 1989.
- JOHNSON SWEENEY, J., *Gertrude Stein's Brother Leo: A Gifted and Lonely Figure*, «Book Review», 2 July 1950.
- KANT, I., *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.
- KINOSHITA, Y., *A Study of Far Eastern Influence on Virginia Woolf: Kakuzo Okakura, Roger Fry, and Virginia Woolf*, «Horizons», Vol. 4, N. 1, June 2013.
- KURTZ, C. M., *Art Museum Notes – Metropolitan Museum – Roger Fry's Dreadful Work*, «Buffalo Academy Notes», May 1906.
- LAGO, M., *Christiana Herringham and the National Art Collections Fund*, «The Burlington Magazine», Vol. 153, N. 1080, March 1993.
- LAING, D. A., *Roger Fry, An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Garland Publishing, New York-London 1979.
- LANG, B., *Significance or Form: The Dilemma of Roger Fry's Aesthetic*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 21, N. 2, Winter 1962.
- LATTANZI, M., *La Pala di San Giovanni Crisostomo di Giovanni Bellini: il soggetto, la committenza, il significato*, «Artibus et Historiae», Vol. 2, N. 4, 1981.

LAUBER, R., *Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere del disegno"*, Forum Edizioni, Udine 2013.

LEE, R., *Roger Fry at the Independent Gallery*, «The New Statesman», 14 April 1923.

LERMOLIEFF I., (G. MORELLI), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Nicola Zanichelli, Bologna 1886.

The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson, edited by Rollin Van N. Hadley, Northeastern University Press, Boston 1987.

Letters of Roger Fry, edited by Denys Sutton, Voll. I-II, Chatto & Windus, London 1972.

LEVEY, M., *The Earliest Years of the Burlington Magazine: A Brief Retrospect*, «The Burlington Magazine», Vol. 128, N. 1000, July 1986.

LEVI, D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988.

-, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Mondadori, Milano 2010.

LONGHI, R., *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, a cura di Paola Scremin, Umberto Allemandi & C., Torino 1991.

LUGLI, A., *Come un quadro si salva la pelle*, recensione a *Sul restauro*, a cura di Alessandro Conti, «L'Indice dei libri del mese», N. 2, febbraio 1989.

Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento, a cura di Alessandra Civai e Silvia Muzzin, Lubrina, Bergamo 2006.

MacCARTHY, D., *Kant and Post-Impressionism*, «The Eye-Witness», 10 October 1912.

-, *The Art-Quake of 1910*, «The Listener», 1 February 1945.

MacCOLL, D. S., *Confessions of a Keeper and Other Papers*, Alexander MacLehose & Co., London 1931.

-, *Doodle and Dither*, recensione a *Last Lectures*, «The Spectator», 5 January 1940.

MacLEAN, C., *Russian Aesthetics in Britain: Kandinsky, Sadleir, and Rhythm*, in *Russia in Britain, 1880-1940. From Melodrama to Modernism*, edited by Rebecca Beasley and Philip Ross Bullock, Oxford University Press, Oxford 2013.

Manet and the Post-Impressionists, London, Grafton Galleries, November 8th 1910 - January 15th 1911, catalogue edited by Ballantyne and Company Ltd., London 1910.

MARINO, T., *Dall'ekphrasis alla narrazione: la scrittura visiva di Virginia Woolf*, «Arabeschi», N. 1, gennaio-giugno 2013.

MARLER, R., *Bloomsbury Pie. The Making of the Bloomsbury Boom*, Henry Holt & Co., New York 1997.

MARTIN, S., *Before Post-Impressionism: Vanessa Bell's Iceland Poppies*, «Canvas - News From Charleston», 18, 13 January 2011.

Mary Berenson. *A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, edited by Barbara Strachey and Jayne Samuels, W. W. Norton & Company, New York-London 1983.

MATHER, F. J., *Recent Additions to the Collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. 9, N. 41, August 1906.

McLAUGHLIN, T. M., *Clive Bell's Aesthetics: Tradition and Significant Form*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 35, N. 4, Summer 1977.

McMAHON, A. P., *Review: Principles of Art History*, «Parnassus», Vol. 4, N. 5, October 1932.

MICHIEL, M., *Notizia d'opere del disegno*, a cura di Cristina De Benedictis, Edifir, Firenze 2000.

