



2024

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 30, 2024

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Pappalardo, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



INDEXED IN
DOAJ



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Bernard Berenson e «the great Morelli»: dipinti, musei, amici a Milano e in Lombardia, 1891-1913

Gianpaolo Angelini*

Abstract

Berenson scoprì il Rinascimento settentrionale nel 1889, quando arrivò in Lombardia per ammirare i dipinti di Bernardino Luini e Gaudenzio Ferrari. A Milano strinse poi amicizia con alcuni membri del circolo morelliano: Jean Paul Richter, che lo introdusse alla lettura dei libri di Morelli, e Gustavo Frizzoni, che lo presentò a Morelli stesso nel gennaio 1890. In quella occasione, insieme a Frizzoni, Berenson visitò musei e collezioni private milanesi, tra cui quella di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, un amico di Morelli. Negli anni successivi avrebbe continuato a visitare la Lombardia, dalla villa dei Frizzoni a Bellagio sul lago di Como (in seguito convertita in grande albergo) a quella di Guido Cagnola a Gazzada nelle colline intorno a Varese, passando in rassegna anche le chiese di Bergamo e delle valli prealpine. Il contributo indaga questo momento della vita del conoscitore americano sulla scorta di inediti taccuini, ancor oggi conservati a Villa I Tatti, e di altri indizi e spunti disseminati nelle pubblicazioni di Berenson, allo scopo di mettere in evidenza la sua eredità morelliana e i modi con cui egli prese le distanze dal suo “venerato” maestro.

Berenson discovered North Italian Renaissance in 1889, when he arrived in Lombardy to admire some paintings by Bernardino Luini and Gaudenzio Ferrari. Then, in Milan, he

* Docente di Museologia, Storia della critica d'arte e del restauro, Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, strada Nuova 65, 27100 Pavia, e-mail: gianpaolo.angelini@unipv.it.

became friends with some members of the Morelli Circle: Jean Paul Richter, who pushed him to read Morelli's books, and Gustavo Frizzoni, who introduced him to Morelli himself in January 1890. On that occasion, together with Frizzoni, Berenson visited museums and private collections in Milan, and with particular attention Gian Giacomo Poldi Pezzoli's collection. In the following years he continued to visit Lombardy, from Villa Frizzoni in Bellagio (Lake Como, now a luxury hotel) to Guido Cagnola's collection in Gazzada (Varese), then he reviewed the churches in Bergamo and mountain valleys. The paper investigates this moment of Berenson's life and activity as a connoisseur and an art critic on the basis of unpublished notebooks, still preserved at Villa I Tatti, and several annotations in Berenson's books, in order to point out his Morellian legacy and the ways he took his distance from the "great" master.

1. *Premessa*

Nel 1955 Bernard Berenson veniva chiamato a stendere una prefazione del catalogo curato da Franco Russoli del Museo Poldi Pezzoli di Milano, da poco risorto dopo le devastazioni dei bombardamenti che nell'estate del 1943 avevano colpito il capoluogo lombardo (fig. 1)¹. Egli ricordava della casa-museo di via Manzoni gli aspetti che la rendevano unica al mondo, poiché ancora in grado di dare al visitatore l'impressione di una «collezione privata straordinariamente ben scelta e ben ordinata»². Ma per l'anziano Berenson – sarebbe scomparso solo quattro anni più tardi – soffermarsi sulle raccolte artistiche e sulle sale dell'appartamento che fu di Gian Giacomo Poldi Pezzoli significava anche altro: in primo luogo gli permetteva di rievocare il clima culturale della Milano *fin de siècle*, in cui conoscitori, collezioni e restauratori, da Morelli a Frizzoni, da Poldi Pezzoli ai Bagatti Valsecchi, da Molteni a Cavenaghi, animavano un effervescente mercato artistico, mobilitavano capolavori, montavano e smontavano collezioni; in secondo luogo per Berenson ciò significava tornare con i ricordi ai primi tempi del suo tirocinio da conoscitore, agli esordi della sua passione per l'arte, per la *connoisseurship* e per la critica.

Inevitabilmente la mente di Berenson ritornava nelle sale delle collezioni pubbliche e private milanesi, tra i palazzi di città e le ville in campagna e sulle rive del lago di Como (fig. 2), e passava anche per l'incontro fondamentale prima con i libri e poi con la persona di Giovanni Morelli: «Non posso fare a meno di riandare con il pensiero ai miei primi soggiorni milanesi, quando con il mio "Maestro e duce" Morelli, con Frizzoni, con Cavenaghi, e ancor più

¹ Berenson 1955. La rinascita del Poldi Pezzoli non era stato un fatto scontato; si vedano gli scritti dello stesso Russoli, *Il nuovo Poldi Pezzoli e Riapertura del Poldi Pezzoli*, entrambi apparsi nel 1952 (ora in Russoli 2017, pp. 59-63, 65-69).

² Berenson 1955, p. 7.

con Guido Cagnola, amico mio amatissimo e fraterno, solevo visitare il Museo Poldi Pezzoli»³.

La lista degli amici e sodali milanesi, qui abbozzata, non è esaustiva, poiché altre personalità fecero compagnia a Berenson nelle sue perlustrazioni lombarde, da Enrico Costa a Jean Paul Richter, ad Aldo Noseda, per fare alcuni nomi. Di contro è curioso – poiché nella realtà ciò non era mai accaduto – che egli sostenesse di aver visitato il Poldi Pezzoli in compagnia di Morelli, «the great Morelli», «the greatest connoisseur in the old masters that ever lived», come avrebbe scritto in alcune lettere a Senda Abbot nella primavera estate del 1889⁴. Infatti, nel 1955, quando Berenson compilava queste pagine prefatorie, Morelli era già divenuto un fardello un po' ingombrante, non mai rinnegato, ma con cui già da tempo aveva dovuto fare consuntivi. In una tarda intervista rilasciata a Umberto Morra di Lavriano, pubblicata postuma nel 1963, avrebbe infatti scritto che «con tutto il rispetto e la venerazione che io ho sempre professato per Morelli, bisogna che riconosca che egli è rimasto un dilettante»⁵. Se lasciamo da parte la scelta di definire il suo antico maestro un “duce” – appellativo che nell'Italia postfascista, poteva suonare forse un po' stridente (ma chissà quanto fosse sua intenzione?) – è invece possibile un tentativo, sulla base del mosaico di fonti a disposizione, di ripercorrere, per tappe fondamentali, i luoghi, i tempi e gli incontri lombardi di Bernard Berenson tra il 1890 ed il primo decennio del secolo successivo, per comprendere quale sia stato nei fatti l'approccio del conoscitore americano con Morelli e come esso poi si sia evoluto, per approdare infine ad un distacco pressoché completo.

2. «To see some frescoes by Luini which were very beautiful»: per un Berenson “lombardo”

L'arrivo di Berenson in Italia risaliva alla tarda estate del 1888⁶; in precedenza era stato a Parigi, Londra, Berlino, Dresda e Monaco. Si trattava di un momento cruciale nella sua formazione poiché si consumava allora la sua conversione dalla letteratura alla critica d'arte. A fine agosto valicò le Alpi e si fermò sul lago di Como. Proprio a Bellagio la famiglia di Gustavo Frizzoni, sodale e fedelissimo di Morelli, sino al 1870 aveva una villa (fig. 2) dove erano

³ Ivi, p. 9.

