

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

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

Cura scientifica

Monica Preti

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Berenson e la Francia

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

BERNARD BERENSON, CHARLES VIGNIER E I MERCANTI D'ARTE ORIENTALE A PARIGI

L'arte orientale a Villa I Tatti

Creata nella manciata di anni che vanno dal 1909 al 1917 circa, la collezione d'arte orientale di Villa I Tatti è stata oggetto di grande interesse nel corso del tempo non solo per lo straordinario assortimento di opere che racchiude, ma anche per le complesse vicende legate alla sua formazione, di cui costituisce una preziosa testimonianza la corrispondenza intercorsa tra Berenson e i suoi mercanti parigini, unilateralmente conservata presso gli archivi di Settignano e fino ad oggi, tuttavia, solo sporadicamente citata¹.

Berenson si era interessato all'oriente sin dal tempo degli studi universitari, ma è solo allo scadere del primo decennio del Novecento che si concretizza l'idea di affiancare alla raccolta di artisti primitivi e rinascimentali anche una selezione di opere orientali. Così Samuels, il più importante biografo berensoniano, rievoca l'arrivo a Settignano del primo acquisto, una testa di Buddha giavanese in pietra:

He [B. Berenson] arrived at I Tatti on October 30, 1909, to a sort of «Royal Entry» which Mary, with her love of pageantry and fun, had prepared for him. [...] Bernhard brought with him the eighth-century Javanese stone Buddha head he had purchased from Bing, the Paris dealer whose place had become a center for the growing vogue of collecting Oriental art. Mary thought the Buddha head «creeping with tactile values» but otherwise hideous. For Berenson its purchase marked the beginning of what was to become a very expensive hobby².

A quel tempo, l'infatuazione di Berenson per l'arte orientale, di cui è testimonianza il teatrale episodio dell'autunno del 1894 nel Museum of Fine Arts di Boston, in cui si era lasciato andare – alla presenza di Ernest Fenolosa e Denman Ross – ad una sorta di isterica presa d'atto della superiorità della cultura figurativa orientale rispetto a quella occidentale, si

Desidero esprimere la mia gratitudine a Monica Preti per l'invito a collaborare al numero monografico di «Studi di Memofonte» dedicato a Bernard Berenson e la Francia. Ringrazio il Direttore di Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies per la gentile autorizzazione a pubblicare i documenti inediti provenienti dalla Biblioteca e Fototeca Berenson. Sono molto grato a Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo, che sono stati un costante e prezioso punto di riferimento per le mie ricerche e mi hanno consegnato, ovviamente in senso metaforico, le chiavi di Villa I Tatti; di questa importante istituzione sia ringraziato anche tutto il gentilissimo personale, che è sempre stato a mia disposizione. Sono molto riconoscente a Carl Brandon Strehlke per le informazioni sul dipinto di Giovanni di Paolo già nella collezione Berenson e a Mario Casari per il fruttuoso scambio di idee sulle miniature persiane. Ringrazio infine la Biblioteca Attilio Mori dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, grazie alla quale mi è stato possibile reperire le immagini di Claude Anet in Persia, ed Alice Ensabella per l'invio del numero di «Cahiers d'art». Dedico questo studio ai miei genitori, sempre entusiasti di partire per Parigi.

¹ Passa brevemente in rassegna alcuni acquisti, menzionando la relativa corrispondenza, ROTILY 1981, pp. 145-147; accenni ai carteggi con i mercanti e alle ricevute di acquisto sono in SAMUELS 1987, pp. 97 e 154, ROBERTS 1991, pp. 23, 24, 29, 57, 60, 90 (limitatamente alle ricevute di Charles Vignier), ROCKE 2001, p. 378, CASARI 2014, pp. 190 (nota 53), 192 (nota 58) e 194. Diverso è invece il caso specifico delle miniature persiane della collezione, che sono state esaminate in relazione ai carteggi conservati ai Tatti da Gauvin Alexander Bailey (BAILEY 2001, pp. 57-58, 61; BAILEY 2002, pp. 3, 4, 6).

² SAMUELS 1987, p. 97. La testa giavanese in pietra è riprodotta, senza menzione della provenienza, in ROBERTS 1991, n. 36. Per ulteriori approfondimenti sulla reazione perplessa di Mary a questo e ad altri acquisti di opere orientali, cfr. STREHLKE 2014, pp. 217-219. Com'è noto, Mary avrebbe superato la sua ostilità nei confronti dell'arte orientale dopo la visita alla grande mostra di arte islamica di Monaco del 1910.

era già molto decantata³: certo anche sotto l'influsso dell'ammirazione per il Sassetta della sua collezione, ora Berenson ricerca raffinate comunanze di atmosfere tra la pittura dei primitivi e l'arte dell'Estremo Oriente (si pensi ad *A Siennese Painter of the Franciscan Legend*, scritto nel 1903 e ristampato nel 1909)⁴, al punto che si potrebbe quasi leggere la progressiva presenza di opere esotiche nella sua collezione anche come un tentativo di tradurre visivamente le considerazioni di ordine teorico che lo avevano portato a scorgere nella pittura senese valori simili a quelli di culture apparentemente così lontane. D'altro canto, questa trasformazione del gusto di Berenson in materia di arte orientale coincideva con la nuova moda, e il vivace mercato, dell'arte islamica (soprattutto la miniatura persiana) ed estremo orientale, con cui aveva avuto ripetutamente occasione di confrontarsi durante i soggiorni parigini e che osservava non solo da un punto di vista estetico ma anche con un occhio all'aspetto finanziario, come traspare ad esempio dai consigli di acquisto ad Isabella Stewart Gardner⁵.

L'insolita compresenza e a volte il diretto confronto della pittura italiana e dell'arte orientale costituiscono certo un *unicum* della collezione di Villa I Tatti, come ha giustamente osservato Strehlke:

The combination of Italian goldground and other pictures with art from Asia that was largely pre-Song Chinese and for the most part figurative was absolutely new. There is, for instance, hardly any porcelain, then part and parcel of most gatherings of Asian art. Furthermore, the installation is very clean, with no accumulation of knickknacks and the other paraphernalia typical of an early twentieth-century house, particular in Umbertine Italy, but also America and England. The difference between I Tatti and other collections of Asian art, like the Isabella Stewart Gardner Museum, is striking. Perhaps the best comparison would be with Frank Lloyd Wright's Taliesin⁶.

Il carattere peculiare della collezione Berenson, e l'insolito accostamento di arte orientale e primitivi italiani, non erano passati inosservati neanche ad un grande esperto come Raymond Kœchlin, che nel suo volumetto *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'extrême-orient* (1930), aveva evidenziato un'affinità tra le atmosfere di Villa I Tatti e quelle del Palais Stoclet di Bruxelles. Vi sono certo sostanziali differenze tra l'austerità rurale della dimora di Settignano e lo sfarzo marmoreo del palazzo progettato da Josef Hoffmann, ma ciononostante Kœchlin scorge un'affinità in quell'audace prossimità tra culture lontane che caratterizza entrambe le raccolte d'arte. Dopo aver elogiato la collezione orientale Gualino, egli prosegue:

Ce serait le seul [Gualino], si l'on ne comptait pas parmi les collections italiennes celles qu'a rassemblées à Florence, dans sa merveilleuse villa de Settignano, le célèbre critique américain Bernard Berenson; quelques peintures chinoises y voisinent avec les chefs-d'œuvre de l'art italien, mais quelles peintures, et comme elles soutiennent, ainsi que les objets de M. Stoclet à Bruxelles, un aussi dangereux voisinage⁷!

³ Cfr. ROCKE 2001, pp. 369-371.

⁴ BERENSON 1909.

⁵ Cfr. *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, pp. 529-530 (lettere di Bernard Berenson del 22 novembre 1914 e del 13 dicembre 1914): Berenson esorta Isabella ad acquistare dal mercante Charles Vignier una «very wonderful» statua cinese, la cui espressione giudica «Leonardesque», al prezzo a suo dire convenientissimo di 42.000 franchi saldabili in due rate molto diluite nel tempo, commentando: «You must recognize that neither price nor terms could be easier».

⁶ STREHLKE 2014, p. 222.

⁷ KŒCHLIN 1930, p. 96. Su quest'opera, si vedano le note alla traduzione inglese, ricche di riferimenti e precisazioni, in appendice a PUT 2000. Una lettera di Kœchlin a Berenson (KŒCHLIN 1924, 15 settembre 1924) rinvia a un loro incontro avvenuto a Roma, dove Bernard e Mary stavano trascorrendo un soggiorno di tre mesi.

Questo «dangereux voisinage» è certo un tratto in comune tra le due collezioni, come anche la presenza di primitivi italiani, una passione di Adolphe Stoclet; si dovrebbe inoltre sottolineare che per l'arte orientale quest'ultimo acquistava in gran parte dagli stessi mercanti frequentati da Berenson a Parigi: Bing, Vignier, L. Rosenberg, Demotte, etc.⁸. Inoltre, i gusti degli Stoclet e quelli dei Berenson potevano parzialmente incontrarsi anche in materia di arte contemporanea, non tanto nell'ambito dell'architettura, data la totale differenza delle loro scelte abitative, quanto piuttosto in quello della pittura: anche Stoclet amava Maurice Denis e si trovava a suo agio con artisti del tardo Ottocento, anche se forse alcune sue preferenze, come quella per Khnopff, avrebbero incontrato le riserve di Berenson.

In questo contesto di affinità, non appare un caso che l'industriale belga avesse insistito affinché i Berenson si recassero nel 1923 a Bruxelles per visitare la collezione. Mary ne dà un ampio resoconto sia in una lettera alla madre di Bernard, inviata da Parigi, che, con maggiore libertà, in un passo dei suoi diari. Nel primo caso, al rientro da Bruxelles, scrive con la consueta franchezza:

There is no other existing collection of works of art to equal that of our host. Bernard felt him to be really a twin brother, as regards taste and wide art interests. The abyss between them was that M. Stoclet never reads, he only consults books in reference to the things he runs. It is indeed a vast difference! Bernard is a passionate and continuous reader⁹.

Nell'intimità del diario, l'ammirazione per la collezione è ripetuta, mescolata a qualche riserva sulla monotonia di un'abitazione progettata in modo unitario dalla struttura architettonica ai minimi particolari (nonché sulla scomodità delle camere da letto, che le ricordano le cabine dei piroscafi, per non parlare della vivacità dei bimbi Stoclet). Ma al netto degli aneddoti qui la collezione di Adolphe è giudicata meravigliosa, anche se alla perfezione del suo gusto si aggiunge ora il bemolle di un «quasi»:

27 ottobre

[...]

Train 2.15-6 without stop to Brussels. The Stoclet's house is a real Aladdin's palace, built in precious marbles. But the bedrooms are just like the cabins in a big Atlantic liner!! Everything, down to the spoons, was designed by a Viennese architect, hence a certain harmony, but a marked lack of individuality. But his taste as a collector is nearly faultless!

28 ottobre

Spent the day seeing Mr. Stoclet's MARVELLOUS collection of everything from Egypt Early empire to the XV century in Europe. A complete surprise. Certainly the finest colln. [collection] we have ever seen. The best best things are the small white stone head of Akenaten [*sizi*], a Chinese picture of a rider, a middle Empire seated figure, and some of the mediaeval objects. But there are hundreds of first class things!! They are nice, but their 3 chn. [children] are of the Apache type.

29 ottobre

Went to the Egyptian section of the Musée Cinquantième w. [with] M. [nome illeggibile] and M. Stoclet. Saw also the mediaeval things. Afternoon seeing one by one M. Stoclet's very remarkable colln [collection] of early Italian pictures. He has the most captivating Giovanni di Paolo in existence. What a wonderful collection!! His taste is nearly perfect. Only they never read. We didn't see a book in the house [...]. Most strange¹⁰.

⁸ Cfr. DUMOULIN 2011, p. 202.

⁹ BERENSON_M 1923a, lettera del 3 novembre 1923.

¹⁰ BERENSON_M 1923b, 27-29 ottobre 1923.

Si può forse leggere, in quel «quasi», una riserva di Mary, e certo anche di Bernard, sul carattere eclettico della collezione visitata a Bruxelles. Non a caso, Mary estrapola, fra le cose più belle della raccolta, una scultura egiziana¹¹, un dipinto cinese e un'opera di Giovanni di Paolo, ricostituendo in un certo senso, con una lieve variazione, abbinamenti già da tempo sperimentati a Villa I Tatti, mentre passa sotto silenzio altri settori della collezione, che aveva un carattere universalistico ed includeva non pochi esempi di arte precolombiana e africana. Anche Kœchlin esalterà la presenza di tutte le civiltà nella raccolta di Bruxelles, affermando che «une visite chez M. Stoclet semble une promenade à travers les siècles et les continents, et ce voyage est un enchantement»¹². Non si poteva certo dire lo stesso delle opere raccolte a Settignano, dove bastavano le dita di una mano per contare i reperti egiziani e precolombiani e le opere africane erano assenti o quasi: la collezione Berenson non si spiegava nel nome di un programmatico enciclopedismo, quanto piuttosto sulla base di segrete alchimie e quintessenziali affinità¹³.

Il fondo Vignier dell'Archivio Berenson

Il corpus di lettere inviato da Charles Vignier a Berenson tra il 1910 e il 1930 costituisce il nucleo più consistente della corrispondenza intercorsa tra il critico americano e i mercanti d'arte orientale parigini e senz'altro il più interessante per ricchezza di contenuti e varietà d'accenti. Anche se si può ricostruire lo scambio epistolare solo per metà e a senso unico, è tuttavia possibile delineare, pur nella frammentarietà della documentazione, un rapporto non dettato solo da fattori contingenti ma esteso anche a temi e problemi che esulano dalla mera necessità mercantile, e che anzi si aprono addirittura a questioni di natura intima e privata.

