

Bernard Berenson. Il cantiere delle «liste»

Patrizio Aiello

C'è un passo di Horace Greenough, 1843, che potrebbe funzionare da esergo per queste pagine: «[...] though the country [gli Stati Uniti d'America] was young, yet the people were old [...]. We forgot that reason had been the dry nurse of the giant offspring, and had fed her from the beginning with the stout bread and meat of fact».¹ È su questo «robusto cibo dei fatti» (così la traduzione di Cesare Pavese)² che si può forse innestare un discorso, parziale e meritevole di più approfondita attenzione, sulle «liste» di Bernard Berenson, quella sorta di *vademecum* per storici dell'arte compo-

¹ Horace Greenough, *American Architecture*, «The United States Magazine and Democratic Review», a. XIII, n. 62, agosto 1843, pp. 206-210; il passo è citato e tradotto in Cesare Pavese, *Maturità americana* [1946], in Francis Otto Matthiessen, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1954 (ed. originale *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941), p. xix.

² Si veda *supra*, nota 1, per il testo di Pavese, pubblicato in origine su «La Rassegna d'Italia», a. XII, 1946, pp. 31-38; poi, postumo, in Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 177-187; poi come testo introduttivo alla già citata traduzione italiana di Matthiessen del 1954 (pp. XIII-XXIII); infine in Cesare Pavese, *Scritti letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 159-168.

ste da lunghi indici dei nomi e dei luoghi di alcuni tra i principali artisti del Rinascimento italiano.³ Converterà, per chi non ha pratica con questi strumenti, fornire poche indicazioni generali. Le «liste» sono le lunghe appendici – in forma di indice dei nomi e dei luoghi – che accompagnano gli studi giovanili di Berenson dedicati ai *Venetian Painters of the Renaissance*, ai *Florentine Painters of the Renaissance*, ai *Central Italian Painters of the Renaissance* e ai *North Italian Painters of the Renaissance*, che si scalano dal 1894 al 1907. In questi indici – «four groundbreaking inventories of Italian painting», secondo l'*Oxford Dictionary of American Art and Artists* –⁴ sono inclusi alcuni tra i principali artisti del Rinascimento italiano e le relative opere che l'autore ha potuto vedere di persona durante le sue molte peregrinazioni per chiese e collezioni pubbliche e private.

Il primo di questi libretti, con i relativi indici, uscì nel 1894, per i tipi dell'editore statunitense Putnam. All'epoca il giovane Berenson – poco meno che trentenne e da sei anni in Italia – era ancora senza un'occupazione, intento a costruirsi una solida formazione storico-artistica basata sui principi morfologici di Giovanni Morelli e alla ricerca della legittimazione di un mestiere sostanzialmente nuovo. È celebre il passo della sua autobiografia, in cui rievoca questo momento:

You see, Enrico, nobody before us had dedicated his entire activity, his entire life to connoisseurship. Others have taken it as a relief from politics [...] others still because they were museum officials, still others because they were teaching art history. We are the first to have no idea, no ambition, no expectation, no thought of reward [...].⁵

È un Berenson che, scrivendo alla sorella Senda, può ancora dirsi «not at all ambitious» e fornire ampie rassicurazioni sulla sua condizione di lettore

³ Per la definizione: John Pope-Hennessy, *Berenson (1988)*, in *On Artists and Art Historians. Selected Books Reviews of John Pope-Hennessy*, a cura di Walter Kaiser e Michael Mallon, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 274-290: 277. Sulla fortuna dell'opera, si ricordi anche la definizione di «Bibbia» data da Giovanni Romano, *Il Berenson in tasca. Milano, Pinacoteca di Brera*, in *La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, a cura di Federico De Melis, Roma, Manifestolibri, 1995, pp. 139-144: 139.

⁴ *Berenson, Bernard*, in Anna Lee Morgan, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 40.

⁵ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, New York, Pantheon, 1949, p. 59.

accanito ma non ancora, all'altezza del 1892, di scrittore: «So don't be disappointed when I tell you that I have no publication to show you. Perhaps in a year or two it will be different».⁶

La sorella non era l'unica a essere preoccupata per la *bohème* di Berenson, e credo vada inserita in questo contesto l'interruzione del rapporto epistolare – per almeno cinque anni, tra il 1889 e il 1894 – con la sua benefattrice Isabella Stewart Gardner, la quale nel 1887 aveva sostenuto economicamente le spese del viaggio europeo del giovane studioso, aspettandosi da lui un altro esito.⁷ Tra chi si preoccupa dell'avvenire di Berenson c'era anche Mary Whitall, sua amante e futura moglie ma, all'epoca dei fatti, ancora sposata con Frank Costelloe. Per non creare scandalo – il rito cattolico con cui era stato celebrato il matrimonio non permetteva il divorzio – lei si faceva passare per allieva di Bernard, benché fosse più anziana di un anno. I due, che condividevano la passione per la pittura italiana del Rinascimento, tra il 1891 e il 1893 compirono numerosi viaggi per l'Europa, studiando e prendendo appunti, esplorando e mappando le opere d'arte che incontravano lungo il loro percorso. Fu in queste prime escursioni che Mary prese l'abitudine di annotare i quadri visti e i commenti di Bernard, stando al racconto di Sylvia Sprigge.⁸ Un racconto, però, che sembra troppo sbilanciato a favore di Berenson, e che relega Mary al ruolo di scrivano. In realtà la coppia aveva una modalità di collaborazione molto più articolata, di recente esaminata da Ilaria Della Monica proprio in relazione ai due testi che Bernard e Mary pubblicarono in quell'*annus mirabilis* che fu, per loro, il 1894: *The Venetian Painters of the Renaissance* e la *Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*.⁹

Sappiamo oggi che entrambi i libri, usciti rispettivamente a firma di Berenson e di Mary (ma con lo pseudonimo «Mary Logan»), hanno la loro

⁶ Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze (da qui in poi Berenson Papers), *BB to Senda Abbott*, Bernard Berenson a Senda Berenson, Firenze, 16 aprile 1892.

⁷ Sull'interruzione del rapporto: James A. Fasanelli, *A Letter from Berenson's Early Years*, «The Burlington Magazine», n. 755, 1966, p. 85.

