

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

UN'AMICIZIA (POCO) DISINTERESSATA: IL RAPPORTO TRA VITTORIO CINI E BERNARD BERENSON*

Stefano Bruzzese

Il maggior critico d'arte mi onorava della sua amicizia. Legatissimo a tutta la mia famiglia, fu ospite nella mia casa di Venezia [...]. Rifiutava di dare giudizi. Io non gliene chiesi mai e questo gli offrì il pretesto per dire [...], ironicamente: Vittorio mi apprezza come uomo [...]. Mi ha ricordato in alcuni suoi scritti e libri. Fui ospite suo ogni volta che andavo a Firenze e da lui conobbi molte personalità, fra le quali il Re Gustavo di Svezia. Lo accompagnai spesso nelle sue visite alle esposizioni o mostre. Era un vero godimento! Insegnava come si guardava un quadro¹.

Con queste poche battute, scritte a matita su un foglietto volante tra vari ripensamenti, Vittorio Cini (1885-1977) profila telegraficamente il suo rapporto con Bernard Berenson (1865-1959).

Quando si parla della straordinaria avventura di Cini come collezionista, il nome di Berenson è sempre citato tra i suoi consiglieri. A lui spetta anche il ricordo forse più celebre della febbrile passione per le opere d'arte del conte ferrarese: «l'unico italiano» di temperamento «faustiano che io conosca», portato da un attivismo inarrestabile a «costruire», «edificare», «creare», a scovare in continuazione oggetti per arricchire quella che si può ben definire una delle più ingenti raccolte private del Novecento italiano².

* Pubblico qui in una versione leggermente rivista e corredata di un apparato di note orientative il mio intervento alla giornata di studio *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento organizzata a Venezia, alla Fondazione Giorgio Cini, il 14 novembre 2017. Un sentito ringraziamento a Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo, degli Archivi della Biblioteca Berenson a I Tatti; a Giovanni Agosti, Leo Forte, Alessandro Martoni, Antonio Mazzotta, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta e Carl Strehlke.*

¹ L'appunto, non datato, si conserva nell'archivio degli eredi Cini a Venezia (d'ora in poi AVC), b. P1 34, f. 154. In calce è siglato, sempre a matita, il nome di «Nicky Mariano»: si tratta forse di note predisposte per la storica collaboratrice di Berenson (al secolo, Elisabetta Mariano), magari in previsione della stesura di *Forty years with Berenson*, edito in prima edizione a New York nel 1966.

² B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, Milano 1966, p. 302. Il ricordo, datato 14 maggio 1954, continua: «Lui raccoglie i suoi tesori d'arte perché gli fa piacere comprarli e in parte può darsi per speculazione. Ma San Giorgio è proprio il suo gioiello: la costruzione è quasi finita e arredata con tutta l'eleganza del passato e con tutti i comodi del presente. Percorre il mondo per trovare i tappeti adatti, le tavole, le seggiole, le librerie monumentali, gli armadi, per non parlare della Scuola Navale, di quella per gli artigianelli, del Teatro Verde, della sala da conferenze, di quella da concerti ecc. ecc. Vive per questa creazione; niente lo rende più felice che di mostrarla, felice quanto un bambino che gioca con la rena. Lui stesso resta un bambino ed è la sorgente del suo irresistibile fascino».

Oltre al naturale interesse del conoscitore per questo patrimonio, intrecciando gli stralci dei diari di Berenson pubblicati, i suoi manoscritti e le carte sopravvissute della corrispondenza tra I Tatti e Venezia, si percepisce anche l'intensità di un'amicizia di carattere privato, maturata nel tempo, e di cui è bene provare a rintracciare la nascita e gli sviluppi. Solo così si può valutare la reale ricaduta di questa frequentazione e di questo rapporto sugli orientamenti di Cini nella selezione e nell'allestimento tra le sue abitazioni delle opere acquistate³.

Il primo tentativo di avvicinamento da parte di Berenson deve risalire al 1939, quando si chiudono i lavori di restauro del castello di Monselice, guidati dalla regia di Nino Barbantini. Un'impresa di enorme portata, per l'impegno finanziario e per la concezione degli spazi, arredati secondo un progetto unitario che rispecchia solo in parte ancora il gusto delle case-museo della fine del secolo precedente, con mobili e oggetti d'epoca o in stile in ogni ambiente, un'armeria e una selezione di opere d'arte di secoli diversi distribuite secondo scelte funzionali o esornative (fig. 1). Il tutto immerso in un'atmosfera capace di restituire anche un sentore di *art déco* che tiene conto delle esperienze museografiche maturate da Barbantini negli anni⁴.

Probabilmente sedotto, anzitutto, dalla possibilità di entrare in contatto con Cini e l'enorme quantità di opere che fino a questo momento ha già riunito tra Venezia e Monselice, Berenson gli scrive chiedendo di essere accompagnato in visita al castello. Dai toni cerimoniosi della risposta, inviata da Rimini il 18 agosto 1939, si intuisce che i due non si devono essere ancora conosciuti, almeno non formalmente⁵. E neanche questa sarà l'occasione. Nonostante le buone intenzioni, con la promessa di «profittare» anche dell'invito di Berenson per un soggiorno a I Tatti, il *rendez vous* al castello di Monselice non ebbe luogo, e anzi solo molti anni più tardi Berenson riuscirà a vedere con i propri occhi questo monumento delle fatiche e degli ideali estetici di Barbantini⁶.

3 Un unico riscontro preciso, ma abbastanza significativo nel valutare la possibile influenza di Berenson sulle scelte d'arredamento nell'abitazione veneziana di Cini. La credenza fiorentina di inizio Cinquecento, ampiamente rimaneggiata nel XIX secolo, che il conte acquista, non sappiamo quando, dalla collezione Contini Bonacossi (*Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*, a cura di F. Zeri, M. Natale, A. Mottola Molino, Firenze 1984, p. 62, n. 34) è identica a quella che Berenson si era fatto confezionare per il suo studio ai Tatti. Un manufatto estremamente elegante ammirato anche da Isabella Stewart Gardner, che dopo una visita a Settignano nel 1906 ne chiede una versione in tutto simile a Bardini, ancora visibile nella Long Gallery della sua casa museo a Boston (E. Camporeale, *Il mito di Firenze tra Otto e Novecento. Echi e arredi fiorentini in America*, in *Vespucchi, Firenze e le Americhe*, atti del convegno [Firenze, 22-24 novembre 2012], a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, Firenze 2014, pp. 374-376).

4 A. Bettagno, *Nino Barbantini a Monselice e a San Giorgio Maggiore*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso 1995, pp. 109-113; G. Ericani, *La Casa Museo di Vittorio Cini nel Castello di Monselice e l'allestimento di Nino Barbantini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 2001), a cura di F. Lanza, Feltre 2003, pp. 55-72; *Monselice. La rocca, il castello. Dalla fondazione «Giorgio Cini» alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, Cittadella 2003.

5 Firenze-Settignano, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti-The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi ABB), *The Bernard and Mary Berenson Papers, Correspondence*, 34, 24, f. [1.1].

6 È lo stesso Berenson a ricordare, nell'*Introduzione agli Scritti d'arte inediti e rari* di Nino Barbantini,

Cini del resto in questo periodo è impegnato su tutt'altri fronti. È da poco rientrato da una lunga missione negli Stati Uniti, dove si è recato in veste di commissario generale per la prevista Esposizione Universale di Roma del 1942, con lo scopo ufficiale di ottenere l'impegno per la partecipazione delle istituzioni americane all'evento, e con l'incarico informale di verificare le posizioni del governo di Roosevelt in caso di prevedibili crisi belliche⁷. I mesi che seguono devono essere abbastanza frenetici e l'inizio della guerra a fine anno pone in ultimo piano promesse di incontri e visite di piacere come quelle avanzate a Berenson.

