



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. 29, 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 Papparello, 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



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

Il Rinascimento di Bernard Berenson (visto da Genova): Laura Gropallo e un 'ritratto' per «Nuova Antologia»

Andrea Leonardi*

Abstract

Nel 1904 «Nuova Antologia» ospita un contributo della marchesa Laura Gropallo (1872-1937). Genovese, scrittrice e giornalista, ricordata dal poeta Eugenio Montale suo concittadino, redattrice della rivista «Cultura», cugina del collezionista e conoscitore d'arte Guido Cagnola, amica intima di Bernard Berenson fin dai suoi primi soggiorni italiani e anche nota per il volume *Autori italiani d'oggi* (1903), la nobildonna diede alle stampe un precocissimo profilo dello studioso di origini lituane, soffermandosi sugli aspetti metodologici e sulle teorie estetiche alla base del suo lavoro. L'analisi condotta da Gropallo sugli studi di Berenson, sino a comprendere l'edizione di *The drawings of the Florentine Painters* (1903), può anche essere considerata la spia di un rapporto duraturo del noto storico dell'arte con la Liguria. Qui Gropallo abitava nella cittadina rivierasca di Nervi, a poca distanza da Genova, in una villa dove Willhelm Suida, nel 1906, vide persino una *Lucrezia* ritenuta del Bramantino.

* Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, Piazza Umberto I 1, Palazzo Ateneo, 70122 Bari, e-mail: andrea.leonardi@uniba.it.

Lo studio è stato oggetto di una relazione presentata dall'autore in occasione del 67th 'Annual Meeting of the Renaissance Society of America' (April 13-22 2021, panel *Across Italy: Berenson's Renaissance and His Artistic Idea*).

In 1904 the marquise Laura Gropallo (1872-1937) published a Berenson's profile in the review «Nuova Antologia», focusing on his methodological approaches and aesthetic theories that characterized his work up to and including the edition of *The Drawings of the Florentine Painters* (1903). Gropallo, Genoese writer remembered by her fellow citizen poet Eugenio Montale, editor of the magazine "Cultura", cousin of Guido Cagnola, intimate Berenson's friend since his first Italian 'grand tours' and also known for the volume *Autori italiani d'oggi* (1903), can be considered a good indicator of Berenson's connection with Liguria. It is noted that the noblewoman lived in a villa where Willhelm Suida also saw (1906) a *Lucrezia* attributed to Bramantino.

Il ritratto metodologico che Laura Gropallo (1872-1937) dedica nel 1904 a Bernard Berenson, dalle pagine della rivista fiorentina «Nuova Antologia» (fig. 1), è forse uno dei tasselli curiosamente tra i più trascurati dagli studi¹. Sullo scritto e la sua autrice le luci non si sono accese nemmeno nel 1979 con la mostra che la National Gallery of Art di Washington allestì per raccontare, tramite lettere, fotografie e *memorabilia*, proprio le coordinate di lavoro del noto studioso di origine lituana². Genovese, scrittrice, giornalista, Gropallo appare invece espressione perfetta ed emancipata non solo di quel colto ambiente aristocratico-borghese cui Berenson guardò sempre con attenzione nel corso della sua ambiziosa esistenza ma, anche, di quella coeva *Kunstliteratur* al femminile fatta di donne 'affascinate dai colori', nonché di prime storiche dell'arte, attive tra XIX e XX secolo³. Tuttavia, Gropallo sembra aggiungere un elemento di novità rispetto al mondo delle 'scrittrici d'arte' e/o studiose impegnate a sottrarsi all'organizzazione, allora ancora patriarcale, della disciplina storico-artistica. In effetti, e al contrario delle sue 'colleghe' che l'avevano sin lì preceduta, il suo interesse si sarebbe rivolto non all'arte figurativa o agli artisti in generale, bensì al singolo individuo che quelle stesse cose aveva studiato o stava ancora indagando, ponendo così le basi per una lettura critica funzionale al 'culto' di un profilo certo fuori dal comune come quello di Berenson.

Nell'introduzione al volume di Luciana Frassati, *Genova come era*, rievocando la sua infanzia e la sua adolescenza, Eugenio Montale, pure lui ligure, pose «il fantasma giovanile di Donna Laura Gropallo» accanto «alla gloria di

¹ Gropallo 1904, pp. 573-604. L'autrice già era intervenuta tracciando ora profili di singole opere (*La 628 e 8* di Octave Mirbeau), ora di scrittori (Massimo Gorki), di filosofi (Joseph Honoré Rosny), di giornaliste (Thérèse Bentzon) o di uomini di cultura in generale (Victor Cherbuliez).

² Brown 1979.

³ A tal proposito, e senza pretesa di completezza sull'argomento, si vedano almeno lavori come quelli di Marin 2013a, pp. 289-302; Marin 2013b, seguiti dal volume curato, però con un'ottica 'monografica', di Mazzaferro 2018. Inoltre, si considerino anche i profili passati in rassegna nello studio di Friser 2014. Il tema ha conosciuto poi un'ulteriore amplificazione, ma sul Novecento 'maturo' e, se si vuole, a muovere da Venturi 1939, dimostrata soprattutto e da ultimo con Carrara, Dragoni 2022.

Verdi», al «tormento della Duse», alle «più insigni figure dei suoi pittori locali», allo «scoglio di Quarto», all'«abbraccio di D'Annunzio a Ceccardo», insomma a «tutti o quasi quei personaggi ai quali Genova non aveva mancato di dedicare targhe commemorative o stele, monumenti o strade»⁴. Sempre Montale, questa volta nella successiva recensione all'edizione italiana del volume *Quarant'anni con Berenson*, scritto da un'altra donna vicina al grande storico dell'arte, Nicky Mariano, non avrebbe mancato di ricordare Gropallo come colei che lo trattene «a Genova qualche tempo più del necessario». Questo avvenne con il coinvolgimento dei suoi amici italiani («che non erano molti»), insieme al «nobile signore della Gazzada» (Guido Cagnola), ai «giovani» (Umberto Morra, Guglielmo Alberti, il «Moravia del '29»), agli «illustri» (Gaetano Salvemini, Vittorio Emanuele Orlando, Cecchi, De Marinis e Benedetto Croce), non tralasciando il «meno famoso ma più caro» Umberto Zanotti Bianco, cioè colui che, poi, nel 1955, diede vita a Italia Nostra diventandone il primo presidente. Della medesima compagine faceva parte anche un uomo come Ugo Ojetti, da ritenersi – scrisse ancora Montale – «non intellettuale cosmopolita», bensì «di mondo», che, proprio poco dopo il 1904, fu capace d'imporre alla nazione tutta la sua idea 'spettacolare' di Storia dell'Arte con la “Mostra del ritratto italiano” (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911) e, soprattutto, con la “Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento” (Firenze, Palazzo Pitti, 1922)⁵.

Redattrice della rivista «La Cultura», fondata nel 1882 da Ruggiero Bonghi, che in quella fase aveva già archiviato la sua esperienza da ministro della Pubblica Istruzione con il governo Minghetti⁶, sempre Gropallo era imparentata con il «nobile signore della Gazzada» di cui sopra, che Berenson frequentò, sin dal 1897, proprio grazie a lei, «Lauris», come lui stesso ebbe modo di ricordare ancora nel 1950⁷. Non solo, Gropallo fu l'autrice del volume *Autori italiani d'oggi* (1903), dedicato a personalità altrettanto significative del suo tempo, come Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Matilde Serao, Giovanni Verga e Gerolamo Rovetta. Il suo vissuto s'inserisce poi nel quadro di una frequentazione della Liguria in generale e della città di Genova in particolare, sempre da parte di Berenson, la cui intensità è intuibile anche solo

⁴ Eugenio Montale, *Introduzione*, in Frassati 1960, p. X. Per il contesto si rimanda a Contorbia 1999.

⁵ Montale 1970. Su Ojetti e il suo modo di intendere la 'Storia dell'Arte' per il tramite delle esperienze espositive si veda ora Leonardi 2022a, con precedente bibliografia. In quella del 1911, la *Mostra del Ritratto italiano*, Berenson fece parte del Comitato Centrale.

⁶ Scoppola 1971, *ad vocem*.

⁷ Bruzzese, Rotelli 2012, p. 10. A tal proposito, è esplicita la lettera che si conserva nell'archivio di Gazzada (*Lettera di Bernard Berenson a Guido Cagnola*, Settignano, 7 gennaio 1950, in Bruzzese, Rotelli 2012, *Lettere*, CCXIV, pp. 457-458) e che Berenson scrisse a Cagnola ancora nel gennaio del 1950: “[...] How well I recall Lauris [Laura Gropallo] bringing me to Gazzada in the merry days about 1897 when you kept a princely open house presided by the gorgeously vital Carmelita [...]”. Si veda inoltre anche Bruzzese 2011, pp. 58 e 65.

scorrendo alcuni degli appunti (fig. 2) che conservano memoria dei complessi itinerari da lui disegnati in questa terra⁸. Quando saltuariamente dotati di riferimenti cronologici – comunque in gran parte compresi tra il 1910 e il 1927⁹ –, essi rimandano ad anni davvero sensibili per la scoperta del patrimonio storico-artistico regionale, perché segnati da diverse altre visite di rilievo. Tra queste, le incursioni di Lucia Lopresti e di Roberto Longhi, passando per quelle di Lionello Venturi e di Eva Tea¹⁰, senza dimenticare i passaggi di Wilhelm Suida con cui, se si vuole, un po' tutto era iniziato all'alba del cosiddetto 'secolo breve'¹¹. Al dunque, nei primi due paragrafi che seguono, il saggio considera come Berenson sia entrato in contatto con la cerchia genovese di Gropallo, stabilendo tracciature e nessi, diretti e indiretti, con l'intento di restituire la complessità di un contesto a ben vedere da intendersi quale premessa alla longhiana *Genova pittrice*¹². Ancora, nel terzo paragrafo, il medesimo contributo interviene sulla struttura dell'elaborato di Gropallo – significativamente intitolato *Bernhard Berenson* – che, in chiave bio-bibliografica, fotografa lo 'stato di avanzamento' del suo lavoro alla data di uscita dello scritto in questione, il 1904, cioè a soli dodici mesi dalla pubblicazione di *The drawings of the Florentine Painters, classified, criticised and studied as documents*¹³.

1. *Laura Gropallo, una «special guardian angel» di Berenson a Genova*

Nata Serra, Laura Gropallo faceva parte di quell'aristocrazia genovese 'alta' che poteva vantare persino delle antenate immortalate da Anton van Dyck¹⁴. Con simili ascendenti, l'amicizia tra lei e Bernard Berenson fu una cosa naturale: lo attesta pure l'affettuoso appellativo di «Bibi» o «BB» – all'inizio per gli intimi e poi usato da molti – da lei adottato nelle otto lettere (fig. 3), scalate tra il 1912 e il 1932, che ancora si conservano presso villa I Tatti¹⁵. Sebbene

⁸ Da ultimo e per l'area savonese si rimanda a Leonardi 2022b, pp. 113-134.

⁹ Queste note danno ad esempio notizia dei suoi passaggi nelle dimore dei Balbi Piovera ("Gaudenzio"), dei Brignole-Sale ("Campi, Romanino? Zelotti"), del marchese Ambrogio Doria ("Zelotti"), del conte Luchino del Magno ("Boltraffio, Bramantino"), della marchesa Carega ("Defendente") (Bernard Berenson Archive, Note Places, *Genoa*).

¹⁰ Leonardi 2016, pp. 45-47. Per Lopresti, che definirà Orlando Grosso "riccio scorbutico", si veda inoltre Sanguineti 2014, pp. 9-52.

¹¹ Leonardi 2016, pp. 14, 37 ss. Della monografia di Suida pubblicata a Lipsia nel 1906 esiste ora la traduzione: Wiedemann 2018.

¹² Longhi 1979, pp. 4-25.

¹³ *The Drawings of the Florentine Painters* è stato discusso di recente in Klic *et al.* 2017. Si veda poi oltre nel testo.

¹⁴ *Gift* 1926, p. 6.

