



imagines
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

5
luglio 2021



Elisa Camporeale

DALLE CASE AI MUSEI: PRIMITIVI ITALIANI NEGLI STATI UNITI TRA OTTO E NOVECENTO*

“Always talking Trecento”

L'intellettuale e poi attivista americana Mabel Dodge, che dal 1905 al 1912 visse sulle colline fiorentine¹, nei suoi diari ricorda quegli anni, in toni a dir poco ironici, di una Firenze completamente rivolta al passato, dove le conversazioni dotte vertevano intorno alle linee di contorno, sfumature e valori tattili dei dipinti del Tre, Quattro e Cinquecento e dove si passavano le serate sparpagliando fotografie di dipinti su un tavolo, scegliendone una a turno e mostrando solo un dettaglio di una mano, di un viso o di un pannello per farne indovinare l'autore agli altri:

We were always talking Trecento, Quattrocento, Cinquecento or discussing values – (Berenson's 'tactile values'), lines, dimensions, or nuances in knowing phrases. Everybody in Florence was like that. The life was built up around the productions of the dead. At the Berensons' they played a guessing game that consisted in spreading a lot of photographs of paintings on a table and then, taking one, somebody would cover it with a piece of paper out of which a little hole was cut, so that only a fold of a cloak, or part of a hand or face would be seen, and everybody would guess, by the 'treatment', who had painted it. That was considered the way to pass a really gay evening up at I Tatti!².

Oltre che una forma di sofisticato intrattenimento, il gioco delle attribuzioni in casa Berenson riflette un vero e proprio entusiasmo.

Diverso è il livello di sofisticazione di un gruppo di turiste venete oggetto dell'ironia del pittore e giornalista Giovan Battista Crema su “Arte e Storia” nel 1905, le quali, durante una visita agli Uffizi allo scorcio dell'Ottocento, appena letto “giottesco” sui cartellini a lato dei dipinti, pare sentissero il dovere di esprimere apprezzamenti estatici, per non fare brutta figura. Al di là dello stereotipo sul carattere emozionale e superficiale delle reazioni delle gentili signorine, conosciute dall'autore in treno, pre-



1

Odoardo Borrani, *Galleria dell'Accademia* (1860-70), 1870 circa, olio su tela, cm 42 x 37, Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 10107 (© Gabinetto Fotografico, Gallerie degli Uffizi).

giudizio già trito a quelle date e dal quale il periodico in una nota prende le distanze, certamente la suggestione scaturiva da quanto i dipinti Primitivi fossero di moda³.

Le gallerie d'arte rappresentarono, oltre che un luogo per l'apprezzamento estetico, un luogo di studio, sviluppo e scambio di conoscenze teoriche e tecniche, anche per donne sole⁴. Un pubblico tutto femminile anima le sale dei fondi oro nei

musei. Si pensi per esempio al dipinto di Odoardo Borrani (fig. 1) con signore che si aggirano tra le *Maestà* di Giotto e Cimabue e il *Polittico della Beata Umiltà* nella Sala dei Quadri Grandi, oggi Salone dei gessi dell'Ottocento, dell'Accademia di Firenze⁵. Divulgatrici e studiose, inoltre, si resero responsabili di studi e della diffusione del gusto dei Primitivi; in questo giro di anni basti ricordare i contributi di Lucy Olcott⁶ o Mary Berenson⁷.

Quello della Dodge è un diario che riporta usi e passatempi sofisticati, ma sappiamo che i fondi oro negli arredi delle ville sulle colline fiorentine entrano anche nei romanzi di quest'epoca, come in *Le lys rouge* di Anatole France⁸. Riferimenti a collezioni private che includevano Primitivi, credibili anche se spesso frutto d'invenzione letteraria, si leggono anche in autori anglofoni. Per esempio si trovano negli scritti di Henry James⁹, Harold Acton¹⁰ o di William Somerset Maugham¹¹. Se cronisti, giornalisti e romanzieri registrano e restituiscono un consolidato interesse per i Primitivi in Italia nei loro scritti, una partecipazione consapevole a questo clima culturale non si fa attendere, di rimbalzo, negli Stati Uniti, paese dove non mancavano le condizioni sociali ed economiche per permettere questa fioritura. In uno scenario culturale ed economico estremamente dinamico e ricco di risorse come quello dell'Età dell'oro e dei decenni che seguirono, i fondi oro si alternano a dipinti, rilievi e mobili rinascimentali all'interno delle eclettiche residenze esclusive d'oltre-Atlantico¹².

Dopo la Guerra Civile, l'America cambiò drasticamente e, da una società prevalentemente rurale ad economia agricola, passò ad una società urbana ad economia industriale. Il costante sviluppo della meccanizzazione, della produzione di massa, dello sfruttamento delle risorse naturali, dal carbone al petrolio, dei trasporti su ferrovia e delle comunicazioni in genere, creò accumuli vertiginosi di ricchezze nelle mani di pochi e un clima di crescente ottimismo. L'industrializzazione ebbe il suo prezzo in termini di tensioni sociali, spesso esacerbate da differenze culturali, con e tra immigrati, competizione per il lavoro e timori diffusi nella classe media. Se la risposta del governo si fece attendere, per non dire che fu assente, non così quella dell'aristocrazia imprenditoriale. La fondazione nei centri urbani di parchi pubblici, ospedali, orfanotrofi, e, soprattutto, scuole, università e istituzioni culturali, a sostegno delle comunità che avevano reso possibile il processo di industrializzazione, fu una sfida lanciata e incentivata da scrittori molto letti come Matthew Arnold, ma anche James Jackson Jarves, divulgata da schiere di giornalisti culturali e attuata grazie alla generosità di singoli cittadini. Lo scopo generalmente avvertito era multiplo: compensare le mancanze della cultura locale attraverso arte di qualità, utile non solo alla formazione di artisti locali e all'educazione del grande pubblico, ma anche a nobilitare gli spiriti e, così facendo, a migliorare singoli individui e, di riflesso, tutta la società.

Posto che buona parte dei musei d'arte statunitensi è il risultato dell'espansione industriale e commerciale che si verificò dopo la Guerra Civile, essenzialmente tra il 1870 e il 1929, il passaggio del bene culturale da lusso per pochi a patrimonio con-

diviso, secondo alcune letture, sarebbe da inquadrare come compensazione, di tipo paternalistico, concessa alla forza lavoro, alle vittime del processo di industrializzazione¹³. Se queste son interpretazioni sul piano generale, le singole storie dei benefattori registrano motivazioni e strategie complesse, divise tra vicende familiari, dell'impresa e pubbliche. I destinatari e la forma delle donazioni, in vita o dopo la morte, sono legati a insiemi o singoli fattori come perdite di familiari, il ricordo di un amico, un senso di gratitudine verso la propria università, i propri clienti, la città natale o la città teatro delle proprie fortune, come pure l'attaccamento al museo servito magari per tutta la vita come membri del Board of Trustees, affidatari quindi di un patrimonio pubblico da mantenere, gestire, promuovere e far crescere. La volontà sottesa a questi atti di filantropia è quella di lasciare ad una comunità – o più di una se le donazioni sono ramificate – con la collezione, il risultato più alto e la parte migliore di sé o di condividere uno spazio molto speciale, creato con fatica e impegno, come un museo privato o una casa, di condividere la gioia e la possibilità di studiare una collezione che può essere il frutto più autentico e concreto del lavoro di una vita, lavoro magari percepito da chi lo esercita come volatile, come quello della finanza. Ma le donazioni sono legate, oltre che alle vicende dell'impresa economica che le ha generate, anche da rapporti di stima ed amicizia con professori, curatori o direttori, in grado di garantire nel breve termine il buon esito, e, nel lungo termine, la buona conservazione della donazione. Pertanto vale la pena indagare i fenomeni, in questo caso focalizzandosi sulla fortuna dei Primitivi italiani nei decenni fondanti dei musei d'arte negli Stati Uniti, movimentando i singoli responsabili delle raccolte e delle donazioni in un quadro che restituisca le conseguenze delle loro azioni e delle loro scelte. Si tratta di un coro di risposte sfaccettate che spesso beneficiano la collettività in nome di quella cultura della creazione di possibilità per molti, se non per tutti, e di quella cultura della donazione, che certo è intrinseca al processo primario di formazione della nazione americana.

A cavallo tra Otto e Novecento le conoscenze e l'apprezzamento per la pittura del pieno Rinascimento, a partire quindi dall'epoca di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, erano relativamente consolidate. Il pubblico medio statunitense riusciva a capire ritratti o dipinti cinquecenteschi, posto che avessero una chiara impostazione prospettica. I dipinti di epoca precedente, tra il XIII e il terzo quarto del XV secolo, erano invece percepiti come privi di profondità, con sfondi e composizioni poco convincenti e figure rigide e spigolose, quindi l'interesse nel mondo statunitense partì un po' in sordina¹⁴, tra pochi eletti, e fiorì nelle raccolte private per approdare solo successivamente alle collezioni pubbliche. I fondi oro arrivarono nella gran parte dei musei inizialmente grazie a donazioni e lasciti da parte di privati; d'altronde ad iniziative private deve la propria esistenza gran parte dei musei negli Stati Uniti. Questi dipinti furono intenzionalmente cercati e acquistati da parte dei curatori dei musei quando

era già in stato avanzato il processo della loro valorizzazione¹⁵. A tale valorizzazione si pervenne attraverso il doppio binario dello sviluppo degli studi, sia di taglio scientifico che divulgativo, e del gusto, nel senso sia di scelte nell'arredo di interni che dell'apprezzamento estetico di quanto esposto in dimore, mostre e musei.

Questo scritto intende proprio restituire lo scenario di questo passaggio negli Stati Uniti, il paese che, al di fuori dell'Italia, detiene il più alto numero di dipinti primitivi italiani, sovente anche di altissima qualità. Si seguirà quindi il percorso che porta i cosiddetti Primitivi dalle pareti delle residenze di individui al contempo alla moda e illuminati, alle pareti dei musei pubblici americani. Lo schizzo che si tenta di disegnare non si concentra su casi di singoli collezionisti, le cui vicende son ricostruibili dai riferimenti bibliografici forniti, ma ne analizza l'azione divisi in categorie, tra precoci e ritardatari, arredatori o accumulatori, appassionati di Primitivi o meno specializzati, più o meno vocati ad una missione e visibilità pubblica, nel tentativo di descrivere l'insorgere, la complessità e le mille diramazioni del fenomeno, lambendone alcune premesse culturali, subito a seguire.

Se la rivalutazione dei Primitivi italiani in Europa ha radici settecentesche¹⁶ e passa anche attraverso le collezioni francesi in epoca napoleonica¹⁷, per la diffusione negli Stati Uniti l'input diretto proviene dal mondo degli studiosi e dei collezionisti inglesi¹⁸. La linea del passaggio di conoscenze tra studiosi si può sintetizzare da John Ruskin, autore per esempio delle fortunate *Mornings in Florence*, a Charles Eliot Norton, col quale Ruskin fu in rapporto di amicizia e che insegnò arte a Harvard dal 1874 al 1898. Alle frequentate lezioni di Norton sedettero, negli anni, Bernard Berenson, Denman Waldo Ross, John Templeman Coolidge, Greenville Lindall Winthrop, Edward Waldo Forbes, Paul Joseph Sachs; diversi di questi nomi ritorneranno come collezionisti ed esperti in questo scritto. Le diramazioni dell'interesse per i Primitivi tra i collezionisti inglesi e quelli statunitensi sono forse meno facilmente sintetizzabili, ma certo oltremarina l'interesse fu pure precoce e il passaggio di opere oltreoceano si verificò plurime volte¹⁹. Basti qui qualche caso per illustrare il crescendo dell'apprezzamento di cui furono oggetto i dipinti primitivi nel mondo anglosassone, apprezzamento che li portò a prezzi stellari e che ancora oggi ne fa un bene rifugio. Pare per esempio che Ruskin, dopo aver rimproverato al suo collaboratore e agente Fairfax Murray l'acquisto di una *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria* di Neroccio di Bartolomeo de' Landi²⁰, cambiò idea e appese la tavola nel suo studio davanti alla sua poltrona preferita e accanto all'amatissima *Diana* di Tintoretto (oggi al Fogg Art Museum di Harvard, riconosciuta come *Allegoria della Fedeltà*)²¹. Ancor più delle tavole di Neroccio, le Madonne del pittore senese Matteo di Giovanni conobbero un grande successo di mercato. Un Matteo di Giovanni era un *must-have* nelle collezioni d'arte antica di questo giro di anni. Una sua tavola – una *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Michele Arcangelo*, oggi al Barber



2

Matteo di Giovanni, *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Michele Arcangelo*, 1485-1495, tempera su tavola, cm 59.7 x 41.2, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, inv. 44.2 (già di J.P. Morgan; © The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham).

Institute di Birmingham (fig. 2)²² – fu acquistata per una cifra molto elevata dal più grande collezionista di quest'epoca, John Pierpont Morgan ed ebbe l'onore di essere collocata nella camera da letto del collezionista a Londra. Tale onore era alquanto raro dato che Morgan conservava buona parte delle sue collezioni in scatole o depositi e, sebbene ne pubblicasse i cataloghi, spesso non le esponeva. Responsabile della vendita di molti dipinti primitivi senesi a Morgan dopo la mostra londinese del 1904 fu il mercante d'arte e studioso inglese Robert Langton Douglas²³. Douglas nel 1925 affermò che il prezzo pagato per certi antichi dipinti senesi nei precedenti due decenni fosse decisamente troppo alto, interessante ripensamento da parte di uno dei personaggi che più seppe beneficiare della fortuna dei Primitivi²⁴.

Pionieri: raccoglitori, mercanti, esperti e divulgatori

Per tracciare le vicende della ricezione dei Primitivi italiani in America occorre iniziare da alcuni pionieri del collezionismo di Primitivi, come Bryan e Jarves, entrambi non compresi e non apprezzati dal grande pubblico statunitense a loro coevo²⁵. Tra gli ostacoli all'apprezzamento della pittura italiana delle origini negli Stati Uniti va annoverato il fatto che si trattava quasi esclusivamente di soggetti sacri: era quindi un'arte d'impronta cattolica, contro la quale i pregiudizi nell'ambiente protestante erano diffusi²⁶.

Thomas Jefferson Bryan tornò dall'Europa nel 1850 con qualche centinaio di dipinti di varie scuole pittoriche e in capo a un paio d'anni aprì a New York la prima galleria di antichi maestri accessibile al pubblico degli Stati Uniti²⁷. La raccolta, formata per forgiare il gusto degli americani e a scopo didattico, oltre a ritratti e paesaggi olandesi, comprendeva numerosi Primitivi italiani provenienti dalla collezione Artaud de Montor²⁸. Il suo contenuto fu offerto e trasferito in più sedi e infine accettato in dono dalla New York Historical Society, istituzione che l'ha poi dispersa in tre aste, nel 1971, 1980, 1995²⁹.

James Jackson Jarves è una interessante figura di autodidatta e fanatico dei Primitivi, che espose a New York già nel 1860³⁰, ritenuto un po' promotore culturale, per i suoi numerosi scritti³¹ (tra i quali *Art Hints: Architecture, Sculpture and Painting* e *Art Studies: The "old masters" of Italy*, una sorta di manuale che conobbe varie edizioni), un po' impresario, per il sogno di una *Free Gallery*, e un po' speculatore, per i suoi tentativi di piazzare e rivalutare sul mercato i fondi oro. Sebbene entrambe queste ultime due attività si possano considerare fallimentari, le sue raccolte finirono in musei aperti al pubblico, rispettivamente alla Yale University nel 1871, dove furon trattenute in cambio di un prestito in denaro³², e al Cleveland Museum of Art dopo la morte del magnate Liberty Emery Holden, che con la moglie acquisì un lotto di Primitivi da Jarves nel 1884, come si dirà³³.



3

Bernard Berenson nel suo studio a Villa I Tatti
con una tavola di Neroccio di Bartolomeo alle spalle
(foto G. Alberti, © Biella, Centro Studi Generazioni e Luoghi – Archivi
Alberti La Marmora, Fondo Fotografico).

Un ruolo importante fu anche giocato da uomini di cultura anglofoni, sofisticati conoscitori e rappresentanti del jet set internazionale che risiedevano stabilmente in Italia: scrivendo, viaggiando e ricevendo ospiti fungevano da ponte tra due mondi, il vecchio e il nuovo mondo, e due culture³⁴. Penso in primo luogo a Berenson (fig. 3), conoscitore e studioso di primo piano. Fu una figura chiave per la conoscenza e la diffusione del gusto per la pittura italiana, e in particolare per i Primitivi, tra i collezionisti statunitensi: non a caso fu tra i primi a dedicare un articolo dopo lungo oblio ai dipinti Jarves³⁵. Sua missione personale fu di far pervenire il maggior numero possibile di pitture italiane in America, oltre che di individuarne gli autori³⁶. Per estendere e consolidare la rete delle relazioni furono importanti anche i soggiorni negli Stati Uniti, naturalmente³⁷: nel 1904, al termine di uno di questi viaggi, il “New York Times”, nel recensire una mostra dedicata esclusivamente agli *early Italians* dalle Ehrich Galleries a New York, lo incorona come primo missionario dei Primitivi, scrivendo che oltre – e successivamente – a Berenson, diversi altri americani all’estero



4

Il salotto veneziano dell'appartamento Kress
al 1020 di Fifth Avenue a New York nel 1939
(© Kress Collection of Historic Images, Department of Image Collections,
National Gallery of Art Library, Washington, DC).

si stavano dedicando allo studio dei pittori italiani anteriori a Raffaello; i Primitivi rappresentavano quindi negli Stati Uniti un campo di ricerca e di investimento fresco e alla moda³⁸. Villa I Tatti, che lo studioso abitò dai primi anni del Novecento alla morte, con i suoi arredi e dipinti rinascimentali fu molto visitata e ammirata. Non sorprende che molte delle collezioni di *Old Masters* con un nucleo di Primitivi italiani negli Stati Uniti si leghino alla consulenza di Berenson, sovente prestata anteriormente al primo conflitto mondiale. Un numero di fondi oro italiani era presente, per esempio, nelle raccolte Winthrop, Davis, Hamilton, Kahn, Johnson, Walters, clienti affascinati dalla personalità e dal gusto di Berenson³⁹. Si connette all'influenza e agli scritti di Berenson l'apertura, sfociata spesso in predilezione per questo genere di dipinti, da parte di grandi collezionisti ed estimatori di pittura italiana, come l'ereditiera Isabella Stewart Gardner⁴⁰, i banchieri Philip e Robert Lehman o Samuel Kress, magnate del commercio al dettaglio. I fondi oro nelle loro residenze erano una presenza importante e amatissima (fig. 4)⁴¹.

In secondo luogo, influenzarono il gusto dei collezionisti statunitensi, aprendo le loro dimore fiorentine, Arthur Acton, la cui idea di Rinascimento è ancora visualizzabile a Villa La Pietra col suo giardino neorinascimentale⁴², e Charles Loeser⁴³, del quale una trentina di pezzi son conservati a Palazzo Vecchio a Firenze, mentre la raccolta grafica è al Fogg Art Museum di Harvard⁴⁴. Ma per il gusto dei Primitivi si rammenti anche l'agente e studioso Frederick Mason Perkins, la cui raccolta di dipinti fu donata al Sacro Convento, alla diocesi di Assisi e alla Galleria Nazionale dell'Umbria⁴⁵, e a Robert Jenkins Nevin, rettore della chiesa americana a Roma⁴⁶. Nelle loro dimore, spesso curate e prese a modello, si proponevano interpretazioni del primo e pieno Rinascimento, nella dimensione del contesto, degli arredi e dei dipinti delle antiche scuole pittoriche italiane, appesi alle pareti ed apprezzati per il loro doppio valore storico ed estetico. Parte dell'attività di consulenza di Perkins erano anche lunghi viaggi in automobile facendo da guida tra gallerie antiquarie, borghi e città d'Italia. Sappiamo che tra il 1905 e il 1928 condusse alla scoperta dell'Italia, in ordine di tempo, clienti come i Platt, i Blumenthal, Paul Sachs, Robert Lehman, Helen Frick, Percy Straus, Forbes, Maitland Griggs, tutti collezionisti che torneranno in queste pagine⁴⁷.