Se si mette a confronto tale corrispondenza con quella inviata dagli altri mercanti, si ha immediatamente l'impressione di un livello d'intesa più profondo, e d'altronde che Vignier fosse secondo Berenson il mercante più brillante della scena parigina è confermato da una sua lettera, inviata al collezionista Grenville Winthrop, in cui dichiara di volerlo aiutare nel periodo di crisi scatenato dalla prima Guerra Mondiale: «Mes amis antiquaires sont durement frappés. Le plus brillant d'entre eux, Vignier, s'est transféré dans un endroit plus spacieux et a donc encouru des dépenses qu'il doit affronter de son mieux. J'essaie de persuader mes amis de lui acheter quelques uns de ses beaux objets»¹⁴. L'elenco delle testimonianze a favore del mercante potrebbe continuare: ad esempio, Nicki Mariano sottolinea come Berenson si sentisse a Parigi felicemente nel suo elemento naturale e frequentasse allegre brigate di amici e conoscenti fra cui viene ricordato anche Vignier¹⁵; ed anche ad Isabella Stewart Gardner, che coinvolge nell'acquisto di arte orientale per la collezione di Fenway Court, Berenson aveva dichiarato che Vignier era il suo antiquario preferito¹⁶. Infine, si può citare il ricordo tardo (1949) di George-Henri Rivière, che rievoca serate mondane e allegre presso i visconti di Noailles o lo stesso Vignier, facendo sicuramente riferimento agli anni Venti. Il direttore del Musée national des arts et traditions populaires scrive a Berenson: «Je songe aux moments heureux et lointains où

¹¹ Per una messa a fuoco della questione dell'arte egiziana tra Otto e Novecento, cfr. MESSINA 1993, pp. 128-136.

¹² KœCHLIN 1930, pp. 88-89.

¹³ Un caso ancora diverso è quello del collezionista Victor Goloubew, che aveva per così dire sostituito l'iniziale passione per il Rinascimento italiano con quella per l'Oriente. Cfr. JEAN 1914, p. 10.

¹⁴ Lettera di Bernard Berenson a Grenville Winthrop (23 dicembre 1914), cit. in traduzione francese in ROTILY 1981, p. 129.

¹⁵ Cfr. MARIANO 1966, p. 85.

¹⁶ Cfr. *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 529 (lettera di Bernard Berenson del 22 novembre 1914): «I find great distress among the dealers, and my favourite among them Vignier is in a bad way because just before war began he incurred tremendous expense by moving into a new place. Consequently he is ready to sell at nearly cost price».

nous nous voyons [*sic*] chez nos amis Noailles et Vignier! Que d'événements depuis! Je me réjouis du moins que vous les ayez vaillamment traversés!»¹⁷.

Charles Vignier: dalla poesia al mercato dell'arte

Prima di iniziare l'attività mercantile dedicata principalmente, ma non solo, all'arte del Medio ed Estremo Oriente, Charles Vignier, nato a Ginevra nel 1868, approda a Parigi nel 1881, dividendosi tra il giornalismo e la scrittura di poesie simboliste nel solco di Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine: la sua non ricchissima produzione, caratterizzata dalla tipica musicalità della lirica *fin-de-siècle*, presenta anche qualche tema legato all'oriente, che può tuttavia rientrare più nel gusto dell'epoca per l'esotismo che costituire un preciso indizio dei suoi futuri interessi¹⁸. Più che dalla sua attività letteraria, la sua giovinezza rimane segnata da un evento legato alla moda dei duelli, che erano all'ordine del giorno nella Francia di fine Ottocento: nel 1886, Vignier uccide con un colpo di spada il poeta Robert Caze, che lo aveva sfidato sulla scia di un articolo in cui il ginevrino aveva contribuito ad infamarlo¹⁹. Anche se deve essere messo a fuoco nel contesto dell'epoca, in cui il duello era un costume sociale diffuso da assolvere come un'incombenza di *routine*, l'episodio contribuisce a delineare Vignier come un uomo dal carattere se non violento certo aggressivo, dedito ad occupare la scena letteraria più con il clamore di gesti plateali che con la potenza della sua produzione poetica.

La copertina della rivista «Les Hommes d'aujourd'hui», che gli aveva dedicato un ritratto a cura di Félix Fénéon²⁰, lo presenta come un dandy raffinato nell'atto di fumare una sigaretta con *nonchalance*, ma occorre rettificare questo *cliché* con la notizia ben più significativa che in quegli anni si sarebbe battuto in duello addirittura una ventina di volte (l'elenco degli sfidanti o sfidati include anche, nel 1888, il poeta simbolista Jean Moréas). Anche se la morte di Caze sembra dovuta più alla sua imperizia che a una volontà omicida di Vignier, su quest'ultimo pesa il giudizio severo e *tranchant* di Edmond de Goncourt, che lo giudica «un insetto velenoso», una creatura viperina il cui contributo alla vita letteraria del tempo si era esaurito nella calunnia e nella perfidia²¹.

Non è facile collegare questo quadro giovanile all'insegna della *bohème* e dell'anarchia con i successivi sviluppi della carriera di Vignier, che diventa nel corso dei primi tre decenni del secolo un apprezzato specialista e antiquario soprattutto, ma non solo, di arte orientale. Un documento fondamentale per mettere a fuoco l'attività commerciale di Vignier, specialmente con riferimento al Medio Oriente, è il carteggio con il fratello Émile, che il mercante stesso aveva inviato in Iran per far fronte alle richieste dei clienti: tra il 1909 e il 1910, e poi tra il 1911 e il 1914, Émile si impegna in una campagna di acquisti e anche in attività archeologiche finalizzate ad interessi commerciali; nel 1913, in particolare, affitta dei terreni a Rey iniziando una campagna di scavi che si rivela così fruttuosa da attirare l'attenzione del *chargé de mission archéologique* del Governo francese²². Durante il secondo periodo di soggiorno, Émile invia al

¹⁷ RIVIÈRE 1931-1949, lettera del 12 gennaio 1949.

¹⁸ Cfr., ad esempio, VIGNIER 1886a (si vedano qui, in particolare, i componimenti *Japonaise*, *Pagode*); VIGNIER 1886b. Un ampio elenco della produzione di Vignier in ambito giornalistico, letterario, ma anche di didattica della lingua francese, è in NASIRI-MOGHADDAM 2006, p. 440, nota 9 e p. 443, nota 24.

¹⁹ Vignier, che già aveva avuto degli attriti con lo sfidante l'anno precedente, aveva scritto, sulla «*Revue moderniste*» di cui era redattore, che Caze era stato picchiato da un altro letterato, Champsaur, che in precedenza lo aveva a sua volta pubblicamente schernito. Cfr. NAUROY 2004, pp. 184-185.

²⁰ FÉNEON 1887, pp. 1-2.

²¹ Goncourt scrive su Vignier nel suo *Journal* alle date del 1887 e 1891. Cfr. NAUROY 2004, pp. 185-186.

²² Vignier ne farà un resoconto in un articolo pubblicato in collaborazione con Roger Fry. Cfr. FRY-VIGNIER 1914.

fratello ben 122 lettere e 25 telegrammi²³: rispetto alle scarse informazioni che emergono dai resoconti pubblicati dai non molti mercanti che si erano recati in Persia, come ad esempio quelli di Claude Anet, il cui volume *La Perse en automobile* (1906) è peraltro corredato di un prezioso apparato fotografico (Figg. 1, 2)²⁴, e al più generale silenzio che avvolgeva gli interessi commerciali di chi operava nel settore dell'antiquariato, la corrispondenza dei fratelli Vignier illumina con precisione molti dettagli di un mondo chiuso e senza scrupoli che si muove sullo sfondo della crisi politica iraniana del periodo 1905-1911 e approfitta del saccheggio delle collezioni d'arte reali e private che finiscono sul mercato parigino: «In the field of Persian painting in particular, it was not only professional scholars who showed the way but amateurs, collectors and dealers. Paris was the unchallenged centre of their operations»²⁵.

Charles Vignier ottiene la licenza di *marchand d'objets d'art* il 24 dicembre 1904 e apre una galleria di antiquariato a Parigi che, a giudicare dalla fiducia che Berenson gli accorda con i suoi acquisti a partire dal 1910, doveva decisamente aver preso un buon abbrivio: tra i clienti si contano David David-Weill, Georges Salles, Charles Gillet e molti altri ancora. La corrispondenza ai Tatti attesta tre denominazioni per la sua attività commerciale: la prima sede si trovava al numero 34 di rue Laffitte, nel nono *arrondissement*, e si fregiava del nome di «Orient Extrême-Orient – Objets d'art» (vicina al boulevard Haussman, la via era frequentata da artisti, collezionisti e mercanti e beneficiava della vicinanza dell'*hôtel des ventes* della rue Drouot)²⁶; all'altezza del 1912, la carta intestata reca la dicitura «JAPON Objets d'art anciens estampes», come a indicare una più ristretta specializzazione in ambito giapponese e con particolare riferimento alla grafica (sono infatti gli anni in cui Vignier cura le mostre di stampe giapponesi al Musée des Arts Décoratifs)²⁷; il 18 giugno 1914, infine, pochi giorni prima dall'attentato di Sarajevo, Vignier inaugura una nuova e lussuosa sede, «Arts d'Asie», al 4 di rue Lamennais, vicino agli Champs-Élysées, di cui scrive orgogliosamente a Berenson («Je vous apparais dans tout mon lustre. Hôtel aux Champs-Élysées, téléphone, adresse télégraphique et avec mon nouveau prénom d'une euphonie louisquatorzième "Ardasie". Si j'avais encore la force et le courage de faire un fils, je le baptiserais ainsi»), ma che in realtà acuirà sensibilmente i suoi problemi economici nel corso della prima Guerra Mondiale²⁸.

²³ La corrispondenza, non inclusa nei lotti della collezione Vignier venduta all'asta alla morte della sua ultima erede nel 1979, è ricomparsa sul mercato dell'arte ed è stata oggetto di una tesi di laurea e di un contributo di Nasiri-Moghaddam, che si è tuttavia avvalso per i suoi studi di una copia del documento originale di cui non ha potuto indicare il nome del proprietario. Sulle vicende del carteggio, cfr. NASIRI-MOGHADDAM 2006, p. 443; per un'analisi dei contenuti, cfr. NASIRI-MOGHADDAM 1997, pp. 31-181.

²⁴ Si veda ANET 1906; ANET 1924. Per inciso, Berenson acquisterà da Anet anche due coppie di lunghi tappeti guida, identificabili con quelli attualmente nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti (Fig. 3). Cfr. ANET 1910-1916, ricevuta del 18 ottobre 1910, lettera del 2 febbraio 1911, fattura e lettera del 13 febbraio 1911.

²⁵ HILLENBRAND 2010, p. 205.

²⁶ Rispettivamente ai numeri civici 16 e 37 (e poi al 6) di rue Laffitte avevano da tempo insediato le loro attività mercantili anche Paul Durand-Ruel ed Ambroise Vollard.

²⁷ Tra il 1911 e il 1914, con cadenza annuale, Vignier aveva curato (con R. Kœcklin, H. Inada e J. Lebel) sei mostre di stampe giapponesi, principalmente provenienti da collezionisti e mercanti francesi, presso il Musée des arts décoratifs di Parigi.

²⁸ Per gli indirizzi delle sedi e la denominazione dell'attività, cfr. VIGNIER 1911-1914, lettere del 28 ottobre 1910, 3 luglio 1911 (promemoria-fattura) e 18 giugno 1914. Quest'ultima lettera contiene il riferimento all'invio di fotografie di sculture cinesi («Je vous envoie sous pli séparé une série de photos qui montrent des sculptures authentiquement Tang. J'y joins deux autres photos (celles-ci sur fond noire) qui montrent deux sculptures»; Vignier spera che Berenson acquisterà queste ultime). Nella fototeca di Villa I Tatti, nella scatola «AI 7 – Chinese Sculpture / Homeless» sono effettivamente conservate diverse fotografie inviate a Berenson dai suoi mercanti francesi tra il 1913 e il 1921: cinque statue cinesi, classificate sul retro a matita «Vignier 1914»; due teste e sei sculture cinesi, classificate sul retro a matita blu «Wei Rosenberg 1913»; un bassorilievo cinese, classificato sul retro a matita «D. Kelekian Febr. 1920», e molte altre ancora.

Infine, diversi passi del carteggio testimoniano delle difficoltà economiche di Vignier, che ora chiede a Berenson un prestito o un anticipo, ora sollecita il saldo di oggetti già venduti (cfr. VIGNIER 1911-1914, lettere del 25 maggio e 29 luglio 1914; VIGNIER 1915-1917, lettera del 23 giugno 1915; VIGNIER 1919-1930, lettere del 25

La carriera di Charles Vignier è segnata da due eventi espositivi di rilievo a cavallo della prima Guerra Mondiale: il primo, nel 1913, è dedicato alla presentazione delle sue collezioni di oggetti orientali, ma anche egiziani, aztechi e di ventidue pezzi di *art nègre* presso le galeries Levesque al Faubourg Saint-Honoré²⁹. L'evento, oggi considerato come una delle prime esposizioni pubbliche di scultura africana, testimonia una specializzazione di Vignier che, come si vedrà, non avrebbe potuto trovare terreno fertile in Berenson, il quale, com'è noto, aveva impostato la sua visione critica secondo coordinate teoriche che non prevedevano alcuna apertura per il cosiddetto primitivismo e per la rivalutazione che ne veniva fatta nel clima delle avanguardie. Per Vignier, invece, tale ramo della sua attività mercantile non era affatto secondario, come testimonia il fatto che avesse concorso, nel 1915, alla pubblicazione del celebre saggio *Negerplastik* di Carl Einstein: delle novantaquattro opere di scultura riprodotte nel volume (principalmente africana, ma con una piccola presenza di opere dell'Oceania), quasi la metà provenivano da una ristretta cerchia di ambito privato che comprendeva, oltre a Vignier, l'artista collezionista Frank Burty Haviland e il mercante József Brummer³⁰. Vignier avrebbe poi continuato ad occuparsi di arte africana anche oltreoceano, collaborando, analogamente a quanto aveva fatto Paul Guillaume, con Marius de Zayas nel 1919-1920.

