



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΜΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

***Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ BERNARD BERENSON ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ
ΠΡΙΜΙΤΙΦ ΙΤΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ***

ΜΑΡΙΑ ΜΠΟΓΙΑΝΤΖΗ

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννου Παναγιώτης

ΡΕΘΥΜΝΟ, 2018

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Πρόλογος.....σελ. 4

Κεφάλαιο 1ο : Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

1.1 Η ιστορία της τέχνης ως επιστημονικός κλάδος στην Αμερική
στα τέλη του 19ου αιώνα.....σελ. 15

1.2 Οι σπουδές του Μπέρναρντ Μπέρενσον στο Πανεπιστήμιο
του Χάρβαρντ και οι επιρροές του.....σελ. 22

Κεφάλαιο 2ο : ΕΙΔΗΜΟΣΥΝΗ

2.1 Οι απαρχές της ειδημοσύνηςσελ. 33

2.2 Η μέθοδος του Τζιοβάννι Μορέλλισελ. 37

2.3 Η μέθοδος του Μπέρναρντ Μπέρενσον.....σελ. 44

2.4 Η ενασχόληση του Μπέρενσον με την ιστορία της τέχνης.....σελ. 49

2.5 Η σχέση του Μπέρενσον με το εμπόριο έργων τέχνης.....σελ. 60

Κεφάλαιο 3ο : ΙΤΑΛΟΙ ΠΡΙΜΙΤΙΦ

3.1 Η «επανανακάλυψη» και η μελέτη των Ιταλών πριμιτίφ ζωγράφων
τον 18ο και 19ο αιώνα.....σελ. 68

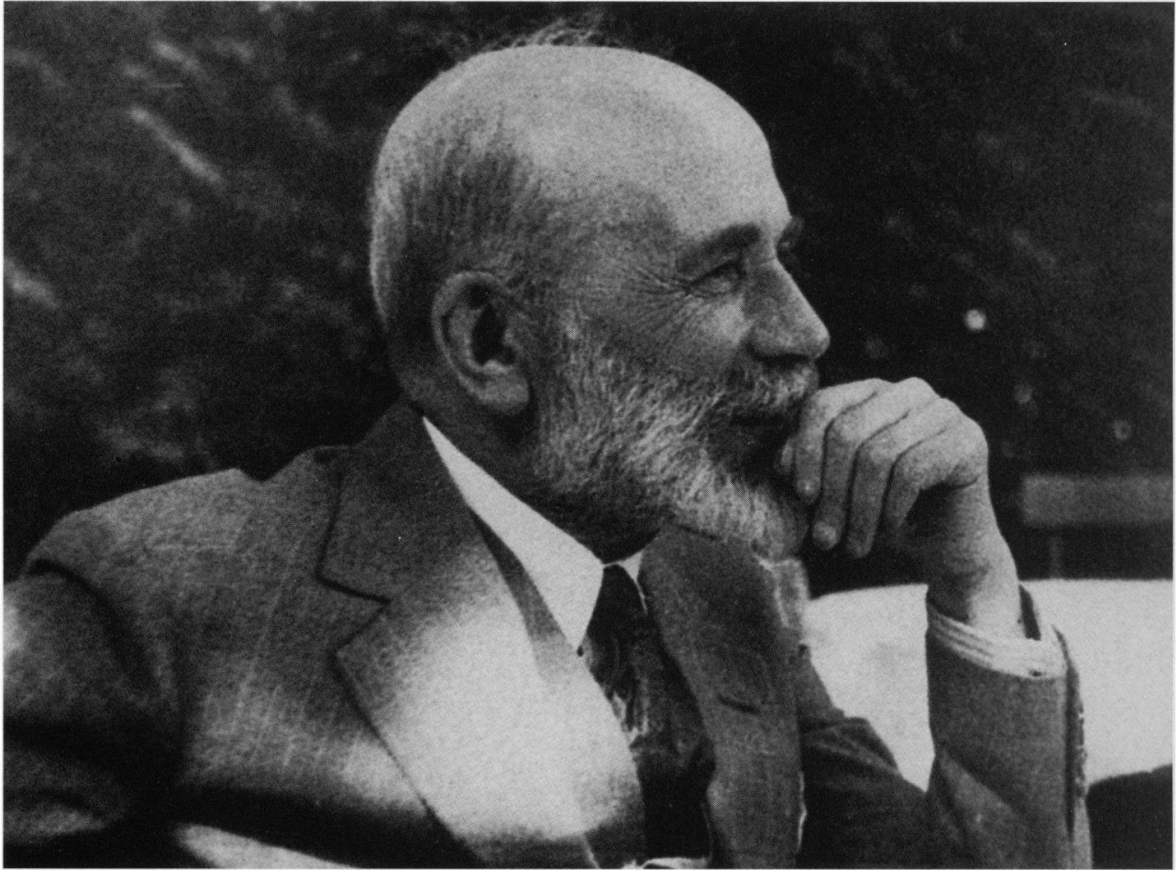
3.2 Οι Ιταλοί πριμιτίφ στην Αμερική τον 19ο αιώνα.....σελ. 79

3.3 Οι μελέτες του Μπέρενσον για τους Ιταλούς πριμιτίφ.....σελ. 84

Επίλογος.....σελ. 127

Βιβλιογραφία.....σελ. 131

Πηγές εικόνων.....σελ. 147



Εικόνα 1: Ο Μπέρενσον στο Σάλτσμπουργκ το 1936, Φλωρεντία, Berenson Collection

«Καμία μοναδική μορφή στον κόσμο της τέχνης δεν έχει συνεισφέρει τόσο πολύ στο γούστο και την κατανόηση της ιταλικής ζωγραφικής απ' όσο ο Μπέρναρντ Μπέρενσον, [...] ίσως ο πιο διαβασμένος άνθρωπος της εποχής του [...].»¹

¹ Francis Henry Taylor, *Saturday Review of Literature*, 18 Ιουνίου 1949 στο N. Rollin van Hadley, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987, σελ. xxiv.

Πρόλογος

Στην εργασία ασχολούμαι με έναν από τους διασημότερους και πιο επιτυχημένους ειδήμονες-ιστορικούς της τέχνης, τον Bernard Berenson (1865-1959) (Εικόνα 1) και συγκεκριμένα με την *συμβολή του στη μελέτη Ιταλών πριμιτίφ* στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού. Αν και γεννημένος Λιθουανός, μετέπειτα μετανάστης στην Αμερική και εν τέλει ισόβιος πολίτης της Φλωρεντίας,² οι δεσμοί του με την θετή του πατρίδα ήταν ακατάλυτοι. Δεν σταμάτησε ποτέ να νιώθει Αμερικανός,³ και οι σχέσεις που ανέπτυξε με πλούσιους συλλέκτες και εμπόρους έργων τέχνης, του εξασφάλισαν μια τεράστια φήμη και καριέρα. Στην μακροχρόνια ζωή του, μελέτησε με πάθος την Ιταλική Αναγεννησιακή τέχνη, συνέβαλε στην διαμόρφωση συλλογών, και στάθηκε η αφορμή για την εκτίμηση ζωγράφων που στα τέλη του 19ου αιώνα θεωρούνταν κατώτεροι. Με το συγγραφικό του έργο συνέβαλε στην αλλαγή του καθιερωμένου γούστου για την Υψηλή Αναγέννηση, στρέφοντας το ενδιαφέρον σε λιγότερο γνωστούς ζωγράφους, διαπαιδαγωγώντας αισθητικά το Αμερικανικό κοινό. Είχε αδυναμία στους καλλιτέχνες του Τρετσέντο και του Κουατροτσέντο, και αυτό το διαπιστώνουμε από την συλλογή του στην Villa I Tatti. Ο Μπέρενσον, ωστόσο, δεν παραδεχόταν πως είναι συλλέκτης, ούτε δάνειζε έργα για περιοδικές εκθέσεις, επειδή οι μετακινήσεις θα επηρέαζαν την κατάσταση των πινάκων του.⁴ Την μοναδική φορά που δάνεισε δυο έργα ήταν για την έκθεση του Luca Signorelli στα 1953 στην Φλωρεντία, τα πορτρέτα του *Camillo* (π. 1493-96, 42,9 x 33 εκ., Villa I Tatti) και *Vitellozzo Vitelli* (π. 1492-96, 42 x 33 εκ., Villa I Tatti).⁵ Λίγους μήνες πριν πεθάνει δώρισε στην Πινακοθήκη Ουφίτσι έναν πίνακα

² Τον τίμησαν με αυτόν τον τίτλο γιατί συνεισέφερε χρηματικά στην κατασκευή δημόσιων έργων μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Βλ. Bernard Berenson, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, σελ. 194.

³ Michael Rinehart, “Bernard Berenson” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments , Teaching ,and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 89.

⁴ Luisa Vertova, “Bernard Berenson: Early Italian and Oriental Art” στο *Great Private Collections*, επιμ. Douglas Cooper, Λονδίνο, 1963, σελ. 60, 73.

⁵ Luisa Vertova, *όπ.π.*, σελ. 73.

του Ambrogio Lorenzetti, κεντρικό τμήμα ενός τριπτύχου που είχε ζωγραφίσει στην Φλωρεντία για την εκκλησία San Procolo στα 1332.⁶

Η συλλογή του μετά τον θάνατό του, αριθμούσε πάνω από εκατό έργα τέχνης, ενώ η προέλευσή των μισών πινάκων ήταν άγνωστη. Ξεκίνησε να αγοράζει το διάστημα 1909-1911 από το Λονδίνο και το Παρίσι και στην Ιταλία από γνωστές συλλογές όπως Crespi και Nosedo, αλλά τις περισσότερες φορές ισχυριζόταν, πως τα έβρισκε στην τύχη. Είχε έργα των Bernardo Daddi, Domenico Veneziano, Gentile da Fabriano, Matteo di Giovanni, Simone Martini, Lorenzetti, Nardo di Cione, Lorenzo Monaco, Cima da Conegliano, Perugino, Boccatis, Bonfigli, Michele di Matteo, Neroccio de Landi, Michele Giambono και πολλών άλλων.⁷ Ο αγαπημένος του, όμως, πίνακας ήταν ο *Παναγία με Θείο Βρέφος* (1435-37, 86 x 61 εκ., Villa I Tatti) του Domenico Veneziano (π. 1410-1461), που αγόρασε από την Ιταλίδα ζωολόγο Marchesa Marianna Panciatichi Ximenes d' Aragona Paulucci (1835-1919), την άνοιξη του 1900, πιστεύοντας πως είναι έργο του Alessio Baldovinetti (1425-1499).⁸ Ο Μπέρενσον επιθυμούσε να κάνει μια έρευνα για τη ζωή και το έργο του Ντομένικο Βενετσιάνο, η οποία ουδέποτε πραγματοποιήθηκε.⁹ Επίσης, αγόραζε έργα Ασιατικής, Ισλαμικής και μοντέρνας τέχνης, στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, τότε που συνδέθηκε με τους Γάλλους καλλιτέχνες και τον κύκλο του Αμερικανού τεχνοκριτικού και συλλέκτη Leo Stein (1872-1947) στην Φλωρεντία.¹⁰

Η αφοσίωσή του στην πρώιμη ιταλική τέχνη οδήγησε σε πολυάριθμες μελέτες για «ξεχασμένους» ζωγράφους σε περιοδικά τέχνης, όπως *Art in America*, *The Burlington magazine for connoisseurs*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Rassegna d'arte* κ.ά.. Πρωτοστάτησε στη μελέτη της Σιενέζικης τέχνης του 14ου και 15ου αιώνα και έφερε στο φως τα έργα του Stefano di Giovanni, γνωστού ως Sassetta. Ο Μπέρενσον απέδωσε περισσότερα από 18.000 χιλιάδες έργα τέχνης

⁶ Luisa Vertova, *όπ.π.*, σελ. 69.

⁷ Luisa Vertova, *όπ.π.*, σελ. 69. Μια πρόσφατη μελέτη για την συλλογή των Μπέρενσον είναι το βιβλίο των Carl Brandon Strehlke and Machtelt Brügggen Israëls, επιμ. *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Φλωρεντία-Μιλάνο, Officina Libraria, 2015.

⁸ Luisa Vertova, *όπ.π.*, σελ. 65.

⁹ Isabelle Hyman, "Bernard Berenson and Archer Huntington" στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 344.

¹⁰ Mary Ann Calo, "Bernard Berenson and America", *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 10.

σε 400 καλλιτέχνες της Ιταλικής Αναγέννησης.¹¹ Με την λέξη «αποδίδω» (attribute) εννοούμε την προσπάθεια ενός ιστορικού να αναγνωρίσει ένα έργο ή περισσότερα του ίδιου ζωγράφου, τα οποία μπορεί να είναι ανυπόγραφα, αντίγραφα ή πλαστά. Όταν αυτό δεν ήταν εφικτό, ο Μπέρενσον «κατασκεύαζε» τις προσωπικότητες των καλλιτεχνών, δίνοντάς τους ένα συμβατικό όνομα, όπως για παράδειγμα συνέβη με τα ονόματα «Amico di Sandro», «Alunno di Domenico» και «Ugolino-Lorenzetti».¹² Οι αποδόσεις δεν ήταν σταθερές και εξελίσσονταν μέσα στο χρόνο, γι' αυτό και ο ίδιος αναθεώρησε αρκετές φορές τις «Λίστες» του.¹³ Μερικές από αυτές τις αποδόσεις επιβεβαιώθηκαν από έγγραφα που βρέθηκαν αργότερα,¹⁴ και άλλες διορθώθηκαν από μελετητές που ακολούθησαν την μέθοδό του. Στο κεφάλαιο για την ειδημοσύνη αναφέρω την μέθοδό του και παραθέτω τα όρια και τις δυσκολίες του ιστορικού, όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με ένα έργο τέχνης, σύμφωνα με την άποψη του Μπέρενσον. Η πραγματική ειδημοσύνη όπως έγραφε «δεν επικεντρωνόταν σε καλλιτέχνες στους οποίους η μανιέρα ήταν αναγνωρίσιμη, αλλά σε ιδιοφυίες όπως οι Τιτσιάνο και Βελάσκεθ και σε ταλαντούχους μιμητές.»¹⁵ Ήταν από τους πρώτους ιστορικούς που μελέτησαν τα σχέδια των Φλωρεντινών ζωγράφων με την μέθοδο της ειδημοσύνης. Για αυτή του την εργασία συμβουλευθήκε τα πρωτότυπα σε ογδόντα μουσεία και εβδομήντα ιδιωτικές συλλογές.¹⁶ Έκανε πολλά ταξίδια στην Ευρώπη και την Αμερική. Νεαρός επισκέφτηκε μουσεία,

¹¹ Michael Rinehart, *οπ.π.*, σελ. 93.

¹² Bernard Berenson, "Amico di Sandro", *Gazette des Beaux-Arts*, μέρος I, τχ. 41 (Ιούνιος 1899), σελ. 459-471 & μέρος II, τχ. 41 (Ιούλιος 1899), σελ. 21-36, ανατυπώθηκαν στο Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, London, George Bell and Sons, 1903, σελ. 46-69. Bernard Berenson, "Alunno di Domenico", *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ.1, τχ. 1 (Μάρτιος, 1903), σελ. 2+6-7+10-13+16-21. Bernard Berenson, "Ugolino-Lorenzetti", μέρη I, II, *Art in America*, τχ. 5-6 (Οκτώβριος, Δεκέμβριος 1917), σελ. 259-275, 25-52, ανατυπώθηκαν στο Bernard Berenson, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, Frederic Fairchild Sherman, Νέα Υόρκη, 1918, σελ. 1-36.

¹³ Οι "Λίστες" του ή αλλιώς "Κατάλογοι" βρίσκονται στις τελευταίες σελίδες των βιβλίων του και αφορούν τα έργα των Ιταλών καλλιτεχνών που εξέτασε και απέδωσε στον καθένα από αυτούς. Για τα πρώια έργα τους τοποθετούσε δίπλα το γράμμα E (Early) και για τα όψια το γράμμα L (Late). Όταν δεν ήταν σίγουρος, έβαζε στο τέλος ένα ερωτηματικό (?).

¹⁴ Udo Kultermann, *The History of Art History*, Νέα Υόρκη, Abaris Books, 1993, σελ. 190.

¹⁵ Bernard Berenson, "Zanobi Macchiavelli", *The Burlington Magazine*, τόμ. 92, τχ. 573 (Δεκέμβριος, 1950), σελ. 1, σελ. 346.

¹⁶ Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιου Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 134.

πινακοθήκες, εκκλησίες, μοναστήρια της Ιταλίας, της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ισπανίας.¹⁷

Οι πρώτες μελέτες του Μπέρενσον για την Αναγεννησιακή τέχνη ήταν τα βιβλία *The Venetian Painters of the Renaissance* (1894), *The Florentine Painters of the Renaissance* (1896), *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897) και *The North Italian Painters of the Renaissance* (1907). Ο ίδιος τα αποκαλούσε ειρωνικά “Τέσσερα Ευαγγέλια” (“Four Gospels”).¹⁸ Το 1930 δημοσιεύτηκαν σε ένα τόμο με τίτλο *The Italian Painters of the Renaissance*¹⁹. Τα βιβλία αυτά, απευθύνονταν σε ένα κοινό που δεν είχε δει ποτέ τα έργα τέχνης από κοντά, ούτε όμως και από εικονογραφήσεις, οι οποίες τότε ήταν σπάνιες.²⁰ Μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες και ο Μπέρενσον έγινε διάσημος στην Ευρώπη και την Αμερική, και στην τελευταία, χρησιμοποιήθηκαν ως εγχειρίδια διδασκαλίας στο Πανεπιστήμιο του Γέιλ, τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Τα βιβλία του, ήταν σημαντικά, επειδή το Πανεπιστήμιο είχε αγοράσει την συλλογή του James Jackson Jarves, την μεγαλύτερη συλλογή Duecento και Trecento πινάκων στην Αμερική.²¹

Ο Μπέρενσον, απ’ όσο γνωρίζουμε δεν έδωσε ποτέ διαλέξεις, γιατί, όπως παρατηρούσε αυτές απαιτούσαν προφορική μνήμη και καθαρή δυνατή φωνή, τις οποίες δεν διέθετε.²² Η μοναδική φορά που μίλησε σε ακροατήριο ήταν στις 14 Μαρτίου του 1921, όταν παρευρέθηκε μαζί με την σύζυγό του, Mary Berenson, στο μάθημα του φίλου του Paul J. Sachs (1878-1965) με τίτλο “Museum Work and Museum Problems” στο Fogg Museum, όπως αναφέρει ο David Alan Brown στο δοκίμιό του. Ωστόσο, δεν υπάρχει καμία καταγραφή για το τι ειπώθηκε.²³ Ο Sachs έξι χρόνια αργότερα στις 24 Οκτωβρίου του 1927, έστειλε ένα γράμμα στον Μπέρενσον, προτείνοντας του να γίνει επισκέπτης καθηγητής διδάσκοντας

¹⁷ Ernest Samuels, *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 82. Τον Νοέμβριο του 1888 επισκέφτηκε την Αθήνα και τον αρχαιολογικό τόπο της Ολυμπίας.

¹⁸ Paul Barolsky, “Walter Pater and Bernard Berenson”, *New Criterion*, τχ. 2, 1984, σελ. 48.

¹⁹ Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1930.

²⁰ Michael Rinehart, *οπ.π.*, σελ. 92.

²¹ Kathryn Brush, “Bernard Berenson and Arthur Kingsley Porter: Pilgrimage Roads to I Tatti” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 255.

²² Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 62.

²³ David Alan Brown, “Bernard Berenson and Paul Sachs: Teaching Connoisseurship” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 275.

ένα εβδομαδιαίο σεμινάριο για οποιοδήποτε θέμα, αλλά ο Μπέρενσον αρνήθηκε εξαιτίας της ενασχόλησής του με τις καινούριες του μελέτες.²⁴

Παρ' όλα αυτά, είχε αρκετούς «μαθητές» από την Ευρώπη και την Αμερική, οι οποίοι τον επισκέπτονταν στην Villa I Tatti για να τον συμβουλευθούν και να χρησιμοποιήσουν την Βιβλιοθήκη και την Φωτοθήκη του. Η Βρετανίδα συγγραφέας Iris Origo, η Ιταλίδα ιστορικός της τέχνης Luisa Vertova ως βοηθός του, η Γερμανίδα συγγραφέας Hanna Kiel, η οποία μετέφρασε στα γερμανικά τα βιβλία *Italian Painters of the Renaissance*, *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism, Aesthetics and History* και επιμελήθηκε το βιβλίο *The Bernard Berenson Treasury*, οι Αμερικανοί ιστορικοί της Αναγεννησιακής τέχνης Sydney Joseph Freedberg και Frederick Hartt, και οι Βρετανοί ιστορικοί της τέχνης Kenneth Clark και William Mostyn-Owen, οι οποίοι δούλεψαν ως βοηθοί του, ο πρώτος στην αναθεώρηση των Φλωρεντινών σχεδίων και ο δεύτερος στην τελευταία έκδοση του *Venetian Painters of the Renaissance* την δεκαετία του '50. Ο Μπέρενσον κατείχε τότε 52.000 χιλιάδες βιβλία, 130 περιοδικά και 170.000 χιλιάδες φωτογραφίες, τα οποία κάλυπταν την Ιταλική τέχνη του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης.²⁵ Επίσης, είχε βιβλία Ισλαμικής, Κινεζικής και Ιαπωνικής ιστορίας και τέχνης, και καταλόγους δημοπρασιών. Η Βιβλιοθήκη του, όπως και το σπίτι του, μετά τον θάνατό του, την δεκαετία του '60, κληροδοτήθηκαν στο Χάρβαρντ με σκοπό την έρευνα της Ιταλικής Αναγεννησιακής τέχνης, από τότε ονομάζεται The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. Για την απόφασή του αυτή, είχε συχνά αμφιβολίες για το αν το Χάρβαρντ θα την διαχειριζότανε σωστά, ή αν θα έπρεπε να την αφήσει στην American Academy of Arts and Letters, στην οποία είχε εκλεγεί μέλος.²⁶ Στις 18 Αυγούστου του 1956 έγραφε για το «μέλλον» της Βιβλιοθήκης του:

«Εν ολίγοις, επιθυμώ αυτό το ίδρυμα να προάγει ενδιαφέροντα αισθητικά και ανθρωπιστικά παρά φιλολογικά και αρχαιογνωστικά.[...]. Έχω μεριμνήσει για τη δημιουργία βιβλιοθήκης, η οποία καλύπτει σχεδόν όλα τα πεδία της τέχνης και της λογοτεχνίας και επίσης όλες τις επικουρικές επιστήμες

²⁴ David Alan Brown, *όπ.π.*, σελ. 276.

²⁵ Michael Roche, "The Biblioteca Berenson at Villa I Tatti", *Art libraries journal*, τόμ. 33, τχ. 1, 2008, σελ. 5.

²⁶ Isabelle Hyman, *όπ.π.*, σελ. 347.

και πηγές, ιστορικές, φιλολογικές και κριτικές που απαιτούνται για την κατανόηση των καλών τεχνών, ώστε να τις καταστήσουν πηγές ιδεών και έμπνευσης.[...].Η βιβλιοθήκη οφείλει να είναι προσιτή σε σοβαρούς μελετητές κάθε εθνικότητας που θα ήταν ικανοί να επωφεληθούν από αυτήν.»²⁷

Κατά την διάρκεια της ζωής του, αναγνωρίστηκε εμπράκτως η αξία του σε Ευρώπη και Αμερική καθώς η Βρετανική Ακαδημία του απένειμε το Serena μετάλλιο για τις Ιταλικές Μελέτες και το Πανεπιστήμιο του Γέιλ τον ανακήρυξε επίτιμο διδάκτορά του, όπως γράφει ο Μπέρενσον στην αυτοβιογραφία του με τίτλο *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, που δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του.²⁸ Το 1955 τιμήθηκε για την συνολική προσφορά του στην μελέτη της Ιταλικής Αναγεννησιακής τέχνης στην Φλωρεντία, στο Palazzo Strozzi, κατά τη διάρκεια ενός συνεδρίου ιστορικών της τέχνης, όπου του απένειμαν μετάλλιο και μίλησαν για αυτόν οι Carlo Ludovico Ragghianti, καθηγητής Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο της Πίζας, Guido Gonella, Υπουργός Δημόσιας Παιδείας και Giovanni Roggi, διευθυντής της Πινακοθήκης Ουφίτσι.²⁹

Τέσσερα χρόνια αργότερα, στις 6 Οκτωβρίου του 1959, άφησε την τελευταία του πνοή στο Σετινιάνο, σε ηλικία ενενηντατεσσάρων χρονών, και θάφτηκε, σύμφωνα με την επιθυμία του, στην Villa I Tatti,³⁰ δίπλα στην σύζυγο του Mary, στο Καθολικό τους παρεκκλήσιο.³¹ Μαθαίνοντας την είδηση του θανάτου του, ο πιο διακεκριμένος του μαθητής Kenneth Clark (1903-1983), δημοσίευσε μια νεκρολογία στην *Sunday Times* του Λονδίνου, αναφέροντας πόσο τον είχε βοηθήσει ο Μπέρενσον στη διαμόρφωσή του. Παραθέτω ένα ενδεικτικό

²⁷Bernard Berenson, "On the Future of I Tatti" ("Το Μέλλον των I Tatti" μτφρ.: Μαρία Κωνσταντουδάκη και Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης) στην <https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

²⁸Bernard Berenson, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, σελ. 88.