⁸ Sylvia Sprigge, *La vita di Berenson*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963 (ed. or. London, Allen & Unwin, 1960), p. 127.

⁹ Ilaria Della Monica, *Mary Berenson and The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*, «19. Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», n. 28, 2019, DOI: <http://doi.org/10.16995/ntn.827>.

genesi da un'idea della donna, che nel 1891 li sottopose a Putnam. Questi declinò cortesemente, ma la invitò a combinare lo studio sulla pittura veneziana «with something less cumbrous and of more general interest». Considerandosi inadatta al compito, Mary consegnò lo scritto a Berenson «and advised him to make lists of all the genuine works of Venetian painters».¹⁰ Così fu, e in capo a un paio d'anni – ancora nell'aprile 1893 Berenson «went on making out his list of Venetian paintings» –¹¹ il lavoro fu pronto per essere nuovamente presentato a un editore. Lo scatto in avanti si deve ancora una volta a Mary, che probabilmente approfittò del viaggio a Londra nell'estate del 1893, in occasione di una serie di *Lectures* di Bernard, per tornare alla carica con Putnam, presumibilmente nel suo ufficio londinese.¹²

Si è insistito sulla genesi dei *Venetian Painters* perché è importante, credo, avere presente il ruolo di Mary nella struttura complessiva del libro. Benché sia ormai consolidata l'idea di una collaborazione in cui i contributi individuali sono indistricabili, sarà da ricordare che la proposta delle «lists of all the genuine works» fu di Mary. Una proposta che ha alla base, oltre all'invito dell'editore a qualcosa di meno «cumbrous», un positivismo, in senso non strettamente comtiano, di fondo, una fiducia nelle capacità classificatorie – vale qui a dire attribuzionistiche – di Berenson. Il quale, da parte sua, si trovava più a suo agio nell'ambito delle attribuzioni che in quello della scrittura.¹³ È un dato che talvolta è stato omesso nei numerosi

¹⁰ Hannah Whitall Smith Papers, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Mary Whitall Smith a Robert Pearsall Smith, Firenze, 24 novembre 1893; pubblicata in *Mary Berenson. A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, a cura di Barbara Strachey e Jaynie Samuels, New York-London, Norton & Company, 1983, pp. 54-55 e ripresa in Della Monica, *Mary Berenson*, cit.

¹¹ Berenson Papers, *Mary Berenson's Diaries 1879-1898*, 10 aprile 1893.

¹² I tempi coincidono: Bernard scrive alla sorella Senda, il 17 giugno 1893, a proposito di un «Cours of ten lectures on the Italian masters», da «Giotto, his predecessors and contemporaries» a «Paul Veronese and his predecessors»: Berenson Papers, *BB to Senda Abbott*, Bernard Berenson a Senda Berenson, [Londra?], 17 giugno 1893. Su queste lezioni londinesi, tra il 20 e il 22 giugno 1893: Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge-London, The Belknap Press, 1979, p. 167.

¹³ Su questo aspetto si rimanda alle memorie di Nicky Mariano, futura segretaria di Berenson: «Un altro motivo di discordia tra Mary e B.B. erano gli scritti di B.B. Educata secondo i ferrei principi stilistici di suo fratello Logan, Mary trovava sempre molto da ridire sullo stile e la sintassi di B.B. [...]. Perfino io, non di lingua inglese, scopro spesso

tentativi di ricostruzione del pensiero del giovane Berenson, delle sue fonti e dei suoi modelli.

Da un lato, è arduo sostenere l'importanza delle lezioni di storia dell'arte di Charles Norton seguite a Harvard: Berenson, folgorato durante gli anni universitari dalla prosa di Walter Pater, difficilmente avrebbe potuto condividere il legame tra opera d'arte e morale impostato dal suo docente.¹⁴ È su questa predilezione berensoniana, sul filo dell'*art pour l'art*, che si innesteranno con facilità i principi scientificamente asettici di Giovanni Morelli. I quali, non a caso, saranno criticati da Norton con la sprezzante definizione di «'ear and toenail' school».¹⁵

Dall'altro lato, l'enunciato di una derivazione – dichiarata dallo stesso Berenson –¹⁶ delle sue teorie estetiche da quelle del pragmatista William James non ha resistito alla recente messa alla prova di Andrea Gatti, il quale ha dimostrato che «v'è più d'un motivo per dubitare che la psicologia di James influenzasse la teoria di Berenson»;¹⁷ e del resto, difficilmente si potrebbe indicare la presenza di un principio estetico nel saggio di apertura dei *Venetian Painters*. Sarà il terreno dei *Florentine Painters*, quello in cui

errori di sintassi o di grammatica nei suoi manoscritti» (Nicky Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze, Sansoni, 1969 [ed. originale London, Hamilton, 1966], p. 87). Più generoso il giudizio di Kenneth Clark, per il quale Berenson possedeva uno stile «peculiar». «And he had the misfortune to be surrounded by stylists» (Kenneth Clark, *Bernard Berenson*, «The Burlington Magazine», n. 690, 1960, pp. 381-386: 385).

¹⁴ A questo proposito si rimanda all'episodio tramandato da Mary e poi, tra gli altri, da Sylvia Sprigge, per cui Norton, avuto in prestito da Berenson il *Rinascimento* di Pater, glielo rese dicendo: «Mio caro ragazzo, non va. Non mi piace quel libro. È un libro che puoi leggere solo in bagno» (Sprigge, *La vita di Berenson*, cit., p. 40; ma si veda anche Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017 [ed. or. New Haven, Yale University Press, 2013], p. 59). Sulla necessità per Norton di un «ethical knowledge in an embodied form» si veda Linda Dowling, *Charles Eliot Norton: The Art of Reform in Nineteenth-Century America*, Hannover-London, University Press of New England, 2007, in particolare p. 125.

¹⁵ [Charles Eliot Norton], recensione di Lorenzo Lotto: *An Essay in Constructive Criticism*, «Athenaeum», 13 aprile 1895, p. 481.

¹⁶ «I owe everything to William James, for I was already applying his theories to the visible world. "Tactile values" was really James's phrase, not mine» (Meryle Secrest, *Being Bernard Berenson*, New York, Penguin, 1980, p. 188).