Via via che gli stati e le singole città d'Europa andavano riscoprendo il loro lontano passato, anche attraverso l'apertura di mostre e musei⁴⁸, via via che gli studi storico-artistici si andavano specializzando e che gallerie antiquarie allestivano mostre dedicate, a partire da quella alle Ehrich Galleries a New York del 1904⁴⁹, e che mercanti d'arte come Joseph Duveen, Francis Kleinberger, Langton Douglas, Elia Volpi, Stefano Bardini si attivavano sul mercato americano, si andarono profilando altre figure di collezionisti che acquistano Primitivi italiani⁵⁰. Lo scenario culturale ed artistico, dove antiquari, esperti, amatori e collezionisti si muovevano, era quello dell'*American Renaissance*⁵¹ e i decenni quelli che videro, da una parte, il consolidarsi del collezionismo privato e, dall'altra, la fondazione di importanti musei degli Stati Uniti, per il prestigio e l'educazione del pubblico dei quali, la pittura italiana del primo e del pieno Rinascimento non poteva mancare⁵².

Già nel 1892 il fotografo e giornalista William James Stillman, nella prefazione ad una fortunata raccolta di incisioni tratte da dipinti italiani da Cimabue a Correggio, sottolineava l'autenticità dell'ispirazione dei pittori italiani del quattordicesimo secolo, oltre alla straordinaria semplicità e spontaneità della loro narrazione: "we find in the Italian painters of the fourteenth century the truest forms of the inspiration which is the life of art, the most direct and unsophisticated telling of the story to be told, the most unaffected representation of the ideal of the painter" e proseguiva notando l'alto valore educativo della pittura anteriore a Gozzoli e come l'incisore della raccolta l'avesse amata e ben riprodotta: "it is precisely in that stage of the Renaissance which is to us of the highest educational importance, the early Tuscan and Siense development, coming down to Benozzo Gozzoli, that the sympathy of the

engraver became most passionate and his success most complete”⁵³. In una visione comprensibilmente più omologata, come può essere quella presentata da un quotidiano, il “Boston Daily Globe”, nell’annunciare una donazione di tre Primitivi italiani al Museum of Fine Arts nel 1915, li inquadrava come dipinti molto ricercati dai collezionisti, in quanto *trait d’union* tra la pittura moderna e quella bizantina⁵⁴. Proprio da una lista delle collezioni d’arte private di Boston, compilata in quello stesso 1915 da Edward Waldo Forbes ad uso del Museum of Fine Arts, del quale lo stesso Forbes era membro del Board, emerge la presenza di diversi Primitivi italiani in mano privata a Boston, non solo nella forma di tavole singole, ma utilizzate anche in insiemi come elementi di arredo; non sorprende che le collezioni pubbliche di quella città siano ancora ricche di Primitivi⁵⁵. Questo fa pensare che da una parte Berenson e dall’altra la sua principale cliente sullo scorcio dell’Ottocento, Isabella Stewart Gardner, avessero seminato con profitto⁵⁶. A dimostrazione dell’avvenuta affermazione delle collezioni private statunitensi in quanto a qualità e fama dei pezzi posseduti, basti registrare che nell’obituario del collezionista inglese George Salting sul “Times”, che il 14 dicembre 1909 ne celebra il lascito, l’America è considerata alla stregua dell’Europa e unica rivale sul mercato del bello. Infatti si legge: “a collection [...] which [...] could be hardly formed again, so rare are the objects and so keen in the competition for things of their class on the Continent and in America”⁵⁷.

I Primitivi italiani erano presenti nelle raccolte statunitensi tra fine Ottocento e Novecento, come l’impresa editoriale, dal titolo *Noteworthy Paintings in American Private Collections*, avrebbe dovuto illustrare sistematicamente. Concepita in numerosi lussuosi volumi *in folio* e grazie a sottoscrizioni, si rivelò fallimentare tanto da arrestarsi nel 1907 al primo volume. Quest’ultimo illustrava le collezioni Gardner, Pope, Hey, Terrell, Sprague e fu stampato in sole centoventisei copie, delle quali poche furono quelle effettivamente vendute⁵⁸. Questa impresa si inseriva nel solco aperto da Earl Shinn, sotto lo pseudonimo di Edward Strahan, con *The Art Treasures of America: being the choicest works of art in the public and private collections of North America* (1880). L’opera, uscita inizialmente in 1200 copie e in fascicoli inviati al prezzo di dodici dollari l’uno per abbonamento postale, fin dal titolo riecheggia la celebre esposizione di Manchester di vent’anni prima. Non deve sorprendere che a così alta epoca, per gli Stati Uniti, non vi compaia nemmeno un Primitivo⁵⁹. *Art Treasures of America* fu comunque tra le prime pubblicazioni a celebrare il collezionismo americano, o meglio, i sempre più numerosi e potenti collezionisti americani dell’Età dell’oro. Con il loro operato, questi ultimi forgiarono un nuovo contesto culturale, conferendo nuova importanza all’arte e alla sua storia, dando nuovo valore e fama a determinati artisti o determinate scuole pittoriche, creando un nuovo pubblico, fatto prima di ospiti nelle dimore private, poi di visitatori di musei nelle città e fatto di studenti nei musei universitari (a seconda di dove donarono), assumendo infine un ruolo chiave, a livello nazionale, sia attraverso

le loro attività di promozione culturale ed editoriale sia attraverso le loro donazioni.

Le figure di collezionisti e donatori spaziano da imprenditori a religiosi: alcune figure, come il già nominato Forbes, furono attive al contempo nel mondo universitario, museale e collezionistico e si caratterizzarono per operato puntuale e visione lungimirante. Il Fogg Art Museum, da anonimo museo universitario, sotto la sua guida dal 1909 al 1944, si distinse nel panorama museale per un'attività di nicchia, altamente specializzata, e con una forte attenzione rivolta ai giovani e agli studenti dell'ateneo, attraverso l'offerta di mostre didattiche pionieristiche, magari visitate da qualche migliaio di visitatori ma allestite già dal 1915 per ciò che riguarda i Primitivi italiani⁶⁰. Questa precoce vocazione alla specializzazione, appunto, nei dipinti primitivi si attuò grazie ad iniziative di prestiti e acquisizioni mirate, per cui in meno di venti anni, le collezioni del museo si arricchirono di una cinquantina di dipinti antichi italiani. Forbes fu tra i primi a comunicare agli studenti la necessità di un approfondito studio dei fondi oro senesi e fiorentini al fine di apprezzarne le qualità estetiche, a percepire l'ottimo investimento che rappresentavano (perché, a suo dire, i maestri di secondo rango italiani erano di gran lunga migliori dei maestri di secondo rango, e anche di molti di primo rango, di altre scuole pittoriche), e a cogliere l'importanza di formare, oltre a futuri docenti, anche futuri curatori e uomini di museo, grazie al corso istituito nel 1921 dal suo braccio destro Sachs. Infine, Forbes individuò nell'apprezzamento dei Primitivi da parte dei suoi connazionali il logico traguardo del progredire dell'interesse collezionistico, partito dalla scuola di Barbizon, poi spostatosi verso la pittura inglese del Settecento, avanzato verso quella olandese del Seicento, pervenuto ai maestri fiamminghi e italiani del Cinquecento, sbocciato nei settori meno conosciuti della pittura del Quattrocento e, per i più impavidi e determinati, alla fine fiorito nei Primitivi italiani del tredicesimo e quattordicesimo secolo. Negli Stati Uniti la moda o mania per i giotteschi, termine usato spesso come sinonimo di Primitivi, era talmente diffusa ad inizio Novecento che ne scrisse in toni preoccupati Arthur Kingsley Porter, successore di Forbes nella carica di direttore, il quale non a caso imprimerà una direzione diversa alle acquisizioni del Fogg⁶¹. Harvard non era l'unico campus universitario dove gli studenti si potevano formare al cospetto degli antichi maestri italiani. Tra i casi precoci basti ricordare che diversi Primitivi erano parte della quindicina di dipinti italiani donati nel 1917 al museo del Vassar College dal finanziere e filantropo Charles Millard Pratt e dalla moglie Mary Morris Pratt⁶².

Nel 1929 uscì, col supporto della casa Duveen, un libro della divulgatrice culturale Esther Singleton, aggiornato sulle letture dei testi di Berenson e dei cataloghi di museo più recenti, testo che presenta una ricca selezione di dipinti antichi presenti in America in mano privata e che offre uno spaccato della ricchezza delle collezioni private statunitensi, formate in buona parte nei decenni che precedettero il Crollo di Wall Street, che naturalmente determinò lo smembramento di alcune raccolte pri-

vate. L'autrice dichiarò che la selezione era basata su criteri estetici. L'antichità e la bellezza delle pitture erano percepite come principali motivi di fascino. Era un sentire diffuso che il criterio di bellezza, con il connesso potere rasserenante, imponesse di escludere soggetti come martirii di santi, Crocifissioni e Pietà. Ecco come questo concetto è espresso nella prefazione dalla giornalista: "a book devoted to Old Masters in which not the slightest suggestion of suffering enters. Therefore, in this book there are no Crucifixions, Pietàs, martyrdoms, nor tragedies"⁶³. Come già accennato, le immagini religiose non godevano del favore del pubblico americano, e nemmeno dei più sofisticati collezionisti statunitensi della fine dell'Ottocento.

Già nel 1896 Berenson era riluttante all'acquisizione da parte di Isabella Gardner di un *Cristo portacroce*, allora attribuito a Giorgione e oggi ritenuto della cerchia di Bellini per il soggetto manifestamente devozionale⁶⁴. D'altronde anche un collezionista informato come Johnson, in grado di seguire gli studi più recenti e capace di una notevole indipendenza di giudizio in quanto a qualità e attribuzioni, considerava prioritario il valore estetico e il carattere prezioso dei suoi Primitivi e non mostrava alcun interesse, per esempio, nell'identificazione dei santi, tanto da scrivere nel 1900 in una lettera: "To me the attribution to the mythical Saints is absolutely meaningless and without interest"⁶⁵. Supponendo che un soggetto religioso non avrebbe interessato Henry Clay Frick, nel 1912 Otto Gutenkunst suggerì di non mostrare foto dell'*Estasi di San Francesco* di Bellini al collezionista, e in effetti la tavola, oggi tra le glorie del museo, finì nella raccolta Frick solo in un secondo momento⁶⁶. Sulla stessa linea, in una lettera del 1913, August Jaccacci scriveva a Osvald Sirén della necessità di acquistare in Europa opere di pittori italiani affermati del Quattrocento per il mercato statunitense ma avvertendolo che dovevano avere soggetti piacevoli e nessun martirio o crocifissione⁶⁷. Nel 1916 Philip Lehman in un telegramma al figlio Robert in viaggio per l'Italia accompagnato da Perkins si raccomandava di andarci piano con l'acquisto di dipinti dai soggetti "ultra-religious", infatti l'anno successivo rifiutarono una *Trinità* di Agnolo Gaddi, prontamente acquistata invece da Blumenthal, perché considerata "too ecclesiastical"⁶⁸. Nell'introdurre l'acquisto nel 1924 di un nucleo di Primitivi per l'Art Association di Indianapolis, si sottolineava come scene bibliche dominassero la prima pittura su tavola delle varie scuole europee, ma, in quanto testimonianze di grande piacevolezza per la qualità della luce e dei colori e espressioni dello spirito di un'epoca, i Primitivi erano considerati una presenza imprescindibile in ogni collezione d'arte⁶⁹. Ancora, negli Anni Trenta, nel distribuire le "opere minori" alle varie gallerie regionali, la Fondazione Kress si premurò di evitare di destinare un numero eccessivo di Madonne, santi e soggetti religiosi cattolici a musei di centri di cultura predominantemente protestante, così come soggetti erotici o truci⁷⁰.

Lionello Venturi, dopo una ricognizione del patrimonio artistico statunitense dei primi mesi dello stesso 1929, quindi poco prima del crollo di Wall Street del 24

ottobre che aprì il periodo della grande depressione, notava una sorta di predilezione per i pittori primitivi in America, inquadrandola in un gusto fresco, vibrante e aggiornato sulle tendenze vincenti di inizio Novecento, predilezione che comprendeva opere del Duecento, opere senesi, riminesi e veneziane. Un gusto perciò libero di prediligere l'aspetto estetico, scardinato dai dati formali e dalle conoscenze storiche, sovente lacunose per i Primitivi⁷¹. In realtà, nel 1929, la sensibilità per i Primitivi negli Stati Uniti coinvolgeva una minoranza di collezionisti, ancorati su un gusto che arredi modernisti e pittori cubisti andavano scalzando. Infatti dopo i successi delle prime aste Volpi e Bardini⁷² a New York, la terza e ultima asta newyorkese Volpi del 1927, oscurata anche dall'ombra dei tanti falsi scoperti sul mercato, fu un insuccesso, e diversi Primitivi rimasero invenduti, insieme a mobili di alta epoca⁷³.

Benefattori e non

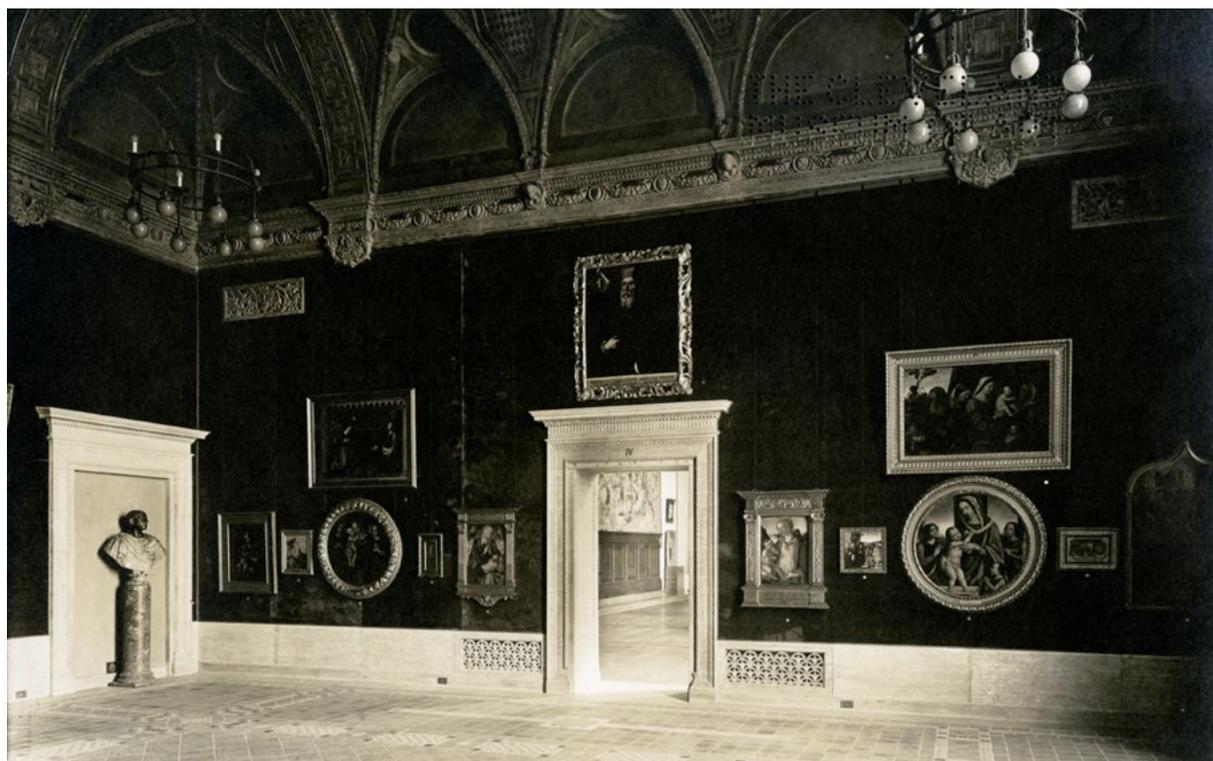
Nel periodo della grande depressione, alcune collezioni che includevano Primitivi furono giocoforza vendute e smembrate. Stessa sorte subirono altre collezioni, per scelta degli eredi. Rimangono comunque numerosi e spesso di altissimo profilo i collezionisti statunitensi che hanno invece contribuito ad arricchire il patrimonio pubblico⁷⁴. Di seguito si tenta di delineare lo scenario che emerse in seguito alle loro iniziative e ai loro contributi.

Isabella Stewart Gardner concepì e in parte condivise il suo museo con il pubblico dal 1903⁷⁵, Delia Emery Holden, nel 1914, fece dono al Cleveland Museum of Art degli oltre cinquanta dipinti acquistati da Jarves⁷⁶, John Graver Johnson, nel 1917, lasciò la sua collezione alla città di Philadelphia⁷⁷, Mary Rich, nel 1920, fece dono al Museum of Fine Arts di un gruppo di Primitivi italiani acquistati in Italia, dove risiedeva⁷⁸. Ancora, le circa due dozzine di antichi dipinti italiani di Frank Lust Babbott son in gran parte al Brooklyn Museum⁷⁹, Henry Walters alla sua morte, avvenuta nel 1931, donò la collezione per il beneficio del pubblico di Baltimore⁸⁰.

Nello stesso anno, grazie alla generosità di John Ringling, aprì il John and Mable Ringling Museum a Sarasota⁸¹, che presentava, disposto tra le numerose sale, il contenuto della *Gothic Room* già di Alva Vanderbilt⁸² e una *Italian Room*⁸³. Le preferenze di Ringling andavano alla pittura veneta e barocca, mentre il suo interesse per i fondi oro parrebbe limitato; in pratica, per dirla con le parole di Henry James, non partecipò alla *golden quest*⁸⁴, alla corsa ai fondi oro, quando si trattò di trovare dipinti. Stessa cosa si può affermare di un altro collezionista, onnivoro e attivo essenzialmente dopo il primo conflitto mondiale, William Randolph Hearst. Il magnate della carta stampata fu un collezionista-arredatore appassionato di armi, arazzi, ceramiche, vetrate e oggetti in metallo. Nel complesso californiano di Hearst Castle a San

Simeon, costruito nel corso di circa ventotto anni e arredato con il contenuto di circa novanta vagoni ferroviari fatti arrivare dalla costa orientale degli Stati Uniti, e dove solo una piccola percentuale delle sue immense raccolte è conservata⁸⁵, si contano solo qualche decina di Primitivi italiani⁸⁶. La consistenza delle collezioni Hearst è stata abbastanza fluida: il contenuto della sua *Renaissance Room* per esempio, nella quale figurava qualche dipinto Primitivo, fu acquistato dalla collezionista e pittrice Saidie Adler May, la quale, prima di farne dono al Baltimore Museum of Art nel 1940, ci aveva arredato l'appartamento a Park Lane, dove abitò per tutti gli anni Venti e oltre⁸⁷.

Al gruppo di collezionisti attivi nei primi decenni del Novecento appartengono figure per le quali l'interesse per i Primitivi italiani, pur posseduti, non era prioritario, per cui i fondi oro italiani rappresentavano una piccola percentuale in raccolte di dipinti di interesse più ampio. Benjamin Altman possedeva una imponente collezione contenente una dozzina di dipinti italiani, che pervenne al Metropolitan Museum nel 1913, alla sua morte⁸⁸. George Arnold Hearn donò nel 1906 una scelta dei suoi dipinti americani e dei suoi *Old Masters* al Metropolitan, mentre il resto fu oggetto di vendita postuma. Anche in questo caso, rari erano i dipinti italiani e ancora più i Primitivi⁸⁹. Al Metropolitan, dopo una battaglia legale durata quindici anni e terminata nel 1930, pervenne anche il lascito, essenzialmente archeologico, del già menzionato egittologo Theodore Monroe Davis, che comprendeva una manciata di dipinti primitivi italiani⁹⁰. Nel 1919 il museo privato del benedettino Gregory Gerrer fu trasferito dallo studio del monaco-pittore al Saint Gregory College di Shawnee in Oklahoma, con migliaia tra *naturalia* e *artificialia*; all'interno dei circa 200 dipinti i Primitivi si contavano sulle dita di una mano⁹¹. Stessa cosa per la donazione del 1925 di Charles August Ficke, che andò a formare il nucleo costitutivo della Davenport Municipal Art Gallery (oggi Figge Art Museum)⁹². La raccolta di Michael Friedsam⁹³ confluì in musei pubblici di New York, mentre la raccolta di Henry White Cannon Senior, nel 1935, pervenne all'Art Museum della Princeton University⁹⁴. Qualche fondo oro italiano illuminava le pareti della *Old Gallery* nel castello neo-medievale che conteneva la raccolta di armi di George Harding Junior a Chicago, diventato museo privato nel 1939⁹⁵. Theodore Thaddeus Ellis possedeva una ventina di antichi dipinti italiani all'interno della sua collezione, che fu donata al Worcester Museum of Art nel 1940⁹⁶. Parte di alcune donazioni pervenute alla Princeton University, come quelle di Frank Jewett Mather, lì attivo dal 1910 al 1946⁹⁷, e di Martin A. Ryerson⁹⁸, erano anche fondi oro italiani⁹⁹. Nel 1922 beneficiarono invece l'Art Institute di Chicago i coniugi Charles e Mary Worcester¹⁰⁰, i quali fin dagli inizi per le loro acquisizioni tenevano in considerazione le lacune delle collezioni del museo. I coniugi Sherman rivolsero la loro generosità a diversi musei della zona di Boston¹⁰¹. Il lascito da parte di Grenville Lindall Winthrop al Fogg Museum di Harvard risale al 1937 e vi figurava anche una manciata di Primitivi italiani, acquisiti tramite Berenson¹⁰². George Blumenthal alla



5

Sala del Cleveland Museum of Art con la collezione Holden nel 1916
 (© Gallery IV, Holden Room, 1916, negative 00238,
 Registrar's Office: Photographs, Cleveland Museum of Art Archives).

sua morte, avvenuta nel 1941, oltre ad ingenti fondi, donò al Metropolitan Museum, del quale è stato il settimo presidente, tutti i pezzi della sua collezione anteriori al 1720, tra i quali una trentina di fondi oro¹⁰³. Al 1941 risale anche la morte e la conseguente donazione della collezione di Mortimer Clifford Leventritt al museo della sua alma mater, la Stanford University¹⁰⁴. Maitland Fuller Griggs beneficiò, oltre a Yale University, il Metropolitan di tredici dipinti primitivi italiani nel 1943¹⁰⁵. Al Metropolitan pervennero anche parte dei dipinti di Jules Bache¹⁰⁶. Nel 1944 Percy Selden Straus beneficiò il Museum of Fine Arts di Houston¹⁰⁷, Simon Guggenheim beneficiò il Denver Museum of Art¹⁰⁸, Sterling Clark aprì nel 1955 lo Sterling and Francine Clark Art Institute, dove compaiono anche un certo numero di antichi maestri italiani¹⁰⁹. Stessa cosa per la raccolta di Louis Meyer Rabinowitz, una trentina di dipinti della quale pervennero a Yale tra il 1947 e il 1959¹¹⁰.