L'altro evento espositivo che consacra il successo di Vignier è la grande esposizione d'arte orientale che si tiene a Parigi nel 1925³¹, che riceve le lodi sul «Burlington Magazine» di un altro fine conoscitore del tempo, Osvald Sirén: «The very beautiful and instructive exhibition of Oriental art arranged by M. Charles Vignier in the Chambre Syndicale de la Curiosité et des Beaux-Arts contained a few large and important pieces of Chinese sculpture which till then had remained completely unknown»³². Il catalogo di questa esposizione, oltre a rivelarsi – come si vedrà – un'importante fonte di precisazioni per la collezione Berenson, è un attestato della pubblica affermazione di Charles Vignier come grande esperto d'arte orientale e, al tempo stesso, anche un prezioso documento che fornisce un'accurata mappatura dei principali collezionisti privati di arte del Medio ed Estremo Oriente a quel tempo, a Parigi e

marzo 1919 e 22 marzo 1923).

²⁹ Cfr. *COLLECTIONS DE M. CHARLES VIGNIER* 1913. Una copia del catalogo è presente nella Biblioteca Berenson a Villa I Tatti.

³⁰ Brummer avrebbe esortato Einstein a pubblicare il saggio, forse anche finanziandolo. Cfr. BASSANI-PAUDRAT 2009, pp. 151-154.

³¹ Cfr. *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925.

³² SIRÉN 1925, p. 276. Sirén, storico dell'arte finlandese di lingua svedese, aveva radicalmente modificato i suoi ambiti di ricerca dopo la prima Guerra Mondiale, passando dall'arte del Rinascimento italiano a quella cinese, che insegnò a lungo presso l'Università di Stoccolma. Proprio nello stesso anno della mostra di Vignier, la collezione cinese di Sirén venne esposta presso il Musée Cernuschi di Parigi e, nonostante l'eccellente qualità delle opere, venne solo parzialmente acquistata dalle autorità svedesi nel 1926 per confluire nel neonato Museo di Antichità dell'Estremo Oriente di Stoccolma (Östasiatiska Samlingarna). Le trattative erano state particolarmente tese e complicate anche dalla richiesta di Sirén di ottenere una posizione ufficiale in ambito museale. Solo dopo un periodo di lunga esitazione, durante il quale Sirén aveva anche esplorato la possibilità di accettare una cattedra di Storia dell'arte cinese a Yale (dove conosceva bene il medievista Arthur Kingsley Porter e aveva già collaborato nel 1915 al catalogo della collezione Jarves di primitivi italiani), egli accettò, nell'ottobre 1926, il posto di curatore dei dipinti e delle sculture presso il Nationalmuseum di Stoccolma, pur rimpiangendo la scarsa libertà di movimento che ciò comportava e l'assenza di una volontà di costituire una sezione di arte orientale. Seguirono lunghe trattative per un passaggio di Sirén al Museo di Antichità dell'Estremo Oriente di Stoccolma, legate al finanziamento di un benefattore e alla donazione di un'altra parte della sua collezione che venne appositamente valutata da Edgar Worch, ma le trattative naufragarono.

È importante ricordare che la rete di contatti internazionali di Sirén nell'ambito della ricerca e del collezionismo di arte orientale era vasta e ramificata: dal 1923 al 1926 aveva praticamente soggiornato a Parigi, collaborando con il Musée Guimet e il Musée Cernuschi e intrattenendo rapporti con i mercanti Vignier e C.T. Loo e con i collezionisti Raymond Kœchlin, David David-Weill e, a Bruxelles, Adolphe Stoclet; tra il 1925 e il 1926 è in Italia, dove riallaccia i contatti con Lionello Venturi e Riccardo Gualino, la cui collezione aveva forse visitato già in precedenza; tra il 1924 e il 1927 si registrano soggiorni a Berlino, nel corso dei quali incontra, tra gli altri, Wilhelm von Bode e Friedrich Sarre. Cfr. TÖRMÄ 2013, pp. 97-106.

non solo. Nell'introduzione, Vignier sottolinea il grande sforzo effettuato per raccogliere le opere in mostra, provenienti anche da collezioni straniere, e annuncia una futura glossa critica di commento ai pezzi, che per il momento appaiono – spiega il curatore – con una «nomenclature succincte, forcément hâtive des objets exposés», giustificabile solo come gesto di cortesia nei confronti dei proprietari³³. Se si pensa alla disinvoltura delle pubblicazioni di arte orientale dell'anteguerra, in particolare di miniatura persiana³⁴, il compromesso di Vignier segnala se non altro la consapevolezza della criticità in cui versavano gli studi e il desiderio di attenersi a criteri più scientifici.

Tra i prestatori spiccano nomi importanti: per quanto riguarda i mercanti, in un elenco necessariamente incompleto, compaiono Claude Anet, József Brummer (a questa data già trasferitosi a New York), Joseph Demotte (deceduto due anni prima, nel 1923, ma comunque presente con tre pezzi della sua collezione); René Haase (che aveva rilevato l'attività dei Bing); Dikran Kelekian, con una quarantina di pezzi (esponente della vecchia guardia, già membro della giuria dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e Commissario Generale della Persia all'Esposizione Universale di St. Louis del 1903-1904, vantava sedi al Cairo e a New York e venne contattato da Berenson all'inizio degli anni Venti per conto di Isabella Stewart Gardner)³⁵; Édouard Larcade, grande antiquario e mecenate delle collezioni pubbliche; M.M. Loo, il 'Kahnweiler' dell'arte orientale, che avrebbe inaugurato, di lì a poco, la celebre pagoda della rue de Courcelles; e, ovviamente, lo stesso Vignier, che con le sue quasi cento opere in esposizione dimostra di essere un punto di riferimento del settore.

Anche il *parterre* dei collezionisti si presenta molto ricco: oltre a Berenson, sono presenti il letterato Paul Claudel; Ralph Curtis (che aveva condiviso con Berenson la moda parigina dell'antiquariato orientale negli anni che portano al conflitto mondiale); il *couturier* Jacques Doucet, uno dei principali prestatori con un'ottantina di pezzi; l'Inghilterra è rappresentata da M. Eumorfopoulos (sotto la cui iniziale può celarsi la madre o una delle sorelle di George Eumorfopoulos, il noto collezionista inglese di arte orientale che negli anni Trenta avrebbe donato la sua raccolta al British Museum e al Victoria and Albert Museum), ma anche da Charles L. Rutherston, industriale che aveva assemblato un'importante collezione di arte cinese già a partire dal 1908 (e che qui può naturalmente anche essere ricordato per la coincidenza di essere stato il fratello maggiore di William Rothenstein, che aveva dipinto il noto ritratto di Bernard Berenson nel 1907), e da H.-J. Oppenheim³⁶; l'industriale lionese Charles Gillet

³³ *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925, p. 4.

³⁴ Sulla disastrosa situazione degli studi di miniatura persiana fino alla mostra di Monaco del 1910, dove purtroppo l'argomento in questione, affidato allo svedese Fredrik Robert Martin (già responsabile di inauditi scempi al patrimonio librario persiano, in questo affiancato da numerosi mercanti), non venne trattato con lo stesso rigore scientifico delle altre sezioni del catalogo, cfr. HILLENBRAND 2010, pp. 206-207.

Labrusse ha inoltre sottolineato come la mostra monacense avesse coagulato l'attenzione di quei collezionisti e mercanti, fra cui lo stesso Vignier (oltre a Léonce Rosenberg, Dikran Kelekian e Georges-Joseph Demotte), che amavano definirsi 'progressisti' ed erano inclini a leggere la moda della miniatura persiana in sintonia con gli sviluppi dell'arte contemporanea. Cfr. LABRUSSE 2011, pp. 65-66. Non occorre sottolineare che l'entusiasmo di Bernard e Mary Berenson per questo evento espositivo era di tutt'altra natura.

Ritornando a F.R. Martin, infine, la sua figura meriterebbe ulteriori indagini, dato che il suo libro sulla miniatura persiana *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey* (MARTIN 1912) «was completed when Martin was living at Bellosguardo, Florence, not far from the Villa I Tatti where Bernard Berenson lived. Martin's decision to write this book in English, and to include details about items from his own collection, suggests that he wished to attract the attention of American and British collectors and scholars». (VERNOIT 2000, p. 36). Anche Bailey ha attirato l'attenzione su una lettera (12 luglio 1912, Biblioteca Berenson) in cui Léonce Rosenberg, che collaborava con Martin, chiede a Berenson informazioni sulla villa fiorentina dello svedese (Cfr. BAILEY 2002, p. 16, nota 27). Su Martin, infine, si vedano gli importanti aggiornamenti di Mario Casari nel suo contributo in questo numero di «Studi di Memofonte».

³⁵ Il carteggio conservato ai Tatti (KELEKIAN 1920-1922) si riferisce ad acquisti non andati a buon fine.

³⁶ Su Eumorfopoulos e Oppenheim, per l'aspetto della ceramica cinese, cfr. PIERSON 2007, pp. 81-114; sul collezionismo di arte cinese, *COLLECTING CHINA* 2011, *passim*.

partecipa con una trentina di pezzi; Albert e Lucien Henraux, nipoti di Carlo Placci, come anche Marthe Hyde, sono esponenti dell'alta società parigina frequentati anche da Berenson; la presenza di Alphonse Kann, il banchiere compagno di liceo di Marcel Proust che fu forse tra i modelli del personaggio di Swann nella *Recherche*, attesta il vasto raggio di interessi della sua collezione, che si stava tuttavia sempre più concentrando sull'arte contemporanea³⁷; con oltre 130 pezzi, Raymond Kœchlin appare come il primo prestatore dell'esposizione, a riprova della sua importanza di collezionista e di catalizzatore culturale nella Francia del tempo (la sua conoscenza con Vignier data dal tempo delle mostre sulle stampe giapponesi, curate, come si è visto, per il Musée des Arts Décoratifs tra il 1909 e il 1914)³⁸; Gaston Migeon, curatore della mostra di arte musulmana presso il predetto museo (1903) ed autore del primo manuale di arte islamica apparso in Europa (1907)³⁹, e il già menzionato Osvald Sirén, sono esempi di studiosi che affiancavano all'indagine scientifica il collezionismo inteso, oltre che come passione, anche come imprescindibile esigenza di ricerca; sono inoltre presenti opere della collezione del gioielliere Henri Vever, co-curatore della mostra parigina di miniature persiane del 1912⁴⁰, nonché delle altrettanto importanti collezioni parigine Gillot e Mutiaux, che avevano attirato l'attenzione, rispettivamente nel 1903 e nel 1926, dello stesso Kœchlin⁴¹; il belga Adolphe Stoclet, infine, che come si è visto aveva alimentato il suo collezionismo orientale alle stesse fonti di Berenson, è generosamente presente. Emerge in sostanza dal catalogo lo spaccato di un mondo di studiosi, collezionisti e mercanti che intrattenevano stretti rapporti e che la mostra di Vignier, che aveva voluto guardare oltre i confini francesi, aveva ulteriormente contribuito a ravvicinare⁴².

Occorre infine ricordare che dopo la prima Guerra Mondiale Vignier sarà soprattutto attivo come esperto di arte orientale presso l'*hôtel des ventes* Drouot, incarico che, come emerge dal carteggio con Berenson, sembra affaticarlo non poco, certo anche a causa delle non più ottime condizioni di salute. In particolare, a Drouot egli curerà le seguenti vendite: nel 1921, le stampe giapponesi della collezione Michel Manzi; nel 1922, una collezione di antichi oggetti persiani appartenenti a J. Moussa di Teheran; nel 1923, la collezione di arte cinese di Edgar Worch, il mercante tedesco che aveva iniziato un'attività di importazione di porcellane e bronzi cinesi a Parigi presso lo zio Adolphe e i cui beni erano stati posti sotto sequestro allo scoppio della prima Guerra Mondiale, come era anche accaduto, nell'ambito dell'arte contemporanea, a Kahnweiler⁴³; a partire dallo stesso anno, cura anche la liquidazione della collezione, parimenti messa sotto sequestro, di Rudolf Meyer-Riefstahl, islamista monacense che si era trasferito a Parigi all'inizio del secolo, insegnando germanistica alla Sorbona ma occupandosi anche di arte contemporanea e collaborando con il gallerista Heinrich Thannauer a Monaco (1904) e con Roger Fry a Londra (1910), anche se in quegli anni il suo nome è soprattutto legato all'incarico di commissario generale per l'esposizione di arte islamica a Monaco del 1910⁴⁴; a partire dal 1923, cura una serie di vendite di *orientalia* già nella collezione di Charles Edward Haviland,

³⁷ Grazie alla sua visibilità sociale, Kann condizionava il mercato con i suoi acquisti, contribuendo a far aumentare le quotazioni degli artisti che incontravano il suo favore. Cfr. GEE 1981, pp. 91-92.

³⁸ Sulle opere della collezione Kœchlin donate qualche anno dopo ai musei francesi, cfr. GUÉRIN 1932.

