

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

Il quinto fascicolo di «Concorso», che abbiamo voluto chiamare «Berensoniana», propone un ampliamento del ventaglio di conoscenze intorno all'attività di Bernard Berenson (1865-1959) in Italia. Il nuovo numero della rivista approfondisce il tema del seminario di Storia dell'arte moderna tenuto da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa nell'anno accademico 2010-2011: Berenson e le sue "liste". I primi tre articoli definiscono la posizione del critico nel panorama culturale milanese a cavallo tra '800 e '900, partendo dai rapporti di lavoro e amicizia che unirono Berenson ad alcune personalità di spicco. Il testo d'apertura introduce la figura di Gustavo Frizzoni (1840-1919), allievo di Giovanni Morelli (1816-1891) e animatore delle istituzioni culturali lombarde. Nel secondo intervento entra in scena un personaggio eccentrico come Aldo Noseda (1852-1916), mondano viveur dei salotti milanesi, raffinato amatore delle belle arti. Nel terzo caso si tratta del rapporto epistolare tra lo storico dell'arte di origine lituana e l'amico Guido Cagnola (1861-1954), collezionista d'arte. Questi contributi invitano a riflettere sulla dinamica delle relazioni interpersonali che coinvolgono Berenson. Si è cercato di collocare gli interpreti di questi scambi entro un contesto più ampio, il cui scenario culturale è animato da tendenze esterofile; nella Milano degli anni postunitari le novità intellettuali del pensiero mitteleuropeo alimentano le menti della vivace società borghese, dando corso a una feconda stagione di iniziative culturali.

Chiude il numero un'indagine sulla presenza di Berenson tra Milano e le Prealpi varesine connessa alle "liste", che Roberto Longhi, nei Momenti della pittura Bolognese, pone alla stregua di «un indicatore ferroviario» da consultare «con la giusta diffidenza»; la connotazione negativa di tale giudizio va tuttavia considerata alla luce della rivalità professionale, leale e rispettosa, beninteso, che contrappose i due maestri. Al di là del parere longhiano, l'opera del critico statunitense è preziosa e necessita ancor oggi di un'attenta riflessione. Le "liste" si trovano a conclusione di ciascuno dei quattro testi che Berenson scrisse tra il 1894 e il 1907, dedicati rispettivamente ai pittori veneziani, fiorentini, dell'Italia centrale e settentrionale, riediti in edizioni cumulative nel 1932 e nel 1936 (tra il 1957 e il 1968 i volumi sono ricomparsi ulteriormente aggiornati). Questi elenchi, divisi per artista, forniscono nomi di località, date e note del critico che costituiscono interessanti informazioni per la storia dell'arte; inoltre, rivestono un ruolo importante per la conoscenza delle vicissitudini che hanno interessato il patrimonio artistico. Durante il seminario è stato affrontato un lavoro di comparazione delle "liste" che ha permesso di gettare uno sguardo chiaro sui cambiamenti intervenuti nell'ambito dell'attribuzione delle opere e dei loro spostamenti, oltre a facilitare la comprensione del metodo di lavoro utilizzato da Bernard Berenson.

Dispiace che la nostra Università non abbia contribuito alla pubblicazione di questo fascicolo: la generosità di finanziatori privati ha compreso il senso del nostro lavoro ed è grazie a loro che questo fascicolo di «Concorso» può vedere la luce.

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.



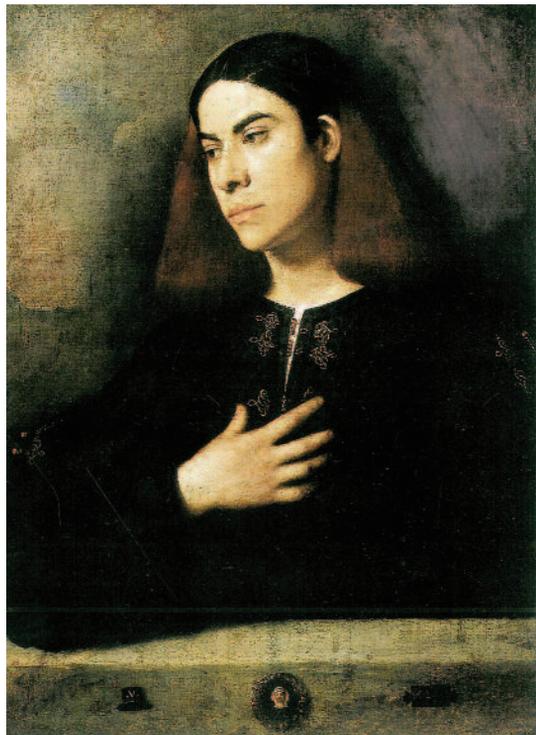
3. Rosso Fiorentino, *Ritratto di Cavaliere di San Giovanni*, Londra, National Gallery



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 Nosedà. 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.

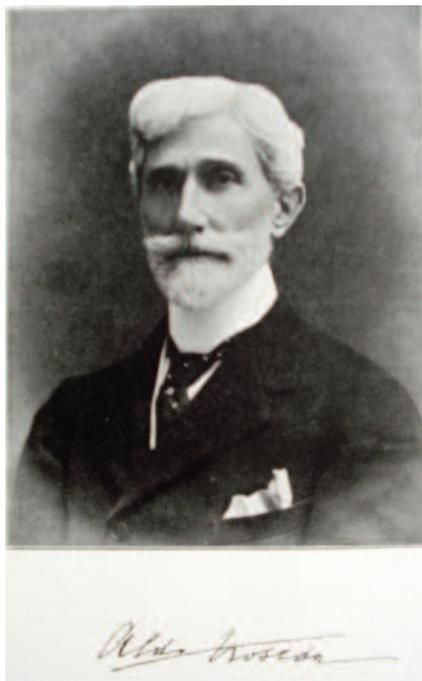
47 G. Frizzoni, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio Storico dell'Arte», s. II, II, 1-2, 1896, pp. 1-24; 3, 1896, pp. 195-224; 6, 1896, pp. 427-447.

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.

«Di modi e di linguaggio un vero gentiluomo d'altri tempi»¹; così Giuseppina Verdi, in una lettera a Giulio Ricordi del 22 aprile 1880, descrive Aldo Noseda, collezionista e critico musicale vissuto a Milano nella seconda metà dell'Ottocento (fig. 1). Il portamento elegante e il contegno aristocratico caratterizzavano la sua figura alta e snella, accuratamente chiusa «negli abiti aderenti e impeccabili, se pure di forme e colori che egli solo osava»². Aveva la fronte alta «ben difesa da una capigliatura elettrica», come testimonia Paolo Buzzi in un articolo sulla «Gazzetta del Popolo» del 1929 in occasione della vendita all'asta della collezione Noseda, «gli occhi profondi, attenti, dritti alle cime del pensiero e come volontariamente fuorviati dalle possibilità degli incontri filistei: il naso perfetto ma dominatore: e quel non so che di ascetico emanante dalle linee asciutte del volto ben incorniciato da una barba di Principe della Rinascenza»: tutti questi caratteri «deponevano per una onnipresenza spirituale cui la prestantza fisica non faceva che aggiungere luce»³. Fine conoscitore della letteratura francese, inglese e tedesca, era amante raffinato della musica e dell'arte. «Questa idolatria estetica lo porta, naturalmente, al collezionismo»⁴. Nei lunghi viaggi per l'Europa le più importanti mostre e i più ricchi musei erano il ritrovo della sua giovinezza come della più tarda età: tali esperienze internazionali lo avevano affinato nel gusto e nelle conoscenze, che si manifestavano nella varietà di opere di cui si componeva la sua raccolta personale: oltre a dipinti, disegni, incisioni, piccoli bronzi e argenterie, vi si trovavano anche tappeti antichi e altri oggetti di provenienza orientale. Scrittore arguto e pungente, «egli per anni aveva tenuto la penna nel "Corriere della Sera" quale critico musicale sotto lo pseudonimo di "Misovulgo"»⁵, che sottolinea il suo carattere orgoglioso e il desiderio di innalzarsi al di sopra delle opinioni comuni. Lucido osservatore dei comportamenti dell'alta società, vi si muoveva con naturalezza destando interesse e ammirazione.

Era nato a Milano il 16 dicembre 1853, figlio di Luigi Francesco Noseda e Dorothea Noerbel, fratello di Guido e Lia⁶. La provenienza da una famiglia piuttosto agiata gli permetterà sempre l'indipendenza economica, così da



1. Aldo Nosedà (da *La raccolta Aldo Nosedà: Galleria Pesaro*, Milano 1929, p. s.n.)

potersi dedicare unicamente alle sue passioni: la letteratura, l'arte e la musica. Il padre, Luigi Francesco, faceva parte di quel nutrito gruppo di banchieri privati che diedero vita nel 1871 alla Banca Lombarda di depositi e crediti correnti⁷, i cui interessi si concentravano in particolare sul mercato della seta. Il ramo materno della famiglia rivelava invece una discendenza centro-europea. La madre Dorotea era nata a Basilea nel 1832 da Mattia Noerbel e Dorette Schmidt, esponenti di una famiglia di commercianti svizzeri attratti a Milano, come molti altri imprenditori stranieri, dal particolare sviluppo di alcuni settori commerciali e industriali, in questo caso il settore serico. Le famiglie Noerbel-Schmidt e Nosedà-Noerbel compaiono nella lista dei donatori di cospicue somme destinate all'edificazione del tempio evangelico inaugurato nel dicembre 1864 in via Carlo Porta: rientravano così tra le fila dei più stabili correligionari contribuenti, quelli cioè appartenenti alle famiglie residenti in città, anche da decenni, che si erano impegnati nella creazione di un quadro istituzionale per l'esercizio pubblico del culto⁸.

La casa che darà i natali ad Aldo, a suo fratello Guido e alla sorella Lia cor-

risponde secondo la numerazione teresiana al 3994A, nella contrada dei Nobili, poi ribattezzata via dell'Unione, al civico 7, sotto la parrocchia di Sant'Alessandro. In un secondo momento, ma non prima del 1873, l'intero nucleo familiare si sposterà al numero 9 di corso di Porta Romana (fig. 2) dove «sorgeva un palazzetto a tre piani, con due portali simmetrici ad arco ribassato, inquadrato in una incorniciatura nelle forme del tardo '500; sopra, uno scudo araldico con corona, a modo di serraglia, circondato da stucchi posteriori formanti una conchiglia e vari fregi. Finestre contornate da intonaco, a sagome; quelle del secondo piano con bei balconcini di ferro. Due balconi a pianta mistilinea, con eleganti parapetti di ferro battuto. Il cortile aveva un portico di colonne toscane di granito, architravate; la scala a larga rampa, aveva il parapetto rifatto nel secolo scorso»⁹. Il palazzo, prima che i Nosedà ne entrassero in possesso, apparteneva alla famiglia Scotti Trivulzio¹⁰. Tra i *Ricordi di gioventù* che Giovanni Visconti Venosta, patriota e letterato, fratello di Emilio, raccoglie e pubblica nel 1904 si ritrova un aneddoto circa Casa Nosedà, riferito al periodo tra 1847 e 1848 e legato alle vicende precedenti l'insurrezione che avrebbe dato ini-



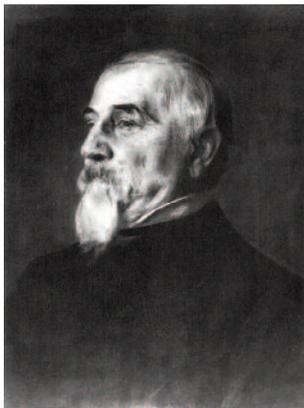
2. Milano, veduta di corso di Porta Romana, Palazzo Acerbi

zio alla prima guerra d'indipendenza: «Alle dimostrazioni tutto serviva di pretesto. Ogni giorno c'era una parola d'ordine: "tutti a porta Romana!" in omaggio alle riforme di Pio IX; e il corso di porta Romana diventava, fino a nuovo ordine, il passeggio pubblico affollato, elegante della città. Su quel corso c'era, e c'è ancora, una vecchia casa, sul cui portone si vede scolpito in caratteri antichi e rozzi: tempo e patientia; la gente vi si affollava dinanzi come a leggere una parola d'ordine. (Casa Nosedà, 9)»¹¹.

Se ci fu, come è giusto credere, un giovanile interessamento per il mondo delle arti figurative, non è concesso saperlo con certezza. Nondimeno è facile immaginare come da subito potesse germogliare e prosperare in lui la passione per l'arte, considerando l'interesse collezionistico della famiglia Nosedà, in una società in cui esso rappresentava per molti versi una necessità di lignaggio.

La prima parte della sua vita, tuttavia, sembra principalmente dedicata alla musica. Nel 1876 diventò consigliere della Società del Quartetto di Milano e pochi anni dopo, nel 1879, contribuì alla nascita della Società orchestrale della Scala, all'interno della quale, dal 1889, ricoprì la carica di presidente. L'anno seguente entrò a far parte del consiglio direttivo della Società di mutuo soccorso fra gli artisti lirici e maestri affini¹². In questo periodo al fervente impegno in difesa della musica orchestrale si affianca il suo ruolo di critico musicale, dapprima per la «Gazzetta musicale di Milano»¹³, poi, dal 1889, anche per il «Corriere della Sera» e «Il Caffè». Le sue competenze musicali erano a tutto tondo: informatissimo su musicisti e compositori italiani contemporanei, con molti dei quali aveva stretti rapporti, era anche aggiornato sulla produzione straniera, alla quale assisteva volentieri di persona nei più importanti teatri d'Europa.