MONTANARI, A., *Soggettività critica di Berenson tra il metodo morelliano e l'estetica crociana*, «Antichità Viva», Anno VIII, N. 6, Firenze 1969.

MOORE, G., *The Significance of Bloomsbury*, «The Kenyon Review», Vol. 7, N. 1, Winter 1955.

MORELLI, G., *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di Jaynie Anderson, Adelphi Edizioni, Milano 1991.

MORPHET, R., *Roger Fry: The Nature of His Painting*, «The Burlington Magazine», Vol. 122, N. 928, July 1980.

A Museum Controversy, «American Art News», Vol. IV, N. 32, 16 June 1906.

NATHANSON, C. A., *The American Reaction to London's First Grafton Show*, «Archives of American Art Journal», Vol. 25, N. 3, 1985.

NETHERSOLE, S., HOWARD, H., *Perugino, Sassoferrato and a 'beautiful little work' in the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», CLII, June 2010.

NICOLSON, B., *Post-Impressionism and Roger Fry*, «The Burlington Magazine», Vol. 93, N. 574, January 1951.

NIEMEYER CHINI, V., *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur tra Ottocento e Novecento*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

NOYES PLATT, S., *Formalism and American Art Criticism in the 1920's*, «Journal of Theory and Criticism of Arts», Vol. 2, N. 2, 1986.

The Omega Workshops. Alliance and Enmity in English Art 1911-1920, Anthony d'Offay Gallery, The Hillingdon Press, London 1984.

L'opera completa del Carpaccio, presentazione di Manlio Cancogni, apparati critici e filologici di Guido Perocco, Rizzoli, Milano 1967.

L'opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino, presentazione di Renato Ghiotto, apparati critici e filologici di Teresio Pignatti, Rizzoli, Milano 1969.

ORESTANO, F., *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottocento e Modernismo*, Adriatica Editrice, Bari 2005.

Alle origini dell'opera d'arte contemporanea, a cura di Giuseppe Di Giacomo e Claudio Zambianchi, Laterza, Roma-Bari 2008.

PANOFSKY, E., *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999.

PASSARO, M., *L'arte espressionista. Teoria e storia*, Einaudi, Torino 2009.

PATER, W., *Il Rinascimento*, a cura di Mario Praz, Abscondita, Milano 2000.

Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London 2004.

PERKINS, F. M., *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia*, «Rassegna d'Arte», Anno V, N. 8, agosto 1905.

PEZZINI, B., *The Burlington Magazine, The Burlington Gazette, and The Connoisseur: The Art Periodical and the Market for Old Master Paintings in Edwardian London*, «Visual Resources: An International Journal of Documentation», Vol. 29, N. 3., September 2013.

PIGNATTI, T., PEDROCCO, F., *Giorgione*, Rizzoli, Milano 1999.

PITTALUGA, M., *Pura visibilità e critica d'arte* (1931), estratto da «Scuola e Cultura. Annali della Istruzione Media», Anno XI, quaderno II, Le Monnier, Firenze 10 aprile 1933.

PIZZI, F., *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'arte della Statale di Milano (1908-1957)*, «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Vol. LXIII, fascicolo III, settembre-dicembre 2010.

POPE-HENNESSY, J., *Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, in *Oxford China and Italy. Writings in Honour of Sir Harold Acton on his Eightieth Birthday*, edited by Edward Chaney and Neil Ritchie, Thames and Hudson, Florence 1984.

–, *Tiziano*, Electa, Milano 2004.

Post-Impressionists in England. The Critical Reception, edited by J. B. Bullen, Routledge, London and New York 1988.

PRAZ, M., *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*, a cura di Graziella Pulce, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

PRICE-JONES, G., *Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra*, «L'Arte», Vol. V, N. 5, settembre 1934.

–, *Roger Fry e la critica inglese contemporanea*, «L'Arte», Vol. 6, N. 6, novembre 1935.

QUICK, J. R., *Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism*, «The Massachusetts Review», Vol. 26, N. 4, Winter 1985.

QUODBACH, E., *The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 65, N. 1, Summer 2007.

QUONDAM, A., *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Liguori Editore, Napoli 2006.

RAGGHIANTI, C. L., *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951.

–, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973.

REED, C., *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, Yale University Press, New Haven and London 2004.