Piacerebbe conoscere qualcosa di più di questo viaggio americano, che a Cini vale anche la conoscenza di Ezra Pound⁸. Al di fuori degli impegni ufficiali, che cosa può

pubblicati nel 1953, che uno dei suoi ultimi incontri con lo studioso ferrarese «fu quando nel 1951 con Vittorio Cini e con lui ci recammo a visitare per la prima volta l'isola di San Giorgio, mentre il grandioso progetto della fondazione Giorgio Cini cominciava appena a delinearsi. Purtroppo il suo desiderio di farmi vedere il Castello di Monselice non fu mai realizzato. Ci sono andato quest'anno. Invitato da Vittorio Cini ed ammirandone il perfetto ordinamento ritrovavo dappertutto le tracce della genialità di Barbantini» (B. Berenson, *Introduzione*, in *Nino Barbantini. Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, p. VII). Nel settembre 1951 aveva visitato il castello Luisa Vertova, riportandone, anche a Berenson, impressioni entusiaste: «dopo il febbrile ritorno dal soggiorno veneziano eccomi nella pace di questi boschi vallombrosiani, presso B.B., che aveva già ricevuto una sua lettera col resoconto della nostra 'invasione'. Restava a me, però, l'altro resoconto da fare, quello del visitatore: un visitatore così entusiasta e affascinato che B. B., con uno dei suoi sorrisi sottili, non sai se compiaciuti o maliziosi, ha concluso: 'sì, Cini è un mago', dando così piena ragione a me, che le dicevo, che la sua casa è fatata. Perché l'incantazione è nelle cose, preziose e belle, ma anche, e forse soprattutto, nel modo come le cose sono sentite e tenute disposte, e questa impressione mi si è confermata a Monselice, dove arrivammo sabato, mentre il sole, volgendo al tramonto, trasfigurava tutto in una luce rosata. Anche lì, in un ambiente disabitato, niente vecchiume, niente museo, niente affastellamento di oggetti: ogni oggetto aveva un suo senso, nel luogo dove era, e si accordava agli oggetti d'intorno, e ogni stanza aveva il suo carattere di ambiente vissuto e vivibile. Penso alla malinconia di certe armerie di musei o palazzi e alla simpatia di quella sua a Monselice, dove le armi stanno in un ambiente consono a loro, lucide e inappuntabili e a portata di mano, come i fucili nelle case di campagna della Maremma frequentate e abitate da cacciatori. Confesso che, col permesso del signor Contini (una guida veramente perfetta!) non ho resistito alla tentazione d'impugnare una o due spade antiche – non mi capiterà mai più nella vita!...» (AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, ff. 2-3, lettera di Luisa Vertova a Vittorio Cini del 12 settembre 1951).

7 M. Reberschak, ad vocem *Cini Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, Roma 1981, p. 627.

8 I.B. Nadel, *Ezra Pound in Context*, New York 2010, pp. 210, 218. Nel 1955 Francesco Messina (sul cui rapporto con Cini si veda la nota 52) coinvolge il conte in una battaglia che porterà nel 1958 alla liberazione del poeta statunitense, detenuto dal 1946 nell'ospedale psichiatrico di St. Elizabeth di Washington. Qui era stato rinchiuso per evitare il processo a seguito delle accuse di alto tradimento e filonazismo avanzate nei suoi confronti a guerra terminata, soprattutto per le trasmissioni radiofoniche realizzate in Italia per l'Eiar (L. Marsiglia, *Liberate Pound*, s.l. 2015). Dopo la dimissione e il successivo ritorno in Italia di Pound, che dal 1962 si trasferisce a Venezia, il rapporto con Cini si infittisce. È ospite abituale della Fondazione sull'isola di San Giorgio, e lo stesso Messina ricorda di averlo finalmente conosciuto di persona nel 1971 a una «colazione» in casa di Vittorio, un anno prima della morte dello scrittore. Sarà Cini, nel 1972, a occuparsi insieme alla figlia di Pound dei suoi funerali, celebrati nella basilica di San Giorgio Maggiore: Nadel, *Ezra Pound*, cit. (vedi sopra), p. 218; A.D. Moody, *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man & His Work*, III, *The Tragic Years 1939-1972*, Oxford 2015, p. 514. La Fondazione conserva anche la testa in marmo di Carrara dell'autore dei *Cantos*. Originariamente destinata alla sepoltura nel cimitero del Lido, è la prima (1973) delle due copie autorizzate dall'originale di Henri Gaudier-Brzeska del 1914, conservato alla National Gallery of Art di Washington: R. Z[orzi], *Le donazioni di arte contemporanea*, in *La Fondazione Giorgio Cini. Cinquant'anni di storia*, a cura di U. Agnati, Milano 2001, p. 151; G. Bianchi, *Opere del Novecento dalle raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini*, Verona 2013, pp. 25, 110-113, n. 130.

avere visto? Quali case può avere frequentato, quali musei? È facile, per esempio, che si sia concesso una tappa alla Fiera Internazionale di San Francisco, dove è allestita una mostra con una quarantina di capolavori, dalla *Nascita di Venere* di Botticelli al *Tondo Pitti* di Michelangelo, prestati dall'Italia: un evento nella cui organizzazione era stato anche coinvolto l'anno precedente, insieme al ministro Bottai⁹ (fig. 2). La scelta di dipinti e sculture esposte, al fianco di altre provenienti da musei americani, voleva rappresentare i raggiungimenti più alti dell'antica arte figurativa italiana. Per gli studiosi, l'evento poteva rappresentare una grande opportunità di confronto; per il governo fascista un'abile mossa di propaganda. L'enorme successo dell'esposizione, dove a primeggiare erano soprattutto opere del Rinascimento, è dovuto anche alle predilezioni per gli «Old Italian Masters» che da qualche decennio timonava la formazione di grandi raccolte pubbliche e private dei facoltosi industriali e dei nuovi ricchi d'America che arredavano le loro case con opere d'arte rinascimentali o dell'estremo oriente non più – o non solo – per rievocare un determinato periodo storico, ma per restituire l'immagine di uno stile di vita che grazie alla convivenza con queste opere potesse elevarsi e affinarsi. Fino agli eccessi di ostentazione di lusso sfrenato e personalità eccentriche immortalati, sulla linea del traguardo, dalle celebri carrellate della cinepresa di Greg Toland in *Quarto potere* di Orson Welles (1941) sulla distesa di oggetti che Charles Foster Kane (alias William Randolph Hearst) aveva raccolto nel suo eccentrico castello di Xanadu (alias Hearst Castle a San Simenon). Sulla linea del traguardo perché la guerra spazzerà via quasi completamente questi orientamenti, in parte già mutati al momento dell'incontro tra Cini e Berenson.

È noto del resto quanto abbia giocato l'influenza del conoscitore lituano nel diffondere questi ideali e soprattutto nell'orientare le predilezioni del mercato americano verso la pittura degli antichi maestri italiani¹⁰. Meriti, tra luci e ombre, che lui stesso si

⁹ L. Carletti, C. Giometti, «San Francisco will see Old Masters». La fiera delle vanità del regime nel 1939, «Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci», 52, aprile-giugno 2011, p. 480; L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the Road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma 2016. Durante le fasi di organizzazione della mostra, che da San Francisco sarà poi riproposta anche all'Art Institute di Chicago e al MoMa di New York, Cini è chiamato ad affiancare Ciano nella definizione ultima della selezione di opere da inviare, a seguito della valutazione dell'elenco dei quadri e delle sculture promesse per l'esposizione dai musei statunitensi. Cfr. anche R. Cara, *La mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, p. 159, dove si ricorda che più o meno nello stesso periodo Cini è aggiornato anche sulle celebrazioni leonardesche in atto a Milano. C'era l'idea di reimpiegare gli allestimenti e i modelli realizzati per l'esposizione milanese nella prevista *Mostra della scienza* all'E42. Per una considerazione sui riflessi delle esposizioni americane soprattutto sulla museografia italiana contemporanea, cfr. D. Bertolini, R. Porfiri, «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters al MoMA di New York*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia, 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 287-327; M.I. Catalano, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica. La Sala mostre*, in *La teoria del restauro del '900 da Riegl a Brandi*, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 190-194.

¹⁰ Si sta qui ovviamente un po' generalizzando su un argomento di portata ampia e complessa, sostenuto da una folta bibliografia, di cui mi limito a rilasciare solo qualche voce ragionata, a partire da A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977, e F. Gennari

attribuisce senza mezzi termini in un «pro memoria», una specie di *cursus studiorum* inviato proprio a Cini il 28 novembre del 1940.

La necessità di scrivere di nuovo al conte (lo era diventato nel maggio di quell'anno) nasce questa volta da interessi privati. Come cittadino di uno stato ufficialmente in guerra con l'Italia, Berenson è preoccupato per la sorte della sua casa di Settignano, con la ricca biblioteca, la fototeca e le collezioni messe insieme in decenni di intenso lavoro. Collezionista e mecenate, senatore che gode di ampio ascendente presso i vertici del governo fascista, Cini è individuato come la persona ideale a cui rivolgersi e alla quale ricordare che «questo impulso verso l'arte italiana negli Stati Uniti è dovuto in gran parte alle mie pubblicazioni, alle mie relazioni con collezionisti, direttori di musei e antiquari, al fatto anche che americani colti visitando la mia casa e conversando con me hanno imparato a comprendere lo spirito dell'arte italiana»¹¹.