Molti di questi accorti e impavidi uomini di affari si dedicarono al collezionismo in una fase matura della vita, acquisendo dipinti non in quanto investimenti da poter eventualmente rivendere, ma pensando ad una donazione pubblica *post mortem*, in visione di lasciti che riempissero sale intere, come la collezione Holden a Cleveland (fig. 5)¹¹¹, o intere ali di musei, come la Lehman Wing del Metropolitan (fig. 6)¹¹², o addirittura musei privati che li commemorassero, come, per esempio,

imagines



6

Una sala dell'Ala Lehman del Metropolitan Museum of Art di New York con Primitivi senesi (fig. 4 da <https://www.library.hbs.edu/hc/lehman/Exhibition/Lehman-Brothers-Family-Partners>)



7

Maestro della Predella Sherman, *Martirio di una Santa (Agnese?); Flagellazione di Cristo; San Gerolamo nel deserto*, 1435 circa, tempera su tavola, cm 28.6 x 52.5, Boston, Museum of Fine Arts (dono di Zoe Oliver Sherman del 1922), inv. 22.635 (© Boston, Museum of Fine Art).



8

Maestro senese della Madonna Straus, *Madonna col Bambino*, 1340-1350, tempera su tavola, cm 81.5 x 44.4, Houston, Museum of Fine Arts (lascito di Percy Straus del 1944), inv. 44.564 (© The Museum of Fine Arts, Houston, The Edith A. and Percy S. Straus Collection, 44.564).



9

Maestro della Madonna Straus, *Madonna col Bambino*, 1395-1400, tempera su tavola, cm 90.1 x 48.2, Houston, Museum of Fine Arts (lascito di Percy Staus del 1944), inv. 44.565 (© The Museum of Fine Arts, Houston, The Edith A. and Percy S. Straus Collection, 44.565).



10

Giovanni Angelico (già Maestro della Crocifissione Griggs alias Giovanni Toscani),
Crocifissione Griggs, 1420-1425, tempera su tavola, cm 64 x 49,
New York, Metropolitan Museum of Art (lascito di Maitland Fuller Griggs 1943),
inv. 43.98.5 (© The Metropolitan Museum of Art, New York,
Maitland F. Griggs Collection, Bequest of Maitland F. Griggs, 1943).

sempre a New York, la Frick Collection¹¹³, dove tra gli *Old Masters* la presenza di qualche dipinto primitivo si deve a Helen Clay Frick, figlia ed erede dell'imprenditore¹¹⁴. Oltre che da sale, ali o interi musei, talora questo genere di collezionisti, che lavorarono pensando in sostanza ad un uso e godimento pubblico dei loro beni privati, è commemorato anche da dipinti o gruppi di dipinti, nel senso di opere stilisticamente affini ascritte a maestri anonimi, che nel *name-piece* portano il nome del donatore. Si pensi alle tavole *name-pieces* del Maestro della Predella Sherman (fig. 7)¹¹⁵, dei due Maestri della Madonna Straus, uno senese (fig. 8)¹¹⁶ e uno fiorentino (fig. 9)¹¹⁷, o del Maestro della Crocifissione Griggs (fig. 10), opera oggi ritenuta di Angelico¹¹⁸. La generosità e la visione di questi benefattori, insieme al contributo di altri nel corso dei decenni, ha costituito una base importante, per quantità e qualità, del patrimonio artistico dei musei statunitensi.

È invece andato disperso un numero minore di raccolte di collezionisti statunitensi che includevano numerosi, o, anche se non numerosi, importanti Primitivi italiani. Penso a quelle di Dan Fellows Platt¹¹⁹, di Carl William Hamilton¹²⁰, dei coniugi Otto Hermann Kahn e "Addie" Wolff Kahn¹²¹, di Clarence Hungerford Mackay¹²², di Henry Goldman¹²³, di Charles Yerkes¹²⁴, di Frank Channing Smith Junior¹²⁵, di Alfred Erikson¹²⁶. Ciò nonostante, come emerge dalle vicende sintetizzate nelle note, molti dei dipinti di queste raccolte perverranno comunque a musei pubblici grazie a donazioni di proprietari successivi. Un caso per tutti: le tavole con l'*Arcangelo Gabriele* (fig. 11) e la *Vergine Annunciata* di Angelico (fig. 12) già Hamilton, passate a Edsel Ford nel 1925, nel 1977 son state donate da Eleonora Clay Ford al Detroit Institute of Arts¹²⁷.

Tra gli ultimi rappresentanti, in ordine di tempo, della nutrita schiera di collezionisti cui stava particolarmente a cuore la pittura italiana, animati da un alto senso civico e di responsabilità culturale verso la loro nazione, vanno ricordati Robert Lehman e Samuel Kress.

I collezionisti-arredatori, categoria che annovera Isabella Steward Gardner tra i primi rappresentanti, e, tra i più tardi, i già nominati Lehman padre e figlio, Ringling, Hearst, Harding o i coniugi Hyde¹²⁸, acquistavano una tavola antica, come sorta di accessorio d'arredo da parete, come completamento di un insieme, alla stregua di un arazzo antico, di un rilievo con una Madonna col Bambino o di un candelabro, e lo concepivano, e talora lo vivevano, in uno spazio abitativo privato, in ambienti di grande fascino. L'importanza dell'effetto d'insieme di questi ambienti era talmente avvertita da, per esempio, Robert Lehman da spingerlo a ricostruire l'atmosfera intima e raffinata della sua dimora, sia all'interno delle mostre che celebravano la collezione¹²⁹, che all'interno del museo al quale la donò (fig. 6).

I ben più rari collezionisti-accumulatori scientifici, come Kress, nell'acquisto di un dipinto antico, non privilegiavano l'effetto d'insieme. Pertanto alcuni dei pezzi acquistati potevano essere conservati in casse (si pensi alle oltre 250 casse contenenti



11

Giovanni Angelico, *Arcangelo Gabriele annunciante*,
1430 circa, tempera su tavola, cm 31.4 x 25.5,
Detroit, The Detroit Institute of Art (lascito di Eleonor Clay Ford 1977),
inv. 77.1.1 (da Strehlke 1994a).



12

Giovanni Angelico, *Vergine annunciata*,
1430 circa, tempera su tavola, cm 31.4 x 25.5,
Detroit, The Detroit Institute of Art (lascito di Eleonor Clay Ford 1977),
inv. 77.1.2 (da Strehlke 1994a)

oggetti d'arte ancora da aprire nel sottosuolo del Walters Art Museum al momento del lascito), oppure in magazzini. Le loro case potevano non avere un aspetto curato: si pensi alle impressioni dei Berenson suscitate dalla residenza di Morgan a Londra, dove la quantità di pezzi accumulati ricordava al critico la bottega di un rigattiere, o da quella di Johnson a Philadelphia, con le pareti stipate di dipinti e le tavole impilate ovunque, anche tra le scarpe, in bagno o sotto i letti¹³⁰. Se entrambe le categorie di collezionisti ne apprezzavano le qualità estetiche, i collezionisti-accumulatori scientifici avevano come primo obiettivo non tanto, e non solo, arricchire dimore importanti, quanto raccogliere testimonianze visive come documentazione storica dello sviluppo di una tecnica, per esempio la pittura di una o più scuole pittoriche, magari in funzione di una futura donazione pubblica.

Meno di un secolo dopo il fallimento della missione e del sogno di Jarves di un museo didattico, Sam Kress, che acquistava e accumulava ben più di quanto non esponesse nelle sue dimore, riuscì a distribuire i suoi dipinti minori in musei e università sparsi per tutto il nord America. Il collezionista operò una costellazione di atti di filantropia, disseminando di donazioni tutti gli Stati Uniti. Durante gli anni Trenta, infatti, iniziò a condividere la sua collezione con le città che ospitavano i *Dime stores* o *Kress stores*, quasi a voler ringraziare sia i cittadini, per esserne clienti abituali, sia coloro che, per svagarsi, decidevano per il *going to Kress's* a fare piccoli acquisti. Iniziò quindi a donare dipinti italiani, e più in generale europei, tutti inventariati e dotati di schede e fotografie. In totale furono beneficiati ben diciotto piccoli musei e ventitré istituzioni universitarie, oltre ai maggiori musei e biblioteche statunitensi, in ben ventinove stati, insieme a Portorico e al District of Columbia, dove ha sede appunto la National Gallery. I dipinti più importanti furono infatti destinati dal magnate alla erigenda galleria nazionale della capitale degli Stati Uniti, come pure fece Andrew Mellon¹³¹. Tale destinazione era stabilita talora fin dall'acquisizione, per cui certe opere non vennero mai appese nelle residenze dei Kress o dei Mellon, ma stipate a Washington in sottosuoli e depositi della futura National Gallery ben prima della sua inaugurazione, avvenuta nel 1941¹³². L'articolazione, la lungimiranza, la visione di questa donazione, per non dire del valore assoluto delle oltre tremila opere d'arte donate, non trovano precedenti, se non forse, come è stato suggerito, nel Patto di Famiglia di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, sottoscritto nel 1737¹³³.

Vorrei infine sottolineare che, tra i dipinti prediletti da alcuni tra i più grandi collezionisti della loro epoca, c'erano i Primitivi italiani. Robert Lehman amava particolarmente i fondi oro senesi, con i loro colori brillanti, commissionati da banchieri e mercanti, orgogliosi della produzione della loro città così come lui si sentiva, pur col suo tipico riserbo, orgoglioso della sua collezione¹³⁴. Buona parte delle raccolte di Morgan e Kress è rimasta stipata in magazzini per anni, oppure conservata ancora imballata. Facevano eccezione, appunto, i Primitivi italiani, che invece animavano

le pareti delle loro dimore. Da questi, o non si separarono mai o solo in fin di vita. Il piccolo gruppo di tavole senesi acquistate dal finanziere attraverso Douglas dopo la chiusura della mostra londinese del 1904, non lasciò l'Europa, né mentre Morgan era in vita, dato che animavano la sua residenza londinese in Prince's Gate, né finché il figlio fu in vita. I Primitivi senesi Morgan, che dopo la morte del collezionista furono trasferiti nella residenza di campagna del figlio, Wall Hall a Aldenham nello Hertfordshire, furono messi all'asta e dispersi da Christie's solo dopo la morte di Jack, nel 1944 (fig. 2)¹³⁵. Kress invece si distaccò dai Primitivi italiani solo alla fine della sua vita (fig. 4) e solo col nobile fine di completare la sua donazione pubblica, e non senza fatica: arrivò a confessare per iscritto al presidente Roosevelt quanto questo particolare distacco gli fosse costato. D'altronde, come sottolineato in nota, anche le vedove Cannon e Ryerson completarono le rispettive donazioni ai musei prescelti, cedendo gli ultimi Primitivi, solo dopo la morte.

A partire dagli anni in cui in Europa si combatteva la Prima guerra mondiale, la forza, la purezza d'intenti e il valore estetico degli antichi dipinti italiani, avvertiti anche da un certo numero di artisti in Italia¹³⁶, vengono riconosciuti negli Stati Uniti e promossi da istituzioni museali e gallerie antiquarie, per essere poi ufficializzati dalla donazione Kress. Accanto ad eventi espositivi organizzati in centri come New York, dove la visibilità è ancora oggi notevole, si distinsero in questo senso anche alcune istituzioni di nicchia, all'interno di campus universitari, primo fra tutti il già menzionato Fogg Art Museum di Harvard. La carica poetica e la validità didattica dei primi maestri italiani sono incapsulate nella felice spiegazione del termine "Primitivi", fornita nel 1936 da Benjamin Rowland, professore in quell'università. Quest'ultimo, contro un sentire ancora diffuso tra il grande pubblico che li connetteva ad idee di rigidità e imperizia, ne evidenziava piuttosto la vitalità della ricerca di soluzioni espressive e formali, tipica delle fasi iniziali della grande arte: "‘Primitive’ is an unfortunate word used to describe paintings before the High Renaissance. This term, that embraces the early Italian pictures and to the general public has connotations of crudity and ineptness, should rather be understood to mean the vital force and the striving for solution of problems of form and expression, not representation, that is inherent in every great archaic art". Davanti alla qualità di queste opere, lo studioso ne esaltava la potenzialità didattica all'interno di un museo universitario, dove il valore delle collezioni di Primitivi stava anche solo nel permettere di trasmettere l'autenticità di tale maestria agli studenti: "If for no other purpose than the teaching of this sincerity in craftsmanship is this part of the collection valuable in a laboratory for the teaching of art"¹³⁷.

NOTE

* *Dedico questo scritto a Giovanna Fozzer, zia che ho accompagnato in tempi di Covid e che si entusiasmava quando accennavo a questa ricerca. Alla cortesia delle curatrici Delayanna Trim e Shelby Rodriguez rispettivamente dei musei di Swansea e Houston, e alla disponibilità dei bibliotecari del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Fine Arts Library di Harvard a Cambridge e della Herziana di Roma devo le scansioni degli ultimi testi, altrimenti introvabili, che mi hanno permesso di chiudere il lavoro, a biblioteche chiuse.*

1 Sulle relazioni intrattenute dalla Dodge nelle ville sulle colline fiorentine con i Berensons, gli Actons, Charles Loeser, Gertrude Stein e più in generale sulla parabola della Dodge in questo giro di anni, da Buffalo ad Arcetri fino ad essere nominata vicepresidente onoraria dell'Armory Show a New York, si veda Ciacci 2012. Aveva restaurato col primo marito Villa Curonia ad Arcetri, proprietà già Mancini e poi De Nolde. Sul giardino si veda Macelloni 2011.

2 Per la citazione dai diari di Mabel Dodge, Dodge Luhan 1999.

3 Si veda Crema 1905.

4 Se in questi anni andare a teatro o in passeggiata non accompagnata per una donna poteva non essere socialmente accettabile, recarsi in un museo o ad una mostra da sola lo era. Cito solo, a mo' di esempio, che Christiana Jane Herringham, oltre che attivista e fondatrice di importanti istituzioni culturali, in quanto artista era ammessa a studiare e copiare i dipinti della National Gallery e che Julia Cartwright nel 1878 si reca per studio da sola al South Kensington Museum e nel 1893 aspetta Vernon Lee dentro la National Gallery per una visita di studio a due: si veda Clarke 2019.

5 Per una scheda su questa tela, che restituisce l'allestimento della sala degli anni 1860-70, si veda Falletti 2008; si veda anche Borga 2019. Quest'opera di Borroni è anche illustrata in una introduzione sui movimenti di opere tra le gallerie degli Uffizi e dell'Accademia: si veda Parenti 2010. Un'altra tela del 1860 del pittore, formatosi con Gaetano Bianchi, conservata alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, mostra la Galleria dei Prigioni dell'Accademia stipata di fondi oro, con un custode in uniforme, un visitatore in poltrona e un bidone per il riscaldamento con le braci al centro: si veda Tartuferi 2003.

6 Sui contributi e la figura della Olcott, prima moglie di Perkins, capace di passare dallo studio

di maestri e dipinti poco noti al commercio di tessuti copti, si veda Tedbury 2019. Per la bibliografia completa della studiosa, si veda Alambritis 2019, pp. 35-36.

7 Si pensi ad esempio al catalogo dei dipinti italiani di Hampton Court, sul quale si veda Della Monica 2019. La bibliografia di Mary Berenson, per quanto riguarda più specificamente i Primitivi, comprende articoli sulla mostra dell'antica arte senese, e su Matteo di Giovanni, Taddeo di Bartolo, Sassetta, Neroccio de' Landi: si veda Alambritis 2019, pp. 3-5.

8 Su questo romanzo, uscito nel 1895 e in genere sulla presenza dei Primitivi nella prosa francese tra Otto e Novecento, si veda Camporeale 2009, pp. 119, 126-130, 141-152 e Camporeale 2012.

9 Oltre che sulle colline fiorentine, in romanzi e racconti i fondi oro potevano animare anche le pareti di appartamenti in centro, frutto di invenzione letteraria ma credibilissimi, come quello di Mrs. Coventry, americana residente a Firenze e personaggio del racconto *The Madonna of the Future*. Si veda James 1875.

10 Per riferimenti nei racconti *The Marchesa Carrie* e *The Phantom Botticelli*, rispettivamente, ad una collezione (fittizia) di dipinti contenenti Primitivi e al furto di una tavola antica con una Madonna, si veda Acton 1982. Su Acton testimone di seconda generazione, che rievoca il bel mondo dei primi decenni del Novecento della generazione dei suoi genitori, e in genere sui Primitivi italiani nei romanzi di lingua inglese, Camporeale 2009, pp. 124-126 e Camporeale 2017, p. 241.

11 Una novella di Maugham, intitolata *Up in the Villa* ed edita nel 1941, è ambientata sulle colline fiorentine negli anni Trenta. Contiene una descrizione di una festa in una villa decorata con rilievi e dipinti quattrocenteschi che è stata identificata con Villa La Pietra; tra gli argomenti a tavola non mancano i pittori senesi. Il personaggio di Mister Atkinson, che fa gli onori di casa, fornisce uno spietato ritratto di un maturo Arthur Acton, mentre intrattiene e flirta con le giovani ospiti: si veda Maugham 2004, pp. 80-84.

12 Per una analisi della diffusione del gusto del "Renaissance Style" negli arredi delle dimore degli Stati Uniti, si vedano Camporeale 2014 e Camporeale 2015.