²⁹Bernard Berenson, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, όπ.π., σελ. 194.

³⁰Nicky Mariano, "Epilogue" στο Bernard Berenson, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, όπ.π., σελ. 533.

³¹Rollin N. van Hadley, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987, σελ. xxi.

απόσπασμα που έγινε και τμήμα της ομιλίας του στο Palazzo Vecchio στις 7 Μαΐου του 1960, τιμώντας την μνήμη του:

«Ο φόβος της σχολαστικότητάς του τον έκανε απρόθυμο να δώσει στις γενιές νέων ανθρώπων που σύχναζαν στην Tatti κάποιο είδος επίσημης διδασκαλίας. Αλλά νομίζω ότι εμείς πρέπει σωστά, να θεωρήσουμε τους εαυτούς μας μαθητές του· για κάθε γεύμα, και για εκείνους τους αξέχαστους περιπάτους, τα μάτια μας ήταν ανοιχτά και τα μυαλά μας ήταν γεμάτα.[...]. Εμείς εκπαιδευτήκαμε, όσο λίγοι άνθρωποι έχουν εκπαιδευτεί από την Αναγέννηση, ή ίσως θα έπρεπε να πω από την Μεταρρύθμιση,[...]. Του οφείλω περισσότερα από όσα μπορώ να πω και πιθανώς πιο πολλά απ' όσα γνωρίζω· και μπορώ μόνο να προσπαθήσω να ξεπληρώσω αυτό το χρέος κρατώντας υψηλά τις αξίες τις οποίες διατήρησε για τόσα πολλά χρόνια.».³²

Ακολούθησαν και άλλες νεκρολογίες και εγκώμια σε εφημερίδες και περιοδικά γύρω από την προσωπικότητά του και την καριέρα του παγκοσμίως,³³ και σύντομα κυκλοφόρησαν οι πρώτες βιογραφίες. Ο Μπέρενσον όσο ζούσε δεν ήθελε κανένας να γράψει για τη ζωή του και όταν κάποιοι τον πλησίασαν όπως, οι Alan Moorehead και Sam Nathaniel Behrman, τους το αρνήθηκε κατηγορηματικά.³⁴ Η Sylvia Sprigge ανταποκρίτρια της *Manchester Guardian* στη Ρώμη, δημοσίευσε την πρώτη βιογραφία για τον Μπέρενσον το 1960, με τίτλο *Berenson: A Biography*. Τον είχε επισκεφτεί στα 1945 στην Villa I Tatti και είχε εκφράσει την επιθυμία της να κάνει μια έρευνα για την ζωή του. Στην αρχή ο Μπέρενσον ήταν θετικός, αλλά μετά από χρόνια άλλαξε γνώμη και της είπε να

³² Kenneth Clark, "The Sage of Art", *Sunday Times*, 11 October 1959, σελ. 15 όπως παρατίθεται στο William Mostyn -Owen, "Bernard Berenson and Kenneth Clark: A Personal View" στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 232.

³³ Frederick Hartt, "Bernard Berenson, 1865 – 1959", *The art quarterly*, τόμ. 24, 1961, σελ. 89.

³⁴ Frances Fowle, "Sylvia Sprigge and the "sage of Settignano" : Berenson's first biographer", *Apollo*, τόμ. 144, τχ. 417, 1996, σελ. 16.

σταματήσει να ασχολείται.³⁵ Επειδή, δεν της επιτρεπόταν να συμβουλευτεί το προσωπικό του αρχείου,³⁶ η Sprigge συγκέντρωσε τις πληροφορίες πηγαίνοντας στην Αμερική. Η Nicky Mariano, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του και τελευταία σύντροφός του, είχε δηλώσει πως αν ζούσε δεν θα συμφωνούσε με την δημοσίευσή της, επειδή προφανώς αναφερόταν στη σχέση του με τους εμπόρους έργων τέχνης.³⁷ Οι δυο «επίσημες» βιογραφίες για τη ζωή και το έργο του Μπέρνσον δημοσιεύτηκαν από τον εκδοτικό οίκο Harvard University Press, το 1979 και το 1987, η πρώτη με τίτλο *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur* και η δεύτερη με τίτλο *Bernard Berenson : The Making of a Legend*, στις οποίες ο συγγραφέας Ernest Samuels στηρίχθηκε στο αρχειακό υλικό του Μπέρνσον (Berenson Archive) μελετώντας τα ημερολόγιά του, τα δημοσιευμένα και αδημοσίευτα χειρόγραφα του και την αλληλογραφία του, που αποτελούνταν από 35.000 γράμματα που είχε ανταλλάξει με 1.400 άτομα.³⁸ Το Αρχείο αυτό ανήκε στην Nicky Mariano και μετά τον θάνατο της στα 1968, πέρασε στην αδελφή της Baronessa Anrep και στα 1984 κληροδοτήθηκε στο Χάρβαρντ.³⁹ Στις δύο τελευταίες βιογραφίες στηρίζομαι και εγώ σε μεγάλο βαθμό, όσον αφορά τα φοιτητικά του χρόνια, τις μελέτες του για τους Αναγεννησιακούς καλλιτέχνες και την εμπορική του δραστηριότητα. Σκοπός της εργασίας είναι να αναδειχθεί και να κατανοηθεί όσο το δυνατό καλύτερα, η μέθοδος του Μπέρναρντ Μπέρνσον στην μελέτη των Ιταλών πριμιτίφ ζωγράφων, μια μέθοδος που έφτασε στην πλήρη «ωριμότητά» της στα 1914 και εφαρμόστηκε στην ιταλική γλυπτική στα 1935,⁴⁰ με σημαντικά αποτελέσματα για την εποχή τους. Γνώστης της ιστορίας της Ιταλίας και του πολιτισμού της, και όχι μόνο, έχοντας διαβάσει κάθε είδους πηγή ιστορική ή φιλολογική, άρχισε την συζήτηση για τους ξεχασμένους αυτούς ζωγράφους, επιχειρώντας μια μορφολογική ανάλυση των έργων τους για την ανοικοδόμηση του προσωπικού τους στυλ. Η προσέγγισή του έρχεται σε αντίθεση με την μορφολογία του Ελβετού ιστορικού της τέχνης Χάινριχ Βέλφλιν (1864-1945), ο οποίος στόχευε σε μια «ιστορία της τέχνης χωρίς ονόματα», ενώ η δική του ήταν μια ιστορία της

³⁵ Frances Fowle, *όπ.π.*, σελ. 16, 19.

³⁶ Joseph Connors, "Introduction: Bernard Berenson: Critical Reception, 1959-2009" στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 4.

³⁷ Joseph Connors, *όπ.π.*, σελ. 2.

³⁸ Michael Rocke, *όπ.π.*, σελ. 8.

³⁹ Joseph Connors, *όπ.π.*, σελ. 4.

⁴⁰ John Pope-Hennessy, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, 1980, σελ. 29.

τέχνης με ονόματα, διακριτές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, που ερμηνεύονται ξεχωριστά και αποτελούν το επίκεντρο κάθε επίδοξου ειδήμονα-ιστορικού της τέχνης.

Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου κ. Παναγιώτη Ιωάννου για την ολοκλήρωση της εργασίας, και τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής, τον κ. Ευγένιο Ματθιόπουλο και την κα Παναγιώτα Κορνέζου. Όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μου, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις στις οποίες το αναφέρω ρητά, στις υποσημειώσεις και την βιβλιογραφία.

1. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

1.1 Η ιστορία της τέχνης ως επιστημονικός κλάδος στην Αμερική στα τέλη του 19ου αιώνα

Ο επιστημονικός κλάδος της ιστορίας της τέχνης στην Αμερική βασίστηκε στην γερμανική ιστορία της τέχνης (Kunstgeschichte), που εμφανίστηκε για πρώτη φορά τον 19ο αιώνα, στα Πανεπιστήμια της Γερμανίας, της Αυστρίας και της Ελβετίας.⁴¹ Τα Πανεπιστήμια που συμπεριέλαβαν στο πρόγραμμα σπουδών τους, στα τέλη του 19ου αιώνα, το μάθημα της ιστορίας της τέχνης, ήταν του Χάρβαρντ και του Πρίνστον.⁴² Στο Τμήμα Καλών Τεχνών (Department of Fine Arts) του Χάρβαρντ, οι καθηγητές ασχολήθηκαν με το στυλ και τις τεχνικές διαδικασίες της ζωγραφικής, ενώ αντίθετα στο Τμήμα Τέχνης και Αρχαιολογίας (Department of Art and Archaeology) του Πρίνστον οι καθηγητές προσέγγισαν την τέχνη από την ιστορική και εικονογραφική της πλευρά.⁴³ Επίσης, στο Πανεπιστήμιο του Γέιλ και στα Κολέγια Vassar και Rochester, τα μαθήματα ιστορίας της τέχνης γίνονταν σε συνάρτηση με εργαστηριακά μαθήματα ζωγραφικής ή σχεδίου.⁴⁴ Μετά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, δημιουργήθηκαν τα πρώτα ανεξάρτητα τμήματα ιστορίας της τέχνης, όπως για παράδειγμα στο Πανεπιστήμιο του Γέιλ, με την συμβολή του Γάλλου ιστορικού της τέχνης και καθηγητή Henry Focillon (1881-1943).⁴⁵

Στο Χάρβαρντ – στο οποίο φοίτησε ο Μπέρναρντ Μπέρενσον - ο πρώτος καθηγητής που δίδαξε ιστορία της τέχνης, ήταν ο Charles Eliot Norton (1827-

⁴¹Erwin Panofsky, “Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European”, *College Art Journal*, τόμ. 14, τχ. 1 (Φθινόπωρο, 1954), σελ. 8 ανατύπωση στο Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History in the United States*, Garden City, 1955.

⁴²Thomas DaCosta Kaufmann, “American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians”, *Journal of Art Historiography*, τχ. 2 (Ιούνιος, 2010), σελ. 7

⁴³Sybil Gordon Kantor, “The Beginnings of Art History at Harvard and the “Fogg Method” ” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 167.

⁴⁴Sybil Gordon Kantor, *όπ.π.*, σελ. 164.

⁴⁵Thomas DaCosta Kaufmann, *όπ.π.*, σελ. 8.

1908) (Εικόνα 2). Ο Νόρτον μεγάλωσε σε μια εύπορη οικογένεια στο Κέιμπριτζ της Μασσαχουσέτης με πατέρα θεολόγο και καθηγητή στο Χάρβαρντ. Σπούδασε στο ίδιο Πανεπιστήμιο λογοτεχνία και μετά την αποφοίτησή του στα 1846 ταξίδεψε στην Ινδία και την Ευρώπη.⁴⁶ Η γνωριμία του με τον Βρετανό κριτικό της τέχνης John Ruskin (1819-1900) στην Ελβετία⁴⁷ στα 1855, υπήρξε καθοριστική, καθώς οι απόψεις του Ράσκιν για την τέχνη, τον επηρέασαν βαθιά με αποτέλεσμα, να ασχοληθεί και ο ίδιος με την ιστορία της τέχνης. Παρακολούθησε τις διαλέξεις του για την Ιταλική τέχνη στην Οξφόρδη και ανέπτυξαν μια φιλία, η οποία διήρκησε μέχρι τον θάνατο του Ράσκιν στα 1900. Συμμετείχε στην ίδρυση του περιοδικού *The Nation* (1865) και το διάστημα 1863-68 ανέλαβε την αρχισυνταξία του περιοδικού *North American Review*.⁴⁸ Στα 1874 ο πρόεδρος του Χάρβαρντ και ξάδερφός του, Charles William Eliot, τον κάλεσε να διδάξει ένα μάθημα ως ειδικός του Δάντη.⁴⁹ Είχε ασχοληθεί πολλά χρόνια με το έργο του Δάντη και είχε μεταφράσει το *Vita Nuova* (1860 & 1867). Οι διαλέξεις του είχαν ως αντικείμενο την “The History of the Fine Arts as Connected with Literature” και πραγματοποιούνταν μια φορά την εβδομάδα.⁵⁰ Στις διαλέξεις αυτές που εκδόθηκαν στα 1891 με τίτλο *History of Ancient Art*,⁵¹ ο Νόρτον προσέγγισε την πρόιμη Αναγέννηση, σύμφωνα με την αισθητική του Ράσκιν και των Προραφαηλιτών.⁵² Ήταν φίλος με τους καλλιτέχνες Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones και William Morris. Στα βιβλία του *Notes of Study and Travel in Italy* (1859) και *Historical Studies of Church-building in the Middle Ages: Venice, Siena, Florence* (1880),⁵³ εξέφρασε μια ρομαντική άποψη για τον Μεσαίωνα, σύμφωνα με την οποία ο Μεσαίωνας ήταν «η

⁴⁶ <https://dictionaryofarthistorians.org/nortonc.html> (Πρόσβαση: 3/12/2017).

⁴⁷ Agnes Mongan, “Harvard and the Fogg”, στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 47.

⁴⁸ G. Gretchen Fox, “Norton, Charles Eliot”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, τόμ. 23, Λονδίνο, 1996, σελ. 216.

⁴⁹ Sybil Gordon Kantor, όπ.π., σελ. 161.

⁵⁰ <https://dictionaryofarthistorians.org/nortonc.html> (Πρόσβαση: 3/12/2017).

⁵¹ Harry Fletcher Brown and William Harrison Wiggin, επιμ. *History of Ancient Art*, Βοστώνη, A. Mudge and Son, 1891.

⁵² G. Gretchen Fox, όπ.π., σελ. 216.

⁵³ Charles Eliot Norton, *Notes of Travel and Study in Italy*, Βοστώνη, Houghton, Mifflin and Company, 1859. Charles Eliot Norton, *Historical Studies of Church-building in the Middle Ages: Venice, Siena, Florence*, Νέα Υόρκη, Harper and Brothers, 1880.

τελευταία σπουδαία περίοδος πνευματικής ενότητας και ευημερίας»,⁵⁴ ενώ η Υψηλή Αναγέννηση περίοδος παρακμής.⁵⁵



Εικόνα 2: Charles Eliot Norton

⁵⁴ Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιού Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 45.

⁵⁵ N. Rollin van Hadley & Frances L. Preston, “Berenson and Mrs. Gardner: The Venetian Influence”, *Fenway Court*, 1972, σελ. 13.

Το Πρίνστον ήταν το πρώτο Αμερικανικό Πανεπιστήμιο που διέθετε προπτυχιακή εκπαίδευση στην ιστορία της τέχνης. Την χρονιά 1882-83 ιδρύθηκε το Τμήμα Τέχνης και Αρχαιολογίας. Από την ονομασία του και μόνο μπορούμε να καταλάβουμε πως εκείνη την εποχή-σε αντίθεση με την Ευρώπη που ήταν δυο διακριτοί κλάδοι- η τέχνη και η αρχαιολογία ήταν αχώριστες, όπως σημειώνει ο Thomas DaCosta Kaufmann.⁵⁶ Παραδίδονταν μαθήματα για την αρχαία τέχνη, την τέχνη της Αναγέννησης και λιγότερο για την τέχνη του Μεσαίωνα, η μελέτη της οποίας ήταν σε πρώιμο στάδιο.⁵⁷ Την έδρα της ιστορίας της τέχνης την ανέλαβαν από κοινού οι Allan Marquand (1853-1924) (Εικόνα 3) και William Cowper Prime.⁵⁸ Ο Marquand καταγόταν από τη Νέα Υόρκη και είχε σπουδάσει θεολογία στο Πρίνστον και τη Νέα Υόρκη για τρία χρόνια, αποφοιτώντας στα 1874. Για ένα χρόνο από το 1877 μέχρι το 1878 μελετούσε στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου και αποφάσισε επιστρέφοντας να σπουδάσει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Johns Hopkins, τελειώνοντας με διδακτορικό στα 1880.⁵⁹ Δύο χρόνια αργότερα, ταξίδεψε για πρώτη φορά στη Ρώμη, μετά την προτροπή του προέδρου του Πρίνστον, James Mc Cosh, να ασχοληθεί με την ιστορία της τέχνης. Τελικά διορίστηκε στα 1884 καθηγητής ιστορίας της τέχνης στο Πρίνστον, δίνοντας διαλέξεις πάνω στην Ελληνική τέχνη. Αν και είχε ειδικευτεί στα Λατινικά και την ιστορία, στην ιστορία της τέχνης ήταν αυτοδίδακτος, όπως επισημαίνει η Marilyn Aronberg Lavin.⁶⁰ Ο Marquand μελέτησε την Ιταλική Αναγεννησιακή γλυπτική και συγκεκριμένα την τέχνη της οικογένειας των della Robbia, κάνοντας έρευνα στις βιβλιοθήκες και τα αρχεία της Φλωρεντίας και της Ρώμης.⁶¹

⁵⁶ Thomas DaCosta Kaufmann, *όπ.π.*, σελ. 12.

⁵⁷ Thomas DaCosta Kaufmann, *όπ.π.*, σελ. 14.

⁵⁸ <https://dictionaryofarthistorians.org/marquanda.html> (Πρόσβαση: 3/12/2017).

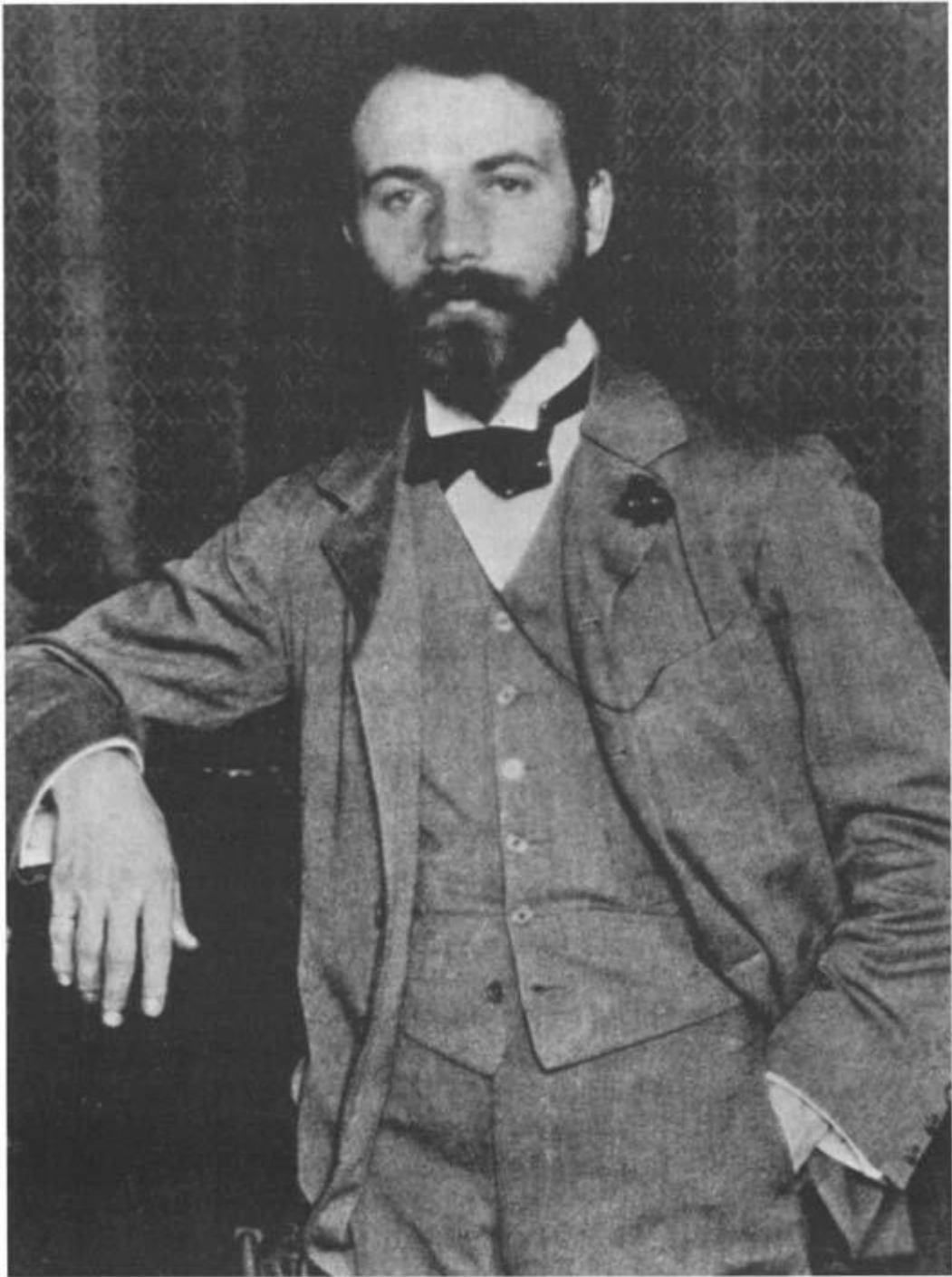
⁵⁹ <https://dictionaryofarthistorians.org/marquanda.html> (Πρόσβαση: 3/12/2017).

⁶⁰ Marilyn Aronberg Lavin, "Princeton: The Beginnings Under Marquand" στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 7.

⁶¹ Marilyn Aronberg Lavin, *όπ.π.*, σελ. 7.



Εικόνα 3: Allan Marquand



Εικόνα 4: Μπέρναρντ Μπέρενσον, π. 1900

«Κάποιος μπορεί να μελετήσει λογοτεχνία που είναι μόδα [στο Χαρβάρντ], αλλά την τέχνη καθόλου.»⁶²

⁶² Bernard Berenson στο Kenneth Clark, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 381.

1.2 Οι σπουδές του Μπέρναρντ Μπέρενσον στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ και οι επιρροές του

Ο Bernhard Valvrojenski (Εικόνα 4), όπως ήταν το αρχικό του όνομα, γεννήθηκε το 1865 στη Butrimantz, σε μια μικρή πόλη της Λιθουανίας, νοτιοδυτικά της Βίλνας, όπου ζούσαν οι Εβραίοι της Ρωσικής Αυτοκρατορίας.⁶³ Οι γονείς του δεν ήταν ιδιαίτερα πλούσιοι και μετανάστευσαν στην Αμερική στα 1875, όταν ο Μπέρενσον, ήταν δέκα χρονών. Εγκαταστάθηκαν στη Βοστώνη, στη North End, η οποία έγινε την δεκαετία του 1890 το γκέτο των Ανατολικοευρωπαίων μεταναστών,⁶⁴ αλλάζοντας το επίθετό τους σε Berenson. Ο Μπέρενσον τελείωσε την υποχρεωτική του εκπαίδευση στο Boston Latin School στα 1881, και έπειτα για δύο χρόνια φοίτησε στο Boston University.⁶⁵ Όνειρό του ήταν να σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, που αποτελούσε τότε πρότυπο για όλους τους νέους της Βοστώνης,⁶⁶ αλλά με την χρηματοδότηση του Αμερικανού Edward Perry Warren (1860-1928), αρχαιολόγου και συλλέκτη έργων τέχνης, γράφτηκε το 1884 στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ.⁶⁷ Εκείνη την εποχή, σύμφωνα με τα αρχεία του Πανεπιστημίου η εισαγωγή Εβραίων φοιτητών ήταν μειωμένη, μόλις δώδεκα είχαν αποφοιτήσει, εξαιτίας πιθανόν της Χριστιανικής ταυτότητας των υπόλοιπων συμμετεχόντων.⁶⁸ Ο Μπέρενσον συνδέθηκε με τους αγνωστικιστές Προτεστάντες του Χάρβαρντ και σύντομα απαρνήθηκε τον Ιουδαϊσμό.⁶⁹ Έτσι, στις 22 Νοεμβρίου του 1885 στην εκκλησία της Αγίας Τριάδας της Βοστώνης, βαπτίστηκε Προτεστάντης Χριστιανός από τον ιερέα Philips Brooks. Πέντε χρόνια όμως αργότερα, θα άλλαζε πάλι θρήσκευμα,

⁶³ Barbara Klose-Ullmann, “The Secret Partnership and the Dynamics of Art”, *Homo Oeconomicus*, τόμ. 26, τχ. 1, 2009, σελ. 44.