Dal canto suo Cini risponde di non potere intervenire direttamente, «trattandosi di questione di carattere politico», ma deve essersi preso a cuore la faccenda¹². Nel suo

Santori, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America, 1900-1914*, Milano 2003. Il ruolo di Berenson nella diffusione del gusto per le opere del Rinascimento italiano in America è sempre ben rimarcato. Bastino, per esempio: C. Saltzman, *Old Master, New World: America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*, New York 2008; Camporeale, *Il mito di Firenze*, cit. (nota 3); E. Camporeale, *Visioni americane d'interni del Rinascimento italiano: dalla Gilded Age agli anni Venti*, "Archivio Storico Italiano", 645, 2015, pp. 483-517. Utile anche il recente *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del Nuovo Mondo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 3 marzo-15 luglio 2012), a cura di F. Bardazzi e C. Sisi, Venezia 2011. Sui tempi di formazione della raccolta di dipinti antichi di Berenson a I Tatti: C.B. Strehlke, *Bernard and Mary Collect: Pictures Come to I Tatti*, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke e M.B. Israëls, Milano 2015, pp. 19-40. Le date dell'incontro tra Berenson e Cini coincidono con un momento in cui l'enfasi dei collezionisti americani per l'antica pittura italiana comincia a scemare. Restano comunque significative alcune esperienze di allestimento e organizzazione di raccolte private. Su tutte vale la pena di evocare quella di Samuel Kress, coadiuvato dai Contini nelle scelte espositive del suo appartamento, con sale a tema. Significativo il cambio di rotta evidenziato da fotografie scattate agli interni nel 1950, quando il fratello di Samuel, Rush, riorganizza alcune stanze con dipinti acquistati da lui nei quattro anni precedenti, cioè da quando diventa presidente della Fondazione Kress. Sono spariti le suppellettili e gli affastellamenti decorativi che condividevano l'ambiente con le opere d'arte, ora illuminate con sistemi d'avanguardia messi a punto da un "art lighting expert" della General Electric Company. Cambiamenti sui quali Berenson, che aveva a cuore la collezione, è sempre aggiornato (la citazione è da una lettera di Rush Kress a Berenson del 30 aprile 1948: ABB, *Correspondence, Kress Rush Harrison 1948-1951*, 2/3, f. 56).

11 AVC, b. P1 34bis, f. 1.1; trascritto come *Appendice A* in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Venezia 2016, p. 439 (con la data del 10 novembre 1940).

12 ABB, *Correspondence*, 34, 24, f. [2], lettera di Vittorio Cini a Bernard Berenson, Roma, 5 dicembre 1940: «Illustre professore, di ritorno a Roma, ho potuto leggere solo oggi la cortese vostra lettera del 28 corrente e gli allegati gentilmente trasmessi. Apprezzo i sentimenti che vi hanno ispirato e che onorano la vostra figura di studioso, e vi ringrazio per le espressioni da voi usate a proposito dell'Italia. Voglio augurarmi che le preoccupazioni da voi manifestate non abbiano fondamento nella realtà e che possiate continuare, per lungo tempo ancora, il vostro lavoro nel paese da voi prediletto. Spiacemi tuttavia dovervi significare che qualunque mia azione intesa a raggiungere il fine da voi desiderato esula dalle mie possibilità, trattandosi di questione di carattere politico». Tra gli «allegati gentilmente trasmessi» Berenson aveva accluso, oltre il citato «pro memoria», copia in traduzione della lettera inviata per perorare la sua causa a Myron Charles Taylor, l'ambasciatore personale di Roosevelt presso la Santa Sede, e della missiva inviata di conseguenza da Taylor al presidente americano, con gli elogi del progetto di Berenson di volere destinare Villa I Tatti, dopo

archivio si conservano infatti copie del dispaccio inviato il 20 dicembre 1941 dal Ministero degli Interni (firmato da Giuseppe Volpi di Misurata) a Silvio Innocenti del Palazzo delle Esposizioni di Roma, con rassicurazione delle «disposizioni impartite dalla prefettura di Firenze perché i coniugi Bernardo e Maria Berenson vengano lasciati indisturbati». Si accompagnano i documenti relativi alla richiesta di un prestito avanzata alla Banca Commerciale Italiana nel marzo 1943 da Filippo Serlupi Crescenzi, ambasciatore al Vaticano dello Stato di San Marino, «sequestratario» e protettore dei Berenson a Firenze nei mesi più cruenti del conflitto; prestito necessario a saldare «l'ingente onere delle tasse, anche arretrate, che gravano sul patrimonio» dello studioso¹³.

Probabilmente entro questa data un incontro tra Cini e Berenson è avvenuto, nello scenario dei Tatti. Lo si ricava da una lettera inviata da Cini il 20 novembre 1945 da Latour de Peilz, la cittadina svizzera sulle rive del lago di Ginevra dove il conte si rifugiò in esilio dopo essere stato prima internato a Dachau, e poi trasferito in una clinica a Friedrichroda, da dove il figlio Giorgio riesce a riportarlo in Italia inscenando una fuga in aereo con il tacito consenso delle autorità¹⁴.

Berenson ha appena visitato, per la prima volta, la sua casa e la sua collezione veneziana, accolto da Giorgio, con il quale stringe subito amicizia¹⁵. Vittorio, che si dispiace di non essere stato suo anfitrione, non può che tornare al «gradito ricordo» dell'ospitalità ricevuta nella casa sulle colline di Settignano, dove «si respira un'atmosfera tanto vibrante»¹⁶. Se non si è trattato di un unico incontro, è stato certo l'avvio di una frequentazione fin qui più che desultoria, e che non coinvolge, a parte Giorgio, nessun altro membro della famiglia.

Il viaggio veneziano di Berenson del 1945, il primo dall'inizio della guerra, è ricordato anche da Nicky Mariano. Fu la figlia dell'ex primo ministro Vittorio Orlando, Carlotta, a organizzarlo, e a chiedere a Giorgio Cini di ospitare lo studioso e la sua assistente, dato che gli alberghi di Venezia erano ancora occupati per la maggior parte dai militari alleati¹⁷. Berenson non aveva avuto occasione, fino a questo momento, di perlustrare le raccolte d'arte di Cini, le cui opere del resto non sono mai citate nelle

la sua morte, ad Harvard, per la creazione di un centro di studio e ricerca destinato soprattutto agli studenti americani (AVC, b. P1 34bis, ff. 1.3-1.5).

13 AVC, b. P1 34bis, ff. 6-8, 34. Sul soggiorno forzato di Berenson in casa Serlupi durante le fasi più concitate del conflitto, si leggano le pagine di diario sparse in B. Berenson, *Echi e riflessioni*, Milano 1950.

14 Sull'esilio di Cini in Svizzera: G. Broggin, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera*, Milano 1993, p. 208. Il 6 febbraio 1943 Cini era stato nominato Ministro delle Comunicazioni, carica che conserva solo per pochi mesi, fino al 24 luglio dello stesso anno. L'8 settembre successivo è catturato dai tedeschi e deportato a Dachau.

15 ABB, *Correspondence*, 34, 22, ff. [1-2].

16 ABB, *Correspondence*, 34, 24, f. [3]. A seguire: «anch'io, che misuro la nostra conoscenza sul metro della simpatia che provo per lei, ho l'impressione che essa sia di vecchia data. Mia moglie e le mie figliole manifestano la speranza di fare presto la sua conoscenza personale e le inviano intanto molte cordialità».

17 N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze 1969, pp. 311-312. Sul rapporto Orlando-Berenson cfr. P. Simoncelli, *Berenson-Orlando. Scampoli d'un carteggio*, "Archivio Storico Italiano", 173, 2015, pp. 125-140.

edizioni delle “liste” fin qui pubblicate. Solo a partire da questa data si può quindi parlare di un suo rapporto con Cini come collezionista. Eppure in questi anni può avere influito, almeno indirettamente, nella definizione dei gusti di Cini, soprattutto se pensiamo all’allestimento delle opere selezionate per l’abitazione privata nel palazzo di San Vio, così diverso rispetto a Monselice.

Con l’inaugurazione del castello nel 1939 sembra infatti chiudersi definitivamente un’intera stagione del collezionismo di Cini. Dopo il rientro dagli Stati Uniti e durante i primi anni del conflitto, il conte non smette di comprare opere, ma gli interessi paiono ora ritirarsi entro confini più limitati. Un caso a parte sono i numerosi avori, recuperati quasi tutti tra 1940 e 1942, forse per un’affannosa corsa a integrare un settore di oggettistica sfuggito all’orientamento eclettico dell’arredamento di Monselice. Ma è già stato notato che dal 1940 non si registrano più acquisti di bronzi, e molto probabilmente cessano anche quelli di armi e medaglie¹⁸.

La disposizione degli oggetti nella casa di San Vio, un ambiente vivo e abitato a dispetto di Monselice, segue un gusto differente, più razionale e raffinato, che raggiungerà punte di estrema eleganza negli interventi degli anni cinquanta del genio estroverso di Tomaso Buzzi, che qui si può esprimere molto più liberamente, rispetto al suo coinvolgimento funzionale al restauro del castello, nel 1938.

