

CONCORSO

arti e lettere V 2011

direttore editoriale: Giacomo Giannelli
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Patrizio Aiello, Daniela Artusa, Roberto Cara,
Federica Nurchis, Federico Orsi, Daniele Pelosi

concorsoartielettere@gmail.com

progetto grafico: Fade Out

stampa: LA TECNICA s.p.a. Bergamo

SOMMARIO

5 *Editoriale*

Patrizio Aiello 7 *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*

Chiara Fiaccadori 31 *Aldo Nosedà e Bernard Berenson*

Stefano Bruzzese 57 *Dal carteggio di Guido Cagnola.
Le lettere di Bernard Berenson*

Giacomo Giannelli 69 *Una gita a I Tatti*
Federico Orsi



Bernard Berenson e il conte Cini all'ingresso della mostra di Lorenzo Lotto nel settembre 1953.
Interfoto/4092 Riva Carbon/Venezia

Per la fotografia si ringrazia Carl Brandon Strehlke

GUSTAVO FRIZZONI E BERNARD BERENSON

Nel 1987 David Alan Brown presentava ai partecipanti al convegno bergamasco *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori* un compendio delle prime esperienze milanesi di Bernard Berenson coincidente per buona parte con la più estesa biografia di Ernest Samuels¹. L'intervento non era solo un'occasione per accostare due giganti e stilare un elenco dei *give and take*, ma offriva lo spaccato della rapida evoluzione di Berenson – compiuta in meno di cinque anni, tra il 1890 e il 1894 – dall'infatuazione positivista a contatto con l'ambiente dei conoscitori milanesi fino all'asestamento pater-morelliano. Di quell'ambiente che ruotava in quegli anni intorno a Morelli Brown disse poco; l'allargamento dell'obiettivo dal binomio «Morelli and Berenson» all'insieme «Morelli circle and Berenson» – grazie alle recenti aperture di Giacomo Agosti e Alessandro Morandotti – consente di mettere meglio a fuoco una serie di comprimari che ebbero un ruolo certo non secondario nella formazione di Berenson. Al breve testo di Brown si può dunque sovrapporre qualche notizia che integri quelle tratte dall'agiografia di Samuels e che possa fornire un *tie-in* della storia, aggiungendo ai due attori principali un tritagonista, che nel corso della vicenda retrocederà progressivamente a comprimario.

Venticinque lettere custodite nell'archivio Berenson di Villa I Tatti, scritte da Gustavo Frizzoni (fig. 1) a Bernard Berenson tra il 1890 e il 1916, testimoniano la precocità del rapporto di amicizia tra i due. Non sono note le risposte di Berenson, di cui sembrano essersi perse le tracce, ma non è escluso che possano essere presto o tardi rinvenute presso uno dei tanti discendenti della ramificata famiglia Frizzoni-Ginoullhiac². Stando alle parole degli eredi, la maggior parte dei documenti che costituivano l'archivio personale di Gustavo Frizzoni è con ogni probabilità andata dispersa nel corso del Novecento, a seguito dei numerosi traslochi suoi e della sua famiglia³.

Per la definizione del rapporto con Frizzoni è forse opportuno ripercorrere per l'ennesima volta i già noti primi passi di Berenson in Italia, da collocarsi tra l'agosto e il settembre 1888, dopo i lunghi soggiorni tra Parigi, Londra, Berlino, Dresda e Monaco. Dalla Baviera Berenson scende a Zuri-



1. Gustavo Frizzoni quarantenne, Bergamo, collezione privata

go (27 agosto), solo da un anno raggiunta dalla Gotthardbahn; grazie alla nuova linea può comodamente valicare le Alpi e raggiungere Chiasso, dove il collegamento per Como – e quindi per Milano – è garantito da un'altra relazione ferroviaria di recente istituzione. Quanto visto in queste giornate è descritto in una lettera alla sorella, spedita da Milano il 6 settembre: «We [went] to Bellagio [...]. Then we went on to Como [...] after stopping to Saronno to see some frescoes by Luini wh. were very beautiful»⁴.

A queste date Berenson non si è ancora dedicato allo studio della pittura italiana – anche la visita al santuario di Saronno si può immaginare ispirata da interessi letterari più che artistici⁵ – e sebbene si trovi in città, è difficile immaginarlo già a colloquio con Morelli e Frizzoni. E infatti dalle lettere alla sorella si sa che il 3 ottobre è a Venezia, da dove probabilmente salpa per la Grecia (Olympia, 26 ottobre). Il rientro in Italia comincia dalla Sicilia e continua su per la Penisola fino a Roma, dove resta almeno dal 16 dicembre 1888 al 23 gennaio 1889. Tra aprile e maggio è a Firenze, in affitto in Santo Spirito. La sosta, dopo tanti ininterrotti spostamenti, gli consente di approfondire lo studio dell'arte italiana; legge Vasari e si fa guidare nelle chiese e nelle gallerie da due nuovi amici, Enrico Costa e Jean Paul Richter. È quest'ultimo a fargli conoscere i testi di Giovanni Morelli – «the great Morelli»⁶ e «the greatest connoisseur in the old masters that ever lived»⁷ – e Berenson ne subisce rapidamente il fascino. Nonostante l'interessamento di Richter, l'incontro dell'allievo con il maestro all'inizio del-

l'estate 1889 non è ancora avvenuto⁸. In autunno avanzato Berenson rientra a Firenze da un viaggio in Spagna, ma anziché tornare nella stanza in Santo Spirito si accomoda in Lungarno Acciaiuoli 24, in un appartamento vicino al «quartierino» di Frizzoni, civico 22⁹. Berenson e Costa trascorrono i due mesi successivi in giro per l'Italia, «like the Wandering Jew of the fable»¹⁰, e finalmente nel gennaio 1890 riescono a incontrare Morelli a Milano, nel suo appartamento in via Pontaccio 14 (fig. 2). La visita, preannunciata da Richter in una missiva di domenica 12 gennaio, è prevista per «la fine della settimana, se non prima» e si prolunga fino al 24 dello stesso mese. L'impressione che Morelli ha dei due giovani è ottima, e in particolare Berenson è elogiato quale «giovane oltremodo studioso»; ma l'anziano conoscitore è probabilmente troppo stanco e non riesce ad accompagnare gli ospiti in visita alle gallerie di Milano, dunque tocca a Frizzoni fare da guida e maestro. Da una lettera a Richter del 18 gennaio 1890 si apprende di un sopralluogo compiuto dai tre al Poldi Pezzoli che è forse l'occasione per la compilazione di un elenco dei dipinti della collezione contenuto in un notebook intitolato *Odds + Ends*, conservato ai Tatti e datato «[circa] 1890»¹¹. Le giornate milanesi che Berenson trascorre al fianco di Frizzoni



2. Milano, veduta di via Pontaccio negli anni '10 del Novecento

sono l'ispirazione per il suo primo intervento in materia artistica, pubblicato sul quotidiano newyorkese «The Nation» in febbraio ma datato «Milano 19 gennaio 1890», cioè in pieno soggiorno meneghino; oggetto della breve nota, intitolata *Marcozzi's Photographs*, è la campagna fotografica eseguita dal fotografo Carlo Marcozzi (doc. 1877-1900) nei musei italiani. Nonostante la brevità del testo, nella scelta dell'argomento è palese l'influenza di Frizzoni, già da anni interessato alle riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Brown non coglie la relazione, e addirittura glissa su Frizzoni nel fare riferimento all'uso della fotografia per lo studio della storia dell'arte: «Not content to follow the letter of Morelli's method, Berenson pursued its implications. Of all the master's followers, for example, it was he who embraced photography as the essential if "uncertain instrument" of modern connoisseurship».