«Con la medesima facilità con cui si era impadronito di tale campo, abbandonatolo, si mise ad esplorarne un altro, quello dell'arte pittorica antica»¹⁴. In questo ambito si limitava sostanzialmente ad amare e comprare, salvo qualche sporadico intervento in materia artistica su periodici d'arte come «Rassegna d'Arte» o «L'Arte illustrata». Numerose furono le sue donazioni in favore delle istituzioni milanesi: ne furono beneficiari il Museo del Conservatorio, il Museo Poldi Pezzoli, la Pinacoteca Ambrosiana, il Castello Sforzesco e la Pinacoteca di Brera, la quale deve a Nosedà l'acquisizione degli *Uomini d'arme* di Bramante. Fu anche tra i molti bibliofili che, con i loro lasciti, contribuirono alla nascita della biblioteca comunale milanese¹⁵: la sua sede odierna è Palazzo Sormani-Andreani, ma fino al 1956 occupava le sale del Castello Sforzesco, dove la quasi totalità dell'antica raccolta andò in fumo a causa dei bombardamenti subiti durante l'ultima guerra.



3. Franz von Lenbach, *Ritratto di Giovanni Morelli*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



4. Bernard Berenson

Conosciamo tuttavia l'ex libris con cui siglava i volumi della sua cospicua biblioteca, datato MCM e pubblicato da Jacopo Gelli nel 1908¹⁶. Già socio onorario dell'Accademia di Brera, nel 1898 entrò a far parte della commissione direttiva del Museo Poldi Pezzoli, chiamato da Camillo Boito che aveva preso il posto, in qualità di direttore, del defunto Giuseppe Bertini. Il museo era stato inaugurato il 25 aprile 1881 negli appartamenti di proprietà di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, il quale aveva disposto che alla sua morte se ne aprisse l'accesso al pubblico¹⁷. Con la decisione di Boito di farsi affiancare da una commissione consultiva veniva inaugurata un'innovativa forma di gestione collegiale che avrebbe accompagnato l'istituzione fino ad oggi. Vennero chiamati a farne parte «i signori marchese Carlo Ermes Visconti, professore Ludovico Pogliaghi, cav. Gustavo Frizzoni, cav. Giulio Carotti e cav. Aldo Noseda, cui altre due valenti e volenterose persone potranno essere aggiunte»¹⁸. In compagnia di Gustavo Frizzoni, discepolo di Giovanni Morelli (fig. 3), Ludovico Pogliaghi, pittore e scultore allievo di Bertini, e Luigi Alberico Trivulzio, erede diretto del fondatore, Aldo si occuperà dei nuovi acquisti e del riordinamento delle sale, documentato per volere di Boito in una campagna fotografica condotta nel 1899 da Alinari e Anderson¹⁹. La raccolta Poldi Pezzoli, come anche la collezione Crespi e la collezione Visconti Venosta, rientra nel novero di alcune importanti raccolte formate e influenzate dai consigli di Giovanni Morelli. Egli, considerato da Bernard Berenson (fig. 4) «il vero padre della

moderna tecnica del conoscitore [al quale] attribuiva l'introduzione di uno "spirito nuovo" o meglio di una "nuova pratica" in una scienza vecchia di secoli»²⁰, sarà il suo tramite imprescindibile con l'ambiente milanese. Nella città ambrosiana si era raccolta intorno a Morelli una cerchia ristretta di amici, tutti collezionisti, studiosi, artisti e amatori d'arte, che gli si affidavano per i loro acquisti. «In quello che si può definire il secolo dei conoscitori, Milano [...] diventerà una delle città più attive e influenti in Europa nel dibattito storico-artistico così come nelle pirotecniche vicende di mercato e collezionismo, "trainando" città vicine come Bergamo in virtù delle amicizie e dei legami familiari del vero e proprio *deus ex machina* di questa fervida stagione: Giovanni Morelli, una delle figure più emblematiche dell'epoca»²¹, il quale lascerà il segno anche sulla generazione più giovane, quella di Gustavo Frizzoni, Aldo Nosedà e Luigi Cavenaghi. Molti tra gli appartenenti al circolo morelliano diverranno ben presto informatori di Bernard Berenson nel campo del commercio d'arte in territorio lombardo. Quando nel 1907 lo studioso lituano pubblicherà *The North Italian Painters of the Renaissance*, nello stendere l'introduzione al volume, ringrazierà esplicitamente gli amici collezionisti e studiosi che lo avevano aiutato e sostenuto: primo fra tutti Giovanni Morelli, per la sua impareggiabile conoscenza della scuola milanese, seguito da Francesco Malaguzzi Valeri, Adolfo Venturi e Corrado Ricci. Infine si dichiarava «grateful for assistance in word and deed to my friends Don Guido Cagnola, Dr. Frizzoni, Cav. Luigi Cavenaghi, and Signor Aldo Nosedà»²².

Non è possibile risalire al primo incontro tra Aldo Nosedà e il conoscitore lituano. Di certo faceva parte delle sue amicizie almeno dal 23 giugno 1899, giorno in cui Aldo si era presentato in visita all'amico Cavenaghi, trovandolo in compagnia di Berenson, dell'amico Charles Loeser e di Mary Costelloe, che da un decennio circa accompagnava Bernard nei suoi viaggi e che l'anno seguente diventerà sua moglie. La sera del 24 giugno la stessa formazione si riunì a cena «at the Sempione»²³, mentre il giorno successivo Mary e Bernard visitarono l'appartamento di Aldo. Dell'abitazione Mary sembra ricordare soltanto che le stanze erano «humbly upholstered in bright blue felt»²⁴, una scelta che sembra non piacerle affatto; tuttavia questa fu la prima occasione che si offrì ai Berenson di comprare un dipinto Nosedà. Dalle annotazioni riportate con cura da Mary sulle pagine del suo diario, risulta che l'acquisto riguardava un dipinto di Parenzano, racchiuso da una bella cornice, venduto per seicento lire. La vicenda è controversa poiché nessuna delle opere appartenute a Bernard Berenson, ancora oggi conservate alla Villa I Tatti, sembra coincidere con il Parenzano di Nosedà.

da. Sarebbe anzi ragionevole ritenere che egli ne fosse tornato quasi subito in possesso. In occasione di un'altra visita, infatti, il 28 ottobre 1904, venne stilato da Bernard un elenco dei dipinti Nosedà, del quale poi si sarebbe servito nella redazione del volume sui pittori rinascimentali dell'Italia settentrionale. In questo elenco compariva anche una Fuga in Egitto di Parenzano²⁵.

Un nutrito numero di lettere conservato nell'archivio Berenson rivela la natura piuttosto intima del rapporto tra Bernard e Aldo, tale da indurre a ritenere che quest'ultimo rientrasse a pieno titolo nella cerchia più ristretta delle sue amicizie milanesi. Il carteggio è ricco di dettagli illuminanti in merito alla trattativa che aveva preceduto l'acquisto, da parte di Berenson, di alcuni dipinti Nosedà²⁶. «Per Cinquantamila lire ti cederei il Cima e i due de Roberti: come vedi non sono troppo esigente!»²⁷, così esordiva Aldo, senza dimenticare di ammonire il destinatario di mantenere il massimo riserbo sulle negoziazioni. La missiva, non datata, giunse presumibilmente in risposta a una precedente richiesta di Berenson che per primo aveva mostrato interesse per il *San Sebastiano* di Cima da Conegliano (fig. 5) e due tavolette di ben più modeste dimensioni allora assegnate ad Ercole de' Roberti e, poi, attribuite da Roberto Longhi a Vicino da Ferrara (fig. 6 a/b)²⁸, tuttora conservate ai Tatti. Bernard dovette esprimere qualche riserva sul prezzo, probabilmente perché oberato in quel periodo dalle spese per la ristrutturazione della villa²⁹: ne troviamo traccia in una lettera del 23 novembre 1909. Qui Aldo impostò la sua difesa e partì al contrattacco ricordando, non senza un velo di ironia, un motto che condivideva con Giovan Battista Vittadini, poi divenuto celebre tra gli amici: «vogliamo mettere a profitto la nostra intelligenza – dicevamo ridendo – e pagare meno di quelli che non hanno altro che... i denari. – Questo diritto che ci compiacevamo riconoscere a noi stessi puoi figurarti se non lo riconosco a Te!! [...] Ti devi innanzi tutto ricordare che non io ti ho proposto di acquistare i miei quadri, ma Tu mi chiedesti di cederteli. Seppure non Ti conosca ancora come rivale di Pierpont Morgan sarai d'accordo che l'amico Berenson possessore di ville, di bei quadri e di... automobili, che mi domanda alcuni tra i migliori miei quadri degni di qualunque collezione privata o museo, mi deve far l'effetto di un buyer se non rich dal punto di vista americano per lo meno... *well off!* E ad ogni modo non è in casa mia che tu possa sperare di comprare per poco come Tu ed io amiamo fare d'abitudine (se non sempre) ed abbiamo fatto»³⁰. Nosedà si dimostrava capace di una certa domestichezza con i meccanismi della compravendita delle opere d'arte, dichiarando di essere aggiornato sui prezzi e



5. Cima da Conegliano, *San Sebastiano*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



6 a/b. Vicino da Ferrara, *San Giovanni Battista e San Gerolamo*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

accennando a recenti offerte che gli erano state fatte. Ciononostante affermava di essere disposto a cedere i quadri all'amico ad un prezzo di favore, tenendo conto della rapidità con cui Bernard avrebbe potuto trovare un compratore disposto a pagare il doppio: sarebbe bastato appendere in casa i dipinti per garantire loro una visibilità immediata. Inoltre, continuava Nosedà, «non essendo grazie al cielo necessitato a vendere, vorresti che per 1500 o 1700 lire all'anno io mi privassi dei migliori quadri miei? Ché a 50 mila lire ammonta il complesso della offerta!! No, no: in questo tempo, per una serie di considerazioni, per fatti sopravvenuti e che devono sopravvivere, tutte cose troppo lunghe da descrivere ma che nell'intimità in cui siamo non avrò la minima difficoltà di esporti a voce al nostro primo incontro, ho pensato che farei bene a realizzare una parte del buon investimento che credo di aver fatto in quadri, sacrificando altri piaceri o lussi. Ma non farò questo realizzo che a buone condizioni e so già di poterlo fare. Non starò a badare a qualche migliaio più o meno, soprattutto se si tratta di un amico ma né io potrei né tu vorresti che io facessi dei regali»³¹. Dei misteriosi «fatti sopravvenuti e che devono sopravvivere» non ci è dato sapere. Perché dunque Nosedà avrebbe voluto privarsi dei suoi «migliori quadri» ad un prezzo, peraltro, di favore se non per urgenze economiche? È lui stesso a fornire una risposta, per quanto non esaustiva: «Io ho pensato subito a te perché ritenevo di farti piacere, perché faceva piacere a me di sapere in casa tua ed in paese della bella roba a cui sono affezionato: vedi se apprezzo o no il mio compratore! Nota che a parte te mai e poi mai tratterei con privati i quali (ne avrai fatto anche tu l'esperienza) sono la peggior genia del mondo. Evviva i negozianti! Per comprare e per vendere! A questo principio mi son giurato da un pezzo di attenermi et je m'en suis toujours bien trouvé»³². Terminando l'arringa Aldo faceva menzione di altri due dipinti che evidentemente avevano già in precedenza acceso l'interesse di Bernard: una *Madonna con il Bambino e angeli (Madonna della siepe)* di Vincenzo Foppa (fig. 7) e una *Madonna con il Bambino (Madonna dell'umiltà)* di Lorenzo Monaco (fig. 8). Possiamo già anticipare che i due dipinti verranno acquisiti dai Berenson in una sola mandata assieme al Cima e ai due presunti Ercole de' Roberti. Tuttavia al punto in cui avevamo lasciato il negoziato Aldo si dichiarava tutt'altro che disposto ad accettare le offerte dell'amico per il Foppa e il Lorenzo Monaco. Proponeva dunque di lasciar perdere questi ultimi due e prospettava, in alternativa, un'offerta cumulativa di cinquantamila lire per i presunti de' Roberti e il Cima oppure l'acquisto del solo *San Sebastiano* per trentacinquemila lire. Concludendo pregava l'acquirente di telegrafare la sua decisione non appe-

7. Vincenzo Foppa, *Madonna della siepe*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies



na ricevuta la lettera d'offerta: «fra una cosa e l'altra i giorni passano ed essendo ad ogni modo per me un dente da strappare è oramai parecchio che ho il dolore in vista»³³.

La risposta di Berenson dovette essere assai repentina; difatti solo due giorni dopo giunse la conferma di Nosedà: «Sta bene. A 50000 lire sono tuoi il Cima e i due de Roberti. Affare concluso. Ed ora che è settled e che io non ho più l'aria di fare il boniment della mia mercanzia lascia che mi congratuli con te: ho la convinzione che tu abbia per un prezzo ragionevole comperato 3 deliziosi quadri, non certo facili a trovarsi oramai [e] fatte le congratulazioni a te ne rivolgo altrettante a me. Io sono beato che a quelle condizioni, che ad ogni modo accomodavano anche me, quei miei cari figli sieno da te, da voi, da buoni e simpatici amici che li ameranno quanto me dai quali potrò vederli quando vorrò»³⁴. Rimanevano tuttavia delle pendenze da definire: «continuando nell'intimità delle confidenze ti dirò che la somma che per quel tal cumulo di riflessioni ho deciso di realizzare è di un centinaio di mille lire ma io non ho assolutamente urgenza di denaro: mi urge solo di mettere il più presto possibile a posto il mio divisamento. Anzi, senza nessuna idea di portare vasi a Samo, [...] ma solo per mostrarti che non sono dei soliti, ma amico davvero ti direi che se per qualche mese date le condizioni di gravi pesi in cui ti trovi ti occorressero una ventina di mila lire sarei beato di metterla a tua disposizione»³⁵. Per raggiungere dunque la cifra che si era prefisso Nosedà metteva sul piatto proprio il Lorenzo Monaco e il Foppa, dal quale, come si deduce dalla let-



8. Lorenzo Monaco, *Madonna dell'umiltà*, Settignano, Collezione Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

tera, Mary era rimasta incantata e per il quale Aldo aveva già ricevuto un'offerta di ventunmila lire: «Come ti dissi ne ho già in mano 21 mila lire e credo senza difficoltà arrivare a farmene dare di più facendo saltare gli stessissimi offerenti. Prendetelo voi, in nome del Cielo per quelle 21 mila! Ne godrete intensamente ed io tornerò a fare a me stesso le migliori congratulazioni! Ma non è finita la storia: io, quello che voglio ancora da Casa Berenson Morgan Vanderbilt oltre le 50 mila sono... trentamila lire (alle altre 20 che mi restano per completare le 100 ho già pensato) e per arrivare alle 30 bisogna proprio mettere anche il Lorenzo Monaco!! Intanto ho confrontato il Vischer col Nosedà e... se tu non vuoi che io ti diffami per tutta Europa e negli Stati Uniti ti prego di non ripetere quell'eresia! Ma Berenson, mio ottimo e riputatissimo amico, critico, e connoisseur!!! A voce ti dirò il resto!... Ma è proprio qui che io ti voglio mostrare che a suo tempo so essere coulant e non solo non chiedo le 12 mila del Metropolitan alle quali sento che avrei diritto, ma ti dico: Oldman, vieni qui: 21 mila per il Foppa, pensa agli interessi che guadagni sopra una ragguardevole somma e cioè 40 mila per cinque mesi e 40 mila per un anno... e poi vedrai che ti lascio il Lorenzo Monaco a meno ancora di quel che mi avevi offerto tu, dandoti Foppa e Lorenzo per 30 mila. [...] E – vedi – anche il Lorenzo... sta bene da te. Ed io avrò avuto l'immensa soddisfazione di vedere l'intero stock passare da me a te. Mi telegraferai un sì ma un sì naturale, intendiamoci, non un sì bemolle»³⁶.