In *Confesso che ho sbagliato*, Federico Zeri, che frequenta Cini a partire dal principio degli anni cinquanta, dichiara apertamente di avere tentato in più occasioni di allargare gli orizzonti conoscitivi del “conte di Monselice”, fissati una volta per tutte nei decenni precedenti il loro incontro. Cerca di convincerlo, per esempio, del valore e dell’importanza dei dipinti del Seicento, ma deve rassegnarsi e ammettere che le scelte del collezionista sono irrimediabilmente segnate «dagli stereotipi di moda all’inizio del secolo e dalle gerarchie di valori fissate dalla cultura anglosassone, da Walter Pater a Bernard Berenson». Una visione della cultura italiana come «progresso dai primitivi all’apogeo del Rinascimento (soprattutto toscano), dopodiché non esistevano che rovine e decadenza, con una breve ripresa nel Settecento veneziano»¹⁹. Considerazioni un po’ semplificative, ma utili a comprendere i confini almeno cronologici in cui si serrano le ricerche e gli interessi principali di Berenson, le cui curiosità e i gusti anche come collezionista vanno ben oltre questi limiti.

Negli anni che seguono il 1945, nonostante la frequentazione tra Cini e Berenson continui a essere piuttosto sporadica, nasce tra i due un’intesa privata che va al di là dell’interesse del conoscitore per le opere della collezione, e si sostiene sulle basi di un profondo rispetto e di reciproca ammirazione. Un’amicizia apparentemente disinteressata, l’unica possibile del resto secondo l’*Abbozzo per un autoritratto* di Berenson,

18 M. Campigli, *Vittorio Cini e la scultura*, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), pp. 371-387.

19 F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, Milano 1995, p. 85. Sul rapporto tra Vittorio Cini e Federico Zeri: A. Bacchi, A. De Marchi, *Vittorio Cini collezionista di pittura antica. Una splendida avventura, dal Castello di Monselice alla dimora veneziana, da Nino Barbantini a Federico Zeri*, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), Venezia 2016, pp. 389-397.

con tutti i limiti imposti dal suo carattere capriccioso²⁰. E con le minime condizioni di garanzia: prima su tutte, il nobile dono di una buona conversazione, che a Cini proverbialmente non mancava.

Così si spiegano le poche battute dalle quali siamo partiti e con le quali il conte delinea il tipo di rapporto intrattenuto con Berenson, e la frase «non gli chiedevo giudizi, e lui non ne rilasciava», che può intendersi vera solo a metà.

Da qui la corrispondenza si divide su un doppio binario: da una parte le lettere tra Cini e Berenson, sempre più affettuose e confidenziali, con promesse di incontri che si susseguono abbastanza regolarmente. Dall'altra i rapporti con la Fondazione, in scambi di missive per lo più tra Luisa Vertova, fototecaria de I Tatti che presto diventa intima di Cini, e Nino Barbantini, sostituito come referente dopo la sua morte nel dicembre 1952 da Silvio Tonello.

Impressiona in questi anni soprattutto l'avidità nella richiesta di materiale fotografico, inviato a pacchi di oltre cento fotografie per volta. «Photographs! Photographs! In our work one can never have enough»²¹. Si sente echeggiare il celebre, vecchio motto di Berenson nelle lettere in cui la Vertova torna con insistenza a chiedere nuove riproduzioni, dichiarando che «la sete» dello studioso per le fotografie «si è attaccata per contagio» anche a lei; o che «promettere è pericoloso, e soprattutto promettere fotografie ai Tatti, che hanno un inesauribile potere di assorbimento in tale materia»²².

E si apre anche qualche spiraglio per sbirciare da dietro le quinte il lavoro quotidiano sui materiali di raffronto. Berenson, scrive la Vertova il 18 gennaio 1952, «fa una netta distinzione fra i libri e le fotografie (tanto è vero che la sua bibliotecaria e la sua fototecaria lavorano indipendentemente per lui), perché per i suoi studi la riproduzione di un'opera d'arte in un libro non gli è sufficiente, ed ha bisogno di riproduzioni staccate di ciascun'opera, per non dover muovere e maneggiare, ogni volta che fa una ricerca o un confronto, una congerie di volumi. Perciò, oltre ai cataloghi di musei e collezioni, ama avere la serie delle corrispondenti fotografie»²³.

20 B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, Milano 1949, p. 48: «l'amicizia dovrebbe essere il regno del disinteresse. Di rado, forse mai, mi è accaduto di chiedere a un amico che intercedesse per me o mi procurasse qualche vantaggio materiale».

21 B. Berenson, *Italian Picture of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, p. X; e cfr. E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge-London 1979, pp. 74-75.

22 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 4, lettera di Luisa Vertova a Nino Barbantini: «nel costante lavoro di ordinamento e riordinamento del materiale fotografico che abbiamo, mi sono accorta che la scatola di fotografie della collezione Cini, contiene quasi esclusivamente fotografie di dettagli: dettagli che implorano la presenza dei rispettivi 'interi'. La sete che Berenson ha di fotografie si è attaccata anche a me, e sarei tentata di mandarle la lista al completo di tutte le foto della collezione Cini delle quali manchiamo...»; AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 4, lettera di Luisa Vertova a Nino Barbantini del 19 dicembre 1951. Nell'archivio della Fondazione Giorgio Cini si conservano invece le fotografie, rifotografate, delle opere appartenute a Berenson a I Tatti.

23 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 7, lettera di Luisa Vertova a Vittorio Cini del 18 gennaio 1952.

Oltre ai dipinti, su cui si concentrano le mire principali di Berenson, nel febbraio 1952 l'interesse si estende a tutti gli oggetti della collezione, dagli avori alle sculture, per i quali sono cercate riproduzioni ed elenchi classificatori che, risponde Barbantini, a queste date ancora non esistono, ma sono «in corso di elaborazione»²⁴.

Entro la fine del mese di marzo, Cini è ospite a I Tatti, dove si discute della mostra di Lotto prevista per il 1953. Da una lettera di Barbantini, al quale a quanto pare era stato chiesto di occuparsi della curatela o dell'allestimento, si apprende anche che la sede veneziana per l'esposizione è stata scelta dopo un primo orientamento verso Bergamo²⁵.

La morte di Barbantini, che fino alla fine rimane il principale collaboratore di Cini, è un duro colpo per il conte ferrarese. Berenson, da parte sua, sembra lo stimasse molto. Per cultura e per interessi avevano visioni in parte coincidenti. Le parole con cui introduce il volume che raccoglie gli scritti di Barbantini, edito per volontà di Cini in occasione del primo anniversario della scomparsa dello studioso, vanno al di là della retorica celebrativa, e manifestano un sincero apprezzamento per il suo lavoro e per la sua integrità morale²⁶.

Tra la fine del 1952 e il 1954 gli scambi epistolari tra la Fondazione e la Vertova, che scrive sempre per voce di Berenson, si intensificano. Nell'officina de I Tatti si sta già lavorando all'aggiornamento delle "liste" dei pittori veneziani, che usciranno nel 1957, e il maestro ha bisogno di tornare e ritornare a confrontarsi con le opere, per rivedere e confermare le sue attribuzioni. I viaggi delle fotografie diventano costanti. Sono sempre inviate in duplice copia, una catalogata nella cartella nominata «Fonda-

24 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 9, lettera di Nino Barbantini a Luisa Vertova del 9 febbraio 1952.

25 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 8, lettera di Nino Barbantini a Bernard Berenson del 24 marzo 1952.

26 Berenson, *Introduzione*, cit. (nota 6), p. VII. Gli elementi di sintonia tra i due studiosi dovevano essere diversi. Forse avrebbero condiviso anche gli stessi limiti sull'arte contemporanea. Basti solo un confronto tra quanto scritto da Barbantini sull'evoluzione in senso astratto del cubismo di Picasso, «nient'altro che un gioco, curioso e dissoluto, tanto più estroso e volubile quanto più l'estro e la volubilità potevano essere remunerativi» (N. Barbantini, *Arte cubista*, "Veneto Liberale", 14 gennaio 1946; poi in *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, p. 306) e le impressioni a caldo di Berenson a seguito della visita alla sezione romana della celebre monografica dedicata all'artista andaluso nel 1953: «The Picasso exhibition leads me to question whether or not he would have taken to creating more or less representational violet criss-cross patterns had he already discovered his talent for sculpture and genius as a ceramist, especially when his talent as a draughtsman (*seems to have*) failed him. He could have easily spared us his committed plunge into deeper and deeper infantilism that is evident in his attempts of superimposing and chopping up the human head and limbs. No doubt a part of his popularity, stronger than that of Joyce or Eliot, is due to the facility with which his works can be imitated. Anyone can take paints and produce something that is very much like a Picasso and hundreds of these examples are visible in the collection of the Galleria d'Arte Moderna. I find it difficult, with an eye like my own, to distinguish the difference between those and the Picassos. I wonder what the Philistines of the world, 50 years hence, will say about all of this new pathology of the arts» (ABB, *Diaries*, 30 giugno 1953); edito con qualche variante in B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, Milano 1966, p. 273. Sull'argomento si veda ora M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 2019, pp. 269-301, in particolare pp. 286-288.

zione Cini», l'altra sotto il nome dell'artista. Prima dell'archiviazione, una copia viene rispedita a Venezia, da dove rientra dopo che i giudizi di Berenson trascritti sul retro sono riportati nelle schede inventariali della Fondazione.