¹⁵ Bernard Berenson Archive, Box 59 (mixed materials).

successive al ritratto tributato a Berenson su «Nuova Antologia», tra queste pare utile segnalarne almeno due: *in primis* perché prosecuzione naturale delle riflessioni maturate nel 1904 che si avrà modo di considerare, *in secundis* poiché scritte dal capoluogo ligure. La prima di queste due missive è del 1918 e s'intuisce che Gropallo la scrisse a discendere dagli *Essays in the Study of the Sienese Painting*, licenziati da Berenson nell'ottobre del 1917 e poi mandati in stampa, appunto nel '18, dall'editore newyorkese Frederic Fairchild Sherman¹⁶. Con riferimento all'esercizio della *connoisseurship* applicata nel contributo di apertura, quello dedicato a una *Natività* allora ritenuta da Berenson di Ugolino Lorenzetti¹⁷, la lettera di Gropallo del '18 può dirsi di sicuro interesse. Infatti, essa pareva riconoscere nel *modus operandi* berensoniano quell'idea di «paradigma indiziario» che, poi, nel 1978, Carlo Ginzburg avrebbe messo a sistema, storicizzandolo, con il suo saggio 'di metodo' diacronicamente costruito tra Galileo, Giulio Mancini, Giovanni Morelli, Sherlock Holmes e Sigmund Freud, sulla scia di un confronto proprio tra *connoisseurship* e racconti di detective già molto comune nella letteratura contemporanea¹⁸:

Caro Bibi, il mio telegramma le avrà espresso, in blocco, la mia gratitudine. Ora le scrivo per ripetergliela e dirle che ho letto con vivissimo interesse i suoi bellissimi saggi. Davvero, la sua forte e nello stesso tempo finissima indagine critica, appoggiata a cultura così vasta e solida, dà di meraviglioso. Lei possiede un cervello che avrebbe fatto esultare di gioia Spinoza perché funziona secondo i suoi precetti. La perfetta conoscenza raggiunta attraverso idee chiare e attente ed una rapida intuizione. Soltanto uno [dei saggi] sembra però sia feroce coi criteri d'arte faciloni e unilaterali, non tutti possediamo un cervello come il suo. Ed è poco cristiano lo sfogare sopra di loro il suo caratteraccio. Certo però bisogna esserle indulgente perché lei ha reso il suo strumentale di ricerca critica ancora più ricco di elementi, che prima, se ben ricordo, o non erano ancora usufruiti da lei, o

¹⁶ Pare utile ricordare di come si tratti degli stessi *Essays* i quali, nel 1951, avrebbero ancora fornito lo spunto per un omaggio a Berenson, quando Roberto Longhi (o forse il suo stesso editore) ne fece riportare un passo sulla fascetta con cui si era scelto di 'sigillare' il catalogo della mostra su Caravaggio allestita nel Palazzo Reale di Milano. La fascetta recava il nome proprio di Berenson nella formulazione *vintage* (ossia Bernhard scritto con l'h). Il 'documento' è riprodotto in Aiello 2019, tav. II.

¹⁷ Berenson 1918, pp. 1-6, fig. 1, ora però data a Bartolomeo Bulgarini. Non stupisce l'attenzione di Gropallo per questo saggio considerato il cappello introduttivo sviluppato da Berenson: «As a work of art, it appeals to the initiated for qualities which make it a masterpiece of Medieval Siena. As a problem in connoisseurship, it is interesting enough to stimulate the student to the exercise of all his faculties. To begin with, we must make acquaintance with the aspect, and character of the painting. We shall then examine and cross-examine the evidence it offers of its own origin and kinship. After which, it will be in order to look abroad for other works by the same hand. If we find a sufficient number, we shall try to reconstruct the artistic personality of their author, and to determine how he was related to his contemporaries».

¹⁸ Bernard Berenson Archive, Box 59 (mixed materials), *Lettera di Laura Gropallo a Bernard Berenson*, 1917. Circa il «paradigma indiziario» o modello epistemologico: Ginzburg 1986, pp. 158-193. A proposito della ricezione di Morelli in Gran Bretagna, oltre a Trotta 2020, si vedano almeno Anderson 1991 e Ventrella 2019a.

comparivano in sordina. Di essi si avvantaggia, in particolare modo il primo saggio che è il più completo ed il più appassionante. Meglio che come una caccia. Ed io penso questo della rappresentazione scenica a cui lei allude. Perché mi pare il tempo, l'ambiente, quindi i personaggi nell'attività loro, e mette queste fila, intreccia e somma nell'ultimo atto (la conclusione). Addio caro Bibi, lei è un grand'uomo e io le voglio un gran bene e sono felice per l'onore del cervello umano che lei esista. L'abbraccio e la prego di salutarmi teneramente sua moglie e la signorina Mariano. Sua Laura. P.S. Ho ricevuto l'edizione inglese di Spinoza. L'introduzione è bellissima. Grazie di cuore.

Quanto alla seconda delle due missive qui accennate, di oltre dieci anni successiva alla precedente, essendo datata al 1932, Gropallo continuò a dimostrarsi entusiasta destinataria del lavoro di Berenson. Questa volta, la nobildonna accennò ai volumi di *Italian Pictures of the Renaissance* completi dei celebri elenchi ordinati in modo alfabetico. Quest'ultimo, un dato che, anche in virtù della solidità della prefazione, a suo parere rendeva un simile prodotto della ricerca qualcosa di diverso da «un'arida nomenclatura»¹⁹:

Caro Bibi mio, ho ricevuto il suo *Italian Pictures of the Renaissance* e la ringrazio tanto per avermelo mandato. Ho letto la 'Prefazione' che è una squisita introduzione al testo. Quel catalogo sarebbe un'arida nomenclatura se la prefazione e le indicazioni riassuntive che accompagnano il nome di ogni singolo pittore non costituissero la rete smagliante d'insieme e di cooperazione che rinserra nelle sue maglie maestri e discepoli, con diletto di tutti coloro che amano e pregiano l'arte. Quel catalogo inseparabile dalla prefazione dice di 35 anni di nobilissimo lavoro, più che intellettuale, spirituale. In esso, aleggiano quelle formule che vi hanno contribuito a tesserlo. Quel catalogo è il risultato di una elevatissima coscienza della missione assunta, di che giunge, quasi direi, a scarnificare una prodigiosa rinata intuizione sottoponendola ai fini dei suoi metodi, onde ne voglio vagliarla. Eppure tale è la purezza di quella coscienza che rimane insoddisfatta del lavoro compiuto. Fortunatamente ciò non invalida la sicurezza di aver presto fondamenta di cui un uomo può sentirsi orgoglioso. Summamente prodi, come lo siano i di lei amici come me.

Ma come nacque il rapporto di Berenson con Gropallo? Sin dai suoi primi soggiorni italiani, e almeno dal settembre del 1900, Berenson fu ospite a più riprese nella villa del marito di Laura, il marchese Luigi Gropallo, ubicata nella verdissima e mondanissima cornice dei parchi di Nervi, nel levante genovese²⁰. Oltreché nei *Datebooks* superstiti che annotano gli itinerari berensoniani, tra l'altro dotati di riferimenti frequenti ai «lunches» fissati con «Laura» a Genova (ma vedremo pure con Orlando Grosso)²¹, degli esordi e

¹⁹ Bernard Berenson Archive, Box 59 (mixed materials), *Lettera di Laura Gropallo a Bernard Berenson*, 14 febbraio 1932.

²⁰ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Nervi, settembre 1900, in Hadley 1987, p. 228.

²¹ Bernard Berenson Archive, Box Berenson (mixed materials), *Datebooks*, 4-5 ottobre e 1 dicembre 1914 (insieme a Guido Cagnola); 22 settembre 1926 (insieme a Orlando Grosso per cui si veda oltre in questa stessa sede); 14 gennaio 1932; 27 gennaio 1935.

della continuità di questa frequentazione è possibile cogliere i tratti salienti anche per il tramite delle lettere che lei ebbe modo di scambiare con la cerchia degli amici che i due avevano in comune. Esempio è soprattutto il *Carteggio Placci* conservato presso la Biblioteca Marucelliana. Nel 1898, esso si apre con uno scambio intorno alla seconda prova letteraria di colui che fu inseparabile compagno di viaggi di Berenson, vale a dire Carlo Placci («Carlino» per Laura), nel 1897 autore del *Mondo mondano*²², per proseguire poi, sino al 1918, con rimandi ai luoghi (la dimora dei Gropallo a Nervi), alle situazioni (i loro soggiorni a Bologna e a Saint Moritz) e alle frequentazioni condivise, tra cui quella con Maria Pasolini Ponti che, nel 1915, aveva dato alle stampe il volume sul *Giardino italiano*, interpretando, così, le radici storiche della vita in villa e della sua funzione ‘istituzionale’ tanto cara al mondo d’elezione berensoniano (fig. 4)²³.

La tracciatura del rapporto Berenson-Gropallo emerge, poi, per il tramite di diverse delle missive che lui stesso scrisse alla principale delle *femmes fortes* che hanno attraversato la sua esistenza, Isabella Stewart Gardner. Tra il 1899 e il 1904, soprattutto le notazioni ‘americane’ documentano i primi contatti intercorsi tra Laura e Berenson nello scenario di un’altra lussuosa villa, quella a Gazzada, già proprietà dei Perabò-Melzi che poi passò ai Cagnola²⁴. Attraverso queste testimonianze è infatti possibile fissare il punto di avvio della loro conoscenza, sulle Alpi svizzere, proprio nella Saint Moritz frequentata anche da Placci dove, sin dall’agosto del 1899, Berenson avrebbe avuto modo di trascorrere con lei, «donna Laura», lunghe serate a discutere «on aesthetics, in Italian»²⁵. Pochi mesi dopo, nell’ottobre del 1899 e sempre in un’altra missiva destinata alla sua interlocutrice di Boston – scritta mentre lui si trovava ancora una volta ospite dei Cagnola – Berenson avrebbe descritto la cugina del noto conoscitore d’arte lombardo come «a woman who can vie with any man for brains, and literary feeling», indicandola come il suo «special guardian angel» capace di accompagnarlo (o forse solo di sopportarlo pur di sfuggire alla noia della loro agiata quotidianità) nelle sue peregrinazioni: «she has had lists made out of everything that may be of artistic interest in the neighborhood, and we spend hours every day exploring»²⁶. Come già l’amico Placci, Berenson si ritrovò così a fare tappa presso

²² Biblioteca Marucelliana, *Carteggio Placci*, C.Pl. 436.1. A proposito del libro di Placci, Gropallo scrisse: «non starò qui a farle una critica particolareggiata del romanzo». Sul personaggio e il fondo: Bischeri 2004, pp. 383-416.

²³ Biblioteca Marucelliana, *Carteggio Placci*, C.Pl. 436.4. Sulla dimensione residenziale di Berenson si veda Strehlke 2015, pp. 19-46.

²⁴ Per il loro incontro si veda *supra*, nota 7.

²⁵ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Hotel Caspar Badrutt, St. Moritz Dorf. Engadine, 7 agosto 1899, in Hadley 1987, p. 186.

²⁶ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Gazzada (Como), 12 ottobre 1899, in Hadley 1987, p. 190.

la dimora dei «Gropallos» a Nervi, forse per la prima volta nel marzo del 1900²⁷:

Dear Friend, work was getting too much for me and I have come to rest here a few days with my friend the Gropallos. They have an enchanting villa, stretching with its lawns and palms to the rock-bound Mediterranean. After three days I already feel like another man. A life of dignified luxury, in the open air with charming people agrees with me. And the Italians are so amusing. Their ideas are very simple. Yesterday calling on the Dorias, and happening to talk of Van Dyck and the long stay he made at Genoa, the Marchesa said 'To stay here so long he must have had some lady to keep him' as if there could have been no other possible reason [...].

Analoghe situazioni non mancarono poi di ripetersi. In principio, accadde nell'aprile del 1901, quando, sempre nella quiete di Nervi, Berenson si ritagliò lo spazio necessario per riflettere su un dipinto creduto di Velázquez posseduto dal marchese di Bristol a Ickworth Park²⁸; poi, nella primavera del 1904, quando la bellezza della residenza dei suoi amici genovesi gli suggerì i termini di una nuova descrizione, sempre a beneficio della Stewart Gardner²⁹:

Here I am in Italy once more – and in Italy surpassing my remembrances and expectations. In this sheltered corner of the eastern Riviera it already is almost summer. I look out now over a park with its green lawns, its palms and stone-pines, to the violent blue sea, with its grand opalescent headlands. A fragrance mingled of orange-blossoms, and lemons, of violets, pinks, and roses is wafted in thro' the open window and the air is exquisitely light. I knew I should find all this here if I stopped off for a couple days with my dear friends the Gropallos in their enchanting villa.

Quanto sin qui esposto va a definire un contesto che già Giovanni Agosti aveva intuito di sicuro spessore sin dalla stesura della sua premessa all'epistolario (1892-1954) di Guido Cagnola, tanto da suggerire che la «marchesa/donna Gropallo», più volte evocata nelle diverse missive, potesse essere riconosciuta come la proprietaria di una *Lucrezia* data a Bramantino (fig. 5), segnalata da Wilhelm Suida tra 1906 e 1907³⁰, poi finita in Inghilterra e che, da

²⁷ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Nervi, 14 marzo 1900, in Hadley 1987, p. 208.

²⁸ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Nervi, 1 aprile 1901, in Hadley 1987, p. 252.

²⁹ *Lettera di Bernard Berenson a Isabella Stewart Gardner*, Nervi, 6 aprile 1904, in Hadley 1987, p. 332. Forse l'intento del Nostro era di fornirle delle valide suggestioni 'italiane' per il giardino di Fenway Court, anticipando così la visione più trascendentale poi espressa da altri modelli nazionali, su tutti quello apulo-lucano di 'Altamura' (1907) che aveva fatto capolino sin dai tempi della rivista *The Golden Urn* (1897-1898). Sul 'modello' altamurano si veda: Colby 2014, pp. 69-100.