⁴ Settignano (FI), Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Bernard and Mary Berenson papers, *Correspondence*, cartella “from B.B. to Senda Abbott 1889”, Firenze, 5 maggio e 8 luglio 1889; entrambe citate in Aiello 2011, p. 8.

⁵ Morra 1932, p. 100.

⁶ Sprigge 1963, pp. 100-110; Secrest 1981, pp. 102-118; Samuels 1979, pp. 80-96.

transitati per ammirare i dipinti della collezione anche Eastlake e Morelli⁷, villa che le sorti del turismo *belle époque* sul Lario avrebbero poi trasformato in un tempio della grande ospitalità internazionale. Poi Berenson proseguì per Como e Saronno, dove ammirò i dipinti di Bernardino Luini nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli (fig. 3), «to see some frescoes by Luini which were very beautiful»⁸, ma non c'è alcun cenno nella sua corrispondenza alla grande teoria di angeli di Gaudenzio nella cupola della chiesa (fig. 4) che avrebbe invece attirato l'ammirata attenzione di una futura amica di Berenson, Edith Wharton, che vi giunse nel 1902-1903⁹.

Da Milano le sue peregrinazioni continuarono altrove sino ad arrivare in Grecia, ma nella primavera del 1889 rientrò in Italia, a Firenze, dove strinse amicizia con Enrico Costa e Jean Paul Richter¹⁰. Si dedicò alla lettura di Vasari, ma su consiglio di Richter “scoprì” i libri di Morelli. Da lì sorse il desiderio di incontrare l'anziano Lermolieff nella sua casa di Milano. Finalmente, dopo alcuni rinvii, nel gennaio 1890 Berenson riuscì a incontrare a Milano «the great Morelli». L'incontro sortì impressioni positive da entrambe le parti; Morelli affermò di stimare il giovane americano, ma non lo accompagnò mai – come invece Berenson avrebbe in seguito ricordato – a visitare i musei milanesi. Infatti, le visite al Poldi Pezzoli e altre collezioni milanesi e bergamasche si svolsero in compagnia di altri esponenti del Morelli *Circle* Frizzoni, Costa, Richter e anche del restauratore Luigi Cavenaghi¹¹.

Un taccuino conservato a Villa I Tatti, dal titolo curioso *Odds+Ends*, datato con una certa approssimazione ai primi anni novanta dell'Ottocento¹², ricorda le sue incursioni a Venezia, a Bergamo dove ammirò i dipinti Frizzoni (Montagna, Jacopo Bassano, Basaiti, Vivarini, Cariani, Moretto), a Milano la collezione Borromeo, la galleria di Tiepolo a Palazzo Clerici (su cui però sospende il giudizio perché «it would take too long to describe»)¹³, poi nel maggio si spostò nella provincia bergamasca, in particolare a Trescore Balneario, alla ricerca dei dipinti di Lorenzo Lotto, in preparazione della monografia che sarebbe stata pubblicata nel 1895¹⁴.

⁷ Cfr. Piccolo-Mascheretti 2018; Piccolo 2021.

⁸ Villa I Tatti, *Correspondence*, cartella “from B.B. to Senda Abbott 1889”, Milano, 6 settembre 1888; citata in Aiello 2011, p. 8.

⁹ Wharton 1905, pp. 167-169; vedi *infra* nel testo e alla nota 29.

¹⁰ Cfr. Seybold 2014.

¹¹ Sul circuito di questi collezionisti e amatori si veda Morandotti 2008.

¹² Villa I Tatti, *Bernard Berenson Notebooks*, “*Odds & ends / Venice ... / Bergamo ... / Milan... / Alzano ... / c. 1890 BB XIII*”.

¹³ Su Tiepolo, interesse extravagante del conoscitore americano, si veda anche la più tarda riflessione, datata 3 maggio 1951, in Berenson 1957, pp. 69-79, dove il veneziano è ricordato come «il massimo pittore che l'Italia ebbe dopo Tintoretto» (ivi, p. 78).

¹⁴ Ebbe inizio a partire da queste prime tappe milanesi un percorso a ritroso, nelle città europee da lui già visitate; a Londra insieme a Costa, Berenson fu alla National Gallery e fre-

Quando il 28 febbraio 1891 Morelli morì a Milano, l'alunnato "morelliano" di Berenson non era ancora del tutto esperito, eppure qualche snodo cominciava a profilarsi: ne è una prova *ex silentio* il fatto che l'americano si fosse cimentato nello scrivere un necrologio del suo "maestro", che non casualmente sarebbe rimasto inedito, in cui già metteva in evidenza alcuni aspetti problematici del suo metodo sperimentale¹⁵. Ad ogni buon conto, uno dei *Notebooks* del 1892 di Mary Costelloe, che nel frattempo si era aggiunta alla corte del conoscitore e che sarebbe poi divenuta sua moglie, ci permette di sapere che Berenson aveva visitato molte collezioni e chiese di Milano¹⁶. È significativo che egli visitasse le collezioni che furono orchestrate da Morelli in persona o comunque riunite da personalità che, in modo più o meno diretto, gravitavano intorno al Morelli Circle: Poldi Pezzoli, Visconti Venosta, Giovio, Cagnola, Vittadini.

Negli stessi anni strinse amicizia con Aldo Nosedà, da cui comprò anche alcuni dipinti, nello specifico due tavole all'epoca attribuite a Ercole de' Roberti (oggi a Vicino da Ferrara), che furono uno dei tasselli della sua conoscenza della scuola ferrarese¹⁷. Nei *Notebooks* si leggono le tappe di queste visite tra musei, chiese e ville. In casa Bagatti Valsecchi ammirava la *Santa Giustina dei Borromei*, ancora ritenuta di Alvise Vivarini, su cui si avrà modo di tornare più avanti. In casa del conte Giovanni Giovio studiava l'enigmatica scena di *Enea e Didone* (fig. 5), successivamente ceduta all'avvocato Borgogna di Vercelli¹⁸. Berenson inizialmente la registrava sotto il nome di Peruzzi, ma aggiungeva che «Types are distinctly sodomisque», una suggestione che potrebbe aver favorito l'acquisto da parte del collezionista vercellese. Nella villa di Arcore del cavaliere Giovan Battista Vittadini perfezionava la conoscenza della scuola pittorica lombarda, con opere di Bergognone, Bramantino, Civerchio, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Gaudenzio. Inoltre, a complemento di queste visite nelle case dei collezionisti, Berenson si soffermò sulle chiese di Milano e dintorni; si recò anche alla Certosa di Pavia, ma è interessante registrare la sua visita alla Cappella Portinari (fig. 6), dove ammirò gli affreschi allora dati a Vincenzo Civerchio¹⁹.

quentò le grandi collezioni private della capitale inglese. Si tratta dello stesso periodo in cui egli fu introdotto nel settore del mercato dell'arte; cfr. Seybold 2014, pp. 24-27.

¹⁵ Cfr. Aiello 2011, pp. 13-15.

¹⁶ Villa I Tatti, *Mary Berenson Notebooks, 1891-1898*, cc. 231-247 (digitalizzato al sito https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/10/digital_objects/161361). Berenson registrò nei suoi appunti topografici alcune successive puntate milanesi nel 1902 e 1907, sino al 1926 almeno (Villa I Tatti, *Bernard Berenson Topographical Notes: London (private collections, I-Z)-Newport*).