L'omissione non è di poco conto data la mole di articoli che Frizzoni dedica all'argomento, decine di corrispondenze da lui firmate su giornali italiani ed europei in cui la fotografia è presentata come preziosa occasione di studio e prodigio della scienza moderna¹²; inoltre, già da tempo era in voga tra gli amici di Frizzoni e Morelli l'uso di prestarsi fotografie a vicenda per scambi di opinioni e giudizi o per ragguagli sugli ultimi acquisti, come suggeriscono certi passaggi della corrispondenza di Gustavo Frizzoni con Adolfo Venturi e Corrado Ricci in date antecedenti il 1890.

Per l'estate del 1890 Berenson e Costa – che hanno finalmente deciso a cosa consacrare la propria esistenza seduti in un caffè di Bergamo – hanno in programma un viaggio a Londra; l'obiettivo è la National Gallery, ma non è disdegnata neanche, magari per conto di Richter, la ricerca di qualche opera da acquistare presso mercanti o collezionisti inglesi¹³. Il 17 agosto li raggiunge una lettera di Gustavo Frizzoni, la prima nella relativa cartella della corrispondenza ai Tatti e probabilmente una risposta a una precedente missiva dei due amici. Frizzoni, venuto a sapere della meta che hanno scelto per l'estate, li esorta a visitare, oltre alla galleria pubblica, le raccolte private (il Botticelli di Heseltine, i presunti Mantegna di Cook, il Costa di Layard) e a fargli avere le loro impressioni¹⁴. A loro si unisce Mary, che Berenson aveva conosciuto durante il suo primo soggiorno inglese, ancora legata al primo marito, Benjamin Conn Frank Costelloe (1855-1899); solerte nell'annotare i fatti della giornata, Mary lascia nei suoi diari uno spaccato delle numerose gite londinesi in compagnia di Berenson (e di Costa, ridotto a *chaperon*); dapprima asettiche informazioni sui luoghi visitati, poi, poco per volta, brevi elenchi di ciò che la donna vede o crede di aver visto¹⁵.



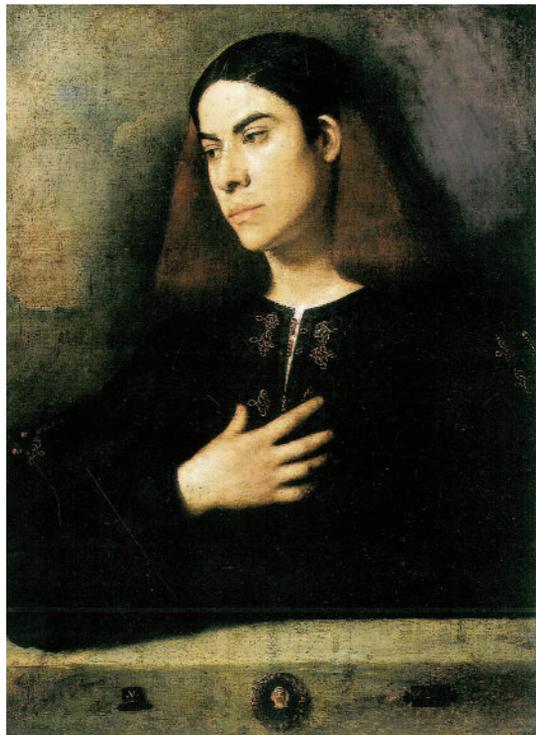
3. Rosso Fiorentino, *Ritratto di Cavaliere di San Giovanni*, Londra, National Gallery



4. Da Giorgione, *Due pastori*, Budapest, Szépművészeti Múzeum. Bologna, Fototeca della Fondazione Federico Zeri, inv. 91986

Nell'autunno 1890 Berenson, Costa, Mary e Frank si riuniscono per compiere insieme un viaggio tra Parigi, Firenze e Roma; quando i due coniugi decidono di tornare a Londra, Berenson e Costa puntano verso il Veneto sulle tracce di Lorenzo Lotto, per poi dividersi a loro volta, Costa deciso ad andare in Spagna, Berenson diretto verso Budapest. Anche dall'Ungheria sono frequenti gli aggiornamenti di Bernard a Frizzoni e a Mary, destinataria di resoconti e ipotesi attributive di cui non sono invece messi al corrente gli amici milanesi, forse ancora per l'eccessivo timore nei loro confronti¹⁶. Quanto in questa fase Berenson sia debitore di Frizzoni si deduce dall'interesse per due fedeltà che sembrano più frizzoniane che morelliane: Lorenzo Lotto e Sodoma, visti e studiati con Costa (a Trescore nella primavera 1890) e con Charles Loeser (a Monte Oliveto nel novembre dello stesso anno)¹⁷. Come nelle intenzioni giovanili di Frizzoni¹⁸, uno dei primi interventi che Berenson ha intenzione di scrivere riguarda Sodoma¹⁹; se questo testo non vedrà mai le stampe, gli studi su Lotto confluiranno, alla fine del 1894, nel *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*. Ma prima di raggiungere il traguardo del *Lorenzo Lotto*, che segna un punto di svolta, Berenson è ancora, tra il 1890 e il 1893, un pasdaran degli elementi morelliani, dei lobi delle orecchie, delle unghie dei piedi; l'applicazione rigorosa dell'«Experimentalmethode» lo conduce fino alla correzione di alcune attribuzioni del maestro, in un eccesso di zelo che tuttavia non resisterà alle revisioni da lui stesso condotte sulle sue note in vista della pubblicazione dei *Venetian Painters of the Renaissance*, nel 1894²⁰.

Il 28 febbraio 1891 Giovanni Morelli muore a Milano. Berenson, che lo aveva conosciuto l'anno precedente, gli dedica un necrologio mai pubblicato. Sono in realtà due i testi su Morelli conservati presso l'archivio di Villa I Tatti, uno manoscritto e uno dattiloscritto. Il primo è steso probabilmente di getto a pochi giorni dalla morte, e pare più acerbo rispetto al secondo, in cui le riflessioni sulla filologia e sul metodo scientifico sembrano integrarsi meglio con i dati biografici, scarsi nella prima versione. Non si può in realtà affermare con sicurezza che siano due redazioni di un medesimo testo tante sono le differenze, né che lo scopo sia lo stesso; si potrebbe anzi ipotizzare uno scarto minimo di un paio d'anni, potendo collocare con precisione il manoscritto «a few days» dopo la morte del Senatore, e supponendo per il testo dattiloscritto almeno la lettura del *Lebensbild* di Morelli che Frizzoni antepone nel 1893 al terzo volume, pubblicato postumo e da lui curato, dei *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, quello sulla Galleria di Berlino²¹. In entrambi i testi è comunque



5. Giorgione, *Ritratto di giovane*,
Budapest, Szépművészeti Múzeum

onnipresente il riferimento alla storia dell'arte come scienza, e in ambedue è attribuita a Morelli «the application of the methods of observation and comparison used in such a science as botany to the study of pictures, in other words it [il metodo di Morelli] tries to make an exact science of the study of painting». Il riferimento alla botanica è abbandonato, nel dattiloscritto, in favore di quello – più aderente alla realtà e concordante con il *cursus studiorum* di Morelli – all'anatomia, ma resta invariato il mantra del metodo scientifico: «Morelli has introduced the same scientific methods into the study of Italian pictures. [...] Naturally, as a student of comparative anatomy, he applied to the study of his pictures the same methods of analysis & comparison which he used in science». La differenza più evidente tra i due testi consiste nella riduzione all'osso di tutta la parte che nel manoscritto del 1891 fungeva da introduzione, una digressione sulla filologia e sull'etimologia, sulle loro ingenuità in un'epoca pre-positivista. Partendo dalle «absurd etymologies» per cui «Middletown» deriverebbe da

«Moses» – se si toglie dalla prima parola «-iddletown» e vi si aggiunge, dalla seconda, «-oses»²² – Berenson arrivava a paragonare lo sviluppo delle discipline linguistiche a quello della storia dell'arte: «A generation ago the study of the history of art [...] was scarcely in a less chaotic state than the philology was five generations ago, and for the same reason, because there was no scientific method». Tutto ciò è riproposto con più sintesi nel dattiloscritto: «Such vagaries have been made impossible by introducing into the study of philology the historic, comparative & exact methods prevalent in the study of the physical science». L'intenzione di Berenson è sempre la celebrazione del metodo morelliano, ma l'affondo storico sembra risolto con maggior maturità.