³⁰ Pare utile qui ricordare che nel 1906 Suida pubblicò il suo *Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino*.

ultimo, Giorgio Bonsanti ha ritenuto non un copia, bensì il prototipo dipinto dal noto pittore e architetto lombardo³¹. Non solo, la stessa Mary Berenson si sarebbe raccomandata di salutarla nel 1913³². Il mero dato ‘sociale’ diventa tanto più stringente, considerato che Mary già nel 1901 – quindi poco dopo il matrimonio con Berenson – aveva dedicato un cameo a Laura in ragione della sua intelligenza e della sua curiosità intellettuale, nonostante riconoscesse in lei una ‘pericolosa’ «bestia feroce»; il tutto avvenne in una missiva (il caso vuole scritta sempre da casa Cagnola) inviata da Mary a sua madre, Hannah Whitall Smith³³, tra l’altro una delle più importanti predicatrici e scrittrici del tardo XIX secolo legate all’*Holiness Movement*:

The company has grown much more animated since Donna Laura came. She yells and gesticulates like a wild beast, and shrieks everyone down, upsetting glasses and smashing cups and making everybody furious. But (though I don’t like her) I can’t help recognizing that she has very good brains and uses them too. I have not often met a woman so intelligent, nor so intellectually perverse when she gets an idea into her head. But at any rate she makes a lot of stir and movement wherever she goes, and in a world of Bores this is something!

Nel 1926, scorrendo ancora l’epistolario della Gazzada, si viene a conoscenza del fatto che a scrivere a Cagnola di Laura fu anche l’avvocato e filosofo genovese Giuseppe Rensi, firmatario pochi mesi prima del Manifesto degli intellettuali antifascisti³⁴. Proprio lei aveva insistito affinché Rensi accompagnasse Cagnola nella circostanza di una sua visita a Nervi «verso la fine di settembre». Scrive Rensi che sempre Laura gli aveva persino accennato della «traduzione di Eckhard», rimandando così al volume *Prediche e trattati*, poi dato alle stampe nel 1927 proprio nella versione italiana curata da Guido³⁵. A quest’ultimo, Cagnola appunto, sarà poi Berenson in prima persona a tornare a scrivere della Nostra nel gennaio del 1932 e, quindi, nel maggio del 1937, dunque parecchio tempo dopo gli affondi di inizio Novecento qui già commentati spigolando nel carteggio intrattenuto con Isabella Stewart Gardner. In primo luogo, nel ’32, Berenson prese carta e penna per dirsi preoccupato, poiché in quella fase non aveva più ricevuto notizie da Laura nonostante egli le avesse inoltrato «one or two articles»³⁶; a seguire, nel ’37, egli tornò a pensarla per esprimere a Cagnola

³¹ *Die Spätwerke 1906-1907*, pp. 307-308. Si veda poi in Agosti *et al.* 2012, p. 52 e tav. XXIV. Da ultimo Bonsanti 2021, pp. 152-169.

³² *Lettera di Mary Berenson a Guido Cagnola*, Settignano, 29 settembre 1913, in Bruzzese, Rotelli 2012, n. LIV, p. 92.

³³ *Lettera di Mary Berenson ad Hannah Whitall Smith*, Gazzada, 1 ottobre 1901, in Strachey, Samuels 1983, p. 98.

³⁴ Meroi 2012, pp. 590-597.

³⁵ *Lettera di Giuseppe Rensi a Guido Cagnola*, Genova, 30 agosto 1926, in Bruzzese, Rotelli 2012, *Lettere*, CXXIII, 199.

³⁶ *Lettere di Bernard Berenson a Guido Cagnola*, Settignano e Roma, 24 gennaio 1932 e

tutto il suo dolore causato dalla scomparsa della loro grande e comune amica, una circostanza che avrebbe dovuto spingerli a frequentarsi più assiduamente che mai, essendo loro – in ragione dell'età e di uno stile di vita per certi aspetti ancora *ancien régime* – dei veri e propri «survivors»³⁷:

Dear Guido, How unexpected and how sad! I can't tell you how the news of Donna Laura's death affects me! I realize that I instinctively expected her to live for ever – our for ever. I saw her so little in these years, but always looked forward to seeing her and seldom had her out of my thoughts. You alone can understand what she meant to me. And I believe I know what she meant to you. She adored you and loved you and felt so deeply grateful for your attention. How we shall miss her, you most of all, you who kept in close touch with her! We must draw closer and closer, we few survivors. You must come and spend more and more time here in Florence so that we can meet constantly and pool joys and sorrow. Mary sends all her sympathy and love. So from Nicky. Affectionately. BB.

2. *Berenson e Orlando Grosso*

Al netto delle accennate intuizioni di Giovanni Agosti, già il biografo di Bernard Berenson, Ernest Samuels, nel suo volume del 1979³⁸ – la cui copertina riportava una foto dello studioso che ricalcava nella posa quella scelta da Laura Gropallo per illustrare il suo articolo su «Nuova Antologia» (fig. 6) –, aveva cominciato a fornire qualche dato intorno al rapporto con la nobildonna. Infatti, egli scrisse di come «Bibi» fosse tornato da lei solo nel settembre del 1906³⁹. Questo si era verificato soprattutto per fare pace, essendo Laura, in quel momento, ancora seccata del fatto che il saggio da lei pubblicato nel 1904 – ventotto pagine suddivise in tre parti principali di cui si dirà nel paragrafo successivo – non avesse incontrato la piena approvazione dell'amico di sempre. Ancora Samuels ricorda di come, sancita la riconciliazione con Gropallo e alla vigilia di un secondo appuntamento sin troppo procrastinato con Isabella Stewart Gardner, Berenson avesse optato per proseguire il soggiorno proprio nella vicina Genova, a casa di Laura, in modo da lavorare alle sue sempre più lunghe 'liste'⁴⁰. La ritrovata sintonia con Gropallo creò le premesse per un ulteriore ampliamento dei rapporti con il network dei cultori liguri della *connoisseurship*.

27 maggio 1932, in Bruzese, Rotelli 2012, *Lettere*, CLXVII, CLXXVII, pp. 265, 285-286. È vero però che Gropallo ancora a febbraio lo aveva ringraziato del dono di *Italian Pictures of the Renaissance* per cui si rimanda alla nota 19.

³⁷ *Lettera di Bernard Berenson a Guido Cagnola*, Settignano, 17 dicembre 1937, in Bruzese, Rotelli 2012, n. CXCIII, pp. 308-309.

³⁸ Samuels 1979. Anche questo come la citata mostra di Washington sviluppato nel ventennale della scomparsa dello studioso.

³⁹ Samuels 1979, pp. 11, 36.

⁴⁰ Ivi, p. 36.

In particolare e nel novero delle frequentazioni genovesi di Berenson, pare utile tornare in questa sede su quella intrecciata con Orlando Grosso, il quale, dal 1908, insieme alla costruzione di una salda rete di entrate presso gli eredi delle grandi quadriere ‘repubblicane’ di Genova, tra le altre cose si sarebbe occupato di riordinare e di pubblicare la ricca collezione municipale di disegni antichi (*I disegni di Palazzo Bianco*, Milano, 1910)⁴¹. Grosso, il cui nome già si è detto compare accanto a quello di «Laura» nei *Datebooks* conservati a Villa I Tatti, avviò con Berenson uno scambio epistolare non fittissimo, ma, comunque, di un certo rilievo, iniziato nel 1911 e proseguito almeno sino alla metà degli anni Cinquanta del XX secolo⁴². Questo forse potè accadere anche perché Grosso, già di suo dotato di ottimi contatti extra-locali che andavano da Camille Enlart (testimone delle sue prime nozze) a Corrado Ricci⁴³, si era accreditato come figura centrale nel sistema delle mostre allestite a Firenze dal 1911 e almeno sino al 1931 (“Mostra del Ritratto Italiano”, “Mostra della Pittura Italiana del ’600 e del ’700”, “Mostra del Giardino Italiano”)⁴⁴. Inoltre, è probabile che per Berenson avesse pesato soprattutto la sua vicinanza a colui che di quelle esposizioni fu motore e anima, cioè il già menzionato Ugo Ogetti che, come ha notato sempre Eugenio Montale nella citata prefazione a *Quarant’anni con Berenson*, di Nicky Mariano, «Bibi» rammentava «con particolare riguardo» e «curiosità». Questo, forse, perché Ogetti era tra i pochi «scrittori italiani del suo tempo» a poter dire di conoscere una delle sue amiche di elezione, Edith Wharton, autrice di libri come *Italian Villas and their Gardens* (1904), scomparsa nel 1937 al pari di Laura Gropallo. Naturalmente, il tutto avvenne in un ambiente intellettuale complicato dove – è sempre il poeta di *Ossi di seppia* a rilevarlo e non senza ironia – «dopo il ’22 i più erano fascisti, dopo il ’44 i più erano comunisti o quasi e lui [Berenson] detestava gli ismi sia in arte che in politica»⁴⁵.

Premesso quanto sopra, fu anche tramite Grosso, direttore dell’Ufficio Belle Arti del Comune di Genova sino al 1948, che Berenson potè introdursi al patrimonio museale cittadino, ragionando ora su quadri da stanza come il *Ritratto di Francesco Fileto* di Bernardino Licinio a Palazzo Rosso, allora considerato di Giovanni Bellini (fig. 7) ma che Berenson riteneva invece del pittore veronese Nicola Giolfino (tra l’altro nome circolato anche in capo ad un’altra *Lucrezia* accostata a Bramantino)⁴⁶; ora di pale d’altare come il *San*

⁴¹ Grosso lavorò insieme ad Arturo Pettorelli, collaboratore di *Rassegna d’Arte*.

⁴² Si veda poi Leonardi 2016, pp. 60-61.

⁴³ Leonardi 2016, pp. 17, 57-78.

⁴⁴ Leonardi 2016; Leonardi 2022.

⁴⁵ Montale 1970.

⁴⁶ Bernard Berenson Archive, *Note Places*, Genova, senza data: «Genova, Brignole-Sale (Palazzo Rosso). Giolfino: Bust of smooth faced, rather colureat. Facefured middle-aged man in profile to right steer and felt fur trimmed lock. Fur collar, and curlsoidered coat. The costume

Sebastiano di Filippino Lippi a Palazzo Bianco, pure questo già apprezzato da Wilhem Suida nella sua ricognizione primo-novecentesca⁴⁷. Non ultimo, vanno considerate le diverse visite condotte presso le raccolte dell'Accademia Ligure⁴⁸. A suggellare questa frequentazione sarebbe rimasto – favorito appunto da Berenson dal 1928 – l'inserimento di Grosso tra i *contributors* della rivista *International Studio associated with The Connoisseur*⁴⁹, ossia il periodico dove lo stesso Berenson l'anno successivo, nel 1929, decise di pubblicare una serie di articoli (diversi altri apparvero sulla rivista *Dedalo* fondata e diretta da Ojetti⁵⁰), poi riuniti in un volume postumo dal titolo *Homeless Paintings of the Renaissance* (London, 1969).

Della consuetudine di Berenson con Genova e con Grosso restano, inoltre, plastica rappresentazione tanto due missive risalenti all'estate del 1948 e dedicate al pallio bizantino di San Lorenzo che, tra l'altro, tre anni dopo, venne arruolato tra i protagonisti dell'allestimento albiniano di Palazzo Bianco (fig. 8); quanto una cartolina illustrata, del 1954, recante l'*Autoritratto* di Rosalba Carriera conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. In filigrana, entrambe le testimonianze intersecano la figura di Roberto Longhi, cioè di colui che, come ha scritto Francis Haskell, all'inizio avrebbe voluto farsi allievo di Berenson, «ma che sarebbe poi diventato il suo rivale e più acerrimo nemico»⁵¹. Innanzitutto, questo accadde per via delle posizioni divergenti assunte intorno al tema di quell'arte bizantina di cui proprio il pallio di cui sopra era magnifica espressione⁵²: non si dimentichi di come, proprio nel 1948, Longhi avesse pubblicato il *Corollario* al suo *Giudizio sul Duecento* a discendere dalla *Mostra giottesca* di Firenze del 1937, pamphlet di cui egli si era servito per esprimersi in negativo sull'arte di Bisanzio da lui considerata un «ramo secco

give the picture an appear even of being older, but the flash colour, the features are puffy clearly Giolfinesque. Ascribed to G. Bellini». La *Lucrezia* di cui alla presente nota è quella andata distrutta nel 1945 che, segnalata in Bonsanti 2021, p. 154, fig. 2, apparteneva al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino.

⁴⁷ Bernard Berenson Archive, *Note Places*, Genova, senza data. Si veda inoltre in Bernard Berenson Archive, *Note Places*, Genova, 1926: «Genoa, Palazzo Bianco, Filippino, The huge altarpiece What? Two pictures are listed in new list».

⁴⁸ Bernard Berenson Archive, *Note Places*, Genova, senza data: «Genova, Accademia dei Belli Arti (sic!). Pierin (sic!) del Vaga: Polyptych. S. Teramo (sic!) author. Right Paul and underneath a predella selecting to *Luni/Nervi* (?), left Peter with similar predella, another lunetta with Madonna, Saint Catherine and Nicola of Bari. Franciscus d'Offo pinxit: Madonna with Evangelista and Dom. and donors, almost 1400. Brea?: Two panels. Saint Augustine and Baptist, Saint Sebastian and Baptist. Seems refamily Brea, but even more refamily by author of Tolomei Saint Gerome».

⁴⁹ Leonardi 2016, pp. 32-33, nota 19.

⁵⁰ Per cui, *ad vocem*, si veda nella banca dati della rivista disponibile online, <<https://dedalo.sns.it/>>, 09.05.2024.