Per la consegna Aldo consigliava che i Berenson andassero a ritirare di persona i loro nuovi acquisti, offrendo loro ospitalità in casa sua e proponendo di spedire lui stesso le cornici a parte. Ciò nonostante Bernard richiese che i dipinti gli fossero recapitati e Nosedà, nella lettera successiva del 7 dicembre 1909, dimostrò di essersi occupato della faccenda nei minimi dettagli: «Oggi, spedite da Annoni a grande velocità valore assicurato £ 70000 per una cassa e £ 10000 per l'altra son partite al tuo indirizzo presso F. Henry Humbert Via Tornabuoni Firenze due casse: in una il Cima, il Foppa e 2 de Roberti, nell'altra due cornici e il Lorenzo Monaco. Previene subito H. Humbert, perché al caso faccia subito ricerca; non essendovi il numero della strada e potendo l'indirizzo contenere qualche sbaglio è meglio s'informi al caso subito alla ferrovia – e digli che mi telegrafi subito l'arrivo per mia quiete (tutto subito!). Io avrei preferito il metodo da me consigliato, ma posto che hai preferito così, ti ho accontentato – ed ho fatto tutto per il meglio scegliendo l'Annoni che è pratico di queste cose e presenziando io stesso qui da me l'imballaggio fatto nel modo migliore. Per evitare guai ho trattenuto i cristalli che vi erano sul

Cima e sul Foppa: li farai mettere tu costì. Beninteso la spedizione viaggia a tuo rischio. Ti consiglio di dire a Humbert che tu ami presenziare la disballatura»³⁷. Se è probabile che la cornice della *Madonna della siepe* di Foppa sia tuttora quella inviata da Nosedà, la cosa è certa per l'attuale cornice del Cima, la quale presenta in basso due stemmi: sul sinistro ricorre il motto «PROPOSITUM CUSTODIAS», di sapore seneciano, impresso da Nosedà anche sulla sua carta da lettere. Sul lato destro invece un albero, sul cui tronco si attorciglia un serpente, si staglia su un campo rosso e dorato. Nosedà, come si è visto, aveva fatto togliere i vetri di protezione ai dipinti per preservare questi ultimi da eventuali danneggiamenti durante il trasferimento, non sospettando nemmeno che Berenson non li avrebbe mai più rimessi.

Come si evince da alcune sue espressioni, il milanese dava per scontato che i suoi dipinti non sarebbero stati venduti e che in qualsiasi momento avrebbe potuto rivedere quelli che lui considerava suoi «diletti figli»³⁸. L'unico fine della compravendita per lo studioso lituano fu in questo caso, infatti, arricchire la propria collezione. A testimoniare la particolare considerazione nei riguardi della sceltissima selezione dei dipinti Nosedà rimane la decisione stessa di Berenson di collocarli lungo le pareti del corridoio sud, dal quale si aveva accesso alla camera da letto e allo studio, situato al piano nobile della villa. Esiste una fotografia, scattata nel 1911 dal fotografo Jacquier su incarico del proprietario³⁹ e segnalatami gentilmente da Giovanni Pagliarulo, che inquadra l'ingresso del corridoio e la fuga prospettica dei dipinti ripresi dalla camera verso lo studio: si riconoscono, sulla parete sinistra del corridoio, la *Madonna della siepe* di Foppa, in posizione d'onore a destra della porta che introduceva alla camera da letto⁴⁰, mentre appoggiata sul mobile, accostato alla parete destra, la *Madonna con il Bambino* di Lorenzo Monaco. Il *San Sebastiano* di Cima da Conegliano e i due presunti quadretti di Ercole de' Roberti non sono visibili nella fotografia perché si trovano idealmente alle spalle del fotografo sulla parete sinistra. «Per la fotografia, per molti versi simbolica, nessun commento potrebbe essere migliore delle parole di Nosedà nella [...] lettera del 12 febbraio 1910: un rapido flash che ci ricostruisce, tramite il comune amico Carlo Placci, intimo dei Berenson, l'entusiasmo per l'arrivo dei nuovi quadri ai Tatti [...] e la loro importanza per la formazione di quella raccolta e del mito berensoniano: “Ho visto già il Placci che mi ha detto aver ammirati i miei quadri da te e tu ne eri di più in più innamorato: hai ragione! e mi fa immenso piacere. Ti vai formando una collezione di primordine, in una bella villa, con una cara e intelligente Signora... sei un uomo felice”»⁴¹.



9. Neroccio de' Landi, *Madonna con il Bambino, San Gerolamo e Santa Caterina da Siena*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

Sembra che tra il dicembre 1909 e il gennaio 1910 i dipinti fossero giunti a destinazione: Nosedà, in una lettera non datata, si congratula ancora una volta con l'amico per l'ottimo acquisto e approfitta per domandare due consulenze. Per prima cosa vorrebbe che Berenson gli trovasse un compratore per un altro dipinto: «per compiere la somma che ho fissato di realizzare ho deciso di sacrificare il mio Janssens van Keulen. Tu, di questo che è proprio un bel quadro e di una scuola apprezzata dai forestieri, ritratto, ecc. ecc. mi puoi, se vuoi, certamente trovare una ventina di mila lire. Prendi la cosa a cuore»⁴². In molte lettere successive riproporrà l'argomento, inviando inoltre a Berenson diverse fotografie. Non sembra plausibile, tuttavia, che il dipinto sia riuscito a trovare nuovi proprietari. Un *Ritratto del Borgomastro di Arlken Haarden* di Cornelio Van Keulen compare, infatti, sul catalogo della vendita della collezione Nosedà⁴³: essa verrà messa all'asta, probabilmente dall'erede designato Pietro Sironi, presso la Galleria Pesaro nel dicembre 1929, ben tredici anni dopo la morte del collezionista. La seconda richiesta di Nosedà, contenuta nella medesima lettera non datata, riguarda invece la stima del valore di un altro suo dipinto, che Bernard già conosceva: una *Madonna con il Bambino, San Girolamo e Santa Caterina da Siena* di Neroccio de' Landi (fig. 9). Dal tono della richiesta pare

che l'interesse di John G. Johnson, un collezionista di Filadelfia in stretti contatti con Berenson, non si fosse ancora manifestato. In ogni caso non tarderà a rivelarsi, poiché entro le prime tre settimane del gennaio 1910 l'affare era concluso: «Sta bene: il Neroccio è dunque a posto per il Sig. Johnson a 10 mila lire»⁴⁴. La lettera che contiene l'informazione non è datata, ma ci è permessa una certa approssimazione grazie all'avviso che lo stesso Nosedà rivolge a Bernard: «Io vado a Montecarlo martedì 25 e ci starò almeno due mesi senza ritornare in città. Potrai sempre scrivermi là al Grand Hotel. Sono spiacente che non ti vedrò al tuo passaggio qui al 10 febbraio»⁴⁵. Il milanese si offre di spedire personalmente il dipinto: «a me pare sarebbe meglio che io lo portassi nel baule con me nel train de luxe quando vado a Parigi alla fine di marzo e spedirlo da lì a Filadelfia. Quegli animali dell'ufficio d'Esportazione son capaci di fare delle difficoltà»⁴⁶. La preoccupazione per aggirare i controlli delle autorità cresce in una lettera datata 28 gennaio 1910, nella quale Aldo espone l'articolato piano elaborato per il trasferimento del dipinto da Milano a Filadelfia: «ho dovuto riflettere che non mi conveniva a mettermi in una posizione difficile per il caso che qualcuno di quegli animali di burocratici mi venisse a chiedere del quadro che parecchi hanno visto da me. Io ho quindi pensato che la miglior soluzione è la seguente: Bisogna che il Sr. Johnson mi faccia un biglietto così concepito "Prego consegnare il quadro di Neroccio al latore del presente incaricato di rimetterle le somma fra noi convenuta". Io potrò allora sempre dire che ho consegnato il quadro a persona che nemmeno conosco, a Milano, e che non so come e da dove è stato spedito. Al Sr. Johnson, in America, è indifferente ed io sarò in regola. Allora, sia servendosi di qualcuno che certo conoscerai e che lo possa venir a prendere da me, sia portandolo io a Parigi in treno, la cosa si accomoderà benone. Il quadro è di dimensioni da poter esser messo tanto in un baule che in un buon portamantello ma bisogna sempre prendere il treno di lusso da Milano a Parigi per il Sempione col quale il baule viene aperto solo in Stazione a Parigi»⁴⁷. I suoi timori si dimostrarono fondati. Il 12 febbraio Nosedà scrive: «L'altriieri il ministero mi ha fatto notificare 4 quadri e una scultura: fra i quattro ci sono il Cima e il Foppa per i quali mi son limitato a dire che già dallo scorso anno non erano più di mia proprietà: per gli altri due ricorrerò come a mio diritto: figurati che ridicolaggine! Sono l'altro mio Foppa (S. Paolo)⁴⁸ e quel bozzetto di pochi centimetri del Tiepolo!! Perdono proprio la ragione quei cari Signori! Per fortuna del Neroccio non si parla: io non ho soffiato verbo con nessuno nemmeno con Cavenaghi della vendita di questo e ti sarò grato di usarne medesimamente. Dorinavanti bisogna far

tutto nel segreto e non lasciar veder più niente a nessuno»⁴⁹.

La vicenda del Neroccio si colloca, da un lato, in corrispondenza con la messa in opera della nuova legge di tutela del 1909, dall'altro, si affianca ad un nuovo robusto interesse da parte dei collezionisti d'oltreoceano nei confronti dell'Italia, a seguito della abolizione, nel 1909, della tassa sull'importazione degli oggetti d'arte, un provvedimento che risaliva al 1897⁵⁰. A maggior ragione, dunque, si può ritenere giustificato l'atteggiamento infastidito e per niente arrendevole dimostrato da Aldo nelle lettere a Berenson.

La prima legge di tutela del patrimonio artistico italiano nell'Italia postunitaria risale al 12 giugno 1902⁵¹, sopraggiunta in forte ritardo a sostituire la legislazione precedente l'unificazione del Paese. La salvaguardia dei capolavori italiani costituiva da tempo materia di dibattito, avviato da illustri studiosi e funzionari governativi, quali Adolfo Venturi e Corrado Ricci, e portato avanti dai principali giornali del Regno, come il «Corriere della Sera» e «Il Marzocco». Ciò nonostante la legge 185/1902 non aveva suscitato la minima preoccupazione da parte di mercanti e collezionisti di opere d'arte, abituati ad eludere facilmente gli scarsi controlli alla frontiera. «Il primo serio tentativo di porre fine alla dilapidazione di un patrimonio già ampiamente eroso dal commercio di antiquities si ebbe solo con il progetto di riforma generale del servizio di tutela, elaborato dalla commissione ministeriale presieduta da Giovanni Rosadi»⁵², che prenderà il nome di legge Rava dal ministro in carica. Il nuovo provvedimento legislativo venne promulgato il 20 giugno 1909⁵³: con esso furono introdotti alcuni notevoli cambiamenti che ampliarono significativamente la giurisdizione dello Stato e permisero una maggiore serietà dei controlli delle esportazioni. Gli strumenti atti all'applicazione della legge erano già stati previsti dall'inefficace normativa del 1902, la quale aveva istituito cataloghi che raccogliessero i monumenti e gli oggetti d'arte appartenenti sia a privati sia a enti pubblici, aveva introdotto una tassa progressiva per l'esportazione e, attraverso la notifica, aveva impedito ai privati l'alienazione degli oggetti posti in vincolo. Con la legge Rava ci si limitò ad inasprire le condizioni di concessione dei visti per l'espatrio e ad applicare con maggiore severità la repressione del contrabbando. La notifica, che nel 1902 era considerata uno strumento temporaneo, divenne un vincolo permanente, a discrezione delle autorità che intimavano di sottomettere al parere del Ministero delle Pubblica Istruzione eventuali cessioni di oggetti di particolare interesse. Il grado di interesse di un'opera veniva verificato dai funzionari ministeriali che visitavano di persona le case dei collezionisti e, se

necessario, imponevano la notifica. Fu proprio l'invasione delle abitazioni private che suscitò il fastidio e l'irritazione dei proprietari di collezioni, i quali consideravano l'intervento dello Stato come un esproprio, un attentato alla proprietà privata autorizzato da «cette loi de "socialisme d'état"»⁵⁴, così definita da Gustavo Frizzoni in una lettera a Bernard Berenson.