⁶⁴ Ernest Samuels, *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur*, Κέιμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 15.

⁶⁵ “Bernard Berenson” στην <https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

⁶⁶ Ernest Samuels, *οπ.π.*, σελ. 21.

⁶⁷ “Bernard Berenson” στην <https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

⁶⁸ Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιου Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 37.

⁶⁹ Kathleen Pyne, “Portrait of a Collector as an Agnostic: Charles Lang Freer and Connoisseurship”, *The Art Bulletin*, τόμ. 78, τχ. 1 (Μάρτιος, 1996), σελ. 94.

αυτή την φορά στην Ιταλία, στο μοναστήρι του Monte Oliveto κοντά στη Σιένα, όπου θα βαπτίζοταν Ρωμαιοκαθολικός.⁷⁰ Σύμφωνα με τον βιογράφο του Ernest Samuels μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γύρισε πάλι στον Ιουδαϊσμό. Οι θρησκευτικές αυτές μεταστροφές του, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στις μελέτες του, καθώς πίστευε πως η τέχνη και η θρησκεία ήταν αχώριστες.⁷¹

Στο Χάρβαρντ παρακολούθησε μαθήματα λογοτεχνίας και αρχαίων γλωσσών, όπως Ελληνικών, Λατινικών, Σανσκριτικών, Εβραϊκών, Ασσυριακών, και Αραβικών. Από την ηλικία των είκοσι, ήθελε να γίνει ένας νέος Γκαίτε, να ασχοληθεί με την ποίηση, την λογοτεχνία, την κριτική.⁷² Συναναστρεφόταν με την λογοτεχνική ελίτ του Χάρβαρντ ως μέλος του O.K. Club, και διάβαζε Ξενοφώντα, Ευρυπίδη, Θουκυδίδη, Κικέρωνα, Λίβιο, και ρωσική λογοτεχνία. Τον Μάρτιο του 1886 δημοσίευσε ένα άρθρο για το έργο του Νικολάι Γκόγκολ *Ο Επιθεωρητής* (1836) ύστερα από την παρότρυνση του αρχισυντάκτη του περιοδικού *Harvard Monthly*, George Rice Carpenter. Το περιοδικό αυτό το είχαν ιδρύσει οι William Baldwin και Thomas Sanborn, την άνοιξη του 1885, και την επιλογή των καλύτερων άρθρων προς δημοσίευση, την είχε ο καθηγητής Αγγλικών, Barrett Wendell. Έπειτα για ένα διάστημα ο Μπέρενσον ανέλαβε την αρχισυνταξία του περιοδικού.⁷³

Στο τέταρτο έτος των σπουδών του, την χρονιά του 1887, παρακολούθησε τα πρώτα του μαθήματα ιστορίας της τέχνης, τα οποία υπήρξαν καθοριστικά για την μετέπειτα ενασχόλησή του, με το αντικείμενό της. Στα μαθήματα του Kuno Francke, ο οποίος δίδασκε Γερμανικά, διδάχτηκε τους Γερμανούς ποιητές του Μεσαίωνα και την Ρομανική και Γοτθική τέχνη.⁷⁴ Οι διαλέξεις, όμως, του Charles Eliot Norton στην Μεσαιωνική και την Αναγεννησιακή τέχνη, ήταν το έναυσμα για την μελέτη και την αφοσίωσή του πια στην Ιταλική τέχνη. Στις διαλέξεις αυτές βρέθηκε και η Isabella Stuart Gardner, γνωστή συλλέκτρια, η

⁷⁰Rollin N. van Hadley, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987, σελ. xx.

⁷¹Kathleen Pyne, όπ.π., σελ. 94.

⁷²Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 60.

⁷³Ernest Samuels, όπ.π., σελ. 30-34.

⁷⁴Ernest Samuels, όπ.π., σελ. 30.

οποία γνωρίστηκε πιθανόν, με τον Μπέρενσον, και συνεισέφερε χρηματικά στο ταξίδι του στην Ευρώπη.⁷⁵

Οι σχέσεις του Μπέρενσον με τον καθηγητή ιστορίας της τέχνης Νόρτον, όσο και αν προσπάθησε, ήταν κάκιστες, από την πλευρά του τελευταίου. Στην αυτοβιογραφία του θυμάται πως ο Νόρτον είχε πει στον καθηγητή Barrett Wendell όταν σπούδαζε ακόμη ότι «ο Berenson έχει περισσότερη φιλοδοξία απ’ ότι ικανότητα» και ποτέ του μας λέει ο καθηγητής του δεν άλλαξε γνώμη.⁷⁶ Αυτό πρέπει να το είχε πει όχι γιατί ο Μπέρενσον δεν ήταν πραγματικά ικανός να ασχοληθεί με την ιστορία της τέχνης, αλλά επειδή δεν συμπαθούσε τους Εβραίους μετανάστες.⁷⁷ Στις 30 Μαρτίου του 1887, όπως μας πληροφορεί ο Kenneth Clark ο Μπέρενσον υπέβαλε αίτηση για υποτροφία (Parker Traveling Fellowship) με σκοπό να ταξιδέψει για ένα χρόνο στην Ευρώπη. Είχε μελετήσει το Κοράνι στα Αραβικά και η πτυχιακή του εργασία είχε θέμα την “Talmudo-Rabbinical Eschatology”. Ο ίδιος στην αίτησή του «ισχυρίζεται ότι υπερτερεί στον τομέα των Αραβικών, Ασσυριακών, Εβραϊκών και Σανσκριτικών, και ότι κύριος σκοπός του είναι να αυξήσει την εκτίμηση για την Αραβική λογοτεχνία».⁷⁸ Έγραφε πως στην τέχνη ένιωθε πιο αδύναμος και ήθελε να την μελετήσει από κοντά. Επιπλέον ήθελε να προετοιμαστεί «για μια θέση κριτικού, ή ιστορικού της λογοτεχνίας».⁷⁹ Αυτό που ίσως να μπερδεψε την επιτροπή ήταν ότι ζητούσε να μελετήσει όχι μόνο τη λογοτεχνία αλλά και την τέχνη, όπως αναφέρει ο Jonathan K. Nelson. Οι καθηγητές που τον βοήθησαν και του έδωσαν συστατικές επιστολές, καταλαβαίνοντας ότι στο μέλλον θα μεγαλουργούσε, ήταν ο Adams Sherman Hill καθηγητής ρητορικής, ο Crawford Howell Toy καθηγητής Αραβικών, και ο David Lygon καθηγητής Εβραϊκών που έγραψε για τον Μπέρενσον ότι είναι «ακόμη πολύ νέος, το οποίο ίσως εξηγεί μια φαινομενική αλλαγή στην κατεύθυνση των μελετών του...τον θεωρώ έναν άνθρωπο με

⁷⁵ Agnes Mongan, “Harvard and the Fogg” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments , Teaching ,and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 48.

⁷⁶ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, New York, Pantheon Books, 1949, σελ. 51.

⁷⁷ Jonathan K. Nelson, “Introduction” στο “Berenson and Harvard: Bernard and Mary as Students” στην <https://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3029> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

⁷⁸ Kenneth Clark, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 381.

⁷⁹ Jonathan K. Nelson, “Introduction”, όπ.π..

ασυνήθιστη ικανότητα και με εξαιρετική υπόσχεση.»⁸⁰ Τελικά, δεν κατάφερε να πάρει την υποτροφία, λόγω των αρνητικών σχολίων του Νόρτον, αλλά με την χρηματοδότηση πλουσίων της Βοστώνης, όπως των Edward Perry Warren, Thomas Sergeant Perry, και Isabella Stuart Gardner ταξίδεψε στην Ευρώπη με 700 δολάρια, και δεν επέστρεψε στην Αμερική για τα επόμενα επτά χρόνια.⁸¹

Την Ιταλική τέχνη ο Μπέρενσον δεν την αγάπησε μόνο από τις διαλέξεις του Νόρτον, αλλά και από τα βιβλία που διάβαζε όσο σπούδαζε, του Βρετανού κριτικού της τέχνης Walter Pater (1839-1894). Ο Πέιτερ στα γραπτά του πρέσβευε το «ιδεώδες της ομορφιάς» και το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», τα οποία είχαν ενθουσιάσει τον Μπέρενσον, αλλά ο Νόρτον τα είχε απορρίψει. Αυτός ήταν ένας ακόμη λόγος που αντιπαθούσε τον Μπέρενσον.⁸² Τα δύο βιβλία του Πέιτερ το *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1888) και το *Marius the Epicurean* (1885)⁸³ συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του ως ιστορικός της τέχνης, όπως ισχυρίζεται στην αυτοβιογραφία του. Σε γράμμα του στην Γκάρντνερ στα 1888 έγραφε πως διάβαζε το *The Renaissance* πολλά βράδια όταν επέστρεφε σπίτι.⁸⁴ Ιδιαίτερη εντύπωση του είχε κάνει το τελευταίο κεφάλαιο με τίτλο “Epilogue to the Renaissance” (έτσι το αναφέρει ο Μπέρενσον), το οποίο, όπως σημειώνει είχε γίνει μέρος του μυαλού του.⁸⁵ Το “Συμπέρασμα” (“Conclusion”) αυτό υπήρχε στην πρώτη έκδοση του βιβλίου με τίτλο *Studies in the History of the Renaissance* (1873), το οποίο αφαιρέθηκε από τον ίδιο τον Πέιτερ στην δεύτερη έκδοση του 1877 και προστέθηκε πάλι στην τρίτη έκδοση του 1888.⁸⁶ Ο Πέιτερ πήρε αυτή την απόφαση, επειδή οι αναγνώστες του, το εξέλαβαν ως υπεράσπιση το δόγματος «η τέχνη για την τέχνη».⁸⁷ Στην Βιβλιοθήκη του στην Villa I Tatti, σε ένα αντίτυπο, υπάρχουν σημειώσεις του περιθωρίου γραμμένες

⁸⁰ Jonathan K. Nelson, “Introduction”, όπ.π..

⁸¹ George M. Goodwin, “A New Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums”, *Modern Judaism*, τόμ. 18, τχ. 1, 1998, σελ. 53.

⁸² Jonathan K. Nelson, “Introduction”, όπ.π..

⁸³ Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, Λονδίνο, Macmillan, 1873. Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Λονδίνο, Macmillan, 1877. Walter Pater, *Μάριος ο Επικούρειος: τα αισθήματα και οι ιδέες του*, εισαγ.-μτφρ.-σημειώσεις: Γιώργος Βάρσος, Αθήνα, Πατάκης, 2006. Walter Pater, *Η Αναγέννηση: μελέτες για την τέχνη και την ποίηση*, μτφρ.: Άρης Μπερλής, επίμετρο Ι: Κέννεθ Κλαρκ, επίμετρο ΙΙ: Μάριο Πρατς, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2011.

⁸⁴ Paul Barolsky, “Walter Pater and Bernard Berenson”, *New Criterion*, τχ. 2, 1984, σελ. 47.

⁸⁵ Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, εισαγωγή: John Walker, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1960, σελ. 43.

⁸⁶ <https://dictionaryofarthistorians.org/paterw.html> (Πρόσβαση: 3/12/2017).

⁸⁷ Richard Wollheim, “Pater, Walter (Horatio)” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, London, 1996, τόμ. 24, σελ. 257.

από την γυναίκα του Μαίρη, οι οποίες όπως φαίνεται είναι δικές του απόψεις.⁸⁸ Με εκείνο όμως που ταυτίστηκε πλήρως ήταν το *Marius the Epicurean*. Στις 16 Αυγούστου του 1942 στο ημερολόγιό του έγραφε το εξής: «Ξαναδιαβάζοντας του Pater το *Marius the Epicurean*, εκπλήσσομαι που ανακαλύπτω σε τι βαθμό είναι η δική μου πνευματική βιογραφία. Η άμεση επίδρασή του σε μένα ήταν χωρίς αμφιβολία σπουδαία.»⁸⁹ Με τον ήρωα του βιβλίου μοιράστηκε την «ικανότητα του ματιού», «την αγάπη της ομορφιάς» και «τον ιδανικό ιδεαλισμό της βίλας», τον οποίο θα ξαναδημιουργούσε στην Villa I Tatti, όπως σημειώνει ο Paul Barolsky στο άρθρο του.⁹⁰ Στα 1888 ο Μπέρενσον ταξίδεψε στην Αγγλία και επισκέφτηκε το Brasenose College, όπου δίδασκε ο Πέιτερ, αλλά για κάποιο άγνωστο λόγο, δεν μπόρεσε να παρακολουθήσει το μάθημά του.⁹¹ Εκτός από τον Πέιτερ, ένας άλλος που τον επηρέασε εξίσου βαθιά ήταν ο Γιάκομπ Μπούρκχαρντ (1818-1897) με τα βιβλία του *Der Cicerone* (1855) και *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (1860).⁹² Στην αυτοβιογραφία του τον χαρακτηρίζει έναν από τους σπουδαιότερους ουμανιστές όλων των εποχών.⁹³ Δεν σταμάτησε μας λέει ποτέ να τον διαβάζει από την έκδοση της Στουτγκάρδης (1891) στην οποία πάντα έβρισκε λάθη.⁹⁴

Εκείνος, όμως, που θα τον επηρέαζε περισσότερο με την μέθοδό του, ήταν ο Ιταλός ειδήμονας και ιστορικός της τέχνης, Τζιοβάννι Μορέλλι. Όταν άρχισε μας λέει να τον διαβάζει στα 1888, άλλαξε η ζωή του, και από τότε παρέμεινε πιστός στην ειδημοσύνη, καθ' όλη την διάρκεια της σταδιοδρομίας του.⁹⁵ Δύο χρόνια αργότερα, που επισκέφτηκε τις Πινακοθήκες στην Γερμανία, κρατούσε ανά χείρας τα βιβλία του.⁹⁶ Τον ανέφερε πάντα ως επιρροή στις μελέτες του, και είχε

⁸⁸ Paul Barolsky, *όπ.π.*, σελ. 49.

⁸⁹ Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, *όπ.π.*, σελ. 105.

⁹⁰ Paul Barolsky, *όπ.π.*, σελ. 47.

⁹¹ David Alan Brown, "Bernard Berenson and Paul Sachs: Teaching Connoisseurship" στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 277.

⁹² Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Βασιλεία, Schweighauser's che Verlagsbuchhandlung, 1855. Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, Βασιλεία, Schweighauser, 1860.

⁹³ Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, *όπ.π.*, σελ. 87.

⁹⁴ Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, *όπ.π.*, σελ. 50.

⁹⁵ Claudia Wedepohl, "Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites" στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 161.

⁹⁶ Jaynie Anderson, "Modern Connoisseurship" and the Role It Played in Shaping American Collectors' Taste in Italian Renaissance Art" στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, Πεννσυλβάνια, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, 2015, σελ. 36.

δηλώσει εκείνη την εποχή ότι «οι υπηρεσίες [του Μορέλλι] στην επιστήμη των πινάκων είναι σπουδαιότερες από του Βίνκελμαν στην αρχαία γλυπτική και του Δαρβίνου στην βιολογία.»⁹⁷ Η σύζυγός του Μαίρη έγραφε στην αδημοσίευτη βιογραφία της με τίτλο “A Life of Bernard Berenson” ότι «το μεγαλύτερο γεγονός της ζωής του ήταν η συνάντηση, στην πρώτη του επίσκεψη στην Ιταλία...με τον Senator Τζιοβάννι Μορέλλι.»⁹⁸ Ο Μπέρενσον στα 1889 είχε επισκεφτεί τον ιστορικό της τέχνης, ειδήμονα και έμπορο έργων τέχνης, Jean Paul Richter (1847-1937) στην Φλωρεντία, ο οποίος συνεργαζόταν με τον Μορέλλι. Μέσω του Ρίχτερ εικάζεται πως ο Μπέρενσον συνάντησε τον Μορέλλι τον Ιανουάριο του 1890.⁹⁹ Ο Kenneth Clark από την άλλη μεριά, ισχυρίζεται πως οι δυο τους δεν συναντήθηκαν ποτέ.¹⁰⁰

Εξίσου σημαντική επίδραση άσκησε στα γραπτά του και ο καθηγητής φιλοσοφίας και ψυχολογίας William James (1842-1910). Ο James διετέλεσε καθηγητής στο Χάρβαρντ από το 1872 μέχρι το 1907. Συνέβαλε στην ίδρυση του τμήματος ψυχολογίας, εγκαινιάζοντας το πρώτο πειραματικό εργαστήριο ψυχολογίας. Έμεινε γνωστός για τη «Θεωρία του συναισθήματος» (“Theory of emotion”) και θεωρείται ένας από τους ιδρυτές του Αμερικανικού Πραγματισμού.¹⁰¹ Σε αυτόν συγκεκριμένα ο Μπέρενσον έλεγε πως χρωστούσε «αιώνια ευγνωμοσύνη».¹⁰² Παρακολουθώντας το μάθημά του “Logic and Psychology” και διαβάζοντας αργότερα το δίτομο έργο του *The Principles of Psychology* (1890)¹⁰³ κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η ψυχολογία μας βοηθάει να κατανοήσουμε γιατί απολαμβάνουμε την τέχνη.¹⁰⁴ Η απόλαυση της τέχνης τον απασχόλησε σε όλες τις μελέτες του, εστιάζοντας στα μορφολογικά χαρακτηριστικά ενός έργου τέχνης, τα οποία ήταν ουσιώδη στην προσέγγισή του. Στο κεφάλαιό του με τίτλο “Analysis of Enjoyment of Painting” στο βιβλίο του

⁹⁷ Christopher Baker, “Connoisseurs at Christ Church : Morelli, Fry and Berenson”, *Journal of the history of collections*, τόμ. 13, τχ. 2, 2001, σελ. 167.

⁹⁸ Rachel Cohen, όπ.π., σελ. 68.

⁹⁹ Dietrich Seybold, “Bernard Berenson and Jean Paul Richter: The Giambono’s Provenance” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σπ. 24, σελ. 24.

¹⁰⁰ Kenneth Clark, όπ.π., σελ. 382.

¹⁰¹ Το βιογραφικό του James αντλήθηκε από την ιστοσελίδα

<https://psychology.fas.harvard.edu/people/william-james> (Πρόσβαση: 16/4/2018).

¹⁰² Alison Brown, “Bernard Berenson and “Tactile Values” in Florence” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 111.

¹⁰³ William James, *The Principles of Psychology*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη, Henry Holt and Co, 1890.

¹⁰⁴ Alison Brown, όπ.π., σελ. 111.

The Florentine Painters of the Renaissance στα 1902 σημειώνει πως «η μορφή είναι η κύρια πηγή της αισθητικής μας απόλαυσης.», η οποία προέρχεται «από την σύνθεση, το χρώμα αλλά περισσότερο από την δράση.».¹⁰⁵ Εκείνη τη χρονιά η σύζυγός του Μαίρη δημοσίευσε ένα άρθρο της με τίτλο “The Philosophy of Enjoyment of Art” γράφοντας πως ο Μπέρενσον «εφάρμοσε για πρώτη φορά την θεωρία της απόλαυσης στις παραστατικές τέχνες ερμηνεύοντας την ανωτερότητα των δασκάλων της Φλωρεντινής ζωγραφικής».¹⁰⁶

¹⁰⁵ Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their work*, Νέα Υόρκη, G.P. Putnam’s Sons, 1902, σελ. 9, 12.

¹⁰⁶ Tiffany Johnston, “Mary Berenson and the Cultivation of American Collectors” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 74.

2. ΕΙΔΗΜΟΣΥΝΗ



Εικόνα 5 : Franz von Lenbach, *Τζιβάννι Μορέλλι*, 1886, λάδι σε καμβά, 125,5 x 90,2 εκ., Accademia Carrara, Μπέργκαμο



Εικόνα 6 : David Seymour ('Chim'), *Ο Μπέρενσον στα 90 του επισκέπτεται την Πινακοθήκη Μποργκέζε της Ρώμης*, 1955, Φωτογραφία:© David Seymour/Magnum, Νέα Υόρκη

«[...] βλέπω πιο καθαρά από ποτέ ότι χωρίς την ειδημοσύνη η ιστορία της τέχνης είναι αδύνατη, [...].»¹⁰⁷

«Χρειάζεται απλώς μια ικανότητα που όπως κάθε άλλη, οφείλεται σ' ένα ταλέντο και στην τακτική εξάσκηση.»¹⁰⁸

¹⁰⁷ Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1903, σελ. v.

¹⁰⁸ Edgar Wind, *Τεχνη και Αναρχία*, επιμ. Μάρθα Χριστοφόγλου, μτφρ.: Γιάννα Μυράτ, Αθήνα, Νεφέλη, 1986, σελ. 48.

2.1 Οι απαρχές της ειδημοσύνης

Η ειδημοσύνη (connoisseurship), η μέθοδος της οπτικής διάκρισης των μορφολογικών χαρακτηριστικών των έργων τέχνης, ανάγεται στον 16ο αιώνα και συγκεκριμένα στο έργο του Τζόρτζιο Βαζάρι (1511-1574).¹⁰⁹ Στο βιβλίο του *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori* (1568) ο Βαζάρι αναγνώρισε τα έργα των καλλιτεχνών του παρελθόντος με βάση το προσωπικό τους στυλ (maniera). Έγραφε πως «η εμπειρία διδάσκει τους προσεκτικούς καλλιτέχνες να αναγνωρίζουν τα ποικίλα στυλ των καλλιτεχνών, έτσι όπως ένας καλός γραμματέας αναγνωρίζει τα χειρόγραφα των συναδέλφων του, και όπως ο καθένας αυτά των φίλων του και των συγγενών του.»¹¹⁰ Η αντίληψη του Βαζάρι ότι «το στυλ ενός καλλιτέχνη είναι τόσο χαρακτηριστικό όπως ένα χειρόγραφο έγινε κοινός τόπος στην ιστορία της ειδημοσύνης.»¹¹¹

Η ειδημοσύνη εφαρμόστηκε τον 17ο και 18ο αιώνα από καλλιτέχνες-θεωρητικούς στη Γαλλία¹¹² και την Βρετανία αντίστοιχα. Ο ζωγράφος και συλλέκτης σχεδίων Jonathan Richardson (1665-1745) ο Πρεσβύτερος ήταν ο πρώτος, που μίλησε διεξοδικά για τις διαδικασίες της ειδημοσύνης¹¹³ στο έργο του με τίτλο *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur*, που εκδόθηκε στο

¹⁰⁹Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its methods*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 2006, σελ. 41.

¹¹⁰Giorgio Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, 7, επιμ. Gaetano Milanesi, Φλωρεντία, 1881, σελ. 727 όπως παρατίθεται στο David Alan Brown, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art, 1979, σελ. 30 & σημ. 72, σελ. 56.

¹¹¹David Alan Brown, *όπ.π.*, σελ. 30.

¹¹²Σύμφωνα με την Carol Gibson-Wood ο Abraham Bosse (1604-1676) στο έργο του *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein & graveure, & des originaux d' avec leurs copies*, Παρίσι, 1649 επιχειρεί μια διάκριση μεταξύ των αυθεντικών έργων από τα αντίγραφα τους και ο Roger de Piles (1635-1709) στο έργο του *Conversations sur connoissance de la peinture et sur le jugement qu' on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Παρίσι, 1677 χρησιμοποιεί στον τίτλο του για πρώτη φορά τον όρο ειδημοσύνη. Ο Ρίτσαρντσον βασίστηκε στον ορθολογισμό του John Locke (1632-1704) για τις αναλύσεις των πινάκων του παρελθόντος. Βλ. Carol Gibson-Wood, "Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship", *Art History*, τόμ. 7, τχ. 1 (Μάρτιος, 1984), σελ. 41 & σημ. 3, 11, σελ. 55.

¹¹³John Pope-Hennessy, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, 1980, σελ. 11.