³⁹ MIGEON 1907. L'altro volume, dedicato all'architettura, era stato curato da Henri Saladin.

⁴⁰ MARTEAU-VEVER 1913. La mostra si era in realtà tenuta nel periodo giugno-ottobre 1912. In precedenza, Henri Vever aveva pubblicato tre volumi sui gioielli francesi del XIX secolo; cfr. VEVER 1906-1908.

⁴¹ Cfr. KOECHLIN 1903, pp. 17-24; KOECHLIN 1926, pp. 66-72.

⁴² Cfr. *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925, p. 3.

⁴³ Edgar Worch, che aveva anche aperto una filiale a New York per i mesi estivi, segno di un mercato particolarmente florido nel periodo prebellico, rimase ferito a Verdun. Nel dopoguerra riprese la sua attività dapprima a Berlino, per poi trasferirsi a Ginevra negli anni Trenta ed emigrare a New York nel 1938, dove fino alla sua morte, nel 1972, rimase un punto di riferimento come fine conoscitore d'arte cinese. Il suo distacco da Parigi, allo scoppio della guerra, aveva quindi eliminato, in un certo senso, uno dei principali concorrenti di Charles Vignier.

⁴⁴ Sulla mostra, cfr. TROELENBERG 2010, pp. 37-64.

ricchissimo proprietario di una fabbrica di porcellane a Limoges deceduto due anni prima⁴⁵; analogamente, dopo la morte nel 1921 di Louis Gonse, tra i primi specialisti di arte giapponese in Francia, curerà le aste dedicate alla sua collezione; un'altra raccolta celebre che passa tra le mani di Vignier è quella di Jacques Doucet, messa in vendita nel 1930 alla Galerie Georges Petit dopo la morte del celebre *couturier*, per restare infine nell'ambiente degli stessi mercanti, Vignier cura la vendita della collezione orientale di Siegfried e Marcel Bing, transitata nelle mani di René Haase in concomitanza con il rilevamento della loro attività commerciale da parte di quest'ultimo alla prematura morte di Marcel nel 1921⁴⁶.

L'aver trattato numerose vendite connesse alla successione di collezioni di personaggi con cui aveva intrattenuto fino a poco tempo prima rapporti professionali o di amicizia non manca di stimolare il freddo umorismo di Vignier, che proprio in quella che sembra essere l'ultima lettera scritta a Berenson, il 23 dicembre 1930, gli chiede se abbia ricevuto il catalogo dell'asta Doucet e si definisce ormai un esperto in necrologi:

Je vous ai envoyé à Settignano le catalogue Doucet et j'étais même surpris que, parmi les rares personnes de haute sélection qui l'ont reçu, vous fussiez le seul à n'avoir pas salué, avec le mélange de grâce et d'ironie qui vous appartient, le pur chef-d'œuvre qu'est ma préface. Je suis évidemment le maître nécrologue. Je vous le prouve en vous adressant un nouvel exemplaire⁴⁷.

Vignier e Berenson

Ma cosa poteva avere in comune, al di là del rapporto commerciale, il raffinato ed elitario Bernard Berenson con il ruvido e sanguigno Charles Vignier, che da giovane duellava e da anziano alza il gomito e si abbandona a tanghi da balera⁴⁸? Intanto, entrambi avevano lasciato alle spalle una carriera letteraria, per Berenson appena abbozzata e per Vignier più consistente, ma in tutti e due i casi coniugata al passato, se si eccettua qualche eleganza poetica qua e là disseminata nella corrispondenza del ginevrino; l'interesse berensoniano per l'Oriente, che si riacutizza in occasione della necessità di arredare la villa di Settignano, è certo il motivo oggettivo del rapporto, che tuttavia si trasformerà in qualcosa che andrà al di là della trattativa commerciale; sul piano del gusto, la quintessenzialità perseguita dal Berenson collezionista può aver trovato un ideale interlocutore in Vignier, che, come racconta Kœchlin, prediligeva allestimenti di ampio respiro che valorizzassero gli oggetti d'arte⁴⁹; sono entrambi molto mondani, come provano le testimonianze sopracitate, ed hanno conoscenze in comune⁵⁰; sono entrambi conoscitori, che basano il loro approccio all'arte su una conoscenza diretta e su un

⁴⁵ Nato a New York nel 1865, Charles Edward era il padre di Frank Burty Haviland, precedentemente nominato a proposito del collezionismo di arte africana.

⁴⁶ Cfr. WEISBERG 1987, p. 67, nota 9.

⁴⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 23 dicembre 1930.

⁴⁸ In una lettera a Berenson del 1921, un Vignier che ha superato la cinquantina scrive: «Et aussi, laissez que j'en finisse avec ma damnée amorosité. Les tangos et les blues m'ont valu une terrible rechûte. Mais déjà le pronostic est plus favorable. Je m'humilie en ma chair, ou disons mieux, ma chair m'humilie. Elle me torchit parfois. J'assiste au déclin du gorille» (*Ivi*, lettera del 11 agosto 1921). Nella lettera di cui alla nota precedente, lamentandosi delle limitazioni imposte dalla malattia, Vignier elenca ciò cui ha dovuto rinunciare: «c'est renoncer chaque jour un peu de ce qui valait la peine de vivre hier. Si ça continue, je n'aurais bientôt plus de vices. J'ai supprimé l'alcool, j'ai aboli le champagne. On ne me voit plus passer mes nuits dans les dancings. J'élude les foules» (*Ivi*, lettera del 23 dicembre 1930).

⁴⁹ «M. Charles Gillet, le grand industriel lyonnais, [...] se fournit volontier, je crois, chez Vignier, de qui il a appris le secret de ne pas s'encombrer et de porter son effort sur la pièce caractéristique». KŒCHLIN 1930, p. 76.

⁵⁰ Nella lettera del 23 dicembre 1914, ad esempio, Vignier informa Berenson che Matisse va a trovarlo di tanto in tanto: «Il est épris de ma fille que j'aurais dû vous montrer, car elle est fort jolie. Il fait quelques études d'elle au crayon en vue d'une eau-forte» (VIGNIER 1911-1914).

occhio addestrato (non è un caso che in una delle lettere Vignier citi il metodo berensoniano in rapporto all'arte cinese)⁵¹; infine, sono entrambi legati al mercato dell'arte, Vignier alla luce del giorno, Berenson indirettamente, nell'oscurità del suo vincolo segreto con Duveen che tanto lo corrodeva interiormente: certo il critico americano doveva trovare affascinanti i pettegolezzi raccontatigli da Vignier a proposito dei colleghi parigini e forse gli invidiava la disinvoltura di poter fare e dire tutto alla luce del giorno.

Insomma, fatte le debite differenze, Bernard Berenson poteva, se non rispecchiarsi, certo trovare un interlocutore affine nel mercante-conoscitore Vignier, che si era costruito il suo sapere sul campo e nutrivà, analogamente al critico americano, un rancore di fondo verso l'*establishment* (si vedano, ad esempio, i suoi attacchi ad Henri d'Ardenne de Tizac, conservatore del Museo Cernuschi, e ad Arthur Waley, curatore dei manoscritti orientali al British Museum)⁵².

Infine, si può ricordare come Vignier si lamenti, con intensità sempre maggiore nel corso degli anni, di non riuscire a scrivere un libro di riferimento sull'arte orientale: tale disagio trova riscontro nella sempre più arida vena creativa del critico Berenson, anche se – come si vedrà – tra i due sarà piuttosto il primo a svolgere il ruolo del consolatore.

Il rotolo cinese In the Palace tra vicende espositive e restauri

Si esamineranno ora alcuni temi del carteggio, iniziando dalle interessanti vicende espositive di un dipinto cinese della collezione di Villa I Tatti su cui Vignier fornisce particolari illuminanti. Tra le opere più importanti vendute dal ginevrino a Berenson vi sono senz'altro il Buddha bronzeo della dinastia Wei dell'Est (VI sec.)⁵³, acquistato nel settembre 1911 per 7.650 franchi, e i due rotoli cinesi a inchiostro su seta (rispettivamente del X/XI secolo e ante 1140), che Roberts aveva già riferito al mercante parigino con un ampio margine di probabilità⁵⁴. Lasciando l'analisi delle ricevute conservate nell'archivio di Villa I Tatti, che elencano diversi acquisti di pittura cinese fra cui due rotoli⁵⁵, alla competenza di un orientalista, merita invece qui sottolineare, grazie all'analisi del carteggio, un'importante vicenda legata ad una delle due opere pittoriche, ovvero *In the Palace*.

Il rotolo, che descrive le attività e gli svaghi di un gruppo di dame di corte, era in cattivo stato di conservazione e a casa Berenson aveva subito ulteriori danni per un involontario incidente domestico. All'episodio accenna lo stesso Vignier: il 18 dicembre 1915, quindi poco tempo dopo l'acquisto, egli scrive a Berenson di aver appreso da Walter Berry, l'avvocato americano di stanza a Parigi che Berenson frequentava insieme a Edith Warton, che «il [W. Berry] a vu chez vous la peinture Tang – sur laquelle paraît-il vous avez renversé de l'eau»⁵⁶. Ma ancora più interessante è la notizia che emerge dalla lettera di nove anni successiva (4 ottobre 1924) che chiama in causa i coniugi Stoclet, che nel 1923 – come si è visto – avevano

⁵¹ Cfr. *Ivi*, lettera del 18 giugno 1914.

⁵² Su Arthur Waley scrive: «Quant à Waley, wait and see. Je crois que vous vous amusez à lire certains chapitres sur la peinture chinoise que je prépare tout doucement. Et vous apprécierez le bain préalable d'aromates où je choisis notre ami»; VIGNIER 1919-1930, lettera dell'11 agosto 1921. Su Henri d'Ardenne de Tizac commenta: «Je vous envoie un no des *Cahiers d'Art* où j'inflige à d'Ardenne de Tizac une punition méritée pour son livre idiot sur l'Art classique chinois»; *Ivi*, lettera del 24 gennaio 1927.

⁵³ Cfr. ROBERTS 1991, n. 12.

⁵⁴ Cfr. *Ivi*, nn. 1 (*Dancing Girls of Kutscha*, qui indicato come copia cinese del X-XI secolo di un dipinto del tardo VIII sec.) e 2 (*In the Palace, or Ladies of the Court*, qui presentato come opera ante 1140 eseguita in uno stile del X secolo). Per le ipotesi di provenienza di Roberts, cfr. *Ivi*, pp. 23-26 e 29-31.

⁵⁵ Cfr. VIGNIER 1915-1917, foglio 49 (rendiconto degli acquisti di Berenson dal 20 maggio 1914 al 20 gennaio 1917).

⁵⁶ Cfr. *Ivi*, lettera del 18 dicembre 1915.

invitato i Berenson a visitare la loro celebre collezione a Bruxelles per poi ricambiare la visita nell'anno successivo. Pur non potendo essere ospitati ai Tatti, dove si erano già insediati per una vacanza i Duveen con prole e servitù, gli Stoclet si recano spesso in visita e in una di queste occasioni Berenson affida loro il rotolo *In the Palace* affinché lo consegnino a Charles Vignier per un restauro. Quest'ultimo, oltre a lamentarsi del trasporto poco professionale, dichiara che un intervento conservativo dell'opera si presenta altamente problematico e che dovrà valutare possibili modalità di consolidamento, come ad esempio mettere sotto vetro l'opera; un rimontaggio effettuato in Cina sarebbe a suo avviso la cosa migliore, ma al tempo stesso offrirebbe l'occasione di sostituire l'originale con una replica. Egli afferma quindi di averlo messo a confronto con un rotolo simile, che gli sembra un falso recente appositamente creato per compiacere gli amatori americani; infine, accenna alla mostra di arte orientale in preparazione per l'anno successivo, di cui si è già ampiamente trattato, chiedendogli un'opera in prestito, possibilmente un dipinto.

Ecco il passo saliente della lettera:

Stoclet m'a en effet remis avant-hier votre rouleau Tang, don l'état ne s'est évidemment pas amélioré depuis que je vous l'ai vendu. [parola cancellata e illeggibile] pourtant, il me fut agréable et instructif de revoir ce dessin, d'autant que je pouvais le comparer avec un rouleau congénère, retour d'amérique, et qui a dû naître dans ces 3 ou 4 dernières années. Ce n'est pas – dit-on – la copie du vôtre, c'en est la *suite*. Et de fait la plupart de vos dames ont servi de modèles, mais on les a généralement présentées de face, parce que, je suppose, l'amateur américain préfère cette attitude.

L'opération de remontage ne pourrait guère s'effectuer qu'en Chine et je ne vous conseille pas de la tenter. Je ne suis pas du tout certain que ce serait votre rouleau qui nous reviendrait après une absence de plusieurs mois. Je vais étudier le cas de très près et je verrai ce qu'on peut faire pour le consolider. Mais à mon avis la meilleure préservation serait de le mettre sous verre.

Envoyez-moi vos autres peintures ou mieux tâchez de ne les faire poser chez moi par un voyageur.

J'organise pour le moi de mai prochain une exposition d'art oriental jusqu'au XIV. Je vous donnerai ultérieurement toutes informations utiles, mais vous demande dès aujourd'hui si vous serez enclin à me prêter qqun de vos objets et notamment vos peintures⁵⁷.

In effetti, sfogliando il catalogo della mostra del 1925, una cui copia è conservata nella Biblioteca Berenson con dedica autografa del curatore («I think that this will interest you! [...]»), è possibile constatare che il *rouleau sur soie* in questione è fra le opere in mostra e beneficia anche della riproduzione di un particolare (Fig. 4)⁵⁸: dettaglio importante, quest'ultimo, in quanto si tratta della prima fotografia pubblicata dell'opera antecedente al restauro poi effettivamente effettuato nel 1952 grazie all'interessamento di Yukio Yashiro⁵⁹, da accostare alle due tavole successivamente apparse nel 1934 sulla rivista «Bijutsu Kenkiu»⁶⁰.