Quando nei primi mesi del 1910 Berenson si vide notificate alcune opere della propria raccolta, rese partecipe della sua preoccupazione l'amico Carlo Placci, il quale a sua volta si mise in contatto con Carlo Gamba, allora ispettore presso gli Uffizi e membro della Commissione conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte per la provincia di Firenze. In risposta all'interessamento di Placci, Gamba si affrettò a rassicurare il conoscitore che il ministero agiva unicamente a titolo informativo. «L'intera questione assume [...] connotati completamente diversi qualora la si osservi attraverso le parole degli amici "milanesi" di Berenson, vale a dire il giro di conoscitori di formazione morelliana, dei collezionisti e degli antiquari che, indispettiti dai nuovi obblighi di legge, interpretavano gli strumenti di tutela come una intollerabile ingerenza dello Stato nei loro affari privati. [...] L'intervento statale era tanto più intollerabile in quanto in larga parte affidato alla discrezione dei funzionari locali, che potevano applicare i provvedimenti normativi con maggiore o minore severità, provocando una conseguente disparità di giudizio fra i diversi uffici competenti»⁵⁵. I privati si vedevano spogliati dei diritti sulla gestione dei propri investimenti artistici, i quali, dal momento della notifica, non potevano più essere liberamente amministrati. La diffidenza dei proprietari, milanesi e non, si era già manifestata in seguito alla pubblicazione nel 1904 del *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte appartenenti a privati* ad opera del ministero. L'anno seguente Gustavo Frizzoni, che dal 1886 faceva parte della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Milano, veniva invitato a intervenire in proposito al Congresso artistico internazionale di Venezia, come sostituto dell'amico Giulio Cantalamessa, direttore della R. Pinacoteca di Venezia, indisposto per motivi di salute. Frizzoni si schierò in favore di una auspicata conciliazione tra «la proprietà privata [e l']obbligo morale che incombe all'autorità governativa [...] d'interessarsi alla conservazione [del] nostro antico patrimonio artistico»⁵⁶. Riportando alcuni pensieri rivoltigli dal Cantalamessa, constatava con rammarico «l'inutilità delle leggi proibitive, la cui pratica applicazione non è accompagnata da sorveglianze e controlli»⁵⁷. Infatti il privato che si vedesse negare la licenza d'esportazione, continuava Frizzoni, vedendosi impedito le vie legali si rivolgerà al contrab-

bando, ridendo dei processi che il ministero potrà avviare nei suoi confronti perché certo di essere assolto. «Il rimedio secondo Cantalamessa sarebbe nel [...] creare mezzi finanziari con cui il nostro governo potrebbe trovarsi nella condizione di trattenerne quanto di più importante i privati volessero vendere»⁵⁸. A questo rimedio di tipo puramente materiale, di competenza delle istituzioni, Frizzoni ne opponeva uno di tipo morale. Egli si sentiva rappresentato dalle rimostranze dei collezionisti, nella cui schiera rientrava a pieno titolo e dei quali condivideva, in privato, la preoccupazione. Sottolineava dunque nel suo discorso la loro tendenza a considerare l'azione governativa come frutto di un arbitrio tirannico, interpretando questo tipo di atteggiamento come un retaggio delle dominazioni straniere subite dagli stati italiani nel corso della loro storia. «Se, invece di angariarli, di alienarli, col soffocare le buone disposizioni mediante leggi restrittive sulla loro proprietà, si pensasse ad amcarsi le forze illuminate e bene intenzionate [...] si otterrebbe di più, forse, di quanto si è ottenuto da che prevalse il sistema proibitivo, il quale alla perfine è in flagrante contrasto coi principi di libertà. [...] La Direzione generale delle Belle Arti dovrebbe prefiggersi il compito di cercare tali alleati, d'incoraggiarli, riconoscere pubblicamente le loro benemeritenze, encomiandoli e premiandoli [...] sì che il loro numero [...] si vada accrescendo»⁵⁹. In conclusione il bergamasco proponeva una casistica che esemplificasse l'atteggiamento da lui appena descritto e che si risolse in una partigiana celebrazione del collezionismo privato lombardo-veneto. Il primo della lista era Giovanni Morelli, dal quale certamente Frizzoni aveva tratto l'esaltazione del ruolo della raccolta privata come mezzo per la conservazione del patrimonio artistico del Paese. Seguivano tutti coloro che sotto i morelliani auspici avevano creato o incrementato le loro raccolte. Tra i collezionisti ancora vivi Frizzoni ricordava per la città di Venezia la munificenza della famiglia Giovanelli e del barone Giorgio Franchetti; tra le file dei milanesi invece Cristoforo Benigno Crespi, Luca Beltrami, Guido Cagnola, il barone Michele Lazzaroni ed infine Aldo Noseda.

Le prese di posizione di Frizzoni e di Noseda avevano alle spalle il sostegno della rivista «Rassegna d'Arte», fondata nel 1901 da Guido Cagnola, Corrado Ricci, Solone Ambrosoli e Francesco Malaguzzi Valeri, coadiuvati da un folto gruppo di studiosi e appassionati, stretti intorno al "Morelli circle". Il periodico era nato con l'intento specifico di rendere noto a un pubblico interessato e preparato i tesori sconosciuti dell'arte italiana, al fine dichiarato di limitare l'esodo dei capolavori⁶⁰. Lo stesso Cagnola, nel reagire alla pioggia di notifiche, sferrava nel suo editoriale del marzo 1910

su «Rassegna d'Arte» un duro attacco alle incursioni dei funzionari governativi:

Ci sia concesso di osservare come ogni legge assume un carattere più o meno gravoso secondo il modo in cui viene applicata. Ora qual fine si prefigge il legislatore? Di tutelare il patrimonio artistico della nazione e di impedire che questo fosse menomato dall'esodo di cimeli di tale importanza che la loro perdita avrebbe costituito un vero danno per la storia, l'archeologia e l'arte. Dunque la notifica doveva riguardare solo le opere di sommo pregio e non altre: non doveva cioè colpire oggetti degni di ornare qualsiasi pubblica galleria ma non proprio tali da essere compianti come una perdita reale nel caso uscissero dal patrio suolo. [...] E s'intende, giacché se è legittimo che lo Stato non permetta l'emigrazione di certi capolavori, non è però equo che esso, con l'imposizione di vincoli onerosi, diminuisca il valore di intere collezioni, ostacoli il commercio delle antichità, rispettabile al pari di ogni altro quando esercitato onestamente, e si alieni l'animo di tutti i raccoglitori, di tutti quelli cioè che con non indifferenti sacrifici finanziari arricchiscono il patrimonio artistico del paese. [...] Temiamo che [...] il provvedimento troppo severo otterrà un risultato ben diverso da quello vagheggiato dal legislatore. Lungi dal frenare gli abusi, le frodi, i sotterfugi ne susciterà di nuovi e più dannosi.⁶¹

Nell'atteggiamento dei collezionisti lombardi è facilmente riconoscibile il forte ascendente morelliano, ovvero quello di una *connoisseurship* rivolta e finalizzata in massima parte agli interessi dei privati. Dal loro punto di vista la tutela del patrimonio artistico nazionale doveva interessare esclusivamente i capolavori conservati nelle istituzioni pubbliche, senza pretendere di entrare nelle case dei privati cittadini⁶². Il «nuovo fermento collezionistico che caratterizza la Lombardia [...] non obbedisce più alle vecchie funzioni di rappresentanza a cui assolvevano raccolte eterogenee e stratificate, che avevano portato ad identificazioni iconografiche fantasiose e ad attribuzioni raramente verificate. La nuova collezione borghese trova il proprio momento di qualifica in una fruizione elitaria adatta a dimostrare, implicitamente, il gusto, le doti di collezionista del proprietario. Fra i suoi dipinti non si insinuano ritratti di famiglia, quadri da arredo, copie; il loro acquisto recente garantisce una selezione compiuta con un aggiornato senso della qualità; [le] attribuzioni non sono più quelle tradi-

zionali [ma] vengono invece vagliate e proposte da conoscitori, come appunto Morelli; d'altronde che tradizione potevano mai rivendicare le raccolte nate dopo il 1800?»⁶³. La visione dell'opera d'arte come documento storico, che sottendeva all'azione tutelare dello Stato, difficilmente si accordava con la funzione edonistica che le accordavano i collezionisti lombardi, mentre le benemerienze che Nosedà vantava nei confronti delle istituzioni cittadine non nascevano dalla consapevolezza della necessità di salvaguardare un patrimonio a rischio di dispersione, ma sembravano più finalizzate a celebrare la generosità di un gesto patriottico. «Fra la norma aurea che l'intelligenza illuministica aveva creato a tutela del patrimonio – una norma ovviamente imperativa, una norma superiore e anche sufficientemente astratta – e il nuovo liberismo che la società uscita vittoriosa dalle battaglie del risorgimento aveva portato al potere, c'era una contraddizione di fatto. E questa contraddizione si rincorreva e riproduceva, dalle aule parlamentari [...] riflettendosi sugli esercizi quotidiani del mestiere di storico dell'arte, di conservatore, oppure di affidatario o amministratore di opere d'arte [...]. È importante [...] entrare – se ci si riesce – all'interno di una mentalità quale è certamente stata quella italiana intorno al 1860 e subito dopo, dentro cioè il nuovo liberismo (oggi diremmo) quello del “più mercato meno stato”»⁶⁴.

Come si è già accennato, la collezione Nosedà fu messa all'asta presso la Galleria Pesaro nel dicembre 1929, tredici anni dopo la morte di chi l'aveva raccolta⁶⁵. Negli ultimi anni della sua vita Nosedà si era chiuso in un isolamento volontario, rifiutando la sua stessa Milano «che si faceva urlante e incomposta»⁶⁶ e viaggiando per l'Europa. «Da una ventina d'anni, almeno, la Scala non era più la sua Scala; Milano non era più la sua Milano; chiasso, fragore, appariscenze volgari, gusti e frastuoni, disgustosi per il suo intimo pensiero, per il suo stile. Egli era diventato sempre più Misovulgo. E come tale se n'è andato. Non ha voluto nemmeno le abituali partecipazioni mortuarie sui giornali. Reduce dalla Riviera di Monaco andò a cercare silenzio e calma a Stresa, e là si è spento [il 9 agosto 1916]. Quasi nessuno seppe dei suoi funerali, qui a Milano, dove la sua salma fu cremata. [...] Misovulgo fino alla morte»⁶⁷.

Non avendo né moglie né figli lasciava ogni cosa in suo possesso a Pietro Sironi (Verano Brianza 1894-Arona 1952), nominandolo suo erede nel testamento scritto di suo pugno il 2 giugno 1916 su una carta di color verdognolo. Dall'atto risulta che il giovane Sironi fosse molto caro ad Aldo, il quale, probabilmente da amico di famiglia, lo aveva visto crescere⁶⁸. Non è chiaro il tipo di rapporto che lo legava a Leonardo Sironi ed Erminia

Sala, genitori di Pietro. Di certo Erminia godeva dell'assoluta fiducia di Aldo, dato che, come si può arguire dalle lettere di Aldo a Berenson, aveva libero accesso a casa Nosedà quando il proprietario era in viaggio. Le carte e la corrispondenza di Aldo, che avrebbero potuto gettare luce su questa, come su molte altre vicende, sono probabilmente andate perdute all'epoca dei bombardamenti del 1943, che colpirono e distrussero il palazzo che aveva ospitato la famiglia Nosedà fino al 1916.

NOTE

¹ G. Verdi, G. Ricordi, *Carteggio Verdi-Ricordi*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C. M. Mossa, I, Parma 1988, pp. 37-38.

² G. Nicodemi, *Aldo Noseda*, in *La raccolta Aldo Noseda: Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1929*, Milano-Roma 1929, p. s.n.

³ P. Buzzi, *Aldo Noseda e i suoi cimeli alla Galleria Pesaro*, in «Gazzetta del Popolo», LXXXII, 331, 27 novembre 1929, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. C[agnola], *Necrologio*, in «Rassegna d'Arte», XVI, 8, 1916, p. s.n.

⁶ Milano, Archivio Storico Civico, Ruoli generali della popolazione, vol. 39, 1835.

⁷ Si vedano in proposito: A. Dotti, *Gli istituti di credito nel primo trentennio unitario*, in *Storia di Milano*, XV, Milano 1962, pp. 983-984; A. Polsi, *Élite finanziaria e comune a Milano nella seconda metà dell'Ottocento. Ipotesi per una ricerca*, in *Municipalità e borghesie padane tra Ottocento e Novecento: alcuni casi di studio*, a cura di S. Adorno e C. Sorba, Milano 1991, pp. 19-32; P. Cafaro, *Il difficile esordio della società di capitali nel mondo del credito lombardo (1860-1880)*, in *Temi e questioni di storia economica e sociale in età moderna e contemporanea: studi in onore di Sergio Zaninelli*, a cura di A. Carera, M. Taccolini, R. Canetta, Milano 1999, pp. 323-347.

⁸ S. Bertolucci, G. Meda, *Cultura tedesca e protestante, stimolo al cambiamento: la figura di Enrico Mylius*, in *Milano 1848-1898: ascesa e trasformazione della capitale morale*, I, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Venezia 2000, pp. 257-266.

⁹ P. Mezzanotte, G. Bascapé, *Milano nell'arte e nella storia: storia edilizia di Milano. Guida sistematica della città*, Milano 1948, p. 464.

¹⁰ O. Lissoni, M. Fara, C. Pellini, *I Portali*, Milano 1928, tav. CLIX.

¹¹ G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù: cose vedute o sapute, 1847-1860*, Milano 1904, p. 46.

¹² M. Cresseri, in *Per Brera: collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, a cura di M. Ceriana e C. Quattrini, Firenze 2004, pp. 59-61; E. Noseda, *Sul cognome Noseda: note di storia comense e milanese*, Fidenza 1942, pp. 12-13.