Λονδίνο στα 1719.¹¹⁴ Εκεί πραγματεύτηκε προβλήματα ποιότητας, πατρότητας και αυθεντικότητας.¹¹⁵ Ο Ρίτσαρντσον έγραφε ότι ως ειδήμονες «συγκρίνουμε το έργο υπό την θεώρηση της ιδέας ότι έχουμε τον τρόπο εκείνου του δασκάλου, και διακρίνουμε την ομοιότητα [...]».¹¹⁶ Όλα τα στοιχεία, ενός πίνακα, που μπορούσαν να αναλυθούν, ήταν γι' αυτόν, αποτέλεσμα του προσωπικού στυλ ενός ζωγράφου.¹¹⁷ Η ειδημοσύνη συνδέθηκε και τους επόμενους αιώνες με την μελέτη του στυλ.¹¹⁸ Ο ειδήμονας προσπαθούσε να ανοικοδομήσει την εξέλιξη ενός ζωγράφου από το προσωπικό του στυλ, όπως έκανε και ο Μπέρνσον σε πολλά του άρθρα.¹¹⁹

Η ειδημοσύνη του 19ου αιώνα, εξελίχθηκε σε μια εμπειρική μέθοδο έρευνας, όπως αυτή του Τζιοβάννι Μορέλλι, στην οποία αναφέρομαι εκτενώς στο σχετικό υποκεφάλαιο. Ακολούθως, η ειδημοσύνη του Μπέρνσον βασίστηκε στην εμπειρική θεωρία της οπτικής αντίληψης, που είχε την προέλευσή της στο βιβλίο *An Essay towards a New Theory of Vision* (1709) του George Berkeley και στο βιβλίο του Hermann von Helmholtz με τίτλο *Handbuch der Physiologischen Optik* (1851).¹²⁰ Όπως σημειώνει ο Ian Verstegen στο άρθρο του, ο Μπέρνσον αντιλήφθηκε νωρίς την ανεπάρκεια της θεωρίας του Μπέρκλεϋ όσον αφορά την τρίτη διάσταση η οποία κατά τον Μπέρνσον έπρεπε να είναι «το αποτέλεσμα των απτικών και κινητικών αισθήσεων», όπως δήλωνε σε γράμμα του προς την Mary Costelloe στις 31 Ιουλίου του 1895.¹²¹ Ο Μπέρνσον συχνά έλεγε «basta vedere» («φτάνει να βλέπεις»)¹²² Πράγματι, η ειδημοσύνη απαιτούσε μια οπτική προσήλωση στο έργο τέχνης και την χρησιμοποίηση ενός μεγεθυντικού φακού. Έλεγε επίσης πως χρησιμοποιούσε την ειδημοσύνη «[...] επειδή αυτή εξασκεί τα

¹¹⁴ Jonathan Richardson, *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur*, Λονδίνο, 1719.

¹¹⁵ Carol Gibson-Wood, "Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship", *Art History*, τόμ. 7, τχ. 1 (Μάρτιος, 1984), σελ. 44.

¹¹⁶ John Pope-Hennessy, *όπ.π.*, σελ. 12.

¹¹⁷ Carol Gibson-Wood, *όπ.π.*, σελ. 46.

¹¹⁸ Jeremy Melius, "Connoisseurship, Painting, and Personhood", *Art History*, τόμ. 34, τχ. 2, 2011, σελ. 289.

¹¹⁹ David Carrier, "In Praise of Connoisseurship", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 61, τχ. 2, (Ανοιξη, 2003), σελ. 161.

¹²⁰ Hayden B. J. Maginnis, "The role of perceptual learning in connoisseurship : Morelli, Berenson, and beyond", *Art history*, τόμ.13, τχ.1, 1990, σελ. 107. Σύμφωνα με τον Ian Verstegen, η επιρροή του Μπέρκλεϋ στο έργο του Μπέρνσον, έγινε γνωστή από τον Βρετανό φιλόσοφο και κουνιάδο του, Bertrand Russell (1872-1970). Βλ. Ian Verstegen, "Bernard Berenson and the science of anti-modernism", *Art criticism*, τόμ. 15, τχ. 2, 1999, σελ. 15.

¹²¹ Ian Verstegen, *όπ.π.*, σελ. 15 & σημ. 26, σελ. 21.

¹²² Hayden B. J. Maginnis, *όπ.π.*, σελ. 115.

μάτια, το μυαλό, και την κρίση».¹²³ Ο ειδήμονας ήταν υποχρεωμένος να εκπαιδεύσει το μάτι του, την οπτική του μνήμη, να διαθέτει ευαισθησία στη ποιότητα και να μπορεί να δημιουργεί ξανά τα έργα των καλλιτεχνών. Η ποιότητα είναι συγχρόνως εργαλείο και σκοπός της ειδημοσύνης, επειδή αυτή «διαχωρίζει τα έργα τέχνης από άλλα ανθρώπινα προϊόντα».¹²⁴ Η ειδημοσύνη εξετάζει και συγκρίνει τα έργα τέχνης για να καθορίσει τον δημιουργό, την χρονολογία και τον τόπο προέλευσής τους.¹²⁵ Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο ειδήμονας είναι όταν η κρίση του, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από εξωτερικά στοιχεία.¹²⁶

Η στενή συνεργασία του ειδήμονα και του εμπόρου έργων τέχνης, δημιούργησε υποψίες στους πελάτες, για το αν οι αποδόσεις του ειδήμονα, εξυπηρετούσαν αποκλειστικά το κέρδος του εμπόρου.¹²⁷ Την δεκαετία του 1920 επικράτησε στην αγορά της τέχνης μια τρέλα για τις «αποδόσεις». Τα πιστοποιητικά απόδοσης του Μπέρενσον τα υποδέχτηκαν ως αλάνθαστα.¹²⁸ Ο Μπέρενσον είχε το χάρισμα της αναγνώρισης των δημιουργών των πινάκων και το 1929 δήλωνε το εξής:

«[...] όταν βλέπω έναν πίνακα, τις περισσότερες φορές αναγνωρίζω αμέσως αν είναι ή δεν είναι του καλλιτέχνη στον οποίον τον αποδίδουν· το υπόλοιπο είναι εν μέρει ένα ζήτημα πώς να προσπαθήσω να βρω τα στοιχεία που θα κάνουν την γνώμη καταφανή στους άλλους όπως σε εμένα, [...]».¹²⁹

Τα στοιχεία αυτά θα τα ανακάλυπτε στα ειδικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε ζωγράφου. Αυτά θα αποτελούσαν την απόδειξή του. Οι δυσκολίες, που αντιμετώπισαν οι ειδήμονες της γενιάς του Μπέρενσον, ήταν ότι αφενός δεν ήταν εξοικειωμένοι με τα υλικά και τις τεχνικές της ζωγραφικής και αφετέρου δεν

¹²³ Michael Hatt & Charlotte Klonk, όπ.π., σελ. 40.

¹²⁴ David Ebitz, “Connoisseurship as Practice”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 9, τχ. 18, 1988, σελ. 208.

¹²⁵ Gary Schwartz, “Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 9, τχ. 18, 1988, σελ. 1, σελ. 205.

¹²⁶ Gary Schwartz, όπ.π., σελ. 201.

¹²⁷ Hayden B. J. Maginnis, όπ.π., σελ. 104.

¹²⁸ Kenneth Clark, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 382.

¹²⁹ Gary Schwartz, όπ.π., σελ. 202.

γνώριζαν την ακριβή κατάσταση των έργων που μελετούσαν.¹³⁰ Το βασικό, όμως, πρόβλημα ήταν τα αντίγραφα και οι πλαστογραφίες, όσον αφορά την απόδοσή τους. Αξίζει να σημειωθεί εδώ, πως ο Μπέρενσον τις περισσότερες φορές δούλευε από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, φτάνοντας σε ορθά συμπεράσματα. Ακόμα και σήμερα χρησιμοποιείται η μέθοδος της ειδημοσύνης (Rembrandt Research Project) και ο όρος «ειδικός της τέχνης», άσχετα αν κάποιος την θεώρησαν «διαισθητική», όπως ο Γερμανός ιστορικός της τέχνης Max J. Friedländer το 1919,¹³¹ και ως εκ τούτου «αντιεπιστημονική».

¹³⁰ David Alan Brown, “Introduction: Looking Backward: Americans Collect Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 6.

¹³¹ Max J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, μτφρ. Tancred Borenius, Βοστώνη, Beacon Press, 1960 (α΄ γερμανική έκδοση, 1919), σελ. 166 όπως παρατίθεται στο David Alan Brown, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art, 1979, σημ. 93, σελ. 57.

2.2 Η μέθοδος του Τζιοβάννι Μορέλλι

Ο Τζιοβάννι Μορέλλι (1816-1891) (Εικόνα 5) είναι ο ιδρυτής της μοντέρνας ειδημοσύνης του 19ου αιώνα. Γεννημένος στην Βερόνα από Ιταλοελβετούς προτεστάντες γονείς, πέρασε τα παιδικά του χρόνια στο Μπέργκαμο, και τελείωσε την βασική του εκπαίδευση σε σχολείο της Ελβετίας. Επειδή, οι ιταλικές αρχές απαγόρευαν σε προτεστάντες την είσοδο στα πανεπιστήμια,¹³² σπούδασε το διάστημα 1833-1838 στα πανεπιστήμια του Μονάχου και του Έρλαγκεν ιατρική και ανατομία.¹³³ Στο Βερολίνο την ίδια περίοδο γνωρίστηκε με την Bettina von Arnim, τον φυσιολόγο Alexander von Humboldt, τους καλλιτέχνες Karl Blechen και Ludwig Tieck, και τον αρχιτέκτονα Wilhelm Stier.¹³⁴ Από τότε αφιερώθηκε στην ιστορία της τέχνης και δεν εξάσκησε ποτέ την ιατρική. Η ανατομία, όμως, ήταν καθοριστική για την μετέπειτα θεμελίωση της ειδημοσύνης του. Επηρεασμένος από το εγχειρίδιο συγκριτικής ανατομίας του Γερμανού βιολόγου Johann Baptist Ritter von Spix (1781-1826) με τίτλο *Cephalogenesis* (1815), πίστεψε πως μπορεί να εφαρμόσει στην τέχνη την συγκριτική μέθοδο, που χρησιμοποιούσαν στην ανατομία, την βοτανολογία και την ζωολογία.¹³⁵ Με την μέθοδο αυτή, ασχολήθηκε, όπως αποδεικνύεται από την αλληλογραφία του, τα σημειωματάρια και τους σχολιασμένους καταλόγους, την δεκαετία του 1850.¹³⁶ Στο βιβλίο του με τίτλο *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, που δημοσιεύτηκε στα 1890 και μεταφράστηκε στην αγγλική γλώσσα από την Constance Jocelyn Ffoulkes, ένα χρόνο μετά τον θάνατό του στα 1892, με τίτλο *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, είχε ορίσει όπως έγραφε ο ίδιος

¹³² <https://dictionaryoffarthistorians.org/morellig.html> (Πρόσβαση: 8/12/2017).

¹³³ Jaynie Anderson, “ “Modern Connoisseurship” and the Role It Played in Shaping American Collectors’ Taste in Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, Πεννσυλβάνια, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, 2015, σελ. 31.

¹³⁴ Jaynie Anderson, “Morelli [Morell], Giovanni (Lorenzo)” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 22, σελ. 101.

¹³⁵ Hayden B. J. Maginnis, “The role of perceptual learning in connoisseurship : Morelli, Berenson, and beyond”, *Art history*, τόμ.13, τχ.1, 1990, σελ. 105.

¹³⁶ Jaynie Anderson, όπ.π., σελ. 34.

την «επιστημονική» ειδημοσύνη. Συγγραφέας του βιβλίου εμφανιζόταν ο Ρώσος Ivan Lermolieff που αποτελούσε ένα ρωσικοποιημένο αναγραμματισμό του ονόματός του, και μεταφραστής ο Johannes Schwarze, επίσης αναγραμματισμός του ονόματός του.¹³⁷ Εκεί, στο κεφάλαιο «Αρχές και Μέθοδος» (“Princip und Methode”) αναπτύσσει ένα «Πλατωνικό Διάλογο»,¹³⁸ μεταξύ ενός Ιταλού ειδήμονα και ενός Ρώσου ταξιδιώτη που επισκέπτεται την Ιταλία. Ο Ιταλός ειδήμονας ισχυρίζεται πως για να γίνει κάποιος ιστορικός της τέχνης πρέπει πρώτα να είναι ειδήμονας.¹³⁹ Στο κεφάλαιο αυτό παραθέτει εικόνες ανατομίας με ανθρώπινα μέλη, όπως αυτιά, χέρια, τα οποία διαφοροποιούνται από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη. Αναφέρει ως παραδείγματα τα μέλη των Μποττιτσέλλι, Φιλίππο Λίππι, Φιλίππινο Λίππι, Τζιοβάννι Μπελλίνι κ.ά. (Εικόνες 7 και 8). Ο Μορέλλι σχετικά με αυτά, σημειώνει το εξής:

«Η ορθή κατανόηση της εξωτερικής μορφής σε ένα έργο τέχνης, στο οποίο αποδίδω ξεχωριστή σημασία, δεν ταιριάζει στον καθένα. Αυτή η εξωτερική μορφή στην αναπαράσταση της ανθρώπινης φιγούρας δεν είναι με κανένα τρόπο τυχαία, όπως πολλοί ισχυρίζονται, αλλά καθορίζεται από εσωτερικές συνθήκες: αν και οι μανιερισμοί μερικών καλλιτεχνών είναι μόνο το αποτέλεσμα της τύχης ή της συνήθειας. Η χαρακτηριστική, ή θεμελιώδης, μορφή (*Grundform*) του χεριού και του αυτιού είναι χαρακτηριστικό στα έργα όλων των ανεξάρτητων δασκάλων, και παρέχει πολύτιμη απόδειξη για την αναγνώρισή τους, ενώ οι μανιερισμοί μπορούν, το

¹³⁷ Edgar Wind, *Τεχνη και Αναρχία*, επιμ. Μάρθα Χριστοφόγλου, μτφρ.: Γιάννα Μυράτ, Αθήνα, Νεφέλη, 1986, σελ. 49.

¹³⁸ Jeremy Melius, “Connoisseurship, Painting, and Personhood”, *Art History*, τόμ. 34, τχ. 2, 2011, σελ. 291: Σύμφωνα με τον συγγραφέα ο πλατωνικός διάλογος ήταν ένα αγαπητό είδος του όψιμου 19ου αιώνα.

¹³⁹ Francesco Ventrella, “Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg”, *Art History*, τόμ. 34, τχ.2, 2011, σελ. 321: Οι δυο τους κάνουν έναν περίπατο στην Πινακοθήκη Ουφίτσι και το Παλάτσο Πίτσι, σχολιάζοντας διάφορα έργα τέχνης. Επίσης στο άρθρο του Jeremy Melius, ό.π., σελ. 291: Ο Μορέλλι προς το τέλος της ζωής του, εκμυστηρεύτηκε στους οικείους του, ότι ο Ιταλός ειδήμονας του βιβλίου του, ήταν ο ίδιος, και την μέθοδό του την ανέπτυξε, όταν επισκέφτηκε την Πινακοθήκη Ουφίτσι.

πολύ, να βοηθήσουν στο να διακρίνουμε εκείνους τους ζωγράφους που θέλουν ατομικότητα.»¹⁴⁰

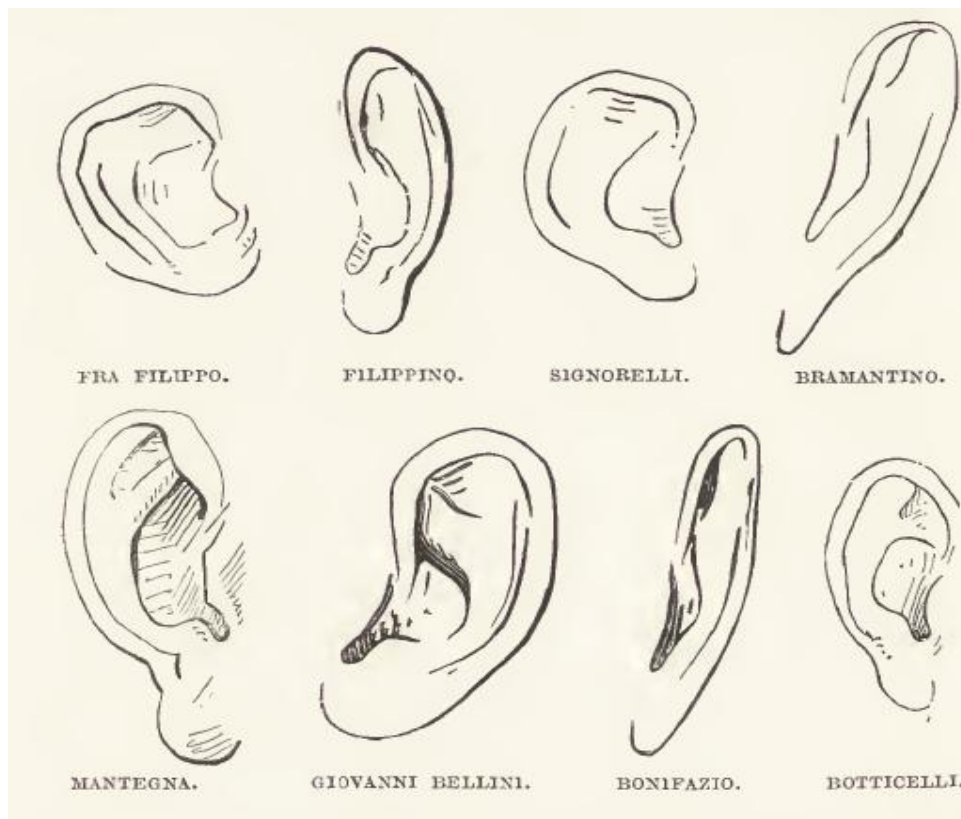
Το παραπάνω απόσπασμα είναι ενδεικτικό για το πόση σημασία έδινε ο Μορέλλι στο «χέρι» του ζωγράφου και όχι σε «εργαστηριακές συνταγές που μαθαίνουν οι ζωγράφοι ο ένας από τον άλλο» και με αυτές εννοούσε την σύνθεση, την αναλογία, το χρώμα, την έκφραση και την κίνηση.¹⁴¹



Εικόνα 7: Χαρακτηριστικά χέρια στο Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892, σελ. 77.

¹⁴⁰ Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892, σελ. 45.

¹⁴¹ Edgar Wind, όπ.π., σελ. 52.



Εικόνα 8: Χαρακτηριστικά αυτιά στο Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892, σελ. 78.

Οι ιστορικοί της τέχνης Edgar Wind (1900-1971) και Enrico Castelnuovo (1929-2014), και ο ιστορικός Carlo Ginzburg παρατήρησαν ομοιότητες στην μέθοδο του Μορέλλι και του Φρόντ, με τον ήρωα του αστυνομικού μυθιστορήματος *Σέρλοκ Χολμς*, του Άρθουρ Κόναν Ντόυλ. Όπως, δηλαδή, οι ιδιωτικοί αστυνομικοί χρησιμοποιούσαν αποδεικτικά στοιχεία για να εξιχνιάσουν ένα έγκλημα, έτσι και οι ειδήμονες για να ανακαλύψουν το «χέρι» του ζωγράφου αναζητούσαν τις ασήμαντες λεπτομέρειες της ανθρώπινης φιγούρας.¹⁴² Αυτές οι λεπτομέρειες ήταν σαν το «δακτυλικό αποτύπωμα» που αποκαλύπτει τον εγκληματία¹⁴³ και στην δική μας περίπτωση τον δημιουργό ενός έργου τέχνης. Το ίδιο επίσης έκαναν και διάσημοι εγκληματολόγοι, νευρολόγοι και ευγονιστές του 19ου αιώνα, όπως οι Alphonse Bertillon (1853-1914), Cesare Lombroso (1835-1909), Francis Galton (1822-1911) και Jean-Martin Charcot (1825-1893), οι οποίοι εστίαζαν στο ανθρώπινο σώμα και τα συμπτώματά του, για την ερμηνεία τους.¹⁴⁴

Ο Μορέλλι ήταν επίσης συλλέκτης και συμμετείχε στο εμπόριο έργων τέχνης για λογαριασμό του ξάδερφού του Giovanni Melli, από το 1866 μέχρι το 1872. Είχε την επιμέλεια της συλλογής του Melli, την οποία θα κληρονομούσε και με την σειρά του, θα την κληροδοτούσε στην Accademia Carrara.¹⁴⁵ Διατηρούσε σχέσεις με τον Γερμανό έμπορο έργων τέχνης Otto Mündler (1811-1870)¹⁴⁶ και μεσάζοντα της National Gallery του Λονδίνου, και τον πρώτο διευθυντή της στα 1855, τον Άγγλο ζωγράφο Charles Eastlake (1793-1865) τους οποίους βοήθησε στην απόκτηση έργων τέχνης.¹⁴⁷ Η ειρωνεία είναι πως από την μια πλευρά, πουλούσε έργα τέχνης και από την άλλη, ψήφιζε τους πρώτους νόμους για την προστασία τους από την παράνομη εξαγωγή τους. Ο Stanley Mazaroff σημειώνει

¹⁴² Francesco Ventrella, *όπ.π.*, σελ. 322 & σημ. 52-53, σελ. 330: Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1963. Enrico Castelnuovo, "Attribution", *Encyclopedia Universalis*, τόμ. II, 1968. Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Βαλτιμόρη, MD, 1989.

¹⁴³ Edgar Wind, *όπ.π.*, σελ. 54.

¹⁴⁴ Francesco Ventrella, *όπ.π.*, σελ. 322.

¹⁴⁵ Jaynie Anderson, *όπ.π.*, σελ. 34.

¹⁴⁶ Jaynie Anderson, "Münder, Otto" στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 22, σελ. 296: Ο Otto Mündler σπούδασε θεολογία και γλώσσες στα Πανεπιστήμια του Μονάχου και του Έρλαγκεν. Την δεκαετία του 1840 γνωρίστηκε με τον Μορέλλι και εξάσκησε την ειδημοσύνη, αναλύοντας τις υπογραφές των καλλιτεχνών.

¹⁴⁷ Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its methods*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 2006, σελ. 49.

στο βιβλίο του *Henry Walters and Bernard Berenson: Collector and Connoisseur* το εξής:

«Παρά την δημόσια αντίθεση του Μορέλλι στην εξαγωγή Ιταλικών Αναγεννησιακών πινάκων από την δεκαετία του 1850 μέχρι τον θάνατό του στα 1891, δραστηριοποιήθηκε ενεργά σαν έμπορος στην αγορά ιταλικών πινάκων, με πλούσιους πάτρωνες του εξωτερικού, ειδικά στην Αγγλία. Σε ανταπόδοση για τις παραγγελίες, πιστοποίησε την αυθεντικότητα, εκτίμησε την αξία και πούλησε πίνακες όχι μόνο από εξωτερικές πηγές αλλά επίσης από την δική του συλλογή [...]. Η προθυμία του να συμβιβάσει την πνευματική του κρίση για το οικονομικό κέρδος διέφθειρε την άλλοτε λαμπρή του φήμη.»¹⁴⁸

Το 1861 εκλέχτηκε βουλευτής του Μπέργκαμο και ως πρόεδρος της κυβερνητικής επιτροπής για την προστασία της εθνικής κληρονομιάς, κατέγραψε τα έργα τέχνης στην Ούμπρια και στις Μάρκε. Το έργο αυτό της Εθνικής Απογραφής, το ανέλαβε από κοινού με έναν άλλο μελετητή της Ιταλικής Αναγεννησιακής τέχνης τον Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897).¹⁴⁹ Επιπλέον, οι δυο τους συνεργάστηκαν στην πραγματοποίηση ενός τόμου για τους ζωγράφους στο Φριούλι από τους πρώιμους χρόνους μέχρι τα τέλη του 16ου αιώνα, τον οποίον ολοκλήρωσαν στα 1876.¹⁵⁰ Ο Καβαλκασέλε ήταν και αυτός ένας σπουδαίος ειδήμονας, όπως αποδεικνύεται από τα σημειωματάρια και τα σχέδιά του, που βρίσκονται στην Μαρκκιανή Βιβλιοθήκη στην Βενετία και στο Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο.¹⁵¹

¹⁴⁸ Stanley Mazaroff, *Henry Walters and Bernard Berenson: Collector and Connoisseur*, Johns Hopkins University Press, 2010, σελ. 37 όπως παρατίθεται στο Jaynie Anderson, “Modern Connoisseurship” and the Role It Played in Shaping American Collectors’ Taste in Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, Πεννσυλβάνια, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, 2015, σελ. 37.

¹⁴⁹ Michael Hatt & Charlotte Klonek, *όπ.π.*, σελ. 50.

¹⁵⁰ Denys Sutton, “Crowe and Cavalcaselle: Two Nineteenth Century Art Writers of the Victorian Age”, *Apollo*, τχ. 122, 1985, σελ. 117.

¹⁵¹ Denys Sutton, *όπ.π.*, σελ. 114.

Αν και το «αποτύπωμα του ζωγράφου» του Μορέλλι, δεν είχε ποτέ αποδειχθεί,¹⁵² παρ' όλα αυτά, επηρέασε την μέθοδο και άλλων ειδημόνων, όπως των Jean Paul Richter, Gustavo Frizzoni (1840-1919) και Μπέρναρντ Μπέρενσον.