- 13 Per una sintesi, di taglio curatoriale, su questa lettura, si veda Sadinsky 1989.
- 14 Lo stesso Jarves inizialmente non apprezzava lo stile di Giovanni Angelico, per esempio. Su queste percezioni da parte del pubblico medio statunitense nell'Ottocento, si veda Miller 1989, p. 44.
- 15 La trattazione sistematica degli acquisti di Primitivi da parte dei musei richiederebbe molto spazio. Qui basti a mo' di esempio citare un caso che verrà menzionato in seguito, l'investimento da parte dell'Art Association di Indianapolis del lascito di James Roberts del 1923 in una decina di Primitivi europei, apprezzati per la qualità artistica e il valore estetico, per integrare la raccolta fino allora tutta moderna: si veda *Ten primitives* 1924.
- 16 La letteratura è vasta sull'argomento, qui bastino Camporeale 2011 e, soprattutto, il catalogo della mostra fiorentina "La fortuna dei Primitivi": si veda Tartuferi - Tolmen 2014.
- 17 Per un quadro sulla fortuna collezionistica dei Primitivi italiani in Francia, si veda Volle - Dury 2012.
- 18 In merito cito solo McClintock 1996c.
- 19 Si vedano ad esempio Camporeale 2005 e Camporeale 2017.
- 20 Sul Neroccio già Ruskin, poi Severn e che forse passò dalle mani di Douglas, si vedano Douglas 1925, Coor 1961 e Sutton 1979, pp. 378, 383, fig. 36; fu considerata una delle rivelazioni della mostra londinese di pittura senese del 1904 (si veda Camporeale 2005, p. 493, fig. a p. 234).
- 21 Si veda Douglas 1925. Su un prestito temporaneo al Fogg precedente la donazione, sullo studio dell'opera e sul suo inserimento nei cataloghi del museo già dal 1919, si veda Bernardi 2014, pp. 433-434.
- 22 La tavola, che dal 1944 è a Birmingham, era appesa nella camera da letto di Morgan della sua casa londinese a Prince's Gate. Su questo acquisto da parte di Morgan, si veda Sutton 1979, pp. 368, 370; sulla fortuna di questa tavola e in genere di Matteo di Giovanni nel mondo anglosassone tra Otto e Novecento, si veda Dabell 2002.
- 23 Sulla dozzina di Primitivi senesi esposti a Londra al Burlington Club nel 1904, e acquisiti da Morgan, e su come questo nuovo interesse di Morgan causò oscillazioni dei prezzi sul mercato, si veda Sutton 1979.
- 24 Si veda Douglas 1925. Per un profilo di Douglas, si veda Camporeale 2008.
- 25 Sulla ricezione da parte del pubblico americano di queste prime raccolte di dipinti primitivi, si vedano Brooks 1958, Burt 1977, Bradford Smith 1996, pp. 29-30, Reist 2011b.
- 26 Sulle varie sfaccettature dei pregiudizi anti-cattolici negli Stati Uniti tra Otto e Novecento, si veda Moskowitz 2017, p. 30. Sulla percezione dei dipinti e delle immagini cattoliche da parte di persone medie, viaggiatori, intellettuali e scrittori protestanti statunitensi tra Sette e Ottocento, si veda Miller 1989, pp. 28-29, 45-47.
- 27 Dopo una breve apertura al 348 di Broadway nel 1852, la Bryan Gallery of Christian Art ebbe sede dal 1853 al 1859 in tre sale affittate dal collezionista al numero 839 di Broadway. Su Bryan e le reazioni al suo museo, si vedano Lynes 1949, pp. 42-44, Miller 1989, pp. 31-35, Bradford Smith 1996, pp. 26-28, Bradford Smith 1997, Bradford Smith 2004, Chong 2008, pp. 66-71. Sulla figura di Bryan inserita in una disamina dei primi artisti-collezionisti attivi nel Nuovo Mondo e sui primi musei pubblici negli Stati Uniti, si veda Zalewski 2015.
- 28 Sulla collezione de Montor segnalo solo Staderini 2006.
- 29 Per un elenco dei 401 dipinti (settantaquattro italiani e il resto fiamminghi e tedeschi) offerti da Bryan alla New York Historical Society nel 1867, tre anni prima di morire, si veda *Catalogue* 1873 e *Catalogue* 1915. Sulla donazione, si vedano Kelby 1905 e Howe 1913. Per la storia delle donazioni all'istituzione, per foto degli interni nella sede occupata nella seconda metà dell'Ottocento, per un quadro sui vari cataloghi della raccolta Bryan, si veda Schaefer 1995.
- 30 Anteriormente al 1860 in sole altre due esposizioni newyorkesi fu visibile qualche dipinto primitivo, ovvero le mostre della collezione Sanguineti del 1838 e della collezione Clark del 1839 (e successivi): si veda Dean 2015.
- 31 Sul ruolo giocato da Jarves attraverso i suoi numerosi scritti per educare il gusto e spiegare l'arte e la società italiana all'americano di cultura media, che magari si apprestava ad un viaggio in Italia, e in particolare per sensibilizzare il pubblico americano ai Primitivi italiani, si veda Gennari Santori 2000b. Sul ruolo giocato dallo spiritualismo nell'apprezzamento dei Primitivi e negli scritti di Jarves, si veda Colbert 2002.

32 Sugli inizi dell'insegnamento di arte a Yale, dove la collezione Jarves fu catalogata da Osvald Sirèn solo dopo oltre quarant'anni dall'acquisizione, nel 1916, e per vecchie immagini della galleria dell'università, con dipinti già di Jarves, si veda Kubler 1993.

33 Sulle due raccolte di Primitivi italiani messi insieme da Jarves, rispettivamente 130 e oltre sessanta, rifiutati anche dal Museum of Fine Arts di Boston, sugli scritti e sulla vicenda di questo promotore dei Primitivi, si vedano Sizer 1933, Lynes 1949, pp. 48-64, Steegmuller 1951, Arnheim 1972, Constable 1964, Zafran 1994, pp. 13-15, Miller 1989, pp. 35-41, Bradford Smith 1996, pp. 28-29, Gennari Santori 2000a, Chong 2008, pp. 71-76, Dean 2015, Strehlke 2017, pp. 61-63.

34 Sul ruolo e l'impatto di questi anglo-fiorentini, si veda Camporeale 2014, pp. 372-375. Sulla comunità anglo-fiorentina tra Otto e Novecento, ampia è la letteratura. Si passa da ottime narrazioni come Artom Treves 1953 e Hibbert 1993, a studi che fanno il punto sullo stato delle ricerche come Baldry 2009, Roeck 2009.

35 L'articolo uscì sulla "Gazette des Beaux Arts" del 1896, ma l'anno prima anche il critico statunitense William Rankin si era dedicato ai dipinti Jarves sull'"American Archaeological Review"; in proposito segnalò solo Strehlke 2004, p. 6.

36 Questo Berenson afferma nei suoi diari in tarda età, si veda Samuels 1987, XV. Sul ruolo giocato dallo studioso, segnalò solo Brown 1979, pp. 16-24, Rubin 2000a. I contributi di Berenson furono oggetto della spietata ironia di Roberto Longhi nel suo *Giudizio sul Duecento* apparso per la prima volta su "Proporzioni" nel 1948, si veda Longhi 1972.

37 Per lo sviluppo della rete dei conoscenti e dei clienti, cruciale in questi decenni fu la moglie dello studioso, Mary Logan Berenson. Sull'efficacia dell'azione di Mary nel lanciare il marito come esperto e consulente tra i grandi collezionisti statunitensi, attraverso numerosi articoli e una trentina di conferenze tenute in varie città degli Stati Uniti durante i loro soggiorni e attraverso la costruzione di una fitta rete di relazioni al di qua e al di là dell'Atlantico, si veda Johnston 2015.

38 Sull'articolo uscito sul "New York Times" il 21 Marzo 1904, si veda Samuels 1987, p. 6.

39 Sull'ammirazione suscitata nell'egittologo e collezionista Theodore Davis per l'arredo e l'effetto d'insieme di Villa I Tatti, durante una visita nel 1901, si veda Rubin 2000a, p. 211, basti

questo esempio per tutti. Sulla formazione della collezione Berenson ai Tatti e sui rapporti dello studioso con antiquari, falsari e artisti italiani, si veda Strehlke 2015.

40 Sull'ulteriore preferenza per il genere del ritratto, per cui tredici dei ventitré dipinti italiani di Isabella sono ritratti, e sui canali di Berenson per proporle acquisti, sia sul mercato antiquario fiorentino che attraverso Otto Gutenkunst a Londra, si veda Rubin 2000b.

41 Tornerò in seguito sull'operato di Kress. Sugli arredi e lo stile di casa Lehman, si veda Koeppel 2012. Sui dipinti italiani Lehman si veda Pope Hennessy 1987. Sulla donazione Lehman di oltre 2000 pezzi al Metropolitan, dei quali oltre cento erano gli antichi dipinti italiani, e sulla competizione con Blumenthal per assicurarsi fondi oro, si vedano Nicolai 2019, pp. 133-136, Bayer - Drake Boehm 2020, p.86. Segnalò che Robert Lehman negli anni Quaranta vendette 18 dipinti alla Fondazione Kress e donò numerosi dipinti antichi, spesso in stato di conservazione non buono, a vari musei statunitensi, per esempio all'Allen Memorial Art Museum di Oberlin College: si vedano Stechow 1967, pp. 82, 83-85, 146-147, Nicolai 2019, p. 148 nota 71. Ricordo in particolare una *Madonna col Bambino con Santo Vescovo e donatore*, catalogata nel 1928 come opera senese del 1360 circa e in seguito ritenuta un falso di Icilio Federico Joni da Pope Hennessy: si vedano Lehman 1928, Stechow 1947, Stechow 1967, pp. 83-84, 222 fig. 4, Pope Hennessy 1987, p. 264, Nicolai 2019, p. 81.

42 Sugli Acton a Villa La Pietra e sui loro arredi, si vedano Baldry 2010 e Baldry 2017. Per una panoramica sul collezionismo visto attraverso gli arredi delle dimore a Firenze di questo giro di anni, segnalò solo Baldry 2012.

43 Per foto degli interni della villa di Loeser e per l'inventario completo di collezione e arredi di Villa Torri Gattaia redatto nel 1928 alla sua morte, si veda Francini 2000. È noto che Loeser possedeva anche una quindicina di Cézanne, appesi nel guardaroba e in camera da letto: si vedano Bardazzi 2007a e Bardazzi 2007b. Sulla donazione di una trentina di pezzi rinascimentali, poi collocati ad arredare il mezzanino di Palazzo Vecchio "in cambio" dell'esonero dal pagamento delle tasse di esportazione agli eredi per i restanti pezzi della raccolta Loeser e della non ingerenza da parte del Comune di Firenze sulle collezioni Carrand, Franchetti e Ressmann, già donate al Comune ma depositate al Museo Nazionale del Bargello, si vedano Francini 2006 e Pini 2011.

44 La donazione della totalità dei 262 fogli al museo della sua alma mater fu decretata da Loeser già nel 1919 e avvenne nel 1932, dopo la sua morte: si veda Tordella 2009, pp. 255-256.

45 Le opere di Perkins oggi al Museo del Tesoro di Assisi son cinquantasette, trentatré quelle nel Museo Diocesano e Cripta di San Rufino e venti quelle a Perugia: si veda Marcelli 2017. Per il catalogo della donazione al Sacro Convento, si veda Zeri 1988.

46 L'asta postuma del 1907 della collezione Nevin, che animava la sua dimora, comprendeva quasi 600 lotti tra oggetti di arte applicata, mobili, libri e 179 dipinti, tra copie, frammenti di affreschi e Primitivi autentici. La collezione Nevin, tra dipinti alienati in vita e donati, contava circa 240 dipinti. Sulla vita del Rettore, ex-militare attivo nella guerra civile americana, e per testimonianze sulla sua casa e su alcuni Primitivi della sua collezione, si vedano Dabell 2005, Minardi 2012, Minardi 2017. Sul ruolo giocato dal Rettore per la decorazione di Saint Paul's Within the Walls, costruita tra il 1872 e il 1876, e in particolare sul progetto per i mosaici del pittore preraffaelita Burne-Jones, si veda Harrison - Newall 2010.

47 Sul ruolo giocato nel mercato dell'arte da Perkins tra il 1911 e il 1933 in qualità di agente e socio (segreto) di Douglas con collezionisti come Helen Clay Frick, George Blumenthal, Simon Guggenheim, Philip e Robert Lehman, si vedano Nicolai 2016, Nicolai 2019. Per cenni ai viaggi dello studioso, si veda Nicolai 2019, 137.

48 Sono numerose le iniziative espositive pubbliche volte alla riscoperta e condivisione di un passato medievale o rinascimentale, nella forma temporanea di mostre o, permanente, di musei. Per un'interpretazione in chiave sostanzialmente nazionalistica delle motivazioni che sottostavano all'organizzazione delle grandi esposizioni di dipinti di antichi maestri nell'ultimo quarto dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, segnalo solo Haskell 1993 e Haskell 2000. Parallelamente assistiamo ad iniziative private; si andavano aprendo musei, talora promossi da quegli stessi antiquari che si stavano attivando sul mercato americano. Per Firenze basti ricordare i celebri casi dei musei privati di Bardini e Volpi, aperti talora in seguito a lunghi e dispendiosi restauri, con allestimenti che faranno scuola negli Stati Uniti, anche grazie a studiate alleanze commerciali e a una sapiente distribuzione di fotografie degli interni: si vedano Viale 2001, pp. 315-318, Vanni Desideri 2009, Moskowitz 2015, Catterson 2017b.

Sulla complessa rete di relazioni di Bardini e sulla sua pionieristica attività di allestitore e promotore dell'arte antica italiana a livello nazionale e internazionale, si veda Catterson 2017a, pp. 5-28. Sull'attività di Bardini e Volpi come restauratori, prima che come mercanti d'arte, si veda Torresi 1996.

49 Nella già menzionata recensione uscita sul "New York Times" il 21 marzo 1904, i toni sono un po' stupiti per l'attenzione esclusiva rivolta ai primi maestri italiani nell'esposizione della casa di vendite Ehrich: si veda Samuels 1987, p. 6.

50 Per una rassegna sull'insorgere dell'interesse per i Primitivi italiani negli Stati Uniti, parte di un testo del 1938 riedito e tradotto in inglese nel 2016, si veda Brimo 2016. Pur esistendo studi monografici sulle vicende dei grandi mercanti d'arte, qui basti segnalare qualche scritto sull'inizio del collezionismo e dell'attività negli Stati Uniti di grandi case antiquarie: si vedano Hall 1992, Goldstein 2000, pp. 86, 88, 91-93, 167.

51 Sull'American Renaissance, si vedano Wilson 1979 e Hughes 1997.

52 Per un quadro sulla fortuna, ricezione e acquisizione di dipinti del Rinascimento italiano negli Stati Uniti e sul ruolo giocato da antiquari e esperti per questo successo, si veda Brown 2015.

53 Per le citazioni di Stillman, giornalista soprattutto di guerra, che introduce l'impresa della casa editrice The Century Company, si veda *Old Italian Masters* 1892⁵.

54 L'annuncio del 13 ottobre 1915 del Globe si riferiva ad un'acquisizione del Museum of Fine Arts dovuta alla generosità di Henrietta Fitz, madre del direttore del museo: si veda Ilchman 2015, pp. 56-57; sul primo nucleo di Primitivi del museo di Boston, si veda McClintock 1996b.

55 Sull'argomento segnalo solo Zafran 1994.

56 Si veda in merito Ilchman 2015, p. 58.

57 Per un estratto di questo obituario, si veda Rubin 2013.

58 Questa fallimentare impresa editoriale è legata al nome di August Floriano Jacacci, alla casa editrice Merrill & Baker e al critico John La Farge: si vedano Gennari Santori 2003, pp. 151-225 e Gennari Santori 2011.

59 Nelle collezioni descritte nei tre volumi comparivano tre Canaletto, un Andrea Del Sarto, un Agnolo di Domenico del Mazziere, un Dolci,

un Sassoferrato, due Tiziano e tre Tintoretto: si veda Miller 1989, p. 47.

60 Non è questa la sede per trattare le prime esposizioni di Primitivi italiani negli Stati Uniti, ma su questa vocazione del Fogg Art Museum, si vedano Peters Bowron 1990, pp. 15-16 e Kantor 1993.

61 Sullo scritto del 1918 di Porter e sull'operato di Forbes, si veda McClintock 1996a.

62 La donazione Pratt di sedici dipinti accompagnava un numero più importante di giade cinesi. I dipinti primitivi furono pubblicati una prima volta solo a distanza di qualche anno (si veda McComb 1925). Per la storia del museo e dell'insegnamento di materie artistiche attivo già dal 1877 al Vassar College, si veda Kuretsky *et alii* 2011.

63 Per la citazione si veda Singleton 1929, p. X. Data la natura del volume non stupisce che la prima parte di esso tratti di Primitivi italiani appartenenti a collezioni private come McKay, Goldman, Hamilton, Erikson o Kahn, che saranno menzionate più avanti in questo scritto tra quelle andate disperse, almeno in parte.

64 Si veda Chong 2010. Sul dipinto e l'attribuzione a Vincenzo Catena, si veda Brown 2015b.

65 La citazione dalla lettera, datata 29 settembre 1900, di Johnson a Shunk, segretario del Memorial Hall, è riportata in Strehlke 2004, p. 8.

66 Si veda Salzman 2010.

67 La lettera di Jaccacci è riportata in Miller 1989, p. 48.

68 Per questi episodi, si veda Nicolai 2019, pp. 138, 141.

69 L'acquisizione di dieci Primitivi, tra fiamminghi, tedeschi e italiani, fu resa possibile per l'Art Association, dal 1969 rinominata Indianapolis Museum of Art, dal lascito testamentario dell'industriale del mobile James E. Roberts del 1923. Entrarono così un Barnaba da Modena e un Bicci di Lorenzo ad esempio, mentre fino a quel momento la raccolta possedeva solo opere moderne: si veda *Ten primitives* 1924.

70 Si veda Perry 1994, p. 28.

71 Si veda Venturi 1931. Sull'attività e i contributi di Lionello Venturi negli Stati Uniti durante il secondo conflitto mondiale, si veda Golan 2006.

72 Sulle aste newyorkesi Volpi del 1916 e del 1917, e su quella Bardini, tenutasi sempre a New York, del 1918, segnalò solo Ferrazza 1993, pp. 114-121, e ancora Ferrazza 2017 e Strehlke 2017, pp. 59-60, 64-65. Inoltre ricordo *en passant* che Bardini sullo scorcio dell'Ottocento aveva organizzato diverse aste di successo all'estero, a Parigi e Londra (anche con Christie's). Per riferimenti si vedano Viale 2001, p. 309 nota 13 e Catterson 2017a, p. 8.

73 Su questa, e sulle vendite dello stesso anno di Luigi Grassi e Achillito Chiesa, si vedano Bellini 1947 e Ferrazza 1993, pp. 14, 124-131, 212.

74 Il fenomeno del mecenatismo e della filantropia da parte dei grandi magnati nei riguardi delle istituzioni pubbliche e in particolare delle università statunitensi suscitò l'interesse anche da parte di intellettuali non storici dell'arte; per esempio fu oggetto di uno scritto da parte di Giuseppe Gentile, dove si citano anche brani da *Random reminiscences of men and events* di John D. Rockefeller (si veda Gentile 1911).

75 Il 23 febbraio 1903 i primi 200 visitatori ammessi pagarono un dollaro di biglietto per entrare a Fenway Court; fino alla sua morte, avvenuta nel 1924, Isabella aprì il suo museo per un paio di settimane all'anno (si veda *The Letters* 1987, p. 241). Sulle proposte di Berenson a Isabella di possibili acquisti di dipinti italiani e sui collezionisti a lei coevi di Boston, segnalò solo Miller 1992, pp. 11-13, Trotta 2003, pp. 41-42, 61, 69-73, 118-129 e soprattutto Ilchman 2015. Sulla missione, le motivazioni e le scelte di allestimento di Isabella, segnalò solo Higonnet 1997. Tra i collezionisti attivi diversi decenni dopo Isabella che si dichiararono influenzati dall'esempio fornito da Fenway Court, vanno menzionati Louis e Charlotte Hyde, sui quali ritornerò, e Sarah Campbell Blaffer, fondatrice dell'omonima fondazione legata al Museum of Fine Arts di Houston in Texas, all'interno della quale la Blaffer Room era arredata come un bel salotto; si vedano rispettivamente Fisher 1981, pp. VIII-IX e Clifton 2016.

76 Cinquantatré dipinti antichi italiani furono esposti da Jarves alla "American Exhibition of Foreign Products" a Boston nel 1883 e acquistati in blocco da Liberty Emery Holden; per una lista si veda *Catalogue of the Art Department* 1883. Stando alla testimonianza della figlia degli Holden, i dipinti antichi erano apprezzati non tanto dal magnate, quanto dalla moglie Delia, guidata in questo da Edward Augustus Silsbee del periodico "The Transcript". I dipinti furono infatti acquistati per la moglie, dopo trattative, per una cifra non

alta, 5000 dollari in contanti e poi interessi su una miniera degli Holden, miniera non particolarmente proficua, per cui in totale pare che Jarves abbia ricavato circa 25,000 dollari dalla vendita (si veda Sizer 1933, p. 349 nota 46). Per il primo catalogo della collezione Holden, destinata al Museo di Cleveland ancora prima della sua apertura, e sulle successive donazioni di fondi per ulteriori acquisizioni, si vedano Rubinstein 1917 e Mather *et alii* 1932.

77 La raccolta Johnson ammontava a 1279 pezzi, dei quali 457 erano dipinti di antichi maestri italiani. Nel 1913 uscì il catalogo dei dipinti italiani scritto da Berenson. Tra questi una novantina son i dipinti primitivi. In attesa di una sede definitiva per il museo, nella primavera del 1920 sessantadue Primitivi italiani Johnson furono i protagonisti della prima di una serie di mostre di successo a Philadelphia che onoravano la donazione; fu visitata da poco meno di 138000 persone. Su questi argomenti si veda Strehlke 2004, 1-12: 8-9.