⁵¹ Haskell 2008, p. 203.

⁵² Sull'ampio dibattito: Bernabò 1999, pp. 41-62.

e senza capacità di innesto»⁵³. Per Berenson, invece, l'«interessamento» per tutto ciò che poteva dirsi «bizantino» era una sentita «preoccupazione»⁵⁴, un approccio condiviso dal suo «amico» genovese Grosso che, in quel momento, nonostante gli impegni determinati dalla sua partecipazione alla “Mostra storica del centenario” presso il Museo del Risorgimento in Palazzo Carignano a Torino, provvede a procurargli tutto il materiale di studio allora disponibile sull'antico manufatto oggetto di comune interesse⁵⁵.

Da notare come l'anno in cui furono scritte queste due prime lettere – appunto il 1948 – non è solo quello in cui Grosso e Berenson si scambiarono le loro impressioni sulla pezza di sciamito serico donata ai genovesi da Michele

⁵³ Pubblicato la prima volta nel 1939, ma successivamente completato con il ‘corollario’ solo nel 1948: Longhi 1948, pp. 5-54. Si noti anche come, nel saggio di Laura Gropallo, il nome di Giotto ricorre a più riprese forse proprio a discendere dall'attenzione di Berenson: Gropallo 1904, pp. 573, 575, 581, 587, 597. Sull'evento espositivo: Monciatti 2010.

⁵⁴ Genova, Biblioteca Berio, Archivio Orlando Grosso, Epistolario, *Lettere di Bernard Berenson a Orlando Grosso*, Firenze, 8 luglio 1948, 30 luglio 1948, cassetto 3, cartella 5. Nella prima delle due lettere, Berenson scrive a Grosso quanto segue: «Caro Amico, grazie delle sue gentili parole per noi. La signora [...] è entusiasta dell'accoglienza da lei fatta. Mi parla di un paliotto bizantino che lei li ha mostrato. Esiste pubblicazione o fotografia? Non mi ricordo di averlo visto. Mi riguarda particolarmente visto il mio interessamento a tutto ciò che è bizantino. Suo affezionato B. Berenson». Nella seconda, invece, si legge: «Caro Amico, mille grazie per sua lettera del 19 con la fotografia del pallio bizantino e per il discorso del avvocato Canale. Sono lieto di avere questi documenti per la ragione che l'arte figurativa bizantina è una mia preoccupazione. Spero di vederla ai Tatti. Suo B. Berenson». Il dato ovviamente è coerente con quanto da ultimo in Bernardi 2022.

⁵⁵ Bernard Berenson Archive, Box 59 (mixed materials), *Lettera di Orlando Grosso a Bernard Berenson*, Genova, 1948, che include il testo di M.G.Canale, *Discorso intorno al Pallio di seta, lavoro bisantino del sec. XIII* (estratto dattiloscritto dal vol. III, della *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, 1846) per cui Berenson ringrazia Grosso nella lettera del 30 luglio 1948 (nota 54). Della lettera si fa menzione anche nell'ambito della mostra *Capturing Byzantium* (<https://itatti.harvard.edu/capturing-byzantium>, 09.05.2024). La missiva di Grosso riporta quanto segue: «Illustre e caro Maestro, per una disgraziata mostra torinese sono stato ancora fuori Genova. Il Pallio bizantino si trova ora nel mio ufficio a Palazzo Rosso dopo essere stato, nei cinque anni della guerra, incassato e depositato in un oratorio di montagna per godere di una temperatura media. Era esposto prima nella sala Spagnuola di Palazzo Bianco. Si può datare della seconda metà del secolo XIII e pervenne alla Repubblica di Genova quale tributo dell'imperatore Michele Paleologo per la cattedrale di San Lorenzo. Tessuto di seta purpurea con la rappresentazione dei fatti principali della vita di San Lorenzo e di San Ippolito. Le fotografie esistenti, tutte antiche, sono poco buone a causa della tinta. Chiuso fin dal 1892 fra vetri necessita, prima di poter eseguire una nuova, buona fotografia, di un restauro conservativo. Non le nascondo che sono perplesso poiché da 40 anni che lo osservo e lo sorveglio, ha mantenuto quasi intatte le crepe che aveva allorché io lo ebbi in consegna nel 1909. Anche i viaggi di andata e ritorno in autocarro e il soggiorno di guerra nel ricovero non hanno provocato danni evidenti e gli antichi strappi sono inalterati. Varie commissioni, durante questo periodo, si sono occupate del Pallio, ma tutte si espressero prudentemente sull'opportunità di non eseguire operazioni di restauro. Il Pallio non è stato studiato a fondo. Le trasmetto, con le copie delle foto che possediamo, un estratto dello scritto di M.G. Canale. Con devozione e affetto mi creda. Orlando Grosso».

VIII Paleologo (1261)⁵⁶. Infatti, mentre per Grosso il 1948 fu il momento in cui venne a concludersi la sua esperienza alla guida dei musei civici, nelle cui raccolte il suddetto pallio era custodito almeno sin dai tempi (1908) del ‘Museo di Storia e Arte’ di Palazzo Bianco (fig. 9)⁵⁷; per Berenson fu il periodo in cui andò in stampa il suo *Aesthetics and history in the visual arts*, contenente una dura presa di posizione contro chi, come l’archeologo austriaco Josef Strzygowski, aveva persuaso i «suoi seguaci che niente di buono poteva giungere dall’Egeo e dal Sud», cioè dalla culla dell’arte bizantina (l’area culturale «negra» per Strzygowski)⁵⁸.

Circa la più tarda cartolina con l’autoritratto di Rosalba Carriera (fig. 10), invece, essa fu inoltrata a Grosso dalla storica e devota assistente di Berenson, Nicky Mariano, che, sempre Montale, probabilmente in ragione del suo ruolo dominante all’interno della cerchia berensoniana, indicò come la «Freia del Valhalla», cioè una delle più grandi divinità della mitologia nordica e germanica, dea dell’Amore, della Bellezza e della Fertilità⁵⁹. Scritto in un’altra estate ormai molto lontana dalla scomparsa di Gropallo e di Wharton (entrambe erano mancate nell’anno della *Mostra Giottesca* agli Uffizi), il messaggio del 1954 può ritenersi un’ulteriore prova dell’attenzione di Berenson per Genova e per il suo interlocutore ‘storico’⁶⁰. In subordine, il dato appare tanto più interessante dal momento che quell’autoritratto può ricondurci di nuovo a Longhi e, questa volta, al suo *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, che, ancora secondo Haskell, egli scrisse sempre con piglio provocatorio, come del resto già il *Corollario* del ’38, non solo per «assolvere l’arte veneziana da ogni sorta di relazione con l’opportunisto fascista di cui Longhi stesso si era peraltro giovato»⁶¹ ma, anche, per dimostrare apprezzamento nei confronti di Rosalba Carriera⁶². In questi termini, la cartolina ricevuta da Grosso – proprio con l’autoritratto della Carriera – è di sicuro una gustosa coincidenza. Insieme a Berenson, Mariano potrebbe averla scelta e, soprattutto, inviata con cognizione di causa ‘politica’ proprio nell’anno – appunto il ’54 – in cui Longhi attaccò Grosso dalle pagine della sua rivista, «Paragone», per come aveva

⁵⁶ Sul manufatto si rimanda a Di Fabio 2005, pp. 41-43, 67, figg. 1, 15-18.

⁵⁷ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione (1784-1982), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1852-1975), Divisione Terza (1940-1960), Musei, Gallerie ecc. (1929-1960), busta 25, *Genova Palazzo Bianco, museo di storia e arte*, Genova, 1908, fascicolo a stampa con introduzione di Gaetano Poggi assessore alle Belle Arti.

⁵⁸ Berenson 1948, pp. 25-26.

⁵⁹ Genova, Biblioteca Berio, Archivio Orlando Grosso, Epistolario, *Cartolina di Nicky Mariano per conto di Bernard Berenson a Orlando Grosso*, Venezia, giugno 1954, cassetto 3, cartella 5. Nota 4 per il richiamo alla «Freia del Valhalla».

⁶⁰ Gesto tra l’altro compiuto nei mesi in cui Berenson scrisse *San Marco Tempio e Museo Bizantino*, in «Corriere della Sera», 2 settembre 1954, 3.

⁶¹ Haskell 2008, p. 204.

⁶² Longhi 2017, pp. 56-57.

operato da responsabile dei ‘beni culturali’ genovesi durante il Ventennio e sino al '48⁶³. Al presunto «barbarico disordine» dei musei cittadini denunciato da Longhi riferendosi alla passata gestione di Grosso (che certo al pari di tanti altri intellettuali aveva aderito al fascismo⁶⁴), Berenson oppose così il ricordo degli «incontri a Genova» con lui e le «belle ore passate insieme»⁶⁵.

3. *Un'«opera colossale» posta «a servizio del nostro Paese»*

Alla luce del suo rapporto con Bernard Berenson, c'è da domandarsi su che cosa avesse appuntato l'attenzione «donna Laura» per arrivare a contrariare l'allora trentanovenne storico dell'arte⁶⁶. Nella prima parte dell'articolo in particolare, Gropallo si era soffermata sulle questioni metodologiche, nonché su quelle teorie di «estetica fisio-psicologica» poste alla base del processo di creazione artistica che Berenson aveva maturato frequentando filosofi come William James⁶⁷. Non secondario, l'iniziativa aveva trovato spazio su «Nuova Antologia», una rivista ancora legata tanto all'idea di 'Rinascimento' propria del XIX secolo, che poi era quella che per Berenson originava dagli *Studies in the history of the Renaissance* (1873) di Walter Pater⁶⁸, quanto al clima dell'Italia prima risorgimentale e poi post unitaria. Pare utile qui ricordare come la rassegna di 'lettere, scienze ed arti' (sottotitolo de «La Nuova Antologia» o «Nuova Antologia») fosse stata fondata nel 1866 in Firenze Capitale,

⁶³ Longhi 1954, p. 5. In questa circostanza, tuttavia, Longhi portò avanti la polemica non per il tramite di un oggetto bizantino come il pallio di San Lorenzo, bensì rifacendosi ad un altro *punctum dolens* nel rapporto con Grosso, vale a dire il caravaggesco *Ecce Homo* di Palazzo Bianco tornato oggi problematico e grande assente dalla mostra milanese del 1951. Questo, nonostante il quadro si trovasse nei depositi del museo sin dal 1908 dove era entrato come “Lionello Spada” proprio in virtù dell'acquisto operato da Grosso: Leonardi 2016, pp. 46, 52 nota 24. Nel momento in cui è stato consegnato questo contributo risultavano già numerosi gli interventi dedicati alla scoperta dell'*Ecce Homo* spagnolo che, di riflesso, hanno portato nuova attenzione anche sull'esemplare genovese. Sulla novità, si vedano in particolare: Sgarbi 2021; Terzaghi 2021.

⁶⁴ Gianni Carlo Sciolla, *Prefazione*, in Leonardi 2016, p. 7.

⁶⁵ Genova, Biblioteca Berio, Archivio Orlando Grosso, Epistolario, *Cartolina di Nicky Mariano per conto di Bernard Berenson a Orlando Grosso*, Venezia, giugno 1954, cassetto 3, cartella 5. Il testo completo riporta quando segue: «Caro professor Grosso, il signor Berenson la ringrazia cordialmente di quello che lei gli dice a proposito del suo articolo. Non sperava di trovare tanta e così intelligente comprensione! Le manda affettuosi saluti ricordando sempre gli incontri con Lei a Genova e le belle ore passate insieme. Con i migliori saluti, sua Nicky Mariano». Lo stesso fecero Carlo Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi (il secondo peraltro grande cultore dell'arte bizantina rientrato in Italia dopo la guerra): Leonardi 2016, pp. 41-43, 46-47.

⁶⁶ Che per Haskell 2008, p. 203, fu il più «brillante conoscitore del suo tempo».

⁶⁷ Gropallo 1904, pp. 572-601.

⁶⁸ Utile qui richiamare Trotta 2003 e Trotta 2009, pp. 89-102.

riprendendo la tradizione culturale, politica e civile della prima «Antologia» di Gino Capponi e di Gian Pietro Vieusseux, stampata dal 1821 al 1833⁶⁹. Con questi presupposti, alla data del 6 febbraio 1880, non stupisce quindi trovare il nome di una «marchesa Laura Gropallo» nel *Libro dei soci* del Gabinetto Vieusseux, con recapito presso «Casa Gropallo» al 20 di «via Spiga» a Milano⁷⁰, ossia nell'elegante e ora distrutto palazzo Pertusati-Gropallo, eretto su progetto di quel Simone Cantoni che, proprio nella Genova della nostra Laura, aveva dato corso alla *facies* neoclassica di Palazzo Ducale⁷¹.