⁵⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 4 ottobre 1924.

⁵⁸ Cfr. *CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL* 1925, p. 6 («Collection de M.B. Berenson. Florence. 4 – Un rouleau peinture sur soie. Dames dans l'intérieur d'un palais. Au début du rouleau, on voit un peintre qui montre le portrait d'une des dames. Chine. Tang. – *Reproduction d'une scène*, Pl. XIV») e tav. XIV.

⁵⁹ Il particolare che il rotolo fosse stato esposto a Parigi era stato peraltro indicato da Bernard Berenson a Yashiro in una lettera del 4 agosto 1933, ora consultabile sul sito della mostra on line dedicata allo studioso giapponese da Villa I Tatti (*YASHIRO AND BERENSON* 2015): «I own two early Chinese scrolls. (How is it that you never saw them? I have owned them for 20 years at least). One represents female dancers and women gathering about a lady seated who holds a cup in her hand. The other is a series of Palace Scenes. The first was published in *Dedalo* by Binyon and Aurel Stein. I can send you the article if you want it. Part of the second was reproduced in the catalogue of the exhibition of Chinese Art got up by Vignier in Paris several years ago» (lettera inviata da Consuma).

⁶⁰ Cfr. YASHIRO 1934, tavv. I e II.

Aneddoti da mercante

Talvolta Vignier infarcisce le sue lettere di storie arzigogolate e pittoresche, che evocano le atmosfere di un mercato dell'arte dove avventurieri e personaggi bizzarri sono all'ordine del giorno. Si può citare, a questo proposito, una lettera del 1911, in cui l'offerta a Berenson di una rara miniatura persiana, attribuita naturalmente a Behzad, viene accompagnata – forse solo per indorare la pillola di un prezzo piuttosto alto – dalla storia del suo precedente proprietario, un giovane inglese che è stato *aux Indes* e che tra un soggiorno a Parigi e una vacanza in Riviera deciderà se acquistare, come in un *conte de fées*, una, due o tutte e tre le miniature persiane viste da Vignier; ma al rientro a Parigi, forse per saldare debiti di gioco, anziché acquistare decide a sua volta di vendere una sua bellissima miniatura al prezzo esorbitante di 18.000 franchi. Nessuno dei mercanti e collezionisti parigini interpellati accetta e il giovane finirà per venderla a Vignier per 6.000 franchi, che a sua volta la offre a Berenson per 5.500⁶¹.

Successivamente, in piena prima Guerra Mondiale, Vignier, che sta cercando di vendere in tutti i modi delle giade a Berenson, arricchisce la sua lettera del resoconto di una visita alla sua galleria del già citato Walter Berry accompagnato dallo scenografo Léon Bakst e da una signora americana, che si conclude tuttavia in un nulla di fatto:

Quelque jour de décembre votre ami Walter Berry vint chez moi avec Bakst et une dame américaine, d'ailleurs charmante. Je fus pendant deux heures l'étrénelant Vignier [da mettere in relazione con l'inizio della lettera, in cui aveva affermato di non essere in buona salute; n.d.a.]. Je fus le Vignier de tous les prestiges et de tous les sortilèges. J'ornai de maints phantasmes d'inertes cailloux et dans mes mains d'humble bois nègres assumèrent des heroïsmes [sic] fabuleux.

Pendant deux heures vos amis délirèrent.

That and nothing more⁶².

Dopo altri resoconti la chiusa della lettera, che torna sulle giade in corso di trattativa, trasmette un'immagine vivida del finto burbero Vignier, qui oltre tutto febbricitante, che si permette di prendere in giro il distacco anglosassone di Berenson:

Je suis grognon et je n'ai pas fini. Je relis cette phrase de Berenson: «It is good of you to give me the chance of acquiring those jades but I must now reserve myself for things that *hit me much harder*».

Berenson, repentez vous d'avoir écrit cela. Cette phrase a un son nasal. Les jades dont je vous avais envoyé les photos étaient des êtres de pureté. Je connais quelques sabres fins chez vous [...] Rien d'approchant – de très loin !

Méfiez-vous Berenson, vous avez parfois l'œil encombré de matière et l'esprit farci d'anecdotes, qui sont à proprement parler la matière de l'esprit.

Berenson vous manquez de pureté.

Et pour vous punir, je montrerai à Madame Berenson – qui ne les achètera pas – deux ou trois objets que j'adore.

Je voulais vous écrire longuement mais j'ai la fièvre.

Votre

Vignier⁶³

⁶¹ Cfr. VIGNIER 1911-1914, lettera del 2 novembre 1911. In una precedente lettera, citata da Bailey (28 ottobre 1911), il prezzo proposto era ancora più alto: 6.000 franchi in contanti o 6.500 con pagamento dilazionato. Bailey identifica la miniatura con l'*Assemblée dei saggi con il poeta Jami*, che già Ernst Grube, nel 1991, aveva assegnato alla città di Bukhara, XVI secolo. Cfr. BAILEY 2002, p. 4, fig. 2.

⁶² VIGNIER 1915-1917, lettera del 12 febbraio 1916.

⁶³ *Ibidem*.

Scultura africana e reperti precolombiani: Vignier, Rosenberg e Berenson

La lettera appena citata è l'unica, in tutta la corrispondenza, a fare riferimento alla scultura africana, e solo incidentalmente all'interno del racconto di una visita di clienti alla galleria. Vignier, che – come si vedrà – proporrà a Berenson di acquistare degli oggetti precolombiani, sa quali sono i confini oltre i quali non si deve andare con il critico americano, che non aveva mai fatto mistero del suo rifiuto della moda del primitivismo. Il ginevrino si mostra quindi più avveduto del suo collega Léonce Rosenberg, che nel 1916 aveva commesso l'errore di inviare in visione a Villa I Tatti (la maggior parte delle trattative, a quel tempo, prevedeva la spedizione senza obbligo di acquisto) diverse sculture africane, oltre a vari reperti mesoamericani e dell'Oceania: in particolare, il mercante gli offre una testa di legno «from the Gold Coast» a 3.500 franchi e una maschera di legno dipinto di nero del Congo a 1.500 franchi, oltre a quattro reperti precolombiani e una testa di toro lignea dell'Oceania. Nel suo inglese approssimativo, Léonce loda la qualità delle sue opere e avverte Berenson che la moda dell'*art nègre* è in costante sviluppo e che anche altri mercanti, come ad esempio Dikran Kelekian, hanno iniziato a trattarla, con la conseguenza di un aumento dei prezzi e della difficoltà di reperimento di esemplari di buona qualità:

Paris le 25 avril 1916

Dear Mr Berenson,

I leave Sunday for my dépôt «Le Havre» [...] but as I am not quite sure if I shall be able to come over when you are here, I do not wish to deprive you of the great joy of seing [sic] the few things which are «dignus intrare» at I Tatti.

Therefore I am sending you to-day:

1./ The head of a “cinocéphale”, in wood from the Gold Coast (Africa) the finest and most stylish piece of a [sic] african native art [aggiunto sopra: ever come on the market]. I refused several times fr. 3000.- for it, as I always wanted to keep it but war has changed my mind, and if you care for it, you may have it for 3500.- francs.- (at 3000 francs I can sell it even now).

[...]

6./ Human face, black painted wood. Congo art fr. 1500.-

7./ Bull head - black and red - wood - oceanian art fr. 1000.-

As regard [sic] the «art nègre» set which I am sending to-day, you will notice that they are picked up between the very best which ever have come over in Europe. At present prices are rather low but they soon which [sic; per “will”; n.d.a.] encrease very much as fine examples are very scarce and as new buyers for same are created every day, even during war time.

Kelekian has bought from me a small piece and he wants to go on buying «art nègre»; for the present, happily, he do not [sic] feel the good ones, but as he is in his purchases often advised by clever people, he will buy the good ones also⁶⁴.

Léonce, che con il fratello Paul aveva ereditato dal padre Alexandre una galleria *haute époque*, aveva poi iniziato a guardare all'arte contemporanea e in particolare al cubismo, di cui sarebbe divenuto, nei primi anni del dopoguerra, il principale punto di riferimento: all'inizio degli anni Venti aveva tra l'altro curato la vendita all'asta, in qualità di esperto, delle opere sequestrate di Kahnweiler, incarico che gli avrebbe attirato l'accusa di aver favorito la dispersione di una collezione d'eccezione a prezzi stracciati⁶⁵. Presto scavalcato dal successo del fratello Paul, Léonce avrebbe continuato la sua attività mercantile nella galleria di rue de la Baume, pomposamente denominata «Galerie de l'Effort Moderne» ed affiancata dal 1924 al 1927 da un bollettino riccamente illustrato. Venne accusato di costringere gli artisti a contratti-

⁶⁴ ROSENBERG 1910-1916, lettera del 25 aprile 1916.

⁶⁵ In un clima di disinteresse, le opere vennero acquistate principalmente da giovani artisti e poeti, tra cui Breton, Éluard, Tzara. Cfr. MOULIN 1967, p. 113; JAKOBI 2007, pp. 242-243.

capestro, che li obbligavano a produrre molte tele a compensi certi ma bassi (e quindi ad avere anche indirettamente favorito il dilagare di un cubismo esangue, accademico e imborghesito negli anni del dopoguerra)⁶⁶. Di fatto, anche per far fronte ai momenti di difficoltà economica, Léonce avrebbe continuato la sua attività di commercio *haute époque* anche negli anni Venti e Trenta, in modo più o meno discreto: forse anche per non appannare la sua immagine di gallerista d'avanguardia, negli anni Venti sceglie Londra e Parigi come sedi d'asta per il consueto assortimento di primitivi italiani, miniature persiane e arte cinese⁶⁷, mentre nel 1932 opta per l'*hôtel* Drouot per vendere numerosi lotti di arredi ottocenteschi che gli fruttano il non indifferente ricavato di 224.007 franchi⁶⁸.

Nel brano della lettera a Berenson prima citata, la nuova passione di Léonce per l'arte d'avanguardia, che era iniziata dal 1911-1912 attraverso il contatto con personaggi quali Wilhelm Uhde e Daniel-Henry Kahnweiler, trapela forse dall'affermazione di separarsi dalla prima delle tre opere africane a malincuore e solo per esigenze finanziarie; inoltre, anche in precedenti commenti ad opere scelte da Berenson (si veda la lettera del 13 aprile 1912), la tendenza a leggere la scultura in termini architettonici potrebbe far pensare a un Léonce già influenzato dal cubismo⁶⁹. Ma certo il signore di Villa I Tatti non poteva seguire su questa strada Rosenberg, da cui aveva peraltro acquistato pezzi importanti della sua collezione: nel 1910, una miniatura persiana al prezzo di 8.000 franchi e una natività di Giovanni di Paolo (poi rivenduta a Grenville Winthrop) a 4.500 franchi; nel 1912, nell'ambito dell'arte dell'Estremo Oriente, una testa di Bodhisattva khmer in pietra a 9.000 franchi⁷⁰; nel marzo 1913, un leone cinese in pietra rossa per 5.000 franchi⁷¹, e, in una trattativa articolata in due momenti tra il 1912 e il 1914, un piccolo altare buddhista per ben 25.000 franchi⁷².

Si rimane ancora un momento sul tema del rifiuto berensoniano nei confronti del primitivismo, che in qualche modo aveva condizionato, come si è visto, i suoi rapporti con Vignier e Rosenberg, entrambi schierati a favore. Di tale idiosincrasia esistono numerose testimonianze e dichiarazioni, sia antecedenti che successive alla prima Guerra Mondiale⁷³, ma qui si è selezionato un ricordo tardo, apparso nel 1953 in *Seeing and Knowing*, nel tentativo di mettere a fuoco un preciso riferimento:

Just before the first world war a genius of mercantile propaganda arrived in Paris and settled down on the ground floor of a building close to the Palais Bourbon. There he displayed and showed off Negro wood-carvings of human shapes and ventriloquized about them with phrases that were quickly taken up by the most authoritative art critics in Paris, London, and New York⁷⁴.

⁶⁶ «Il était atteint d'une myopie particulière: autodidacte à l'esprit encombré par trop de culture livresque, il appliqua des critères d'antiquaire à un art contemporain. [...] Avec la prétension au grand art de Rosenberg, le néo-cubisme tombait dans l'application, le procédé, le conformisme de l'avantgarde». DEROUET 1999, pp. 6 e 8.

⁶⁷ L'abbinamento tra pittura dei primitivi ed arte del Medio ed Estremo Oriente era consuetudine dei mercanti dell'epoca.

⁶⁸ Ho potuto ricavare tale dato da un esame della documentazione dell'asta presso gli Archives de Paris («Vente n° 1394, Léonce Rosenberg, Hôtel Drouot, les 3 et 4 mai 1932, décharge du 1 décembre 1932, Produit 224.007, commissaire-priseur M. Henri Baudoin»). Doveva trattarsi di una somma considerevole (anche se certo non al netto delle spese), se si pensa che pochi anni dopo, nel 1934, il fratello di Léonce, Paul, avrebbe siglato un contratto con Matisse che prevedeva un compenso fisso annuo di 200.000 franchi e 5.000 dollari (cfr. SINCLAIR 2012, p. 89).

⁶⁹ «Une des caractéristiques de votre tête est la grande beauté des masses qui donnent à cette pièce un aspect architectural». ROSENBERG 1910-1916, lettera del 13 aprile 1912.

⁷⁰ ROBERTS 1991, n. 35.

⁷¹ Identificabile con ROBERTS 1991, n. 10 (mentre Roberts lo aveva invece ricondotto a Vignier).