¹⁷ Fiaccadori 2011, p. 37.

¹⁸ Agosti 2011. Inoltre: Angelini 2011, pp. 111-112.

¹⁹ L'attribuzione, derivante da Paolo Lomazzo, era ripresa ancora da Mongeri 1872, p. 62, probabilmente su "istigazione" di Morelli stesso, mentre già Cavalcaselle aveva avanzato proposte e riflessioni all'indirizzo dell'autografia foppesca del ciclo. Sulla fortuna dei dipinti della Portinari cfr. Gabrielli 1999, in part. pp. 62-66.

Con la pubblicazione di *Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, nel 1895, si accelerò anche il superamento del magistero morelliano, ancora rivendicato in alcune recensioni di Mary Costelloe²⁰, ma in rapida liquidazione, al punto che anche il rapporto con Frizzoni, sino ad allora molto amichevole, si raffreddò progressivamente. Frizzoni avrebbe infatti recensito sulle pagine di “Emporium” il libro di Berenson con parole non concilianti, affermando che i suoi criteri erano «troppo soggettivi e non sufficientemente maturati», dichiarando anche una sostanziale estraneità alla nuova estetica berensoniana incardinata sui “valori tattili” che avevano avuto una loro prima formulazione nei *Florentine Painters* (1896) come esito di una nuova teoria dell’arte germinata all’interno di quel «new sense-based, pluralistic universe» che erano i circoli frequentati dagli angloamericani a Firenze (sopra tutti Vernon Lee)²¹. Nel 1918 Berenson avrebbe fatto un richiamo indiretto ad un famoso conoscitore che gli aveva concesso il privilegio di guidarlo, lui che era ancora un «beginner», nella sale della Galleria Borghese, ma che di fronte alle emozioni in lui suscitate dalla *Pietà* di Ortolano lo aveva severamente richiamato ad una più pura ortodossia morelliana, ovvero all’osservazione delle forme caratteristiche: «[...] please observe the little pebbles in the foreground. They are highly characteristic of the artist»²²; costui era proprio Gustavo Frizzoni, come poi avrebbe rivelato Umberto Morra²³.

3. «Form seems to pass into sound»: Bernard e Edith on the paths di Lombardia

L’orizzonte di Berenson si stava allargando oltre i confini della Milano postunitaria, quella della generazione di Poldi Pezzoli e di Morelli, in esaurimento anche per ragioni anagrafiche, ma soprattutto egli voleva rivendicare una sua propria autonomia di pensiero ed una più ampia dimensione internazionale. Non a caso, Berenson stesso ricordava nel 1955, nelle pagine prefatorie al catalogo del Museo Poldi Pezzoli, che «suo amico amatissimo e fraterno» era stato Guido Cagnola²⁴. Berenson visitò la collezione Cagnola alla villa della Gazzada, nelle campagne intorno a Varese, una prima volta nel 1897²⁵. Si trattava di una collezione in parte allestita dal padre di Cagnola, Carlo, grazie

²⁰ Aiello 2011, pp. 16-17.

²¹ Cfr. Brown 2006 e Brown 2014. Sulla fortuna del pensiero estetico di Berenson nell’arte del Novecento cfr. Dantini 2019.

²² Berenson 1918, p. viii.

²³ Seybold 2014, p. 26.

²⁴ Berenson 1955, p. 9.

²⁵ Bruzzese 2011.

alle mediazioni di Morelli in persona, che ad esempio incoraggiò l'acquisto di uno dei pezzi più importanti della collezione, la *Madonna Cagnola*²⁶. Ma il figlio Guido è noto soprattutto come uno dei fondatori ed animatori della rivista "Rassegna d'arte"²⁷, nonché per l'amicizia con Berenson e con la scrittrice americana Edith Wharton. Guido Cagnola è ricordato nell'autobiografia della Wharton, *A Backward Glance*, pubblicata diversi decenni dopo: «Don Guido Cagnola of Varese, an authority on Italian villa architecture, and himself the owner of La Gazzada, the beautiful villa near Varese of which there is a painting by Canaletto in the Brera»²⁸.

In altra occasione si è già provato a ripercorre gli itinerari intrecciati dei due americani in Lombardia a cavallo tra i due secoli, ma vale la pena qui di farne una sintetica ricapitolazione. Infatti, Berenson avrebbe legato con la scrittrice americana un rapporto di dialogo e stima a partire dal 1903, negli anni in cui la Wharton stava preparando per la stampa il volume *Italian Villas and their Gardens* (fig. 7) e stava viaggiando tra le Alpi, il lago di Como e Milano. Lungo la strada che l'avrebbe condotta nel capoluogo si sarebbe soffermata, come abbiamo già detto a Saronno per ammirare i dipinti di Bernardino Luini, primo amore anche di Berenson, e quelli di Gaudenzio Ferrari (figg. 3-4). I primi le appaiono serenamente impersonali, mentre le teorie di angeli di Gaudenzio sono per la Wharton una folgorante esperienza estetica, anzi sinestetica, in cui, per riprendere le sue esatte parole, «form seems to pass into sound»²⁹. Il confronto tra i due maestri a Saronno è, nelle parole della Wharton, ai massimi livelli e si risolve nettamente a favore di Gaudenzio³⁰:

Less melancholy than Chiaravalle, and as yet unspoiled by the touch of official preservation, is the pilgrimage church of the Madonna of Saronno. ... Within, it is famous for the frescoes of Luini in the choir, and of Gaudenzio Ferrari in the cupola. The Luini frescoes are full of a serene impersonal beauty. Painted in his latest phase, when he had fallen under the influence of Raphael and the grand manner, they lack the intimate charm of his early works; yet the Lombard note, the Leonardesque quality, lingers here and there in the side-long glance of the women, and in the yellow-haired beauty of the adolescent heads; while it finds completer expression in the exquisite single figures of Saint Catherine and Saint Apollonia. [...] Gaudenzio's cupola seems, on the contrary, to sum up in one glorious burst of expression all his fancy had ever evoked and his hand longed to embody. ... Gaudenzio found his opportunity in the cupola of Saronno, and for once he rises above the charming anecdotic painter of Varallo to the brotherhood of the masters. It is as the

²⁶ Cfr. Travi 1998.

²⁷ Cfr. Rovetta 2007.

²⁸ Wharton 1936, p. 135; la prima edizione risale al 1933.

²⁹ Wharton 1905, pp. 167-169. La testimonianza della Wharton è rimasta esclusa dalla puntuale rassegna della fortuna degli affreschi di Saronno di Tovaglieri 2014; cfr. Angelini 2020a, p. 322, nota 57.

³⁰ Wharton 1905, pp. 167-169; per una traduzione italiana più accurata delle molte in circolazione si veda Wharton 2018, pp. 152-153.

expression of a mood that his power reveals itself the mood of heavenly joyousness, so vividly embodied in his circle of choiring angels that form seems to pass into sound, and the dome to be filled with a burst of heavenly jubilation. With unfaltering hand he has sustained this note of joyousness. Nowhere does his invention fail or his brush lag behind it. The sunny crowding heads, the flying draperies, the fluttering scores of the music, are stirred as by a wind of inspiration, a breeze from the celestial pasture.