78 Mary Rich, conosciuta anche come Mrs. Thomas O. Richardson, morì a Firenze nel 1924; sulla donazione si veda Mambelli 2012, Ilchman 2015, 57.

79 Sappiamo che i Primitivi italiani animavano il soggiorno della casa del benefattore; per un catalogo parziale delle sue raccolte, che comprendevano anche numerosi acquerelli di Winslow Homer, si veda Platt - Newlin Price 1934. Gli acquisti in materia di pittura italiana di Babbott, commerciante e filantropo, furono gli ultimi in ordine di tempo delle varie passioni collezionistiche, e si datano ben dopo la morte della moglie, avvenuta nel 1904. Infatti iniziarono nel 1911, all'epoca del suo primo viaggio in Italia, e si orientarono verso Primitivi magari meno noti, ma di squisita fattura e spesso di piccolo formato, forse in seguito alla sua amicizia con Platt, Perkins e Loeser, con i quali visitò le bellezze italiane. Le acquisizioni si fermarono nel 1926, sei anni prima della morte, e son pervenute al Brooklyn Museum grazie alle donazioni dei suoi quattro figli (si veda Fahy 1982).

80 La raccolta fu iniziata dal padre di Henry, il finanziere William Walters, ed oggi alla Walters Art Gallery di Baltimore (si veda Price 1996). All'interno della collezione donata, vi son circa 450 dipinti antichi italiani, per i quali Henry aveva una spiccata predilezione. Sulla formazione della collezione, sugli acquisti di Henry Walters - dall'intera collezione Massarenti ai trentasei dipinti italiani acquistati attraverso Berenson -, sul fatto che furono acquisiti per un museo per

onorare la memoria del padre a Baltimore, città dove Henry raramente si recava, sulla confusione dei pezzi ancora nelle scatole nel 1931, cito solo Zeri 1976, Hansen 2005, Mazaroff 2010 e Mazaroff 2015.

81 Ringling iniziò a collezionare sistematicamente nel 1925, più tardi quindi di quanti finora ho menzionato, associandosi al mercante di Monaco Julius Böhler. Walters servì nella commissione del Ringling Museum; non è noto esattamente dove i due collezionisti si siano incontrati ma in certe scelte Ringling si allinea a Walters: per questi dati si veda Brilliant 2015, p. 99.

82 Prima che a Ringling, Duveen provò a vendere la *Gothic Room* di Marble House a William Hearst: si veda Brilliant 2009 e Kastner 2015, pp. 413, 419. Per una sintesi delle vicende della *Gothic Room*, si veda Camporeale 2014, pp. 388-390, 396; alla bibliografia lì contenuta aggiungo Chong 2015 e Miller 2015.

83 Per un disegno del 1927 della *Italian Room* dell'architetto John Phillips, con le pannellature, poi riconosciute false, provenienti da Villa Palmieri a Firenze, si veda Brilliant 2015, p. 100 fig. 42. Per un saggio sui gusti, i rapporti con gli antiquari e il modo di operare di Ringling, che introduce il catalogo dei dipinti del museo, si veda Brilliant 2017.

84 L'espressione è usata da James in *William Wetmore Story and His Friends* (1903) in riferimento alle vicende dello scultore ai primi del giugno 1849: "Picture-hunting and buying all day long [...] when, as apparently in this case, the golden quest (for the gold was far from all rubbed off, and Botticelli, practically undiscovered wasted his sweetness) was on behalf of importunate friends" (per la citazione si veda James 1903).

85 Sulle varie proprietà, le acquisizioni e le vendite di Hearst, segnalo solo Kastner 2015.

86 Queste tavole furono in gran parte acquistate a New York negli anni Venti e i primi anni Trenta; una *Madonna col Bambino* ascritta ad un seguace di Duccio fu regalata a Hearst nel 1932 dall'amica Eleonor Patterson, già proprietaria del "Washington Times-Herald"; per un catalogo sintetico si veda Fredericksen 1977.

87 Per schede della documentazione fotografica di questo appartamento newyorkese di Saidie Adler May, cugina tra l'altro delle sorelle Cone, celebri collezioniste di impressionisti, si veda Saidie A. May Papers 1880-2002. Per schede sui cinque dipinti primitivi donati da Saidie May al museo d'arte di Baltimore, dei quali uno oggi è ritenuto falso, si veda Rosenthal 1981.

88 I dipinti italiani, e in particolare i Primitivi a fondo oro, non erano il settore forte della collezione Altman e gli acquisti son tardi, nel 1907 e poi di nuovo dal 1910 per gli ultimi tre anni di vita: si veda Haskell 1970. Per un estratto del testamento e una lista dei pezzi donati, si veda *The Benjamin Altman Bequest* 1913.

89 Per un elenco illustrato di circa 300 dei dipinti Hearn, importante collezionista e pioniere nell'apprezzamento dei pittori americani, si veda *Catalogue of Foreign* 1908. Nella rubrica *American Collections* del periodico "The Collector and Art Critic" fondato da David Preyer, compare una rassegna dei dipinti in casa Hearn con brevi descrizioni dei più celebri dipinti di scuola inglese, francese e spagnola, e in coda anche di un paio di opere italiane di Palma il Vecchio e Guardi: si veda *The Collection* 1905. Tra le circa 150 opere donate al Metropolitan nel 1906, donazione perfezionata nel 1909 e pubblicata nel 1913, non comparivano opere italiane, mentre circa sette furono i dipinti italiani venduti nel 1918, cinque anni dopo la morte del collezionista. Tra questi può essere considerata primitiva una *Madonna* di Guidoccio Cozzarelli (già ritenuta di Matteo da Siena e riattribuita da Berenson), oggi al museo di Oberlin College (si veda Stechow 1967, pp. 40-41, 226 fig. 11).

90 Il lascito Davis al Metropolitan risale al 1915: oltre ad antichità, ceramiche, tappeti e tessuti antichi comprendeva, tra i dipinti, un piccolo gruppo di Primitivi acquistati attraverso Berenson, tra i quali la *Madonna Davis* di Gentile da Fabriano. Il bollettino del museo nel 1931 celebrò la collezione nella sua interezza dedicandole un numero monografico e al contempo distribuendone i pezzi nelle varie sezioni del museo; per una panoramica si veda Siple 1931.

91 Father Gerrer (1867-1946), oltre ad eseguire circa un'ottantina di ritratti tra i quali quello ufficiale di Pio X, in vita sua fu un notevole viaggiatore e dal 1917 fu curatore e poi direttore del museo dell'Università gesuita di Notre Dame nell'Indiana, dove fu anche docente di arte. Tra il 1900 e il 1904 visse a Roma, dove si applicò come copista nei musei e studiò ritrattistica con Ciro Galliani, affresco con Salvatore Nobile, pittura di paesaggio con Antonio Ortiz, restauro con Giuseppe Connella. Non pochi dei suoi dipinti, che, con altri 6400 pezzi di interesse naturalistico o antropologico, nel 1919 formavano il Gerrer Museum, appaiono ridipinti e restaurati. Mise insieme questa collezione di tipo enciclopedico e pensata per il grande pubblico, non con investimenti economici ma grazie alla passione di una vita, e ne pubblicò

i cataloghi nel 1933 e 1942. Sulla vita di questa interessante figura, si vedano Murphy 1974, Ledbetter 1999, Barlow 2019. Sulla provenienza dei dipinti poco o niente è indicato, ma è probabile che il primo nucleo di Primitivi, dei quali solo un paio convincono in quanto ad autenticità, siano stati acquistati in Italia. Il museo ha una nuova sede e dal 1979 ha preso il nome di Mabee-Gerrer Museum.

92 Dei 334 dipinti donati da Ficke, i Primitivi italiani si contano sulle dita di una mano e oggi sono difficilmente identificabili. Infatti dei quattro o cinque originariamente presenti oggi rimane al museo solo un quanto mai sospetto *Ritratto di Dante*, acquistato per 325 dollari all'asta Volpi nel 1916 come un Giotto (proveniente da San Felice in Piazza o dall'annesso Conservatorio di San Pietro Martire); certamente è molto ridipinto (si veda Ferrazza 1993, pp. 166, 216 nota 52 e fig. 154 a p. 166). I dipinti son elencati in uno scarno catalogo pubblicato dal museo nel 1925 ma una parte di essi è stata alienata dal museo negli anni Cinquanta (si veda *Catalogue of 334 Paintings* 1925). Uomo politico e avvocato di origini tedesche, Ficke (1850-1931) durante diversi viaggi in Europa raccolse dipinti di antichi maestri che donò alla città di cui fu sindaco in Iowa perché vi si aprisse una galleria municipale. Per una biografia di Ficke, si veda Mohr 2009.

93 Parte della collezione del colonnello Friedsam (morto nel 1930) erano anche dipinti di antichi maestri italiani, oggi al Metropolitan (si veda *The Michael Friedsam Collection* 1932); qualche dipinto fu offerto anche alla Saint Bonaventure University. Altri 900 pezzi furono offerti dal colonnello al Brooklyn Museum; tra questi anche qualche Primitivo italiano (si veda *Notes* 1933).

94 I quasi cinquanta dipinti italiani del finanziere Cannon, presidente della Chase National Bank di New York, erano per la maggior parte di scuola veronese e una dozzina erano i fondi oro. Pare che fu Mary Berenson a far nascere questa passione collezionistica in Cannon, che i Berenson frequentavano già nel 1902 (si veda Samuels 1979). I dipinti furono acquistati da e grazie all'esperto e mercante d'arte Jean Paul Richter a partire dal 1906 e inizialmente appesi alle pareti della sua proprietà, la Villa San Michele sotto Fiesole. Nel 1935, l'anno dopo la morte del banchiere, il figlio fece dono di gran parte della raccolta alla Princeton University, sua alma mater, che li esibì già dalla "Commencement Week Exhibition": si vedano Mather 1936, Jones 1986, p. 14, Ross 1996, p. 58. A questa donazione del figlio in memoria del padre, fece

seguito un'integrazione da parte della vedova di Cannon, comprensiva di una predella di Lorenzo Monaco (si veda Ross 1996, p. 67). Per una prima catalogazione da parte di Richter, si vedano *A descriptive catalogue* 1907 e *A descriptive catalogue* 1914. Una parte della quadreria pare sia stata acquistata dalle Gallerie Fiorentine nel 1937; su questo dato e per una storia della villa, si veda Panajia 2014.

95 Dopo varie vicissitudini e cambi di sede, il Museo Harding nel 1982 è stato acquisito dall'Art Institute di Chicago e le collezioni distribuite nelle varie sezioni del museo (si veda Karkeski 1995).

96 La collezione dei coniugi Ellis, formata tra il 1917 e il 1933 con i proventi delle invenzioni e degli investimenti dell'editore, comprendeva una cinquantina di dipinti, oltre a bronzetti, mobili e porcellane antiche, e dall'ottobre del 1940, prima di essere distribuita per le sale in ordine cronologico, fu oggetto di una esposizione temporanea all'interno del museo: si veda *The Theodore T. and Mary G. Ellis* 1940. Per una prima pubblicazione dei dipinti europei, basata su attribuzioni manoscritte di Evelyn Sandberg Vavalà, si veda Cott 1941.

97 A Princeton Mather passò nel 1922 da docente alla direzione del museo. Nel suo primo anno di insegnamento, nel 1910, inaugurò un corso sulla pittura italiana da Cavallini a Michelangelo. Tra i seminari specialistici uno fu dedicato a Giotto e compagni; nel 1912 un seminario fu dedicato all'antica pittura senese, mentre nel 1913-14 un suo corso era su Masaccio e i pittori fiorentini della realtà; questo interesse per la pittura italiana delle origini era controbilanciato da corsi dedicati alla pittura fiamminga (si vedano Jones 1986, p. 13 e Ross 1996, p. 54).

98 Su Ryerson, produttore di legname e importante benefattore del Chicago Art Institute, sui suoi vasti interessi collezionistici e sui suoi trentasette Primitivi italiani, si veda Harris 1997. Sul suo gusto per i Primitivi, si veda Rich 1933. Una parte dei suoi dipinti fu depositata al museo ed esposta ben prima della morte del collezionista (1932); gli ultimi sedici dipinti antichi italiani raggiunsero il museo nel 1937 dopo la morte della moglie, perché, insieme ad alcuni dipinti moderni, fino ad allora animarono le pareti della dimora dei Ryerson: si vedano Kelley 1938 e Wolff 1993.

99 Altri primitivi italiani, oggi parte del museo di Princeton, furono acquisiti o provengono dalle raccolte di ex-alunni e storici dell'arte

dell'istituzione. Per fare qualche esempio, *l'Annunciazione* di Guido da Siena e la *Madonna col Bambino* attribuita a Sano di Pietro erano di Arthur Frontigham, mentre per esempio il *San Pietro* di Orcagna e il *San Pietro Martire* attribuito a un seguace di Giovanni Badile erano di Millard Meiss: si veda Rosasco 1996 e *Acquisitions* 1995.

100 Come per altre raccolte qui menzionate, la formazione della raccolta Worcester, formata da una cinquantina di dipinti, è un po' più tarda rispetto al periodo qui preso in esame, infatti fu iniziata intorno al 1918. Pervenne definitivamente all'Art Institute nel 1956 (si vedano Rich 1938 e Sweet 1956).

101 La gran parte dei dipinti Sherman andarono al Museum of Fine Arts di Boston, ma anche il Fogg Art Museum e il museo di Worcester ricevettero donazioni: si veda *The Henry H. and Zoe Oliver Sherman* 1922.

102 Berenson e Winthrop si erano diplomati a Harvard a due anni di distanza ed erano stati entrambi a lezione da Norton. Anche durante il suo soggiorno a New York nel 1914, Berenson si incontrò con Winthrop. Per dirla con le parole del critico, quest'ultimo stava mettendo su una "nice little collection" di dipinti di antichi maestri (si veda Samuels 1987, p. 172). Il lascito Winthrop si concretizzò in pieno conflitto mondiale e vi predominavano le collezioni orientali e i dipinti dell'Ottocento. Per una prima rassegna sulla donazione Winthrop si veda *A special number* 1943; successivamente, nel 1969, fu allestita una mostra al Fogg per celebrarla. Tra i Primitivi figurano un Pietro Lorenzetti, un Roberto d'Oderisio, due Pacino di Buonaguida e una *Natività* di Giovanni di Paolo, oltre che una *Vergine col Bambino* della bottega di Botticelli. Sulla figura dell'avvocato e sulle sue collezioni, si veda Peters Bowron 1990, pp. 22-27: 27, in part. figg. 478-479, 485, 498, 569, 628.

103 Il banchiere già nel 1928 aveva donato al Metropolitan un milione di dollari e numerosi oggetti d'arte, ma soprattutto nel 1941 destinò al museo i ricavi della demolizione del suo palazzo e della vendita del terreno, dopo averlo svuotato dei magnifici arredi in favore del museo. Sul suo rapporto con l'istituzione, si veda Tomkins 1979. Ai dipinti primitivi e rinascimentali della collezione Blumenthal, in gran parte italiani, è dedicato il primo dei sei monumentali volumi del catalogo della collezione (si veda Rubinstein Bloch 1926).

104 Anche nella collezione di Mortimer Leventritt, diplomatosi a Stanford nel 1899

e dai primi del Novecento residente in parte a Venezia e in parte sulle colline fiorentine, i Primitivi son più che rari: nel 1941 era registrata una *Crocifissione* di Pacino di Buonaguida, oggi catalogata come di anonimo (si veda Wilbur 1941). Sulla raccolta, che nel 1940 contava un migliaio di pezzi tra disegni, dipinti e arredi del Settecento veneziano, e ben 400 oggetti di provenienza asiatica, si veda Osborne 1988-1989.

105 Sulla dozzina di Primitivi donati da Griggs al Metropolitan, museo per il quale servì a lungo nel Board, si veda Taylor 1944. Tra donazioni in vita e dopo morte, l'avvocato donò circa 250 pezzi, tra i quali anche Primitivi italiani (ovverosia quasi l'intera sua collezione), a Yale, la sua università (si veda Kenney 2012).

106 La raccolta newyorkese del finanziere Jules Bache, che contava, tra gli altri dipinti, Madonne di Filippo Lippi e Carlo Crivelli, e un ritratto femminile oggi ritenuto del Maestro della Natività di Castello, fu in buona parte donata al Metropolitan Museum dopo la sua morte, avvenuta nel 1944; un'altra parte fu venduta all'asta nell'aprile 1945. Per le due edizioni del catalogo, si vedano *A Catalogue of Paintings* 1929 e *A Catalogue of Paintings* 1937.

107 Per un primo catalogo della collezione, messa insieme tra il 1921 e il 1938, si veda *Catalogue of the Edith A. and Percy S. Straus* 1945. Per notizie sul collezionista, su collezione e trascrizioni di lettere con attribuzioni dirette a Straus da parte di esperti come Perkins, Berenson, Douglas, Hutton o Offner, si veda Wilson 1996, pp. 12-15, 386-410.

108 Un manoscritto che elenca i dipinti Guggenheim è conservato presso il Denver Museum of Art. Su alcune acquisizioni di Primitivi italiani fatte dai coniugi Guggenheim nel 1933 e da Alessandro Contini-Bonacossi su consiglio di Perkins, dipinti donati nel 1955 al Denver Museum of Art, e sulla vendita di alcuni di questi dipinti da parte del museo in anni recenti, si vedano Zeri 1995, e Nicolai 2016, pp. 316-317, 323 nota 41.

109 Le acquisizioni da parte di Sterling Clark di dipinti antichi italiani risalgono agli anni 1912-1920, in buona parte da Colnaghi; i Primitivi si contano sulle dita di una mano. Per una prima esposizione dei dipinti italiani Clark si veda *Italian Paintings* 1961; sulla figura del collezionista newyorkese si veda Conforti 2014.

110 Per una lista della donazione Rabinowitz, che fece fortuna producendo corsetti, si veda

The Rabinowitz 1959 e anche Seymour 1957. Per il catalogo completo, quando ancora la collezione era disposta in cinque sale nella residenza di Long Island (Sands Point), si veda Rabinowitz - Venturi 1945.

111 Sull'allestimento delle sale Holden, con velluto marrone alle pareti, un alto zoccolo in finto travertino e porte simili a quelle degli Appartamenti Borgia in Vaticano, in uno stile coerente coi dipinti come la donatrice desiderava, si veda Currain 2016. Questo allestimento in stile dimora rinascimentale resistette all'interno del museo fino alle ristrutturazioni della metà degli anni Cinquanta. Ringrazio Peter Buettner degli archivi del museo, per l'informazione.

112 L'atmosfera della residenza Lehman è riproposta all'interno di un'ala del Metropolitan Museum, assecondando il desiderio del donatore che alcuni dipinti fossero presentati nel contesto domestico per il quale furono scelti e acquistati; per una descrizione si veda Szabó 1975. Una condizione spesso imposta al museo affinché la donazione avesse luogo era che i pezzi donati da un collezionista non venissero mischiati ad altri e che fossero disposti seguendo i suoi dettami. Ad esempio, il Museum of Fine Arts di Boston poté ricevere la donazione di Quincy Adams Shaw a patto che le sculture rinascimentali fossero collocate al muro con gli oli di Millet in una sala, e in una diversa sala i pastelli e le incisioni dello stesso Millet: si veda *Introduction* 1918. La storia degli allestimenti museali insegna che nel lungo termine queste disposizioni non vengono sempre mantenute e rispettate.

113 Per la qualità dei dipinti, in buona parte olandesi e fiamminghi del Seicento, caso esemplare è il museo lasciato dal finanziere e collezionista Henry Clay Frick a New York (si veda Salzman 2010). Nelle varie fasi delle sue acquisizioni, che prevedero anche una quantità di dipinti scambiati o rivenduti perché non più considerati all'altezza, sappiamo che Frick teneva presente la destinazione pubblica delle sue raccolte. Durante gli ultimi anni della sua vita, terminata nel 1919, traeva un grande piacere nell'ascoltare, non visto, i commenti e le esclamazioni estatiche di coloro che erano ammessi alla visita; confidò per iscritto che sperava che il pubblico un giorno potesse provare anche solo la metà del godimento che a lui procurava la contemplazione della sua collezione nel suo contesto, collezione che desiderava rappresentasse il monumento cui affidare la sua memoria ai posteri: si veda Quodbach 2009.