¹⁷ Andrea Gatti, *Piacere estetico e metodo critico. Bernard Berenson fra Russell, James, Bergson e Croce*, in «*In partibus Clivis*». *Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli*, a cura di Gianfranco Fiaccadori, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 626-701: 634.

dibattere l'origine della teoria dei «valori tattili». Nel libro sulla pittura veneziana invece manca qualsivoglia accenno a una compiuta teorizzazione. C'è semmai, in apertura, un rapido richiamo alla funzione del colore – peculiarità della pittura veneta che non poteva non essere richiamata da subito –, che «gives direct pleasure to the eye, but acts like music upon the moods, stimulating thought and memory».¹⁸ Quanto ci sia, in queste poche righe, di un'influenza consciamente pragmatista è difficile dirlo, ma, in assenza di una teorizzazione più densamente compiuta, non si sfugge alla tentazione di leggersi una connessione all'«atteggiamento fondamentale di una nazione, di un'epoca», gli Stati Uniti ancora allo scadere dell'Ottocento. Ora, con la consapevolezza della distanza che separa Berenson dal pragmatismo di James – al netto di un'influenza, entro certi termini, «plausibile [...] perché quella di James fu tra le dottrine più influenti al volgere del XIX secolo» –,¹⁹ e alla luce del ruolo di Mary, vera e propria co-autrice, verrebbe da chiedersi piuttosto quanto di lei ci sia in questo testo.

A differenza di Bernard, Mary dimostrò una certa propensione per gli studi filosofici già ai tempi dell'università; inoltre, William James era un ammiratore degli scritti religiosi di Hannah Whitall, madre di Mary, e fu più volte ospite della sua famiglia a Philadelphia. Se questo non è sufficiente a determinare l'influenza jamesiana sulla giovane, dimostrerà perlomeno una certa dimestichezza con strumenti che Berenson userà sempre con minor disinvoltura. Fu lei stessa a dire di sé: «I was convinced that the only study for serious people was philosophy [...] and spent most of my effort on that subject getting infected with the philosophy of Berkeley».²⁰ E fu di nuovo lei a comporre, come studente del corso di filosofia di George Herbert Palmer, un saggio intitolato *Nihil est in intellectu quod non fuit prius in sensu*: assioma che legittima una lettura in chiave empirica del passo sopra citato, relativo alla percezione del colore nella pittura veneta.²¹ Mary fu

¹⁸ Bernhard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1894, p. 2.

¹⁹ Gatti, *Piacere estetico e metodo critico*, cit., p. 634.

²⁰ La citazione è ripresa da Tiffany L. Johnston, *Mary Whitall Smith [Berenson] at the Harvard Annex*, in *Berenson & Harvard. Bernard and Mary as Students*, <http://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3030>. Si rimanda ancora una volta al testo di Andrea Gatti (*Piacere estetico e metodo critico*, cit., pp. 636-637) per l'importanza di Berkeley nella teorizzazione dei «valori tattili».

²¹ Berenson, *The Venetian Painters* (1894), cit., p. 2 (vedi *supra*, nota 18).

inoltre un'apassionata lettrice di poesia, e in particolare – passione condivisa con Bernard – di Walt Whitman, il quale per qualche tempo frequentò la casa dei suoi genitori in Pennsylvania;²² ma anche di Waldo Emerson e di Henry David Thoreau, e di quella letteratura statunitense che Francis Otto Matthiessen avrebbe poi riunito sotto l'etichetta, editorialmente comoda, di «Rinascimento americano», in seno al quale si sviluppò il mito statunitense dell'«American Adam».²³ Il poeta, dice Emerson, è «the Namer, or Language-maker, naming things sometimes after their appearance, sometimes after their essence, and giving to every one its own name».²⁴ C'è una forte affinità, perlomeno lessicale, con quanto scriverà Mary Berenson a proposito della gioia attribuzionistica sua e di Bernard: «What a passion it was for us in those days to whisper to each other a new name for old things! [...] We used to wonder if Adam had half as much fun naming the animals, as we were having renaming those ancient paintings!».²⁵ È da credere che dietro le parole di Mary agisca, pensando agli anni cui esse si riferiscono (i Novanta dell'Ottocento), un'esigenza classificatoria di tipo positivistico, ma chissà se il ricordo delle letture di qualche anno prima, in particolare di Whitman («the plain old Adam»),²⁶ non abbia avuto un ruolo in questa identificazione veterotestamentaria. Senza insistere troppo su questo punto, sarà sufficiente tornare al passo sopra citato dello *Sketch for a Self Portrait* di Berenson per trovare un riferimento giovanile – filtrato

²² Sul rapporto tra Whitman e la famiglia di Mary: Joann P. Krieg, «Don't let us talk of that anymore»: *Whitman's Estrangement from the Costelloe-Smith Family*, «Walt Whitman Quarterly Review», a. XVII, n. 3, 2000, pp. 91-120; una testimonianza più recente dell'interesse di Mary per il poeta di *Leaves of Grass* è in Ilaria Della Monica, *Notes on Mary Berenson's Diary (1891-1893)*, «Visual Resources», 33, 2017, 1-2, pp. 140-157, in particolare p. 141.

²³ Matthiessen, *Rinascimento americano*, cit.; Richard Warrington Baldwin Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.

²⁴ Ralph Waldo Emerson, *The Poet*, in *Essays: Second Series*, Boston, Munroe and Company, 1844, pp. 3-46: 23.

²⁵ La frase, dalla inedita *Life of Bernard Berenson* scritta da Mary, è citata in Della Monica, *Mary Berenson*, cit., cui si rimanda anche per i corretti riferimenti d'archivio.