Berenson era già stato, come è ben noto, a Saronno una decina di anni prima, ma la sua prima incursione in Valtellina risale invece al 1905, quando vi si recò in compagnia della moglie Mary e dell'amico Guido Cagnola, con i quali, dopo una gita in auto sul lago di Como, raggiunse «a rocky mule path» ad Ardenno, località tra Morbegno e Sondrio, attirato dalla segnalazione di un dipinto di Luini, rivelatasi poi infondata. Forse a quella rapida escursione fa riferimento un aneddoto riferito da Berenson stesso nella *Preface* ai *North Italian Painters* (1907), in cui ricordava: «On the authority of the last edition of a well-known manual, I spent a morning looking for a picture in a remotely situated church, only to find that the church had been demolished years ago. A morning is a very precious thing, and I do not choose to be responsible for its loss to a fellow-student»³¹.

È pertanto ancor più stupefacente che, in occasione della sua prima incursione in alta Lombardia alla ricerca di Luini, Berenson si fosse lasciato sfuggire a Morbegno due importanti opere di Gaudenzio Ferrari, ovvero la lunetta con la *Natività ed angeli musicanti* sul portale della chiesa domenicana di Sant'Antonio (fig. 8) e la grande ancona lignea di Giovanni Angelo del Maino nel Santuario dell'Assunta e di San Lorenzo³². Oltre alle pagine della Wharton, sopra richiamate, che potevano già essere note a Bernard inducendolo a maggiore attenzione verso Gaudenzio, va ricordato che nello specifico alle opere gaudenziane di Morbegno aveva dedicato una nota solo un anno prima l'inglese Ethel Halsey in una pionieristica ma ben informata monografia (fig. 9)³³. D'altronde, il rapporto di Berenson con Wharton avrebbe avuto an-

³¹ Berenson 1907, p. v. Il giovane “fellow studente” era probabilmente Cherry Lancelot, studente a Oxford che in quel periodo affiancava Berenson come assistente (cfr. Bernardi 2013, p. 112).

³² Infatti, nella sezione dedicata al pittore piemontese in *North Italian Painters* del 1907 non si faceva cenno a nessuna delle opere di Morbegno (Berenson 1907, pp. 228-232). Nello stesso santuario dell'Assunta era conservato – e lo è tuttora – una tela raffigurante la *Natività della Vergine*, già parte della scomparsa cassa della grande ancona lignea di Giovanni Angelo del Maino, che era stata riconosciuta opera di Gaudenzio già nel 1871 da Gustavo Frizzoni, che avrebbe potuto darne notizia a Berenson (per un esaustivo ragguaglio della fortuna critica del dipinto cfr. Romano 2018).

³³ Halsey 1904, pp. 14-15. La Halsey era molto ben informata e il catalogo delle opere che fornisce è molto accurato e capillare, censendo anche dipinti in collocazioni periferiche e di dubbia datazione ma riconducibili a modelli gaudenziani. La scrittrice inglese si doveva essere avvalsa di una vasta rete di contatti sul territorio e per l'area comasco-valtellinese è noto il suo contatto con lo studioso Santo Monti, vicepresidente della Società Storica Comense e ispettore

che un ruolo – non secondario – nelle successive posizioni del critico americano alla ricerca di una sua dimensione di conoscitore che liquidasse l’esperienza dei conoscitori “morelliani”, ai quali, «their task once done, there remains the imponderable something, the very soul of the work contemplated, and that this something may be felt and registered by certain cultivated sensibilities, whether or not they have been disciplined by technical training»³⁴.

4. «Not much like Alvisè’s other mouths»: verso l’abiura del morellismo

A fronte di questa lunga, certamente complessa, ma non sotterranea *legacy* morelliana in Berenson, è circostanza che suscita qualche curiosa perplessità la difficoltà con cui si è affrontata, anche in tempi recenti, l’alunnato dell’americano presso Morelli, figura forse recepita come un’ancora pesante che lo vincolava ad una concezione superata della *connoisseurship*, strettamente attributiva, ancella del mercato, aliena da più profonde riflessioni estetico-critiche³⁵. Si è giunti al punto di affermare che Berenson conoscesse a stento Morelli, riducendo *de facto* al mero dato biografico di una frequentazione breve e non continuativa i modi e le misure dell’influenza della *connoisseurship* morelliana sul giovane americano³⁶. D’altro canto, Berenson si era quasi subito messo alla ricerca di nuove strade, nuovi “paths”, che lo conducessero ad un rinnovamento del metodo del conoscitore e ad un approccio all’arte ed agli artisti non solo formalistico, ma anche estetico e psicologico. Il caso della monografia su Lotto è emblematico; non a caso essa apparve subito a ruota della pubblicazione dei *Venetian Painters*, offrendo al lettore un esempio di studio monografico su un artista che in Berenson avrebbe poi però lasciato il campo piuttosto a quella «arma affilata» («a sharp weapon»³⁷, nelle parole di Kenneth Clark) che è la lista dei dipinti³⁸.

Oltre alle moderate – ma incontrovertibili – prese di distanza da Morelli messe in atto dallo stesso Berenson, un ruolo nella sua progressiva separazione dal magistero morelliano giocarono le due biografie di Meryle Secrest, *Being Bernard Berenson* (1979) e di Ernest Samuels, *The Making of a Connoisseur*,

onorario alle belle arti, autore nel 1902 di un importante volume sull’arte nella provincia e nell’antica diocesi di Como. Cfr. biglietto di E. Halsey, dal Grand Hotel di Brunate (Co), a S. Monti in data primo maggio 1903 (Archivio di Stato di Como, *Ex Museo*, cart. 35).

³⁴ Wharton 1936, p. 141; cfr. Angelini 2020b, pp. 11-12.

³⁵ Si vedano, in particolare, Trotta 2006, pp. 7-16; Angelini 2018, pp. 22-23 e *passim*; Minardi 2022, pp. 30-32. Inoltre: Cohen 2013, pp. 67-71.

³⁶ Anderson 2019, p. 187.

³⁷ Clark 1960, p. 383. Vedi anche Connors 2014, pp. 3-4.

³⁸ Sul *Lotto* di Berenson, oltre al documentato saggio di Strehlke 2013, si veda lo studio comparativo delle due edizioni del 1895 e del 1955 in Facchinetti 2019.

entrambe apparse nel 1979, quest'ultima seguita da *The Making of a Legend* (1987)³⁹. In quella della *Secret* le occorrenze del nome di Giovanni Morelli sono esigue, ricondotte perlopiù alle tappe di esordio del giovane Berenson. L'autrice, ad esempio, sostiene che i libri di Morelli gli fossero già noti dai tempi di Harvard (quando invece è risaputo che fu Richter a far conoscere i libri di Morelli a Berenson) e che questi avessero influenzato il giovane Bernard più che la personalità stessa del loro autore⁴⁰. A sua volta Samuels, se nella prima delle sue "vite" inserisce un capitolo dedicato a Berenson «disciple of Morelli»⁴¹, nella seconda si limita a rievocare le dichiarazioni di Berenson in cui egli circoscrive l'efficacia e i campi di impiego del metodo morelliano⁴².