Rembrandt: il maestro e la sua bottega. Dipinti, catalogo a cura di Sally Salvesen, Leonardo-De Luca Editori, Roma 1991.

REYNOLDS, J., *Discourses delivered to the Students of the Royal Academy*, with Introductions and Notes by Roger Fry, Seeley and Co., London 1905.

REYNOLDS, S., *Paris-Edinburgh. Cultural Connections in the Belle Epoque*, Ashgate, Aldershot 2007.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, a cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown, Bompiani, Milano 1999.

RISHEL, J. J., *Philadelphia Museum of Art: Handbook of the Collections*, Philadelphia 1995.

Roger Fry. Paintings and Drawings, The Arts Council, London 1952.

A Roger Fry Reader, edited and with introductory essays by Christopher Reed, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996.

A Room of Their Own. The Bloomsbury Artists in American Collections, edited by Nancy E. Green and Christopher Reed, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca-New York 2008.

ROSS, D., *A Theory of Pure Design. Harmony, Balance, Rhythm*, Houghton, Mifflin and Company, Boston and New York 1907.

RUBIN, A., *Roger Fry's 'Difficult and Uncertain Science'. The Interpretation of Aesthetic Perception*, Peter Lang, International Academic Publishers, Berna 2013.

RUSKIN, J., *Mattinate Fiorentine*, introduzione e cura di Raffaele Monti, Vallecchi Editore, Firenze 1974.

–, *Le pietre di Venezia*, introduzione e cura di Raffaele Monti, Vallecchi Editore, Firenze 1974.

SAARINEN, A. B., *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Einaudi, Torino 1977.

SALTZMAN, C., *Old Masters, New World. America's Raid On Europe's Great Pictures*, Penguin Books, New York 2008.

SAMUELS, E., *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)-London 1979.

–, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)-London 1987.

Sandro Botticelli and Herbert Horne. New Research, a cura di Rab Hatfield, SUF, Firenze 2009.

SCALLEN, C. B., *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

SCIOLLA, G. C., *Materiali per la storia della critica d'arte del Novecento*, Editrice Tirrenia, Torino 1980.

–, *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 2003.

Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana: 1861-1915, atti del convegno internazionale di studi, a cura di Serena Cenni e Francesca Di Blasio, Firenze 16-17 giugno 2011, Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2012.

SECRET, M., *Kenneth Clark. A Biography*, Weidenfeld and Nicolson, London 1984.

–, *Duveen. L'arte di vendere l'arte*, Artema, Torino 2007.

The Selected Letters of Bernard Berenson, edited by A. K. McComb, Houghton Mifflin, Boston 1964.

Selected Letters of Vanessa Bell, edited by Regina Marler, Moyer Bell, Wakefield, Rhode Island & London 1998.

SETTIS, S., *La "Tempesta interpretata". Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978.

SHEPPARD, A., *Aesthetics: an Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, New York 1987.

SHONE, R., *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle*, Phaidon, London 1993.

SIMPSON, C., *The Partnership: the Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, The Bodley Head, London 1987.

Sir Purdon Won't Say Fry's Work Suits Him, «The New York Times», 30 May 1906.

SMART, A., *Roger Fry and Early Italian Art*, «Apollo», CXXXIII, N. 50, April 1966.

SMITH, P., *Interpreting Cézanne*, Tate Publishing, London 1996.

SPALDING, F., *Vanessa Bell*, A Harvest/HBJ Book, San Diego-New York-London 1985.