114 Helen Frick ereditò la collezione nel 1919, alla morte del padre, già dai suoi viaggi giovanili in Europa, e nella sua amata Firenze sviluppò una preferenza per i fondi oro, iniziò ad acquistare Primitivi nel 1922, anno di una sua visita alla Gardner Collection, e le acquisizioni sia per la sua collezione privata che per il museo continuarono per tutto il decennio (si vedano Reist 2011a, Moskowitz 2017, pp. 38-39).

115 Tra le proposte di identificazione di questo maestro ricordo quella del 1995 di Laurence Kanter con Giovanni di Consalvo, che nell'occasione faceva il punto sulla complessa vicenda attributiva di un gruppo di tavole a questo anonimo: si veda Kanter 1995. Per una precedente scheda del *name-piece* del Maestro della Predella Sherman, una tavola tripartita che, nonostante il nome attribuito al maestro, forse non ha mai assolto la funzione di predella, si veda Kanter 1994.

116 Per schede sul *name-piece* del Maestro (senese) della Madonna Straus si vedano Wilson 1996, pp. 24-37, Roberts 2009. Questo anonimo, attivo a metà Trecento, è stato avvicinato a Donato fratello di Simone Martini, si veda De Benedictis 1976.

117 Per una scheda su questa tavola, si veda Wilson 1996, pp. 104-117. Per il Maestro della Madonna Straus, anonimo attivo a Firenze tra fine Tre e inizio Quattrocento, è stata proposta un'identificazione con Ambrogio di Baldese: si veda Chiodo 1998.

118 Luciano Bellosi nel 1966 identificò il Maestro della Crocifissione Griggs con Giovanni Toscani. Nel 1988 espunse dal suo catalogo proprio il *name-piece*, donato appunto dai Griggs al Metropolitan, seguito da altri studiosi, concordi nel ritenere la tavola di Angelico (si veda Strehlke 1994b).

119 Su alcuni Primitivi della raccolta di Dan Platt, si veda Perkins 1911. La gran parte delle tavole fu venduta dalla vedova Platt nel periodo della Seconda guerra mondiale, ma ventitré dipinti pervennero nel 1963 all'Università di Princeton. Alla medesima istituzione fu donata quasi per intero la fototeca (300 000 fotografie circa) e la collezione di disegni (quasi 2000 disegni italiani dal XV al XX secolo), una passione, quest'ultima, sviluppata dal collezionista in un momento successivo a quella per i Primitivi, ovverosia dopo il primo conflitto mondiale: si vedano Gibbons 1974 e Ross 1996, p. 62. Naturalmente in questa raccolta non mancavano i falsi. Ricordo che Perkins suggerì

a Platt di rivolgersi a Icilio Federico Joni, oggi più noto come falsario, per il restauro dei suoi dipinti e per la realizzazione delle cornici in stile. Certamente gli interventi compiuti non furono esenti da integrazioni (si veda Bandera 1998). L'amore e la conoscenza di Platt per i dipinti primitivi e per l'Italia tutta emergono dal diario di un lungo viaggio in auto compiuto nel 1905 in compagnia della moglie e di Perkins in qualità di guida. Vi si trovano menzioni di studi di Berenson, della mostra dell'arte antica senese del 1904, di opere della sua stessa collezione e critiche al Baedeker: si veda Platt 1908. Le guide Baedeker, che pur dominavano il mercato europeo, vengono messe alla berlina anche nei romanzi di questi anni, per esempio nella descrizione di paesi come Monteriano in *Where Angels Fear to Tread*, romanzo d'esordio di Edward Morgan Forster, uscito nel 1905; per un'analisi di questi passaggi e una contestualizzazione, si veda De Mauro 1982. Infine, su "American Art News" del 1911 uno specialista come Bode critica proprio il genere di collezionisti statunitensi che attraversano al volo in macchina l'Europa mettendo insieme una collezione in poco tempo, senza criterio e senza il necessario studio: si veda Catterson 2017c.

120 Su Hamilton, che da giovane a Yale si familiarizzò con la collezione Jarves, sui suoi due appartamenti a Manhattan, sui rapporti con i Berensons, sulle mostre itineranti organizzate della sua collezione e la successiva vendita dei dipinti, tra i quali diversi Primitivi, nel 1929, sul suo stile negli acquisti e sul suo contributo alla formazione dei musei di Bob Jones e di Raleigh, entrambi in South Carolina, si vedano Towner 1970, p. 453, Brown 1979, pp. 22-23, *The Letters* 1987, p. 586, e soprattutto Johnston 2019.

121 Pare che fosse la moglie del banchiere a dedicarsi maggiormente ai dipinti antichi, mentre è noto che il magnate prediligesse il teatro per la sua filantropia; non credo sia stato pubblicato un catalogo della collezione Kahn, la cui composizione era fluida. Per qualche scheda si veda Singleton 1929, pp. 55-61, 77-79. Su Addie, scultrice e anima della collezione, sulla sua passione per l'arte condivisa nella lunga amicizia e frequentazione con Berenson, su alcune sue donazioni alla National Gallery di Washington, si veda Samuels 1987, pp. 157, 293, 333, 383.

122 Nella collezione Mackay, già nella dimora di Harbor Hill a Long Island, figuravano arredi importanti, arazzi e qualche dipinto primitivo. Sulla diffusione del gusto per l'arazzeria europea negli Stati Uniti, si veda Bremer-David 2003. Il finanziere fu costretto a vendere pezzi della sua

raccolta per far fronte alla crisi del 1929. Per un catalogo dei dipinti Mackay, si veda Valentiner 1926. Tre dipinti italiani MacKay, tra i quali una *Madonna col Bambino* di Verrocchio e *L'adorazione dei pastori* di Mantegna oggi al Metropolitan, figuravano nell'esposizione di arte sacra tenutasi nel marzo - aprile 1927 presso Seligmann a New York a favore della basilica del Sacro Cuore di Parigi: si veda *Loan Exhibiton* 1927.

123 La collezione Goldman di antichi maestri fu venduta nel 1937, alla morte del banchiere. I principali antichi dipinti italiani che aprivano la raccolta son pervenuti, dopo altri passaggi di proprietà e successive donazioni, alla National Gallery di Washington. Per il catalogo, si veda Valentiner 1922.

124 Sulla raccolta Yerkes, si vedano Berenson 1906 e Towner 1970, pp. 187-242. I dipinti Yerkes, dei quali Berenson annunciava il lascito al Metropolitan Museum, di fatto non vi pervennero. Si rese invece necessaria la vendita da parte degli eredi, per cui la collezione venne dispersa all'asta nel 1910 per oltre due milioni di dollari: si veda Samuels 1987, pp. 29-30.

125 La raccolta di dipinti e miniature italiane di Frank Smith fu in parte venduta nel 1952, alla morte del procuratore. Tra il 2003 e il 2007 dieci Primitivi italiani son stati donati dalle nipoti al Worcester Art Museum, del quale Smith fu direttore. Formata nel terzo decennio del Novecento, la collezione Smith fu inizialmente pubblicata dalla Sandberg Vavalà e successivamente, nel 1940, studiata da Douglas (si veda Sandberg Vavalà 1937-1938). Una copia dattiloscritta del catalogo della collezione ad opera di Douglas è conservata nella Frick Art Reference Library a New York. La compresenza di dipinti e miniature in fogli sciolti in questa raccolta fa pensare ancora una volta ad una influenza dall'Inghilterra, dove i fogli miniati erano destinati a integrare le raccolte di Primitivi, piuttosto che le biblioteche private: si veda Labriola 2014.

126 Questa collezione di *Old Masters* fu messa assieme negli anni Venti e, dopo la morte del proprietario, nel 1936, fu tenuta dalla vedova Erikson e messa all'asta nel 1961 dopo la sua morte. Per le cifre astronomiche raggiunte da alcuni dipinti, si veda Towner 1970, pp. 603-604.

127 Per schede su queste tavole di Angelico, si veda Strehlke 1994a.

128 Tra i più tardi rappresentanti della schiera dei collezionisti-arredatori, sebbene di ambizioni

e mezzi di gran lunga inferiori di quelli di Lehman padre e figlio, vi sono Charlotte Pruyon Hyde e il marito Louis Fiske Hyde, la cui dimora a Glen Falls nello stato di New York ospita ora la Hyde Collection. A partire dal 1920 i coniugi Hyde, imprenditori della carta, viaggiatori e cosmopoliti, iniziarono ad acquistare arredi e dipinti, tra i quali qualche Primitivo italiano, servendosi della consulenza di Berenson e poi di Valentiner: si veda Fisher 1981, pp. X-XI.

129 Robert Lehman desiderò prestare arredi per l'allestimento, per esempio, della mostra sulla sua collezione che si tenne nel 1957 all'Orangerie a Parigi: si veda Sterling 1957.

130 Sulla residenza Morgan a Londra e sui 7000 pezzi donati al Metropolitan, si veda Bayer - Drake Boehm 2020, pp. 72-82: 79, fig. 74 a p. 78. Sulla presenza di dipinti in tutti gli angoli di casa Johnson, tra le scarpe come in bagno e in camera da letto, riportata in seguito a visite nei primi anni del Novecento dal pittore svedese Fritz Thaulow come da Mary Berenson, si vedano Miller 1992, p. 15 e Strehlke 2004, pp. 2, 7.

131 Per un racconto sulle acquisizioni di dipinti da parte di Knoedler per Mellon dall'Hermitage nel 1930, sul finanziamento e la costruzione dell'edificio principale per la National Gallery (West Building), sulle acquisizioni da Duvéen per completare le collezioni e sul trust creato da Mellon per assicurare dipinti alla futura National Gallery, si veda Goldstein 2000, pp. 170-172 e Kopper 2016, pp. 2-51.

132 Questo è il caso del *Ritratto di Bindo Altoviti* di Raffaello per esempio, proveniente dall'Alte Pinakothek di Monaco e acquistato da Kress nel 1940. Per questo caso e in genere sul fascino esercitato dai dipinti di Raffaello sui grandi collezionisti americani e sulla storia delle loro acquisizioni, si vedano Brown 1983, Brown 2004, Van Nimmen 2004, Brown - Van Nimmen 2005. Oltre a Mellon, su Sam Kress e Peter Widener, prime, cruciali figure di donatori di *Old Masters* alla Galleria Nazionale di Washington, si veda Kopper 2016, pp. 60-68.

133 Sul valore e la distribuzione delle donazioni Kress, si veda Perry 1994, pp. 13-15, 36-39.

134 Sulla preferenza per i Primitivi senesi da parte di Robert e sulla sua lunga corrispondenza con Berenson, si vedano ad esempio Szabó 1975, pp. 10-11 e Frankfurter 1957.

135 Da notare che Jack non esitò ad alienare altri dipinti rinascimentali attraverso la casa Knoedler ancora tra il 1935 e il 1943. Sulla storia delle

acquisizioni di antichi maestri italiani da parte del finanziere, si vedano ad esempio Miller 1992, p. 16, Camporeale 2005, p. 501 e Tonkovich 2015.

136 Il fenomeno di avvicinamento ai pittori primitivi da parte di artisti nei primi decenni del Novecento è esteso. Qui basti fare un nome, esemplificativo di un percorso: Carlo Carrà,

autore di opere come *La carrozzella* del 1916 o *Le figlie di Loth* del 1919 e scritti come *Parlata su Giotto o Paolo Uccello costruttore* del 1916 o *Un centenario. Masaccio (1401-1429)* del 1929. Sulle meditazioni di Carrà su questi maestri in pittura, segnalò solo Mazzocca 1979 e Fagiolo dell'Arco 1987.

137 Per la citazione, si veda Rowland 1936.

BIBLIOGRAFIA

A Catalogue of Paintings 1929: A Catalogue of Paintings in the Collection of Jules S. Bache, New York 1929.

A Catalogue of Paintings 1937: A Catalogue of Paintings in the Bache Collection with sixty-four illustrations, New York 1937.

Acton 1982: H. Acton, *The Soul's Gymnasium And Other Stories*, London 1982, pp. 14, 139.

A descriptive catalogue 1907: A descriptive catalogue by J. Paul Richter of Old Masters of the Italian School. Villa Doccia, Fiesole, Florence 1907.

A descriptive catalogue 1914: A descriptive catalogue by J. Paul Richter of Old Masters of the Italian School. Part II. Villa Doccia, Fiesole, Florence 1914.

Acquisitions 1995: Acquisitions of The Art Museum 1994, in "Record of The Art Museum Princeton University", LIV/1, 1995, pp. 40-79, 40, 46.

Alambritis 2019: M. Alambritis, *Bibliography*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", 28, 2019 (<https://doi.org/10.16995/ntn.827>).

Arnheim 1972: *Italian Primitives. The Case History of a Collection and its Conservation. An Exhibition Celebrating the Centenary of Yale University's Acquisition of the Jarves Collection*, catalogo della mostra (New Haven, aprile - settembre 1972), a cura di D. Arnheim, New Haven 1972.

Artom Treves 1953: G. Artom Treves, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze 1953.

A special number 1943: A special number devoted to the Grenville Lindall Winthrop Bequest, in "Bulletin of the Fogg Art Museum", X/2, 1943, 26-71.

Baldry 2009: F. Baldry, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in *Federico e la bottega degli Angeli. Federico and the Angeli workshop*,

catalogo della mostra (Firenze, 23 ottobre 2009 - 17 gennaio 2010), a cura di R.C. Proto Pisani, F. Baldry, Livorno 2009, pp. 10-25.

Baldry 2010: F. Baldry, *Collecting in the Acton Home and the Revival of Interest in Tapestries/Collezionismo e ornamento nella dimora degli Acton e la riscoperta dell'arazzo tra Otto e Novecento*, in F. Baldry, H. Spande (a cura di), *Tapestries in the Acton Collection at Villa La Pietra. Gli arazzi della collezione Acton a Villa La Pietra*, Firenze 2010, pp. 15-40.

Baldry 2012: F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento / Rooms of Taste. Houses and House Museums of Collectors and Antique Dealers in Florence between the 19th and 20th Centuries*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento (with English version)*, catalogo della mostra (Firenze, 3 ottobre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 44-64.

Baldry 2017: F. Baldry, *Allestimenti Volpi e Acton a confronto: il modello rinascimentale e le sue interpretazioni*, in B. Teodori, J. Celani (a cura di), *1916-1956-2016 Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, Firenze 2017, pp. 229-247.

Bandera 1998: M.C. Bandera, *I falsi di Benvenuto di Giovanni. Un capitolo importante del collezionismo dei Primitivi*, in "Paragone", XLIX/581, 1998, pp. 26-46: 31.

Bardazzi 2007a: F. Bardazzi, *Cézanne a Firenze*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 29 luglio 2007), a cura di Ead., Milano 2007, pp. 14-31: 18-21.

Bardazzi 2007b: F. Bardazzi, *I Cézanne di Fabbri e Loeser*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, 2 marzo - 29 luglio 2007), a cura di Ead., Milano 2007, pp. 88-119: 89-93, 110-119 e 266-269.

- Barlow 2019: M.P. Barlow, *Father Gregory R. Gerrer*, in "Oklahoma. Magazine of the Oklahoma Hall of Fame", 24/2, 2019, pp. 50-54.
- Bayer – Drake Boehm 2020: A. Bayer, B. Drake Boehm, D.O. Kisluk-Grosheide, *Princely Aspirations, in Making the Met, 1870-2020*, catalogo della mostra, a cura di A. Bayer, L.D. Corey New York, 2020, New Haven – London 2020, pp. 72-91.
- Bellini 1947: L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1947, pp. 222-224.
- Berenson 1906: B. Berenson, *Le pitture italiane nella raccolta Yerkes lasciate di recente al "Metropolitan Museum" di Nuova-York*, in "Rassegna d'arte", VI, 1906, pp. 33-38.
- Bernardi 2014: E. Bernardi, *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Berenson (1915-1928)*, in "Predella", 34, 2014, pp. 415-481.
- Borga 2019: A. Borga, *Opere in mostra, in Lessico femminile. Le donne tra impegno e talento 1861-1926*, catalogo della mostra (Firenze, 7 marzo - 26 maggio 2019), a cura di S. Condemi, Livorno 2019, pp. 134-143: 135 n. 21.
- Bradford Smith 1996: E. Bradford Smith, *The Earliest Private Collectors: False Dawn Multiplied*, in *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park, 1996), a cura di E. Bradford Smith, University Park 1996, pp. 23-33.
- Bradford Smith 1997: E. Bradford Smith, *Early American Collectors of Medieval Art. Romantics or Pragmatists?*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LIV, 1997, pp. 207-214.
- Bradford Smith 2004: E. Bradford Smith, *An American in Medieval Paris: The Impact of Europe on Early American Collectors of Medieval Art*, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historia Pertinentia", XVIII, 2004, pp. 323-344.
- Bremer-David 2003: C. Bremer-David, *French & Company and American Collections of Tapestries, 1907-1959*, in "Studies in the Decorative Arts", XI/1, 2003-2004, pp. 38-68: 42, 46-48.
- Brilliant 2009: V. Brilliant, *Taking it on faith: John Ringling and the Gothic Room Collection*, in *Gothic Art in the Gilded Age: Medieval and Renaissance Treasures in the Cavet-Vanderbilt-Ringling Collection*, catalogo della mostra (Sarasota-Newport, 16 dicembre 2009 - 4 aprile 2010) a cura di Ead., Sarasota-Newport 2009, pp. 37-50.
- Brilliant 2015: V. Brilliant, *Building a Renaissance Collection and Museum After the Gilded Age*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 96-105.
- Brilliant 2017: V. Brilliant, *Introduction*, in Ead., *Italian, Spanish and French Paintings in the Ringling Museum of Art*, Sarasota 2017, pp. XI-XXI.
- Brimo 2016: R. Brimo, *The Evolution of Taste in American Collecting*, traduzione e cura di K. Haltman, University Park 2016 (prima ed. francese 1938), pp. 204-210.
- Brooks 1958: V.W. Brooks, *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy 1760-1915*, New York 1958, p. 241.
- Brown 1979: D.A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Paintings. A Handbook to the Exhibition*, Washington 1979.
- Brown 1983: *Raphael and America*, catalogo della mostra (Washington, 9 gennaio - 8 maggio 1983), a cura di D. A. Brown, Washington 1983, pp. 28-108: 95-96.
- Brown 2004: D.A. Brown, *Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston-Firenze, 8 ottobre 2003 - 15 giugno 2004) a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano-Boston 2004, pp. 92-114.
- Brown 2015a: D.A. Brown, *Introduction*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 2-13.
- Brown 2015b: D.A. Brown, *Isabella's Christ*, in "I Tatti Studies in the Italian renaissance", 18/2, 2015, pp. 469-488.
- Brown – Van Nimmen 2005: D.A. Brown, J. Van Nimmen, *Raphael and the beautiful banker: the story of the Bindo Altoviti portrait*, New Haven-London 2005.
- Burt 1977: N. Burt, *Palaces for the people. A social history of American Art Museums*, Boston-Toronto 1977, pp. 54-58.
- Camporeale 2005: E. Camporeale, *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, 1 settembre 2005 - 31 gennaio 2006), a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Siena 2005, pp. 484-517.
- Camporeale 2008: E. Camporeale, *1904, annus mirabilis per l'antica arte senese*, in E. Castelnovo,