Di contro, se confrontiamo queste biografie con quella più antica di Sylvia Sprigge (1963), compilata – se stiamo alle affermazioni dell'autrice – sulla scorta di continui dialoghi con lo stesso Berenson⁴³, ci troviamo di fronte ad una diversa immagine del suo retaggio morelliano. La Sprigge mette le mani avanti e già nell'introduzione consacra Berenson come «l'allievo più importante» di Walter Pater, di cui davvero aveva letto i libri a Harvard, prima di approdare in Europa, ma poi restituisce in modo circostanziato l'importanza che ebbe su Berenson la conoscenza di Morelli e del suo metodo, sotto diversi punti di vista: per l'uso sistematico del *medium* fotografico⁴⁴, per la disinvolta frequentazione del mercato⁴⁵, per l'accanimento nella ricerca del vero⁴⁶. È sempre la Sprigge a rievocare, nelle parole di Berenson medesimo, le battaglie che «noi Morelliani combattemmo per l'autenticità contro lo zelo intransigente dei legittimisti», ma poi mette in evidenza lo scatto che Berenson seppe imprimere al metodo del conoscitore, contro «la cieca fiducia nei nomi puri e semplici»⁴⁷, in un percorso che infine lo avrebbe condotto «a darvi quel che gli mancava: la psicologia dell'arte»⁴⁸.

È interessante sottolineare pertanto che la Sprigge restituiva in termini chiari l'eredità di Morelli su Berenson, un'eredità che si configurava come esito di una passione giovanile ed un discepolato fedele per un decennio, entro cui però erano evidenti e già enucleati i fondamenti di un superamento del metodo

³⁹ *Secret* 1981 (prima ediz. 1979); Samuels 1979; Samuels 1987.

⁴⁰ *Secret* 1981, p. 113. Sulla conoscenza degli studi morelliani in America vedi Samuels, 1979, p. 73. Charles Eliot Norton, docente di storia dell'arte ad Harvard e maestro di Berenson, lo etichettava come fondatore di una «“ear and toenail” school» ([Norton] 1895; vedi Cohen 2013, p. 68).

⁴¹ Samuels 1979, pp. 97-105.

⁴² Ad esempio: Samuels 1987, p. 309.

⁴³ Sprigge 1963, p. 6.

⁴⁴ Ivi, p. 126.

⁴⁵ Ivi, p. 211.

⁴⁶ Ivi, pp. 253-254.

⁴⁷ Ivi, p. 254.

⁴⁸ Ivi, p. 318.

morelliano. In questo quadro si possono inserire le suggestioni che Berenson recupera, in merito a Lotto, nelle scarse pagine di Morelli sul pittore veneto, da cui poi sarebbe partita una rilettura della sua arte in un'ottica profondamente nuova⁴⁹. Ma episodi più o meno analoghi e simultanei, dal punto di vista della cronologia (poiché rimaniamo entro l'ultimo decennio del secolo), si possono individuare in un taccuino "lombardo" di Berenson, datato intorno al 1894 circa⁵⁰. Qui il conoscitore americano aveva annotato i dipinti studiati durante le sue visite a collezioni private milanesi, tra cui si annoverava la raccolta di casa Bonomi Cereda, successivamente dispersa ad un'asta tenutasi presso Genolini a Milano nel dicembre 1896⁵¹. Non interessa in questa sede restituire la consistenza di questa quadreria, bensì si vuole soffermare l'attenzione su un foglio del taccuino in cui Berenson, sotto il numero 106, registra un «Bust of a Man» attribuito ad Alvise Vivarini e datato 1497 (fig. 10). Le osservazioni che seguono sono strettamente morelliane: «Hair with high lights of Barbari and mouth closer to B. than any others, especially close [...] to Vienna portrait and Habich charcoal drawing. Not much like Alvise's other mouths». Corredano la sintetica annotazione due schizzi della bocca del personaggio ritratto (fig. 11), il primo dei quali biffato, sull'esempio delle tavole "anatomiche" morelliane. Il dipinto in questione è il *Ritratto virile*, tuttora assegnato ad Alvise Vivarini, ma nel frattempo approdato in Inghilterra dove fu esposto al Burlington Club nel 1902, per poi essere acquistato dalla National Gallery nel 1910⁵². Il doppio schizzo è una prova per immagine dei modi in cui Berenson si applicò a dare riscontri puntuali al *systeme de Lermolieff*, nella individuazione e confronto delle forme fondamentali o caratteristiche (*Grundformen*).

L'attenzione di Berenson su questo dipinto già in collezione Bonomi Cereda rientra anche nell'interesse che egli nutriva intorno alla personalità artistica di Alvise Vivarini, a cui riconosceva – seguendo in questo caso nuovamente il dettame di Morelli – la paternità della *Santa Giustina dei Borromei* (fig. 12) in casa Bagatti Valsecchi⁵³. Il dipinto è registrato in uno dei *Notebooks* di Mary Berenson, sotto la data 1892: «Alvise Vivarini, Panel full length, figure of S. Augustina [*sic*] dei Borromei. Palm in right, palm in left hand [...]. Color folds like early Bellini, but oval about Giorgionesque [...]. There can see to perfection to what extent Alvise was the master of Lotto. This is Alvise's masterpiece»⁵⁴.

⁴⁹ Cfr. Angelini 2019.

⁵⁰ Villa I Tatti, *Bernard Berenson Notebooks*, "ALPS. 90's XI, ca. 1894", cc. non numerate.

⁵¹ *Catalogo* 1896.

⁵² Korbacher 2011; sul dipinto si vedano anche le schede delle fotografie della Fototeca Zeri: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/27438/Vivarini%20Alvise%2C%20Ritratto%20maschile> (ultimo accesso 18/08/2023).

⁵³ Una scheda con puntuale rassegna critica è offerta da Agosti 2006.

⁵⁴ Villa I Tatti, *Mary Berenson Notebooks, 1891-1898*, c. 231 (digitalizzazione al sito [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:491568135\\$232i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:491568135$232i), ultimo accesso 18/08/2023). La denominazione scorretta di *Santa Agustina* ricorreva anche nella primissima segnalazione a

Qui si giocano molti duelli: la definizione della personalità di Alvise, il rapporto di Lotto con la pittura veneta, il riconoscimento della mano di Giovanni Bellini, che sarebbe giunta solo nel 1907 quando Berenson rivide il dipinto⁵⁵. Al momento di pubblicarlo nel 1913 sulla “Gazette des Beaux-Arts”, egli ripercorreva la sua «fausse route» quando vent’anni prima era impegnato, sulla traccia indicata da Morelli, a «glorifier» Alvise Vivarini⁵⁶. L’articolo rappresenta un punto di svolta: Morelli era ancora il suo «vénééré maitre», ma ora il velo davanti agli occhi di Bernard era caduto e non solo l’attribuzione gli appariva incontrovertibile, ciò che è importante per la storia del dipinto e della pittura, ma soprattutto gli schieramenti tra gli “allievi” e i non “allievi” di Morelli gli sembravano una ormai inutile e anacronistica zavorra per il progresso della conoscenza⁵⁷.