Giudizi sempre richiesti e attesi, con impazienza, da Cini stesso, anche se non è lui a cercarli in prima persona. Credo si possa affermare con una certa sicurezza che Berenson non sia mai intervenuto direttamente nell'acquisto di un'opera per conto di Cini²⁷. Ma le sue expertise sono state spesso dirimenti per decidere l'alienazione dei dipinti, a volte rivenduti anche poco tempo dopo l'acquisizione.

Da tutto questo traffico di fotografie, annotazioni e giudizi volanti, tra Venezia e Settignano si è accumulata naturalmente una quantità di informazioni utilissime, oggi, per uno studio complessivo sui quadri transitati in collezione Cini. Incrociando i dati inventariali della Fondazione e quelli trascritti sulle foto de I Tatti, purtroppo ridistribuite tra le cartelle degli artisti, sono ancora tante le notizie che possono emergere su passaggi di proprietà, stati conservativi e virate di attribuzione. Notizie in parte sfruttate per il catalogo della Galleria Cini recentemente pubblicato. Ma sarebbe davvero auspicabile uno studio sistematico.

Qui ci si può solo soffermare su qualche esempio, per stare ai dati ricavabili da un controllo sulle carte dell'archivio Cini che mi sono state concesse in visione, dove si conservano anche alcuni sintetici resoconti delle visite di Berenson alla collezione radunata a Venezia. A partire da un'ispezione del 1953, che permette allo studioso di rilasciare una prima attribuzione per dipinti sui quali tornerà più volte a posarsi la sua attenzione. È il caso, per citare qualcuno dei pezzi meno noti, di un pregevole *Cristo crocifisso* polilobato (fig. 3), riferito in collezione a Perugino, che Berenson prova tra i ripensamenti dei suoi appunti ad attribuire allo Spagna²⁸. Un suggerimento mai rientrato nella storia, piuttosto negletta, del dipinto, che dal 1987 è nella Galleria Nazionale delle Marche insieme a un nucleo di altre opere provenienti dalla collezione Cini²⁹.

27 Resta da indagare il rapporto di entrambi con le opere d'arte antica, le sculture in particolare. Un tema credo ancora da approfondire sia per quanto riguarda gli acquisti di Berenson, sia gli oggetti transitati e in parte ancora conservati nella raccolta di Vittorio Cini. Nella biblioteca Cini, gli unici due libri rimasti registrati (il primo con l'*ex libris* «BERNARDI ET MARIAE BERENSON») come dono personale di Berenson (a parte gli scritti dello stesso studioso) sono il catalogo della collezione dei bronzi antichi di John Pierpont Morgan (*Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes. Antique Greek, Roman etc.*, a cura di C.H. Smith, Paris 1913) e un volume sugli affreschi bizantini (Καστοριά, I. Βυζαντινά τοιχογραφία, Thessaloniki 1953).

28 AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, f. 14.

29 Inv. VC 4464; si trova poi come opera della bottega di Perugino in B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools*, London 1968, p. 333. Non esiste una scheda inventariale alla Fondazione Giorgio Cini, ma solo un dato d'acquisto nell'inventario manoscritto: «comprato da Roseo nel 1942». Dal 1987 il dipinto è conservato, insieme a un gruppo di opere messe in vendita dagli eredi Cini come «serie di scuola umbro-marchigiana», alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino: D. Ferriani, in *Capolavori per Urbino. Nove dipinti già di collezione Cini, ceramiche roveresche, e altri acquisti dello Stato (1983-1988)*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 1988), a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1988, p. 76, n. 9; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, p. 279, come seguace umbro di Perugino.

Oppure il bel ritratto di gentiluomo con libro (fig. 4) sul quale Berenson viene interrogato subito dopo l'acquisto. È un quadro che lo intriga e sul quale negli anni torna più volte, segnalandolo in un primo momento nelle vicinanze di Vincenzo Catena, poi di Domenico Caprioli, attribuzione con cui è catalogato nelle liste del 1957³⁰.

Spetta a Berenson il riconoscimento nel tondo con *San Gerolamo penitente* (fig. 5), acquistato probabilmente come opera di Giorgione, di una derivazione del bellissimo quadro di Fra Bartolomeo alla Gemäldegalerie di Berlino³¹. O la prima ricostruzione della storia collezionistica del ritratto Avogadro di Lotto (fig. 6), di cui riesce a ripercorrere i passaggi di proprietà, a partire dalle note accumulate sulle foto del suo archivio con riferimenti ai precedenti proprietari e a diversi stati conservativi del dipinto. Da qui si apprende anche che Jacob Heinemann, il collezionista newyorkese che possiede il dipinto fino al 1941, ne ha fatta realizzare una copia prima di venderlo, con il preciso intento di immetterla sul mercato. E potrebbe essere il quadro entrato nel 1950 al Museum of Fine Arts di San Diego come originale di Lotto³².

30 Inv. VC 6274. B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian School*, I, London 1957, p. 53. Dagli inventari della Fondazione Giorgio Cini si ricava che il quadro è «comprato da Levi nel 1954». Berenson lo colloca intorno al 1530, «vicino a Catena, probabilmente Domenico Capriolo (confermato da Suida)». Per Pelliccioli: «Basaiti vicino a Sebastiano del Piombo». Purtroppo dalla fotografia non si legge la scritta sul foglietto in primo piano del ritratto, segnato da lettere che aggiungono motivi di riflessione alla silloge di ritratti veneti con lettere di primo Cinquecento raccolta a suo tempo da N. Thomson de Grummond, *VV and Related Inscriptions in Giorgione, Titian, and Dürer*, "The Art Bulletin", 57, 1975, pp. 346-356. Non si contano inoltre le informazioni sui passaggi di proprietà dei dipinti transitati in collezione Cini recuperabili dai cortocircuiti tra i materiali di Berenson. Un esempio il *Ritratto di gentiluomo* attribuito a Paris Bordone da Berenson (prima era creduto un Tintoretto), oggi a Monselice (inv. VC 6299; A. Donati, *Paris Bordone, catalogo ragionato*, Cremona 2014, pp. 424-425; Bacchi, De Marchi, *Vittorio Cini collezionista*, cit. [vedi nota 19], 2016, pp. 406, 408, 449 nota 87). Il 29 luglio 1955 Tonello risponde a una richiesta di informazioni sul dipinto specificando che l'opera, acquistata da Koestler a Londra, fu portata a Bologna «dove il prof. Levi» la «acquistò dal prof. Fernando Ghedini», che a sua volta l'aveva avuta «da un ingegnere suo amico» (AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, ff. 43-45).

31 Inv. VC 6186. Dai faldoni della Fondazione Giorgio Cini risulta «comprato da Levi nel 1954». Sono riportati i pareri di Berenson e Zeri a favore di Fra Bartolomeo, e quello di Longhi: «forse Fra Bartolomeo». Sul *San Gerolamo* di Fra Bartolomeo, di cui una seconda versione si conserva a Newark, nell'Alana Collection, cfr. da ultimo A.J. Elen, in *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 15 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura di A.J. Elen e C. Fisher, Rotterdam 2016, pp. 71-72, n. 2.

32 AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, f. 33. Berenson ricostruisce i passaggi di proprietà a partire dalle fotografie raccolte nel suo archivio. Può così rendere conto per primo della vendita dagli Avogadro a Carlo Foresti di Milano, poi a Jacob Heinemann a New York, che ne ottiene nel 1938 licenza di esportazione. Il dipinto è suo quando è esposto alla mostra al Museum of Art di Toledo *Four Centuries of Venetian Painting*. Nel 1941 Moschini lo vede già a Monselice, nel castello di Cini, che lo acquista da Contini Bonacossi (R. Battaglia, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. Dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra [Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011-26 febbraio 2012], a cura di R. Battaglia e M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 152-157, n. 22; Bacchi, De Marchi, *Vittorio Cini collezionista*, cit. [vedi nota 19], pp. 406, 449 nota 90; *The Fine Arts Gallery of San Diego. Catalogue. A Selective Listing of all the Collections of the Fine Arts Society*, San Diego 1960, p. 65, come dono «of the Misses Anne and Amy Putnam», ed «ex coll. Conte Carlo Foresti, Capri, Italy»; B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard 1972, p. 112, come copia). Una copia del ritratto, fatta realizzare probabilmente prima dell'alienazione da parte degli Avogadro, è nella collezione della famiglia a Treviso.