¹³ La rivista nasce nel 1842 dall'iniziativa di Tito Ricordi, direttore dell'omonima casa editrice, amante della musica e brillante pianista. Sotto la sua direzione, nel primo ventennio di vita, la rivista è caratterizzata da un aspetto prevalentemente tecnico e teorico. Dopo la sospensione del giornale il 28 dicembre 1862, il risveglio della cultura manifestatosi tra il 1863 e il 1866 convince l'editore ad accogliere il suggerimento del figlio Giulio a riprendere le pubblicazioni: è il 1 aprile 1866. Con Giulio come direttore responsabile la «Gazzetta musicale» abbandona il carattere tecnico-scientifico e si indirizza verso aspetti più pratici e attuali del panorama musicale, impegnandosi nella critica militante al servizio delle nuove tendenze artistiche. Insieme a Giulio Ricordi si aggiungono alla schiera dei redattori figure tra le più importanti del coevo giornalismo musicale: Filippo Filippi, Alberto Mazzuccato, Arrigo Boito, Francesco D'Arcais e, appunto, Aldo Noseda.

¹⁴ G. C[agnola], *Necrologio...*, cit., p. s.n.

¹⁵ *I fondi speciali delle biblioteche lombarde: censimento descrittivo*, I, a cura dell'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Milano 1995, pp. 262-263.

¹⁶ J. Gelli, *3500 ex libris italiani illustrati con 755 figure e da oltre 2000 motti, sentenze e divise che si leggono sugli stemmi e sugli ex-libris*, Milano 1908, pp. 284-285.

¹⁷ A. Mottola Molfino, *Storia del museo*, in *Museo Poldi Pezzoli: Dipinti*, IX, Milano 1982, pp. 15-61.

¹⁸ Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, fald. 32, Verbali delle riunioni dal 6 dicembre 1898 al 13 maggio 1913, A. Boito ad A. Nosedà, Milano, 3 dicembre 1898.

¹⁹ Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, Verbali delle riunioni dal 6 dicembre 1898 al 13 maggio 1913, Minuta di relazione, Milano, 5 novembre 1899, faldone 32 (cfr. C. Fiaccadori, *Gli interessi figurativi di Aldo Nosedà*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, a.a. 2009-2010, pp. 25-39).

²⁰ E. Castelnuovo, *Relazione introduttiva al convegno*, 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, p. 11.

²¹ A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, p. XXVII.

²² B. Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907, pp. VII-VIII.

²³ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, "Mary Berenson's Diaries 1898-1909", *Mary's Diaries with Bernard Berenson, 1898-1902*, 24 giugno 1899, c. 59.

²⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, "Mary Berenson's Diaries 1898-1909", *Mary's Diaries with Bernard Berenson, 1898-1902*, 25 giugno 1899, c. 61.

²⁵ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, Notes, Places: «*Milan / Cav. Aldo Nosedà / 9 Via Porta Romana*».

²⁶ La vicenda è stata efficacemente ripercorsa da Giovanni Pagliarulo, con un particolare accento sui dipinti di Vincenzo Foppa, nel suo intervento contenuto negli atti del Seminario internazionale di studi *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini, restauri* tenutosi a Brescia tra il 26 e il 27 ottobre 2001. In merito invece alle opinioni espresse da Nosedà a proposito della neonata legge di tutela e dell'ingerenza del governo sulla questione scottante della notifica dei capolavori di proprietà di privati ci si può riferire all'articolo di Laura Iamurri «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela del 1909 e le reazioni di funzionari e collezionisti nella corrispondenza con Bernhard Berenson*», in «La Diana. Annuario della Scuola di specializzazione in archeologia e storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena», II, 1996, pp. 314-331.

²⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.

²⁸ R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], in *Officina ferrarese, seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, p. 81.

²⁹ G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni sui dipinti di Vincenzo Foppa nella collezione Berenson*, in *Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini, restauri. Atti del seminario internazionale di studi*, a cura di M. Cappella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, p. 206.

- ³⁰ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 24 novembre 1909.
- ³¹ *Ibidem.*
- ³² *Ibidem.*
- ³³ *Ibidem.*
- ³⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 26 novembre 1909.
- ³⁵ *Ibidem.*
- ³⁶ *Ibidem.*
- ³⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Milano, 7 dicembre 1909.
- ³⁸ *Ibidem.*
- ³⁹ Come precisa Giovanni Pagliarulo (G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni...*, cit., p. 212, nota 56), Berenson tra il 1910 e il 1911 aveva incaricato il fotografo Jacquier di documentare in vari scatti gli interni della Villa I Tatti e le opere della collezione.
- ⁴⁰ Il dipinto è stato in seguito spostato e si trova oggi nel salone al piano terreno.
- ⁴¹ G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni...*, cit, p. 208; la lettera citata da Pagliarulo si trova a Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 12 febbraio 1910.
- ⁴² Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.
- ⁴³ *Catalogo della vendita all'asta della raccolta Aldo Nosedà: Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1929*, Milano 1929, p. 28.
- ⁴⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, s.l., s.d.
- ⁴⁵ *Ibidem.*
- ⁴⁶ *Ibidem.*
- ⁴⁷ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 28 gennaio [1910].
- ⁴⁸ Si tratta del *San Paolo* di Vincenzo Foppa, in collezione Kress, oggi conservato al New Orleans Museum of Art.
- ⁴⁹ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, A. Nosedà a B. Berenson, Montecarlo, 12 febbraio [1910].
- ⁵⁰ L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 329.
- ⁵¹ Legge n. 185 del 12 giugno 1902, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 149, 27 giugno 1902, pp. 2909-2013.
- ⁵² L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 315.
- ⁵³ Legge n. 364 del 20 giugno 1909, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 150, 28 giugno 1909, pp. 3409-3413.
- ⁵⁴ Settignano, Villa I Tatti, Archivio Berenson, G. Frizzoni a B. Berenson, Milano, 27 [26?] marzo 1910.

⁵⁵ L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., pp. 317-318.

⁵⁶ G. Frizzoni, *In qual modo si possa impedire, senza ledere il diritto dei privati, che opere d'arte pregevoli continuino ad essere portate via dall'Italia. Relazione svolta al Congresso Artistico Internazionale di Venezia 1905*, Venezia 1908, p. 3.

⁵⁷ *Ivi*, p. 4.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 5.

⁶⁰ I criteri che davano forma al periodico erano immediatezza e praticità, raggiunti attraverso l'accessibilità formale di articoli di alto livello e la presenza di un curatissimo repertorio fotografico. A partire dal 1908 la rivista inizierà ad interessarsi anche di arte applicata. Nel 1914 l'unione di «Rassegna d'Arte» con «Vita d'Arte», periodico artistico fondato a Siena e diretto da Francesco Bagagli Petrucci, darà origine alla «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», con il conseguente allargamento di interessi e di pubblico. Guido Cagnola dalla fine del 1903 aveva assunto la piena responsabilità della rivista, della quale già da tempo si era accollato i maggiori oneri finanziari. Nel 1920 la gestione passa nelle mani di Corrado Ricci, per poi cessare definitivamente la pubblicazione due anni più tardi (C. Nicora, *Guido Cagnola (1861-1954) collezionista e conoscitore d'arte*, Brescia 1996, pp. 49-55).

⁶¹ G. Cagnola], *A proposito delle notifiche delle opere d'arte*, in «Rassegna d'Arte», X, 3, 1910, p. III.

⁶² L. Iamurri, «*Cette loi de socialisme d'état: la legge di tutela...*», cit., p. 322.

⁶³ A. Conti, *Giovanni Morelli ed il restauro amatoriale*, in *Giovanni Morelli e la cultura...*, cit., pp. 163-164.

⁶⁴ A. Emiliani, *Conclusioni alla seconda sezione*, in *Giovanni Morelli e la cultura...*, cit., p. 281.

⁶⁵ *La raccolta Aldo Nosedà...*, cit.

⁶⁶ G. Nicodemi, *Aldo Nosedà...*, cit., p. s.n.

⁶⁷ Spectator, *Aldo Nosedà*, in «L'Illustrazione Italiana», XLIII, 34, 20 agosto 1916, p. 148.

⁶⁸ Milano, Archivio Notarile, Testamenti, Registro atti pubblici, rep. 1958/2838. 16/08/1916.

*DAL CARTEGGIO DI GUIDO CAGNOLA.
LE LETTERE DI BERNARD BERENSON*

Al lavoro, insieme a Wanda Rotelli, sul carteggio di Guido Cagnola, nella splendida cornice della villa di Gazzada. Passavo e ripassavo davanti la finestra spalancata su una limpida giornata di prima estate, e il Rosa era sempre lì: dorso di bianca balena, incagliata tra onde di marmi azzurri via via diradantisi e capaci di offrire a ogni ora, con il mutare della luce, uno scenario diverso. L'incanto di questa veduta e la bellezza dei giardini intorno alla villa sono il primo rimpianto di ogni corrispondente che abbia reso almeno una visita, quassù, al «Nobile Don Guido». Nel 1945 è «l'ombra signorilmente ospitale» dell'«austero parco alla Gazzada» che riporta alla mente di Ernesto Buonaiuti – compagno del tortuoso percorso spirituale di Cagnola fin dal 1925 – le tante passeggiate con il gradito ospite, le lunghe conversazioni in cerca forse di un'intesa su Dio e sul senso della vita. È la «bella villa» di Gazzada che ha sempre in mente, fin dalla prima lettera del 9 luglio 1923, Francesco Ferrari, filosofo, medico «specializzato in cure ipnotiche e psichiche» che negli anni Venti condivide con Cagnola la passione per il buddismo e la frequentazione, a Milano, del circolo di intellettuali e filosofi stretto intorno a Piero Martinetti.

Sono «buon rifugio dello spirito», il parco e la villa di Gazzada, per Francesco Pastonchi, poeta di Riva Ligure, piemontese d'adozione. Ed è della «lovely view» da qui godibile che in una lettera del 27 agosto 1913 – la più antica di lei rimastaci – Mary Berenson (1864-1945) si augura possa riempirsi gli occhi il ben assortito gruppo di amiche in viaggio per la Lombardia e di passaggio nel Varesotto: la famosa arredatrice Elsie de Wolfe, l'agente teatrale e letterario Elizabeth (Bessy) Marbury e Anne Morgan, figlia del grande banchiere e mecenate americano John Pierpont Morgan. Per Mary Berenson – moglie in seconde nozze, dal 1900, di Bernard – la villa di Gazzada doveva essere ormai una tappa consueta nei viaggi in compagnia del marito per il Nord Italia. L'avrà portata Bernard, la prima volta, l'anno del matrimonio o al massimo il successivo: nell'ottobre del 1901 rimane testimonianza di un soggiorno in villa in una lettera inviata da Mary, da Gazzada, alla madre, Hanna Whitall Smith¹.

Bernard invece, a Gazzada, era venuto per la prima volta intorno al 1897.

Ricorda quei «merry days» in una tarda lettera del 7 gennaio 1950, e il suo ingresso nella «princely open house», al tempo governata da Carmelita, la sorella di Guido, e dove fu introdotto da «Lauris», pseudonimo dietro il quale è da riconoscere senz'altro Laura Gropallo (1872-1937), scrittrice e giornalista, cugina di Cagnola e amica intima di Berenson fin dai suoi primi soggiorni italiani.

Quando si incontrano, Guido Cagnola ha 37 anni, Berenson 32. Quest'ultimo era nato nei pressi di Vilnius, in Lituania, da una famiglia ebrea disagiata emigrata a Boston quando Bernard aveva appena 10 anni. Cresciuto come un americano, distintosi immediatamente come ragazzo prodigio, laureatosi in letteratura ad Harvard – voleva essere critico e storico letterario – visse per anni di borse di studio, viaggiando in tutta Europa.

Poi l'arrivo in Italia, nel 1888, la folgorazione per l'arte italiana e la decisione, presa con la risolutezza e l'esaltazione dei vent'anni, di voler dedicare «tutta la sua vita, ad essere un intenditore»².

Nel 1897 ha già pubblicato *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894) e *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896): primi dei quattro libretti dedicati ai pittori italiani del Rinascimento che ne hanno sancito l'affermazione e la fortuna, come conoscitore, in un panorama internazionale. Entro lo stesso anno è uscito anche il terzo, *The Central Italian Painters of the Renaissance*. Non sappiamo se la visita a Gazzada abbia preceduto o seguito la pubblicazione; ma certo è che le predilezioni e gli studi di Berenson per la pittura senese e fiorentina del Quattrocento guideranno negli anni immediatamente successivi la maggior parte degli acquisti di Guido Cagnola, i cui interessi – nel campo dell'arte così come nelle peregrinazioni in campo filosofico o religioso della tarda maturità – sembrano sempre veicolati, più che da private passioni o accecamenti, dal rapporto con le persone che lo circondano. E si deve certamente agli stimoli ricevuti da Berenson e da Frederick (Francis) Mason Perkins (1874-1955), compagno di Cagnola in viaggi e soggiorni a Siena, occasioni di studi e di acquisti, l'ingresso in collezione della maggior parte dei dipinti centroitaliani, soprattutto senesi, che Berenson può segnalare nelle «liste» di accompagnamento di *The Central Italian Painters* solo nell'edizione aggiornata del 1909: il profilo di donna di Andrea del Brescianino (a dire il vero acquisto del padre di Guido), una figura femminile allora intesa come sibilla e attribuita a Bernardino Fungai, le Madonne con il Bambino di Matteo di Giovanni e Neroccio de' Landi e due tondi con l'*Annunciazione* ascritti a Marco Palmezzano. Solo questi ultimi si trovavano allora nella villa di Gazzada; le altre opere erano nel palazzo milanese, al civico n. 5 di via Cusani, eredita-



1. Pittore fiorentino del XVI secolo, *San Giovanni Battista*, Gazzada, chiesa parrocchiale

to anch'esso da Guido alla morte del padre, Carlo Cagnola, nel 1895. Fino a quando mancherà uno studio approfondito sugli interessi artistici di Carlo Cagnola (1828-1895) – figura di rilievo nella vita politica ed economica del secondo Ottocento lombardo, membro di diversi consigli d'amministrazione, deputato al Parlamento e senatore del Regno – sarà difficile farsi un'idea precisa di quale fosse la consistenza della collezione e di quali opere Berenson vide a Gazzada durante il suo primo soggiorno. Sicuramente una raccolta di ceramiche e porcellane che faticava a trovare uguali per numero e preziosità dei pezzi esposti. Alle pareti arazzi di ottima fattura, vedute grandi e piccole – alcune, bellissime, di Francesco Guardi – e i ritratti di famiglia per i quali Carlo si era rivolto ai migliori specialisti del genere, da Giuseppe Bertini a Eleuterio Pagliano. Poi i dipinti che più potevano interessare a Berenson; una scelta di opere databili dal Tre al Cinquecento, di diversa derivazione: dal trittico di Jacopo del Casentino (donato da Guido Cagnola agli Uffizi nel 1947) alla *Madonna con il Bambino e un Angelo* di Giovanni Agostino da Lodi (all'epoca lo Pseudo Boccaccino), alla cosiddetta *Madonna Cagnola*, entrata in collezione con un'altisonante attribuzione ad Antonello da Messina. Tutti acquisti pilotati dal fiuto infaticabile di Giovanni Morelli, grande amico e «consulente» artistico di Carlo Cagnola³.