Di nuovo è sulla scena lombarda che si consuma il passaggio di consegne da Morelli a Berenson, che prelude ad una “sostituzione in ruolo” e poi alla abiura del morellismo che l’americano fa prima sottovoce e poi consegna ai suoi biografi come un dato acquisito. È curioso come, nello stesso articolo dedicato al Bellini di casa Bagatti Valsecchi, Berenson senta la necessità di prendere distanze anche da quei luoghi che furono le aule della sua scuola al magistero di Morelli, ovvero i musei e le collezioni milanesi: «Milan est une des ces villes où l’on se sent toujours pris du désir d’aller plus loin vers l’Est ou le Sud. Moimême, qui m’occupe spécialement d’art italien, je trouve rarement le loisir, ou le goût, de faire plus d’une visite à la galerie Brera; le touriste y est encore moins disposé»⁵⁸.

Erano passati più di vent’anni da quel gennaio 1890 in cui Morelli aveva ricevuto il giovane Berenson nella sua casa milanese, ma solo cinque dal 1907 quando erano apparsi a stampa i *North Italian Painters of the Renaissance*, nella cui prefazione si dava ancora in dettaglio l’almanacco di Gotha della *connoisseurship* lombarda, a partire dal ricordo di Morelli stesso sino a Frizzoni, Cagnola, Nosedà. L’emancipazione di Berenson da quel primo asilo italiano che lo aveva accolto era completa e, come è stato osservato⁵⁹, concomitante anche ad un definitivo snodo generazionale.

Tuttavia, all’indomani del secondo conflitto mondiale, nei sui anni senili, Berenson sarebbe tornato con la memoria a quegli incontri – Morelli soprat-

stampa del dipinto in un articolo a firma di Hedera Helix, pseudonimo di Sofia Albini, giornalista e scrittrice, corrispondente di Antonio Fogazzaro, su “Il Caffè”, maggio 1886 (cfr. Agosti 2006, p. 176).

⁵⁵ Villa I Tatti, *Bernard Berenson Topographical Notes: London (private collections, I-Z)-Newport*, June 1907.

⁵⁶ Berenson 1913, p. 461.

⁵⁷ Ivi, p. 463.

⁵⁸ Ivi, pp. 461-162.

⁵⁹ Vedi *supra* nel testo; inoltre: Aiello 2011, p. 19.

tutto – che lo avevano visto esordire come conoscitore e come critico, nella consapevolezza di una eredità che egli prima aveva rivendicato e poi aveva saputo con grande successo liquidare e superare, guadagnandosi anche il sostegno dell'amica Edith Wharton: «Then, with the publication of Berenson's first volumes on Italian painting, lovers of Italy learned that aesthetic sensibility may be combined with the sternest scientific accuracy, and I began to feel almost guilty for having read Pater»⁶⁰. Allungando quindi il suo sguardo più a Est e soprattutto più a Sud, negli ambienti cosmopoliti di Firenze, dove poi avrebbe stabilito la sua dimora, Berenson era riuscito in poco più di un decennio a superare entrambi i suoi “maestri”, Walter Pater e Giovanni Morelli, imponendosi come il campione di una rinnovata concezione della *connoisseurship* e della critica delle arti figurative.

Alla luce degli itinerari del giovane Berenson, è possibile affermare che Milano e le province lombarde – dai laghi alle valli prealpine – abbiano rappresentato il primo palcoscenico su cui si consolidarono l'occhio e il metodo del conoscitore. Egli aveva individuato in Morelli un maestro prima indiscusso, poi progressivamente messo in ombra, per quanto mai completamente rinnegato. Berenson aveva avuto modo di schierarsi molto presto nella contesa tra «Morellians and anti-Morellians, friends and enemies», per riprende una sua espressione utilizzata nel saggio sullo *Sposalizio* di Caen apparso nel 1896 sulla “*Gazette des Beaux-Arts*”⁶¹. Se successivamente Morelli, nelle testimonianze più tarde di Berenson, appare come un «dilettante» di alto bordo⁶², nel 1894 egli è invece paragonato, con una discreta dose di sarcasmo – va detto –, a Ulisse, emblema dell'incessante desiderio di scoperta che caratterizzava l'uomo⁶³. Il rapporto con Morelli rimase, ad ogni buon conto ed anche a fronte delle successive distanze prese dal conoscitore americano, un elemento definitorio di Berenson presso le schiere dei suoi antagonisti, come dimostra il caso del “longhiano” Umberto Barbaro che in un articolo pubblicato su “L'Unità” nel 1950 ancora lo ricordava come erede dichiarato di quella «stramba e interessante personalità» che era stata Giovanni Morelli⁶⁴.

⁶⁰ Wharton 1936, p. 135.

⁶¹ Berenson 1902 [ediz. orig. 1896], p. 1.

⁶² In un libro-intervista a Umberto Morra di Lavriano: Morra 1931, p. 100.

⁶³ L'ironia risiede soprattutto nel fatto che «Ulysses-Morelli» è affiancato da «Diomedes-Minghetti», ovvero Marco Minghetti, statista italiano, accolto di Morelli e impegnato in studi raffaelleschi che suscitavano all'epoca vibranti critiche. Vedi Angelini, 2022.

⁶⁴ L'articolo è rievocato da Aiello 2019, p. 129, nota 74.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G. (2006), 30. *Giovanni Bellini, Santa Giustina*, in *Restituzioni 2006. Tesori d'arte restaurati. Tredicesima edizione*, Milano: Banca Intesa, pp. 176-182.
- Agosti G. (2011), *Scheda 31. Pittore lombardo. Banchetto di Didone ed Enea*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano: Officina Libreria, pp. 138-141.
- Aiello P. (2011), *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, «Concorso. Arti e lettere», a. V, 2011, pp. 7-30.
- Aiello P. (2019), *Caravaggio 1951*, introduzione di G. Agosti, Milano: Officina Libreria.
- Anderon J. (2019), *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Milano: Officina Libreria.
- Angelini G. (2011), «*Due stanze coperte tutte di quadri*»: *la quadreria di Flaminio Della Torre di Rezzonico e il collezionismo a Como tra Sette e Ottocento*, «Arte lombarda», nuova serie, n. 163, pp. 107-117.
- Angelini G. (2018), *La fratellanza raffaellesca. Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*, Pisa: Edizioni ETS.
- Angelini G. (2019), «*con affettuosa indulgenza*». *Note su Giovanni Morelli e Lorenzo Lotto (tra Berenson e Frizzoni)*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, a cura di F. Coltrinari e E.M. Dal Pozzolo, Treviso, ZeL Edizioni, pp. 392-405.
- Angelini G. (2020a), «*Unhistoried and unconsidered*»: *percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912*, «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», pp. 311-323.
- Angelini G. (2020b), «*Vous ne l'avez pas connu, Morelli?*»: *una premessa, tra mito e metodo del conoscitore*, in *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, a cura di G. Angelini, Pisa, Edizioni ETS, pp. 7-13
- Angelini G. (2022), *Il Raffaello di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885*, «MDCCC/1800», vol. 11, pp. 11-28, online: <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/mdccc-1800/2022/1/il-raffaello-di-marco-minghetti-tra-critica-polemi/>.
- Berenson B. (1907), *North Italian Painters of the Renaissance*, New York: Putnam.
- Berenson B. (1913), *La «Sainte Justine» de la Collection Bagatti-Valsecchi à Milan*, «Gazette des Beaux-Arts», serie IX, a. LV, n. 6, pp. 461-479.
- Berenson B. (1918), *Essays in the Study of Sieneese Painting*, New York: F.F. Sherman.
- Berenson B. (1955), [Prefazione], in *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, a cura di F. Russoli, Milano: Electa, pp. 7-9.