²⁶ La definizione è di Emerson, registrata in un appunto del 12 marzo 1833: Ralph Waldo Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks*, a cura di Alfred R. Ferguson, Cambridge, The Belknap Press, 1964, 16 voll., vol. IV, 1832-1834, p. 141.

dalla memoria e dalla volontà di costruzione del proprio mito – allo storico dell'arte come «namer», assegnatore di battesimi:

we must not stop until we are sure that every Lotto is a Lotto, every Cariani a Cariani, every Previtali a Previtali.²⁷

A questo punto si può tornare all'*incipit*, al riferimento di Greenough ai *facts*, misurandolo con la dimestichezza a una tendenza positivista e classificatoria dei due autori – palesi o meno – dei *Venetian Painters*. Non sarà dunque solo un caso che, appena un anno più tardi, di un altro libro di Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, sarà criticato proprio l'eccesso di attenzione ai «facts».²⁸ Ne seguirà una replica di Mary (ancora con lo pseudonimo «Mary Logan»), puntuta quanto teoricamente attrezzata, a sostegno del metodo del compagno.²⁹ Beninteso, per i Berenson, negli *Italian Painters of the Renaissance*, i «facts» non sono di carattere biografico, bensì i dati risultanti da un corpo a corpo con le opere d'arte, che trovano forma nella parte dei quattro libretti che i critici dell'epoca considerarono poco o nulla degna d'interesse: le liste.³⁰ In questi

²⁷ Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, cit., p. 59.

²⁸ George Rice Carpenter, *Reconstructive Criticism*, «Atlantic Monthly», a. LXXV, n. 450, 1895, pp. 556-560.

²⁹ Mary Logan, *The New Art Criticism*, «Atlantic Monthly», a. LXXVI, n. 454, 1895, pp. 263-270.

³⁰ Non stupisce che, tra chi ha da subito compreso la natura delle liste, ci sia Roger Fry, che opportunamente rievoca l'atteggiamento classificatorio e adamitico (cfr. *supra*): «It is only by names that the mind is able to handle the vast material of early art, and Mr. Berenson supplies a structure of which subsequent students may subtilize and refine» (Roger Fry, *The Painters of North Italy*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», n. 60, 1908, pp. 347-349: 347). Per restare nei paraggi della ricezione delle liste, ma dall'altro lato della barricata, si ricorderà che il giovane Longhi, fresco di formazione idealista, proponendosi a Berenson come traduttore dei suoi quattro libretti, si teneva volontariamente alla larga dagli indici, benché, come nota Massimo Ferretti, lo stesso Longhi ne facesse uso, ma con altra funzione, nei suoi scritti sui caravaggeschi di poco posteriori, tra il 1914 e il 1916 (Massimo Ferretti, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari et al., Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 477-495; si rimanda in particolare alle pp. 486-487; per la proposta di traduzione di Longhi: Bernard Berenson e Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli, Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Milano, Adelphi, 1993, in particolare pp. 81-90, nota

elenchi non c'è spazio per aneddoti o considerazioni di carattere estetico, né per rendere conto delle motivazioni alla base dei cataloghi dei pittori. Si guardino le informazioni a corredo della voce di Antonello da Messina, sin dalla prima edizione dei *Venetian Painters*: «B. Circa 1444: d. circa 1493. Began under unknown Flemish painter; influenced by the Vivarini and Bellini». Poco più dei dati anagrafici e di un inquadramento generale. A seguire, c'è l'elenco delle opere attribuite all'artista, di città in città, da Anversa a Vicenza, frutto dell'esame delle opere sempre condotto di persona. C'è da credere all'avvertenza contenuta nella prefazione:

These lists do not pretend to absolute completeness. [...] The author has seen and carefully considered all the pictures he mentions, except one or two at St. Petersburg.³¹

Tornerà su questo punto, con più forza, nella prefazione alla seconda edizione (ed è un indicatore del ruolo non secondario da attribuire alle liste):

The author begs once more to call attention to the fact that, with one or two exceptions, *he has mentioned no pictures that he has not seen*. The lists are the result, not of compilation, but of first-hand acquaintance with the works of art.³²

Non si dovrà tuttavia credere, in una prospettiva genetica, che le liste siano il luogo del travaso degli appunti presi a caldo da Bernard e Mary. Il loro sistema di lavoro è più complesso, in una relazione talvolta indistricabile tra gli avantesti: i *Notebooks*, le *Notes*, i diari di Mary, le fotografie (sul retro delle quali – come ha dimostrato Ilaria Della Monica – le idee potevano

1a). Ancora sulla considerazione che aveva Longhi, più da grande, delle liste, si veda la definizione di «nuovo orario delle ferrovie artistiche italiane» data nelle prime pagine dell'*Officina ferrarese*: Roberto Longhi, *Officina ferrarese (1934)*, in *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 9 (anche su questo punto si rimanda a Ferretti, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, cit., p. 487); colgo l'occasione per ringraziare Massimo Ferretti per il continuo e proficuo scambio anche su questi argomenti, durante i tanti colloqui pisani.

³¹ Berenson, *The Venetian Painters* (1894), cit., p. ix.

³² Bernhard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1895, p. iii (corsivo dell'autore).

mutare e prendere forma) e così via.³³ Non si può prescindere da questi materiali, nel considerare i passaggi editoriali dei *Venetian Painters* pubblicati da Putnam in un arco di tempo che va dal 1894 della *princeps* al 1914 dell'ultima ristampa, in una sequenza non propriamente lineare. Il libro esce infatti in una seconda edizione, riveduta, già nel 1895; una terza edizione, notevolmente ampliata, si avrà nel 1897. Questo stesso anno Putnam immette sul mercato un'ulteriore edizione, di formato più grande e con 24 illustrazioni, che è definita semplicemente «reprint» ma che, per ammissione dello stesso autore, contiene «a fair number of new items [...] in the lists»;³⁴ il cambio del formato e l'inclusione di un corredo iconografico, oltre alle varianti, comportano di necessità una ricomposizione del testo in tipografia e, di conseguenza, legittimano a definirla una nuova, quarta edizione. La quale però, stranamente, non è tenuta in conto, e così nel 1898 l'editore dà alle stampe una nuova impressione della terza edizione: la derivazione è indicata in frontespizio. Sarà questa seconda impressione a fare da modello per le successive nove ristampe (1899, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1911, [1912] e [1914]). Per qualche anno le liste dei *Venetian Painters*, insieme a quelle degli altri tre volumetti sui pittori del Rinascimento, non cesseranno di essere sottoposte ad aggiornamenti, e ne sono indicatori eloquenti le pagine fittamente postillate degli esemplari che si conservano presso la Berenson Library di Villa I Tatti.³⁵ Putnam ne è l'editore fino alla prima guerra mondiale; dopodiché, in seguito a una lunga pausa, sarà l'oxoniense Clarendon a fornire una nuova edizione dell'opera berensoniana, in una *facies* radicalmente diversa, separando i saggi e le liste in due volumi distinti, entrambi pubblicati nel 1932: *Italian Painters of the Renaissance* per i saggi e *Italian Pictures of the Renaissance* per le liste.³⁶

³³ Della Monica, *Notes on Mary Berenson's Diary*, cit., in particolare pp. 152-154.