2. Artista lombardo di primo Seicento,
Visitazione, Gazzada, Villa Cagnola

E pensando all'attenzione di Morelli per il collezionismo di disegni, si può aprire almeno una parentesi sull'assenza di tali opere nella collezione di Gazzada, segnando il punto di avvio di una ricerca ancora da compiere.

Guido Cagnola non sembra avere mai mostrato un preciso interesse per opere d'arte grafica. Gli unici episodi da segnalare lo vedono anzi intento a disperdere oggetti appartenuti alla raccolta del padre: nel 1905 dona a Brera un disegno con *San Gerolamo penitente* attribuito a Giovanni Contarini, pittore veneto di fine Cinquecento; nel 1949 offre all'Accademia di Venezia un prezioso libro di schizzi del Canaletto⁴. Rade, troppo rade occorrenze per poter parlare di una vera e propria attività collezionistica da parte di Carlo Cagnola. Eppure a Gazzada rimangono ancora alcune tracce di questa attività.

Una piccola (220x205 mm) e malconcia *Visitazione*, realizzata a matita rossa e biacca (fig. 2), si nascondeva tra le riproduzioni fotostatiche di stampe e disegni antichi. È opera, non eccelsa, di un imitatore di Camillo Procaccini, con un certo sapore tardogaudenziano, e forse copia la scena di un affresco che non sono riuscito a individuare. La bordatura nera di cornice al disegno, ancora in parte visibile, e il foglio su cui è incollato, fanno pensare provenga da un codice messo insieme, a giudicare dallo spessore della carta e dalle tracce di disegni retrostanti, tra Sei e Settecento.

Vi sono poi nella biblioteca due album di disegni dove è finito, tra i fogli sciolti, un po' di tutto: schizzi e ritagli, appunti, piccoli disegni a carbonci-

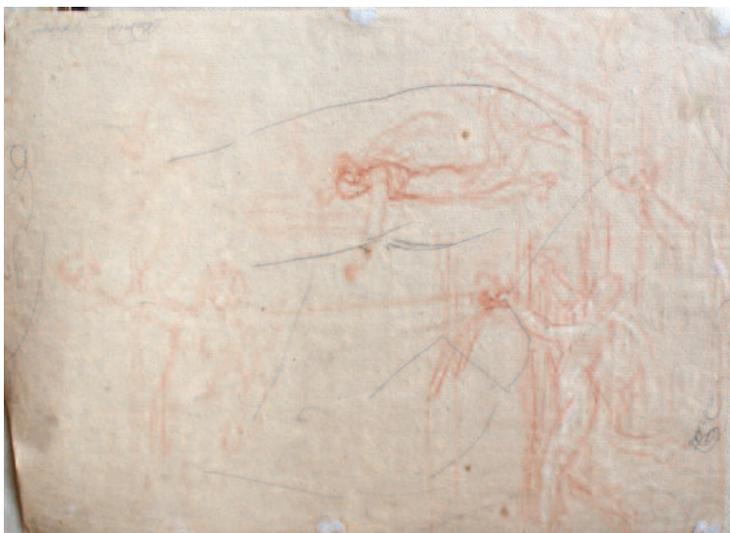
no di Carmelita Cagnola, disegnatrice dilettante. Tra i fogli incollati o inseriti nelle pagine degli album invece acquerelli, disegni e piccoli oli su cartone di Salvatore Mazza (1819-1886), oggi quasi ignoto pittore milanese, autore e illustratore di un libro, *Il memoriale di Fra Luca d'Avellino. Fantasie artistiche e letterarie* (Milano 1850), citato anche da Benedetto Croce⁵. Persino la sommaria biografia dedicatagli nel repertorio di Comanducci non manca di ricordare l'acquisto di sue opere da parte di Carlo Cagnola⁶.

Molte le copie ottocentesche da dipinti antichi e le prove d'accademia, anche di buona fattura; la cornice per un disegno architettonico di Alessandro Sanquirico, che ha preso il volo. Il disegno più bello, con al *recto* studi di mani e una testa e al *verso* studi di figure, porta la sigla, non del tutto inverosimile, di Andrea Appiani, che andrebbe verificata (fig. 3 a/b). Rimane infine un faldone ove si conservano una trentina di incisioni databili tra Cinque e Ottocento, tutte, purtroppo, in cattivo stato di conservazione. E qui non mancano opere di rilievo: una *Crocifissione* di Maarten van Heemskerck, belle copie da dipinti dei Carracci e di Barocci, il *San Gerolamo con l'Angelo* di Ribera, dal dipinto che lo stesso aveva realizzato per il retablo maggiore della Collegiata di Osuna. Ma è tempo, qui, di chiudere questa parentesi, e tornare a Giovanni Morelli.

È il ricordo del grande conoscitore, scomparso nel 1891, il primo e significativo trait d'union che lega Berenson a Guido Cagnola. Per Berenson, il servizio reso da Morelli alla storia dell'arte era più importante di quelli portati da Winckelmann all'archeologia e da Darwin alla biologia.

Per Guido la figura di Morelli doveva essere una presenza costante, fin da ragazzo: i consigli al padre, collega al Senato, per formare le sue raccolte artistiche; nelle lettere scambiate con la madre, Costanza Trotti Benvoglio, una licenziosità più che sospetta di una certa, mal sopita passione; la fede in un metodo di indagine, condivisa poi con Gustavo Frizzoni – erede spirituale di Morelli – e tenuta a mente per tutta la vita: ancora in una lettera a Fernanda Wittgens (1903-1957) del 1953 Cagnola è capace di ricordare, nel bisogno di tagliar corto le sue «artistiche expectations», a causa dei dolori che lo affliggono, «una frase cara al buon Giovanni Morelli».

La prima lettera di Berenson a Cagnola, tra quelle conservate nell'archivio della villa di Gazzada, è del 19 novembre 1899. Bernard si firma con la «h» nel nome (in disuso dopo lo scoppio della Grande Guerra), I Tatti e Mary non ci sono ancora. Scrive da Firenze, «via Camerata, 3», e i toni confidenziali suonano aperta dichiarazione di un rapporto consolidato nella comune passione per un'arte antica, quella della conversazione: natural-



3 a/b. Andrea Appiani (?) e seguace (?), *Testa femminile e mani* (r); *Sbizzi di figure* (v), Gazzada, Villa Cagnola

4. *Cartolina postale di villa I Tatti (Settignano) con un doppio ritratto di Bernard Berenson, Gazzada, Villa Cagnola*



mente posseduta da Cagnola – sempre ricordato come uno dei più amabili conversatori del suo tempo – e strumento utile, per Berenson, a elevare lo spirito e quasi il rango a quei quarti di nobiltà che difettano per nascita. È già ben avviata un'amicizia che durerà più di mezzo secolo e che certo rende Berenson – unico mittente a inoltrare lettere a Gazzada fino alla morte di Cagnola – specola d'eccezione per un'analisi non solo dell'intero carteggio, ma delle frequentazioni, delle passioni e degli interessi di Guido per tutta la vita.

Un'amicizia costante negli anni (senza neppure un'ombra, dirà Berenson), restituita nel carteggio solo tra i singhiozzi di grandi lacune e sintetizzata, con forza visiva, da una curiosa cartolina inviata a Gazzada, da Mary Berenson, il 27 febbraio 1939 (fig. 4). Al recto si affrontano due immagini di Berenson: a 21 anni, appena arrivato a Firenze, sicuro del suo bell'aspetto e del capelluto profilo, come fosse uscito da un quadro di Botticelli; poi un Berenson settantunenne, negli occhi una simile sicurezza, ma è quella, ormai, di chi è conscio della mitologia fiorita intorno alla propria esistenza. Un oggetto, dal sapore fortemente autocelebrativo, che avrebbe certo infastidito chi non avesse potuto, per lunga frequentazione, colmare il vuoto dei decenni con le immagini via via sedimentate nella memoria.

Si deve aspettare il 21 febbraio 1914 per trovare un altro breve messaggio di Berenson nella corrispondenza di Gazzada.

Intanto si erano consumati, da parte di Cagnola, gli anni più intensi delle sue ricerche in campo storico artistico. La nascita della «Rassegna d'Arte», nel 1901 – diretta e amministrata dal palazzo milanese di via Cusani – e la sua immediata imposizione tra le riviste di punta, in Italia, per la storia dell'arte, immettono Guido Cagnola, studioso autodidatta, nel circuito dei più importanti estimatori d'arte internazionali. Critici, funzionari di soprintendenza, collezionisti e antiquari occuperebbero in questi anni la

maggior parte di un ipotetico elenco dei corrispondenti. Si può solo immaginare per difetto, allora, e attraverso un'analisi degli scritti di Cagnola, l'importanza e l'influsso di Berenson per il suo modo di intendere la storia dell'arte, paragonabile forse solo a quello di Giovanni Morelli. E le poche lettere si devono soppesare, parola per parola. Il consiglio di studiare figure come Lattanzio da Rimini per capire Giovanni Bellini; i «minori» sono necessari, come satelliti, a meglio comprendere il pianeta a cui girano intorno: un dietro le quinte che raramente emerge dalla scenografia degli scritti di Berenson (lettera del 15 luglio 1920). L'importanza delle fotografie, rimarcata in più occasioni: poco rimane di quello che doveva essere l'archivio fotografico di Cagnola, a fronte dell'immensità di riproduzioni conservate ai Tatti, ma è ancora utile a dare il senso e la misura di avviate ricerche.

Proprio nel 1914 «Rassegna d'Arte» cambia nome e formato, si fonde con altre riviste e subisce mutamenti radicali nell'organismo di redazione. Cagnola scrive in una lettera a Corrado Ricci di essere rimasto «con un pugno di mosche», nonostante resti condirettore del periodico, insieme a Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), per tutto l'anno successivo. Qualcosa però è cambiato: l'interesse per la ricerca in campo artistico sembra scemare, al pari dell'accrescimento della collezione, che a parte l'acquisto di qualche raro pezzo negli anni successivi, pare arrestarsi qui, e qui aver preso il suo volto definitivo.

Dal 1915 cambierà anche la sede direttiva della «Rassegna d'Arte»: nessun articolo di Cagnola, quell'anno; uno solo nel 1916, e poi niente più.

La lettera successiva di Berenson, dopo quella del 1914, è del luglio 1920. I toni di amara delusione per l'esito della guerra e le sorti della politica italiana sembrano segnare il tempo alle future conversazioni.

Da qui anche la rubrica dei mittenti di Cagnola cambia radicalmente. Negli anni Venti gli interessi di Guido si rivolgono sempre più a letture filosofiche e misticheggianti, al modernismo, al buddismo, ai testi dell'antica tradizione induista. Spuntano i nomi dei filosofi stretti intorno a Martinetti, alla Società Filosofica Milanese e alla «Rivista di Filosofia», manovrata per lungo tempo dallo stesso Martinetti. Su tutti, Francesco Antonio Ferrari e Giuseppe Rensi, il gobettiano Santino Caramella. Cagnola scrive di filosofia e di religione sulle riviste di Ernesto Buonaiuti; traduce nel 1923, da un'edizione inglese e per una collana diretta da Martinetti, *I dialoghi del Re Milinda*, importante testo non canonico dell'antico buddismo; e, sempre spronato da Martinetti, nel 1927, dal tedesco *Prediche e trattati* del mistico medievale Meister Eckhart. Difficile seguire i tragitti

mentali di Cagnola che, come già detto, sembrano veicolati, anche in questo caso, più dal rapporto con le persone che con le idee.

In questo decennio una sola lettera di Berenson, nel 1926; poi si passa al 1932. Qui si concentrano – per casualità di conservazione e non per causalità degli eventi – la maggior parte di missive sue e di Mary, che ha sempre condiviso con Guido una congenita ipocondria e che ora sta passando uno dei momenti più difficili della sua vita, con continui, gravi, problemi fisici. E mentre Bernard, all’apice della fama, lavora all’edizione separata delle “liste” di opere che accompagnavano le prime edizioni dei suoi ormai celebri libretti (*Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, London 1932), Cagnola sembra già incline a lasciarsi andare alla malinconia dei ricordi, a quel sentimento di resa dei conti che si acuirà, da entrambe le parti, negli anni successivi, e sarà forte anche nelle lettere di Berenson.

Nel dicembre 1937 la morte di Laura Gropallo, amica comune da una vita, alimenta riflessioni sull’inesorabilità dello scorrere del tempo, sul bisogno di invecchiare insieme, «we few survivors», di mantenere viva la conversazione: unico rimedio alla decadenza dei tempi.

È chiara la consapevolezza di appartenere a un’epoca altra, a «un’età storica così remota com’è quella dominata ancora dalla scoperta del vapore»; di non poter partecipare a pieno alla meccanizzazione spicciola e quotidiana dell’esistenza. Un segnale: l’imbarazzo di Berenson nell’uso del telefono, che lo accomuna al protagonista della *Recherche*.

Il mondo di Cagnola e Berenson si chiude, a pensarci, al massimo con la prima guerra mondiale. È un mondo rinchiuso in retaggi e massimali di convivenza pienamente ottocenteschi. Per Cagnola è il retroscena della laboriosa alta borghesia lombarda del XIX secolo, quella di Manzoni (e mi torna a proposito un ricordo riportato da Giovanni Agosti da racconti di Dante Isella, che pensava, conosciuto il nobile milanese, di aver trovato nella sua conversazione un equivalente verbale alla scrittura dell’amato Don Lisander).