L'analisi condotta da Gropallo prese le mosse dall'edizione del 1896 di *The Florentine Painters of the Renaissance*, uno degli scritti di Berenson forse tra i più improntati al tema dei 'valori tattili' («movimento», «espressione», «plasticità nelle linee e nelle ombre»), colti in un delta figurativo che andava da Giotto (il «capo di tutti») a Michelangelo («il discepolo di nessuno»), passando ancora per Leonardo («la somma di tutte queste qualità»)⁷². Altri spunti la Nostra li individuò nel pressoché coevo *The central Italian Painters of the Renaissance* (1897), in cui Berenson era andato invece a fissare i principi della «decorazione» e dell'«illustrazione» lavorando sui «pittori dell'Italia centrale», Duccio, i Lorenzetti, Signorelli, Pinturicchio, Perugino, Fra' Paolino, sino a Gentile da Fabriano e a Benozzo Gozzoli che, scrisse ancora Gropallo, facendo ricorso a uno scivoloso giro di parole, non erano «forse tra i più profondi e i più grandi» ma, di sicuro, fra «i più piacevoli ed attraenti illustratori che l'Europa abbia avuto»⁷³. Ed è qui che, forse, è plausibile individuare almeno due primi elementi utili a motivare quell'accennato disappunto di Berenson poi rientrato solamente un paio di anni dopo la pubblicazione dell'articolo⁷⁴. Da un lato, quando Gropallo definì il pensiero dello studioso nientemeno che «alquanto astratto», con questo facendo lei riferimento a modalità di lettura come l'«armonica composizione spaziale» del Pinturicchio⁷⁵; dall'altro, quando, invece, a proposito di Raffaello, con cui ricordiamo *The central Italian Painters* andava a concludersi, non solo Gropallo scrisse che il Sanzio era lì stato indagato «brevemente» ma, anche, che questa scelta si era resa necessaria vista la contingenza di un volume tutto sommato da ritenersi «di piccola mole»⁷⁶. Insomma, non esattamente un ottimo viatico, sebbene queste punture di spillo fossero emerse tra le righe di un elaborato altrimenti più che favorevole.

⁶⁹ Per le varie sfaccettature del clima culturale: Bolzoni, Payne 2018.

⁷⁰ Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, *Libro dei Soci: abbonamenti 1820-1889*, vol. 10 (dicembre 1878-marzo 1883).

⁷¹ Ossanna Cavadini 2003, pp. 86 e 100 nota 222.

⁷² Gropallo 1904, pp. 573, 574.

⁷³ Gropallo 1904, p. 575.

⁷⁴ Nota 34.

⁷⁵ Gropallo 1904, p. 576.

⁷⁶ Gropallo 1904, p. 577.

Alle «teorie fisio-psicologiche» e «più strettamente scientifiche» dei primi due lavori considerati, Gropallo avrebbe poi ritenuto doveroso affiancare *The Venetian Painters of the Renaissance*, del 1894, quello più incline alle istanze teoriche dello ‘storicismo letterario’ di Hyppolite Adolphe Taine, un testo fortemente ancorato al tema del «ritratto pittorico derivato dal busto in scultura»⁷⁷. Non sembra neutro che il saggio di Gropallo si aprisse proprio con il ritratto (fotografico) di un Berenson che oggi non esiteremmo a classificare come *hipster*, in linea con la sua predilezione per le situazioni posate e, in questo caso, assumendone una a discendere da quelle dei personaggi tramandati da artisti come Giorgione e Tiziano⁷⁸. Il secondo che, sempre per Gropallo, aveva col tempo intensificato «le sue figure ad un pensiero più grave, traducendo quasi in unione con Shakespeare la propria età multipla e complessa»⁷⁹. Il libro di Berenson dedicato ai veneti, in effetti, è quello che venne inteso dalla scrittrice come lo spartiacque, lo studio dopo il quale nulla sarebbe stato più come prima e da cui sarebbe scaturita «la serie di lavori del tutto diversi», a cominciare dalla monografia su Lorenzo Lotto edita nel 1895 (peraltro l’anno della sua prima documentata visita in Liguria⁸⁰), poi ristampata a Londra e a New York nel 1901, che ottenne pure il plauso di Heinrich Wölfflin (*Literarisches Centralblatt*), di Salomon Reinach (*Revue critique d’histoire et de littérature*) e di Jean Paul Richter (*Kunstchronik*)⁸¹.

Per Gropallo tutto questo era potuto accadere, in primo luogo, a discendere dall’approccio di Berenson basato sulla *connoisseurship*, quella del «sistema morelliano», affiancata, in seconda battuta, dall’impiego dei «documenti» che egli aveva usato per ricostruire «la storia dell’educazione dell’artista e dei primi anni della sua carriera, riattaccando tale educazione» alle origini «delle sue affinità» (Alvise Vivarini, Jacopo de’ Barberi)⁸². L’esito, continuò ad annotare Gropallo, fu quello di procedere con un’«analisi morfologica delle opere pittoriche del Lotto», divise da Berenson in «cinque periodi», tutti opportunamente elencati dalla Nostra («di transizione», «bergamasco», «della maturità», «della vecchiaia», «di Loreto»)⁸³, unitamente all’attenzione appunto per le carte d’archivio usate dallo studioso «per illuminare la vita e le opere» del medesimo artista: «fra i documenti più curiosi», furono, in questo caso, posti in evidenza da Gropallo – che mostrava così di apprezzare la svolta ‘post positivista’ impressa da Berenson ai suoi studi –, il «testamento del 1546», la

⁷⁷ Gropallo 1904, p. 578.

⁷⁸ Quello della posa fotografica ‘citazionale’ dagli antichi maestri è un tema ricorrente. Per i modelli forniti in particolare dai fiamminghi del Seicento: Eaker 2020, pp. 48-57.

⁷⁹ Gropallo 1904, p. 578.

⁸⁰ Leonardi 2022b, con precedente bibliografia.

⁸¹ Gropallo 1904, p. 579.

⁸² *Ibidem*. Sul rapporto Berenson-Morelli si veda oltre.

⁸³ Gropallo 1904, p. 580.

«lettera dell'aretino del 1548», oltre al «libro di conti» reso noto, praticamente in contemporanea, da Adolfo Venturi⁸⁴.

Quanto alla seconda parte del suo contributo, Gropallo la dedicò, invece, ai saggi che Berenson aveva pubblicato sino a quel momento su altre riviste («New York Nation», «Gazette des Beaux Arts»), da lui riuniti poi, tra il 1901 e il 1902, nei primi due volumi miscelanei entrambi intitolati *The Study and Criticism of Italian Art*⁸⁵. In particolare, il primo di questi due tomi venne da lei recepito come un esito della ricerca alquanto discontinuo (John Pope-Hennessy parlerà addirittura di «materiale scadente»⁸⁶): da un lato, la riflessione sulle fonti, quelle dei «Maestri Fiorentini del Vasari» (*Vasari in the light of recent publications*), lo studio «sulle immagini visuali di Dante e dei suoi primi illustratori» (*Dante's visual images and his early illustrators*)⁸⁷, cui sommare le due distinte indagini su Correggio (*Some Comments on Correggio in connection with his Pictures in Dresden* e *The Fourth Centenary of Correggio*), a formare la parte iniziale del libro, per Gropallo quella più «larga, serena, fluida»; dall'altra, la seconda appunto, da lei considerata «più rude» sebbene «non meno attraente»⁸⁸.

In quest'ultima, trovò posto l'«Amico di Sandro» scritto da Berenson adottando il «metodo morelliano» per indagare «dal noto all'ignoto coll'intenzione di determinare l'individualità di un pittore semisconosciuto», Berto Linaiuolo, sino ad aprire al problema delle «copie di originali andati perduti», qui a coinvolgere il nome di Giorgione (*Certain copies after lost originals by Giorgione*)⁸⁹. La medesima sezione del libro, edito nel 1901, ricorda ancora Gropallo, proseguiva poi con le riflessioni di Berenson sulle «paternità attribuite dagli espositori»: quest'ultimo, un argomento da lui affrontato nel 'capitolo' conclusivo (*Venetian painting, chiefly before Titian at the Exhibition of Venetian Art*), muovendo stavolta dal «catalogo di un'esposizione d'arte alla New Gallery a Londra» (1894-'95)⁹⁰. Occasione, quella della mostra in Regent Street, costruita intorno «ai pittori veneziani anteriori al Tiziano» che, per Gropallo, divenne strumento per dare seguito a una sorta di «riassunto della storia dell'arte» (!)⁹¹. Come già nel commento dedicato a *The central Italian Painters* (il «volume di piccola mole»), forse per la seconda volta non si crearono le condizioni ideali per guadagnarsi la gratitudine di Berenson: vero è che Gropallo

⁸⁴ Gropallo 1904, p. 581. Venturi, Levi 1894, pp. 115-224. Sul documento contabile si veda da ultimo De Carolis 2017.

⁸⁵ Gropallo 1904, p. 581. Il terzo sarebbe arrivato solo nel 1916 e per questo motivo rimase ovviamente fuori dal perimetro della ricognizione di Gropallo.

⁸⁶ Pope-Hennessy 1988, *ad vocem*.

⁸⁷ Gropallo 1904, p. 581.

⁸⁸ Ivi, p. 583.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Exhibition of Venetian Art*, catalogo della mostra (Londra, 1894-95), Londra-Bungay, 1894. A proposito di questa esposizione: Haskell 2008, pp. 201-202.

⁹¹ Gropallo 1904, p. 583.

in tal modo riuscì a sottolineare la tenuta del saggio rispetto alla storia dell'arte italiana e agli artisti veneti in particolare, questo secondo una prassi che Berenson avrebbe ulteriormente perfezionato con *Italian Painters of the Renaissance* (1932), i cui volumi si dimostrarono, non a caso, capaci di condizionare non poco l'impianto delle successive mostre dell'arte 'nazionale' allestite tra Parigi (1935) e Londra (1939)⁹². Gropallo risultò quindi ancora più incisiva nel recensire il secondo volume della 'serie' di cui sopra (*The Study and Criticism of Italian Art. Second Series*, Londra 1902), richiamando l'articolo sullo *Sposalizio* di Raffaello (*The Caen 'sposalizio'*), poi quello su una Madonna di Alessio Baldovinetti «falsamente attribuita a Piero della Francesca» (*Alessio Baldovinetti and the new 'Madonna' of the Louvre*), un altro ancora su un «cartone raffaellesco» (*The British Museum 'Raphael' cartoon*), quindi un quarto saggio «intorno ai disegni di Mantegna» (*The drawings of Andrea Mantegna*), oltre a un quinto contributo sulle «chiese del Rinascimento» (*A word for Renaissance Churches*), da lei inteso come un'eccentrica «infedeltà agli studi pittorici», ma subito rientrata con gli affondi sugli «affreschi della Cappella Brancacci di Firenze» (*Certain unrecognized paintings by Masolino*), sul «metodo di Filippo Lippi» (*An unpublished masterpiece by Filippino Lippi*) e su una tavola «già creduta del Mantegna» (*An altar-piece by Girolamo da Cremona*)⁹³.

Tuttavia, fu il 'saggio-capitolo' con cui Berenson aveva scelto di concludere questo libro – i *Rudiments of connoisseurship* – a serbare ciò che Gropallo definì il «seme vero» della sua «teoria che è andata così sovente derivando da quella morelliana»: un fatto, la 'dipendenza' da Morelli, che Berenson stesso aveva riconosciuto sin dalla prefazione, vista anche la presenza di «elementi già esposti in quei *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*», dove Morelli era andato a collazionare gli esiti delle sue indagini sui dipinti italiani del Rinascimento nelle gallerie Borghese e Doria-Pamphilj⁹⁴. *Kunstkritische Studien* che, si noti, il suo «Bibi» aveva acquistato nel 1889 e poi commentato in una recensione allora rimasta inedita dove egli era giunto ad osservare come Morelli fosse «greater than Winckelmann's to antique sculpture or Darwin's to biology»⁹⁵. Ovviamente, c'è da chiedersi quanto l'accento posto da Gropallo sulla dipendenza di Berenson da Morelli – come è noto i due si erano incontrati nel 1890 per il tramite di Jean Paul Richter⁹⁶ – possa essersi rivelato un terzo motivo di disappunto. La risposta non è semplice, soprattutto a queste date e in ragione della parte in cui Gropallo rifletté sino a che punto egli avesse veramente «allargata» la teoria morelliana. Cosa che, invece, poi lo stesso Berenson ben si guardò dal ricordare

⁹² Haskell 2008, p. 165.

⁹³ Gropallo 1904, p. 584.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Samuels 1979, p. 101. Sul tema della *connoisseurship* morelliana: Trotta 2020, pp. 75-84.

⁹⁶ Sui rapporti tra i due si veda Brown 1993, pp. 389-397. Si vedano inoltre Minardi 2015, pp. 211-223; Minardi 2022.

nella prefazione alla seconda serie di *The Study and criticism of Italian art*, dove egli arrivò a scrivere di come il metodo di Morelli si prestasse al ridicolo («his method laid itself out to ridicule»)⁹⁷. Certo, l'abilità dell'autrice fu quella di riconoscere che a Berenson si doveva una «esposizione [...] più ricca in parentesi», da individuarsi nelle «discussioni intorno al valore del documento», provando «con maggiore efficacia del Morelli» come esso non fosse che da ritenersi un «pallido aiuto se non riferito ad una stretta dipendenza coll'opera d'arte stessa» che, sempre, restava la «migliore verifica per il conoscitore»⁹⁸.