- Berenson B. (1957), *Valutazioni 1945-1956*, a cura di A. Loria, Milano: Electa.
- Bernard B. (1902), *The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, London: G. Bell & Sons, pp. 1-21 (ediz. orig. «Gazette des Beaux-Arts», serie III, a. XV, n. 4, 1896, pp. 273-290).
- Bernardi E. (2013), *Gaudenzio Ferrari secondo Bernard e Mary Berenson*, «Arte lombarda», nuova serie, n. 167, pp. 110-116.
- Brown A. (2006), *Vernon Lee, Brewster and the Berensons in the 1890s*, in *Dalla stanza accanto. Vernon Lee e Firenze settant'anni dopo*, a cura di S. Cenni e E. Bizzotto, Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, pp. 123-141.
- Brown A. (2014), *Bernard Berenson and "Tactile Values" in Florence*, in *Bernard Berenson. Formation and Heritage*, edited by J. Connors and L.A. Waldman, Firenze: Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pp. 101-120.
- Bruzzese S. (2011), *Dal carteggio di Guido Cagnola. Le lettere di Bernard Berenson*, «Concorso. Arti e lettere», a. V, 2011, pp. 57-67.
- Catalogo (1896), *Catalogo della Galleria Bonomi-Cereda di Milano. Quadri di celebri autori italiani, spagnuoli, tedeschi, olandesi, ecc. dal secolo XVI al secolo XIX*, Impresa di vendite in Milano di A. Genolini, Milano: Tipografia Pirola.
- Clark K. (1960), *Bernard Berenson*, «Burlington Magazine», a. 102, n. 690, pp. 381-386.
- Cohen R. (2014), *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade*, New Haven and London: Yale University Press.
- Connors J. (2014), *Introduction to Bernard Berenson. Formation and Heritage*, edited by J. Connors and L.A. Waldman, Firenze: Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pp. 1-18.
- Damiani G.F. (1896), *Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, «Archivio Storico dell'Arte», serie II, n. 2, pp. 306-313.
- Dantini M. (2019), *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», pp. 269-301.
- Facchinetti S. (2019), *Bernard Berenson giovane e vecchio, due diverse visioni di Lotto (1895 e 1955)*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, a cura di F. Coltrinari e E.M. Dal Pozzolo, Treviso: ZeL Edizioni, pp. 423-431.
- Fiaccadori C. (2011), *Aldo Noseda e Bernard Berenson*, «Concorso. Arti e lettere», a. V, 2011, pp. 31-56.
- Gabrielli E. (1999), *La fortuna storica moderna degli affreschi*, in *Vincenzo Foppa. La Cappella Portinari*, a cura di L. Mattioli Rossi, Milano: Federico Motta, pp. 61-79.
- Halsey E. (1904), *Gaudenzio Ferrari*, London: George Bell & Sons.

- Korbacher D. (2011), 166. *Portrait of a Man*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, edited by K. Christiansen and S. Weppelmann, New York: The Metropolitan Museum of Art (New Haven and London, Yale University Press), pp. 369-371.
- Minardi M. (2022), *Come la bestia e il cacciatore. Proust e l'arte dei conoscitori*, Milano: Officina Libraria.
- Mongeri G. (1872), *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano: Società cooperativa fra tipografi.
- Morandotti A. (2008), *Il Morelli circle e il collezionismo di disegni antichi a Milano*, in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano: Scalpendi, pp. 255-274.
- Morra di Lavriano U. (1963), *Colloqui con Berenson*, Milano: Garzanti.
- [Norton C.E.] 1895, Review of *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Criticism*, «Athenaeum», 13 aprile, p. 481.
- Piccolo O. (2021), *La collezione di Federico Frizzoni a Bellagio: indizi inediti nei diari del secondo direttore della National Gallery di Londra, William Boxall (1869)*, «Arte cristiana», n. 924, pp. 202-219.
- Piccolo O.-Mascheretti L. (2018), *Opere d'arte perdute e ritrovate. Cavalcaselle in visita alle collezioni Abati, Albani-Noli e Frizzoni a Bergamo e Bellagio*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 42, pp. 61-98.
- Romano G. (2018), Scheda in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano: Officina Libraria, pp. 349-351.
- Rovetta A. (2007), *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano: Vita&Pensiero, pp. 281-316.
- Russoli F. (2017), *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, a cura di E. Bernardi, Milano: Skira.
- Samuel E. (1979), *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge (Mass.) and London: The Bleknap Press of Harvard University.
- Samuels E. (1987), *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, with the collaboration of J. Newcomer Samuels, Cambridge (Mass.) and London: The Bleknap Press of Harvard University.
- Secret M. (1981), *Bernard Berenson. Una biografia critica* (prima ediz. orig. 1979), Milano: Arnoldo Mondadori
- Seybold D. (2014), *Bernard Berenson e Jean Paul Richter. The Giambono's Provenance*, in *Bernard Berenson. Formation and Heritage*, edited by J. Connors and L.A. Waldman, Firenze: Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pp. 19-32.
- Sprigge S. (1963), *La vita di Berenson*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Strehlke, C.B. (2013), *Bernard Berenson e Mary Costelloe alla scoperta di Lorenzo Lotto, 1890 – 1895*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, a cura di G. Barucca, Roma: Mondomostre, pp. 55-63.

- Tovaglieri T. (2014), *Scheda 25. Saronno. Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano: Officina Libreria, pp. 202-203.
- Travi C. (1998), *Scheda*, in *La collezione Cagnola*, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio (Va): Nomos, pp. 130-135.
- Trotta A. (2006), *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli: La Città del Sole.
- Wharton E. (1936), *A Backward Glance*, New York: D. Appleton & Company.
- Wharton E. (1905), *Italian Backgrounds*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Wharton E. (2018), *L'Italia sullo sfondo*, a cura di G. Prampolini, Moncalieri (To): C.I.R.V.I. - Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia.

Appendice

Fig. 1. Museo Poldi Pezzoli, Milano. Il Salone Dorato prima dell'agosto 1943



Fig. 2. Villa Frizzoni a Bellagio, oggi Grand Hotel Villa Serbelloni



Fig. 3. Bernardino Luini, *Sposalizio della Vergine*. Saronno, santuario della Beata Vergine dei Miracoli



Fig. 4. Gaudenzio Ferrari, *Coro angelico*. Saronno, santuario della Beata Vergine dei Miracoli



Fig. 5. *Enea alla corte di Didone* (già Milano, collezione Giovio). Vercelli, Museo Francesco Borgogna