Il mondo di Berenson affonda le sue radici ancora più indietro, in quella cultura enciclopedica e illuminista di cui si sono nutriti i grandi filosofi della fine del Settecento e dell’Ottocento (e non a caso Emilio Cecchi paragonava la sua prosa a quella di Samuel Johnson)⁷. Da qui anche l’ansia continua – per lui, cognato di Russel – di vedere il proprio pensiero assorbito nel gotha del pensiero filosofico novecentesco; da qui l’amarezza, lo sconforto e la delusione per una carriera vissuta alla resa dei conti come una sconfitta.

Nei diari, degli anni Quaranta e Cinquanta, dal baluardo-rifugio dei Tatti, l'incomprensione per tutto, per i «gazometri» che deturpano la visuale del paesaggio, tra Settignano e Firenze, per le espressioni dell'arte contemporanea e astratta e i loro alferi, che forse amerebbero quei gazometri, per i nuovi libri letti nelle pause di immersione tra Erodoto e Ruskin... Incomprensioni condivise con l'amico di sempre, Guido Cagnola, a cui continua a scrivere, anche dopo la morte di Mary, nel marzo 1945.

Nel dicembre 1946, mentre apporta gli ultimi ritocchi a *Aesthetic and History*, il libro con cui sperava, finalmente, di dare una veste filosofica che fosse universalmente riconosciuta ai suoi scritti, Berenson può affermare con tardivo orgoglio: «Italy seems at last to be discovering me». L'anno successivo, alla fine di settembre, effettua insieme a Nicky Mariano una delle ultime visite a Gazzada, da dove sembra che Cagnola non si muovesse più. Ricordi, tantissimi, e ancora un brivido di poesia per «the spacious park with its noble trees and Monte Rosa blushing like a virgin on her bridal night»⁸.

Il 2 maggio 1946 Guido Cagnola aveva sottoscritto ufficialmente l'atto con il quale donava alla Santa Sede la proprietà della villa di Gazzada. Viveva da un anno quindi in una casa che in fondo non era più sua, e che Berenson trova ora un po' sfarzosa, ma sempre bella. Vi sarebbe rimasto altri sette anni, fino al marzo 1954, mentre intorno a lui le amate stanze, con la nascita in villa di un Istituto Superiore di Studi Religiosi, modificavano decennali abitudini e frequentazioni.

L'ultima lettera di Berenson, del 31 marzo 1950, è anche l'unica scritta in italiano. Un italiano traballante con cui cerca di rassicurare l'amico – che sente ormai prossima la fine – sul valore della sua esistenza, sulla vita che «è un gran dono data a noi da LUI. Bisogna sentirla, apprezzarla, capirla il più possibile: tu l'hai fatto e tua vita è stata una bella opera di arte, dove le ombre erano necessarie per far risalire i luci. Spero che tuoi occhi non ti abbandoneranno come temi, e potrai ancora godere del spettacolo del Monte Rosa con le sue albe e tramonti».

NOTE

¹ B. Strachey, J. Samuels, *Mary Berenson. A Self-Portrait from her Letters and Diaries*, New York-London 1983, p. 98. Evito di appesantire queste note con i rimandi alla segnatura delle numerose lettere a Cagnola, di Berenson e non, qui citate. Si potranno leggere nell'edizione, ormai prossima, dell'epistolario conservato nella villa di Gazzada, alla quale chi scrive sta lavorando.

² B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze 1949, p. 85.

³ Forse faceva parte dei dipinti acquistati da Carlo Cagnola anche questa tavola con *San Giovanni Battista*, conservata nella parrocchiale di Gazzada (fig. 1). È stato Guido Cagnola a donarla in un momento imprecisato, ma precedente al 1934, quando il quadro è ricoverato presso un certo Giacinto Trussardi, pittore abitante a Varese, che si propone di restaurarlo, rivalutandolo come opera di Andrea del Sarto. Le tracce dell'antico restauro sono ancora evidenti sulla superficie del dipinto: opera della seconda metà del Cinquecento, non di grande qualità e probabilmente copia, più che da Andrea del Sarto, da un'invenzione di un artista vicino ad Alessandro Allori.

⁴ F. Malaguzzi Valeri, *I disegni della R. Pinacoteca di Brera*, Milano 1906, n. 5 (inv. A 665); M. Cresseri, in *Per Brera. Collezionisti e doni alla pinacoteca dal 1882 al 2000*, a cura di M. Ceriana e C. Quattrini, Firenze 2004, pp. 59-61. L'attribuzione del disegno a Giovanni Contarini – messa in dubbio da H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1979, pp. 161-162 – non mi pare sia stata oggetto di valutazione nelle ultime ricognizioni del repertorio grafico del pittore (es. J. Zimmer, *Giovanni Contarini – ein «rudolfinischer» Künstler?*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Wien 1988, pp. 314-325), e nemmeno nella recente pubblicazione riguardo l'unico dipinto di Contarini posseduto dalla pinacoteca braidense, oltretutto di identico soggetto (*Brera mai vista. Giovanni Contarini: un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, catalogo della mostra, a cura di M. Ceriana, N. Modena, C. Quattrini, Milano 2007).

Il quaderno di schizzi del Canaletto, donato da Guido Cagnola alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel marzo 1949, è stato interamente riprodotto in anastatica e illustrato da T. Pignatti, *Il quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, I-II, Milano 1958, e più di recente da G. Nepi Scirè, *Il quaderno di Canaletto*, I-II, Venezia 1997.

⁵ B. Croce, *Di un poco noto romanzo scritto da un pittore e da lui illustrato*, in «Quaderni della critica», XVI, 1950, pp. 115-118; poi in *Aneddoti di varia letteratura*, IV, Bari 1954, pp. 92-98. Croce aveva ricevuto «il curioso libro» in prestito. Subito chiese notizie sul volume e sull'autore – il pittore milanese che fece lavori «anche per il Cagnola» – all'amico Alessandro Casati, che alla fine riuscì a fargli avere in dono una copia del romanzo (B. Croce, *Epistolario*, II, *Lettere ad Alessandro Casati*, Napoli 1969, p. 280, lettera del 26 febbraio 1949).

⁶ Salvatore era fratello del poco più noto Giuseppe (1817-1884), che vantava un allunato, a Brera, presso Hayez: A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento* [1934], Milano 1999, pp. 417-418. Anche Giuseppe ha realizzato opere per Carlo Cagnola: è una sua commissione

il dipinto, del 1856, con *Rembrandt tra gli ebrei di Amsterdam*, segnalato da S. Rebora, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Milano 1990, p. 913.

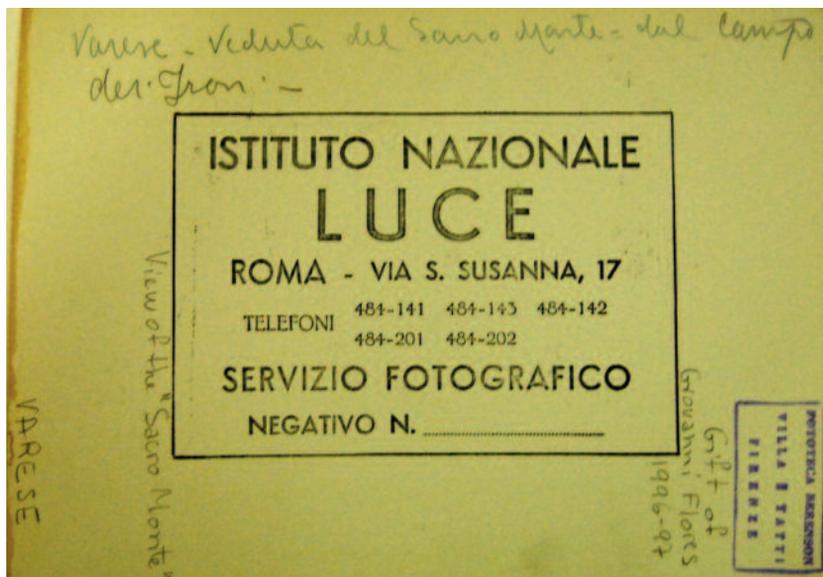
⁷ E. Cecchi, *Introduzione*, in B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958, p. 14.

⁸ L'ultimo soggiorno di Berenson a Gazzada deve essere avvenuto nel 1949: N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze 1969, p. 330.

La recente mostra *Il Rinascimento nelle terre ticinesi* alla pinacoteca Züst di Rancate¹, che prevedeva, contemporaneamente, l'esposizione di due dipinti² di Francesco De Tatti alla Sala Veratti di Varese, ci ha stimolati a riflettere sulla presenza di Berenson nella città di Varese e nelle zone limitrofe. Indagine, questa, di notevole utilità per comprendere la mentalità e il *modus operandi* di uno degli ultimi grandi *connoisseur* dell'arte europea tra la fine del XIX e il XX secolo; tuttavia solamente una piccola parte dello studio condotto sulle "liste", compilate da Berenson a conclusione di ciascuno dei quattro testi sugli *Italian Painters*, ci ha aiutato a ottenere indizi utili.

La ricerca è iniziata quindi nella residenza di Berenson, la Villa I Tatti, sulle colline di Settignano, piccolo comune alle porte di Firenze. La dimora fu donata da Berenson all'università americana di Harvard, prestigiosa istituzione che costituì il trampolino di lancio della sua precoce carriera. Dal 1960 la villa ospita l'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, polo didattico che mette a disposizione degli studiosi la biblioteca, la fototeca e gli archivi che conservano la memoria del lavoro svolto dallo storico dell'arte nell'arco di una vita. Berenson, emigrato dalla Lituania poco più che bambino, crebbe negli Stati Uniti dove mostrò da subito un'estrema facilità d'apprendimento e una naturale inclinazione per le cose dell'arte, che, a tempo debito, spinse il giovane in viaggio per l'Europa, forte dell'aiuto economico della facoltosa collezionista americana Isabella Stewart Gardner (1840-1924). La meta principale dei suoi viaggi fu l'Italia, scenario di quella benevola convergenza di spiriti creativi e felici eventi che ha permeato la cultura rinascimentale. Egli considerò il Rinascimento quale momento ideale nella storia dell'arte e lo assunse a oggetto centrale dei propri studi, in linea con la critica di matrice burckhardtiana in voga allora. Raggiunto il successo, Berenson si stabilì nel luogo di cui si era innamorato, la Toscana, collezionando varie opere d'arte e combinando inusuali accostamenti tra oggetti di stili ed epoche diverse nelle stanze della sua casa.

Ai Tatti siamo stati accolti da Giovanni Pagliarulo, conservatore della



1 a/b Varese, veduta del Sacro Monte dalla stazione della funicolare (fotografia dell'Istituto Nazionale Luce, *recto e verso*). Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Fototeca

fototeca, che con la consueta gentilezza ci ha introdotti alla consultazione del materiale fotografico e ai documenti autografi del critico e della sua compagna, Mary Costelloe. In quest'ambiente, che favorisce una serena riflessione per l'ordine e la tranquillità, abbiamo cercato voci manoscritte su Varese o riferimenti alla nostra zona d'indagine, senza trovare riscontro nell'indicizzazione per luoghi. È parso d'obbligo, quindi, partire da un vaglio della letteratura storico-artistica locale in seno alla biblioteca³.

I primi dati sui pittori sono pervenuti dallo spoglio del catalogo per nomi della fototeca, diviso secondo l'ordine delle aree artistico-geografiche individuate nei famosi quattro volumi, e dalle ricerche condotte sul materiale d'archivio conservato sotto la dicitura «Notes places».

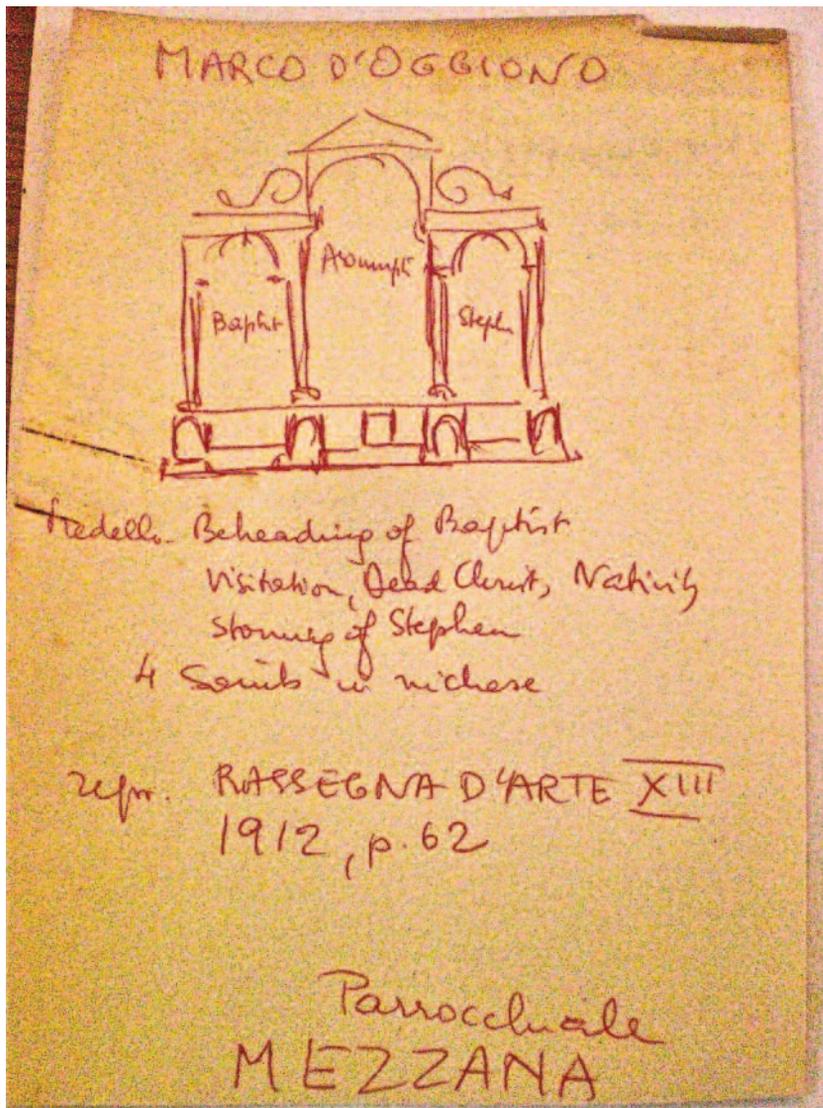
La consultazione di tutti i faldoni in cui sono ordinate le fotografie e le immagini delle opere dei pittori segnalati nella provincia di Varese ci ha permesso di trovare notizie interessanti e un esauriente corredo iconografico: tra le immagini rinvenute vi sono quelle d'epoca, collezionate dal critico, per la maggior parte siglate Anderson, Alinari e Perotti, unite ad altre, spesso raffiguranti particolari, scaturite da campagne fotografiche più recenti databili agli anni '80 e '90 del secolo passato, specialmente dei fotografi Quattrone e Sigismondi.