Probabilmente, immedesimandosi in Lady Elizabeth Eastlake quando recensì la versione inglese dei morelianni *Kunstkritische Studien*⁹⁹, a questo punto Gropallo valutò la riflessione di Berenson come «un metodo definito con un senso di determinatezza e di classificazione superiore a quello del maestro» (Morelli), facendosi via via più «illuminata e vivificata». Ciò accadde nel punto in cui – complici le sue esperienze intorno ai menzionati studi su Lotto e sul cosiddetto 'Amico di Sandro' –, egli andò a sottolineare quanto le «caratteristiche più astratte» («scelta dei tipi», «tono generale del quadro», «composizione e tecnica») fossero «difficili a cogliersi»; al contrario di tutti quei «dati morfologici ossia materiali» e primari («cranio», «capelli», «mani») invece più «facilmente afferrabili e distinguibili» e, per tale motivo, più attendibili anche rispetto a quelli ritenuti secondari («animali», «architettura», «paesaggio»)¹⁰⁰. Certo, per Gropallo, Berenson si trovò, quindi, a muovere da ciò che Morelli aveva già scritto, cioè che «lo studio della forma non basta alla conoscenza dell'opera d'arte»; tuttavia, lei riteneva che egli ebbe modo di compiere un ulteriore passo in avanti, evidenziando come le «caratteristiche» di cui sopra fossero solamente «semplici aiuti alla considerazione assai più essenziale della qualità»¹⁰¹. E proprio sull'attributo della «qualità» si fondava, per Gropallo, l'idea tutta berensoniana di quella *connoisseurship* sviluppatasi intorno a Botticelli 'fin de siècle', soprattutto grazie al contributo della più volte ricordata Mary Berenson¹⁰²: infatti, abbandonando ogni possibile parafrasi e, *de facto*, traducendo direttamente, pure lei riconobbe che «il criterio ed il senso della qualità rimangono pur sempre i maggiori attributi del conoscitore»¹⁰³.

⁹⁷ Berenson 1920, VIII.

⁹⁸ Gropallo 1904, p. 584. Berenson 1920, p. 113, aveva infatti affermato che «only when confirmed by connoisseurship – which we may roughly define at once as the comparison of works of art with a view to determining their reciprocal relationship».

⁹⁹ Eastlake 1892, pp. 329-330.

¹⁰⁰ Gropallo 1904, p. 585.

¹⁰¹ Ivi, p. 586.

¹⁰² Berenson 1920, pp. 134, 140, 142, 144, 147, oltre alla parte conclusiva del saggio. Per la riflessione sul concetto di 'qualità' in Berenson inizialmente discussa da Mary Berenson: Ventrella 2019b, pp. 116-147.

¹⁰³ Gropallo 1904, p. 586. Berenson, in *The Study*, 147, scrisse: «The sense of Quality is undubitably the most essential equipment of a would-be connoisseur».

Ad ogni modo, di maggiore peso rimane la terza parte del 'ritratto' che Gropallo dedicò a Berenson (ben dodici pagine su ventotto), complice il fatto che essa venne centrata su quella che, nella fase di stesura dello scritto (1904), era da considerarsi la sua «ultima fatica»: *The drawings of the Florentine Painters, classified, criticised and studied as documents*¹⁰⁴. Presentata da Gropallo come «opera colossale», incardinata tra le istanze teoriche, diacroniche e transdisciplinari di filosofi (George Berkeley), di psicologi (Wilhelm Wundt), di fisici (Ernst Mach) e di artisti (Adolf von Hildebrand), essa aveva visto la luce in due volumi per i tipi di Murray a Londra nel 1903¹⁰⁵. Tra gli aspetti che avevano colpito Gropallo «vi era un elemento di confronto nuovo ed interessantissimo per l'identificazione» dei *Florentine Painters*, quello dato dal «vedere» se i disegni rispondevano o meno ai «dipinti dello stesso maestro». Un simile approccio appunto poteva dirsi «nuovo» e tanto più difficile a «concretarsi», notò Gropallo, «perché spesso il disegno non è lo schizzo di un reale dipinto, ma tratta un soggetto a sé ed offre termini di paragone ancor più numerosi con altre opere e con altri pittori»; dunque, riconobbe Gropallo, quelle di Berenson erano «ricerche molto fini e pazienti», un «lavoro molto minuto», tale da permettere un effettivo ampliamento dell'«orizzonte»¹⁰⁶. In pratica, per Gropallo il «lavoro d'identificazione dei disegni» concludeva, così, quello già fatto da Berenson «intorno alle pitture» e, per tale motivo, poteva ritenersi «glorificazione del metodo morelliano portato alle più squisite e raffinate risultanze»¹⁰⁷. Senza dubbio, Gropallo colse tutta la problematicità e tutto il peso dell'adeguata restituzione di un così poderoso lavoro dove tornavano elementi come lo «studio sulla linea di cui già tanto [Berenson] si era valso», in special modo nel capitolo (IV) dedicato a Fra' Filippo e a Botticelli¹⁰⁸. Gropallo avrebbe, inoltre, individuato nei successivi affondi su Leonardo (VIII) e Michelangelo (X) quelli «più interessanti o almeno più vivi»¹⁰⁹, anche se, «fra i più belli», vi poneva quello su Andrea del Sarto (XI), perché si «svolgeva quasi come una parafrasi delle parole del Vasari»¹¹⁰, mentre solo «buono e fine assai» le era parso quello su Pontormo e Rosso Fiorentino (XII)¹¹¹.

Circa la metodologia adottata, Gropallo era consapevole di come il testo di Berenson acquisisse «varietà dalle speciali circostanze in cui si trovavano i disegni dei singoli pittori»: scrisse, infatti, che «se il numero di essi» era esiguo o «non in esatta rispondenza coi dipinti dei maestri», l'«investigazione di Berenson si faceva sottile e tecnica», mentre quando gli stessi erano «numerosi ed in armo-

¹⁰⁴ Sul saggio in questione si rimanda alla bibliografia di nota 13.

¹⁰⁵ Gropallo 1904, p. 586.

¹⁰⁶ Ivi, p. 587.

¹⁰⁷ Ivi, p. 588.

¹⁰⁸ Ivi, p. 587.

¹⁰⁹ Ivi, p. 591.

¹¹⁰ Ivi, p. 593.

¹¹¹ Ivi, p. 595.

nia con opere conosciute» le parole dell'autore sembravano «più alate e personali»¹¹². La seconda fattispecie, a suo parere, si era verificata con i «disegni del soffitto della cappella Sistina» (IX. *The Sistine Ceiling*): per Gropallo, questi non avevano «attirato grande attenzione da parte del Berenson», perché «nella loro forma definitiva, sicché non ha fatto [Berenson] che rintracciarli nei vari luoghi ove si trovano quelli ancora esistenti»¹¹³. Tuttavia, Gropallo notò che qualcosa di diverso si era verificato invece nel capitolo «destinato a vagliare i disegni falsamente attribuiti» al Buonarroti (X. *Michelangelo's immediate followers and sundry forgers*), soprattutto «prezioso per gli studiosi di arte pittorica» perché in grado di dispiegare i risultati migliori una volta applicato su casi come quello della grafica di Sebastiano del Piombo, cioè di colui che in assoluto «aveva piegato la propria natura all'imitazione di un modello impareggiabile»¹¹⁴.

In conclusione, fatta eccezione per l'Albertina di Vienna e per le «gallerie universitarie di Oxford», per Gropallo il principale pregio di *The drawings* consisteva nel fatto che, a livello di «pubblicazioni di cataloghi di disegni», non esistesse nulla di simile¹¹⁵. Fermo restando il filone di studi sviluppato dai conoscitori italiani dopo il 1880, ispirato proprio dal portato morelliano¹¹⁶, certo lei riteneva che queste nuove indagini potessero rappresentare un vero «servizio all'arte del nostro Paese». A ben vedere queste erano propedeutiche a quell'attenzione per la grafica che, in Europa, andò poi a manifestarsi con iniziative come l'«Exposition des Portraits peints et dessinés de XIII^e au XVII^e siècle» (Parigi, 1907)¹¹⁷. Tale approccio, notò ammirata la Nostra, permise a Berenson di porsi come riferimento: chiunque si fosse messo nelle condizioni di procedere a una catalogazione e di avviare una «numerazione», infatti, secondo Gropallo avrebbe dovuto «trovare la sua indicazione riferendola al numero tale dei 'Disegni fiorentini' del Berenson»¹¹⁸. In effetti, quest'ultimo è un aspetto che poi venne ad amplificarsi con i successivi volumi di *Italian Painters of the Renaissance* – quelli di cui Berenson fece dono a Gropallo nel 1932 –, specie nella dinamica delle richiamate esposizioni di Parigi (1935) e di Londra (1939), dove quasi nessuna delle attribuzioni poté esimersi dal confronto con le intuizioni del grande studioso naturalizzato 'americano' ormai assunto a indiscusso esperto del nuovo Rinascimento italiano¹¹⁹.

¹¹² Ivi, p. 589.

¹¹³ Ivi, p. 592.

¹¹⁴ Ivi, p. 593.

¹¹⁵ Ivi, p. 597.

¹¹⁶ Sciolla 1983 (ma 1985), pp. 385-389.

¹¹⁷ Sul versante nazionale di fatto si dovette attendere sino all'esposizione del 1922 dedicata ai *Disegni italiani del Seicento e Settecento*, a latere della grande *Mostra della Pittura Italiana* allestita a Palazzo Pitti. Su questo evento Bigazzi 2019, pp. 57-62.

¹¹⁸ Gropallo 1904, p. 597.

¹¹⁹ È un aspetto rilevato specialmente per l'esposizione di Parigi del 1935: Trotta 2015, p. 245.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G., Stoppa J., Tanzi M. (2012), *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, maggio-settembre 2012), Milano: Officina Libraria.
- Aiello P. (2019), *Caravaggio 1951*, Milano: Officina Libraria.
- Anderson J. (1991), *Dietro lo pseudonimo*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma (1897)*, Milano: Adelphi.
- Berenon B. (1918), *Essays in the Study of Sieneese Painting*, New York: Sherman.
- Berenon B. (1920), *The Study and criticism of Italian art*, London: Bell & Sons.
- Berenon B. (1948), *Aesthetics and history in the visual arts*, New York: Pantheon.
- Bernabò M. (1999), *L'arte bizantina e la critica in Italia tra le due guerre mondiali*, «Römische historische Mitteilungen», XLI, pp. 41-62.
- Bernardi G. (2022), *Bernard Berenson and Byzantine art: correspondence, 1920-1957*, Turnhout: Brepols.
- Bigazzi G. (2019), *La mostra dei disegni italiani del Seicento e Settecento*, in *Mostre a Firenze 1911-1942*, a cura di C. Giometti, Pisa: ETS, pp. 57-62.
- Bischeri D. (2004), *Carlo Placci: Adolf von Hildebrand, la Germania e alcune considerazioni estetiche di un dilettante appassionato d'arte (diari, carteggi, articoli: 1895-1924)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, n. 3, pp. 383-416.
- Bolzoni L., Payne N., a cura di (2018), *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival and Return*, Milano: Officina Libraria.
- Bonsanti G. (2021), *La "Lucrezia" del Bramantino*, «Storia dell'Arte», I-II, pp. 152-169.
- Brown D.A. (1979), *Berenon and the connoisseurship of Italian painting: a handbook to the exhibition*, catalogo della mostra (Washington, 1979), Washington: Schneidereith & Sons.
- Brown D.A. (1993), *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del Convegno Internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, 3 voll., Bergamo: Lubrina, vol. II, pp. 389-397.
- Bruzzese S. (2011), *Dal carteggio di Guido Cagnola. Le lettere di Bernard Berenson*, «Concorso. Arti e Lettere», V, pp. 57-68.
- Bruzzese S., Rotelli W. (2012), *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, Brescia: Morcelliana.
- Carrara E., Dragoni P., a cura di (2022), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, Macerata: EUM.
- Colby R. (2014), *Palaces Eternal and Serene. The vision of Altamura and Isabella Stewart Gardner's Fenway Court*, in *Bernard Berenson. Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge: Villa I Tatti, pp. 69-100.