³⁴ Bernhard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, with Twenty-Four Photogravure Illustrations, London-New York, Putnam's Sons, 1897², p. III.

³⁵ I tre volumi, custoditi presso la Berenson Library di Villa I Tatti, riportano le seguenti segnature: SpC ND 621.V5 B5 1894 S; SpC ND 621.V5 B5 1895 S; SpC ND 621.V5 B5 1897 S. Ringrazio Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo per avermi messo a disposizione questi e altri materiali.

³⁶ Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, The Clarendon Press, 1932. I due volumi erano in gestazione già da qualche anno, almeno dal 1924 (Berenson Papers, *G. P. Putnam's to MB*, Londra, 15 ottobre 1924).

Qui gli artisti, non più ordinati per appartenenza alle «scuole» (veneziana, fiorentina, dell'Italia centrale o settentrionale, secondo la classificazione editoriale di comodo di Berenson), sono riuniti sotto un unico elenco alfabetico. È mutata la fisionomia, e anche l'assetto dell'opera: se le liste originarie prevedevano *corpora* tutto sommato ridotti, limitati nelle intenzioni ai soli dipinti sicuramente autografi, in queste i limiti si allargano a comprendere «every work that shows the distinct trace of his [dell'artista] creative purpose, whether largely or only in small part by his own hand».³⁷ È ormai un altro libro rispetto a quello pubblicato nel 1894, e sarebbe perciò inutile tentare di stabilire un rapporto diretto di filiazione: sono cambiati i tempi, le attribuzioni, i mezzi e, non ultimo, l'autore. Il quale, nell'avvertenza all'edizione italiana (1936), scrive: «[...] gran parte delle conclusioni furono raggiunte diversi anni or sono e non sempre resistono ai lumi dei quali è possibile inondarle oggigiorno»;³⁸ insomma, un elevato livello di coscienza del mutare di una disciplina e, con una punta di risentimento, del ruolo del conoscitore, al cui occhio si affiancano ormai nuovi strumenti d'indagine (se i «lumi» di «oggigiorno» si possono identificare, ad esempio, con la lampada di Wood, già in uso in quegli anni).

Si dovrà attendere l'ennesima, ultima edizione delle *Lists* perché le «scuole» tornino a essere ospitate in volumi separati: un progetto varato nel 1957, con i due volumi delle *Italian Pictures* dedicati alla *Venetian School*, e che è giunto in porto nel 1968, con i tre sulle *Central Italian and North Italian Schools*,³⁹ la cui curatela, affidata a Luisa Vertova, proibisce di

³⁷ Berenson, *Italian Pictures*, cit., p. III.

³⁸ Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Hoepli, 1936, p. [v]. Il libro esce, come per l'originale Clarendon, in coppia con Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1936; entrambi sono tradotti da Emilio Cecchi per la neonata collana di Mario Broglio «Valori plastici».

³⁹ Quest'ultima serie delle *Italian Pictures of the Renaissance*, che si presenta come un'edizione aggiornata delle *Lists* di Clarendon (cfr. *supra*, nota 36), è divisa in tre parti: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London, Phaidon, 1957, 2 voll.; Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, Phaidon, 1963, 2 voll.; Bernard Berenson, *Central Italian and North Italian Schools*, London, Phaidon, 1968, 3 voll. Saranno tradotte in italiano, in co-edizione con Sansoni, solo le *Pitture italiane del Rinascimento. La scuola veneta*, London-Firenze, Phaidon-Sansoni, 1958, 2 voll. L'editore fiorentino, sempre in co-edizione con Phaidon, aveva già ripubblicato pochi anni prima il volume *I pittori italiani del Rinascimento*

stabilire un rapporto piano con le edizioni precedenti, poiché molte delle attribuzioni presentate in quella sede sono da ascrivere alla studiosa. Il ritorno a una struttura quadripartita delle liste risponde principalmente a un incremento delle dimensioni di ciascuna «scuola»; gli artisti sono considerevolmente aumentati, così come i loro cataloghi, che comprendono ora anche le opere di bottega. Nel corso degli anni si è fatta strada l'idea – assente nella prima incarnazione delle liste, ma già *in nuce* nell'edizione Clarendon – di tessitura di un *corpus* della pittura italiana del Rinascimento, e si può facilmente misurare, al di là delle distanze scientifiche o umane – la prossimità cronologica con le imprese di Max Friedländer sulla pittura fiamminga e olandese (1924-1937) o di Richard Offner sulla pittura fiorentina (1930-1965); unico modello apertamente citato da Berenson, tuttavia, è il *Corpus Vasorum Antiquorum*, avviato nel 1922.⁴⁰

È utile tenere presente la natura differente delle *Lists* degli anni Trenta e del dopoguerra, anche per evitare un tentativo di ricostruzione evolutiva delle attribuzioni, dagli elenchi giovanili a quelli più tardi. Ci si limiterà, dunque, di seguito a portare qualche esempio di varianti là – tra il 1894 e il 1898 – dove è più utile districarsi tra edizioni, impressioni e ristampe, e dove gli interventi dell'autore possono sembrare più surrettizi, nascosti tra una tiratura e l'altra.

La principale tipologia di variante fa capo ai cambi di attribuzione da parte di Bernard o, talvolta, di Mary. Un esempio è l'inclusione nella quarta edizione (la seconda stampata nel 1897, che indicheremo con V1897²) del *Festino degli dei* – che oggi riconosciamo come opera di Giovanni Bellini e del giovane Tiziano, conservata alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1942-9.1) – nel catalogo del pittore belliniano Marco Basaiti. Un azzardo, poiché il quadro – che all'epoca si trovava nella collezione del duca di Northumberland, ad Alnwick Castle – reca la firma «joannes bellinus venetus | MDXIII» ed era già noto agli studi come opera tarda di Bellini.⁴¹ Ma è un azzardo comprensibile, con le lenti di quegli anni, in un momento di riorganizzazione del pensiero sul tardo Giovanni Bellini, con i

(1954), in un lussuoso volume con 400 illustrazioni (e in una veste grafica affine a Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, London, Phaidon, 1952).