Un dato significativo di questa ricerca è la totale assenza di scatti raffiguranti dipinti o affreschi conservati nei numerosi edifici storici e religiosi di Varese: non si trova, infatti, nessuna testimonianza legata alle imprese a fresco eseguite nel Battistero, nel Castello di Masnago e in Santo Stefano a Bizzozero, né traccia dei grandi maestri del XVII e XVIII secolo, tra i quali Morazzone, Cerano e Magatti, custoditi nelle maggiori chiese cittadine, *in primis* la Basilica di San Vittore. L'insufficienza di notizie su importanti imprese artistiche varesine estranee al Rinascimento all'interno del repertorio berensoniano può essere un chiaro sintomo della selezione critica in favore di tale epoca. Unica testimonianza sul Santuario del Sacro Monte è una vecchia cartolina in bianco e nero realizzata dall'Istituto Nazionale Luce che ritrae uno scorcio del piccolo borgo, situato alla fine del percorso tracciato dalle cappelle secentesche. Sul retro compare una scritta a matita: «Varese. Veduta del Sacro Monte dal Campo dei Fiori» (fig. 1 a/b); dall'immagine si evince che la foto è stata scattata dalla stazione della funicolare, di cui s'intravede la struttura. Non compaiono date, ma una diversa grafia, presumibilmente più recente, riporta la frase: «Gift of Giovanni Flores 1996-97».

Se le fotografie e i documenti sulla città di Varese sono scarsi, non vale lo stesso per la sua provincia. Moltissimi sono, infatti, gli scatti che illustra-

no le decorazioni a fresco eseguite da Masolino da Panicale, Paolo Schiavo e Vecchietta nel complesso della Collegiata di Castiglione Olona. Tante fotografie sono riconducibili alle imprese decorative del Santuario di Saronno, opera di Bernardino Luini, responsabile degli affreschi nella cappella maggiore, tra cui un' *Adorazione dei Magi* ritenuta da Angela Ottino Della Chiesa «la più alta *Adorazione dei Magi* del Rinascimento lombardo»⁴, e Gaudenzio Ferrari, autore della splendida decorazione della volta. In questo affresco si riconoscono gli elementi essenziali del percorso di Gaudenzio: un leggero leonardismo, le forti simpatie bramantinesche, le corrispondenze luinesche, le suggestioni nordiche e infine un sentore chiaro delle novità romane introdotte dal genio di Raffaello. Tali commistioni, però, vanno lette nella lingua peculiare di Gaudenzio, che non ha perso l'originario accento lombardo⁵. Un'altra testimonianza che conferisce valore al patrimonio artistico della provincia di Varese viene dalle due tavole di Bramantino nella chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Mezzana di Somma Lombardo. La fototeca de I Tatti possiede sei scatti che ritraggono gli episodi della *Pietà* e della *Pentecoste*. Nella stessa chiesa era conservato il trittico della *Madonna Assunta* realizzato da Marco d'Oggiono (ora trasferito al Museo Diocesano di Milano): anche quest'opera figura tra le fotografie relative all'attività del pittore leonardesco. Inoltre è da sottolineare la presenza, all'interno del fascicolo «Marco d'Oggiono», di un appunto manoscritto attribuibile a Mary Berenson in cui è disegnata in maniera schematica la struttura del trittico, indicando che personaggio o quale scena fosse rappresentata nei diversi scomparti (fig. 2). Come già detto, l'archivio per luoghi, nominato «Notes places», non contempla alcun rimando alla città di Varese, tuttavia sono interessanti le annotazioni riguardanti due centri che si trovano a metà strada tra Milano e la città giardino: Busto Arsizio e Legnano. A Busto il critico visitò la bramantesca chiesa di Santa Maria di Piazza e qui ammirò il polittico della *Madonna Assunta*, opera di Gaudenzio Ferrari. Sempre dalle note sappiamo che Berenson visitò la città di Legnano il 20 ottobre 1904 in compagnia dell'amico don Guido Cagnola, con il quale si recò nella chiesa di San Magno dove sono conservati il polittico di Bernardino Luini, opera rappresentata nella fototeca con dieci bellissimi scatti realizzati dal milanese Mario Perotti, gli affreschi di Bernardino Lanino nella cappella maggiore e una pala d'altare ritenuta da Berenson di un pittore vicino a Bernardino De Conti, ma oggi attribuita al Giampietrino⁶.

Berenson ebbe intensi contatti con la nostra zona d'interesse, non solo per la propensione a viaggiare tipica del suo metodo, ma anche in virtù del-



2. Mary Berenson (?), schizzo del trittico di Mezzana Superiore. Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Fototeca, faldone "Salaino-Melzi-D'Oggiono" (n. 40), cartella "Marco d'Oggiono except Milan C-M" (n. 40.8)



3 a/b. Fotografie del salone di Villa Cagnola a Gazzada. Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Fototeca, faldone "View of collections and exhibitions", fascicolo "Views of collection (Gazzada, Helsinki, London, Lucca, Naples)"

l'amicizia che lo legava a Guido Cagnola, nobile intellettuale, esponente del modernismo, critico e collezionista d'arte, proprietario di Villa Cagnola, detta anche «La Gazzada» dall'omonimo paese in cui è sita. Si tratta di un edificio settecentesco che, dall'alto di una collina domina un grande parco secolare disteso lungo una lieve pendenza, che, poco più in là, accompagna lo sguardo fino al lago di Varese adagiato al centro della vallata, e all'arco alpino situato all'orizzonte. La profondità del rapporto instauratosi tra i due, pressoché coetanei (Berenson nasce nel 1865, Cagnola nel 1861), è testimoniata non solo dalla costante corrispondenza epistolare che intrattennero, ma anche dalla frequentazione dei siti artisticamente più significativi, oggetto di studio di Berenson, dove don Guido, mosso dalla stessa passione dell'amico, deve averlo accompagnato più di una volta, essendo, da buon padrone di casa, più pratico dei luoghi. Berenson possedeva due fotografie del grande salone al pianterreno della villa, che, da diverse angolazioni, descrivono quale fosse la disposizione degli arredi (fig. 3 a/b). Le immagini si trovano nella fototeca de I Tatti all'interno del faldone intitolato «View of collections and exhibitions», dove in un fascicolo sono raggruppate fotografie di raccolte provenienti da Gazzada, Helsinki, Londra, Lucca e Napoli. La datazione degli scatti non è indicata, ma supponiamo che siano precedenti rispetto a quelli pubblicati nel volume di Ciardi⁷, che presentano una disposizione degli arredi differente. Il riconoscimento degli oggetti e della loro collocazione all'interno della sala può fornirci interessanti dati sullo stato delle cose all'epoca in cui Berenson frequentava il salotto dei Cagnola, prima che don Guido, rimasto senza eredi diretti, donasse la villa allo Stato Pontificio. Nelle due fotografie presenti ai Tatti sono riconoscibili cinque opere della collezione: la *Madonna con il Bambino* di Paolo Morando detto il Cavazzola, opera firmata e datata⁸ che attesta il debito stilistico del pittore nei confronti di Gerolamo Bonsignori e Francesco Caroto⁹; il *Ritratto di scultore* attribuito a un pittore lombardo della fine del XVII secolo, riconducibile a un artista vicino all'ambiente di Filippo Abbiati¹⁰; il *Ritratto di giovinetta* eseguito da un artista lombardo del primo Seicento prossimo alla cerchia di Carlo Francesco Nuvolone¹¹; infine due paesaggi di Francesco Guardi: un *Capriccio con arco in rovina e porto di mare* e un *Capriccio con tenda e pescatori*. Oggi, di queste cinque opere, solo la *Madonna* del Cavazzola e le due vedute del Guardi si trovano ancora nel salone, mentre i due ritratti sono stati spostati in altri ambienti della villa. Osservando i due scatti, è interessante notare come sia rimasta invariata la disposizione sulle pareti dei quattro arazzi di origine belga, rappresentanti il *Corteo trionfale di Bacco e Arianna*,



4. Francesco De Tatti, *Polittico di Brunello*, Brunello, chiesa di Santa Maria Annunciata

la *Morte di Euridice*, *Flora incoronata da Cupido e Zefiro e Venere e Adone*.

A pochi passi dalla «Cagnola» si trova la chiesa di Santa Croce, dove sono conservati tre affreschi strappati provenienti dalla chiesa di San Bernardino, sempre a Gazzada. Nella fototeca dei Tatti sono presenti otto scatti che ritraggono questa decorazione murale, attribuita da Berenson a un «Follower of Bramantino», in sintonia con l'articolo di Guido Cagnola

apparso su «Rassegna d'Arte» nel 1913¹². Gli studi di Anna Maria Ferrari¹³ hanno portato ad attribuire il ciclo a Francesco De Tatti, pittore varesino del primo Cinquecento. La stessa Ferrari, in un articolo apparso su «Arte Cristiana», sottolinea l'importanza delle otto fotografie conservate a Settignano, essenziali per ricostruire l'originaria disposizione degli affreschi prima dello strappo¹⁴. Le pitture murali di Gazzada non sono le uniche opere di Francesco De Tatti riconducibili al territorio varesino presenti nell'archivio fotografico di Berenson: lì sono infatti custoditi anche sette scatti del polittico conservato nella chiesa di Santa Maria Annunciata di Brunello (fig. 4). L'opera, in cui il De Tatti dimostra di conoscere le novità del classicismo romano, manca dello scomparto centrale. Originariamente al centro del polittico si trovava l'immagine affrescata della *Madonna del latte*¹⁵, firmata e datata dal pittore¹⁶, oggi in una cappella sul fianco meridionale dell'edificio. Infine va segnalata la presenza di tre fotografie del polittico ora presso le Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco: dipinto che denota più di ogni altro la dipendenza dell'artista varesino dalla pittura piemontese dell'inizio del XVI secolo, rappresentata da Giovanni Martino Spanzotti. L'opera in origine si trovava nella chiesa di San Michele a Bosto, castellanza di Varese, ma fu alienata a metà Ottocento; da quel momento si persero le tracce del dipinto¹⁷, fino a quando ricomparve a un'asta di Christie's, a Londra, nel 1971¹⁸.

¹ *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010.

² Le due opere in questione sono: la *Madonna con il Bambino e angeli* del Musée des Beaux-Arts di Nancy e la *Imago pietatis tra la Madonna e San Giovanni Evangelista*, conservata a Craveggia nella chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo.

³ C. Bertelli, *Gli affreschi nella torre di Torba*, Milano 1988; *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano 1992; F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino 1998; S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate 2002; R. Corsini, *Affreschi del Sacro monte di Varese*, Gavirate 2002; M. Miozzi, *Chiese e santuari mariani nel territorio varese*, Varese 2006.

⁴ A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956, p. 137.

⁵ Si veda F. Mazzini, *Gaudenzio Ferrari*, in *Gli affreschi del Santuario di Saronno*, Milano 1955, pp. s.n.

⁶ Si veda C. Motta, *San Magno a Legnano*, Busto Arsizio 1996, pp. 39-40.

⁷ Si veda *La raccolta Cagnola: dipinti e sculture*, a cura di R. P. Ciardi, Milano 1965, p. 11.

⁸ In fondo a sinistra, all'altezza della spalla della Vergine è apposta la firma e la data di esecuzione dell'opera in caratteri lapidari: «PAVLVS. MORA[N]DI / M.D.VIII».

⁹ Si veda C. Gamba, *Paolo Morando detto il Cavazzola*, in «Rassegna d'Arte», IV, 1905, p. 33.

¹⁰ *La raccolta Cagnola...*, cit., p. 67.

¹¹ Si veda *La collezione Cagnola - I dipinti*, a cura di M. Boskovits e G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998, pp. 194-195, n. 62.

¹² G. Cagnola, *Alcuni dipinti poco noti in Lombardia*, in «Rassegna d'Arte», XIII, 1913, pp. 60-63.

¹³ Si veda A. M. Ferrari, *Per Francesco De' Tatti e la pittura del primo Cinquecento nel territorio di Varese*, in «Arte cristiana», N.S., LXXX, 1992, pp. 107-122.

¹⁴ A. M. Ferrari, *Per Francesco De' Tatti...*, cit., p. 107.

¹⁵ C. Cairati, *Francesco De Tatti nei documenti*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011, p. 56.

¹⁶ Sulla base dell'affresco è posta un'iscrizione che recita: «F[RANCISCVS] T[ATTVS] P[INXIT] 1520».

¹⁷ Per una ricostruzione dei passaggi collezionistici avvenuti: S. Facchinetti, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...*, cit., pp. 164-167, n. 38.

¹⁸ A. M. Ferrari, *Per Francesco De' Tatti...*, cit., p. 117; S. Facchinetti, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi...*, cit., pp. 164-167, n. 38. Anche sul retro della fotografia conservata a I Tatti appare il riferimento all'asta Christie's, che si svolse a Londra il 26 novembre 1971, lotto 33.