Durante le visite sull'isola Tonello non tralascia di registrare direttamente dalla voce di Berenson giudizi di valore espressi davanti alle opere, come avviene, ad esempio, per il *San Giorgio* di Cosmè Tura (fig. 7), dai colori «i più impensati», «insuperabile», e che pone «un abisso» di «fronte a Ercole de Roberti»³³. E non mancano le reazioni, quando al conoscitore è chiesto di esprimersi sui quadri del Sei e del Settecento. Lo fa di malavoglia e subito demanda alla Vertova di scrivere che benché «il professore» si sia pronunciato «su soggetti di epoca 'fuori del seminato'», come «El Greco, Tiepolo, Guardi», «non si pronuncia mai su dipinti stranieri e nemmeno sui primitivi o sui tardi, ma solo sulla pittura italiana del 1300/1400 e 1500»³⁴.

Di fronte al *San Giorgio* di Tiziano (fig. 8) – per lui era un'opera di Giorgione – Berenson si accorge subito che il dipinto è antico, e solo la testa risulta contraffatta, contro i responsi dell'Istituto Centrale del Restauro, che nel 1952 a seguito di un esame aveva avanzato forti dubbi sull'autenticità della tavola. Il volto originale sarà recuperato solo dieci anni più tardi in occasione di un restauro diretto da Valcanover, mentre il dipinto si trova curiosamente citato in un foglietto non datato inviato a Berenson con un elenco di opere Cini proposte in vendita a Samuel Henry Kress, tramite Gualtiero Volterra³⁵. È probabile che lo studioso si sia espresso a sfavore dell'alienazione, e che sia grazie al suo intervento se il *San Giorgio* si è conservato in collezione³⁶.

Per quanto riguarda il rapporto privato tra Berenson e Cini, l'anno in cui la loro frequentazione più si intensifica, e viene a coinvolgere l'intera famiglia del conte, acquisendo l'intimità ricordata nella breve nota da cui siamo partiti, è il 1953.

L'occasione è offerta dal viaggio intrapreso da Berenson in Sicilia, con l'inseparabile Nicky, tra maggio e giugno di quell'anno. Dagli stralci delle pagine del diario dello studioso relative a questo soggiorno, pubblicati nel 1955, sono stati epurati gran parte dei resoconti degli incontri, delle colazioni e dei pranzi conviviali tenuti nelle case di alcuni rappresentanti di quella nobiltà siciliana, in parte decaduta e tendenzialmente afflitta da nostalgie monarchiche, incontrata durante l'itinerario³⁷. E non c'è nemmeno un riferimento a Cini o alla sua famiglia, che pure ospita Berenson e Nicky prima a Palermo (fig. 9) – nella casa della figlia Yana, convolata a nozze a marzo con il principe Fabrizio Alliata, parente stretto di Topazia, la prima moglie di Fosco Maraini – e poi a Taormina

33 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 19, visita del 14 maggio 1954. Per il dipinto (inv. VC 6269): L. Siracusano, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), pp. 171-172, n. 34.

34 AVC, c. P1 34, b. *Bernard Berenson*, f. 33.

35 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 20.

36 Berenson, *Italian Painters*, cit. (vedi nota 30), p. 84, come Giorgione, con la specifica: «head modern»; L. Pavanello, in *Capolavori ritrovati della collezione di Vittorio Cini. Crivelli, Tiziano, Lotto, Canaletto, Guardi, Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 8 aprile-15 novembre 2016), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2016, pp. 43-44, n. 15.

37 B. Berenson, *Pagine di diario. Viaggio in Sicilia*, Milano 1955. Ma il libro è significativamente dedicato a Lyda Borelli e alla figlia Yana.

(fig. 10), nella casa fatta costruire da Cini per la moglie, Lyda Borelli, che qui sembra passi gran parte del tempo in solitudine, rimuginando sul suo glorioso passato da attrice di film muti, come la Norma Desmond di *Viale del tramonto*. Così la trova Berenson, e la descrive il 22 maggio 1953, in una pagina inedita del suo diario, tracciandone un doloroso ritratto (fig. 11):

Contessa Cini: tutto l'anno nel bouquet di ogni tipo di fiore che cresce in questo paradiso, con vista del mare, del cielo, di romantiche e pittoresche colline frastagliate, un cottage del tipo più lussurioso, una donna invecchiata con una testa nobile e un ventre enorme, con un volto tragico nell'espressione, e impressionante come una figura tragica. L'ovvia ragione è che si sta facendo vecchia, ingombrante, forse si sente fuori di sé e anche abbandonata. Non dubito che sospetti suo marito di tradirla con amanti più giovani e attraenti. La sua vera tragedia è che ha venduto il suo diritto di nascita per un piatto di minestra, il suo genio come attrice per un titolo, per il lusso, per un marito amante e amato, all'inizio, ma a condizione di rinunciare alla sua carriera di attrice, come a dire di esercitare la funzione per cui Dio l'ha creata. Ora soffre di tutta l'inibizione accumulata di un gran rifiuto, di vivere e di avere vissuto contro la sua natura³⁸.

Lyda si lega immediatamente allo studioso, e andrà avanti a scrivergli lettere in cui ogni volta confessa il peggioramento dei suoi stati depressivi e la sua profonda malinconia³⁹.

La preferita di Berenson è comunque Yana, donna intelligente e vivace (fig. 12): con lei gira per le chiese e i monumenti di Palermo e anche da lei riceverà poi lettere di tutt'altro tenore, piene di scherzi e confidenze, sempre nel piacevole ricordo di queste giornate passate insieme⁴⁰.

Il 12 giugno 1953 pranza anche dagli Alliata, dove trova «la signora di casa, una figura elegante, capelli bianchi, tratti affilati, maitresse femme», e suo «figlio maggiore, un deputato, monarchico, elegante alla maniera sud mediterranea, respira arroganza e brama di potere»⁴¹. Nel complesso l'atmosfera un po' asfittica che pervade anche i ricordi autobiografici qui ambientati di Dacia Maraini, figlia di Fosco e Topazia Alliata⁴².

Dei momenti condivisi, a casa di Yana o di Lyda, delle escursioni a Taormina (fig. 13) o al Monte Pellegrino, dove Berenson sale il 5 giugno con Yana, Fabrizio e Fosco Maraini, rimane una serie di fotografie, tra le quali si pescano anche rare immagini a colori dello studioso (fig. 14). Sono in parte scattate da Fosco, amico già da qualche

38 ABB, *Diaries*, 1953, 22 maggio. Riporto per comodità, quando cito i diari di Berenson, traduzioni libere dalle trascrizioni dattiloscritte conservate nell'archivio de I Tatti insieme ai manoscritti originali.

39 ABB, *Correspondence*, 34, 23, *Cini, Countess Lyda Borelli*.

40 ABB, *Correspondence*, 24, 60, *Alliata Cini, Yana*.

41 ABB, *Diaries*, 1953, 12 giugno.

42 D. Maraini, *Bagheria*, Milano 1993, in particolare p. 9.

anno di Berenson, che nel 1950 aveva anche firmato una bella lettera introduttiva al suo libro, davvero esemplare, sul Tibet⁴³.

Il 16 giugno 1953 è la volta del ritratto di Vittorio Cini, altrettanto inclemente rispetto a quello della moglie, e altrettanto sincero nello svelare l'altra faccia del presunto disinteresse dell'amicizia che lega lo studioso al conte:

Vittorio Cini, 68 anni ma sembra più giovane, rimane un 'lebensludtige' giovincello. Bello, ben vestito, allegro (almeno in superficie): l'italiano più faustiano che io abbia mai incontrato. Non da essere comparato, tuttavia, con Alessandro V. Un Thurn und Taxis nell'universo dei suoi interessi e delle sue conquiste. Tanto più un finanziatore nato per ricchezza e posizione. Amando la vita e disponendo di ogni mezzo fisiologico ed economico per realizzarsi, ha ovviamente apprezzato il vino, le donne e il suo lavoro. Il gioco consiste nel collezionare, ma come una gazza alla moda (poiché non sente istintivamente, né capisce), forse perché è diventato un uomo incredibilmente ricco probabilmente tramite speculazione. È all'ultimo momento che io posso intervenire, sospetto non perché venga recepito il mio giudizio, ma per un check-up di quello che i commercianti gli dicono, e forse nell'eventualità di poter usare il mio nome quando decide di vendere. O davvero mi ama per i miei 'beaux yeux'? Comunque è un affascinante 'raconteur'⁴⁴.