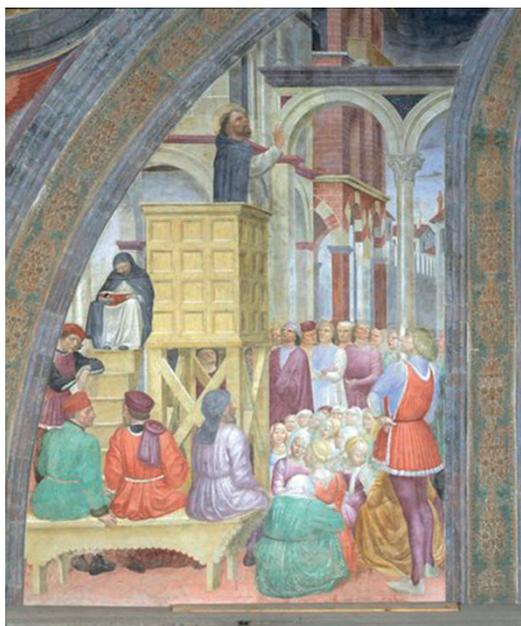


Fig. 6. Vincenzo Foppa, *Disvelamento della falsa Madonna*. Milano, Sant'Eustorgio, cappella Portinari

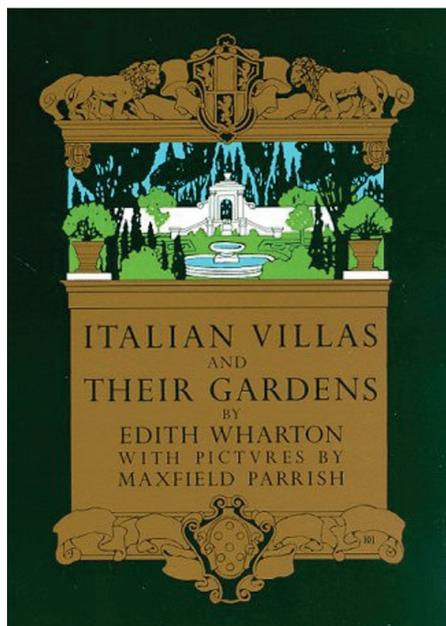


Fig. 7. Edith Wharton, *Italian Villas and their Gardens*, with illustrations by Maxfield Parrish, 1904, copertina



Fig. 8. Gaudenzio Ferrari, *Natività di Gesù*. Morbegno, chiesa di Sant'Antonio

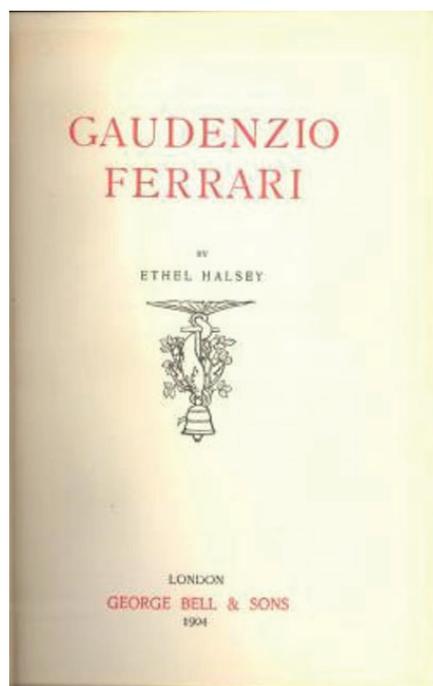


Fig. 9. Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, 1904, copertina



Fig. 10. Antonio Vivarini, *Ritratto virile* (già Milano, collezione Bonomi Cereda). London, National Gallery

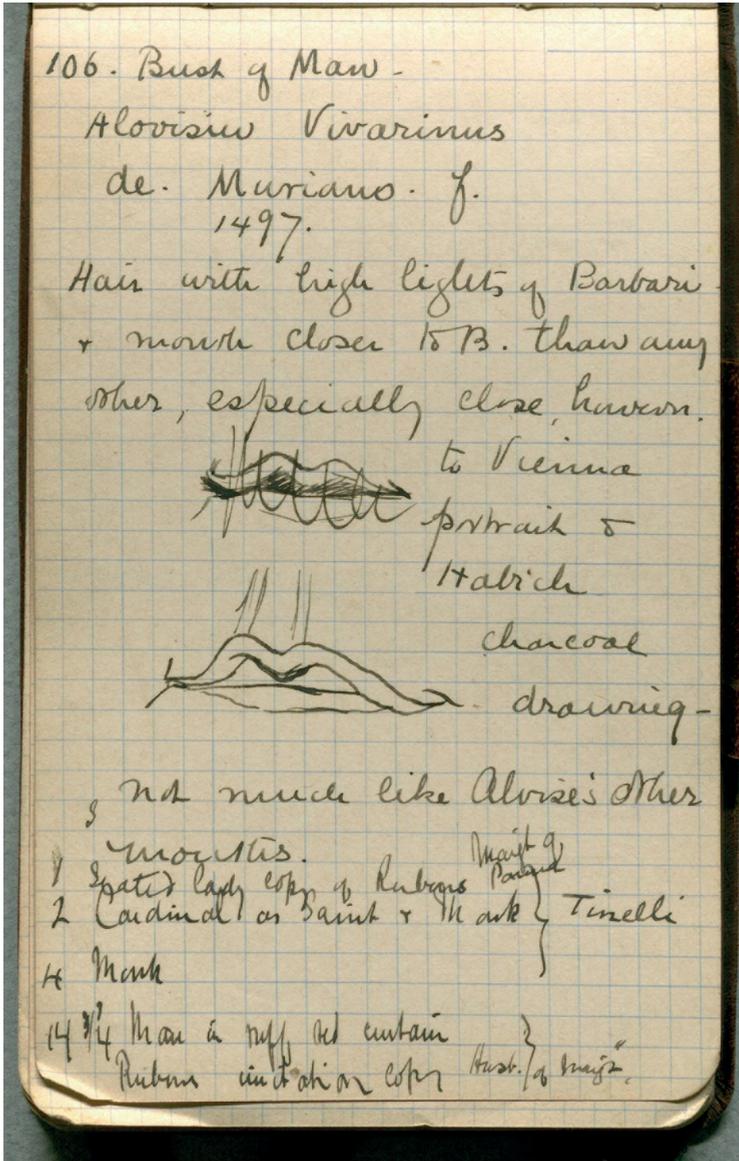


Fig. 11. Bernard Berenson Notebooks, "ALPS. 90's XI, ca. 1894", number 106. Settignano, Biblioteca Berenson, I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (courtesy of the President and Fellows of Harvard College)



Fig. 12. Giovanni Bellini, *Santa Giustina de' Borromei*. Milano, Museo Bagatti Valsecchi

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by

Gianpaolo Angelini, Federica Antonucci, Letizia Barozzi, Nadia Barrella,
Enrico Bertacchini, Fabio Betti, Paola Borrione, Monica Calcagno, Angela Calia,
Maria Caligaris, Stefania Camoletto, Raffaele Casciaro, Mariana Cerfeda,
Mara Cerquetti, Mario D'Arco, Mariachiara De Santis, Giorgia Di Fusco,
Daniela Fico, Girolamo Fiorentino, Martha Friel, Nicola Fuochi, Giorgia Garabello,
Luciana Lazzeretti, Roberto Leombruni, Martina Leone, Andrea Carlo Lo Verso,
Melissa Macaluso, Giada Mainolfi, Dario Malerba, Angelo Miglietta,
Monica Molteni, Maria Rosaria Nappi, Paola Novara, Paola Pisano,
Francesco Puletti, Daniela Rizzo, Alessandro Romoli, Walter Santagata,
Giovanna Segre, Matilde Stella, Giuliana Tomasella, Francesco Trasacco,
Piergiorgio Vivencio

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