⁷² Identificabile con ROBERTS 1991, n. 11 (altare in bronzo dorato, dinastia Wei del Nord, VI sec.).

⁷³ Se ne veda l'antologizzazione e il commento in CALO 1994, pp. 149-150.

⁷⁴ BERENSON 1953, p. 21.

A chi poteva alludere Berenson? I nomi che vengono subito in mente, escludendo ovviamente Vignier, sono da un lato Paul Guillaume e dall'altro József Brummer. Il primo, dopo il mitico episodio della statuette africana esposta nella vetrina del garage in cui lavorava, avrebbe aperto la sua prima galleria al numero 6 di rue de Meromesnil nel febbraio del 1914; ma sembrerebbe strano che Berenson, per indicare quella via, pur non lontana dal Palais de Bourbon, avesse scelto un riferimento topografico sulla *rive gauche*, il che induce a pensare che il luogo che il Nostro aveva in mente fosse un altro, ovvero la galleria di József Brummer. Quest'ultimo, arrivato a Parigi dall'Ungheria con i due fratelli nel 1905, aveva iniziato la sua attività mercantile in uno spazio al numero 3 di boulevard Raspail, dunque davvero non lontano dal Palais de Bourbon, in cui vendeva anche arte africana e precolombiana. Allo scoppio della guerra Brummer si trasferisce poi a New York, dove avrebbe aperto una nuova galleria nel 1921, particolare che si armonizza con il riferimento berensoniano alla ricaduta internazionale delle idee del gallerista non identificato⁷⁵.

Ritornando agli acquisti per la collezione di Villa I Tatti, un esame delle fatture Vignier conservate negli archivi di Settignano permette di constatare che in realtà la chiusura di Berenson era meno drastica nei confronti delle civiltà precolombiane, forse perché meno compromesse di quella africana con quegli sviluppi dell'arte contemporanea che egli non tollerava: risultano acquistati, nel corso del 1913, un serpente messicano per 800 franchi (che si può identificare con quello oggi esposto nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti), e poi, l'anno successivo, «1 Coupe en or, Perou (Cusco) [sic] 800-; 1 figurine, racine d'émeraude [sic], art Maya 2000-»⁷⁶.

La descrizione di un gruppo di teste messicane a Berenson, in una lettera del 1916, presenta infine Vignier nel consueto alternarsi di rapidi entusiasmi ed improvvise malinconie. Le opere sono illustrate con un'ampia e pittoresca gamma di similitudini, che vanno dall'*Ubu Roy* di Alfred Jarry fino al mondo dei mercanti d'arte contemporanea:

Mon cher Berenson.

Que vite viene la mi-septembre et que vous voyez mes têtes!

Mes têtes mexicaines. Les plus émouvantes, les plus dramatiques sculptures! Mais des émois, mais des drames que nulles anecdotes, que nulles gestures [sic], que nulle musique n'encombrent. Des drames qui hantaient les âmes premières, devant que tout art n'apparaisse.

L'une ressemble au Roi Ubu, à Sacha Guitry et à son père, à Oscar Wilde, à Felix Feneon [sic] (de chez Bernheim Jne) quand il n'a pas vendu de Matisse à Alphonse Kann. L'autre est pire que Zarathustra. Ella a le nez plein des sept péchés capitaux de François I. Ella a la lippe nostalgiquement mégatique de Philippe II [...]⁷⁷

Il piccolo mondo dei mercanti d'arte parigini: gli affari, la guerra, le simpatie, i rancori

Nel carteggio Vignier, ma anche in quelli di altri mercanti con cui Berenson aveva intrattenuto una corrispondenza, come ad esempio Claude Anet o il già citato Léonce Rosenberg, sono frequenti i riferimenti alle vicende della comunità dei mercanti d'arte in tempo di guerra e di crisi: tutti sanno tutto di tutti e si comunicano a vicenda le novità, certo per spirito di corpo, ma senza lasciarsi sfuggire l'occasione di lanciare qualche frecciata. È proprio Vignier ad offrire un ampio resoconto del conflitto, sia esprimendo a più riprese la sua

⁷⁵ Per l'ubicazione delle gallerie di Guillaume e Brummer, cfr. CROSNIER LECONTE 2009, pp. 387-388.

⁷⁶ Cfr. VIGNIER 1911-1914, rendiconti d'acquisto alle date del 3 luglio 1913 e del 9 aprile 1914.

⁷⁷ VIGNIER 1915-1917, lettera del 18 luglio 1916. Nel corridoio del primo piano di Villa I Tatti, a fianco al 'serpente messicano', è effettivamente esposta una piccola testa precolombiana, ma rimane da appurare se possa o meno essere una di quelle di cui parlano Rosenberg (in un altro passo della lettera del 25 aprile 1916 precedentemente citata) e Vignier.

visione politica⁷⁸, sia informando Berenson sulle ultime notizie non solo relativamente agli altri mercanti, ma anche ai comuni conoscenti.

Nella lettera del 17 settembre 1914, dopo un'intensificarsi della richiesta di prestiti certo da mettere in relazione con lo scoppio del conflitto, Vignier fornisce nuove su Lucien Henraux, il nipote parigino di Carlo Placci, con cui Berenson aveva effettuato diverse escursioni in Italia, approfittando delle sue ottime autovetture⁷⁹: «Mon cher Berenson, J'ai eu aujourd'hui par Kœchlin – qui s'occupe activement ici d'œuvres de bienfaisance – des nouvelles de Henraux»⁸⁰. Lucien, ancora a Tours, è stato nominato ausiliario e dovrà occuparsi di addestrare i riservisti per le future battaglie. Poco tempo dopo, Vignier darà notizie del fratello di Lucien, Albert, un ragazzo per il quale ha «du tendre»: «J'ai eu la visite d'Albert Henraux, qui est sortie de l'Hôpital définitivement guéri»⁸¹.

Il 30 settembre 1914, Vignier spedisce una missiva piena di notizie ma anche di pettegolezzi: oltre a fornire aggiornamenti su Marcel Bing e Claude Anet, si sofferma su Léonce Rosenberg, che non ha più visto dopo i primi giorni di guerra in cui marciava impettito come se avesse dovuto partire l'indomani per il fronte, e che ora sa riformato e che immagina in vacanza a Biarritz⁸². Due mesi dopo, oltre a dare nuove su Rudolf Meyer Riefstahl (che è prigioniero di guerra in Inghilterra e che a suo avviso difficilmente raggiungerà gli Stati Uniti, come invece poi farà), continua a infierire su Rosenberg:

J'ai rencontré hier, dans une réunion d'antiquaires, le jeune et beau Léonce Rosenberg [...]. Rosenberg parle de l'éventualité prochaine de son départ pour le front. En vue de cet événement, il apprend à conduire une auto, car il prétend accomplir son devoir comme mitrailleur-automobiliste. La réalité est un peu différent. En sa qualité de réformé, Rosenberg doit passer dans une quinzaine de jours devant un nouveau conseil de revision. Et là, le majeur jugera si notre ami est redevenu apte au service armé⁸³.

Ma Vignier non si ferma qui, giungendo a insinuare, nel 1915, che l'insistenza di Léonce a farsi arruolare era in realtà un'astuzia per eludere i forti interessi dei debiti contratti in affari:

Quelqu'un, entre parenthèses, qui a su trouver sa place c'est Rosenberg. Inutile de dire que ce garçon n'a pas une des plus élémentaires qualités qui font un militaire. Mais rester dans le civil l'obligeait à payer d'assez lourds intérêts moratoires. Ce civil obéré a donc tenté l'impossible pour arriver à se faire militariser. Le danger étant de rester antiquaire, il fallait qu'il s'embusquât dans un uniforme. A force de démarches et de supplications, il y est arrivé. Rosenberg est à Meudon: il gonfle des ballons avec une pompe à bicyclette⁸⁴.

Le sfuriate trovano una conclusione in una lettera scritta all'inizio degli anni Venti, in cui

⁷⁸ L'attitudine di Vignier a discutere di politica continuerà nel dopoguerra, al punto che Berenson gli proibirà di affrontare tali argomenti per almeno dieci anni. Cfr. VIGNIER 1919-1930, lettera del 22 marzo 1923.

⁷⁹ Cfr. SAMUELS 1987, pp. 17, 20, 33. A Parigi, i Berenson utilizzavano la sua automobile (cfr. *Ivi*, pp. 26 e 49). Anche i quattro figli di Lucien erano al fronte (cfr. *Ivi*, p. 187).

⁸⁰ VIGNIER 1911-1914, lettera del 17 settembre 1914.

⁸¹ *Ivi*, lettera del 29 dicembre 1914. 'Delfino' di Raymond Kœchlin, Albert Sancholle-Henraux si era associato alla *Société des Amis du Louvre* nel 1908 per poi diventarne presidente dal 1932 al 1953. Cfr. *LE CABINET DE L'AMATEUR* 1956 (qui, a p. VIII, nell'elogiare il suo contributo alla diffusione del gusto per l'arte orientale, il suo nome viene accostato, tra gli altri, a quelli di Kœchlin e Vignier).

⁸² «Mon cher Berenson. Aux premiers jours de la mobilisation j'ai rencontré 2 ou 3 fois Rosenberg. Il marchait d'une allure rythmée, son chapeau à la main, portant haut le chef complètement rasé, tel un qui sera demain sur la ligne de feu. Par malheur, j'apprenais que notre ami était réformé. Je ne l'ai plus revu. Je ne voudrais pas être médisant, mais je crois bien qu'actuellement ce héros est à Biarritz ou à Etretat». VIGNIER 1911-1914, lettera del 30 settembre 1914.

⁸³ Cfr. *Ivi*, lettera del 29 novembre 1914.

⁸⁴ VIGNIER 1915-1917, lettera del 18 dicembre 1915.

Vignier, nel passare in rassegna colleghi in cattive acque, ritorna sul tema del mancato successo finanziario di Léonce, a suo avviso da attribuire più ad una sua cronica carenza di senso degli affari che non ad una vera e propria disonestà, che sembra invece attribuire a Paul Mallon, collezionista e mercante specializzatosi in arte bizantina, medioevale e dell'Estremo Oriente, che nel 1925 sarà effettivamente costretto a vendere all'asta la sua collezione per bancarotta:

Alors, mon bon ami, vous allez étudier l'art en Égypte. Étudie-t-on l'art? Chaque fois qu'un match de boxe sensationnel doit avoir lieu, on publie de méticuleuses mesures des deux adversaires. Mais il arrive que l'athlète qui a les mensurations les plus avantageuses est battu. C'est qu'aucune mensuration ne s'applique à la qualité. Toutefois je suis certain que vous constaterez qu'on trouve moins de pièces de la IV^e dynastie en Égypte que chez votre ami Mallon. Il est vrai que celles du dit Mallon sont fausses. Il a vendu 2 têtes à la comtesse de Béarn et tout Paris, sauf la comtesse, sait qu'elles sont fausses. A propos de Mallon, vous savez peut-être que ce jeune homme dont la déférence et la courtoisie vous emmiellaient le cœur a déposé son bilan – ou du moins a demandé son «règlement transactionnel». Il a environ 1 million d'actif et 4 millions ½ de passif. On se laisse aller à penser que ce modèle de [parola illeggibile; “galanterie” ?; n.d.a.], cette fleur de [parola illeggibile; “gentleman” ?; n.d.a.] est peut-être une sorte d'escroc. Notre Léonce Rosenberg est dans le même cas. Je veux dire que lui aussi a déposé son bilan. Mais là pas de malhonneteté proprement dite. Il s'agit bien plutôt d'une sorte de maladie chronique.

Vous supposez que je n'incrimine ni même ne blague deux confrères parce qu'ils n'ont pas réussi. Je suis moi-même un si médiocre commerçant que je n'ai guère le droit de méjuger qui que ce soit. Peut-être même cette médiocrité jointe au peu de plaisir que j'ai à posséder de l'argent m'a-t-elle sauvé de bien de dangers⁸⁵.

Sembra che l'asprezza del tempo di guerra abbia risvegliato quell'«insetto velenoso» di cui aveva parlato Edmond de Goncourt. Ma ce ne sono comunque per tutti, non solo per Rosenberg. Nel giugno 1915, Vignier informa Berenson che «Claude Anet est chez les Russes. Il interviewe les généraux. Il a publié un certificat dans le Petit Parisien attestant qu'il s'était aventuré jusqu'à 1500 mètres de l'ennemi. J'ai toujours pensé que ce garçon recélait un héros»⁸⁶. E ancora una volta Anet suscita le sue invidie di ex scrittore quando, agli inizi degli anni Venti, pubblicizza sulla stampa la sua nuova fatica letteraria, probabilmente identificabile con il romanzo *Quand la terre trembla*, apparso nel 1921 per i tipi di Bernard Grasset. Vignier seleziona con perfidia gli aggettivi che devono qualificare il collega all'insegna dell'ingenuità e dell'ipocrisia: «Claude Anet fait courir le bruit dans les journaux – dans la publicité – qu'il vient d'écrire un nouveaux chef-d'œuvre. Ce garçon a la naïveté cauteleuse d'une nourrice normande et la cautèle un peu jobarde d'un notaire du Dauphiné»⁸⁷.

Nel corso del 1916 riferisce di avere incontrato il collezionista Goloubew, che è diventato colonnello russo a Reims. Vignier lo prende goliardicamente in braccio e gli fa subito una battuta sulle spalline: «Je l'ai pris dans mes bras, mais j'ai eu quelque peine à l'enlever de terre. Il a un ventre caucasien. Je me suis permis de lui faire remarquer que l'or de ses épaulettes n'avait pas une belle patine»⁸⁸. E un anno dopo racconta di averlo nuovamente incontrato agli Champs Elysées: l'aristocratico Goloubew gli appare ora meno brillante e gli ricorda Marmeladov, il personaggio di *Delitto e castigo* dedito all'alcool e all'autocommiserazione. In questa circostanza discutono della guerra e Vignier gli rinfaccia le responsabilità della Russia:

⁸⁵ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 dicembre 1921.