Il riferimento all'attivismo faustiano di Cini è reso celebre da un'altra pagina di diario in cui è riproposto, quella pubblicata nei *Pellegrinaggi d'arte* del 1958. Siamo ancora nel 1953, nel mese di ottobre, quando Berenson passa quasi dieci giorni filati a Venezia. Qui torna a visitare la Fondazione sull'isola di San Giorgio, dove rimane impressionato dai lavori intrapresi dal suo primo soggiorno del 1951. È incredibile, scrive, la

somiglianza tra l'originaria intenzione monastica legata ai monumentali edifici esistenti nell'isola e l'idea di Cini di allogarvi, dopo i necessari restauri e adattamenti, l'istituzione di cultura e di civismo da lui fondata. Nel nuovo Medio Evo in cui stiamo sprofondando, si avverte un'altra volta il bisogno d'istituzioni che derivino, da regole e da esigenze funzionali loro proprie, un carattere quasi monastico, per salvare la civiltà e permetterle di progredire. E per civiltà intendo lo sforzo costante di umanizzare la nostra specie [...]; in un mondo oscuro, rumoroso, inceppante, bombardante e guerreggiante come il nostro, simili istituzioni neo-monastiche possono assumere quel compito⁴⁵.

43 F. Maraini, *Segreto Tibet*, Bari 1951; ma la lettera di Berenson a Fosco pubblicata a mo' di prolusione è datata da Settignano il 23 marzo 1950.

44 ABB, *Diaries*, 1953, 15 giugno.

45 B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958, p. 47 (alla data del 6 ottobre 1953).

Da qui immagino la scelta, nel corredo illustrativo, di accostare il chiostro di San Giorgio a quello del monastero di clausura di San Francesco del Deserto (fig. 15).

Sono anche gli ultimi giorni di apertura della mostra su Lorenzo Lotto, inaugurata il 14 giugno a Palazzo Ducale e curata da Pietro Zampetti; mostra che Berenson visita in compagnia di Cini, prestatore del ritratto Avogadro⁴⁶. Lo studioso è ormai una celebrità, e nonostante il fastidio apparente per l'assillo della stampa, non è certo indifferente alle adulazioni. «Ho provato a guardare il Lotto», scrive nel suo diario, «ma i fotografi continuavano a scattare i loro click e a flasharmi a ogni mia mossa, attirando l'attenzione degli altri spettatori, solo felici di potersi distogliere dalle immagini, e guardare me. Mi chiedo come le vere celebrità, non minuscole come me, possano reggere di fronte a questi scatti continui. L'esasperazione della regina svedese un anno fa a Firenze mostra che anche i reali non ci si possono abituare. I personaggi politici devono farlo, suppongo. Per quanto mi riguarda, un discreto apprezzamento del mio lavoro non mi disturba»⁴⁷. Da questo effluvio di scatti escono anche le foto forse più famose (fig. 16) tra quelle che ritraggono Cini e Berenson insieme, ripresi davanti all'ingresso dell'esposizione o mentre scendono le scale di Palazzo Ducale accompagnati da Nicky Mariano.

La visita alla mostra di un artista, a cui, tanti anni prima, Berenson aveva dedicato una pionieristica monografia, scatena una vera e propria emorragia di ricordi solo in minima parte confluiti tra le pagine dei *Pellegrinaggi d'arte* e che in un futuro dossier sulla fortuna di Lotto varrebbe la pena di riesumare⁴⁸.

La citata raccolta di scritti di Barbantini, presentata nel dicembre 1953, chiude quest'anno di frequentazione tanto intensa tra Berenson e Cini, che l'anno dopo è coinvolto in un'ultima impresa sodale.

È il 29 settembre 1954 quando Berenson annuncia l'imminente arrivo in Italia del re di Svezia Gustavo VI, appassionato cultore di archeologia e antichità, e della moglie, che «viaggiano in stretto incognito sotto il nome di conte e contessa di Gripsholm e sono accompagnati da una dama e da un gentiluomo». Cini dovrebbe prestarsi come *chaperon*: «il mio grande desiderio è che potessero andare con lei a colazione a Maser, fermandosi all'andata a vedere San Niccolò e il Duomo di Treviso e al ritorno il Giorgione di Castelfranco. Un'altra gita della quale avevo parlato al re e

46 *Mostra di Lorenzo Lotto. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953), a cura di P. Zampetti, Venezia 1953. Per il ritratto prestato da Cini: pp. 145, 147, n. 90.

47 ABB, *Diaries*, 1953, 4 ottobre. Berenson subisce lo stesso assedio mediatico durante la visita alla mostra di Picasso, a Milano, sempre nel 1953: Strehlke, *Bernard and Mary Collect*, cit. (vedi nota 10), p. 36.

48 Oltre ad A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2007, sul rapporto tra Lotto e Berenson si possono ora leggere A. Trotta, *Bernard Berenson e la mostra su Lorenzo Lotto, Venezia 1953*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 519-531, e S. Facchinetti, *Bernard Berenson giovane e vecchio, due diverse visioni di Lotto (1895-1955)*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, Treviso 2019, pp. 423-431.

che, data la sua passione per monumenti paleo-cristiani e medioevali, sono sicuro che lo interesserebbe sommamente, è quella di Aquileja, Grado, Cividale e Caorle»⁴⁹. Non esiste un resoconto preciso di questo viaggio, che pure avvenne, e permise l'incontro tra il re svedese e Cini, ricordato nel foglietto di apertura.

Nel 1955, in occasione di un altro viaggio nel Sud Italia, Berenson torna a visitare Lyda, sempre più triste. Vittorio non c'è, è a Venezia⁵⁰. Deve essere questo il periodo in cui Guido Piovene lo intervista, trovandolo «assente dalla vita politica, svogliato degli affari; si occupa della Fondazione, e degli oggetti d'arte; anzi, sparito Barbantini, anche il suo amore per l'arte si è fatto platonico». Parlano «di quadri, di Lorenzo Lotto, di Berenson che a novant'anni sta girando l'Italia in automobile per collaudare i suoi giudizi di cinquant'anni fa»⁵¹. Negli anni seguenti gli incontri si fanno più radi. Cini prova più volte a convincere Berenson a fargli visita, ma i viaggi per lui sono sempre più faticosi.

L'ultima occasione di incontro dovrebbe essere la visita resa da Cini a I Tatti, insieme a Francesco Messina, nel 1959. Era stato proprio Berenson a insistere perché Vittorio gli presentasse questo suo grande amico scultore, che lui ammirava⁵². Ma in

49 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 86.

50 ABB, *Correspondence*, 34, 23, *Cini Countess Lyda Borelli*, lettera del giugno 1955. L'anno precedente, nell'agosto 1954, Lyda aveva scritto a Berenson di sentirsi sempre più «triste, chiusa in un freddo senso di inutilità e di noia. In uno di quei momenti in cui le cose scolorano e perdono di contorni». Questi sbalzi di umore, denunciati anche in una missiva del marzo 1956, sono la probabile causa del ricovero «in clinica» di Lyda, nel luglio dello stesso anno. Lo annuncia a Berenson una lettera di Vittorio (ABB, *Correspondence*, 34, 24, *Cini Count Vittorio*).