La messa a punto di una teorizzazione del metodo scientifico passa anche attraverso gli interventi che Mary, ormai fedele compagna di Berenson, scrive a sostegno dei *Venetian Painters*. Non si può non notare la corrispondenza lessicale tra quanto Bernard scrive nel 1892 alla sorella («criticism does not require “genius” of course. [...] criticism is only to be acquired by manifold experiences»²³) e quanto espresso da Mary in un articolo pubblicato nel 1894 su «The Nineteenth Century» («The old idea that Art is the product of Genius [...] still holds its ground – perhaps more in regard to pictures than anywhere else»²⁴). Su entrambi non può non aver influito, in questi anni, più che il ricordo di Giovanni Morelli (visto poche volte dal primo, mai dalla seconda) l'attività e la frequentazione di Gustavo Frizzoni, certo più assidua di quanto lascino immaginare le carte dei Tatti. Nella lettera del 2 aprile 1894 Frizzoni accenna a tre fotografie, due di Lotto e una di Cariani, che potrebbero essere utili alla compilazione del testo su Lorenzo Lotto cui Bernard e Mary stanno lavorando da più di un anno²⁵. Mentre la coppia attende alla stesura del libro, Frizzoni è spesso a Firenze, e non è da dubitare che in queste occasioni abbia dato loro qualche consiglio; nell'aprile 1893, per esempio, si sa che Frizzoni «is staying in Florence» per qualche settimana²⁶, in compagnia di Berenson, Enrico Costa, Egisto Fabbri e Charles Loeser, ed è in una di queste giornate che dà all'amico la notizia di un «unpublished journal» di Lorenzo Lotto, il Libro dei conti rinvenuto presso l'Archivio della Santa Casa di Loreto da Pietro Gianuizzi nel 1892²⁷. Per Berenson, che è al lavoro su Lotto da ormai qualche mese, è una fonte interessante e una quindicina di giorni dopo è a Roma, con Mary, per parlare della scoperta con Guido Levi, che morirà di lì a tre mesi. Forse per aggiornare Frizzoni su quanto appreso a Roma, a fine maggio la coppia si mette in viaggio per Milano. I diari registrano tra la fine del mese e i primi di giugno il passaggio per Bergamo (25 e 26 giu-

gno) e Milano (31 maggio e 1 giugno), ma non c'è più alcun riferimento al Libro dei conti. Mary annota, invece, una visita fatta in quei giorni in casa Sormani per vedere due dipinti di Canaletto²⁸.

È a questa altezza cronologica che il rapporto tra Mary e Bernard si fa tanto stretto da rendere difficile l'individuazione delle singole personalità. A tanta impresa non giovano le omissioni e le mezze frasi scritte da Mary alla famiglia, e a prestar loro fede si rischia di trovare nella donna più di una semplice compagna di viaggio di Bernard. Così scrive alla famiglia il 24 novembre 1893:

Thee remembers the essay on Venetian painting which I gave thee to read a year and half ago. Well I offered it to Putnam then, along with the badly arranged Hampton Court material. He said he liked it [...]. As I was not in possession of sufficient knowledge to do anything else with it, I gave it to Berenson and advised him to make lists of all the genuine works of Venetian painters.²⁹

Il passo, sebbene mitigato da una successiva frase della stessa Mary («the smaller part of the work is mine»³⁰), pone di fronte al problema del peso delle singole personalità nella costruzione della fortuna di Berenson. Mary, che sembra abbandonare in questi anni la speranza di diventare *connoisseuse* di fama, si trasforma nella più energica sostenitrice di Bernard attraverso attente e puntuali recensioni dei suoi libri su riviste statunitensi ed europee. Già in occasione della pubblicazione dei *Venetian Painters of the Renaissance* Mary aveva scritto per «The Nineteenth Century» un articolo significativamente intitolato *The New and the Old Art Criticism* il cui scopo era la diffusione, presso il pubblico americano, delle teorie morelliane a proposito dello studio scientifico delle opere d'arte³¹. Ma per la pubblicazione del *Lorenzo Lotto*, nel dicembre 1894, lo sforzo è raddoppiato e nella prima metà del 1895 Mary consegna a «The Studio» e alla «Gazette des Beaux-Arts» due lunghi articoli in difesa del lavoro del compagno³², che con questo libro viene finalmente riconosciuto dalla critica quale erede di Giovanni Morelli. Tuttavia è proprio con questo lavoro che Berenson segna un primo momento di distacco dall'ortodossia morelliana³³. È Mary a chiarire le regole del gioco, a illustrare i principi che hanno dato forma al libro di Berenson e a dimostrare come il suo compagno sia in realtà andato oltre i rigidi schemi di Giovanni Morelli, aprendo la strada al «psychological criticism», addentrandosi là dove «Morelli left off with the much-ridiculed hands and ears and folds of drapery»³⁴. A Berenson, sostiene

Mary, va il merito di aver superato i tre tipi di critica fino a quel momento in voga («purement documentaire», «comparative» e «subjective»), secondo la rigida tassonomia di Mary³⁵) e di avere inaugurato il nuovo modello «psicologico»:

L'intérêt du livre de M. Berenson, outre ce qu'il nous apprend de positif sur Lotto et son école, c'est qu'il parait fournir le modèle d'un quatrième type de critique, celle que nous nommerions volontiers psychologique. L'auteur ne s'est proposé rien de moins que la reconstruction psychologique de la personnalité artistique de Lotto.³⁶

Ulteriore merito di Berenson sarebbe poi, secondo Mary, avere affermato la piena coscienza di quel paragone che è sempre stato sotteso negli elogi al “metodo scientifico” applicato alla storia dell’arte e alla “nuova critica d’arte” cui tante righe Frizzoni ha dedicato nei cappelli introduttivi dei suoi articoli:

“If you care to be descended from a monkey, you may!” was the little boy’s protest against his playmate’s Darwinism, twenty years ago. “If you like to have your art an affair of hands and ears and draperies, you may!” the opponents of Darwinism in art say to us today.³⁷

Altro punto a sfavore degli amici milanesi è il loro non aver mai voluto dare solidità teorica al procedimento indiziario di Giovanni Morelli, preferendo piuttosto lavorare per via empirica.