- Contorbia F. (1999), *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna: Pendragon.
- De Carolis F. (2017), *Lorenzo Lotto. Il Libro di spese diverse*, Trieste: EUT.
- Di Fabio C. (2005), *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea*, a cura di P. Boccoardo, C. Di Fabio, Milano: Silvana Editoriale, pp. 41-43, 67, figg. 1, 15-18.
- Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino* (1906-1907), «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXVI.
- Eaker A. (2020), *The American Van Dyck*, in *America and the Art of Flanders. Collecting Paintings by Rubens, Van Dyck, and their Circles*, a cura di E. Quodbach, New York: The Pennsylvania State University Press.
- Eastlake E. (1892), *Morelli's Italian Painters: critical studies of their works*, «The Edinburgh Review», 1 ottobre, pp. 329-330.
- Frassati L. (1960), *Genova come era 1870-1915*, Roma: Editrice dell'Orso.
- Fraser H. (2014), *Women writing art history in the nineteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gift of four important paintings: Correggio, Van Dyck, Poussin and Zurbaran* (1926), «Bulletin of The Detroit Institute of Arts», VIII, p. 6.
- Ginzburg C. (1986), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, riproposto in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi, pp. 158-209.
- Gropallo L. (1904), *Bernhard Berenson*, «Nuova Antologia», CXCVII, pp. 573-604.
- Hadley R. (1987), *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner*, Boston: Northeastern University Press.
- Haskell F. (2008), *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano: Skira.
- Klic L., Nelson J.K., Pattuelli M.C., Provo A. (2017), *The Drawings of the Florentine Painters: From Print Catalog to Linked Open Data*, «The Code4Lib Journal», XXXVIII, 18 ottobre.
- Leonardi A. (2016), *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze: Edifir.
- Leonardi A. (2022a), *Firenze 1911-1922. La pittura italiana del Seicento e Settecento in mostra*, Firenze: Edifir.
- Leonardi A. (2022b), *Per «mero caso» (Roberto Longhi, 1914). Orazio Borgianni in Liguria e la 'questione' del Seicento (ma non solo) tra connoisseurship, storiografia artistica, collezionismo e musei effimeri*, in *Orazio Borgianni. Bilanci e nuovi orizzonti*, atti del convegno (Roma, 2020), a cura di G. Papi, Y. Primarosa, Milano: Officina Libraria, pp. 113-134.
- Longhi R. (1948), *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», II, pp. 5-54.
- Longhi R. (1954), *L'«Ecce Homo» del Caravaggio a Genova*, «Paragone», V.
- Longhi R. (1979), *Progetti di lavoro di Roberto Longhi 'Genova pittrice'*, «Paragone», XXX.

- Longhi R. (2017), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana. Con una premessa di Mina Gregori*, Milano: Abscondita.
- Marin C. (2013a), *I contributi femminili al dibattito sulle arti dall'unità d'Italia al fascismo*, «Annali di Critica d'Arte», IX, pp. 289-302.
- Marin C. (2013b), *L'arte delle donne. Per una Kunstliteratur al femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Padova: Libreria Universitaria.
- Mazzaferro G. (2018), *La donna che amava i colori. Mary P. Merrifield. Lettere dall'Italia*, Milano: Officina Libreria.
- Meroi F. (2012), *Giuseppe Rensi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Filosofia*, Roma: Treccani, pp. 590-597.
- Minardi M. (2015), *Morelli, Berenson, Proust. The Art of Connoisseurship*, «Studi di Memofonte», XIV, pp. 211-223.
- Minardi M. (2022), *Come la bestia e il cacciatore. Proust e l'arte dei conoscitori*, Milano: Officina Libreria.
- Monciatti A. (2010), *Alle origini dell'arte nostra. La 'Mostra giottesca' del 1937 a Firenze*, Milano: Il Saggiatore.
- Montale E. (1970), *Recensione a 'Quarant'anni con Berenson'*, «Corriere della Sera», 10 maggio.
- Pope-Hennessy J. (1988), *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Treccani, vol. XXXIV, *ad vocem*.
- Samuels E. (1979), *Bernard Berenson. The Making of a connoisseur*, Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press.
- Sanguineti D. (2014), «*Delizie di natura dipinta o naturalizzata pittura*». *Il contributo di Lucia Lopresti alla Genova Pittrice di Roberto Longhi*, «Paragone», CXVIII, pp. 9-52.
- Sciolla G.C. (1983 ma 1985), *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, 'fin de siècle'*, «Prospettiva», XXXIII-XXXVI, pp. 385-389.
- Scoppola P. (1971), *Bonghi Ruggiero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Treccani, vol. XII, *ad vocem*.
- Sgarbi V. (2021), *Ecce Caravaggio. Da Roberto Longhi a oggi*, Milano: La Nave di Teseo.
- Strachey B., Samuels J. (1983), *Mary Berenson. A self portrait from her letters & diaries*, London: Gollancz.
- Strehlke C.B. (2015), *Bernard and Mary Collect: Pictures Come to I Tatti*, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C. Brandon Strehlke, M. Brüggén Israels, Milano: Officina Libreria.
- Terzaghi M.C. (2021), *Caravaggio millennial. Un nuovo Ecce Homo del Merisi*, in *Caravaggio a Napoli*, a cura di M.C. Terzaghi, «Speciali di Studi di Storia dell'Arte», pp. 188-211.
- Trotta A. (2003), *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, Napoli: La Città del Sole.

- Trotta A. (2009), *Giovanni Morelli, Pater la critica d'arte italiana nella prima metà del Novecento*, in Gianni Carlo Sciolla. *Storia e critica d'arte del Novecento*, a cura di M.R. De Rosa, Napoli: La Città del Sole, pp. 89-102.
- Trotta A. (2015), *Bernard Berenson e l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo al Petit Palais, 1935*, «Studi di Memofonte», XIV, pp. 244-260.
- Trotta A. (2020), *Elogio della connoisseurship. Giovanni Morelli e i vittoriani*, in *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, a cura di G. Angelini, Pisa: ETS, pp. 75-84.
- Ventrella F. (2019a), *Feminine inscriptions in the Morellian method. Constance Jocelyn Ffoulkes and the translation of connoisseurship*, in *Migrating histories of art. Self-translations of a discipline*, a cura di M.T. Costa, H.C. Hönes, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 37-58.
- Ventrella F. (2019b), *Befriending Botticelli: psychology and connoisseurship at the fin de siècle*, in *Botticelli past and present*, a cura di A. De Benedetti, C. Elam, London: UCL Press, pp. 116-147.
- Venturi A. (1939), *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, Roma: Palombi.
- Venturi A., Levi G. (1894), *Il libro di conti di Lorenzo Lotto*, «Gallerie Nazionali Italiane», I, pp. 115-224.
- Wiedemann A.R. (2018), *Genua di Wilhelm E. Suida*, Roma: Ginevra Benti-voglio Editoria.

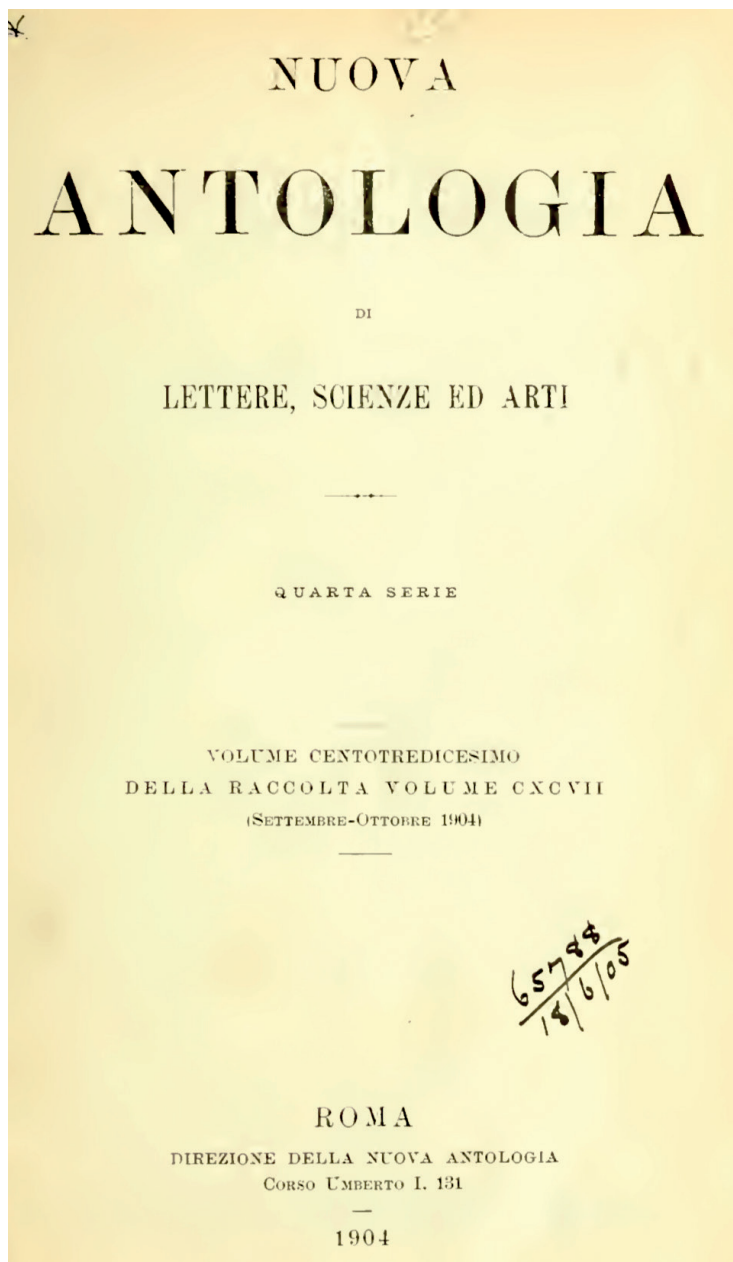
Appendice/Appendix

Fig. 1. Il frontespizio della rivista «Nuova Antologia» contenente l'articolo di Laura Groppallo dedicato a Bernard Berenson

Genova

Pal. Balbi-Pivara: Gaudenzi

Banca Popolare: Defendente

Pal. Bianco: Badile, >*

Sala VII, 19 Bonsaroci? na t b
 unnes

Sala VIII, 36 ~~Monte~~?
~~Sarona~~

Pal. Brignone-Sale: Campi

Romanini?
 Zelotti

Marchese Amb. Doria: Campi

Zelotti

Conte Ludovico del Magnò: Boltruffi

Bramantini

Marchesa Carega Marchi:
 Defendente

Sig. A. Ulrich Jaeger: Defendente

S. Maria Castello
 3 d. l. Brea
 5th r. Brea

Fig. 2. Note Places, Genoa. Villa I Tatti, Bernard Berenson Archive.

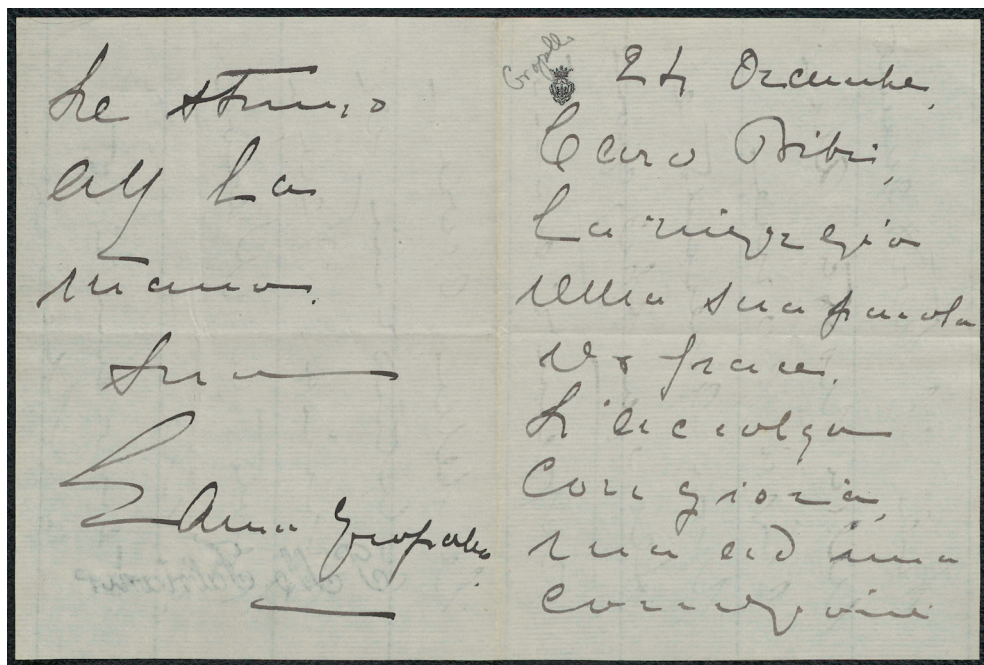


Fig. 3. Lettera di Laura Gropallo a Bernard Berenson, 1932. Villa I Tatti, Bernard Berenson Archive

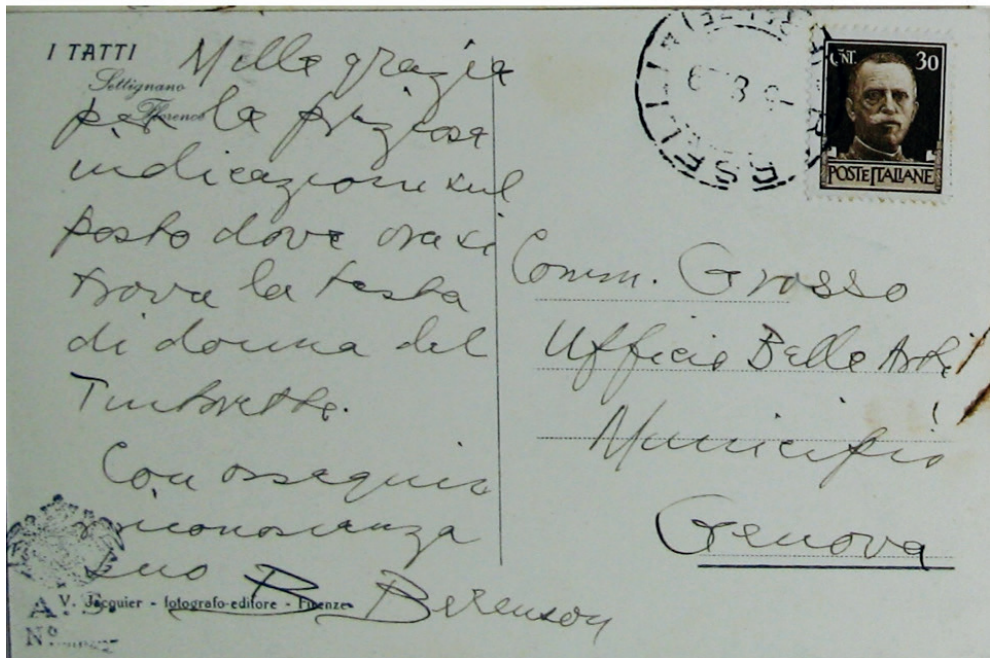


Fig. 4. Cartolina di Villa I Tatti con la quale Bernard Berenson ringrazia Orlando Grosso per le «indicazioni sul posto ove si trova la testa di donna del Tintoretto». Genova, Biblioteca Berio, Archivio Orlando Grosso