- , *British Art Since 1900*, Thames and Hudson, London 1986.
- , *Roger Fry and His Critics in a Post-modernist Age*, «The Burlington Magazine», Vol. 128, N. 1000, July 1986.
- , *Duncan Grant. A Biography*, Pimlico, London 1998.
- , *Roger Fry. Art and Life*, Black Dog Books, 2nd Edition, Norwich 1999.
- , *The Bloomsbury Group*, National Portrait Gallery Publications, London 2005.
- , *Virginia Woolf. Art, Life and Vision*, National Portrait Gallery Publications, London 2014.
- SPANTIGATI, C., *Jan Van Eyck: opere a confronto*, Allemandi, Torino 1997.
- SRICCHIA SANTORO, F., *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milano 1986.
- STANSKY, P., *On or About December 1910: Early Bloomsbury and its Intimate World*, Harvard University Press, Cambridge MA 1997.
- STEPHENSON, A., “Strategies of Situation”: *British Modernism and the Slump c. 1929-1934*, «Oxford Art Journal», Vol. 14, N. 2, 1991.
- La storia delle storie dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Einaudi, Torino 2014.
- STREHLKE, C. B., *Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson*, «Prospettiva», Vol. II, N. 57-60, aprile 1989-ottobre 1990.
- , *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004.
- STRONG, R., *The Spirit of Britain. A Narrative History of the Arts*, Pimlico, London 2000.
- STROUSE, J., *J. Pierpont Morgan: Financier and Collector*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 57, N. 3, Winter 2000.
- SULLAM, S., *Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni Sessanta. Una ricognizione preliminare*, «Enthymema», VII, 2012, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>
- SUTTON, D., *The Stature of Roger Fry*, «The Financial Times», 3 December 1963.
- , *Tancred Borenius: Connoisseur and Clubman*, «Apollo», CVI, April 1978.
- , *Early Italian Art and The English*, «Apollo», CXXIII, N. 282, New Series, August 1985.
- TARDITO, R., *La Galleria Sabauda*, Cassa di risparmio di Torino, Torino 1984.
- TAYLOR, D. G., *The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 36, N. 1, Autumn 1977.
- TEMPESTINI, A., *Giovanni Bellini*, Electa, Milano 2000.

TICKNER, L., *Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity, and "Significant Form"*, «Representations», N. 65, Special Issue: New Perspectives in British Studies, Winter 1999.

Tiziano. *L'ultimo atto*, a cura di Lionello Puppi, Skira, Milano 2007.

TOMASZUK VALERI, P., *La pittura italiana del Rinascimento nella critica di Bernard Berenson*, L. U. Japadre, L'Aquila 1967.

TOMKINS, C., *Merchants & Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art*, Henry Holt and Company, New York 1989.

TROTTA, A., *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, La città del sole, Napoli 2003.

–, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, La città del sole, Napoli 2006.

The Truth about the Post-Impressionists, «Mayfair», 2 April 1913.

TWITCHELL, B. H., *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987.

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Marsilio, Venezia 2008.

VALENTINER, W. R., *Catalogue of a Collection of Painting and Some Art Objects. Flemish and Dutch Paintings*, Vol. II, Philadelphia 1913.

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Sansoni Editore, Firenze 1966-1987.

–, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma 2011.

The Venetian Painters of the Renaissance, by Bernhard Berenson, G. P. Putnam's Sons 1894, *Review*, «The Nation», 12 April 1894.

VENTURI, A., *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. IX, parte II, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1926.

–, *La Biblioteca di Sir Robert Witt*, «L'Arte», XXX, 1927.

VENTURI, L., *Pretesti di critica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1929.

–, *Pitture italiane in America*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1931.

–, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000.

–, *Art Criticism Now*, a cura di Monica Perillo Marcone, Aragno Editore, Torino 2010.

VESCOVO, P., *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Marsilio, Venezia 2011.

Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance, edited by John E. Law and Lene Østermark-Johansen, Ashgate, Aldershot 2005.

Vision and Design. The Life, Work and Influence of Roger Fry, catalogue of an Exhibition by the Arts Council and the University of Nottingham, London 1966.

WALTON, G., *Roger Fry and Art Criticism*, recensione a *Last Lectures*, «Scrutiny», December 1939.

WATNEY, S., *English Post-Impressionism*, Studio Vista-Eastview Editions Inc., London-New York 1980.

–, *The Art of Duncan Grant*, John Murray, London 1990.

WEINBERG, G. S., *Ruskin, Pater, and the Rediscovery of Botticelli*, «The Burlington Magazine», Vol. 129, N. 1006, January 1987.

WHITALL COSTELLOE, M., (M. BERENSON), *The New and Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», Vol. XXXV, N. 207, May 1894.

WHITEHEAD, K., *Broadcasting Bloomsbury*, «The Yearbook of English Studies», Vol. 20, 1990.

WIND, E., *L'eloquenza dei simboli*, a cura di Jaynie Anderson, Adelphi, Milano 1992.

WÖLFFLIN, H., *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, Dover Publications, New York 1932; Ed. It., ID., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, TEA, Milano 1994.

–, *Avvicinamento all'opera d'arte*, Minuziano, Milano 1948.