But science can no more stand still at the purely empirical, if there is any hope of going deeper, than it can stand still at the à peu près. Morelli left his disciples and followers the task of accounting for his empiricism. The explanation has been in part attempted by Mr. Bernhard Berenson, whose recent monograph upon the Venetian painter, Lorenzo Lotto, marks a distinct advance in criticism [...]. The ultimate aim of the new criticism is the psychological reconstruction of the artistic personality.³⁸

Molte delle osservazioni contenute in questi passi del 1895 si devono probabilmente ai suggerimenti di Vernon Lee, e a lei si deve, forse, anche

l'esigenza di uno sviluppo teorico del lavoro di Berenson³⁹. È lei, infatti, a stroncare una prima stesura del *Lorenzo Lotto* e a spingere l'autore verso una nuova redazione, che sarà poi quella data alle stampe nel 1894⁴⁰. Nella recensione dei *Venetian Painters* scritta l'anno prima per «The Academy», Vernon Lee aveva riflettuto sul metodo attribuzionistico e sul «Morelli circle» in termini perfettamente aderenti a quelli di Berenson e di Mary, tanto che si potrebbe pensare a un suo ruolo non secondario nella genesi e nell'impostazione dell'opera, se non con un intervento diretto, almeno con l'influenza di certo estetismo *fin de siècle*, come notato da Brown⁴¹.

What is the meaning of these new sequences of master and pupil, upsetting all tradition; what's the explanation of the appearance of new personalities, hitherto mere names, like Catena, Bissolo and Cariani? It means a very important thing. Not merely the study of the form in every individual picture, every separate master, and every school, the identification of line with line, movement with movement, and quality with quality but also the recognition, through such a work of comparison, of certain necessities of persistence and variation in form in each painter, of certain necessities of transmission of form from master to pupil.⁴²

Lo scopo principale della *connoisseurship* deve essere la definizione della «personalità artistica», «a more promising problem than the mere determination of autorship». Per Berenson, come per Mary e per Vernon Lee, superare Morelli è un passo indispensabile, da compiere tuttavia senza risultare anti-morelliani⁴³.

They have, however unconsciously, grasped the reality of artistic form: because they have, however hazily, perceived the law of that form's evolution. What that law is, what are the complex necessities of this newly-discovered intellectual organism, it will probably be Mr. Berenson's mission in life to determine and promulgate.⁴⁴

Una delle ultime lettere di Frizzoni, gennaio 1916, sembra volere testimoniare la vitalità dell'attribuzionismo morelliano – quello che «afferra la realtà della forma artistica» senza tuttavia comprenderne le «necessità» – nell'anno in cui viene a mancare un'altra personalità di rilievo nel circolo dei conoscitori milanesi, Aldo Noseda. Con la sua scomparsa, seguita nel giro di tre anni da quelle di Luigi Cavenaghi e di Frizzoni, la Milano della



6. Altobello Melone, *Compianto su Cristo morto*, Milano, Pinacoteca di Brera

«tribù dei fiutatori», la città che aveva dapprima attirato il giovane Berenson e poi ospitato il giovane Suida sulle tracce di Bramantino – e i rapporti con Frizzoni in proposito sono tanto apertamente dichiarati quanto difficili da tracciare –, la città che Venturi aveva scelto per la pubblicazione della sua monumentale *Storia dell'arte*, la città che era stata punto di riferimento per la *connoisseurship* europea con la «Rassegna d'Arte» di Guido Cagnola cede il passo, perde in capacità attrattiva a vantaggio della Roma «istituzionale» di Adolfo Venturi e dei suoi allievi. In quella lettera del 1916 Frizzoni chiede il parere di Berenson – come aveva fatto venticinque anni prima per i quadri della National Gallery, ma stavolta secondo altri rapporti di forza – a proposito del *Compianto su Cristo morto* da poco rinvenuto presso il Pio Istituto di Maternità di Milano (fig. 6): «En regardant la

figure de l'homme au turban on serait tout de suite tentés de y voir l'œuvre de Bramantino [...]. Nous avons à faire ici avec un coloriste qui tient des venitiens et des ferrarais. On songe à Romanino, à Boccaccino, à Dosso regardant le fond mais on ne sait s'arrêter sur aucun de ces peintres. Je me demande si cela ne pourrait être un ouvrage de ces d'Altobello Meloni, de Cremona, dont on connaît pourtant si peu de choses»⁴⁵. Non c'è, all'interno della lettera, un solo momento in cui Frizzoni si abbandoni alla ricerca dello «spirito», mostrandosi impermeabile fino all'ultimo alle divagazioni di ordine estetico.

Tale incompatibilità sarà forse la causa del progressivo calo di peso di Frizzoni nelle vite di Bernard e Mary. Con l'inizio del secolo la corrispondenza si fa sempre più rada e verte sempre più spesso sulla compravendita di quadri, con richieste di acquirenti nel via via più nutrito giro di amicizie di Berenson (in particolare statunitensi, le «sognatrici miliardarie di Long Island e di Palm Beach» immaginate da Longhi⁴⁶). E tornando all'ultimo decennio dell'Ottocento, anche tra le pagine dei diari di Mary il suo nome si fa sempre più raro: consigliere e guida nel 1890, nel giro di soli cinque anni Frizzoni è diventato paradigma di una critica d'arte ormai da superare e, di fatto, da Berenson superata. La distanza che separa i due amici è evidente in ciò che ciascuno omette o dice dell'altro. Se già nella recensione del volume su Lorenzo Lotto Frizzoni glissa sugli aspetti psicologici del testo e ignora l'accento messo sulla “evoluzione delle forme”⁴⁷, nel presentare, lo stesso anno, *The Florentine Painters of the Renaissance* ai lettori dell'«Archivio Storico dell'Arte» aggira ogni riferimento alla nuova teoria dei valori tattili lì espressa per la prima volta⁴⁸, dimostrando di non aver colto la portata dell'evoluzione compiuta dall'amico, nonché di non avere alcuna simpatia per le intromissioni di Vernon Lee. Da parte sua Berenson è riuscito a superare il Moloch milanese; la complessa rete di rapporti che riesce a tessere già alla fine del secolo (l'inventario della corrispondenza redatto da Nicky Mariano rende l'idea della quantità e della qualità dei suoi interlocutori) è una barriera per Frizzoni impenetrabile; lo sviluppo che ha dato all'attribuzionismo – i cui rudimenti gli furono impartiti proprio da Frizzoni – è qualcosa di incomprensibile per un morelliano della prima ora. Parecchi anni più tardi, ricordando sé stesso, abbandonato a «espressioni di rapimento» davanti al *Compianto su Cristo morto* dell'Ortolano alla Villa Borghese in compagnia del vecchio imperturbato amico, Berenson lascerà a Umberto Morra di Lavriano, suo interlocutore, un ritratto impietoso: «Frizzoni, che era un perfetto occhio per le cose d'arte ma con poco cervello (e oggi invece ci sono molti che hanno un gran cer-

vello e credono perciò di poter fare la critica d'arte senza occhio), mi interruppe subito: "ora guardiamo un poco questi sassi"; certi sassi che al basso della pittura erano il segno evidente, secondo Frizzoni, della mano dell'autore»⁴⁹. Le strade dei due iniziano a divaricarsi in questi anni, a metà dei Novanta dell'Ottocento, da un lato con il rinchiudersi di Frizzoni nel ricordo del proprio mentore, dall'altro con l'apertura di Berenson a un nuovo approccio allo studio della pittura, teso a contenere ambedue le sue passioni giovanili, Walter Pater e Giovanni Morelli.

¹ D. A. Brown, *Giovanni Morelli and Bernard Berenson*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale, a cura di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, I, Bergamo 1993, pp. 390-397. Le fonti e i materiali utilizzati da Brown per questo testo sono principalmente E. Samuels, *Bernard Berenson. The making of a connoisseur*, Cambridge 1979 e *Italianische Malerei der Renaissance. Im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter. 1876-1891*, Baden Baden 1960.