¹⁵² Gary Schwartz, "Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism", *Artibus et Historiae*, τόμ. 9, τχ. 18, 1988, σελ. 204. Δεν μπορεί να αποδειχτεί, όπως γίνεται στις θετικές επιστήμες, οι οποίες βασίζονται σε πειράματα και ελέγχους (επαλήθευση) για τα συμπεράσματά τους.

2.3 Η μέθοδος του Μπέρναρντ Μπέρενσον

Ο Μπέρενσον (Εικόνα 6) υπήρξε ο πιο ταλαντούχος «μαθητής» του Μορέλλι και της γενιάς του. Στην αυτοβιογραφία του *Sketch for a Self-Portrait*, που εκδόθηκε στα 1949, θυμάται τον στόχο που είχε θέσει, όταν επισκέφτηκε την Ιταλία για πρώτη φορά, μαζί με τον φίλο του Enrico Costa. Γράφει:

«Βλέπεις, Enrico: Κανείς πριν από εμάς δεν έχει αφιερώσει όλη του την ενέργεια, όλη του την ζωή, στην ειδημοσύνη. Κάποιοι είχαν ασχοληθεί με αυτή ως ανακούφιση από την πολιτική, όπως στην περίπτωση του Μορέλλι και του Minghetti, άλλοι ακόμη επειδή ήταν διευθυντές μουσείου, άλλοι ακόμη επειδή δίδασκαν ιστορία της τέχνης. Εμείς είμαστε οι πρώτοι που δεν έχουμε καμία ιδέα, καμία φιλοδοξία, καμία προσδοκία, καμία σκέψη ανταμοιβής. Εμείς πρέπει να δώσουμε τους εαυτούς μας στην μάθηση, να διακρίνουμε μεταξύ των αυθεντικών έργων ενός Ιταλού ζωγράφου του 15ου ή του 16ου αιώνα, και εκείνα που αποδίδονται σε αυτόν από κοινού. Εδώ στο Μπέργκαμο, και σε όλες τις ευώδεις και ρομαντικές κοιλάδες που εκτείνονται προς τον βορρά, εμείς δεν πρέπει να σταματήσουμε μέχρι να είμαστε βέβαιοι ότι κάθε Lotto είναι ένας Lotto, κάθε Cariani ένας Cariani,[...]».¹⁵³

Ο στόχος του αυτός, πραγματοποιήθηκε, ακολουθώντας και διευρύνοντας την μέθοδο της ειδημοσύνης των προκατόχων του. Αν και αναθεώρησε, στην διάρκεια της ζωής του, τις εσφαλμένες αποδόσεις του, ωστόσο αυτό δεν το έκανε για τους ανθρώπους που εμπλέκονταν με την αγορά της τέχνης, και κατ'

¹⁵³ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 60.

επέκταση για να επωφεληθεί χρηματικά.¹⁵⁴ Είναι αλήθεια, πως μια απόδοση ενός πίνακα σε έναν ήδη γνωστό ζωγράφο, επιφέρει την αύξηση της τμήας αγοράς.

Ο Μπέρενσον προσδιόρισε την μέθοδό του, στο βιβλίο του *The Study and Criticism of Italian Art* το 1902, στο κεφάλαιο με τίτλο “Οι Βασικές Γνώσεις της Ειδημοσύνης” (“The Rudiments of Connoisseurship”). Το κεφάλαιο αυτό, όπως σημειώνει ο ίδιος στο πρόλογο, το είχε γράψει πριν οχτώ χρόνια ως το πρώτο τμήμα ενός βιβλίου πάνω στις *Methods of Constructive Art Criticism*, το οποίο δεν ολοκλήρωσε και έτσι έγραψε το βιβλίο για τον Lotto, με τίτλο *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism* στα 1894.¹⁵⁵ Εδώ, υποστηρίζει ότι η ειδημοσύνη υπήρχε για χιλιάδες χρόνια και θα προσπαθήσει να κάνει ό,τι δεν μπόρεσε ο Μορέλλι, ο οποίος γελοιοποιήθηκε και παρερμηνεύθηκε.¹⁵⁶ Στο κεφάλαιο αυτό ο Μπέρενσον όρισε τρεις παραμέτρους, τις οποίες ο ειδήμονας πρέπει να εξετάσει, πριν προχωρήσει σε μια απόδοση. Αυτές είναι τα *σύγχρονα έγγραφα*, η *παράδοση* και τα *έργα καθ’ αυτά*. Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας μελετητής, όπως μας λέει ο ίδιος, όταν έρχεται σε επαφή με αυτές τις παραμέτρους, είναι αν αυτές είναι αυθεντικές ή πλαστές. Με τα *σύγχρονα έγγραφα* εννοεί τα συμβόλαια παραγγελιών και την αλληλογραφία. Τα *έγγραφα* από μόνα τους γράφει δεν αποτελούν απόδειξη, αν προηγουμένως η ειδημοσύνη δεν συγκρίνει τα έργα τέχνης ενός καλλιτέχνη. Γνωρίζουμε πως ο καλλιτέχνης αφήνει συχνά τα έργα του να τα δουλεύουν οι βοηθοί του, άσχετα με το τι γράφει το αρχικό συμβόλαιο που λέει από το «χέρι» του, και υπάρχει η πιθανότητα να έχει χαθεί το δεύτερο συμβόλαιο στο οποίο ο πρώτος καλλιτέχνης αποχώρησε.¹⁵⁷ Αυτά που μπορούν να πλαστογραφηθούν είναι οι υπογραφές και οι ημερομηνίες, για αυτό ο ειδήμονας, σύμφωνα με τον Μπέρενσον, πρέπει να συγκρίνει πολλές υπογραφές του καλλιτέχνη.¹⁵⁸ Με την *παράδοση* εννοεί τα πρώιμα γραπτά ενός καλλιτέχνη, όπως για παράδειγμα, του Βαζάρι, του Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) ή του Carlo Ridolfi (1594-1658). Τονίζει πως κανένας από αυτούς δεν είναι αξιόπιστη πηγή για την ιστορία της τέχνης, επειδή περιέχουν στοιχεία

¹⁵⁴ Rollin N. van Hadley, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987, σελ. xxiv.

¹⁵⁵ Bernard Berenson, “The Rudiments of Connoisseurship” στο Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1902, σελ. vi.

¹⁵⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. vii.

¹⁵⁷ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 113-114.

¹⁵⁸ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 115.

μυθοπλασίας, όπως το περιστατικό με την δολοφονία του Ντομένικο Βενετσιάνο από τον Αντρέα Καστάνιο, που αναφέρει ο Βαζάρι.¹⁵⁹ Όσον αφορά τα έργα τέχνης για τον Μπέρενσον αποτελούσαν από μόνα τους «την μόνη επαρκή πηγή πληροφόρησης».¹⁶⁰ Για να εξακριβώσει την ταυτότητα προέλευσης ενός πίνακα αναζητούσε την ομοιότητα των χαρακτηριστικών του. Γράφει λοιπόν:

«Πρέπει να απομονώσουμε τα ακριβή χαρακτηριστικά του γνωστού και να τα συγκρίνουμε με αυτά του άγνωστου καλλιτέχνη. Αυτή είναι η επιστημονική έρευνα της ειδημοσύνης».¹⁶¹

Ο Μπέρενσον στο σημείο αυτό, αναφέρει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά που προσέχει σε ένα πίνακα και αυτά είναι τα εξής: τα *μαλλιά* τα οποία μας λέει δεν αντιγράφονται, τα *μάτια*, η *μύτη*, τα *αυτιά* που είναι τα χαρακτηριστικότερα σε ένα ζωγράφο, το *στόμα* που είναι ένδειξη μιας εποχής ή σχολής και το οποίο μιμείται και αντιγράφεται εύκολα, και τα *χέρια* που επίσης αντιγράφονται και μιμούνται.¹⁶² Το τελευταίο έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του Μορέλλι, ο οποίος θεωρούσε τα *χέρια* ως τα χαρακτηριστικότερα ενός ζωγράφου, ενώ ο Μπέρενσον θεωρούσε τα *αυτιά*. Επίσης, το *πιγούνι*, ο *λαιμός*, το *γυμνό*, η *αρχιτεκτονική*, το *τοπίο*, και το *χρώμα* αντιγράφονται εύκολα, ενώ η *σκιά* δύσκολα.¹⁶³ Συνεπώς, θεωρούσε ότι ένα από τα πιο αξιόπιστα κριτήρια -εκτός των παραπάνω- για την γνησιότητα ενός πίνακα, ήταν η *ποιότητα*.¹⁶⁴ Η ποιοτική ανάλυση, έγραφε στην δευτέρα αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου του *The Study and Criticism of Italian Art*, το 1903 είναι «απαραίτητη για την κατασκευή οποιασδήποτε καλλιτεχνικής προσωπικότητας», ενώ η ποσοτική ανάλυση τον βοηθούσε στο να «προσδιορίσει τα μοτίβα και τις γενικές ιδέες ενός καλλιτέχνη».¹⁶⁵ Μόνο ο ιστορικός της τέχνης, ισχυρίζεται, που είναι προικισμένος και έχει εκπαιδευτεί για πολλά χρόνια μπορεί να προσεγγίσει την

¹⁵⁹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 117, 119.

¹⁶⁰ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 120.

¹⁶¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 123.

¹⁶² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 126-135.

¹⁶³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 132-143.

¹⁶⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 134.

¹⁶⁵ Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1903, σελ. viii.

“αίσθηση της ποιότητας” (“the sense of quality”) που πρέπει πρώτα να υπάρχει ως «Θείο δώρο» στον εκάστοτε καλλιτέχνη.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. ix.



Εικόνα 9: Ο Μπέρναρντ και η Μαίρη Μπέρενσον στο Fernhurst, Σάσσεξ, 1895, Φλωρεντία, Συλλογή Μπέρενσον

2.4 Η ενασχόληση του Μπέρενσον με την ιστορία της τέχνης

Την ενασχόλησή του με την ιστορία της τέχνης, ο Μπέρενσον, την χρωστούσε στην Αμερικανίδα σύζυγό του Mary Whitall Smith (1864-1945) (Εικόνα 10). Αυτή τον προέτρεψε να αφιερωθεί στη μελέτη και τη συγγραφή κειμένων για την Ιταλική Αναγεννησιακή τέχνη.¹⁶⁷ Ήταν απόφοιτη του Smith College (1882-1884) και του Harvard Annex (1884-1885) και είχε μελετήσει φιλοσοφία, πολιτική, ιστορία και οικονομικά. Είχε πάθος για την λογοτεχνία και την ποίηση και στο Χάρβαρντ ενδιαφέρθηκε για την ιστορία της τέχνης.¹⁶⁸ Στην ανολοκλήρωτη και αδημοσίευτη βιογραφία της για τον Μπέρενσον με τίτλο “A Life of Bernard Berenson”, την οποία έγραψε το διάστημα 1931-1933, αναφέρει πως ασχολήθηκε στα φοιτητικά της χρόνια με την φιλοσοφία του George Berkeley (1685-1753) και τη φιλοσοφία του καθηγητή William James (1842-1910). Η Μαίρη παρακολουθούσε τις διαλέξεις του τελευταίου στο Concord School of Philosophy.¹⁶⁹ Η πρώτη της επαφή με την τέχνη ήταν η διάλεξη του Edmund Gosse με τίτλο “The Sacred Word Botticelli” που είχε παρακολουθήσει στο Χάρβαρντ, και ό,τι είχε ακούσει για την τέχνη των Προραφαηλιτών.¹⁷⁰ Η γνωριμία της με τον Μπέρενσον το 1890 στην Αγγλία την έκανε να στραφεί στην ειδημοσύνη, την αισθητική και την κριτική της τέχνης. Δημοσίευσε δύο μελέτες η πρώτη με τίτλο *Guide to the Italian Pictures at Hampton Court: with Short Studies of the Artists* το 1894 και η δεύτερη με τίτλο “A Tentative List of Italian Pictures Worth Seeing” το 1908.¹⁷¹

¹⁶⁷ Ernest Samuels, *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 122.

¹⁶⁸ “Mary Berenson” στην <https://itatti.harvard.edu/mary-berenson> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

¹⁶⁹ Jonathan Nelson, “Introduction” στο “Berenson and Harvard: Bernard and Mary as Students” στην <https://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3029> (Πρόσβαση: 6/12/2017).

¹⁷⁰ Mary Berenson, “A Life of Bernard Berenson”, σελ. 7 στην https://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/pdf/bb_life.pdf (Πρόσβαση: 6/12/2017).

¹⁷¹ Mary Berenson, *Guide to the Italian Pictures at Hampton Court: with Short Studies of the Artists*, Λονδίνο, A. D. Innes, 1894. Mary Berenson, “A Tentative List of Italian Pictures Worth Seeing”, *Golden Urn*, τχ. 3, 1908.



Εικόνα 10: *Μαίρη Μπέρενσον*, π. 1893, © National Portrait Gallery, Λονδίνο

Για να προωθήσει τα βιβλία και την μέθοδο του Μπέρενσον στην Αμερική, έγραφε άρθρα στο *The Atlantic Monthly* και έδινε διαλέξεις σε Πανεπιστήμια, Κολέγια και μουσεία. Μερικά από τα θέματα των διαλέξεών της ήταν τα εξής : “How to enjoy the Old Masters”, “The New Art Criticism”, “The Art of Portraiture Old and New”, “Art Collections in America”, “A Tentative List of Italian Pictures Worth Seeing”.¹⁷² Συνεργάστηκε μαζί με τον Μπέρενσον στην μελέτη για τους Βενετούς ζωγράφους, η οποία δημοσιεύτηκε στα 1894 με το όνομα του Μπέρενσον, ως *Venetian Painters of the Renaissance*.¹⁷³ Σύμφωνα με ένα γράμμα της Μαίρης προς τον πατέρα της Robert Smith, στις 24 Νοεμβρίου του 1893, η Μαίρη μετά από την αντίρρηση της μητέρας της για την προβολή του ονόματός της, αναγκάστηκε να απευθυνθεί στον εκδότη Putnam ώστε να αφαιρεθεί το όνομά της από την δημοσίευση και να γραφτεί μόνο το όνομα του Μπέρενσον, επειδή αυτός, όπως ανέφερε η ίδια, είχε γράψει το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου.¹⁷⁴ Με το βιβλίο αυτό ο Μπέρενσον έγινε διάσημος στην Αγγλία και την Αμερική και πλουσιότερος αφού όταν κυκλοφόρησε στο Λονδίνο ξεπούλησε μέσα σε λίγες ημέρες.¹⁷⁵ Το βιβλίο αυτό ήταν ιδιαίτερα πρωτότυπο, γιατί από τη μια πλευρά, εφαρμόζε την μέθοδο της ειδημοσύνης του Μορέλλι, και από την άλλη συνέκρινε τους Βενετούς ζωγράφους με τους Γάλλους Ιμπρεσιονιστές. Ο Μπέρενσον επηρεασμένος από την μοντέρνα τέχνη σχεδόν σε όλα του τα βιβλία που δημοσιεύτηκαν την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, συγκρίνει τους Αναγεννησιακούς ζωγράφους με τους μοντέρνους. Επισκεπτόταν συχνά το Παρίσι και διατηρούσε επαφές με καλλιτέχνες και εμπόρους έργων τέχνης, όπως

¹⁷²Tiffany Johnston, “Mary Berenson and the Cultivation of American Collectors” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 75.

¹⁷³ Bernhard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance, with an Index to Their Works*, Νέα Υόρκη, G. P. Putnam’s Sons, 1894.

¹⁷⁴Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιου Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 94: «Ο κ. Putnam ήθελε και τα δυο ονόματα, αλλά η μητέρα αντιτάχθηκε σε αυτό ...και ζήτησα από τον κ. Putnam να παραλείψει το όνομά μου. Αυτό θεώρησα πως ήταν το μόνο δίκαιο, καθώς το μικρότερο μέρος του έργου είναι δικό μου, και έπειτα χρησιμοποιώ τις σημειώσεις [του Μπέρενσον] στο βιβλίο για το Hampton Court στο οποίο φαίνεται το όνομά μου.» & σημ. 18-19, σελ. 284: Το γράμμα αυτό δημοσιεύτηκε στο βιβλίο *Mary Berenson: A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, επιμ. Barbara Strachey & Jayne Samuels, Νέα Υόρκη, W. W. Norton, 1983.

¹⁷⁵ Ernest Samuels, ό.π., σελ. 184.

τον Ambroise Vollard (1866-1939)¹⁷⁶ και τον Paul Durand-Ruel (1831-1922). Τον τελευταίο τον είχε συναντήσει στη Νέα Υόρκη και είχε ενημερωθεί από αυτόν ότι το αγοραστικό κοινό ζητούσε αγγλικούς και ολλανδικούς πίνακες.¹⁷⁷ Με το βιβλίο του, φαίνεται, πως ήθελε οι αναγνώστες του, να εκτιμήσουν τον ιμπρεσιονισμό μέσα από την βενετσιάνικη τέχνη, η οποία βασιζόταν στο χρώμα και αφορούσε τις αμφιβληστροειδικές εντυπώσεις, όπως και ο ιμπρεσιονισμός. Η προσέγγισή του ήταν φορμαλιστική, καθώς σχολίαζε τη μορφή του έργου τέχνης, και πρωτοποριακή για την εποχή της, επειδή κανείς μέχρι τότε δεν είχε τολμήσει κάτι παρόμοιο. Σκοπός της τέχνης, σύμφωνα με τον Μπέρενσον, «ήταν να αφυπνίσει τις αισθήσεις μας και να μας προκαλέσει το συναίσθημα της ευτυχίας, αντικρίζοντας την μορφή ενός έργου τέχνης».¹⁷⁸ Θυμάται πως είχε στείλει ένα αντίτυπο στον παλιό του καθηγητή ιστορίας της τέχνης, τον Νόρτον, και αυτός είχε αντιδράσει αρνητικά.¹⁷⁹ Η αντίδρασή του ήταν εν μέρει δικαιολογημένη, αφού αντιπαθούσε την μέθοδο του Μορέλλι και την μοντέρνα τέχνη.¹⁸⁰

Την ίδια μέθοδο ακολούθησε ένα χρόνο αργότερα, στα 1895, όταν δημοσίευσε την μονογραφία του για τον Βενετό ζωγράφο Λορέντσο Λόττο (1480-1557), με τίτλο *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, αφιερώνοντάς τη στον πρώτο του προστάτη, τον Edward Perry Warren. Για την μελέτη αυτή είχε ταξιδέψει το 1890 με τον φίλο του Enrico Costa στην βόρεια Ιταλία και την Βενετία για να εντοπίσει πίνακες του Λόττο σε εκκλησίες, στα περίχωρα του Μπέργκαμο.¹⁸¹ Τότε ήταν που συνέλαβε και την ιδέα να ασχοληθεί με την ειδημοσύνη. Για την μονογραφία του βασίστηκε στο ημερολόγιο του ζωγράφου, που ανακάλυψε στο Λορέτο, ο Pietro Giannuzzi.¹⁸² Στον πρόλογό του σημειώνει πως «είναι μια προσπάθεια να κατασκευάσει ξανά τον χαρακτήρα του Λόττο, ως ανθρώπου και ως καλλιτέχνη».¹⁸³ Η ιδέα της καλλιτεχνικής

¹⁷⁶ Bernd Roeck, “Bernard Berenson’s Florence, 1900” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 129.

¹⁷⁷ Mary Ann Calo, “Bernard Berenson and America”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 8.

¹⁷⁸ Bernard Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam’s Sons, Νέα Υόρκη, 1907, σελ. 19.

¹⁷⁹ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 51.

¹⁸⁰ Rachel Cohen, *όπ.π.*, σελ. 68.

¹⁸¹ Ernest Samuels, *όπ.π.*, σελ. 124.

¹⁸² Bernard Berenson, *The passionate sightseer : from the diaries 1947 to 1956*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1960, σελ. 46.

¹⁸³ Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1905, σελ.vii.

προσωπικότητας, σύμφωνα με τον Michael Rinehart, αν και υπήρχε στον Μορέλλι, ο Μπέρενσον ήταν αυτός που την ανέπτυξε και την χρησιμοποίησε ως εργαλείο για να ερμηνεύσει έναν πίνακα.¹⁸⁴ Ο Μπέρενσον αναφέρεται στα πρώιμα χρόνια δημιουργίας του Λόττο, σε αυτά της ωριμότητάς του και της γεροντικής του ηλικίας και στα έργα των προκατόχων του. Εδώ, συγκρίνει τον Λόττο με τον Eduard Manet και τον Edgar Degas, διαπιστώνοντας πόσο μοντέρνος ήταν ο Λόττο για την εποχή του.¹⁸⁵ Για το βιβλίο αυτό, ο Νόρτον έγραψε μια ανυπόγραφη αρνητική κριτική στο *London Athenaeum*, λέγοντας πως η μέθοδος και η πρόθεση του Μπέρενσον ήταν λανθασμένες.¹⁸⁶ Την ίδια χρονιά, τον Αύγουστο του 1895, η Μαίρη με το ψευδώνυμο Mary Logan, δημοσίευσε ένα άρθρο στο *The Atlantic Monthly*, με τίτλο “The New Art Criticism”, υπερασπίζοντας την «επιστημονική ειδημοσύνη» του συζύγου της,¹⁸⁷ και στην διάλεξή της με το ίδιο τίτλο στο Pennsylvania Museum, συνέκρινε την μεθόδό του, με την ανιχνευτική μέθοδο του Σέρλοκ Χολμς.¹⁸⁸

Στην δεύτερη έκδοση του βιβλίου του για τους Φλωρεντινούς ζωγράφους με τίτλο *The Florentine Painters of the Renaissance* που δημοσιεύτηκε στα 1902 ο Μπέρενσον εισήγαγε τις έννοιες “tactile values” («απτικές αξίες»), “movement” («δράση») και “space-composition” («σύνθεση χώρου»). Οι έννοιες αυτές, σύμφωνα με την Alison Brown, προέρχονταν από τον ιμπρεσιονισμό, την ανακάλυψη της φωτογραφίας και την ψυχολογία του Ουίλλιαμ Τζέιμς, την φιλοσοφία του Χέγκελ, από τα βιβλία του Φρίντριχ Νίτσε *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872), του Edmund Gurney *Power of Sound* (1892), του George Berkeley *New Theory of Vision* (1709), του Adolf von Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) και τη θεωρία του Βιεννέζου ιστορικού της τέχνης Alois Riegl.¹⁸⁹ Σε αυτές τις έννοιες, επανέρχεται σε όλες του τις μελέτες, όταν θέλει να συγκρίνει τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες με τους

¹⁸⁴ Michael Rinehart, “Bernard Berenson” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 94.

¹⁸⁵ Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, όπ.π., σελ. 236.

¹⁸⁶ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 51-52.

¹⁸⁷ Tiffany Johnston, όπ.π., σελ. 74.

¹⁸⁸ David Alan Brown, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσιγκτον, National Gallery of Art, 1979, σελ. 18.

¹⁸⁹ Alison Brown, “Bernard Berenson and “Tactile Values” in Florence” στο Bernard Berenson : Formation and Heritage, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 103-115. Την επίδραση του Ρίγκλ την είχε επισημάνει ο Meyer Schapiro το 1961 στο άρθρο του “Mr. Berenson’s Values”, *Encounter*, τόμ. 16, τχ. 1, σελ. 57-64.

υπόλοιπους της βόρειας ή κεντρικής Ιταλίας. Γράφει πως «Το ουσιώδες στην τέχνη, ειδικά στην παραστατική τέχνη, είναι, [...] η αντανάκλαση των απτικών αξιών των μορφών που απεικονίζονται, [...]».¹⁹⁰ Σύμφωνα με την άποψή του, την «απτικότητα» ή αλλιώς την «αίσθηση της αφής» την είχε μια από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες στην Φλωρεντινή ζωγραφική, ο Τζόττο,¹⁹¹ και αργότερα ο Μαζάτσο. Αισθανόταν πως στα έργα του Μαζάτσο μπορούσε να αγγίξει κάθε φιγούρα του και να περπατήσει γύρω από αυτή.¹⁹² Με την έννοια “movement”, όπως τονίζει ο ίδιος, εννοεί την δράση και όχι την κίνηση (motion), που έχει διαφορετική σημασία. Για παράδειγμα, ο θρίαμβος της “δράσης”, όπως αναφέρει αποτυπώνεται στον πίνακα του Antonio Pollaiuolo (1433-1498) με θέμα *Ο Ηρακλής στραγγαλίζει τον Ανταίο*.¹⁹³ Με την έννοια “space-composition” την οποία εξηγεί αργότερα σε άλλο του βιβλίο, εννοεί την «διευθέτηση των αντικειμένων» με τέτοιο τρόπο, ώστε να «ικανοποιεί τα συναισθήματά μας για συμμετρία, αρμονία, κατάληψη χώρου και σαφήνεια».¹⁹⁴ Οι “απτικές αξίες” προσέελκυσαν το ενδιαφέρον δυο Ιταλών ιστορικών και κριτικών της τέχνης των Roberto Longhi (1890-1970) και Lionello Venturi (1885-1961). Ο Λόνγκι από πολύ νωρίς, σύμφωνα με τον φίλο του Μπέρνσον, Umberto Morra (1897-1981), όταν δίδασκε ιστορία της τέχνης στο Liceo Classico Torquato Tasso της Ρώμης, μιλούσε στους μαθητές του για τις «απτικές αξίες».¹⁹⁵ Μετά την πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση στη Φλωρεντία, στα 1910, με τίτλο *Prima mostra Italiana dell' impressionismo*,¹⁹⁶ όπως μας πληροφορεί η Alison Brown, τις “απτικές αξίες” τις υιοθέτησαν οι κριτικοί της πρωτοπορίας για να ερμηνεύσουν τον Γαλλικό Ιμπρεσιονισμό, συγκρίνοντας τους Ιμπρεσιονιστές με τους Ιταλούς Αναγεννησιακούς καλλιτέχνες.¹⁹⁷

¹⁹⁰ Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their work*, Νέα Υόρκη, G.P. Putnam's Sons, 1902, σελ. 35.