⁴⁰ Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, cit., vol. I, p. vii.

⁴¹ Si veda, ad esempio, John Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, London, Murray, 1871, 2 voll., vol. I, pp. 192-193.

funzionali e opportuni contenitori alla Pseudo-Basaiti. Berenson, che pure non ha mai creduto alla necessità di questa figura fittizia, include il quadro di Alnwick in un gruppo di opere che aveva già tentativamente attribuito a Basaiti in occasione della mostra sulla pittura veneziana alla New Gallery di Londra nel 1895. Visto dal vivo troppo tardi per essere pubblicato in quel gruppo, resta una traccia del parere sul *Festino* nella copia – fittamente postillata – della seconda edizione (V1895, p. 81) custodita nella Berenson Library di Villa I Tatti. L'appunto, che non è databile, servirà non per la terza edizione (V1897), ma per quella che abbiamo definito come quarta (V1897², p. 73), che infatti registrerà, alla voce Basaiti: «Alnwick. The Duke of Northumberland, A Bacchanal of the Gods (the figures only)». Il riferimento all'opera di Alnwick tuttavia scompare nel 1898, in quella che si può definire una seconda impressione della terza edizione (V1898, p. 82). Si potrebbe credere che l'eliminazione sia opera di Berenson, pentito dell'attribuzione, ma non si spiegherebbe in questo caso l'opinione in favore di Basaiti reiterata in un intervento dello storico dell'arte che si può datare al 1901.⁴² Sarà lecito dunque supporre che l'editore, dal 1898, abbia smesso di aggiornare le liste secondo le direttive di Berenson, il quale non ha più avuto o la volontà o l'occasione di controllare le pubblicazioni. Le ultime integrazioni sono state apportate nell'edizione illustrata (V1897²), ma dovendo ristampare il formato tascabile Putnam ha forse ritenuto più economico recuperare le lastre della precedente edizione (V1897), senza curarsi delle modifiche nel frattempo introdotte.

La mancata acquisizione in V1898 delle novità di V1897² – sia detto, non di rilevanza tale da ribaltare l'assetto dell'opera – ha avuto talvolta delle ricadute sulla fortuna critica delle opere. È il caso, ad esempio, della *Sacra conversazione* di Bonifacio de' Pitati già nella collezione del marchese di Lansdowne a Bowood (Calne, Wiltshire), registrata solo in V1897², p. 84; se ne perde memoria nelle emissioni e ristampe successive, ed è assente anche nelle liste del 1932 (e 1936), per tornare però in quelle del 1957 (vol. I, p. 41), forse a causa della sollecitazione provocata dalla vendita presso Agnew's

⁴² Bernhard Berenson, *Venetian Painting, Chiefly Before Titian [at the Exhibition of Venetian Art, New Gallery, 1895]* [1895], in *The Study and Criticism of Italian Art*, London, George Bell and Sons, 1901, pp. 91-146. È la ripubblicazione, con minime varianti e aggiunte, del testo citato *infra*, nota 48. Una di queste varianti riguarda proprio il quadro di Alnwick: «When I wrote thus I was unacquainted with the famous Bacchanal painted in 1514 in Giambellino's workshop, in great part, I believe, by Basaiti» (ivi, pp. 113-114, nota 2).

nel 1955.⁴³ Sorte analoga, per portare un altro esempio, la ebbe il *Ritratto di umanista* di Sebastiano del Piombo, anch'esso allora nella collezione del marchese di Lansdowne e oggi a Washington, National Gallery of Art (inv. 1961.9.38): inserito in V1897² (p. 114), è poi escluso in V1898 (e seguenti), fino – questa volta – alle liste del 1932 (p. 521). E ancora, il *Ritratto di giovane donna come vergine saggia*, già nella collezione Cook di Richmond e oggi, anch'esso, alla National Gallery of Art di Washington (inv. 1952.2.9): presente in V1897² (p. 114), tornerà solo nel 1932 (p. 522), non più identificata «as the Magdalene (?)» ma come semplice «Bust of Woman».⁴⁴

Vale la pena segnalare anche un esempio per un caso «inverso», cioè di un'espunzione voluta da Berenson in 1897², ma negletta dall'editore. Si tratta della «Lady dressed as a Queen» registrata, sotto la voce Tintoretto, all'Accademia Carrara di Bergamo con il numero di catalogo 111 (V1894, p. 118; V1895, p. 118; V1897, p. 135), che non compare in V1897² ma che torna a partire da V1898. Il quadro, *Ritratto di donna vestita all'orientale* (inv. 416), passava per Tintoretto nei repertori più antichi della galleria bergamasca,⁴⁵ attribuzione alla quale Berenson si è accodato non potendo conoscere il parere quantomeno dubitativo di Cavalcaselle, espresso nella ricognizione del 1878 e mai diffuso a mezzo stampa.⁴⁶ Lunghi dal tentare di stabilire un'intenzione dell'autore, l'eliminazione dal catalogo del Tintoretto di quest'opera probabilmente di bottega, e che dunque non presenta i caratteri di autografia richiesti, sembra più aderente alla volontà del gio-

⁴³ Si veda Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 15, 1986, pp. 83-134: 107, nota 32, anche per i dettagli dell'asta Agnew's; per un inquadramento del dipinto nel percorso del pittore veronese si rimanda alla scheda di Luisa Attardi, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), edizione rivista e corretta, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pp. 434-436.

⁴⁴ Va riconosciuto a Berenson di essere stato tra i primi, in queste liste del 1897, ad aver sostenuto l'identificazione del soggetto proposta da Constance Jocelyn Ffoulkes (*L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, «Archivio storico dell'arte», a. II, 1895, pp. 247-267: 254-255).

⁴⁵ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo, Stabilimento Tipografico F. e P. Fratelli Bolis, 1881, p. 22, n. 111.