² Gustavo Frizzoni non ebbe figli. Parte della sua collezione e delle sue carte finirono in mano della sorella Lina (1844-1928) e di suo marito Luigi Ginoulhiac, e dalle loro a quelle dei figli e nipoti, fino ad arrivare in quelle di Eugenio Ginoulhiac e della moglie Anna Flora Eynard, che hanno voluto gentilmente lasciarle consultare. Purtroppo anche questo nucleo, utile per la definizione di un profilo di Frizzoni, è privo di ogni riferimento berensoniano. Tra le fonti utili a colmare la lacuna, i diari di Mary Berenson, anch'essi custoditi ai Tatti, costituiscono un punto di vista privilegiato. Per l'analisi dei primi anni in Italia di Berenson e del rapporto con Morelli e Frizzoni questi quaderni – dove sono annotati personaggi, luoghi e oggetti visti giorno per giorno – sono infatti forse più utili del carteggio, che, oltre a essere monco delle risposte di Berenson, non copre quasi per nulla il lustro 1890-1894, vale a dire gli anni in cui sono studiate, assorbite e riformulate le teorie degli inquilini di via Pontaccio 14. Né a una lettura di questi anni serve la corrispondenza con la sorella Senda, anch'essa conservata presso Villa I Tatti, con un gap tra il 1889 e il 1892; fonte comunque preziosa per l'allestimento di una mappa degli itinerari europei del poco più che ventenne Berenson. Infine sono da ricordare le indagini preliminari di Giacomo Agosti, cui spetta il merito di aver tolto Frizzoni dal ruolo di mero «portabandiera» morelliano in cui l'avevano confinato le *Memorie* di Adolfo Venturi.

³ Gustavo Frizzoni si trasferisce da Bergamo a Milano in gioventù, per studiare in quello che sarà il futuro liceo Parini, ma entrerà nella casa di via Pontaccio solo nel 1884, insieme all'amico Giovanni Morelli, anche lui residente nello stesso edificio ma in un altro appartamento, probabilmente contiguo a quello di Frizzoni secondo il racconto di Henri de Chennevières, che «au sortir de chez M. Frizzoni, et sur le même escalier» intravede la porta di Morelli (H. De Chennevières, *Collections étrangères. M. Frizzoni de Milan*, in «L'Art», L, 1891, pp. 226-233). Frizzoni rimane nel palazzo di via Pontaccio, di proprietà della sua famiglia già da tempo, fino al 1907; poi si trasferirà di poche centinaia di metri, in via Cusani 18. Un altro trasloco lo vedrà impegnato entro il 1913, quando andrà a vivere in uno degli edifici di recente costruzione intorno all'Arco della Pace, in via Bertani 2, una zona di case basse e modeste che fino a pochi anni prima era segnalata come «Borgo degli Ortolani», tra via Canonica e corso Sempione, divisa tra il VII e l'VIII mandamento periferico (i Corpi Santi a nord e sud della città) e, al loro interno, tra la settima e l'ottava ripartizione; tra gli anni '90 dell'Ottocento e l'esposizione internazionale del 1906 – i cui padiglioni occupavano l'intera superficie dell'attuale

Parco Sempione e quella della ex Fiera di Milano, all'epoca piazza d'armi, aree collegate tra loro da una sopraelevata ferroviaria – il quartiere subì una trasformazione in senso borghese e residenziale il cui lusso era attestato dalla presenza del ristorante Savini, prima del trasferimento in galleria Vittorio Emanuele.

⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, cartella “B.B. to Senda Abbott 1888”, B. Berenson a S. Abbott, Milano, 6 settembre 1888.

⁵ Forse ha lasciato un segno nella memoria di Berenson la lettura della corrispondenza di Honoré de Balzac, pubblicata solo una decina di anni prima a Londra e a Parigi. Così Balzac si esprime in una lettera del 24 maggio 1838 alla contessa Eve Hańska (1801-1882), sua futura moglie: «Je suis allé voir les fresques de Luini à Saronno; elles m'ont paru dignes de leur réputation. Celle qui représente le Mariage de la Vierge est d'une suavité particulière, les figures sont angéliques et, ce qui est très-rare dans les fresques, les tons en sont doux et harmonieux», *Correspondance de H. de Balzac 1819-1850*, Paris 1877, p. 415.

⁶ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, cartella “B.B. to Senda Abbott 1889”, B. Berenson a S. Abbott, Firenze, 5 maggio 1889.

⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, cartella “B.B. to Senda Abbott 1889”, B. Berenson a S. Abbott, Venezia, 8 luglio 1889.

⁸ La cronologia degli incontri della coppia Berenson-Costa con quella Morelli-Frizzoni non è del tutto chiara; se alle date sopra elencate (maggio e luglio) i quattro non si sono ancora conosciuti di persona, come collocare la testimonianza che Carlo Gamba dà di queste settimane nel necrologio di Costa pubblicato sulla «Rassegna d'Arte» nel 1912 (XII, 1-2, pp. IV-V)? In quelle pagine Gamba ricorda una cartolina speditagli dall'amico italo-peruviano da Milano nel giugno 1889 su cui era scritto: «Oggi ho visitato la Galleria del senatore Morelli e ho conosciuto anche lui; che persona simpatica ma che pozzo di scienza!». Il dato preciso e addirittura la trascrizione del testo lasciano escludere un errore di memoria del conte Gamba, ma non si allineano con quanto tramandato dalla storiografia berensoniana. Si può ipotizzare un viaggio solitario di Costa a Milano, che tuttavia non trova conferma nelle lettere che Morelli scrive a Richter, dove invece è registrata la visita che entrambi faranno al Senatore nel gennaio successivo. Alle date ricordate da Gamba fa riscontro invece un'altra lettera (11 luglio 1889) in cui Morelli scrive a Richter di non aver ancora conosciuto quel «Kunststudenten» di cui gli aveva parlato, cioè «Herr Bernhard Berenson»; ma di Costa non fa menzione.

⁹ Così Frizzoni chiama l'appartamento sul Lungarno in una lettera ad Adolfo Venturi dell'autunno 1884 (Pisa, Scuola Normale Superiore, Archivio Venturi, G. Frizzoni a A. Venturi, 24 novembre 1884, VT F3 b51 20). La casa in cui va a stare Berenson sarà invece la «torre» in cui vivrà Sibilla Aleramo alla fine degli anni '10.

¹⁰ E. Samuels, *Bernard Berenson. The making...*, cit., p. 101.

¹¹ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Notebooks”, *Odds + Ends*, ca. 1890. Il titolo è traducibile come “miscellanea”, “cianfrusaglie”, e rispecchia il carattere per nulla omogeneo

degli appunti. Al suo interno c'è una breve descrizione di alcuni dipinti del Poldi Pezzoli, della collezione di Federico Antonio Frizzoni (fogli poi barrati) e Frizzoni Salis, e di quella di palazzo Borromeo, cui Frizzoni dedicherà nel marzo dello stesso anno un articolo sull'«Archivio Storico dell'Arte» (III, 9-10, 1890, pp. 345-365).

¹² Il primo articolo di Frizzoni dedicato alle riproduzioni fotografiche è pubblicato sul fiorentino «Arte e Storia» (*L'arte italiana nella Galleria di Francoforte nuovamente illustrata*, VI, 36, 1887, pp. 278-279), dove è elogiata la possibilità di vedere, grazie ai moderni strumenti, «l'immagine più fedele che uno possa desiderare». Da qui in poi gli articoli di Frizzoni dedicati a gallerie «nuovamente illustrate» avranno cadenza quasi periodica, trovando in particolare nella testata fiorentina una sponda «positivista», fuori tempo massimo, per l'elogio della scienza fotografica.