51 G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, p. 32.

52 Il rapporto tra Cini e Messina merita una messa a fuoco che rimando a un'occasione più appropriata. È l'artista siciliano a rievocare l'origine della loro lunga frequentazione: «la mia amicizia con Vittorio Cini (sono passati tre anni dalla sua morte) ebbe inizio nel 1949, quando egli perse il figlio in un incidente aereo. Ma la nostra conoscenza era vecchia. Nell'anteguerra, dal 1922 in poi, lo vedevo ogni due anni a fianco di Giuseppe Volpi, presidente della Biennale d'Arte di Venezia» (F. Messina, *Care, grandi ombre. Ritratti di artisti e scrittori del '900*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1985, p. 20). Nei suoi ricordi autobiografici, Messina attribuisce invece la decisione di passare dalla bottega di marmista, dove lavorava da giovane, alla scuola di scultura alla sua passione per la futura moglie di Cini [ripetizione]. Dopo averla vista recitare ne *Ma l'amor mio non muore*, un muto diretto da Mario Caserini nel 1913, e avere trascorso «circa un mese nello stordimento» suscitato dal «fascino dell'attrice [...], la passione per la Borelli si mutò in passione per la scultura» (F. Messina, *Poveri giorni. Frammenti autobiografici, incontri e ricordi*, Milano 1974, pp. 39-41). Messina è autore di diverse opere commissionate da Vittorio Cini. Come il grande rilievo bronzeo con *San Giorgio e il drago*, emblema della Fondazione veneziana (con il bozzetto conservato a Palazzo Cini), o la poco nota *Via Crucis* un tempo nella chiesetta del Centro Arti e Mestieri fondato sull'isola di San Giorgio da Cini (dove oggi si trovano «Le stanze del vetro» e il centro espositivo «Le sale del Convitto»), esposta nella cappella dei Morti nella basilica di San Giorgio. Lo scultore realizza anche tra il 1951 e il 1952 i ritratti in terracotta policroma di Yana (fig. 17) e Minna Cini (E. Princi, in *Francesco Messina. Ritratti*, a cura di A. Paolucci, Milano 1997, pp. 260-261, nn. 69-70). Di quest'ultimo si conserva un disegno preparatorio (P.B. Conti, in *Gli occhi di Messina: disegni, sculture, stampe, pastelli*, catalogo della mostra [San Severino Marche, Fondazione Salimbeni per le Arti Figurative, 3 luglio-22 agosto 1993], San Severino Marche 1993, p. 60, n. 6). È «dono della contessa Volpi di Misurata» un esemplare del ritratto bronzeo del cardinale Schuster ancora oggi conservato in Fondazione (Venezia, Archivio Fotografico Fondazione Giorgio Cini [d'ora in poi AFGC], N.F.G.C. 920, 1955); omaggio dello stesso artista all'istituzione veneziana il grande nudo femminile de *L'estate* nel Chiostro Palladiano. Spetta a Messina anche il disegno della statuetta del

questo caso lo cattura nella sua casa di Settignano con un intento preciso. Ha letto uno scritto di Messina sulla *Pietà* Rondanini di Michelangelo e sa che l'artista ha tenuto una conferenza anche sulla *Pietà di Palestrina*, allora al centro di accesi dibattiti attributivi. Questo incontro ha dato vita anche a una delle pagine più belle dei frammenti autobiografici di Messina, che ricorda come Berenson lo avesse condotto con maestria a parlare dell'argomento, adulandolo in continuazione. Voleva sentire da uno scultore le ragioni tecniche per le quali si potesse attribuire la *Pietà di Palestrina* a Michelangelo. Lo lasciò parlare a lungo, mostrandosi entusiasta delle sue conclusioni, e salutandolo con riconoscenza. Pochi giorni dopo esce sul "Corriere della Sera" un elzeviro, probabilmente già pronto al momento della discussione, nel quale Berenson propone di attribuire la scultura al giovane Bernini⁵³. Una delle ultime recite di quel grande attore che fu Berenson.

La notizia della sua scomparsa, di lì a poco, raggiunge Cini con la freddezza di un telegramma di Nicky Mariano: «BB: spirato dolcemente stasera abbracci»⁵⁴.

"Premio San Giorgio per il cinema", istituito da Vittorio Cini in concomitanza con la Biennale ed elargito dal 1956 al 1968. Facevano parte della collezione Cini anche il *Narciso del Brenta* e il *Narciso* oggi in collezione privata. Per le opere di Messina in collezione Cini cfr. Bianchi, *Opere del Novecento* (cit. nota 8), pp. 8, 18, 22, 25, 134-143, nn. 146-154.

⁵³ Messina, *Care, grandi ombre*, cit. (nota 52), p. 22. Gli interventi sulle *Pietà* sono stati poi pubblicati in Messina, *Poveri giorni* (cit. nota 52), pp. 295-306, dove, per la *Pietà di Palestrina*, è recisamente contrastata l'attribuzione a Bernini.

⁵⁴ AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 119.



1. L'armeria del castello di Monselice in una foto storica



2. La sala 3 della mostra *Masterworks of Five Centuries* (San Francisco, 1939)

3. Seguace di Perugino (Giovanni di Pietro, detto Lo Spagna?), *Cristo crocifisso e angeli*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

4. Pittore veneto, *Ritratto di gentiluomo con libro*, ubicazione sconosciuta





5. Copia da Fra Bartolomeo, *San Gerolamo penitente*, ubicazione sconosciuta

6. Lorenzo Lotto, *Ritratto Avogadro*, collezione Cini



7. Cosmè Tura, *San Giorgio*, collezione Cini

8. Tiziano, *San Giorgio*, collezione Cini

9. Yana Cini, Nicky Mariano, Bernard Berenson, Vittorio Cini e Fabrizio Alliata a Palermo, 1953





10. Nicky Mariano, Vittorio Cini, Bernard Berenson e Lyda Borelli a Taormina, 1953



11. Lyda Borelli e Bernard Berenson a Taormina, 1953



12. Yana Cini fotografa Bernard Berenson e Vittorio Cini, 1953

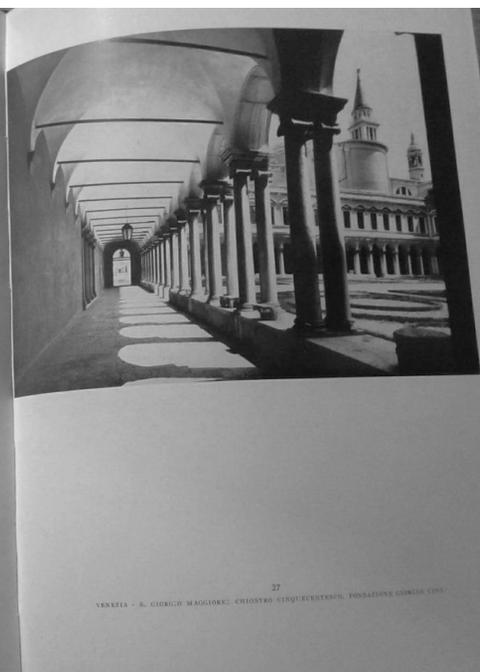
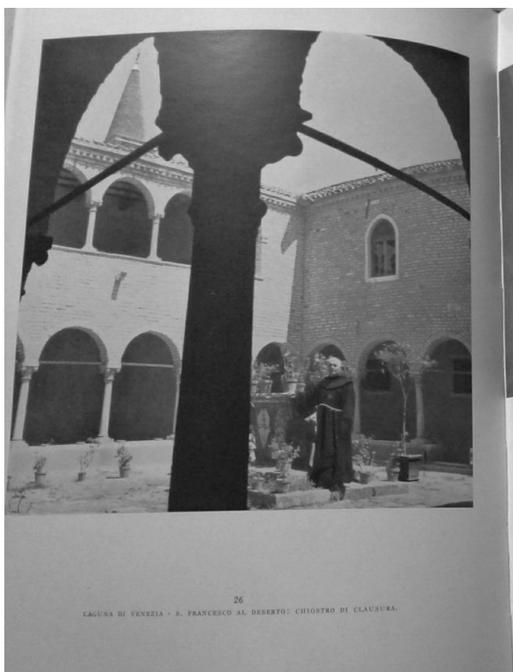


13. Bernard Berenson e Vittorio Cini a Taormina, 1953



14. Bernard Berenson a Taormina, 1953

15. Da B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958



16. Bernard Berenson e Vittorio Cini a Venezia, alla mostra di Lorenzo Lotto, 1953

17. Francesco Messina e Yana Cini con il suo ritratto



UN'AMICIZIA (POCO) DISINTERESSATA: IL RAPPORTO TRA VITTORIO CINI E
BERNARD BERENSON

A friendship (little) disinterested: the relationship between Vittorio Cini and Bernard Berenson

Stefano Bruzzese

Vittorio Cini (1885-1977) was one of the most voracious collectors of the Italian twentieth century. When he died, his collection, divided mainly between the rooms of the Monselice castle and the Venetian house in Campo San Vio, had passed through thousands of different objects from different periods. Weapons and ivories, miniatures, books, sculptures, but above all old paintings, only partially still preserved under the label of the Cini collection. Paintings almost always of the highest level, chosen with the guidance of the expert eye of connoisseurs – from Nino Barbantini to Federico Zeri – with whom the Count of Ferrara has maintained constant relations. Among these, to Bernard Berenson is always recognized a primary role, given the long years of acquaintance and friendship. But they never investigated properly the start dates and the dynamics of a relationship, first of all staff, which had the necessary and predictable effects on the orientation of the tastes of the collector and its buying and selling opportunities. This study offers an opening in this regard. The comparison between the materials preserved in the archive of Cini heirs, the Giorgio Cini Foundation and the Library of I Tatti, allowed to carry out an initial picture of the true extent and duration of a friendship never too disinterested and suspicious traits, but sincere, which linked Berenson to the entire Vittorio Cini family, and to illustrate with some concrete examples when and how the scholar could intervene with his always sought-after judgment on the purchases made for the collection.