⁴⁶ Si rimanda alla tesi di dottorato di Olga Piccolo (*La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla «History» di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Università degli Studi di Bergamo, XXVIII ciclo, a. a. 2014-2015 [relatore G. C. F. Villa], p. 314), dove si legge la corretta precisazione di Cavalcaselle: «Tintoretto (seguace di)».

vane Berenson di ricostruzione delle singole personalità artistiche (ancora, «every Lotto a Lotto, every Cariani a Cariani», come si ricordava sopra). Se ne potrà dedurre che la reintroduzione è opera dell'editore; o meglio, è conseguenza del reimpiego delle vecchie lastre.⁴⁷

Bisogna poi tener presente che l'appunto preso in parallelo all'esame autoptico (come si è visto sopra, il fondamento dell'opera di Mary e Bernard Berenson) si va a sedimentare sopra una letteratura di riferimento – o più banalmente su un parere per cui vige il principio di autorità – che ha un suo rilievo nella determinazione finale dell'attribuzione. In altre parole, talvolta non è sufficiente sondare i molti materiali d'archivio superstiti per determinare le ragioni di un'attribuzione. Per fare un esempio, tra la seconda (1895) e la terza edizione (1897) dei *Venetian Painters* Berenson elimina l'*Ecce Homo* di sir Francis Cook dall'elenco di Antonello da Messina (p. 80); lo reintegrerà nel 1932, dopo una lunga permanenza sotto la voce del pittore lombardo Andrea Solario. È evidente che nella virata giovanile un ruolo fondamentale l'ha avuto una personalità di riferimento come Gustavo Frizzoni, «the most competent living judge of Lombard art».⁴⁸ Sarà da dire, per completezza e per non smentire la dichiarazione di Berenson sulla «first-hand acquaintance», che il cambio di attribuzione è giunto dopo una «detailed inspection» dell'opera, che «soon reveals the justice of its attribution».⁴⁹

⁴⁷ Non stupirà invece – né credo sia da intendere come prova della desiderata permanenza del lemma nelle liste giovanili posteriori al 1897 – che il quadro della Carrara figuri negli elenchi, dai confini più ampi, del 1932 (p. 557; 1936, p. 479) e del 1957 (p. 176) sempre con un punto di domanda.

⁴⁸ Bernhard Berenson, *Venetian Painting, Chiefly Before Titian, at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery*, London, Vacher & Sons Printers, 1895, p. 15 (è la prima edizione, da cui si cita, del testo poi ripubblicato in *The Study and Criticism of Italian Art*, London, George Bell and Sons, 1901, pp. 91-146; cfr. *supra*, nota 42). L'espunzione dell'*Ecce Homo* dal catalogo del pittore siciliano permane anche nelle impressioni successive dei *Venetian Painters*, fino all'ultima del 1911 (del resto lo stesso Frizzoni si dice ancora convinto del riferimento a Solario in Gustavo Frizzoni, *Rivelazioni della Galleria Cook a Richmond*, «Rassegna d'arte antica e moderna», a. I, 1914, pp. 121-134: 132). Il quadro troverà provvisoriamente casa, nel 1907, in Bernhard Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1907, p. 295, alla voce *Andrea Solario*. Berenson tornerà all'attribuzione ad Antonello solo a partire da Berenson, *Italian Pictures* (1932), cit., p. 25.

⁴⁹ Berenson, *Venetian Painting, Chiefly Before Titian*, cit., p. 15.

Alle tipologie di interventi sopra indicate, che richiedono un grado di elaborazione storico-artistica più o meno elevato, si aggiunge infine una serie di correzioni formali, quelle dovute cioè a banali refusi, come nel caso della collezione «Cooke», che già in V1895 diventa, correttamente, «Cook»,⁵⁰ e quelle conseguenti agli spostamenti delle opere. Per rimanere intorno ad Antonello da Messina, ad esempio, il *San Gerolamo nello studio* (oggi alla National Gallery di Londra, inv. NG1418) nelle liste del 1894 è indicato a Londra, nella collezione di Lord Northbrook, dove Berenson lo aveva visto nel luglio 1893. Il passaggio alla galleria nazionale londinese, avvenuto nel 1894, è immediatamente registrato in V1895.⁵¹ Da legare a una contingenza è anche la correzione, tra 1894 e 1895, da «Sir Henry Layard» a «Lady Layard»: il collezionista morì nel luglio del 1894, troppo tardi perché se ne potesse tenere conto nelle liste della *princeps*.

Allestire un repertorio completo delle differenze tra edizione ed edizione può avere un valore relativo, nel momento in cui ci si applichi a valutare l'importanza, nei singoli casi, di una corretta menzione nella fortuna critica di un'opera più che di un artista. Non è quello che si è tentato di fare qui, dove si è piuttosto provata la strada di un sondaggio esemplare, portando alla luce alcune tipologie di interventi che hanno dato forma – in un percorso, si è visto, non sempre lineare – a uno dei casi editoriali più importanti per la storia dell'arte tra Otto e Novecento, e che ha originato uno strumento usato da più di una generazione di studiosi come una sorta di «Baedeker» da portare in tasca.

patrizio.aiello@sns.it

⁵⁰ Non meriterebbe segnalare un banale refuso come l'aggiunta di una «e» al cognome del collezionista di Richmond, se non perché indicativo del processo che porta dalle *Notes* e dai *Notebooks* (dove compare, nel taccuino 1893-1898, la forma «Cooke») alle *Lists*. Come si avvertiva, tuttavia, non si deve pensare a una derivazione automatica: su quello stesso taccuino, infatti, compaiono altre modifiche e numerose attribuzioni che non avranno esito a stampa.

⁵¹ La *princeps* dei *Venetian Painters* – pubblicata intorno alla metà di marzo (fa fede la dedica di Bernard a Mary sulla copia ancora oggi custodita a Villa I Tatti) – non fa in tempo a registrare il passaggio di proprietà. In un quaderno senza titolo (Berenson Papers, *MB Notebooks*, c. s.n.), redatto da Mary tra il 1893 e il 1898, il quadro è registrato sotto la voce *Northbrook. Lord*, alla data «July 1893». Una correzione della stessa mano indica il passaggio alla «N. Gallery». La copia della prima edizione custodita a Villa I Tatti registra un analogo intervento (Berenson, *The Venetian Painters* [1894], cit., p. 80).