¹³ La notizia è presa dalla lettera che Richter scrive a Morelli il 6 settembre 1890 da Levanto (*Italianische Malerei...*, cit., p. 571): «Costa und Berenson haben, soviel, ich weiss, auch nichts in England zu kaufen gefunden, um so mehr aber zum Studieren». Samuels ribalta il rapporto mittente-destinatario (*Bernard Berenson. The making...*, cit., p. 447) e afferma che la ricerca di opere da acquistare è per conto di Costa, quando però nessun elemento della lettera lo conferma, per cui è lecito supporre un indirizzo dato da Richter ai due giovani prima della partenza a vantaggio della sua attività di *dealer*.

¹⁴ La lettera, la più lunga di tutto il carteggio e l'unica scritta in italiano, contiene oltre ai suggerimenti anche delle richieste. I due giovani sono chiamati da Frizzoni a verificare alcune attribuzioni su cui lui stesso nutre qualche dubbio: per esempio, è il caso del *Cavaliere di San Giovanni* oggi attribuito a Rosso Fiorentino (fig. 3) – da Federico Zeri – nella Galleria Nazionale (NG 932). Frizzoni lo aveva in precedenza assegnato a Pontormo (*L'arte italiana nella Galleria nazionale di Londra*, in «Archivio Storico Italiano», s. IV, IV, 11, 1879, pp. 246-281; s. IV, IV, 12, 1879, pp. 394-428), ma chiede lumi a Berenson e Costa affinché gli diano la loro opinione dopo l'osservazione diretta del quadro. Il verdetto di Berenson non è noto, ma è da segnalare che l'anno successivo, nel ripubblicare emendata la rassegna dei dipinti italiani della galleria inglese (è uno dei saggi inclusi nella raccolta *L'arte del Rinascimento. Saggi critici*, Milano 1891), Frizzoni escluderà il ritratto. Della stessa opinione sarà anche Berenson, nei *Florentine Painters of the Renaissance* del 1896, ma non è possibile stabilire a chi dei due spetti la paternità dell'esclusione dal catalogo di Pontormo.

¹⁵ Le pagine del diario dell'agosto 1890 sono un esempio del progressivo avvicinamento di Mary agli interessi di Bernard. Il 2 agosto scrive semplicemente «A friend found»; il 15 agosto annota «Go to British Museum in the evening. Much talk»; il 16 agosto va alla National Gallery ed elenca «4 Botticelli, 2 Lippo Lippi, 1 Bronzino (Portrait of Joy), 1 Costa, 3 Lotto, 1 Catena, 4 Bellini, Tura, Cossa, small Raphael».

¹⁶ Samuels riporta – senza indicare né fonte, né data, né luogo – un brano di una lettera di Berenson a Mary scritta presumibilmente da Budapest in cui il giovane contesta un'attribuzione di Morelli. Si tratta del frammento con i *Due pastori* (fig. 4) del Szépművészeti Múzeum

(cat. 1968 n. 95) che Morelli dà a Giorgione (*Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880, pp. 191-192) e di cui Berenson scrive: «my first look yesterday at the picture Morelli attributes to Giorgione was very disappointing. [...] it is only a fragment of a copy of a Giorgione» (cfr. E. Samuels, *Bernard Berenson. The making...*, cit., p. 125). Resterà della stessa opinione anche nei *Venetian Painters* nel 1894, e non la cambierà neanche nelle liste Phaidon del 1957, inserendo il frammento tra le «Copie da Giorgione di quadri esistenti o perduti».

¹⁷ Per l'assiduità della frequentazione e per quantità di stimoli ricevuti negli anni di formazione, Berenson sarebbe a ragione definibile «Frizzonian», non però nell'accezione data all'aggettivo da Maurice Hewlett (1861-1923), che nel recensire il *Sandro Botticelli* di Hermann Ulmann (München 1893) lo usa come sfottò: «[Ulmann] has, with a superfluity of exhaustiveness, given his notion of the authenticity of each piece; and if here he shows himself a Morelian or (even more trenchantly) Frizzonian, it must be added of him that he has tempered his oracular dispensations with deliberate criticism – which Signor Frizzoni with his swashing blow is not apt to do» (M. Hewlett, *Sandro Botticelli*, in «The Academy», n. 1164, 25 agosto 1893, pp. 137-138).

¹⁸ *Giovanni Antonio dei Bazzi detto il Sodoma (secondo recenti pubblicazioni e nuovi documenti)*, in «Nuova Antologia», s. I, XVII, 8, 1871, pp. 758-806. Anche questo testo, come quello sui dipinti italiani della National Gallery di Londra, sarà ripubblicato – con minor numero di varianti rispetto al caso precedente – nella raccolta *Arte italiana del Rinascimento* del 1891.

¹⁹ Le informazioni su questa pubblicazione mancata sono tratte dalla biografia di Samuels, che tuttavia ancora una volta omette le fonti cui ha attinto: «Berenson's particular quarry was the painter Giovanni Bazzi [...]. He had solemnly promised Mary, who was impatient to have him publish, that he would prepare an article on Sodoma». Il dato è verosimile, la preoccupazione di Mary per il futuro di Bernard è nota anche da una sua lettera all'amica Gertrud Hitz Burton del 5 dicembre 1890: «I do feel that he ought to take some thought for his future» (*Mary Berenson. A self portrait from her letters and diaries*, a cura di B. Strachey e J. Samuels, New York-London 1983, p. 44).

²⁰ È il caso del *Ritratto di giovane* dello Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 5) variamente identificato come Antonio Brocardo o Vincenzo Cappello (cat. 1968 n. 94): «It makes me more uncomfortable than I can tell you when I can't agree with him [Morelli]... but he was here fifteen years ago and only for a day or two [...]. The ear is very distinct and it's the ear of Pordenone. The drawing, the lights and shadows are also in Pordenone's manner» (E. Samuels, *Bernard Berenson. The making...*, cit., pp. 125-126, citato a sua volta da *Life of BB*, III, 3 ma senza riportare la data, che è probabilmente ancora il 1890). L'attribuzione a Pordenone dura poco, e già nelle liste dei *Venetian painters* del 1894 il ritratto compare tra i dipinti di Giorgione (B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, London 1894, p. 107).

²¹ Non può essere casuale la comparsa, nel testo dattiloscritto dei Tatti, di un riferimento particolare come quello alle escursioni compiute da Morelli sui ghiacciai al seguito di Louis

Agassiz (1807-1873), messo in nota da Frizzoni nei *Cenni biografici* (in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. Anderson, Milano 1991, p. 343; il riferimento nell'edizione tedesca Brockhaus 1893, è a p. XXXIV). Né altrettanto casuali saranno i riferimenti – con opportune sforbiciate, ma corrispondenti nella sequenza – all'amicizia con Gino Capponi, all'occupazione della caserma austriaca di Monza, alla lettera pregna di scoramento scritta a Capponi da Francoforte il 5 agosto 1848, riportata per intero da Frizzoni in *Della pittura italiana...*, cit., p. 351, ma non nel *Lebensbild* dell'edizione tedesca. L'assenza della lettera nell'edizione tedesca del 1893 e la presenza in quella italiana del 1896 porterebbero a fissare quest'ultima data come *post quem* per il dattiloscritto di Berenson, ma sarebbe, così, troppo in là nel tempo rispetto alla folgorazione morelliana, e troppo oltre il giro di boa costituito dal *Lorenzo Lotto* portato a compimento entro la fine del 1894 e di cui non sembra vedersi alcun riflesso in queste carte.