⁸⁶ VIGNIER 1915-1917, lettera del 23 giugno 1915.

⁸⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 dicembre 1921.

⁸⁸ VIGNIER 1915-1917, lettera del 21 giugno 1916.

Je dirais donc à Goloubew: Comment les Russes ont-ils pu oublier que c'est en somme – et bien que nul des Alliés ne veuille le confesser – pour eux que l'Europe est en guerre? Il me répondit: Soit! Mais si ce n'avait pas été à cause des Serbes, c'eût été à propos d'un Agadir quelconque que les Boches auraient inventé. - Pardon mon vieux Golou! La Russie n'aurait pas marché pour un Agadir quelconque... J'en appelle à vos souvenirs. [...] Je ne vous permets pas de l'oublier⁸⁹.

Infine, nell'estate del 1917, Vignier interrompe un silenzio di mesi e scrive a Berenson per porre fine a uno screezio che si è verificato l'inverno precedente, di cui non si riescono ad intuire i particolari ma solo l'entità («J'en fus probablement le principal coupable. Je fus assurément le premier agresseur. Mais en me montrant sous mon pire, je vous ai contraint à ne pas paraître sous votre mieux»)⁹⁰. La dolcezza del balsamo medicamentoso proposto da Vignier è direttamente proporzionale all'asprezza dello scontro passato: «De plus, il importe que nous n'oublions jamais, Berenson, que vous et moi nous savons parler une certaine langue, plus qu'anglaise et plus que française – qui est une langue purement spirituelle. Cette langue, que si peu de gens entendent, doit être exclusivement la nôtre, ne le croyez vous pas?»⁹¹.

Crisi creative: Vignier e Berenson a confronto

Nella chiusa della lettera dedicata alle teste messicane, precedentemente citata, Vignier si fa prendere dallo sconforto: vorrebbe ritirarsi per potersi dedicare al libro sull'arte cinese cui pensa da tempo e che sarà una preoccupazione costante dei suoi ultimi anni:

Faites moi connaître votre venue au moins 8 jours d'avance. J'aurai maintes choses à vous montrer. Quelques peintures chinoises, entre autres.

Vous pourrez certes me rendre des grands services aux U.S. J'ai besoin que vous m'aidiez mon cher Berenson. Je suis très fatigué, je me sens physiquement très vieilli, très diminué. Je voudrais tant en finir avec le business pour qu'il me reste au moins quelques années à consacrer à des chers travaux. Et ce serait – je le dis immodestement – dommage, que ça n'eût pas lieu. Si je suis déchu de mes athlétismes de naguères, je suis au mieux de ma forme intellectuelle⁹².

Gli atletismi di un tempo sono forse un'allusione ai duelli di gioventù, che hanno ora lasciato il posto a quelli della mente, rallentati tuttavia dall'attività professionale e ancor più, nel corso degli anni Venti, dalle incombenze come esperto d'aste e dal peggioramento delle condizioni di salute.

Ma si sbaglierebbe se si pensasse a un Vignier abituato a piangere sulla spalla di Berenson: i momenti di sconforto, a leggere la sua corrispondenza, non erano solo una sua prerogativa, ma assalivano anche Berenson, come si evince da diverse lettere nelle quali il mercante cerca di incoraggiarlo e spronarlo. I motivi delle crisi del critico americano sono certamente da individuare nel dissidio che gli aveva generato la collaborazione con Joseph Duveen, che risale al 1907, data che coincide con la pubblicazione de *The North Italian Painters of the Renaissance*⁹³, ma anche con l'inizio di una graduale presa di coscienza di aver esaurito la vena creativa della prima stagione della sua riflessione teorica. Come osserva Rachel Cohen, l'ultima in ordine di tempo dei biografi berensoniani,

it was to be one of the most difficult periods of Berenson's life: he would have his most

⁸⁹ *Ivi*, lettera del 5 settembre 1917.

⁹⁰ *Ivi*, lettera del 7 luglio 1917.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, lettera del 18 luglio 1916.

⁹³ BERENSON 1907.

overwhelming, and frustrating, affair, with Belle da Costa Greene; he would find writing excruciating; he would begin to be employed by Joseph Duveen; and, when war came, he would be forced to reinvent himself again⁹⁴.

Vi sono in effetti varie lettere, nel carteggio, che si possono intendere come repliche a missive berensoniane intrise di pessimismo e sconforto. Nel 1915, in clima di guerra, un Vignier reduce dal lutto della perdita della madre incoraggia un Berenson che gli è apparso sfiduciato nei confronti della sua attività critica («J'ai été frappé lorsque je lus à sa réception votre lettre, je suis encore frappé en la relisant du ton mélancolique, du ton de renoncement avec lequel vous allusionnez à vos propres travaux») ⁹⁵. Ciò che ci si aspetta da lui – scrive – non è la presa d'atto di aver diviso l'esistenza in una prima metà dedicata agli oneri dello studio e una seconda metà ai piaceri del milionario, bensì di essere attivo e creare. Forse – prosegue Vignier – lo scoraggiamento non deriva tanto da incapacità di lavoro quanto dal rigetto di obiettivi non considerati all'altezza. Il ritratto che Vignier traccia del critico Berenson contiene ancora qualche sorprendente allusione agli obiettivi concreti che hanno mosso la sua ricerca, non esenti da risvolti finanziari: se Berenson è stato il Napoleone della pittura italiana fino al Rinascimento, deve ora voltare pagina e pensare solo a sviluppare se stesso, libero da condizionamenti e finalità pratiche:

Mais peut-être votre état actuel, qui semble du découragement, provient-il moins de votre incapacité de travail, que d'une répugnance à l'effort devant les buts que vous vous proposez. Peut-être en effet ces buts ne sont-ils pas les plus hauts auxquels vous puissiez atteindre. Et peut-être hésitez vous à tenter un effort parce [sic] cet effort n'est pas celui qui s'emparera de vous tout entier.

Vous avez accompli une tâche. Vous étiez, disons, le Napoléon I de la peinture italienne jusqu'à la Renaissance. Ce fut un joli travail où vous mîtes en jeu vos qualités naturelles, affinées par l'exercice, où vous développâtes un tempérament. Or je suis sûr qu'il y a en vous mieux et plus que cela. C'est une certitude pour moi parce que j'ai noté à maintes reprises, combien vous êtes susceptible de progresser. Un tempérament ne progresse pas: Renoir.

Or, vos travaux, jusqu'à ce jour, convenez-en, mon cher Berenson, ont été conditionnés, c'est à dire limités par un but à atteindre. Ce but était très loin d'être désintéressé [sic]. Vous m'entendez. Je ne veux pas dire que vous avez fait servir une ligne de vos travaux à une fin vénale. Je veux dire simplement que vos travaux, comme l'immense majorité de tous les travaux accomplis jusqu'à ce jour avaient une fin utile. [...]

Supposons qu'au lieu d'assigner une fin pratique à vos travaux, vous leur donniez à l'avenir comme objet le plus haut développement du seul Berenson. Dès lors, vous les illimitiez⁹⁶.

Molti anni dopo, nel 1923, a una nuova crisi esternatagli da Berenson Vignier risponde in modo risoluto, fornendo un ritratto preciso, anche se forse impietoso, del dilemma interiore che corrodeva l'amico e che era stato generato – a suo avviso – dal non aver voluto/saputo scegliere quando ancora era possibile farlo; in altre parole, sembra voler dire Vignier, si può essere il Dr. Jekyll o Mr Hyde, ma non entrambi allo stesso tempo:

Aujourd'hui encore je n'écrirai que peu sur les sujets dont vous vous martyrisez. Vous n'avez pas encore réalisé impétueux jeune homme qu'on peut passer du plan de l'action au plan de l'esprit mais que parvenu là, on ne peut plus régresser. Quand on est dans le spirituel, on a dépouillé tout intérêt. Et ici il faut entendre le mot dans tous les sens de vénalité qu'il peut comporter. [...]

Vous souffrez Berenson parce que rien de ce que vous aviez prévu ne s'est produit, parce que

⁹⁴ COHEN 2013, p. 158. Chi volesse ritrovare le atmosfere della Boston dei tempi del giovane Berenson, potrà anche leggere, della stessa autrice, alcuni dei ritratti raccolti nel volume *Un incontro casuale* (COHEN 2006).

⁹⁵ VIGNIER 1915-1917, lettera del 12 marzo 1915.

⁹⁶ *Ibidem*.

vous n'avez aucune action sur le cours des choses, parce que ni les choses ni les gens n'ont suivi vos conseils. Vous savez en quelle estime intellectuelle je vous tiens. Vous savez que vous êtes un des très rares avec qui je consens à m'ouvrir. [...] Il faut choisir, il fallait choisir, car déjà vous ne le pouvez plus. Il fallait être Napoléon I et mépriser les Berenson. Ou il faut être Berenson et assister au spectacle, sans plus. Et s'il vous reste de la passion – et comme il vous en reste ! - mettez-la au service, humblement, au service de l'esprit. Et j'arrête là mon homélie⁹⁷.

Una signora americana all'assalto di Villa I Tatti

Ma i colpi di fioretto tra i due amici si contano da ambo le parti. All'inizio del 1927, Vignier scrive che è felice di rincontrare presto Berenson a Parigi, promettendogli scherzosamente «toutes les séances d'escrime» che vorrà⁹⁸, ma in realtà una vera e propria stoccata sarà proprio lui a riceverla, due anni dopo, da un Berenson che ristabilisce con fermezza le distanze. L'episodio si può ricostruire grazie a tre lettere inviate nel mese di giugno 1929: Vignier ha conosciuto una signora americana «agressivement jolie», Mrs Lilienfeld, che desidera vendere un dipinto italiano che, ad eccezione di alcune ridipinture, gli è sembrato abbastanza buono e che chiede cortesemente al critico di valutare. Passa poco più di una settimana e il mercante riferisce che la signora non si è persa d'animo davanti al giudizio negativo giunto da Villa I Tatti: «Mon cher Berenson. J'ai transmis à la jolie Mrs Lilienfeld votre lettre. Elle dit que peu lui importe que son tableau soit bon ou mauvais. Est-ce ou non un Corrège? C'est ce qu'elle voudrait savoir». E comunque Mrs Lilienfeld – continua – intende partire con il marito alla volta di Firenze nel giro di pochi giorni per mostrare la tela a Berenson.

Grazie alla terza lettera (25 giugno) si può ricostruire che da Villa I Tatti era immediatamente partito un telegramma per scongiurare l'arrivo dell'intraprendente signora, che tuttavia Vignier legge in ritardo, al rientro da un soggiorno a Barbizon; comunica quindi di aver immediatamente inviato a sua volta un telegramma a Mrs Lilienfeld, «qui n'a pas réagi. Il se pourrait donc qu'elle fût déjà partie». Seguono scuse ed è buffo che ora Vignier sostenga esattamente il contrario di quanto aveva scritto nella prima lettera, ovvero che il presunto Correggio non lo aveva affatto convinto: «La dame vous avait déjà écrit et c'était une idée fixe chez ce couple de vous montrer leur peinture – laquelle me laissait, vous avez dû vous en rendre compte, sans émoi».

Astuzie da mercante... Ma Vignier ha compreso che questa volta ha fatto il passo più lungo della gamba e si cosparge il capo di cenere: «Je ne me suis mêlé de cette affaire que dans l'espoir que votre lettre [...] serait suffisamment décourageante. [...] J'espère que vous vous êtes sorti sans trop de dommage de cet ennui, dont je suis, si vous voulez, une des causes, mais de toutes la plus involontaire»⁹⁹.

Il pudore del gorilla

Si può concludere questa panoramica della corrispondenza Vignier con la missiva del 17 luglio 1928, che segna lo zenit del suo rapporto con Berenson: da Villa I Tatti – sembrerebbe di capire – è finalmente arrivata una lettera che forse annuncia un nuovo progetto e che comunque comunica positività ed ottimismo; prima di rispondere, Vignier l'ha tenuta per un mese sul cuore, colto da un pudore – spiega – che è talvolta presente anche nei vecchi gorilla.

⁹⁷ VIGNIER 1919-1930, lettera del 7 marzo 1923.

⁹⁸ *Ivi*, lettera del 24 gennaio 1927.

⁹⁹ *Ivi*, lettere del 12, 21 e 25 giugno 1929.

La lettera di Berenson è stata come un colpo di vento purificante ed energizzante («quel beau coup d'alyse»), e Vignier è orgoglioso che in quel momento di entusiasmo il critico abbia pensato proprio a lui: come a suggellare visivamente la loro amicizia, aggiunge – caso unico in tutta la corrispondenza – il disegno di un piccolo ponte (Fig. 5), forse anche ricordo di quelli di Hokusai e Hiroshige che da giovane aveva fatto conoscere al pubblico parigino nelle mostre curate presso il Musée des arts décoratifs di Parigi, ma qui certo inteso come poetica metafora del loro intenso, anche se a volte contrastato, rapporto:

Mon cher Berenson.

J'ai sur mon cœur une lettre de vous vieille d'un mois. Je n'y ai pas encore répondu. Sorte de pudeur qu'on constate parfois chez de vieux gorilles.

Une lettre comme la vôtre tous les dix ans me suffirait comme dynamisme, comme [parola illeggibile; n.d.a.]; comme vacuum-cleaner. Quel beau coup d'alyse.