Riferimenti bibliografici

- Berenson, Bernard*, in Anna Lee Morgan, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 40.
- Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo, Stabilimento Tipografico F. e P. Fratelli Bolis, 1881.
- Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), edizione rivista e corretta, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Mary Berenson. A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, a cura di Barbara Strachey e Jaynie Samuels, New York-London, Norton & Company, 1983.
- Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1894.
- Venetian Painting, Chiefly Before Titian, at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery*, London, Vacher & Sons Printers, 1895; poi in *The Study and Criticism of Italian Art*, London, George Bell and Sons, 1901, pp. 91-146.
- The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1895.
- The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1897.
- The Venetian Painters of the Renaissance*, with Twenty-Four Photogravure Illustrations, London-New York, Putnam's Sons, 1897².
- The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, Putnam's Sons, 1898 (e successive ristampe: 1899, 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1911, [1912] e [1914]).
- North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1907.
- Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, The Clarendon Press, 1932.
- I pittori italiani del Rinascimento*, traduzione di Emilio Cecchi, Milano, Hoepli, 1936.
- Pittura italiana del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, traduzione di Emilio Cecchi, Milano, Hoepli, 1936.

- Sketch for a Self-Portrait*, New York, Pantheon, 1949.
- Italian Painters of the Renaissance*, London, Phaidon, 1952.
- I pittori italiani del Rinascimento*, London-Firenze, Phaidon-Sansoni, 1954.
- Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London, Phaidon, 1957, 2 voll.
- Pittura italiana del Rinascimento. La scuola veneta*, London-Firenze, Phaidon-Sansoni, 1958, 2 voll.
- Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, London, Phaidon, 1963, 2 voll.
- Central Italian and North Italian Schools*, London, Phaidon, 1968, 3 voll.
- Bernard Berenson e Roberto Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli, Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Milano, Adelphi, 1993.
- Kenneth Clark, *Bernard Berenson*, «The Burlington Magazine», n. 690, 1960, pp. 381-386.
- Rachel Cohen, *Bernard Berenson. Da Boston a Firenze*, Milano, Adelphi, 2017 [ed. or. New Haven, Yale University Press, 2013].
- Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, London, Murray, 1871, 2 voll.
- Ilaria Della Monica, *Notes on Mary Berenson's Diary (1891-1893)*, «Visual Resources», n. 33, 2017, 1-2, pp. 140-157.
- Mary Berenson and The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*, «19. Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», n. 28, 2019, DOI: <http://doi.org/10.16995/ntn.827>.
- Linda Dowling, *Charles Eliot Norton: The Art of Reform in Nineteenth-Century America*, Hannover-London, University Press of New England, 2007.
- Ralph Waldo Emerson, *The Poet*, in *Essays: Second Series*, Boston, Munroe and Company, 1844, pp. 3-46.
- The Journals and Miscellaneous Notebooks*, a cura di Alfred R. Ferguson, 16 voll., vol. IV, 1832-1834, Cambridge, The Belknap Press, 1964.
- James A. Fasanelli, *A Letter from Berenson's Early Years*, «The Burlington Magazine», n. 755, 1966, p. 85.
- Massimo Ferretti, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari et al., Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 477-495.

- Constance Jocelyn Ffoulkes, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, «Archivio storico dell'arte», a. II, 1895, pp. 247-267.
- Gustavo Frizzoni, *Rivelazioni della Galleria Cook a Richmond*, «Rassegna d'arte antica e moderna», a. I, 1914, pp. 121-134.
- Roger Fry, *The Painters of North Italy*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», n. 60, 1908, pp. 347-349.
- Andrea Gatti, *Piacere estetico e metodo critico. Bernard Berenson fra Russell, James, Bergson e Croce*, in «*In partibus Clivus*». Scritti in onore di Giovanni Pugliese Carratelli, a cura di Gianfranco Fiaccadori, Napoli, Vivarium, 2006, pp. 626-701.
- Horace Greenough, *American Architecture*, «The United States Magazine and Democratic Review», a. XIII, n. 62, agosto 1843, pp. 206-210.
- Tiffany L. Johnston, *Mary Whitall Smith [Berenson] at the Harvard Annex*, in *Berenson & Harvard. Bernard and Mary as Students*, <http://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3030>.
- Joann P. Krieg, "Don't let us talk of that anymore": *Whitman's Estrangement from the Costelloe-Smith Family*, «Walt Whitman Quarterly Review», a. XVII, n. 3, 2000, pp. 91-120.
- Richard Warrington Baldwin Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.
- Mary Logan, *The New Art Criticism*, «Atlantic Monthly», a. LXXVI, n. 454, 1895, pp. 263-270.
- Roberto Longhi, *Officina ferrarese (1934)*, in *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940-55*, Firenze, Sansoni, 1956.
- Nicky Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze, Sansoni, 1969 [ed. or. London, Hamilton, 1966].
- Francis Otto Matthiessen, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1954 [ed. or. *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941].
- [Eliot Norton Charles], recensione di *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Criticism*, «Athenaeum», 13 aprile 1895, p. 481.
- Cesare Pavese, *Maturità americana*, «La Rassegna d'Italia», a. XII, 1946, pp. 31-38; poi in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einau-

- di, 1951, pp. 177-187; poi in Francis Otto Matthiessen, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1954 [ed. or. *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941], pp. XIII-XXXIII; poi in Cesare Pavese, *Scritti letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 159-168.
- Olga Piccolo, (*La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla «History» di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Università degli Studi di Bergamo, XXVIII ciclo, a. a. 2014-2015 (relatore G. C. F. Villa).
- John Pope-Hennessy, *Berenson (1988)*, in *On Artists and Art Historians. Selected Books Reviews of John Pope-Hennessy*, a cura di Walter Kaiser e Michael Mallon, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 274-290.
- George Rice Carpenter, *Reconstructive Criticism*, «Atlantic Monthly», a. LXXV, n. 450, 1895, pp. 556-560.
- Giovanni Romano, *Il Berenson in tasca. Milano, Pinacoteca di Brera*, in *La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, a cura di Federico De Melis, Roma, Manifestolibri, 1995, pp. 139-144.
- Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge-London, The Belknap Press, 1979.
- Meryle Secrest, *Being Bernard Berenson*, New York, Penguin, 1980.
- Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 15, 1986, pp. 83-134.
- Sylvia Sprigge, *La vita di Berenson*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963 (ed. or. London, Allen & Unwin, 1960).