²² L'etimologia cui fa riferimento Berenson si ritrova – le parole sono quasi le stesse – in un articolo polemico di Richard Grant White (1822-1885) sulla rivista americana «The Galaxy». Oggetto degli strali è il testo di Fitzedward Hall (1825-1901), *Recent exemplifications of false philology* (New York 1872), la cui teoria «upon the formation of words derived from Latin and Greek is to very last degree pedantic, and at the same time, I must say, ignorant». L'articolo è una sequela di correzioni alle etimologie proposte da Hall, e una in particolare deve essere rimasta in testa a Berenson, che sembra bene ricordare il passo: «That the verb *conjecture* is formed by adding *ure* to *conject*, who could venture to say but the man who would derive *church* from *ἐκκλησία*? True there are two *k*'s in *church* (kirk) and two kappas in *ἐκκλησία*, “and there is salmons in both”. Such a formation of *conjecture* (unavoidably from *conjecturo*, or *conjectural* through the French *conjecturer*) rivals the feat of the etymologist who derived Moses from Middletown by the simple plan of taking off the *iddletown* and putting on the *oses*» (R. Grant White, *Punishing a Pundit*, in «The Galaxy», XVI, 6, 1873, pp. 779-793). Non è probabilmente un caso che questo passaggio sia rimasto impresso nella memoria di Berenson, essendo di fatto la risposta di Richard Grant White alla critica di Hall contro la «science of language» (sorella della «science of art») che «reveals itself as indeed a science of brand-new description» (F. Hall, *Recent exemplifications...*, cit., p. 30), tuttavia non si può stabilire con certezza se fosse o meno a conoscenza del dibattito.

²³ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, cartella “B.B. to Senda Abbott 1892”, B. Berenson a S. Abbott, Firenze, 16 aprile 1892.

²⁴ M. Costelloe, *The New and the Old Art Criticism*, in «The Nineteenth Century», XXXV, 207, 1894, p. 835.

²⁵ I diari di Mary consentono di ripercorrere passo dopo passo gli stadi di lavorazione del *Lorenzo Lotto*: «Began our paper on Lotto, studied chronologically» (Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Mary Berenson's Diaries 1879-1898”, *Mary's Diaries with Bernard Berenson, 1888-1893*, 18 gennaio 1893, c. 273); «worked on Lotto» (*Ivi*, 20 gennaio [1893], c. 275); «Again Lotto» (*Ivi*, 23 gennaio [1893], c. 276); «Worked over Lotto» (*Ivi*, 25 gennaio [1893], c. 276), e

così via per tutto il 1893 e una parte del 1894, anno di pubblicazione del testo.

²⁶ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Mary Berenson’s Diaries 1879-1898”, *Mary’s Diaries with Bernard Berenson, 1888-1893*, 7 aprile [1893], c. 314.

²⁷ «He met Frizzoni, who told him of an unpublished journal of Lotto belonging to a priest in Rome! And so Bernhard went to dine with him to hear about it» (Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Mary Berenson’s Diaries 1879-1898”, *Mary’s Diaries with Bernard Berenson, 1888-1893*, 21 aprile [1893], c. 321). Se davvero Mary, nel suo diario, fa riferimento a questo documento, allora Frizzoni ha condiviso con Berenson una notizia giunta da Roma, dove l’aveva portata Guido Levi, archivist e bibliografo, segretario della Regia Società Romana di Storia Patria, di ritorno da Loreto; Adolfo Venturi, in occasione della pubblicazione del manoscritto (*Il libro dei conti di Lorenzo Lotto (1538-1556)*), in «Le Gallerie Nazionali Italiane», I, 1893-1894, pp. 115-224), precisa: «Il compianto dott. Guido Levi, archivist, [...] tornò nel 1892 a Roma, recando la notizia della scoperta di un registro di mano di Lorenzo Lotto». Il passaparola tra gli addetti ai mestieri anticipa gli autori della scoperta, i quali ne daranno notizia solo più tardi: A. Anselmi, *Del codice di Lorenzo Lotto scoperto in Loreto e degli scolari di lui nelle Marche*, in «Nuova Rivista Misena», VI, 10-11, 1893, pp. 163-166; alcuni passi del *Libro* saranno pubblicati l’anno seguente da A. Gianuzzi, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, in «Nuova Rivista Misena», VII, 3-4, 1894, pp. 35-37; 5-6, 1894, pp. 74-94. Mary riporta la notizia del ritrovamento del codice anche nella recensione al *Lorenzo Lotto* di Berenson, sulla «Gazette des Beaux-Arts» (s. III, XXXVII, 13, 1895, pp. 361-378), dove data però la scoperta al 1883, probabilmente tramandando un refuso già comparso nella recensione di G. Frizzoni, P. Gianuzzi, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, in «Archivio Storico dell’Arte», VII, 5, 1894, pp. 379-382 («[...] la scoperta di un libro di note di Lorenzo Lotto (scoperta da lui [Pietro Gianuzzi] fatta fino dal 1883)»).

²⁸ Presso palazzo Sormani a Milano Mary prende nota dei «Canalettos» che Berenson poi inserirà – tra le poche eccezioni non rinascimentali – nelle liste del 1894. Si tratta del *Ricevimento a Palazzo Ducale dell’ambasciatore imperiale* e del *Bucintoro di ritorno al molo il giorno dell’Ascensione*, due vedute presenti nell’inventario dei beni del palazzo Sormani Andreani del 1915, stimate da Cavenaghi 200.000 lire, oggi in collezione Crespi a Milano. I due dipinti furono già oggetto di un’altra eccezione quando furono richiesti alla famiglia Sormani da Carlo Barbiano di Belgioioso per l’Esposizione d’Arte antica del 1872 a Brera; in quell’occasione la commissione (di cui faceva parte anche Gustavo Frizzoni) decise di includere i due quadri di Canaletto tra i pochi *outsider* settecenteschi. Fu invece rifiutato dalla stessa commissione un «quadro di Raffaele Mengs rappresentate S. Giambattista» (segnalato a Milano nella collezione del marchese Clerici da S. Roettgen, *Anton Rafael Mengs 1728-1779*, I, Monaco 1999, p. 493) «uscendo l’epoca dell’artista da quella prefissa ed intesa nel programma» (Milano, Archivio di Stato, fondo Sormani Andreani Verri, cart. 1163, G. Mongeri a A. Sormani, Milano, 5 luglio 1872).

²⁹ Lettera di Mary alla madre Hannah Whitall Smith, Firenze, 14 settembre 1894, in *Mary*

Berenson. *A self portrait...*, cit., p. 57.

³⁰ *Ibidem*. Una indicazione dei rispettivi ruoli, nonché della maturità del giudizio di Mary, si ha nelle lettere che lei e Bernard si scambiano tra l'Europa e gli Stati Uniti nell'estate del 1894, quando a lei tocca la rilettura delle bozze dell'introduzione al *Lorenzo Lotto* (E. Samuels, *Bernard Berenson. The making...*, cit., p. 200).

³¹ M. Costelloe, *The New and the Old...*, cit., p. 835.

³² Soprattutto negli Stati Uniti l'attenzione alle "mani" e alle "orecchie" dei morelliani suscita l'ilarità e la perplessità dei commentatori; si veda ad esempio la recensione, negativa, al *Lorenzo Lotto* di R. Carpenter, *Reconstructive criticism*, in «Atlantic Monthly», LXXV, 450, 1895, pp. 556-560. A questo tipo di critiche risponde Julia Cartwright che, a sostegno di Berenson, punta l'indice contro quanti «smile at the constant references to ears and hands or locks of hair» in un articolo pubblicato sull'«Art Journal» dell'agosto 1895. Una risposta a Carpenter arriva anche da Mary che, sulle pagine dell'«Atlantic Monthly», ribatte con un testo intitolato *The New Art Criticism* («Atlantic Monthly», LXXVI, 454, 1895, pp. 263-270) in cui difende le tesi del compagno con una puntualità maggiore di quanto fatto sulle riviste europee, come se ci fosse un interesse particolare nel presentarsi al pubblico d'oltreoceano, che sarà quello cui Berenson si rivolgerà di preferenza per il commercio di opere d'arte.