Je suppose que ce jour [disegno di un ponte; n.d.a.] que vous m'avez écrit, vous découvriez précisément en vous quelqu'une de ces inattendues possibilités.

Je suis fier que vous ayez pensé à moi en ce moment d'euphorie.

Amicalement

Vignier¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Ini*, lettera del 17 luglio 1928.



La diligence persane ; le cinquième jour du supplice.

Fig. 1: Claude Anet (secondo da destra) in Persia. Da: *La Perse en automobile* (1906)



Les marchands sous le portique de notre maison à Téhéran.

Fig. 2: Mercanti di tappeti a Teheran. Da: *La Perse en automobile* (1906)



Fig. 3: Villa I Tatti: uno dei tappeti venduti da Claude Anet a Bernard Berenson nel 1910 (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College)



Fig. 4: In basso: riproduzione di un particolare del rotolo cinese della collezione Berenson nel catalogo della mostra d'arte orientale organizzata da Charles Vignier (*Catalogue de l'exposition d'art oriental: Chine, Japon, Perse*, Parigi 1925, tav. XIV)

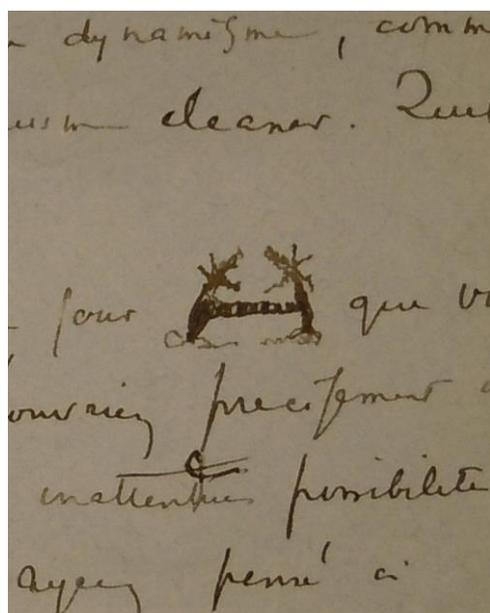


Fig. 5: Particolare della lettera di Charles Vignier a Bernard Berenson, 17 luglio 1928 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College)

BIBLIOGRAFIA

AFTER ONE HUNDRED YEARS 2010

After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst» Reconsidered, a cura di A. Lermer, A. Shalem, Leida-Boston 2010.

ANET 1906

C. ANET, *Les Roses d'Ispahan. La Perse en automobile: à travers la Russie et le Caucase*, Parigi 1906.

ANET 1910-1916

C. ANET, 14 lettere a Bernard Berenson, 1910-1916 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

ANET 1924

C. ANET, *Feuilles persanes*, Parigi 1924.

BAILEY 2001

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Mamluk, Ilkhanid, and Early Timurid Miniatures. Part I*, «Oriental Art», 47, 4, 2001, pp. 53-62.

BAILEY 2002

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Turkman, Uzbek, and Safavid Miniatures. Part II*, «Oriental Art», 48, 1, 2002, pp. 2-16.

BASSANI-PAUDRAT 2009

E. BASSANI, J.-L. PAUDRAT, *Nota su un «torso»*, in C. EINSTEIN, *Scultura negra*, Milano 2009 (edizione originale *Negerplastik* [1915], Berlino 1992), pp. 151-154.

BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE 2014

Bernard Berenson: Formation and Heritage, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BERENSON 1907

B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, New York-Londra 1907.

BERENSON 1909

B. BERENSON, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, Londra 1909.

BERENSON 1953

B. BERENSON, *Seeing and Knowing*, Londra 1953.

BERENSON_M 1923

M. BERENSON, lettera a Judith (Michliszanski) Berenson, 3 novembre 1923. Berenson family papers, 1894-1941. MS Am 2013 (43, folders 22-50) Houghton Library, Harvard University, Cambridge, (MA) Consultabile on line all'indirizzo <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:9534594?n=534> <15 giugno 2015>.

BERENSON_M 1923

M. BERENSON, *Diari*, anno 1923 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

CALO 1994

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

CASARI 2014

M. CASARI, *Bernard Berenson and Islamic Culture: Thought and Temperament*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 173-205.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION D'ART ORIENTAL 1925

Catalogue de l'exposition d'art oriental: Chine, Japon, Perse, Catalogo della mostra, a cura di C. Vignier, 1925.

COHEN 2006

R. COHEN, *Un incontro casuale. Le vite intrecciate di scrittori e artisti americani (1854-1967)*, Milano 2006 (edizione originale *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists, 1854-1967*, Londra 2004).

COHEN 2013

R. COHEN, *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven-Londra 2013.

COLLECTING CHINA 2011

Collecting China: The World, China, and a History of Collecting, a cura di V. Rujivacharakul, Newark (DE) 2011.

COLLECTIONS DE M. CHARLES VIGNIER 1913

Collections de M. Charles Vignier consistant en sculptures, peintures et objets d'art anciens de l'Asie, ainsi qu'en quelques pièces d'art égyptien, d'art nègre et d'art aztèque, Catalogo della mostra, a cura di C. Vignier, Parigi 1913.

CROSNIER LECONTE 2009

M.-L. CROSNIER LECONTE, *De l'avenue de Messine à l'Orangerie des Tuileries: la collection du marchand d'art Paul Guillaume (1891-1934) ou les avatars d'un musée rêvé dès 1926*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 2009, pp. 387-421.

DEROUET 1999

C. DEROUET, *Le cubisme «bleu horizon» ou la correspondance d'un neutre, Juan Gris, et d'un militaire, Léonce Rosenberg entre 1915 et 1920* (Introduzione), in *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg 1915-1927*, a cura di C. Derouet, Parigi 1999, pp. 5-12.

DUMOULIN 2011

M. DUMOULIN, *Les Stoclet. Microcosme d'ambitions et de passions*, Bruxelles 2011.

FÉNÉON 1887

F. FÉNÉON, *Charles Vignier*, «Les Hommes d'aujourd'hui», VI, 300, 1887, pp. 1-2.

FRY-VIGNIER 1914

R. FRY, C. VIGNIER, *The New Excavations at Rhages*, «Burlington Magazine for Connoisseurs», 25, 1914, pp. 211-18.

GEE 1981

M. GEE, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York 1981.

GUÉRIN 1932

M. GUÉRIN 1932, *Les legs de Raymond Kœchlin aux Musées de France*, Parigi 1932.

JAKOBI 2007

M. JAKOBI, *La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne*, in *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*, a cura di M.-C. Chaudonneret, Berna 2007, pp. 237-255.

JEAN 1914

R. JEAN, *Une collection d'art asiatique. La collection Victor Goloubew*, «Les Arts», 145, 1914, pp. 10-31.

KELEKIAN 1920-1922

D. KELEKIAN, 6 lettere a Bernard Berenson, 1920-1922 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

KÆCHLIN 1903

R. KÆCHLIN, *La Collection Gillot*, «Les Arts», II, 23, 1903, pp. 17-24.

KÆCHLIN 1924

R. KÆCHLIN, lettera a Bernard Berenson, 15 settembre 1924 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

KÆCHLIN 1926

R. KÆCHLIN, *Eugène Mutiaux*, «Revue des arts asiatiques», III, 1926, pp. 66-72.

KÆCHLIN 1930

R. KÆCHLIN, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'extrême-orient*, Chalon-sur-Saône 1930.

LABRUSSE 2011

R. LABRUSSE, *Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Parigi 2011.

LE CABINET DE L'AMATEUR 1956

Le Cabinet de l'amateur organisé par la Société des Amis du Louvre en souvenir de son Président M.A.-S. Henraux, Catalogo della mostra, Parigi 1956.

MARIANO 1966

N. MARIANO, *Forty Years with Berenson*, Londra 1966.

MARTEAU–VEVER 1913

G. MARTEAU, H. VEVER, *Miniatures persanes tirées des collections de [34 nomi] et exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Catalogo della mostra, Parigi 1913

MARTIN 1912

F.R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*, I-II, Londra 1912.

MESSINA 1994

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1993.

MIGEON 1907

G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, II, *Les arts plastiques et industriels*, Parigi 1907.

MOULIN 1967

R. MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Parigi 1967.

NASIRI-MOGHADDAM 1997

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Le commerce des objets d'art en Iran à travers la Correspondance Vignier (1911-1914)*, Tesi di Laurea, Université de la Sorbonne Nouvelle Parigi III, 1997.

NASIRI-MOGHADDAM 2006

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Marché de l'art en Iran au début du XX^e siècle à travers la correspondance Vignier*, in *Fifth European Conference of Iranian Studies*, Atti del convegno (Ravenna 2003), a cura di A. Panaino, R. Zipoli, II (*Classical & Contemporary Iranian Studies*), Milano 2006, pp. 439-444.

NAUROY 2004

G. NAUROY, *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI^e siècle*, Berna 2004.

PIERSON 2007

S. PIERSON, *Collectors, Collections, and Museums: the Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560-1960*, Berna 2007.

PUT 2000

M. PUT, *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West 1860-1930*, Leida 2000.

RIVIÈRE 1931-1949

G.-H. RIVIÈRE, tre lettere a Bernard Berenson, 1931-1949 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

ROTILY 1981

J. ROTILY, *Bernard Berenson (1861-1959) et la France*, Tesi di Laurea, Università di Aix-en-Provence, A.A. 1981.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

ROCKE 2001

M. ROCKE, «Una sorta di sogno d'estasi». *Bernard Berenson, l'Oriente e il patrimonio di Villa I Tatti*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Atti del convegno (Firenze, 25-27 marzo 1999), a cura di A. Boscaro, M. Bossi, Firenze 2001, pp. 367-384.

ROSENBERG 1910-1916

L. ROSENBERG, 34 lettere a Bernard Berenson, 1910-1916 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

SAMUELS 1987

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

SINCLAIR 2012

A. SINCLAIR, *21, rue la Boétie*, Milano 2012 (edizione originale *21, rue la Boétie*, Parigi 1912).

SIRÉN 1925

O. SIRÉN, *A Chinese Stone Lion*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», XLVII, 273, 1925, pp. 276, 280-281.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian Art*, in BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE 2014, pp. 207-229.

THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER 1987

The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, a cura di R. van N. Hadley, Boston 1987.

TÖRMÄ 2013

M. TÖRMÄ, *Enchanted by Lobans: Oswald Siren's Journey into Chinese Art*, Hong Kong 2013, pp. 97-106.

TROELENBERG 2010

EVA-MARIA TROELENBERG, *Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art*, in *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010, pp. 37-64.

VERNOIT 2000

S. VERNIT, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-c. 1950*, in *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, a cura di S. Vernoit, Londra 2000, pp. 1-61.

VEVER 1906-1908

H. VEVER, *La Bijouterie Française au XIX^e siècle (1800-1900)*, I-III, Parigi 1906-1908 (riproduzione anastatica Firenze 1975).

VIGNIER 1886a

C. VIGNIER, *Centon*, Parigi 1886.

VIGNIER 1886b

C. VIGNIER, *Album de verses et de proses*, Bruxelles 1888.

VIGNIER 1911-1914

C. VIGNIER, 27 lettere e fatture inviate a Bernard Berenson, 1911-1914 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1915-1917

C. VIGNIER, 17 lettere e documenti inviati a Bernard Berenson, 1915-1917 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1919-1930

C. VIGNIER, 21 lettere inviate a Bernard Berenson, 1919-1930 (Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, courtesy of the President and Fellows of Harvard College).

VIGNIER 1926

C. VIGNIER, *Mélodrames archéologiques*, «Cahiers d'art», 1, 1926, pp. 204-205.

YASHIRO 1934

Y. YASHIRO, *A Sung Copy of the Scroll «Ladies of the Court» by Chou Wen-chü (Chinese, Five Dynasties)*, «Bijutsu Kenkiu» (The Journal of Art Studies), 25, 1934, pp. 1-12.

YASHIRO AND BERENSON 2015

Yashiro and Berenson: Art History Between Japan and Italy, Mostra on line, (<http://yashiro.itatti.harvard.edu/letter-019>) <4 luglio 2015>.

WEISBERG 1987

G.P. WEISBERG, *S. Bing in America*, in *The Documented Image: Vision in Art History*, a cura di G.P. Weisberg, L.S. Dixon, Syracuse (NY) 1987, pp. 51-68.

ABSTRACT

Il rapporto di Bernard Berenson con i mercanti d'arte orientale a Parigi è testimoniato da un consistente corpus di lettere (1909-1917 ca., con l'eccezione di quello di Charles Vignier che si estende fino al 1930) che fino ad oggi non è mai stato oggetto di un'analisi completa e approfondita. Nel presente articolo si esaminano i principali temi e problemi affrontati nei diversi carteggi, e in particolare in quello di Vignier, con cui Berenson aveva stretto un legame che andava al di là del rapporto commerciale: ne escono particolari molto interessanti sulla collezione di Villa I Tatti, sull'interesse di Berenson per l'arte orientale e sulle sue crisi personali, ma anche sul mondo del collezionismo orientale a Parigi nei primi due decenni del Novecento, sulle rivalità tra mercanti e sulle loro difficoltà in tempo di guerra.

Bernard Berenson's relationship with Paris Asian art dealers, going from approximately 1909 to 1917 with some exceptions, has never been thoroughly examined so far. A great variety of themes can be identified and traced in the corpus of this correspondence and particularly in Charles Vignier's letters (1911-1930). His relationship with Berenson went in fact far beyond the narrow commercial interests and a close reading of his letters offers an interesting insight into Berenson's passion for oriental art, his art collection and his personal crisis as an art critic. At the same time these letters shed also new light on the world of dealers and collectors of Asian art in Paris before and after WW1.