¹⁹¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 3-6.

¹⁹² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 29.

¹⁹³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 50-55.

¹⁹⁴ Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 96.

¹⁹⁵ Robert & Carolyn Cumming, “Bernard Berenson and Count Umberto Morra: “Do Not Forget Me” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 360. Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, εισαγωγή: Anna Banti, Abscondita, 2013 (α' έκδοση 1914).

¹⁹⁶ *Prima mostra Italiana dell' impressionismo*, Φλωρεντία, Lyceum Club, υπό την αιγίδα του περιοδικού *La Voce*, 20 Απριλίου έως 5 Μαΐου 1910 στο βιβλίο της Catherine C. Bock Weiss, *Henri Matisse: A Guide to Research*, Taylor and Francis, 2014, σελ. 463-464.

¹⁹⁷ Alison Brown, *όπ.π.*, σελ. 120.

Ο Μπέρενσον για αρκετά χρόνια μελετούσε τα σχέδια των Φλωρεντινών ζωγράφων, τα οποία εκδόθηκαν το 1903 σε δυο τόμους, με τίτλο *The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné*.¹⁹⁸ Αφορμή για την ενασχόλησή του, αποτέλεσε ο κατάλογος σχεδίων της Πινακοθήκης Ουφίτσι, που είχε δημοσιεύσει ο Pasquale Nerino Ferri (1851-1917) στα 1890, τον οποίο γνώριζε προσωπικά.¹⁹⁹ Ο Μπέρενσον εδώ, χρησιμοποιώντας την μέθοδο της ειδημοσύνης, συνέκρινε τα σχέδια με τους τελικούς πίνακες και με άλλα σχέδια, που ήταν με βεβαιότητα των ίδιων ζωγράφων.²⁰⁰ Δεν γνωρίζουμε αν είχε διαβάσει τα βιβλία του Γάλλου εμπόρου, συλλέκτη και ειδήμονα Pierre-Jean Mariette (1694-1774)²⁰¹ ή του Jonathan Richardson, το μόνο που αναφέρει είναι το βιβλίο του William Young Ottley, με τίτλο *The Italian School of Design* (1808-23).²⁰² Την εργασία του αυτή, την είχε ήδη ολοκληρώσει στα 1897, αλλά εμφανίστηκε έξι χρόνια αργότερα, επειδή ο Wilhelm von Bode (1845-1929), δεν επέτρεψε να τυπωθούν οι εικονογραφήσεις στη Γερμανία.²⁰³ Ο βον Μποντ δούλευε ως σύμβουλος στην Gemäldegalerie του Βερολίνου, και έβλεπε τον Μπέρενσον, ως ανταγωνιστή του, στην απόκτηση ιταλικών έργων τέχνης.²⁰⁴ Με αυτό το βιβλίο, μας λέει ο Μπέρενσον, κέρδισε την εκτίμηση του αναγνωστικού κοινού και εδραιώθηκε ως αυθεντία.²⁰⁵ Ο Paul Sachs το είχε χαρακτηρίσει ως «κλασικό, το καλύτερο βιβλίο για τα σχέδια που γράφτηκε ποτέ».²⁰⁶ Όταν κυκλοφόρησε το βιβλίο του στην Αμερική, ο Νόρτον αντιθέτως, αποθάρρυνε την

¹⁹⁸ Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη, Dutton, 1903.

¹⁹⁹ Carmen C. Bambach, “Bernard Berenson’s ‘The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné’, 1903”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 151, τχ. 1279, (Οκτώβριος, 2009), σελ. 693.

²⁰⁰ Carmen C. Bambach, *όπ.π.*, σελ. 694.

²⁰¹ *Description sommaire des dessins des grands maistres d’ Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat. Avec des reflections sur la manière des dessins des principaux peintres par P.-J. Mariette*, Παρίσι. 1741. Συνοπτικά για το έργο του βλ. Amy L. Walsh, “Pierre-Jean Mariette” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 20, σελ. 416-418.

²⁰² Carmen C. Bambach, *όπ.π.*, σελ. 693.

²⁰³ Kenneth Clark, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 382.

²⁰⁴ Alfred Neumeyer, “Four Art Historians Remembered: Woelfflin, Goldschmidt, Warburg, Berenson”, *Art Journal*, τόμ. 31, τχ. 1, 1971, σελ. 36.

²⁰⁵ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 42.

²⁰⁶ David Alan Brown, “Bernard Berenson and Paul Sachs: Teaching Connoisseurship” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 278.

βιβλιοθήκη του Χάρβαρντ από το να το αγοράσει.²⁰⁷ Στην αναθεώρηση του βιβλίου του, βοήθησε ο Kenneth Clark, το 1926, εξετάζοντας φωτογραφίες, μαζί με τον Μπέρενσον, και ταξιδεύοντας σε Αγγλία (British Museum, Windsor Castle, Ashmolean Museum) και Γαλλία (Musée du Louvre) για να μελετήσουν τα σχέδια από κοντά.²⁰⁸

Το 1907 δημοσίευσε τη μελέτη του για τους Βόρειους Ιταλούς ζωγράφους της Αναγέννησης, με τίτλο *The North Italian Painters of the Renaissance*. Το βιβλίο αυτό απέσπασε θετικές κριτικές από τον διεθνή Τύπο και τον κριτικό της τέχνης Roger Fry (1866-1934). Η *Independent* έγραφε πως το βιβλίο του είναι «η καλύτερη αποτίμηση που έχει εμφανιστεί στα Αγγλικά για την Αναγεννησιακή ζωγραφική»,²⁰⁹ και ο Φράι στο *The Burlington Magazine* σημειώνει το «πόσο χρήσιμο θα φανεί το βιβλίο αυτό στους φοιτητές και πως οι αναγνώστες θα καταλάβουν πόσο πολύ έχει μελετήσει τους ελάσσονες καλλιτέχνες.»²¹⁰ Ο Μπέρενσον στον πρόλογό του βιβλίου του σημειώνει πως για τους ζωγράφους της Σχολής του Μιλάνου ακολούθησε τα συμπεράσματα του Τζιοβάννι Μορέλλι και χρησιμοποίησε ως βοηθητικά εργαλεία τα βιβλία και τα άρθρα των Count Malaguzzi Valeri, W. von Seidlitz, Herbert Cook, Count Carlo Gamba, Jean Paul Richter, Adolfo Venturi και Corrado Ricci για την Σχολή της Φερράρας – Μπολώνιας.²¹¹ Σχολιάζει έργα των Altichiero, Cavazzola, Liberale, Francesco Caroto, Cossimo Tura, Cossa, Ercole Roberti, Lorenzo Costa, Bianchi, Francesco Francia, Timoteo Viti, Veronese, Domenico Morone, Girolamo dai Libri, Vincenzo Forppa, Ambrogio Borgognone. Αναρωτιέται για ποιο λόγο η Βόρεια ιταλική τέχνη του 15ου αιώνα ήταν κατώτερη των Φλωρεντινών και σημειώνει πως το πρόβλημα ήταν ότι δεν θεμελιώθηκε πάνω σε κάποιες συγκεκριμένες καλλιτεχνικές ιδέες.²¹² Ο πραγματικός καλλιτέχνης για τον Μπέρενσον είναι αυτός που μεταφέρει απτικές αξίες, επικοινωνεί την δράση και εξυψώνει με

²⁰⁷ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 52.

²⁰⁸ William Mostyn-Owen, “Bernard Berenson and Kenneth Clark: A Personal View” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 232-233.

²⁰⁹ Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, σελ. 47.

²¹⁰ Roger Fry, “The Painters of North Italy”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 12, τχ. 60, (Μάρτιος, 1908), σελ. 347.

²¹¹ Bernard Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam’s Sons, Νέα Υόρκη, 1907, σελ. vii.

²¹² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 18.

σύνθεση χώρου.²¹³ Συγκρίνει και εδώ τους Βόρειους ζωγράφους με τους μοντέρνους του 19ου αιώνα. Για παράδειγμα συγκρίνει τον Ercole Roberti (1451-1496) με τον Jean-François Millet (1814-1875) και τον Paul Cézanne (1839-1906).²¹⁴ Είναι ο πρώτος ιστορικός της τέχνης, σύμφωνα με την Mary Ann Calo, που αναφέρεται στον Σεζάν σε αγγλική έκδοση.²¹⁵

Στο βιβλίο του *The Central Italian Painters of the Renaissance* το 1909, εισήγαγε τις έννοιες “Decoration” και “Illustration”. Όπως σημειώνει ο ίδιος η πρώτη αναφέρεται σε εκείνα τα στοιχεία που επικαλούνται τις αισθήσεις, όπως το χρώμα και το ύφος και η δεύτερη σε όλα εκείνα που σε ένα έργο τέχνης δεν είναι διακοσμητικά.²¹⁶ Με άλλα λόγια όπως παρατηρεί ο Kenneth Clark με την “Decoration” περιγράφει την “μορφή” και με την “Illustration” το “περιεχόμενο” ενός έργου τέχνης.²¹⁷ Η μορφή, γράφει ο Μπέρενσον, στις παραστατικές τέχνες «μας δίνει ευχαρίστηση επειδή [...] μας παρουσιάζει την υλική και δομική σημασία των αντικειμένων πιο γρήγορα και πιο ολοκληρωμένα.»²¹⁸ Για τον Μπέρενσον για να θεωρηθεί ένας πίνακας έργο τέχνης πρέπει να έχει ποιότητες διακοσμητικές.²¹⁹ Οι ποιότητες αυτές είναι οι «απτικές αξίες» και η «δράση».²²⁰ Όποιος καλλιτέχνης δεν τις διέθετε αυτές, σύμφωνα με την άποψή του, περνούσε στη λήθη.²²¹ Σχολιάζει τους Ντούτσιο, Σιμόνε Μαρτίνι, Λορεντσέτι, Μελότσο ντα Φορλί, Σινιορέλλι, Τζεντίλε ντα Φαμπριάνο και πολλούς άλλους. Και εδώ, επέλεξε να μιλήσει πάλι για δύο Γάλλους καλλιτέχνες τον Πωλ Σεζάν και τον Claude Monet (1840-1926). Ο Σεζάν για τον Μπέρενσον διέθετε τις «απτικές αξίες» και για αυτό το λόγο, έγραφε το εξής:

«Εκτός από το εξαιρετικό σχεδιάσμα του Σεζάν, που δίνει τις απτικές αξίες του ουρανού τόσο τέλεια όσο ο Μικελάντζελο έδινε στην ανθρώπινη φιγούρα, εκτός του Μονέ που μεταδίδει

²¹³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 21.

²¹⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 63.

²¹⁵ Mary Ann Calo, “The “Protean Acrobat of Painters” and the “Ostentation of the Obvious”: Bernard Berenson on Modern Art”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 34, τχ. 2, 1994, σελ. 3.

²¹⁶ Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam’s Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 5.

²¹⁷ Kenneth Clark, “Thoughts of a Great Humanist. Aesthetics and History in the Visual Arts by Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 91, τχ. 554, 1949, σελ. 145.

²¹⁸ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 33.

²¹⁹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 9.

²²⁰ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 34.

²²¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 35.

την ζεστασιά του ήλιου πάνω στους αγρούς και τα δέντρα, ακόμη περιμένουμε την πραγματική τέχνη του τοπίου και αυτή θα έρθει μόνο όταν οι καλλιτέχνες σχεδιάσουν τους ουρανούς όπως ο Σεζάν, μεταδώσουν το φως και την θέρμη του Μονέ.»²²²

Στην αρχή, όπως μας λέει ο ίδιος, ενδιαφέρθηκε για τη μορφή, αλλά αργότερα θα την απορρίψει για χάρη του περιεχομένου.

Ο Μπέρενσον μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ασχολήθηκε με την αναθεώρηση των παλιών του αποδόσεων και δημοσίευσε δυο αυτοβιογραφίες του, που βασίζονταν στο προσωπικό του ημερολόγιο, όπως τις *Sketch for a Self-Portrait* (1949), και *Rumor and Reflection* (1952). Οι υπόλοιπες δημοσιεύτηκαν μετά τον θάνατό του, σε επιμέλεια της βοηθού του Nicky Mariano όπως οι *The Passionate Sightseer : from the diaries, 1947 – 1956* (1960) και *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958* (1963). Εκείνη την περίοδο έγραψε και ένα δοκίμιο για τον Piero della Francesca (1416-1492), το οποίο κυκλοφόρησε ως βιβλίο με τίτλο *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art* στα 1954. Στο δοκίμιο αυτό σημειώνει πως η εκτίμηση για τον Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ξεκίνησε στα τέλη του 19ου αιώνα αλλά τώρα στον 20ό θεωρείται ζωγράφος πρώτης κατηγορίας.²²³ Ο ίδιος είχε αναφερθεί στο όνομά του, στο βιβλίο του *The Central Italian Painters of the Renaissance*, το 1909. Τότε, στο βιβλίο αυτό, δήλωνε, πως ο ντέλλα Φραντσέσκα ήταν ένας καλλιτέχνης που διέθετε «απτικές αξίες» και χαρακτηριστικό της τέχνης του ήταν πως ήταν «απρόσωπη» και «ανέκφραστη», όπως όλων των σπουδαίων καλλιτεχνών.²²⁴ Οι ζωγράφοι του 20ού αιώνα, έγραφε τώρα, έχουν ανακαλύψει ομοιότητες στην τέχνη του ντέλλα Φραντσέσκα και στην τέχνη του Σεζάν. Και οι δύο απέφευγαν την «επίκληση στο συναίσθημα», «αδιαφορούσαν για την ομορφιά», αλλά δεν προτιμούσαν την «ασχήμια», όπως κάποιοι καλλιτέχνες του σήμερα. Έχει οδηγηθεί στο συμπέρασμα μας λέει, πως «οι πιο ικανοποιητικές δημιουργίες είναι αυτές που

²²² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 101.

²²³ Bernard Berenson, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*, Chapman and Hall, Λονδίνο, 1954, σελ. 1.

²²⁴ Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 71.

δεν επικοινωνούν με τον θεατή και δεν του προκαλούν κάποιο στιγμιαίο συναίσθημα».²²⁵ Εδώ, ο Μπέρενσον στρέφεται, εναντίον όλων των σύγχρονών του ρευμάτων, που χαρακτηρίζονται «εξπρεσιονιστικά», τα οποία όπως γράφει ο ίδιος προσελκύουν και εμπνέουν τους βάρβαρους.²²⁶ Την «βάρβαρη» αυτή τέχνη την είχε, ήδη, απορρίψει την δεκαετία του 1920,²²⁷ αλλά τώρα πίστευε πως οι πρωτοποριακές τάσεις του κυβισμού, του σουρεαλισμού και της αφηρημένης τέχνης ευθύνονταν για την πτώση των πωλήσεων των βιβλίων του στην Αμερική και στην Αγγλία.²²⁸ Οι πωλήσεις του βιβλίου του *The Italian Painters of the Renaissance*, αυξήθηκαν την δεκαετία του '50, όταν αποχώρησε από τον εκδοτικό οίκο Oxford University Press και συνεργάστηκε με τον Phaidon.²²⁹

²²⁵ Bernard Berenson, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*, όπ.π., σελ. 6-7.

²²⁶ Bernard Berenson, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*, όπ.π., σελ. 13.

²²⁷ Mary Ann Calo, "Bernard Berenson and America", *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 12.

²²⁸ Bernard Berenson, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, σελ. 10-11.

²²⁹ William Mostyn-Owen, όπ.π., σελ. 245.

2.5 Η σχέση του Μπέρενσον με το εμπόριο έργων τέχνης

Ο Μπέρενσον στα τέλη του 19ου αιώνα ασχολήθηκε με το εμπόριο έργων τέχνης και δούλεψε ως σύμβουλος Αμερικανών συλλεκτών, ως συνεργάτης εμπόρων τέχνης και συχνά έδρασε για αυτούς ως μεσάζων. Από αυτή του, τη δραστηριότητα, απέκτησε μεγάλα χρηματικά ποσά, αλλά σε μεγάλη ηλικία μετάνιωσε για την επιλογή του. Στο ημερολόγιό του έγραφε πως δεν ακολούθησε τον σωστό δρόμο, ακούγοντας μια εσωτερική φωνή να του ψιθυρίζει το εξής: «Δεν θα έπρεπε ... να αφήσεις τον εαυτό σου να γίνει αυτό το διαφορούμενο πράγμα ένας “ειδικός”. Θα έπρεπε να είχες εξελίξει και διευκρινίσει τις αντιλήψεις σου σχετικά με την απόλαυση του έργου τέχνης.».²³⁰ Από την αρχή ήθελε να ασχοληθεί με την θεωρία της τέχνης, αλλά για καθαρά βιοποριστικούς λόγους,²³¹ μας αναφέρει, κατέφυγε στο εμπόριο. Ο Μπέρενσον, ήταν γνωστός, για τις ικανότητές του στην ειδημοσύνη, και ως αυθεντία της Ιταλικής Αναγεννησιακής τέχνης, η συμμετοχή του στην αγορά της τέχνης, ήταν αναπόφευκτη. Ο ίδιος, έλεγε, πως ξεκίνησε την καριέρα του αποδίδοντας πίνακες και όλοι θεωρούσαν, τότε, πως ήταν ο καλύτερος σε αυτό τον τομέα. Όταν δεν απέδιδε πίνακες σε γνωστούς ζωγράφους όπως ήταν οι Ραφαήλ, Μικελάντζελο, Τζορτζόνε, Τιτσιάνο ή Τιντορέτο κλπ., οι συλλέκτες γίνονταν εχθροί του.²³²

Από νεαρή ηλικία είχε δείξει το ταλέντο του, όταν στα 1895 επισκέφτηκε την έκθεση των Βενετών ζωγράφων με τίτλο *Venetian Painting, Chiefly before Titian*, στην New Gallery του Λονδίνου. Εκεί, διαπίστωσε, πως από τους τριάντα τρεις πίνακες, που αποδίδονταν στον Τιτσιάνο, μόνο ο ένας ήταν αυθεντικός.²³³ Οι καινούριες του αποδόσεις καταχωρήθηκαν στον κατάλογο της έκθεσης, που επιμελήθηκε και δημοσιεύτηκε εκείνη τη χρονιά, με την χρηματοδότηση του Herbert Cook. Ο κατάλογος αυτός, ανατυπώθηκε στο βιβλίο του *The Study and*

²³⁰ Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949, σελ. 38.

²³¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 47.

²³² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 44.

²³³ Michael Hatt and Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its methods*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 2006, σελ. 57.

Criticism of Italian Art το 1903.²³⁴ Τα σχόλια του, μας λέει ο Kenneth Clark, για τους διάσημους και πολύτιμους old masters, ήταν αρκετά για να αφυπνίσουν τους συλλέκτες και τους εμπόρους.²³⁵ Ένα χρόνο αργότερα, στα 1896 δημοσίευσε ένα άρθρο στην *Gazette des Beaux-Arts*, με τίτλο «Les Peintures Italiennes de New York et de Boston», το οποίο αποτελεί την πρώτη του αναφορά για το εμπόριο έργων τέχνης, χρησιμοποιώντας την μέθοδο της ειδημοσύνης. Την μετάφραση αυτού του άρθρου όπως και τις υπόλοιπες στην γαλλική γλώσσα, τις είχε αναλάβει ο ιστορικός της τέχνης Salomon Reinach.²³⁶

Σκοπός του Μπέρενσον ήταν να στείλει στην Αμερική όσα περισσότερα και καλά έργα μπορούσε.²³⁷ Θυμάται την ικανοποίηση που ένιωσε, εννέα χρόνια πριν τον θάνατό του, που ο σκοπός του πραγματοποιήθηκε.²³⁸ Πράγματι, η Αμερική με την συμβολή του, απέκτησε έργα πρώτης κατηγορίας της Ιταλικής Αναγέννησης, που κοσμούν μέχρι σήμερα τα μουσεία και τις πινακοθήκες της. Ο διευθυντής της National Gallery of Art της Ουάσινγκτον, John Carter Brown, είχε δηλώσει για την Πινακοθήκη ότι είναι «προϊόν του ματιού και του γούστου του Μπέρενσον».²³⁹

Ο Μπέρενσον από το 1894 μέχρι το 1903, βοήθησε τους Βοστωνέζους να αγοράσουν πάνω από σαράντα πίνακες, με αξία περισσότερο από ένα εκατομμύριο δολάρια.²⁴⁰ Σταδιακά, οι Αμερικανοί συλλέκτες, αντικατέστησαν τους Ευρωπαίους στην αγορά Old Masters και ο Μπέρενσον περιθωριοποίησε τον Wilhelm von Bode, που δρούσε για την Πινακοθήκη του Βερολίνου.²⁴¹ Ο

²³⁴ Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1903, σελ. 90-146.

²³⁵ Kenneth Clark, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 382.

²³⁶ Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Κέιμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 242.

²³⁷ David Alan Brown, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art, 1979, σελ. 17.

²³⁸ Bernard Berenson, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, σελ. 191.

²³⁹ David Alan Brown, *οπ.π.*, σελ. 17. Ο συγγραφέας αναφέρει, πως σε αυτό βοήθησε και η ψήφιση του δασμολογικού νόμου (Payne-Aldrich Tariff) το 1909, που επέτρεψε την αφορολόγητη εισαγωγή έργων τέχνης, που ήταν πάνω από είκοσι χρόνων.

²⁴⁰ Tiffany Johnston, “Mary Berenson and the Cultivation of American Collectors” στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 74.

²⁴¹ Jeremy Howard, “Art, Commerce, and Scholarship: The Friendship between Otto Gutkunst of Colnaghi and Bernard Berenson” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 40.

Μπέρενσον επιθυμούσε να δουλέψει ως σύμβουλος αγορών ιταλικών πινάκων για το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης (Metropolitan Museum of Art) της Νέας Υόρκης μιας και είχε την υποστήριξη του διευθυντή, Frederick Rhineland, αλλά μετά τον αιφνίδιο θάνατό του, τον διαδέχτηκε ο J. P. Morgan, ο οποίος δεν τον συμπαθούσε, διορίζοντας για την θέση αυτή, τον Roger Fry στα 1906.²⁴²

Ο Μπέρενσον από τότε που εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Φλωρεντία δεν σταμάτησε να ταξιδεύει με την σύζυγό του στην Αμερική, η οποία σε ένα γράμμα προς την μητέρα της στα 1904 έγραφε, πως οι δυο τους επιθυμούσαν «να είναι με όλους τους πλούσιους Εβραίους στη Νέα Υόρκη», ώστε να εξασφαλίσουν χρήματα για αυτούς και για τις οικογένειές τους.²⁴³ Οι σταθερές επαφές, που είχε στην Αμερική και στην Ευρώπη, με εμπόρους και συλλέκτες, τον έκαναν αρκετά πλούσιο, ώστε να μπορεί να συντηρεί το σπίτι του, να εμπλουτίζει συνεχώς την βιβλιοθήκη του και την συλλογή του, να ταξιδεύει και να ζει πολυτελέστατα. Ο Edward Fowles, συνεργάτης του Τζόζεφ Ντουβίν στο βιβλίο του *Memories of Duveen Brothers* (1976) ανέφερε ότι: «Ο Μπέρναρντ Μπέρενσον ζούσε σε ένα διαρκή φόβο αμφιβολίας· τα προς το ζην του εξαρτιόνταν από τη διατήρηση μιας εύθραυστης ισορροπίας μεταξύ του ρόλου του ως κριτικού και ειδήμονα υπόληψης και αυτού του επικερδή μεσάζοντα.»²⁴⁴ Ο Μπέρενσον με την ιδιότητα του «ειδικού» συμβούλευε τον εκάστοτε πελάτη για τους πίνακες που διέθετε, αν είναι γνήσιοι ή για πιθανές αγορές, και ως «μεσάζων» με τις κατάλληλες διαπραγματεύσεις, έκλεινε μια συμφωνία πώλησης ή αγοράς με ποσοστά αμοιβής. Στις εμπορικές αυτές δραστηριότητες, βοηθούσε και η σύζυγός του Μαίρη, όταν έπρεπε να έρθει σε επαφή με έναν πελάτη και δεν μπορούσε να ταξιδέψει ο ίδιος, πήγαινε αυτή. Ο Μπέρενσον συνεργάστηκε με σημαντικούς συλλέκτες, όπως τον Allan Marquand καθηγητή ιστορίας της τέχνης στο Πρίνστον, τον Theodore M. Davis δικηγόρο και ερασιτέχνη αιγυπτιολόγο, τον Charles Lang Freer συλλέκτη Ασιατικής τέχνης στο Ντιτρόιτ, τους John Graver

²⁴²Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιου Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 165.