Fig. 5. Bramantino, *Lucrezia Gropallo* da foto storica (Gasperini 1946)

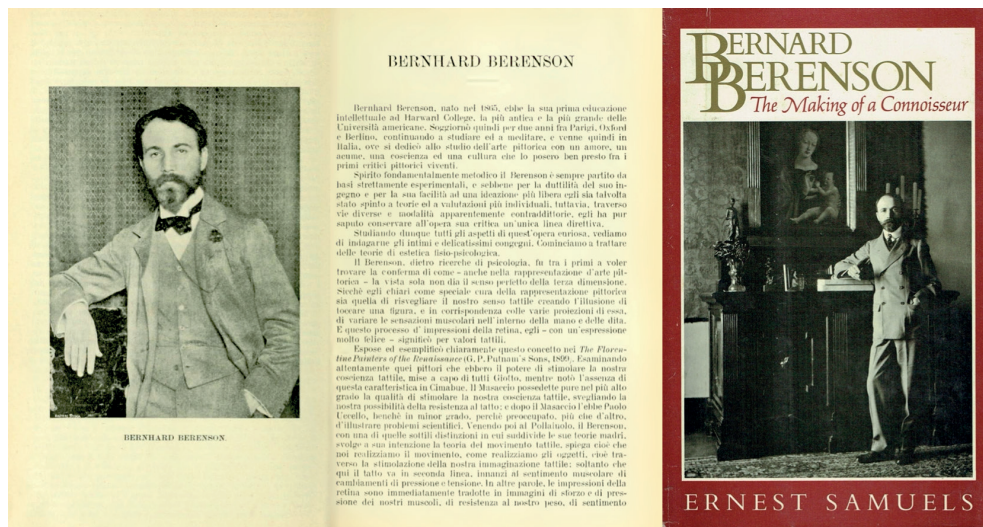


Fig. 6. Ritratto fotografico di Bernard Berenson da L. Gropallo, *Bernhard Berenson*, in «Nuova Antologia», CXC VII, 1904, pp. 573-604 (a sinistra) e frottespizio del volume di E. Samuel, *Bernhard Berenson. The Making of a connoisseur*, Cambridge (MS)-London, 1979 (a destra)



Fig. 7. Bernardino Licinio (già attribuito a Giovanni Bellini), *Ritratto di Francesco Fileto*, foto storica (Edizioni Brogi). Genova, Musei di Strada Nuova, inv. n. PR 93



Fig. 8. A sinistra, il Pallio di San Lorenzo insieme alla Margherita di Brabante di Giovanni Pisano nell'allestimento di Palazzo Bianco a Genova curato da Franco Albini (1951)

12

SALA III — MEDIO EVO



PALLIO BIZANTINO.

Pallio Bizantino. — Il disegno che qui riproduciamo serve a dare un'idea della disposizione delle figure e delle iscrizioni, ma non riproduce in alcun modo la bellezza artistica di questo splendido esemplare dell'arte bizantina che è esposto nel museo. Il pallio ha un fondo di seta purpurea, ed è istoriato a piccoli gruppi, rappresentanti fatti della vita di S. Lorenzo martire, di S. Sisto e di S. Ippolito, come desumesi dalle iscrizioni disposte in due linee per la lunghezza di quindici palmi. Oltre ad essere un tesoro d'arte, esso è un glorioso ricordo della potenza e della considerazione che Genova godeva in oriente nel florido periodo che abbraccia i secoli XII e XIII.

Questo Pallio, che ricorda l'uso già invalso fin dal V e VI secolo presso gli imperatori d'oriente, d'invviare ai Pontefici superbi tessuti per ornare in Roma l'altare e la basilica di S. Pietro, come fece

l'imperatore Giustiniano I nel 514; venne mandato al Comune ed alla Cattedrale genovese dall'imperatore Michele Paleologo, rimesso sul trono di Costantinopoli dai Genovesi e giusta le convenzioni con lo stesso pattuite nel 1201. Esse erano basate sulle norme di quelle che Genova, imperante sulla navigazione avea con la sua autorità ottenute nel 1155 dall'imperatore Emanuele Comeno, (chiamato familiarmente *Manuello* dai Giustiniani), il quale riconoscendo la supremazia estesa della Repubblica in tutto il Levante, in segno di dovuta considerazione verso la Regina del Mare, *domina Maris*, avea promesso consimile offerta al Comune e alla Chiesa matrice di S. Lorenzo.

Questo Pallio si conservò per secoli nel tesoro della Metropolitana. Nel 1663 i Padri del Comune, provvidero a più diligente custodia. Fu quindi trasferito nella sede municipale.

L. A. CERVETTO



CROCE DEI ZACCARIA (RETRO)

Il tesoro di S. Lorenzo. — In una illustrazione di *Genova medievale* non possiamo dimenticare il tesoro di S. Lorenzo, che è tanta parte del patrimonio artistico genovese e si collega alle sue origini alle più gloriose vicende della nostra storia. Il visitatore potrà avere un'idea della sua importanza dalle riproduzioni fotografiche esposte nel museo.

Il tesoro di S. Giovanni Battista. — amministrato da speciale Protettorato, presieduta dal Sindaco; — Tesoro del Municipio; — Tesoro del Capitolo Metropolitano. Accenniamo agli oggetti che hanno importanza storica e pregio artistico veramente eccezionale.

Tesoro di S. Giovanni Battista. — Compendio gli oggetti destinati al culto delle famose croci di S. Gio. Battista, prese a Mea all'epoca della s. Crociata (1097). Notiamo:

1° **Il punto di calceolario** ed agate donato da Innocenzo VIII della famiglia Cybo (1492) nel quale la leggendra vuole fosse deposta la testa di S. Gio. Battista al convento di Erede.

2° **Coro d'argento zaccaria**, destinato al trasporto delle croci nelle processioni solenni — lavoro splendido del secolo XV eseguito da artisti genovesi. Nell'altare di S. Gio. Battista, esiste un'altra urna, quella che contiene ora le croci; si lavora a sbalzo e graticio risalì al secolo XII, e fu donata dall'imperatore Federico Barbarossa (1178). Altra urna importante per la sua antichità e quella di mano scolpita ove erano custodite le croci nel secolo XIII. Si trova a fianco dell'altare a sinistra.

3° **Le croci preziose**, entro il quale si ripongono le S. Croci del Precettore quando vengono esposte nell'altare alla pubblica venerazione. E' d'argento dorato e adorno di figure d'oro lavorate a sbalzo e smalti di vari colori, con gemme e stoffe di molto intagliati. Sono di cristallo gli specchi laterali e il supporto. Contiene 455 rubini e 241 grosse perle orientali di grandissimo valore. Il fondo interno è formato di perle dure comuni a vago disegno.

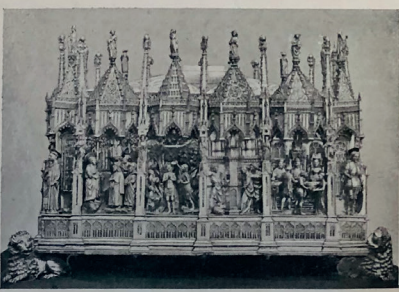
Questo bellissimo lavoro fu eseguito verso la fine del secolo XVII; apparteneva ad una famiglia genovese di cognome Pignatelli, la quale ne fece dono nel 1665 alla Conceria di S. Gio. Battista per L. 1311,11,4.



CROCE DEI ZACCARIA (D'AVANTI)

Tesoro del Municipio. — 1° **Il sacro catino** preso come bottino di guerra a Cesarea da Guglielmo Berenzone — detto nel medio evo la *Sacra ascella*. La leggenda narra che era stato donato dalla regina Saba a Salomone — che poi era pervenuto in potere di Nicodemo principe dei Farisei e che aveva servito al Redentore per mangiare l'agresto Pascale nell'ultima cena — che, cretino dagli Ebrei il Divin Maestro, in questo vaso prezioso lo stesso Nicodemo aveva nascosto il sangue di Gesù. Ebrei — ricomanda apostolico nel Medio evo. Il Petrarca raccomandava di non cedere il Catino di miriade *Preziosi* non ed. tenere scolti dal Salvatore nella sua ultima cena. Ai tempi di Napoleone il Sacro Catino fu tolto dal tesoro della Metropolitana e trasportato a Parigi; nel 1816 fu restituito, ma nel viaggio il catino era stato rotto. Fu constatato che non era di smeraldo, ma di vetro. Ma il suo valore archeologico, perché la materia costò composto non accerta veramente l'antichità. Si tratta probabilmente di uno di quei vasi fabbricati dai popoli orientali con sistemi speciali di cui si figura il disegno e dei quali trovammo esempi nelle collezioni dell'epoca romana.

2° **La croce dei Zaccaria**, presa a Forca nel 1108 da Tichio Zaccaria e donata alla metropolitana nel secolo XV. Da un'iscrizione greca che si legge da una parte della croce risulta che era stata opera di un certo Iliade e che era stata manovrata, perché luoga, da Isacco vescovo di Efeso, che visse verso la metà



CASSA DI S. GIAMBATTISTA

del secolo XIII. E' un cimelio rarissimo di arte bizantina, inoltre è manufatto di pietre di grandissimo valore. La croce è di argento dorato, misura cent. 84 in altezza e 40 in larghezza. Nella fascia superiore è incastonato il legno della S. Croce visibile attraverso il cristallo, con una fila di perle orientali in numero di 220 oltre 44 perle grosse coperte all'incirca a sulle estremità, con 57 gemme tra rubini, smeraldi, zaffiri, corallo, malachite e smeraldi.

3° **La casa del Corpus Domini**, Splendido lavoro del secolo XVI eseguito da taluni fiamminghi sopra disegni di artisti genovesi Senolio, Castello, Testone, Cambiano.

4° **Il palatino d'altare** in argento cesellato opera del 1490 di Maldisore Seno.

5° **Il calice del Santo XVI** attribuito a Bonaventura Cellini.

Tesoro del Capitolo. — 1° **Il reliquiario di S. Anna** lavoro d'argento dorato, stile bramanteo, portato da Peora all'epoca della invasione dei Turchi.

2° **Il punto di Papa Gelasio**.
3° **Il punto d'Orca** con disegni di Pierro del Vaga (Sec. XVI).
4° **La illustrazione del tesoro di S. Lorenzo** vedi Notizie pubblicate dal Bonomi nel numero scorso per l'anno 1890 e dal proposito delle croci del Gianone anno 1890 e nell'illustrazione Italiana, 1904, n. 25, e il Tesoro della Metropolitana L. A. CERVETTO.

ANG. BORGASSI.

Fig. 9. Genova Palazzo Bianco, museo di storia e arte, Genova, 1908. Roma, Archivio Centrale dello Stato



Fig. 10. Cartolina (recto e verso) di Bernard Berenson a Orlando Grosso con l'Autoritratto di Rosalba Carriera. Genova, Biblioteca Berio, Archivio Orlando Grosso

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 Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciullo

Texts by
Alessandro Arangio, Francesca Bocasso, Cesare Brandi, Paola Branduini, Lucia
Cappiello, Michela Cardinali, Mara Cerquetti, Araceli Moreno Coll, Francesca
Coltrinari, Alice Cutullè, Giulia De Lucia, Elena Di Blasi, Valeria Di Cola, Serena
Di Gaetano, Livia Fasolo, Mauro Vincenzo Fontana, Laura Fornara, Selene
Frascella, Maria Carmela Grano, Carolina Innella, Andrea Leonardi, Francesca
Leonardi, Andrea L'Erario, Borja Franco Llopis, Marina Lo Blundo, Andrea
Longhi, Chiara Mariotti, Nicola Masini, Giovanni Messina, Enrico Nicosia,
Nunziata Messina, Annunziata Maria Oteri, Caterina Paparello, Tonino
Pencarelli, Anna Maria Pioletti, Maria Adelaide Ricciardi, Annamaria Romagnoli,
Marco Rossitti, Maria Saveria Ruga, Augusto Russo, Kristian Schneider, Valentina
Maria Sessa, Maria Sileo, Francesca Torrieri, Andrea Ugolini, Nicola Urbino,
Raffaele Vitulli, Marta Vitullo, Alessia Zampini

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