- A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, Pisa 2008, pp. 109-139: 114-115.
- Camporeale 2009: E. Camporeale, *Primitivi italiani al muro: riflessi di gusto e collezionismo in letteratura*, in "Symbolae antiquariae", II, 2009 [2010], pp. 119-161.
- Camporeale 2011: E. Camporeale, *Sugli esordi del collezionismo di Primitivi italiani / On the Early Collections of Italian Primitives*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento (with English version)*, catalogo della mostra (Firenze, 2011-2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 28-43.
- Camporeale 2012: E. Camporeale, *Peinture et littérature: les Primitifs italiens et la prose française entre XIX^e et XX^e siècles*, in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogo della mostra (Ajaccio, 29 giugno - 1 ottobre 2012), a cura di E. Moench, Cinisello Balsamo 2012, pp. 45-59: 45.
- Camporeale 2014: E. Camporeale, *Il mito di Firenze tra Otto e Novecento: echi ed arredi fiorentini in America*, in AAVV, *Vespucci, Firenze e le Americhe*, Atti del convegno internazionale, Firenze, 22-24 novembre 2012, a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, Firenze 2014, pp. 365-403.
- Camporeale 2015: E. Camporeale, *Visioni americane d'interni del Rinascimento italiano: dalla Gilded Age agli Anni Venti*, in "Archivio storico italiano", CLXXIII, 2015/3, pp. 483-517.
- Camporeale 2017: E. Camporeale, *In Homes and Novels: Early Italian Pictures in England from Early Nineteenth to Early Twentieth Century*, in "Predella", 15-16, 2017, pp. 233-255.
- Catalogue of Foreign* 1908: *Catalogue of Foreign and American Paintings owned by Mr. George A. Hearn*, New York 1908.
- Catalogue* 1873: *Catalogue of the Museum and the Gallery of Art of the New-York Historical Society*, New York 1873, pp. 19-60.
- Catalogue* 1915: *Catalogue of the Gallery of Art of the New-York Historical Society*, New York 1915, pp. 57-100.
- Catalogue of the Art Department* 1883: *Catalogue of the Art Department. Foreign Exhibition Illustrated*, Boston 1883, pp. 16-18.
- Catalogue of the Edith A. and Percy S. Straus* 1945: *Catalogue of the Edith A. and Percy S. Straus Collection*, Houston 1945.
- Catalogue of 334 Paintings* 1925: *Catalogue of 334 Paintings. The Gift of C.A. Ficke*, Davenport 1925.
- Catterson 2017a: L. Catterson, *Introduction*, in Ead. (a cura di), *Dealing Art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leiden-Boston 2017, pp. 1-36.
- Catterson 2017b: L. Catterson, *Stefano Bardini and the Taxonomic Branding of Marketplace Style: From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon*, in *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology: An Introduction*, a cura di E.-M. Troelenberg, M. Savino, (Contact Zones 3), Berlin-Boston 2017, pp. 41-63: 51-55, 61-63.
- Catterson 2017c: L. Catterson, *American Collecting, Stefano Bardini & the Taste for Trequattrocento Florence*, in "Predella", 15-16, 2017, pp. 317-332: 319.
- Chiodo 1998: S. Chiodo, *Pittori in Santo Stefano al Ponte*, in "Paragone", XLIX/577, 1998, pp. 48-79: 55-57.
- Chong 2008: A. Chong, *The American Discovery of Cassone Painting*, in *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*, catalogo della mostra (Boston-Sarasota, 16 ottobre 2008 - 17 maggio 2009), a cura di C. Baskins et alii, Boston 2008, pp. 66-93.
- Chong 2010: A. Chong, *Isabella Gardner, Bernard Berenson, and Otto Gutenkunst*, in J. Howard (a cura di), *Colnaghi established 1760. The History*, London 2010, pp. 26-36: 29.
- Chong 2015: A. Chong, *The Gothic experience. Re-creating history in American museums*, in "Journal of the History of Collections", XXVII/3, 2015, pp. 481-491: 483.
- Ciacci 2012: M. Ciacci, *Mabel Dodge: da Arcetri all'Armory Show*, in *Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana: 1861-1915*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 16-17 giugno 2011, a cura di S. Cenni, F. Di Blasio, Firenze 2012, pp. 177-199: 184-186.
- Clarke 2019: M. Clarke, *Women in the Galleries: New Angles on Old Masters in the late nineteenth century*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", 28, 2019 (<https://doi.org/10.16995/ntn.827>).
- Clifton 2016: J. Clifton, *A History of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, in J. Clifton, M. Kervandjian (a cura di), *A Golden Age of European Art. Celebrating Fifty Years of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, New Haven-London 2016, pp. 10-41: 12-13, 15.
- Colbert 2002: C. Colbert, *James Jackson Jarves's Vision of Art History*, in "American Art", XVI/1, 2002, pp. 18-35.
- Conforti 2014: M. Conforti, *Robert Sterling Clark. A Maverick: soldier, explorer, horse breeder, and art collector*, in *The Clark. The Institute and its Collections*, New York 2014, pp. 1-17: 7.

- Constable 1964: W.G. Constable, *Art Collecting in the United States of America. An Outline of a History*, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Johannesburg-Toronto-New York 1964, pp. 31-39.
- Coor 1961: G. Coor, *Neroccio de' Landi, 1447-1500*, Princeton 1961, p. 163.
- Cott 1941: P.B. Cott, *The Theodore T. and Mary G. Ellis Collection I. Continental European Paintings*, in "Worcester Art Museum Annual", IV, 1941, pp. 6-33.
- Crema 1905: G. Crema, *Pensieri moderni d'arte antica*, in "Arte e Storia", XXIV/11-12, 1905, pp. 103-104.
- Curraïn 2016: K. Curraïn, *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte 1870-1930*, Los Angeles 2016, pp. 126-128.
- Dabell 2002: F. Dabell, *La fortuna di Matteo di Giovanni tra Inghilterra e Stati Uniti dall'Otto al Novecento*, in *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450-1500*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998, a cura di D. Gasparotto, S. Magnani, Montepulciano 2002, pp. 11-18, 16.
- Dabell 2005: F. Dabell, *The Reverend Doctor Robert Jenkins Nevin, collector of Medieval and Renaissance Art/ Il reverendo dottor Robert Jenkins Nevin, collezionista di arte medievale e rinascimentale*, in *Spellbound by Rome. The Anglo-American Community in Rome (1890-1914) and the Founding of Keats-Shelley House. Incantati da Roma. La comunità anglo-americana a Roma (1890-1914) e la fondazione della Keats-Shelley House*, catalogo della mostra (Roma, 16 febbraio - 16 aprile 2005), a cura di C. Huemer, Roma 2005, pp. 79-91.
- Dean 2015: C. Dean, *James Jackson Jarves and the "Primitive" Art Market in Nineteenth Century America*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 16-27, 118 nota 4.
- De Benedictis 1976: C. De Benedictis, *Il politico della Passione di Simone Martini e una proposta per Donato*, in "Antichità Viva", XV/6, 1976, pp. 3-11: 8-9.
- Della Monica 2019: I. Della Monica, *Mary Berenson and the Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", 28, 2019 (<https://doi.org/10.16995/ntn.827>).
- De Mauro 1982: L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità a oggi*, in C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 5 Il paesaggio*, Torino 1982, pp. 367-428: 369-370, 379.
- Dodge Luhan 1999: M. Dodge Luhan, *Intimate memoirs*, a cura di L.P. Rudnick, Albuquerque 1999, p. 97.
- Douglas 1925: R.L. Douglas, *Preface*, in E. Hutton, *The Siene School in the National Gallery*, London 1925, p. V.
- Fahy 1982: E. Fahy, *Babbott's Choices*, in "Apollo", CXV, 1982, pp. 238-243.
- Fagiolo dell'Arco 1987: Carlo Carrà. *The Primitive Period 1915-1919*, catalogo della mostra (New York, maggio-giugno 1987), a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 1987.
- Falletti 2008: F. Falletti, *Odoardo Borrani (Pisa 1833 - Firenze 1905), La Galleria dell'Accademia, 1860-1870*, in *I Luoghi di Giovanni Fattori nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, catalogo della mostra (Firenze, 19 settembre - 23 novembre 2008), a cura di G. Videtta, A. Gallo Martucci, Firenze 2008, pp. 170-171.
- Ferrazza 1993: R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1993.
- Ferrazza 2017: R. Ferrazza, *Il Museo della Casa Fiorentina Antica, le aste del 1916 e del 1917 a New York e la diffusione dello 'stile Davanzati' nel mondo*, in B. Teodori, J. Celani (a cura di), *1916-1956-2016 Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, Firenze 2017, pp. 15-33.
- Fisher 1981: F.J. Fisher, *Introduction*, in *The Hyde Collection Catalogue*, Glen Falls 1981, pp. IX-XI.
- Francini 2000: C. Francini, *L'inventario della collezione Loeser alla Villa Gattaia*, in "Bollettino della società di studi fiorentini", VI, 2000, pp. 95-127.
- Francini 2006: C. Francini, *La donazione Loeser*, in *Id.* (a cura di), *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*, Firenze 2006, pp. 312-319: 316.
- Frankfurter 1957: A. Frankfurter, *Introduction*, in *Exposition de la Collection Lehman de New York*, catalogo della mostra (Parigi, 1957), a cura di C. Sterling, Paris, 1957, pp. XIII-XV: XIII-XIV.
- Fredericksen 1977: B. Fredericksen, *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon Historical Monument*, Sacramento 1977.
- Gennari Santori 2000a: F. Gennari Santori, *James Jackson Jarves and the Diffusion of Tuscan Painting in the United States*, in *Gli Anglo-americani a Firenze*, Atti del Convegno, Fiesole, 19-20 giugno 1997, a cura di J. Pfordresher, D. Lamberini, Roma 2000, pp. 177-205.
- Gennari Santori 2000b: F. Gennari Santori, *Medieval Revival in chiave americana: gli scritti di James Jackson Jarves*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", LXX, 2000, pp. 79-90: 82-86.
- Gennari Santori 2003: F. Gennari Santori, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, Milan 2003.

- Gennari Santori 2011: F. Gennari Santori, *A Monument to American Collecting: August Jaccacci and 'Noteworthy Paintings in American Private Collections'*, in "Archives of American Art Journal", L/1-2, 2011, pp. 38-47.
- Gentile 1911: G. Gentile, *Mecenatismo e filantropia dei milionari d'America*, in "Nuova antologia di Lettere, Scienze e Arti", CLIII/946, 1911, pp. 239-251.
- Gibbons 1974: F. Gibbons, *Preface*, in *Id.*, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University. I Text*, Princeton 1974, pp. IX-XV: IX-XI.
- Golan 2006: R. Golan, *The Critical Moment: Lionello Venturi in America*, in *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College 1942-1944*, a cura di C. Benfey, K. Remmler, Amherst 2006, pp. 122-135.
- Goldstein 2000: M. Goldstein, *Landscape with Figures. A History of art dealing in the United States*, Oxford 2000.
- Hall 1992: N.H.J. Hall, *Old Masters in a New World: Colnaghi and Collecting in America 1860-1940*, in *Id.* (a cura di), *Colnaghi in America. A Survey to Commemorate the First Decade of Colnaghi New York*, New York 1992, pp. 8-33.
- Hansen 2005: M.S. Hansen, *Introduction*, in *Masterpieces of Italian Painting. The Walters Art Museum*, Baltimore 2005, pp. 8-13.
- Harris 1997: N. Harris, *Midwestern Medievalism: Three Chicago Collectors*, in *Cultural Leadership in America. Art matronage and Patronage*, in "Fenway Court", XXVII, 1997, pp. 104-124: 106, 110.
- Harrison - Newall 2010: C. Harrison, C. Newall, *Burne Jones's Designs for the American Church in Rome*, in *The Pre-Raphaelites and Italy*, catalogo della mostra (Oxford, 2010), a cura di C. Harrison, C. Newall, Oxford 2010, pp. 198-211.
- Haskell 1970: F. Haskell, *The Benjamin Altman Bequest*, in "The Metropolitan Museum Journal", III, 1970, pp. 259-280: 272-275.
- Haskell 1993: F. Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven-London 1993, pp. 445-468.
- Haskell 2000: F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000, pp. 98-106.
- Higonnet 1997: A. Higonnet, *Private Museums, Public Leadership: Isabella Stewart Gardner and the Art of Cultural Authority in Cultural Leadership in America. Art matronage and Patronage*, in "Fenway Court", XXVII, 1997, pp. 79-92: 80-81, 89.
- Hibbert 1993: C. Hibbert, *Florence. The Biography of a City*, London 1993, pp. 260-284.
- Howe 1913: W.E. Howe, *A History of the Metropolitan Museum of Art*, New York 1913, pp. 35-45: 44.
- Hughes 1997: R. Hughes, *American Visions. The Epic History of Art in America*, New York 1997, pp. 206-269.
- Ilchman 2015: F. Ilchman, *Boston Collectors in the Wake of "Mrs. Jack"*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 50-59.
- Introduction 1918: *Introduction*, in Quincy Adams Shaw Collection. *Italian Renaissance Sculpture Paintings and Pastels by Jean François Millet. Exhibition Opening April 18, 1918*, Boston 1918, pp. 1-4: 4.
- Italian Paintings 1961: *Italian Paintings and Drawings, Sterling and Francine Clark Institute, 17 March, 1961*, catalogo della mostra (Williamstown, 17 marzo 1961), (Exhibit 15), Williamstown 1961.
- James 1875: H. James, *A Passionate Pilgrim and Other Tales*, Boston 1875, p. 286.
- James 1903: H. James, *William Wetmore Story and His Friends from Letters, Diaries and Recollections*, I, Boston 1903, p. 168.
- Johnston 2015: T. Johnston, *Mary Berenson and the Cultivation of American Collectors*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 72-81.
- Johnston 2015: T. Johnston, *American Dionysus. Carl W. Hamilton (1886-1967), collector of Italian Renaissance art*, in "Journal of the History of Collections", XXXI/2, 2019, pp. 411-430.
- Jones 1986: F.F. Jones, *The Making of the Museum*, in *Selections from the Art Museum Princeton University*, Princeton 1986, pp. 11-17.
- Kanter 1994: L. Kanter, *Master of the Sherman Predella, Martyrdom of a Female Saint (Saint Agnes?); Flagellation of Christ; Jerome in the Wilderness [The "Sherman Predella"]*, in *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston, I, 13th-15th century*, Boston 1994, pp. 142-144.
- Kanter 1995: L. Kanter, *Chapter X. Giovanni di Consalvo and the Master of the Sherman Predella*, in L. Kanter, P. Palladino, *Fra Angelico*, catalogo della mostra (New York, 26 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), New York-New Haven 2005, pp. 290-299: 296-297.
- Kantor 1993: S.G. Kantor, *Harvard and the "Fogg Method"*, in C.H. Smyth, P.M. Lukehart (a cura di), *The Early Years of Art History in the United States*.

- Notes and Essays on Departments, teaching, and scholars, Princeton 1993, pp. 161-174.
- Karcheski 1995: W.J. Karcheski, *George F. Harding, Jr. and his "Castle"*, in *Id., Arms and Armor in The Art Institute of Chicago*, Chicago 1995, pp. 5-15, figg. alle pp. 12 e 13.
- Kastner 2015: V. Kastner, *William Randolph Hearst: maverick collector*, in "Journal of the History of Collections", XXVII/3, 2015, pp. 413-424.
- Kelby 1905: R.H. Kelby, *The New York Historical Society 1804-1904*, New York 1905, pp. 58-59.
- Kelley 1938: C.F. Kelley, *Exhibition of the Ryerson Gift*, in "Bulletin of the Art Institute of Chicago", XXXII, 1938, pp. 2-8: 2-3.
- Kenney 2012: E.K. Kenney, *From the archives. Maitland F. Griggs: A Wise and Unremitting Benefactor*, in "Yale University Art Gallery Bulletin", 2012, pp. 119-123.
- Koeppe 2012: P. Koeppe, *European Furniture*, in *The Robert Lehman Collection XV. Decorative Arts*, New York-Princeton 2012, pp. 191-194.
- Kopper 2016: P. Kopper, *The first Fifty Years*, in *America's National Gallery of Art*, Washington 2016, pp. 1-121.
- Kubler 1993: G. Kubler, *Arts at Yale University*, in C.H. Smyth, P.M. Lukehart (a cura di), *The Early Years of Art History in the United States. Notes and Essays on Departments, teaching, and scholars*, Princeton 1993, pp. 69-71, tavv. 89. 90.
- Kuretsky et alii 2011: S. Kuretsky, S. Gibson, N. Adams, M. Canover, N. Weinding, S. Alexandrov, M.E. Fernandez, *The History of Art at Vassar College* (<https://150.vassar.edu/histories/art/index.html>).
- Labriola 2014: A. Labriola, *Alle origini della storia della miniatura. Storiografia e collezionismo*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tolmen, Firenze 2014, pp. 96-117: 114.
- Ledbetter 1999: K. Ledbetter, *Father Gerrer: A Monk's Life*, in "Oklahoma Today", November-December 1999, pp. 51-57.
- Lehman 1928: R. Lehman, *The Philip Lehman Collection New York. Paintings* (num. XXXVII), Paris 1928.
- Lewis et alii 2018: A. Lewis, J. Turner, S. McQuillin, *The Opulent Interiors of the Gilded Age. All 203 Photographs from "Artistic Houses" with New Text*, Mineola 2018, pp. 22, 146 figg. 158, 147.
- Loan Exhibiton 1927: *Loan Exhibition of Religious Art For the Benefit of the Basilique of the Sacre Cœur of Paris* (New York, March-April 1927), New York 1927.
- Longhi 1973: R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, (I Meridiani), Milano 1973, pp. 34-61: 36.
- Lynes 1949: R. Lynes, *The Tastemakers*, New York 1949.
- Macelloni 2011: E. Macelloni, *Il giardino di Villa Curonia: un tributo all'umanesimo*, in M. Tornar, *Nello specchio di Mabel. Gli anni fiorentini di Mabel Dodge Luhan*, Pescara 2011, pp. 141-155.
- Mambelli 2012: F. Mambelli, *Il museo disperso dei Ranghiasci nell'inventario del 1877: premesse all'edizione critica*, in *Il Museo di Gubbio. Memoria e identità civica 1909-2009. Atti del convegno di studio*, Gubbio, 26-28 novembre 2009, a cura di P. Castelli, S. Geruzzi, Pisa-Roma 2012, pp. 265-300: 295-297.
- Marcelli 2017: F. Marcelli, *Nicola D'Asnasch (Chişinău 1872 - Lastra a Signa 1960) Ritratto di Frederick Mason Perkins e Irene Valvassour Elder Perkins 1922*, in *Voglia d'Italia. Il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, catalogo della mostra (Roma, 7 dicembre 2017 - 4 marzo 2018), a cura di E. Pellegrini, Napoli 2017, pp. 350-352: 350.
- Mather 1936: F.J. Mather, *Preface*, in J.P. Richter, *The Cannon Collection of Italian Paintings of the Renaissance. Mostly of the Veronese School*, (Princeton Monographs in Art and Archeology 20), Princeton-London-Oxford 1936, pp. V-VI: V.
- Mather et alii 1932: W.G. Mather, F.F. Fleury, H.T. Clark, *In memoriam Delia E. Holden 1838-1932*, in "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", XIX/9, 1932, pp. 143-144.
- Mazaroff 2010: S. Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson*, Baltimore 2010.
- Mazaroff 2015: S. Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 61-71.
- Mazzocca 1979: F. Mazzocca, *Masaccio nella fotografia*, in *Fortuna visiva di Masaccio*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, 1-28 febbraio 1979), a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, Firenze 1979, 41-73: 45-52.
- McClintock 1996a: K. McClintock, *Academic Collecting at Harvard*, in *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park, 1996), a cura di E. Bradford Smith, University Park 1996, pp. 173-181: 173-175.