²⁴³Claudia Wedepohl, “Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 163.

²⁴⁴Rollin N. van Hadley, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987, σελ. xxii.

Johnson²⁴⁵ και Peter Widener στη Φιλαδέλφεια, τον Henry Walters στη Βαλτιμόρη, τους Carl W. Hamilton, Percy Straus και Robert Lehman στη Νέα Υόρκη και με πολλούς άλλους. Από το 1894 μέχρι το 1909 δούλεψε ως σύμβουλος της Βοστωνέζας συλλέκτριας Isabella Stuart Gardner (1840-1924), βοηθώντας την στην απόκτηση ιταλικών αναγεννησιακών πινάκων. Ως σύμβουλος αγορών της, αμειβόταν με το 5% από την απόκτηση κάθε πίνακα. Οι πίνακες που της πρότεινε προέρχονταν από την συνεργασία του με τον Γερμανό έμπορο τέχνης, Otto Gutekunst (1865-1939), διευθυντή του καταστήματος Colnaghi στο Λονδίνο.²⁴⁶ Η Γκάρντνερ απέκτησε έργα της Ιταλικής Αναγέννησης του 15ου και 16ου αιώνα (Τσελλίνι, Πεζελίνο, Φρα Αντζέλικο, Ραφαήλ, Μποττιτσέλλι, Τιτσιάνο) και επίσης έργα Φλαμανδών, Ολλανδών και Ισπανών ζωγράφων, όπως Ρούμπενς, Ρέμπραντ και Βελάσκεθ. Τα έργα αυτά τα απέκτησε, μια δεκαετία πιο νωρίς από άλλους Αμερικανούς συλλέκτες και με χαμηλό προϋπολογισμό.²⁴⁷ Επίσης, ο Μπέρενσον δούλεψε αρκετά χρόνια με εμπόρους έργων τέχνης, όπως τους Βρετανούς Colnaghi, Arthur J. Sulley, τους Γάλλους Germain Seligmann, René Gimpel, Eugene Glaenger, Wildenstein και τον Γερμανό Jean Paul Richter. Από την αλληλογραφία του αποδεικνύεται ότι συνεργάστηκε σχεδόν σαράντα χρόνια με την εταιρεία F. Kleinberger Company παρεχοντάς της πιστοποιητικά αυθεντικότητας και συμβουλές, και με τον έμπορο Julius Boehler της εταιρείας του Μονάχου Boehler and Steinmeyer.²⁴⁸ Μια εξίσου μακροχρόνια συνεργασία ήταν αυτή με τον Βρετανό έμπορο τέχνης, Joseph Duveen (1869-1939). Η συνεργασία τους διήρκεσε τριάντα χρόνια, από το 1907 μέχρι το 1937. Ο Ντουβίν ήταν ο πιο επιτυχημένος έμπορος Old Master πινάκων, και για να διατηρήσει την πελατεία του, ήθελε κάποιον να του παρέχει πιστοποιητικά γνησιότητας. Οι πελάτες του ήθελαν να γνωρίζουν, εάν τα μεγάλα χρηματικά ποσά που διέθεταν για ένα πίνακα, ανταποκρίνονταν στην

²⁴⁵Βλ. Carl Brandon Strehlke, "Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson", *Prospettiva*, 57/60, 1989/90 (1990), σελ. 428-429: Ο Μπέρενσον δούλεψε εννιά χρόνια πάνω στους ιταλικούς πίνακες του John G. Johnson (1841-1917) και το 1913, εκδόθηκε ο κατάλογος της συλλογής του, που επιμελήθηκε, με τίτλο *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects* σε 300 ιδιωτικά αντίγραφα.

²⁴⁶Patricia Lee Rubin, "Portrait of a Lady: Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the market for renaissance art in America", *Apollo*, τόμ. 152, τχ. 463, 2000, σελ. 39.

²⁴⁷Frederick Ichman, "Boston Collectors in the Wake of "Mrs. Jack" " στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 52.

²⁴⁸Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, σελ. 148-149.

πραγματικότητα, και αν μπορούσαν αργότερα να τον ξαναπουλήσουν πιο ακριβά.²⁴⁹ Κατάλαβε από νωρίς το ταλέντο του Μπέρενσον στην αποτίμηση πινάκων και είχε προειδοποιήσει τους Αμερικανούς συλλέκτες (Mellon, Kress, Frick κ.ά) λεγοντάς τους «Ποτέ μην αγοράζετε ιταλικό πίνακα χωρίς την έγκριση του Μπέρενσον! Ποτέ!».²⁵⁰ Ο Μπέρενσον υπέγραψε το πρώτο του επίσημο συμβόλαιο με τον Ντουβίν στις 18 Αυγούστου του 1912, στο Παρίσι με το ψευδώνυμο Doris. Σύμφωνα με τους όρους του συμβολαίου, ο Μπέρενσον ως ειδικός της Ιταλικής Αναγεννησιακής τέχνης ήταν υποχρεωμένος να συμβουλεύει τον Ντουβίν σε θέματα αυθεντικότητας και να βρίσκει για αυτόν έργα ιταλικής τέχνης, ενώ θα αμοιβόταν με το 25% από την αγορά κάθε πίνακα συν το 25% από τα καθαρά κέρδη της εταιρείας (Duveen Brothers). Το συμβόλαιο παρείχε στον Μπέρενσον την ελευθερία να δουλεύει και με άλλους εμπόρους, ενώ δεν θα έπρεπε ποτέ να αποκαλύψει τα ποσοστά που παίρνει από τον Ντουβίν.²⁵¹ Ο τελευταίος χρηματοδότησε όλες τις αναθεωρημένες εκδόσεις και τα άρθρα του Μπέρενσον στα περιοδικά *Apollo*, *Burlington Magazine*, και *Connaissance des Arts*.²⁵²

²⁴⁹Barbara Klose-Ullmann, “The Secret Partnership and the Dynamics of Art”, *Homo Oeconomicus*, τόμ. 26, τχ. 1, 2009, σελ. 53.

²⁵⁰ Sam Nathaniel Behrman, *Duveen*, Νέα Υόρκη, Random House, 1952, σελ. 176.

²⁵¹Barbara Klose-Ullmann, όπ.π., σελ. 42-43.

²⁵²Thomas Hoving, “The Berenson scandals : an interview with Colin Simpson”, *The connoisseur*, τχ. 216, (Οκτώβριος, 1986), σελ. 134.



3. ΙΤΑΛΟΙ ΠΡΙΜΙΤΙΦ

«Καλλιτέχνες, ζωγράφοι ή γλύπτες οι οποίοι προηγήθηκαν των δασκάλων της μεγάλης εποχής.»²⁵³

«Ναι, έχω πει αντίο στις ομορφιές της Αφροδίτης των Μέντιτσι με σκοπό να αφιερωθώ ολοκληρωτικά στην απλότητα των Μαντόνων του Τσιμαμπούε, του Τζόττο και των μεγάλων Ελλήνων δασκάλων.»²⁵⁴

²⁵³*Nouveau Larousse Illustré*, τόμ. 7, Παρίσι, Librairie Larousse, 1898-1904, σελ. 31-32 όπως παρατίθεται στο Andrée Hayum, “The 1902 exhibition, *Les primitifs flamands*: Scholarly fallout and art historical reflections”, *Journal of Art Historiography*, τχ. 11 (Δεκέμβριος, 2014), σπ. 50, σελ. 15.

²⁵⁴Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt στο Melle Lamy, “La Découverte des Primitifs Italiens au XIXe Siècle. Seroux d’ Agincourt et son Influence sur les Collectionneurs, Critiques et Artistes Français ”, *Revue de l’ Art Ancien et Moderne*, τόμ. 39, τχ. 1, 1921, σπ. 2, σελ. 175.

3.1 Η «επανανακάλυψη» και η μελέτη των Ιταλών πρωιμίσφ ζωγράφων του 18ου και 19ου αιώνα

Η έννοια πρωιμίσφ (primitif) χρησιμοποιήθηκε τον 19ο αιώνα για να περιγράψει την ιταλική τέχνη της περιόδου, που προηγήθηκε αυτής των Λεονάρντο, Μικελάντζελο και Ραφαήλ.²⁵⁵ Δηλαδή, για έργα τέχνης που χρονικά συγκαταλέγονται από τον 13ο μέχρι τον 15ο αιώνα. Η έννοια αυτή, χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά, σε μία έκθεση, που έγινε στα 1814, στο Παρίσι, από τον Υπουργό Τεχνών του Ναπολέοντα, Dominique-Vivant Denon (1747-1825). Ο κατάλογος της έκθεσης έγραφε «*Notices des tableaux des écoles primitives de l' Italie, de l' Allemagne et de plusieurs autres tableaux*»,²⁵⁶ και αφορούσε έργα πρωιμίσφ σχολών της Ιταλίας και της Γερμανίας και διαφορετικών έργων, που είχαν έρθει από την Ιταλία στο Musée Napoléon.²⁵⁷ Στην έκθεση αυτή, παρουσιάστηκαν πίνακες του Ντουετσέντο, του Τρετσέντο και του Κουατροτσέντο, όπως των Τσιμαμπούε, Τζόττο, Φρα Αντζέλικο και Τζεντίλε ντα Φαμπριάνο.²⁵⁸

Οι καλλιτέχνες, αυτής της περιόδου, κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα, είχαν ταυτιστεί με τα επίθετα «Γοτθικός», που σήμαιναν «βάρβαρος», «άσχημος», «άτεχνος». Επικράτησε στην ιστοριογραφία η άποψη, ότι όλη η τέχνη, πριν τον Ραφαήλ, είναι «Γοτθική». Ο Βαζάρι, ήταν ο πρώτος ιστορικός, που αναφέρθηκε αρνητικά στους *Βίους* του για το «Γοτθικό» στυλ,²⁵⁹ που

²⁵⁵ Tancred Borenius, “The Rediscovery of the Primitives”, *The Quarterly Review*, τόμ. 239, τχ. 475 (Απρίλιος, 1923), σελ. 258.

²⁵⁶ *Notices des tableaux des écoles primitives de l' Italie, de l' Allemagne et de plusieurs autres tableaux de exposés dans le grand Salon du Musée Royal*, 25 Ιουλίου 1814, D. L. Dubray, Παρίσι, 1814.

²⁵⁷ Andrée Hayum, “Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance “primitives””, *Journal of Modern Italian Studies*, τόμ. 17, τχ. 3, 2012, σελ. 331 & υπ.1, σελ. 346.

²⁵⁸ Andrée Hayum, όπ.π., σελ. 331-332.

²⁵⁹ Camillo von Klenze, “The Growth of Interest in the Early Italian Masters: From Tischbein to Ruskin”, *Modern Philology*, τόμ. 4, τχ. 2 (Οκτώβριος, 1906), σελ. 210 και υπ. 1: Ο Βαζάρι έγραφε στους *Βίους* του, στην παρακάτω έκδοση που παραπέμπει ο συγγραφέας το εξής: «Eccì un' altra specie di lavori che si chiamano tedeschi... Questa maniera fu trovata dai Goti, che... fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera... e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche.» στο Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed*

εφαρμόστηκε στην αρχιτεκτονική, με αποτέλεσμα να τον μιμηθούν και άλλοι συγγραφείς τα επόμενα χρόνια.²⁶⁰ Ο Erwin Panofsky, παρατηρούσε σε ένα άρθρο του, πως για τον Βαζάρι το κλασικό στυλ της Υψηλής Αναγέννησης, ερχόταν σε αντίθεση με το πριμιτίφ Γοτθικό παρελθόν.²⁶¹ Όπως, σημειώνει η Cathleen Hoeniger, ο Βαζάρι «χρησιμοποίησε ένα μοντέλο καλλιτεχνικής προόδου μέσω ημι-βιολογικών κύκλων εξέλιξης και ανανέωσης. Ο κύκλος της Αναγέννησης για αυτόν αναπτύχθηκε σε τρία στάδια ή ηλικίες, την παιδική ηλικία, την εφηβεία και την ενηλικίωση. Η παιδική ηλικία εμφανίστηκε τον όψιμο 13ο αιώνα στην Τοσκάνη με τους Τσιμαμπούε και Τζόττο. Μέσω της αυξημένης μελέτης της φύσης, οι τέχνες έπειτα αναρριχήθηκαν στην εφηβεία, στον 15ο αιώνα με τους Μαζάτσο και Ντονατέλλο. Τελικά επιστρέφοντας στην αρχαιότητα, οι τέχνες έφτασαν σε μια δεύτερη Χρυσή Εποχή κατά την διάρκεια του πρώιμου 16ου αιώνα στην Φλωρεντία και τη Ρώμη.»²⁶² Οι πριμιτίφ καλλιτέχνες της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης, θα λέγαμε ότι αντιπροσωπεύουν, την παιδική ηλικία του Βαζάρι. Η παιδικότητά τους συνδέθηκε με την «απλότητα», την «αθωότητα» και την «αγνότητα». Τις λέξεις αυτές τις συναντούμε τις δεκαετίες του 1840 και του 1850 στα βιβλία των Άγγλων ιστορικών και κριτικών της τέχνης, των Anna Brownell Jameson (1794-1860), Alexander William Crawford Lord Lindsay (1812-1880) και John Ruskin (1819-1900).²⁶³ Για παράδειγμα, ο Τζον Ράσκιν στο βιβλίο του *Stones of Venice* (1851-1853, 3 τόμοι) έγραφε για τους «απλούς και απαίδευτους ανθρώπους», που ήταν οι Τζόττο, Ορκάνια, Αντζέλικο, Μέμμι,

architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, 1878-81, τόμ. I, σελ. 138.

²⁶⁰ Julius von Schlosser, “On the History of Art Historiography—“The Gothic” ” (1910), μτφρ.: Peter Wortsman στο *German Essays on Art History*, επιμ. Gert Schiff, Νέα Υόρκη, Continuum, 1988, σελ. 226: Ένα από τα πολλά παραδείγματα του Σλόσσερ είναι το *Vocabolario Toscano dell’ arte del disegno* (Φλωρεντία, 1691) του Filippo Baldinucci (1624-1697) στο οποίο χρησιμοποιεί την φράση *Ordine Gottico*. Ο Baldinucci καταδικάζει τα κτήρια των Γόθων και τον τρόπο τους λέγοντας πως: «[...] το οποίο δεν φέρει καμία ομοιότητα με τους πέντε καλούς κανόνες της κλασικής αρχιτεκτονικής: υποδηλώνει αντίθετα ένα σχέδιο το οποίο είναι εντελώς βάρβαρο, [...], χωρίς κανένα κανόνα, τάξη και μέτρο, τα οποία θα μπορούσαν να ευχαριστήσουν το καλό γούστο.» (σελ.113) στη σελίδα 226-227.

²⁶¹ Cathleen Hoeniger, “The Restoration of the Early Italian “Primitives” during the 20th Century: Valuing Art and Its Consequences”, *Journal of the American Institute for Conservation*, τόμ. 38, τχ. 2, (Καλοκαίρι, 1999), σελ. 144 και σελ. 161: Erwin Panofsky, “Das Erste Blatt aus dem ‘Libro’ Giorgio Vasaris: Eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis”, *Städte-Jahrbuch*, τχ. 6, 1930, σελ. 25-72.

²⁶² Cathleen Hoeniger, *όπ.π.*, σελ. 144.

²⁶³ Robyn Cooper, “The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain: George Darley and the Athenaeum, 1834-1846”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 43, 1980, σελ. 208.

Πιζάνο.²⁶⁴ Θεωρούσε τον Αντρέα Ορκάνια (1308-1368) έναν από τους τρεις σπουδαιότερους καλλιτέχνες όλων των εποχών.²⁶⁵ Η Anna Jameson είχε γνωρίσει το 1841 τον Γάλλο θεολόγο Alexis François Rio στο Παρίσι και επηρεασμένη από το βιβλίο του *De la poésie chrétienne* (1836) δημοσίευσε δύο μελέτες για τους πριμιτίφ, η πρώτη στα 1845 με τίτλο *Memoirs of the Early Italian Painters* και η δεύτερη στα 1848, με τίτλο *The Poetry of the Sacred and Legendary Art*. Η φίλη της Elizabeth Eastlake (1809-1893) μετά τον θάνατό της, ολοκλήρωσε το δίτομο έργο της *History of Our Lord in Art*, το οποίο εκδόθηκε στα 1864.²⁶⁶

Στην Αγγλία όμως εκείνη την περίοδο, δεν έδειξαν όλοι το ίδιο ενδιαφέρον για τους πριμιτίφ, και μερικοί προσπάθησαν να τους δυσφημίσουν. Αυτοί, μας λέει ο Francis Haskell, ήταν άνθρωποι της μεσαίας τάξης, οι οποίοι προωθούσαν στην αγορά τους Άγγλους καλλιτέχνες και αντιμάχονταν τους Old Masters, που προτιμούσε η αριστοκρατία. Η προπαγάνδα εναντίον τους, ξεκίνησε με την δημοσίευση των άρθρων τους στο περιοδικό *Art-Journal*. Σε αυτό διέδιδαν ιστορίες για πλαστούς πίνακες, χλεύαζαν τις υψηλές τιμές των πινάκων, και έγραφαν αρνητικά για τους καλλιτέχνες που έζησαν πριν τον Ραφαήλ, όπως τον Μποττιτσέλλι, τον Φρα Αντζέλικο και τον Ορκάνια.²⁶⁷

Η επανεκτίμηση των Ιταλών πριμιτίφ ξεκίνησε πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα, όπως παρατηρούσε, ο Giovanni Previtali στο άρθρο του “Collezionisti di Primitivi nel Settecento” το 1959, στο περιοδικό *Paragone*.²⁶⁸ Εκείνη την εποχή, οι Άγγλοι περιηγητές (Grand Tourists) επισκέπτηκαν την Ιταλία και θαύμασαν την πρόωμη Αναγεννησιακή τέχνη. Ανάμεσά τους, και ο ζωγράφος και πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας Τεχνών, Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Ο Ρέινολντς μελετώντας την τέχνη του Τζόττο και του Μαζάτσο ανακάλυψε σε

²⁶⁴ Camillo von Klenze, όπ.π., υπ. 2, σελ. 272: John Ruskin, *The Stones of Venice*, “The Spite of the Proud”, Brantwood Edition.

²⁶⁵ Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Οξφόρδη, Phaidon, 1980, σελ. 4.

²⁶⁶ Clara Thomas, “Anna Jameson: Art Historian and Critic”, *Woman’s Art Journal*, τόμ. 1, τχ. 1, 1980, σελ. 20.

²⁶⁷ Francis Haskell, όπ.π., σελ. 98, 100.

²⁶⁸ Anonymous, “Changes in Taste”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, τχ. 683, (Φεβρουάριος, 1960), σελ. 51. Giovanni Previtali, “Collezionisti di primitivi nel Settecento”, *Paragone*, τχ. 113, 1959, σελ. 3-32. Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964. Ο Πρεβιτάλι (1934-1988) ήταν ένας από τους πρώτους ιστορικούς που μελέτησε τους Ιταλούς πριμιτίφ. Το θέμα αυτό αποτέλεσε την διδακτορική διατριβή του, που ολοκλήρωσε στα 1956, με επιβλέποντα καθηγητή τον Ρομπέρτο Λόνγκι στην Φλωρεντία. Βλ. Andrée Hayum, “Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance “primitives””, *Journal of Modern Italian Studies*, τόμ. 17, τχ. 3, 2012, υπ. 16, σελ. 347.

αυτούς την «απλότητα» και την «αλήθεια».²⁶⁹ Το ίδιο έκανε και ένας συνάδελφός του στην Ακαδημία, ο Thomas Phillips (1770-1845), ο οποίος ζήτησε από τους μαθητές του να εσιτιάσουν την προσοχή τους στις πρεντέλλες των πρώιμων Ιταλών ζωγράφων.²⁷⁰ Ο καλλιτέχνης William Young Ottley (1771-1836) πήγε στην Ιταλία στα 1791 για να μελετήσει την τέχνη της, και δούλεψε στο καλλιτεχνικό επιτελείο του Σερού ντ' Αζενκούρ, για τη σημασία του έργου του οποίου θα γίνει λόγος παρακάτω. Ο Όττλεϊ ενδιαφέρθηκε για τους πρώιμους ζωγράφους και με την ευκαιρία της αποδέσμευσης πολλών έργων, που μέχρι τότε ανήκαν σε εκκλησίες και μοναστήρια, απέκτησε πίνακες και σχέδια τους. Στη συλλογή του διέθετε πολλούς πριμιτίφ, όπως τμήματα από το αλτάρι του Σιενέζου ζωγράφου Ugolino di Nerio (1280-1349), που για αιώνες κοσμούσε την εκκλησία του St Croce στην Φλωρεντία. Έγραψε δυο βιβλία, το *The Italian School of Design* (1823), με αναπαραγωγές σχεδίων από old masters, όπως του Τζόττο και του Τσιμαμπούε και το *A Series of Plates after the Early Florentines* (1826) με αναπαραγωγές σχεδίων από την Τοσκάνη και την Ούμπρια.²⁷¹ Ο ζωγράφος Thomas Patch (1725-1782) εξέδωσε στα 1772 χαρακτηριστικά με σκηνές από την ζωή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή του Spinello Aretino στην Santa Maria del Carmine στη Φλωρεντία. Ο γλύπτης John Flaxman (1755-1826) στα 1787 μελέτησε τα μωσαϊκά του Pietro Cavallini στη Santa Maria στο Trastevere στη Ρώμη, τις τοιχογραφίες στο Campo Santo της Πίζας, τα έργα του Ντούτσιο, του Τσιμαμπούε και του Ουτσέλο, τους μεσαιωνικούς τάφους και τα ανάγλυφα.²⁷² Η Maria Callcott (1785-1842) και ο ζωγράφος σύζυγός της Augustus Wall Callcott, σύμφωνα με την Carly Collier, γνώρισαν τους Ναζαρηνούς καλλιτέχνες στη Ρώμη, μέσω του Charles Eastlake, και μοιράστηκαν το ίδιο γούστο για τους πριμιτίφ. Για να εξοικειωθούν με την τέχνη τους μελέτησαν τις πραγματείες των Βαζάρι, Cennino Cennini (*IL Libro dell' Arte*), Luigi Lanzi και ντ' Αζενκούρ.²⁷³ Ο Luigi Lanzi (1732-1810) ιερέας και αρχαιολόγος στην πραγματεία του *Storia Pittorica della Italia. Dal Risorgimento*

²⁶⁹ Michael Compton, "William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives", *Liverpool bulletin, Walker Art Gallery*, τχ. 9, 1960/61, σελ. 34, 37.

²⁷⁰ Donata Levi, "Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer", *The Burlington Magazine*, τόμ. 135, τχ. 1079, (Φεβρουάριος, 1993), σελ. 139.

²⁷¹ Tancred Borenius, *όπ.π.*, σελ. 268.

²⁷² Anonymous, *όπ.π.*, σελ. 52.