³³ Il fatto che, all'epoca, nessuno avesse avvertito la distanza che separava l'idea portante del *Lorenzo Lotto* dall'ortodossia morelliana è rimarcato dallo stesso Berenson: «Now, although this work [il *Lotto*], in a special introduction, in the introductory paragraphs to each chapter, and here and there throughout, speaks of Method, yet to my no small astonishment, not a single reviewer of either the first or the second edition has made the slightest reference to the general theory on which the book is based» (B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, II, London 1902, p. IV). Per una definizione degli innesti di Berenson sul paradigma morelliano si rimanda a A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006, in particolare alle pp. 7-15, 53, nonché all'intervento di Brown per il già citato convegno del 1987, dove il dilemma berensoniano di questi anni è così efficacemente descritto: «The problem with Berenson's book is that its Morellian assemblage of Lotto's authentic productions merely coexist with a Paterean appreciation of the artist's achievement». Pater, che sembrava ormai sorpassato, ritorna nuovamente elaborato, inserito a forza in un'ottica morelliana: la «heightened awareness» di uno è temperata dal «detachment» dell'altro.

³⁴ Mentre da un lato dichiara la nuova indipendenza di Berenson dalle pastoie di un metodo ormai fossilizzato, dall'altro Mary tende a legare la sua figura al "Morelli circle", vantando i meriti degli attribuzionisti italiani e garantendo una sorta di *pedigree* al compagno: «The truly helpful art criticism would begin with classifying the pictures correctly, so that no one would any longer run the risk of wasting time and emotion» (M. Logan, *The New Art...*, cit., p. 264).

³⁵ M. Logan, *Lorenzo Lotto*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. III, XXXVII, 13, 1895, pp. 362-363.

³⁶ *Ivi*, p. 363.

37 M. Logan, *The New Art...*, cit., p. 267.

38 *Ibidem*. Quasi le stesse parole saranno usate da Berenson pochi anni più tardi nel riandare con la memoria a questa fase di transizione: «Morelli [...] was so much of a mere empiric [...]. His method laid itself out to ridicule, and, what is worse, misunderstanding» (B. Berenson, *The study...*, cit., p. VI); a lui spettava il compito di superare tale stadio empirico della *connoisseurship*.

39 Berenson, Mary e Vernon Lee si conoscevano già da qualche anno, almeno dal 1892 (quando Mary ne fa menzione sul suo diario di quell'anno); la vicenda del *Lorenzo Lotto* testimonia l'assiduità con cui i tre si frequentano alla metà anni Novanta. Le visite dell'amica si faranno ancora più frequenti dal 1897, quando la coppia si trasferirà in una casa a San Domenico, a poche centinaia di metri dalla villa del Palmerino. Anche Vernon Lee, come Frizzoni ma in tutt'altro modo, consiglia i due amici ed è una consulente in questo periodo certamente più ascoltata dell'amico morelliano. «[...] Miss Paget thinks that Bernhard has made a great, great discovery in aesthetics and has spurred him on to commencing a book on Scientific Art Criticism – a book which, she prophesies will make its mark» (Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Mary Berenson’s Diaries 1879-1898”, *Mary Berenson’s Diary 1893-1895*, 14 febbraio [1894], cc. 13).

40 «Vernon Lee [...] says it is an inferior kind of a Segmonds. For he is quite as far as Segmonds from having mastered the whole of the facts he professes to deal with», Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, “Mary Berenson’s Diaries 1879-1898”, *Mary Berenson’s Diary 1893-1895*, Maiano, 31 marzo [1894], c. 27.

41 «To Morelli’s means of classification, Berenson added a quality of mind derived from yet another tradition, that of the late nineteenth-century aestheticism» (D. A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting. A handbook to the Exhibition*, catalogo della mostra, Washington 1979, p. 35). È lo stesso Berenson ad autorizzare l'ipotesi di un intervento concreto di Vernon Lee: «She convinced me that what would happen if I published it at once would be this: that a much more facile and lively writer than myself, one like herself for instance, would take hold of the ideas, and the method implied rather than expressed in my *Lotto*, and publish them as his own. How Vernon Lee thinks I have far clearer and deeper understanding of the laws governing the methods of criticism than anybody has ever had before and she is anxious that I should write it all down and get credit for it», Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, cartella “B.B. to Senda Abbott 1894”, B. Berenson a S. Abbott, Firenze, 19 febbraio 1894. Nella lettera c'è un riferimento chiaro a un testo che Berenson si era ripromesso di scrivere, sugli sviluppi della critica d'arte appunto. L'idea, abortita, è in parte confluita nei *Rudiments of connoisseurship*, inseriti nel secondo volume di *The study and criticism of Italian art*, una raccolta che sembra pagare un debito, almeno a livello di paratesto, con un volume pubblicato una decina d'anni prima che Berenson deve avere bene a mente, la miscellanea di Frizzoni sull'*Arte italiana del Rinascimento*.

42 V. Lee, *The Venetian Painters of the Renaissance*, in «The Academy», n. 1159, 21 giugno 1894, p. 54.

43 Nella già citata prefazione al secondo volume di *The study and criticism of Italian art* – data maggio 1902 ma dove ancora risuona l'eco dei problemi di poco meno di dieci anni prima – Berenson non fa mancare bordate ai morelliani («I see now how fruitless an interest is the history of art, and how worthless an undertaking is that of determining who painted, or carved, or built whatsoever it be. I see now how valueless all such matters are in the life of the spirit»), pur riconoscendo che «without connoisseurship a history of art is impossible» (B. Berenson, *The study...*, cit., pp. V-VIII).

44 V. Lee, *The Venetian...*, cit., p. 54.

45 Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, G. Frizzoni a B. Berenson, Milano, 9 gennaio 1916. È la prima rivendicazione ad Altobello della pala braidense (Reg. Cron. 3959), precedente quella di Longhi nelle *Cose bresciane del Cinquecento* di circa un anno. Non è dato sapere se Longhi fosse a conoscenza del giudizio di Frizzoni sulla tavola; certo è che non ne fa menzione, e a lui è assegnato il primato dell'attribuzione anche nella relativa scheda nel catalogo della Pinacoteca: «Il Longhi, per primo, nel 1917 (ed. 1961) segnalò la tavola e l'attribuì ad Altobello Melone quale espressione della cultura e della formazione giovanile del pittore cremonese» (S. Bandera Pistoletti, *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, p. 57, n. 63). L'«invasato Compianto su Cristo morto» era in origine nella chiesa di San Lorenzo a Brescia, «dove si trovava anche il quadro di Romanino con lo stesso soggetto»; la scoperta fatta da Giovanni Agosti viene dalla lettura di G. A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia 1700, in cui la pala è descritta come opera di Zenale; per ulteriori ragguagli sulla provenienza si veda G. Agosti, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra, Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002, a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 51-69, in particolare, in riferimento al dipinto di Brera, le pp. 60 e 68.

46 R. Longhi, *Maccari all'Arcobaleno* [1948], in *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze 1984, p. 60.

47 G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio Storico dell'Arte», s. II, II, 1-2, 1896, pp. 1-24; 3, 1896, pp. 195-224; 6, 1896, pp. 427-447.

48 G. Frizzoni, *The Florentine Painters of the Renaissance*, in «Archivio Storico dell'Arte», s. II, II, 3, 1896, pp. 239-240.

49 U. Morra, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963, p. 214.