WOOLF, L., *Mr. Roger Fry*, recensione a *Trasformations*, «The Nation & Athenaeum», 27 November 1926.

WOOLF, V., *Roger Fry. A Biography*, Harcourt, Brace and Company, New York 1940; Ed. It., ID., *Roger Fry. Una biografia*, a cura di Nadia Fusini, Oscar Mondadori, Milano 2013.

–, *Collected Essays*, edited by Leonard Woolf, Hogarth Press, London 1966.

The Works of John Ruskin, edited by E. T. Cook and E. Wedderburn, George Allen, London 1906.

ZANGWILL, N., *Feasible Aesthetic Formalism*, «Noûs», Vol. 33, N. 4., December 1999.

FONTI

Modern Archives, King's College Cambridge (MA-KCC)

Il presente elenco di materiale documentario comprende sia manoscritti inediti, quali testi preparatori di *lectures* e lettere personali, che frammenti di articoli e ritagli di giornali e riviste, ordinati per argomento nei faldoni indicati dalle sigle REF/10, REF/12/1 e REF/13/8. Per tutti i documenti si è preferito lasciare il titolo originale in inglese così come presentato dalle indicazioni d'archivio, con la relativa datazione.

Per una completa consultazione degli indici dei *Fry Papers* si rinvia al sito: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/modern-archives/>

Roger Eliot Fry Papers (REF):

REF/1/6, *Aestheticism and Symbolism* (1885-1889)

REF/1/36, *The Italian Exhibition* (1930)

REF/1/47, *Venetia Revisited* (no date)

REF/1/48, *The Five Best Pictures in the World* (no date)

REF/1/63/5, *Giovanni Bellini* (1894)

REF/1/63/8, *Antonello da Messina and Carpaccio* (1894)

REF/1/64/2, *Giorgione* (1894)

REF/1/64/8, *Tiziano* (1894)

REF/1/74, *Giorgione* (1902)

REF/1/76/1, *Lecture I* (1907?)

REF/1/77, *First Lecture* (1907?)

REF/1/81, *How Pictures Achieve Their Emotional Effect* (1905?)

REF/1/86, *Expression and Representation in the Graphic Arts* (1908)

REF/1/90/5, *Modern Art* (1920s)

REF/1/99, *The Function and Scope of Representation in the Graphic Arts* (1910s)

REF/1/115, *The Subject in Painting* (1926)

REF/1/117/2, *The Development of Modern Art* (1927)

REF/1/128, *The Universality of Rhythm* (1920s)

REF/1/131, *Drawing or Design* (1920s)

REF/1/139, *Modern Art I* (1920s)

REF/1/165, *Untitled Memoir of Italy* (1907?)

REF/3/13, Letters from Bernard Berenson (1899-1902)

REF/3/14, Letters from Mary Berenson (1901-1903)

REF/3/49, Letters from Robert L. Douglas (1902)

REF/3/89, Letters from Herbert P. Horne (1908)

REF/3/97, Letter from John G. Johnson (1908)

REF/10/1, Reviews of Roger Fry's publications (1900-1940)

REF/10/2, Articles on Roger Fry as a painter (1906-1933)

REF/10/3, Articles on Roger Fry's lectures (1911-1921)

REF/10/4, Articles on Roger Fry's activity as employee of the Metropolitan Museum of Art, New York (1906-1907)

REF/10/5, Articles on Roger Fry as an art critic (1905-1923)

REF/10/6, Articles on art exhibitions in London, in particular the First and Second Post-Impressionist Exhibitions (1910-1913)

REF/12/1, Cuttings of Roger Fry articles (1901-1934)

REF/13/8, Cuttings of newspaper and magazine articles on Roger Fry as a critic, painter and writer (1934-1969)

Archivio di Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian
Renaissance Studies

Berenson, Bernard and Mary Papers 1880-2002, Series: Correspondence

Corrispondenza epistolare intercorsa tra:

Bernard Berenson e Roger Fry (1898-1916)

Mary Berenson e Roger Fry (1900-1932)

Bernard Berenson e Herbert P. Horne (1899-1910)

Mary Berenson e Herbert P. Horne (1903)

Bernard Berenson e John Graves Johnson (1904-1917)

Bernard Berenson e Wilhelm R. Valentiner (1912-1946)