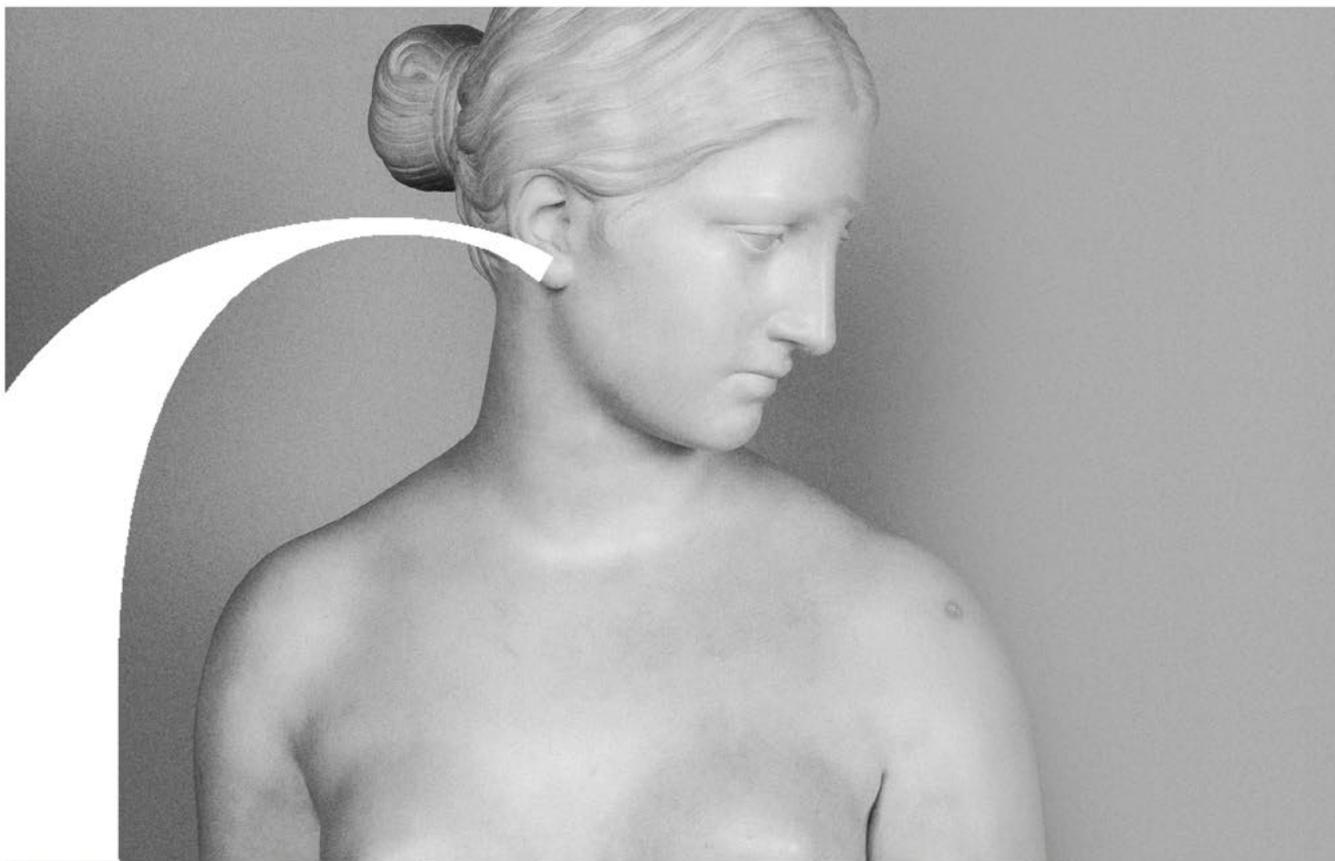
- McClintock 1996b: K. McClintock, *Public Museums in the East*, in *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park, 1996), a cura di E. Bradford Smith, University Park 1996, pp. 189-194: 189.
- McClintock 1996c: K. McClintock, *The Classroom and the Courtyard: Medievalism in American Highbrow Culture*, in *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park, 1996), a cura di E. Bradford Smith, University Park 1996, pp. 41-53.
- McComb 1925: A.K. McComb, *On the Italian Primitives at Vassar College*, in "The Arts", VIII, 1925, pp. 151-160.
- Miller 1989: L.B. Miller, "An Influence in the Air" *Italian Art and American Taste in the Mid-Nineteenth Century*, in I.B. Jaffe (a cura di), *The Italian presence in American Art, 1760-1860*, New York-Roma 1989, pp. 26-52.
- Miller 1992: L.B. Miller, *Celebrating Botticelli. The Taste for the Italian Renaissance in the United States, 1870-1920* in I.B. Jaffe (a cura di), *The Italian presence in American Art, 1860-1920*, New York-Roma 1992, pp. 1-22.
- Miller 2015: P.F. Miller, *Alva Vanderbilt Belmont, arbiter elegantiarum, and her Gothic salon at Newport, Rhode Island*, in "Journal of the History of Collections", XXVII/3, 2015, pp. 347-362: 358-359.
- Minardi 2012: M. Minardi, *Studi sulla collezione Nevin. I dipinti veneti del XIV e XV secolo*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXXVI, 2012, pp. 315-350.
- Minardi 2017: M. Minardi, *Il Reverendo Robert J. Nevin: la sua chiesa e la sua collezione*, in *Voglia d'Italia il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, catalogo della mostra (Roma, 7 dicembre 2017 - 4 marzo 2018), a cura di E. Pellegrini, Napoli 2017, pp. 177-187.
- Mohr 2009: P. Mohr, *Ficke, Charles August*, in *The Biographical Dictionary of Iowa*. University of Iowa Press Digital Editions, 2009 (<http://uipress.lib.uiowa.edu/bdi/DetailsPage.aspx?id=116>).
- Moskowitz 2015: A. Moskowitz, *Stefano Bardini "Principe degli Antiquari". Prolegomenon to a Biography*, Firenze, 2015, pp. 96-103.
- Moskowitz 2017: A.F. Moskowitz, *Discovering the Trecento: American Mavericks in the market. Who, where, why, and why not?*, in "Predella", 15-16, 2017, pp. 29-43.
- Murphy 1974: J.F. Murphy, *Tenacious Monks: The Oklahoma Benedictines 1875-1975: Indian missionaries, Catholic founders, educators, agriculturists*, Shawnee 1974, pp. 422-425.
- Nicolai 2016: F. Nicolai, *More than an expatriate scholar: Frederick Mason Perkins as art adviser, agent and intermediary for American collectors of the twentieth century*, in "Journal of the History of Collections", XXVIII/2, 2016, pp. 311-325.
- Nicolai 2019: F. Nicolai, 'Primitives' in America: *Frederick Mason Perkins and the Early Renaissance Italian paintings in the Lehman and Blumenthal collections*, in "Journal of the History of Collections", XXXI/1, 2019, pp. 131-150.
- Notes 1933: *Notes on the Michael Friedsam Collection*, in "The Brooklyn Museum Quarterly", 20/2, 1933, pp. 1-9.
- Old Italian Masters 1892^s: *Old Italian Masters engraved by Timothy Cole with historical notes by W.J. Stillman and brief comments by the engraver*, New York 1892 (prima ed. 1888), pp. VI, VIII.
- Osborne 1988-1989: C.M. Osborne, *The Leventritt Collection*, in "The Stanford Museum", XVIII-XIX, 1988-1989, pp. 9-13.
- Panajia 2014: A. Panajia, *Fiesole: esilio di bellezza. Stranieri a Fiesole nei primi del '900. Fiesole: The Esylum of Beauty. Foreigners in Fiesole in the early 1900s*, Pisa 2014, pp. 49-50, 120-121.
- Parenti 2010: D. Parenti, *Introduzione*, in M. Boskovits, D. Parenti (a cura di), *Dipinti. Il tardo Trecento, II*, (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze 2), Firenze 2010, pp. 8-11: 9, fig. a p. 8
- Perkins 1911: F.M. Perkins, *Dipinti italiani nella raccolta Platt*, in "Rassegna d'Arte", XI, 1911, pp. 3-6.
- Perry 1994: M. Perry, *The Kress Collection*, in *A Gift to America. Masterpieces of European Painting from the Samuel H. Kress Collection*, catalogo della mostra (Raleigh, Houston, Seattle, San Francisco, 5 febbraio 1994 - 4 marzo 1995), a cura di C. Ishikawa, L. Federle Orr, G.T.M. Shackelford, D. Steel, New York 1994, pp. 12-39.
- Peters Bowron 1990: E. Peters Bowron, *Academic Collectors and Generous Benefactors*, in Id., *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum*, Cambridge 1990, pp. 11-31.
- Pini 2011: S. Pini, *Charles Loeser, da Villa Torri Gattaia alla donazione di Palazzo Vecchio*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento (with English version)*, catalogo della mostra (Firenze, 3 ottobre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 165-167.
- Platt 1908: D.F. Platt, *Through Italy with Car and Camera*, New York-London 1908.
- Platt - Newlin Price 1934: D.F. Platt, F. Newlin Price, *The collection of Frank Lusk Babbott*, New York 1934.

- Price 1996: M. Price, *Henry Walters: Elusive Collector*, in *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park, 1996), a cura di E. Bradford Smith, University Park 1996, pp. 127-132.
- Pope Hennessy 1987: J. Pope Hennessy assisted by L. Kanter, *The Robert Lehman Collection, I. Italian Paintings*, Princeton 1987.
- Quodbach 2009: E. Quodbach, 'I want this to be my monument' *Henry Clay Frick and the formation of The Frick Collection*, in "Journal of the History of Collections", XXI/2, 2009, pp. 229-240: 233-234, 238.
- Rabinowitz - Venturi 1945: L.M. Rabinowitz, L. Venturi, *The Rabinowitz Collection*, New York 1945.
- Reist 2011a: I. Reist, *Helen Clay Frick: Charting her own Course*, in I. Reist, R. Mamoli Zorzi (a cura di), *Power Underestimated: American Women Art Collectors*, Atti del Convegno, Venezia, aprile 2008, Venezia 2011, pp. 161-183: 169-170, 173, 179, 180.
- Reist 2011b: I. Reist, *Sacred art in the profane New World of Nineteenth-Century America*, in G. Feigenbaum, S. Ebert-Schifferer (a cura di), *Sacred possessions: Collecting Italian Religious Art, 1500 to 1900*, (Issues & Debates), Los Angeles 2011, pp. 224-240: 230-234.
- Rich 1933: D.C. Rich, *The Paintings of Martin A. Ryerson*, in "Bulletin of the Art Institute of Chicago", XXVII, 1933, pp. 3-14: 4, 6-8, 12.
- Rich 1938: D.C. Rich, *The Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection*, Chicago 1938, pp. V-XI: V.
- Roberts 2009: P.L. Roberts, *Corpus of Early Italian Paintings in North American Public Collections. The South, II*, Athens 2009, pp. 412-415.
- Roeck 2009: B. Roeck, *Florence 1900. The Quest for Arcadia*, New Haven-London 2009, pp. 83-182.
- Rosasco 1996: B. Rosasco, *The teaching of art and the museum tradition: Joseph Henry to Allan Marquand*, in "Record of The Art Museum Princeton University", LV/1-2, 1996, pp. 7-52: 36, 40-41.
- Rosenthal 1981: G. Rosenthal (a cura di), *Italian Paintings XIV - XVIIIth centuries from the Collection of The Baltimore Museum of Art*, Baltimore, 1981, pp. 16-31, 66-83, 319-320.
- Ross 1996: B. Ross, *The Mather Years 1922-1946*, in "Record of The Art Museum Princeton University", LV/1-2, 1996, pp. 53-76.
- Rowland 1936: B. Rowland, *The Early Italian Paintings*, in "Bulletin of the Fogg Art Museum", V/3, 1936, pp. 44-45: 45.
- Rubin 2000a: P. Rubin, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the visualization of the Italian Renaissance*, in *Gli Anglo-americani a Firenze*, Atti del convegno, Fiesole, 19-20 giugno 1997, a cura di J. Pfordresher, D. Lamberini Roma 2000, pp. 207-221.
- Rubin 2000b: P. Rubin, *Portrait of a Lady. Bernard Berenson, Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the market for Renaissance art in America*, in "Apollo", CLII, September 2000, pp. 37-44.
- Rubin 2013: P. Rubin, *The Outcry: despoilers, donors, and the National Gallery, 1909*, in "Journal of the History of Collections", XXV/2, 2013, pp. 253-275: 253.
- Rubinstein 1917: S. Rubinstein, *Catalogue of the collection of paintings presented to the Cleveland Museum of Art by Mrs. Liberty Holden*, Cleveland 1917.
- Rubinstein Bloch 1926: S. Rubinstein Bloch, *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal, I, Paintings - Early Schools*, New York, 1926.
- Sadinsky 1989: R. Sadinsky, *Introduction*, in *Ead., A Collector's Vision. The 1910 Bequest of Matthias H. Arnot*, Elmira 1989, pp. 26-36: 32-34.
- Saidie A. May Papers 1880-2002: Saidie A. May Papers, Archives and Manuscripts Collections, The Baltimore Museum of Art (<https://cdm16075.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15264coll4/search/searchterm/Apartments/field/subject/mode/exact/conn/and>).
- Salzman 2010: C. Salzman, *'The finest things': Colnaghi, Knoedler and Henry Clay Frick*, in J. Howard (a cura di), *Colnaghi established 1760. The History*, London 2010, pp. 32-36: 35.
- Samuels 1979: E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge-London 1979, pp. 377-378.
- Samuels 1987: E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge-London 1987.
- Sandberg Vavalà 1937-1938: E. Sandberg Vavalà, *Early Italian Paintings in the Collection of Frank Channing Smith, Jr.*, in "Worcester Art Museum Annual", III, 1937-1938, pp. 23-44.
- Schaefer 1995: S. Schaefer, *Private Collecting and the Public Good*, in *Important Old Master Paintings. The Property of the New York Historical Society, Sale 6653*, Sotheby's, New York, January 12, 1995, sip.
- Seymour 1957: C. Seymour, *Louis Mayer Rabinowitz*, in "Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University", XXIII/3, 1957, pp. 10-14.
- Singleton 1929: E. Singleton, *Old World Masters in New World Collections*, New York 1929.

- Siple 1931: E. Siple, *Art in America. The Theodore M. Davis Bequest* in "The Burlington Magazine", LVIII/338, 1931, pp. 251-252.
- Sizer 1933: T. Sizer, *James Jackson Jarves. A Forgotten New Englander*, in "New England Quarterly", VI, 1933, pp. 328-352.
- Somerset Maugham (1941) 2004: W. Somerset Maugham, *Up in the Villa*, London 2004 (prima ed. 1941), pp. 80-84.
- Staderini 2006: A. Staderini, *Un contesto per la collezione di "primitivi" di Alexis-François Artaud de Montor*, in "Proporzioni", V, 2004 [2006], pp. 23-62.
- Stechow 1947: W. Stechow, *The Art Museum at Oberlin*, in "College Art Journal", VI/3, 1947, pp. 194-198: 196.
- Stechow 1967: W. Stechow, *Catalogue of European and American Paintings and Sculpture in the Allen Memorial Art Museum*, Oberlin 1967.
- Steegmüller 1951: F. Steegmüller, *The Two Lifes of James Jackson Jarves*, New Haven 1951, pp. 112-134, 226-261.
- Sterling 1957: C. Sterling, *Monsieur Le Directeur*, in *Exposition de la Collection Lehman de New York*, catalogo della mostra (Parigi, 1957), a cura di Id., Paris, 1957, pp. VII-XII: VII-VIII, XI.
- Strehlke 1994a: C.B. Strehlke, *The Archangel Gabriel Annunciate. The Virgin Mary Annunciate*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, catalogo della mostra (New York, 17 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), New York 1994, pp. 345-348.
- Strehlke 1994b: C.B. Strehlke, *The Crucifixion*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, catalogo della mostra (New York, 17 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), New York 1994, pp. 324-326.
- Strehlke 2004: C.B. Strehlke, *John G. Johnson and the Italian Painting Collections at the Philadelphia Museum of Art*, in Id., *Italian Paintings 1250-1450. John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, pp. 1-19.
- Strehlke 2015: C.B. Strehlke, *Bernard and Mary Collect: Pictures Come to I Tatti*, in C.B. Strehlke, M.B. Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Milan 2015, pp. 18-40.
- Strehlke 2017: C.B. Strehlke, *Le aste d'arte a New York nell'Ottocento e nel primo Novecento*, in B. Teodori, J. Celani (a cura di), *1916-1956-2016 Dall'asta al museo. Elia Volpi e Palazzo Davanzati nel collezionismo pubblico e privato del Novecento*, Firenze 2017, pp. 55-67.
- Sutton 1979: D. Sutton, *Robert Langton Douglas. XI Commerce and Connoisseurship*, in "Apollo", CIX, 1979, pp. 367-383.
- Sweet 1956: F.A. Sweet, *The Charles H. and Mary F.S. Worcester Collection*, in "The Art Institute of Chicago Quarterly", L/1, 1956, pp. 44-45.
- Szabó 1975: G. Szabó, *Guide to the Rooms and Galleries*, in *The Robert Lehman Collection*, New York 1975, pp. 9-90.
- Tartuferi 2003: A. Tartuferi, *Introduzione*, in M. Boskovits, A. Tartuferi (a cura di), *Dipinti. Dal Duecento a Giovanni da Milano, I*, (Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze 1), Firenze 2003, pp. 12-16: 13, tav. a p. 18.
- Tartuferi - Tolmen 2014: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 giugno - 8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tolmen, Firenze 2014.
- Taylor 1944: F.H. Taylor, *The Maitland F. Griggs Collection*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", II/5, January 1944, pp. 153-158.
- Tedbury 2019: I. Tedbury, *Collaboration and Correction: Re-examining the Writings of Lucy Olcott Perkins, 'a lady resident in Siena'*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", XXVIII, 2019 (doi: <https://doi.org/10.16995/ntn.823>).
- Ten primitives 1924: *Ten primitives in the James E. Roberts collection of paintings*, Indianapolis 1924, s. p.
- The Benjamin Altman Bequest 1913: *The Benjamin Altman Bequest*, in "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", VIII/10, 1913, pp. 226-241.
- The Collection 1905: *The Collection of Mr. George A. Hearn*, in "The Collector and Art Critic", IV/2, 1905, pp. 46-50.
- The Henry H. and Zoe Oliver Sherman 1922: *The Henry H. and Zoe Oliver Sherman Collection*, in "Bulletin of the Museum of Fine Arts", XX, 1922/121, pp. 57-58.
- The Letters 1987: *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924, with correspondance by Mary Berenson*, a cura di R. van N. Hadley, Boston 1987.
- The Michael Friedsam Collection 1932: *The Michael Friedsam Collection*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", XXVII/11, 1932, pp. 3-72: 31-42.
- The Rabinowitz 1959: *The Rabinowitz Collection*, New Haven 1959.

- The Theodore T. and Mary G. Ellis 1940: The Theodore T. and Mary G. Ellis Bequest*, in "Worcester Art Museum News Bulletin and Calendar", VI/1, 1940, s.p.
- Tomkins 1979: C. Tomkins, *Merchants and masterpieces. The story of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970, pp. 219-224.
- Tonkovich 2015: J. Tonkovich, *Discovering the Renaissance: Pierpont Morgan's Shift to Collecting Italian Old Masters*, in I. Reist (a cura di), *A Market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, University Park 2015, pp. 38-47: 42-47.
- Tordella 2009: P.G. Tordella, *Charles Loeser, Die Handzeichnungen der Königlichen Bibliothek in Turin. Connoisseurship, collezionismo, cultura della conservazione dei disegni antichi tra Otto e Novecento*, in "Annali di critica d'arte", V, 2009, pp. 231-276.
- Torresi 1996: P. Torresi, *Neo-medicei: pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana; dizionario biografico*, Ferrara 1996, pp. 45, 205-206.
- Towner 1970: W. Towner, *The elegant auctioneers*, New York 1970.
- Trotta 2003: A. Trotta, *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894-1924*, (Testimonianze 36), Napoli 2003.
- Valentiner 1922: W.R. Valentiner, *The Henry Goldman Collection*, New York 1922.
- Valentiner 1926: R. Valentiner, *The Clarence H. Mackay Collection. Italian Schools*, New York 1926.
- Van Nimmen 2004: J. Van Nimmen, *Italia, Germania, America: la migrazione di un ritratto di Raffaello*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra, (Boston-Firenze, 8 ottobre 2003 - 15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano-Boston 2004, pp. 214-236.
- Vanni Desideri 2009: A. Vanni Desideri, *Il Medioevo fiorentino di Palazzo Davanzati e Elia Volpi. Un approccio archeologico*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleuti della città di San Miniato", 76, 2009, pp. 63-78.
- Venturi 1931: L. Venturi, *Pitture italiane in America*, I, Milano 1931, pp. XVII-XVIII.
- Viale 2001: R. Viale, *Alcune considerazioni su Stefano Bardini e i suoi allestimenti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. 4, VI, 2001, pp. 301-319.
- Volle - Dury 2012: N. Volle, C. Dury, *Pour une histoire des collections publiques françaises de Primitifs italiens: apports du Répertoire des tableaux italiens en France (XIIIe - XIXe siècles) à l'histoire du gout*, in *Primitifs italiens, le vrai, le faux, la fortune critique*, catalogo della mostra (Ajaccio, 29 giugno - 1 ottobre 2012), a cura di E. Moench, Cinisello Balsamo 2012, pp. 25-43.
- Wilbur 1941: R.L. Wilbur, *The Mortimer C. Leventritt Collection of Far Eastern and European Art. Thomas Welton Stanford Art Gallery*, San Francisco 1941, p. 104.
- Wilson 1979: R. Wilson, *The Great Civilization*, in *The American Renaissance 1876-1917*, New York 1979, pp. 9-72.
- Wilson 1996: C.C. Wilson, *Italian Paintings XIV-XVI centuries in the Museum of Fine Arts*, Houston, London 1996.
- Wolff 1993: M. Wolff, *Introduction*, in C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, Chicago 1993, pp. XI-XVI: XI-XIV.
- Zafran 1994: E.M. Zafran, *On the collecting of Early Italian Paintings in Boston*, in L.B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston, I, 13th-15th century*, Boston 1994, pp. 11-49.
- Zalewski 2015: L. Zalewski, *Fine art for the New World*, in "Journal of the History of Collections", XXVII/1, 2015, pp. 49-55: 53.
- Zeri 1976: F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, in U.E. McCracken (a cura di), *Baltimore, Walters Art Gallery, I*, 1976, pp. XI-XV.
- Zeri 1988: F. Zeri, *La collezione Federico Mason Perkins*, Torino 1988.
- Zeri 1995: F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, Milano 1995, p. 66.





U

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie digitali

ISSN n. 2533-2015