²⁷³ Carly Collier, "Maria Callcott, Queen Victoria and the 'Primitives'", *Visual Resources*, τόμ. 10, τχ. 1080, 2016, σελ. 4.

delle belle arti fin presso al fine del XVIII που δημοσιεύτηκε το 1809, επαινούσε τους πρώιμους δασκάλους του 15ου αιώνα²⁷⁴ και ενθάρρυνε τους Γερμανούς καλλιτέχνες στη Ρώμη να μιμηθούν τα έργα τους.²⁷⁵ Είχε βοηθήσει, την Πινακοθήκη Ουφίτσι, την δεκαετία του 1770, να αποκτήσει πρώιμους ιταλικούς πίνακες,²⁷⁶ οι οποίοι εκτέθησαν για πρώτη φορά στο κοινό στα 1771. Στην Πάδοβα θαύμασαν τις νωπογραφίες του Τζόττο στην Cappella Arena, τις νωπογραφίες του Giusto de' Menabuoi στο Βαπτιστήριο του Καθεδρικού Ναού, τις νωπογραφίες του Μαντένια στην Cappella Ovetari, ξεναγήθηκαν από τον Carlo Lasinio στην Πινακοθήκη της Πίζας, επισκέπηκαν την Accademia και την Πινακοθήκη Ουφίτσι της Φλωρεντίας και θαύμασαν τις νωπογραφίες του Ambrogio Lorenzetti στο Palazzo Pubblico στη Σιένα.²⁷⁷ Η Callcott δημοσίευσε στα 1835 την πρώτη μονογραφία στα αγγλικά για τον Τζόττο με τίτλο *Description of the Chapel of the Annunziata dell' Arena: or, Giotto's Chapel in Padua*, με εικονογραφήσεις του συζύγου της.²⁷⁸

Τον 18ο αιώνα αναπτύχθηκε παράλληλα με τον Νεοκλασικισμό και η «Γοτθική Αναβίωση» (Gothic Revival), η αναβίωση της τέχνης του Χριστιανικού Μεσαίωνα, η οποία σταμάτησε πια να θεωρείται ως μια μη κλασική περίοδος.²⁷⁹ Ο Γκαίτε, έγραφε ο Μπέρενσον, δόξασε το «Γοτθικό» στον Καθεδρικό Ναό του Στρασβούργου την περίοδο 1770-71, όταν ολοκλήρωνε τις σπουδές του στη νομική, ανακαλύπτοντας και άλλα έργα μέσα από την γνωριμία του με τον Herder και άλλους ρομαντικούς στοχαστές.²⁸⁰ Οι φίλοι του Γκαίτε, οι ζωγράφοι Friedrich Bury (1763-1823) και Wilhelm Tischbein (1751-1829) ταξιδεύοντας στην Ιταλία στα τέλη του 18ου αιώνα θαύμασαν τους καλλιτέχνες του 15ου αιώνα.²⁸¹ Οι καλλιτέχνες αυτοί, σύμφωνα με τον Μπέρενσον, βίωσαν τον αντίκτυπο του

²⁷⁴ Ernst Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London, Phaidon, 2002, σελ. 89 και σημ. 2, σελ. 305; Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 τόμοι, Μπασσάνο, 1809. Luigi Lanzi, *The History of Painting in Italy from the Period of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, μτφρ. Thomas Roscoe, Λονδίνο, 1847.

²⁷⁵ Camillo von Klenze, όπ.π., σελ. 238.

²⁷⁶ Francis Haskell, όπ.π., σημ. 100, σελ. 206.

²⁷⁷ Carly Collier, όπ.π., σελ. 6.

²⁷⁸ Carly Collier, όπ.π., σελ. 8.

²⁷⁹ Keith Andrews, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1964, σελ. 10.

²⁸⁰ Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, εισαγωγή: John Walker, New York, Alfred A. Knopf, 1960, σελ. 51 & υπ. 5, σελ. 51. Την επιμέλεια των υποσημειώσεων του βιβλίου την ανέλαβαν οι Hanna Kiel και David Wolfe Biller.

²⁸¹ Keith Andrews, όπ.π., σελ. 12.

Γοτθικού στυλ.²⁸² Σταδιακά, η απλότητα αυτών των πρώιμων δασκάλων ταυτίστηκε με την απλότητα της κλασικής γλυπτικής.²⁸³ Έτσι, η «αριστοκρατική απλότητα» («edle Einfalt») του Βίνκελμαν αντικαταστάθηκε από την «ευσεβή απλότητα» («fromme Einfalt») των πριμιτίφ.²⁸⁴

Ο πρώτος που «ανακάλυψε» και «εκτίμησε» την τέχνη των Ιταλών πριμιτίφ τον 18ο αιώνα, ήταν ο Γάλλος ιστοριογράφος Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (Beauvais, 1730- Ρώμη, 1814)²⁸⁵ (Εικόνα 11). Ο ντ' Αζενκούρ ταξίδεψε στα 1777 στην Αγγλία, τις Κάτω Χώρες και την βόρεια Γερμανία, και τον επόμενο χρόνο στην Ιταλία, όπου εγκαταστάθηκε στην Ρώμη και συνδέθηκε με τον κύκλο του Cardinal de Bernis, του Γάλλου Πρέσβη στην Αγία Έδρα, την Angelica Kauffman και τον Léon Dufourny.²⁸⁶ Ταξίδεψε σε πολλές πόλεις της Ιταλίας, όπως στην Μπολόνια, την Βενετία, την Σιένα, την Πίζα, την Νάπολη, την Πομπηία, και γνώρισε τον ιστορικό της ιταλικής λογοτεχνίας Girolamo Tiraboschi (1731-1794), ο οποίος του δίδαξε τον Ιταλικό Μεσαίωνα.²⁸⁷ Σκοπός του ντ' Αζενκούρ, ήταν να δημοσιεύσει την πρώτη εικονογραφημένη ιστορία της τέχνης. Την ιδέα αυτή την συνέλαβε κατά την διάρκεια του πρώτου του ταξιδιού στην Ρώμη.²⁸⁸ Για το σκοπό αυτό, προσέλαβε μια ομάδα από καλλιτέχνες, για να σχεδιάσουν τα μνημεία του Μεσαίωνα, όπως τους Piroli, Macchiavelli, Peyron, Ottley, οι οποίοι σχεδίασαν τις τοιχογραφίες του Τζόττο στην Ασίζη, τις τοιχογραφίες στο Campo Santo της Πίζας, τα έργα των Ορκάνια, Γκιρλαντάγιο, Τσιμαμπούε, Σινιορέλλι, το Παρεκκλήσιο του Σίξτου IV, το Παρεκκλήσιο του Νικολάου V, τις τοιχογραφίες της Madonna del monte de S. Francesco στην Μπολόνια και πολλά άλλα.²⁸⁹ Αν και το έργο του φαίνεται πως είχε ολοκληρωθεί στα 1789, λόγω της Επανάστασης στη Γαλλία, η έκδοσή του καθυστέρησε.

²⁸²Umberto Morra, *Conversations with Berenson*, μτφρ.: Florence Hammond, Βοστώνη, Houghton Mifflin, 1965, σελ. 60.

²⁸³Robyn Cooper, *όπ.π.*, σελ. 208.

²⁸⁴Ernst Gombrich, *όπ.π.*, σελ. 96.

²⁸⁵Tancred Borenius, *όπ.π.*, σελ. 262.

²⁸⁶Pascal Griener, "Séroux d' Agincourt, Jean-Baptiste (-Louis-Georges)", στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 28, σελ. 473.

²⁸⁷Melle Lamy, "La Découverte des Primitifs Italiens au XIXe Siècle. Seroux d' Agincourt et son Influence sur les Collectionneurs, Critiques et Artistes Français", *Revue de l' Art Ancien et Moderne*, τόμ. 39, τχ. 1, 1921, σελ. 174.

²⁸⁸Pascal Griener, *όπ.π.*, σελ. 474.

²⁸⁹Melle Lamy, *όπ.π.*, σελ. 175.



Εικόνα 11: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt

Την επιμέλεια της έκδοσης την ανέλαβε ο φίλος του Léon Dufourny, αρχιτέκτονας και συντηρητής πινάκων στο αυτοκρατορικό μουσείο και την χρηματοδότηση ο Λουδοβίκος XVI.²⁹⁰ Πρώτα, εμφανίστηκε σε φυλλάδια στα 1810, και έφτασε στην τελική του μορφή σε 6 τόμους στα 1823, εννιά χρόνια μετά τον θάνατο του στα 1814.²⁹¹ Οι δύο πρώτοι τόμοι καλύπτουν την ζωγραφική και την γλυπτική, και οι άλλοι τέσσερις περιέχουν χαρακτηριστικά μνημείων. Ο ντ' Αζενκούρ εμπνεύστηκε από το βιβλίο του Βίνκελμαν *Geschichte der Kunst des*

²⁹⁰ Melle Lamy, *όπ.π.*, σελ. 177-178.

²⁹¹ J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2001, σελ. 29.

Alertums (1764), το οποίο δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό που του απέδωσαν ως «Βίνκελμαν των αιώνων της βαρβαρότητας».²⁹² Ο Βίνκελμαν στο βιβλίο του χωρίζει την αρχαία τέχνη σε τέσσερις περιόδους, την αρχαϊκή περίοδο, την πρώιμη κλασική περίοδο, την όψιμη κλασική περίοδο και την περίοδο της μίμησης και της παρακμής.²⁹³ Ο ντ' Αζενκούρ στο βιβλίο του *Histoire de l' art d' après les monuments depuis sa decadence au IV siècle jusqu' à son renouvellement au XVI siècle* (1811-23) κάνει και αυτός ακριβώς το ίδιο, χωρίζει δηλαδή, την ιστορία της τέχνης σε τρεις περιόδους. Αρχίζει από την τέχνη της αρχαιότητας μέχρι την παρακμή της, μετά ακολουθεί η τέχνη του Μεσαίωνα ή αλλιώς «οι αιώνες της παρακμής» και έπειτα η «ανανέωση» της τέχνης από τον 16ο αιώνα μέχρι το παρόν.²⁹⁴ Ο ντ' Αζενκούρ, όπως γράφει ο J. B. Bullen, τοποθέτησε την Αναγέννηση μεταξύ του όψιμου 14ου και του πρώιμου 15ου αιώνα και όχι όπως θα περίμενε κανείς στον όψιμο 15ο και στις αρχές του 16ου αιώνα.²⁹⁵

Ένα άλλος Γάλλος μελετητής και μεταφραστής της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη, ο Jean-Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849) επηρεασμένος από τον ντ' Αζενκούρ, δημιούργησε μια πρωτότυπη συλλογή ιταλών πριμιτίφ με Σιενέζικους και Φλωρεντινούς πίνακες. Υπηρέτησε ως διπλωμάτης στο προξενείο της Ρώμης από το 1819 μέχρι το 1830, και έγινε βοηθός του διπλωμάτη και συλλέκτη François Cacault (1743-1805).²⁹⁶ Το 1808 δημοσίευσε τον κατάλογο της συλλογής του με τίτλο *Considérations sur l' état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphaël*, ο οποίος επανεκδόθηκε στα 1843 με το τίτλο *Peintres Primitifs*. Ο ντε Μοντόρ στον κατάλογο αυτό μιλούσε για τους Ορκάνια, Starnina, Dello, Fra Fillipo, Pesselino, σχολιάζοντας «την χάρη των συνθέσεων», «την καθαρότητα του σχεδίου» και «τις πτυχώσεις» τους.²⁹⁷ Για τον Ραφαήλ έγραφε το εξής: «το αριστοκρατικό ταλέντο είναι το άθροισμα των ταλέντων που προηγήθηκαν αυτουνού· δίκαια, επομένως, αυτά τα ταλέντα έγιναν επίσης

²⁹² Melle Lamy, όπ.π., σελ. 179.

²⁹³ J. B. Bullen, όπ.π., σελ. 27.

²⁹⁴ J. B. Bullen, όπ.π., σελ. 32.

²⁹⁵ J. B. Bullen, όπ.π., σελ. 63.

²⁹⁶ Anonymous, “Artaud de Montor, Jean-Alexis-François” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 2, σελ. 514.

²⁹⁷ Melle Lamy, όπ.π., τχ. 2, 1921, σελ. 185.

γνωστά...». ²⁹⁸ Δηλαδή, χωρίς την τέχνη των προκατόχων του, ο Ραφαήλ δεν θα γινόταν τόσο σπουδαίος ζωγράφος.

Στην επανεκτίμηση των Ιταλών πριμιτίφ ακολουθεί πάλι μια συμβολή ενός μελετητή από την Γαλλία, του Alexis-François Rio (1797-1874). Ο Ρίο ήταν θεολόγος, Υπουργός Εξωτερικών του Καρόλου Ι΄ και αργότερα πρέσβης στη Ρώμη. Καθολικός στο θρήσκευμα, διαδραμάτισε ένα σπουδαίο ρόλο στην Καθολική αναβίωση. Στην Ρώμη μελέτησε την ιταλική τέχνη και την προσέγγισε, όπως και οι Ναζαρηνοί ζωγράφοι, στο πνεύμα του Χριστιανικού Μεσαίωνα. ²⁹⁹ Η πρώτη του μελέτη είχε τίτλο *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* και δημοσιεύθηκε στο Παρίσι στα 1836, και σε ολοκληρωμένη μορφή εμφανίστηκε στα 1861-67 ως *De l' art Chrétien* σε τέσσερις τόμους. Ο Ρίο «έκανε για την χριστιανική τέχνη ό,τι είχε κάνει ο Βίνκελμαν για την αρχαία τέχνη», όπως είχε πει ο φίλος του Charles Forbes René de Montalembert (1810-1870). ³⁰⁰ Σύμφωνα με τον Ronald W Lightbown, το βιβλίο του Ρίο «αφύπνισε το ενδιαφέρον για την τέχνη του Τρετσέντο και συγκεκριμένα του Ορκάνια» και «έκανε τον Φρα Αντζέλικο πρότυπο χριστιανού καλλιτέχνη». ³⁰¹ Αν και δεν γνώρισε επιτυχία στην Γαλλία καθώς πούλησε μόνο δώδεκα αντίγραφα από την στιγμή της εμφάνισής του, παρ'όλα αυτά άσκησε σημαντική επίδραση στην Αγγλία. ³⁰²

Στην προώθηση των Ιταλών πριμιτίφ στις αγορές της Ευρώπης και στην Αμερική συνέβαλε ο Carlo Lasinio (1759-1838), επιμελητής της Πινακοθήκης στο Campo Santo της Πίζας και βοηθός του ντ' Αζενκούρ. ³⁰³ Είχε εμπορικές δεσοληψίες με την οικογένεια Callcott στην Αγγλία, με Γάλλους εμπόρους και Ιταλούς συλλέκτες. Μετά από απόφαση του διευθυντή της Πινακοθήκης Ουφίτσι, Tommaso Puccini, ο Λαζίνιο εξέδωσε τις άδειες εξαγωγής των έργων τέχνης από την Τοσκάνη. ³⁰⁴ Μεταξύ του 1817 και του 1826, πούλησε κομμάτια από

²⁹⁸ Tancred Borenius, *όπ.π.*, σελ. 265.

²⁹⁹ Ronald W Lightbown, "Rio, Alexis-François", στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 26, σελ. 410.

³⁰⁰ Ronald W Lightbown, *όπ.π.*, σελ. 411.

³⁰¹ Ronald W Lightbown, *όπ.π.*, σελ. 411.

³⁰² Camillo von Klenze, *όπ.π.*, σελ. 267.

³⁰³ Carly Collier, *όπ.π.*, σελ. 4.

³⁰⁴ Donata Levi, *όπ.π.*, σελ. 134.

πολύπτυχα, που αφαίρεσε από την Πίζα,³⁰⁵ και από άλλες εκκλησίες και μοναστήρια της Ιταλίας. Από την δεκαετία του 1850 οι πίνακες εξάγονταν με ευκολία προς όλες τις χώρες της Ευρώπης, λόγω έλλειψης προστατευτικών νόμων.³⁰⁶ Μετά την Ενοποίηση του Ιταλικού Κράτους στα 1861, θεσπίστηκαν οι πρώτοι νόμοι για την απαγόρευση της εξαγωγής έργων εθνικής κληρονομιάς.³⁰⁷

Το ενδιαφέρον για τους Ιταλούς πριμιτίφ οδήγησε στην δημιουργία σημαντικών δημόσιων συλλογών. Παράδειγμα αποτελεί η συλλογή στο Musée Napoléon, η οποία αποκτήθηκε κατά την διάρκεια των Ναπολεόντειων πολέμων στην Ιταλία.³⁰⁸ Το διάστημα 1794-98, οι απεσταλμένοι του Ναπολέοντα επισκέπτηκαν την Ιταλία αφαιρώντας κλασικά αγάλματα και έργα της ιταλικής Αναγέννησης, τα οποία έστειλαν στη Γαλλία. Όπως σημειώνει ο Ernst Gombrich, «σκοπός των Γάλλων ήταν να μετατρέψουν το Παρίσι σε νέα Ρώμη και να το κάνουν το πολιτιστικό κέντρο της Ευρώπης και του κόσμου.»³⁰⁹ Ο Dominique-Vivant Denon (1747-1825) διευθυντής του αυτοκρατορικού Μουσείου τόνιζε το 1807 πως το Μουσείο είναι φτωχό όσον αφορά την τέχνη των πριμιτίφ.³¹⁰ Έτσι, απέκτησε για το Μουσείο πίνακες των Τσιμαμπούε, Τζόττο και έργα των δασκάλων του Φλωρεντινού Κουατροτσέντο.³¹¹ Ο Καρδινάλιος Joseph Fesch (1763-1839), θείος του Ναπολέοντα Ι΄ και πρέσβης στην Αγία Έδρα τα έτη 1803-1806, επηρεασμένος από το βιβλίο του ντ' Αζενκούρ, απέκτησε πρώιμους ιταλικούς πίνακες και στέγασε την συλλογή του στο Musée Fesch στο Ajaccio.³¹² Η συλλογή του αποτελούνταν από Τζόττο, Μαζάτσο, Φρα Αντζέλικο, Μαντένια,

³⁰⁵ Hélène Sécherre, “The Dubois and Fauchet collections: the connoisseurship of Italian primitives in Paris at the time of the First Empire”, *Apollo*, τόμ. 157, τχ. 496, 2003, σελ. 26.

³⁰⁶ Jaynie Anderson, “ “Modern Connoisseurship” and the Role It Played in Shaping American Collectors’ Taste in Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, Πεννσυλβάνια, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, 2015, σελ. 28.

³⁰⁷ Jaynie Anderson, *όπ.π.*, σελ. 31.

³⁰⁸ Keith Andrews, *όπ.π.*, σελ. 15-16.

³⁰⁹ Ernst Gombrich, *όπ.π.*, σελ. 105.

³¹⁰ Nathalie Volle & Corentin 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” στο *Primitifs Italiens: Le Vrai, Le Faux, La Fortune Critique*, επιμ. Esther Moench, Μιλάνο, Silvana, 2012, σελ. 25.

³¹¹ Michel Laclotte & Esther Moench, “Propos” στο *Primitifs Italiens: Le Vrai, Le Faux, La Fortune Critique*, επιμ. Esther Moench, Μιλάνο, Silvana, 2012, σελ. 13.

³¹² Barbara Scott, “Letter from Paris: Italian Primitives from the Collection of Cardinal Fesch at Ajaccio”, *Apollo*, τόμ. 126, τχ. 307, 1987, σελ. 209.

Κριβέλλι, Καρπάτσο κ.ά., και μερικοί από τους πίνακες αυτούς, διασκορπίστηκαν, μετά τις πωλήσεις της πινακοθήκης του, στα 1845.³¹³

³¹³ Michel Laclotte & Esther Moench, *όπ.π.*, σελ. 13.

3.2 Οι Ιταλοί πριμιτίφ στην Αμερική τον 19ο αιώνα

Η μεσαιωνική τέχνη έγινε γνωστή στην Αμερική τον 19ο αιώνα, χάρη στην λατρεία των Ιταλών πριμιτίφ.³¹⁴ Λίγοι ήταν αυτοί, που μπόρεσαν να ταξιδέψουν στην Ευρώπη και να δουν από κοντά τις συλλογές των Old Masters. Κατά συνέπεια, ό,τι γνώριζε το κοινό, ήταν από αντίγραφα και απομιμήσεις έργων τέχνης, που πραγματοποιούσαν οι καλλιτέχνες στο εξωτερικό.³¹⁵ Με τον όρο Old Masters δεν είχαν στο μυαλό τους καλλιτέχνες της πρώιμης αναγέννησης, αλλά αντίθετα διάσημους καλλιτέχνες, όπως Τιτσιάνο, Ραφαήλ και Ρέμπραντ.³¹⁶ Όσοι ήθελαν να θαυμάσουν τα έργα του Ντουετσέντο και του Κουατροτσέντο, επισκέπτονταν την Πινακοθήκη Ουφίτσι (Uffizi) στην Φλωρεντία.³¹⁷ Οι πλούσιοι συλλέκτες μιμήθηκαν το παράδειγμα διάσημων πατρώνων της Αναγέννησης, όπως ήταν οι Lorenzo de' Medici, Isabella d' Este και Agostino Chigi,³¹⁸ διαμορφώνοντας σημαντικές συλλογές.

Πρωτοπόρος στη διάδοση και την μελέτη των Ιταλών πριμιτίφ, ήταν ο James Jackson Jarves (1818-1888) από την Βοστώνη (Εικόνα 12). Ο Τζαρβς ήταν ένας αυτοδίδακτος ειδήμονας, όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοί του.³¹⁹ Έζησε τριάντα χρόνια στην Φλωρεντία από το 1852 και υπηρέτησε ως διπλωμάτης στην ίδια πόλη από το 1880 μέχρι το 1882. Συνδεόταν φιλικά και ασπαζόταν τις ίδιες ιδέες με τους Charles Eliot Norton, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) και Alexis François Rio.

³¹⁴ Charles Rufus Morey, "Mediaeval Art and America", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 7, 1944, σελ. 1.

³¹⁵ Inge Reist, "Foreword" στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. xii.

³¹⁶ Clay M. Dean, "James Jackson Jarves and The "Primitive" Art Market in Nineteenth-Century America" στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 18.

³¹⁷ Clay M. Dean, *όπ.π.*, σελ. 18.

³¹⁸ David Alan Brown, "Introduction: Looking Backward: Americans Collect Italian Renaissance Art" στο *A Market for Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 9-10.

³¹⁹ Theodore Sizer, "James Jackson Jarves: A Forgotten New Englander", *The New England Quarterly*, τόμ. 6, τχ. 2, (Ιούνιος, 1933), σελ. 332.



Εικόνα 12: James Jackson Jarves

Την μελέτη του για την πρώιμη ιταλική τέχνη με τίτλο *Art Studies: The Old Masters of Italy* που δημοσιεύτηκε στα 1861, την αφιέρωσε στον Νόρτον. Το βιβλίο αυτό θεωρείται η πρώτη σημαντική Αμερικανική μελέτη για την ιταλική τέχνη.³²⁰ Ο Μπέρναρντ Μπέρενσον σε ένα γράμμα του, στον βιογράφο του Τζαρβς, Francis Steegmuller, τον επαίνεσε γράφοντας πως ο Τζαρβς είναι «[...] ο πρώτος Αμερικανός ο οποίος έγραψε με οξυδέρκεια σχετικά με την ιταλική ζωγραφική της πρώιμης Αναγέννησης.»³²¹ Ο Τζαρβς, όπως και άλλοι Αμερικανοί συλλέκτες πίστευε πως η αναγεννησιακή τέχνη μπορούσε να εκπαιδεύσει και να καλλιεργήσει το Αμερικανικό κοινό.³²² Ξεκίνησε να αγοράζει πίνακες του 13ου, 14ου, 15ου και 16ου αιώνα, οι οποίοι είχαν περιφρονηθεί για πολλά χρόνια, την δεκαετία του 1850, από γνωστούς εμπόρους στην Φλωρεντία, όπως τους Edward Spence, Francesco Lombardi, Ugo Baldi και τον Έλληνα ζωγράφο Γεώργιο Μηνιάτη (Giorgio Mignaty 1823-1895).³²³ Η συλλογή του με πρώιμους ιταλικούς πίνακες στεγάζεται τώρα στην Yale Gallery of Fine Arts. Όταν την εξέθεσε για πρώτη φορά-συνολικά 145 πίνακες- τα έτη 1860-61 στο Institute of Fine Arts στη Νέα Υόρκη, δεν προσέλκυσε το ενδιαφέρον του αγοραστικού κοινού. Το ίδιο συνέβη, και δυο χρόνια αργότερα, όταν την παρουσίασε στη New York Historical Society.³²⁴ Ο Νόρτον είχε μεσολαβήσει για να την αγοράσει το Boston Athenaeum ή το Χάρβαρντ αλλά δεν τα κατάφερε.³²⁵ Τελικά, την συλλογή του την αγόρασε το Πανεπιστήμιο Γέιλ για είκοσι χιλιάδες δολάρια.³²⁶ Όπως πολλοί ειδήμονες εκείνη την εποχή, έτσι και ο Τζαρβς απέδιδε λανθασμένα πίνακες σε, ήδη, γνωστούς καλλιτέχνες, όπως τους Γκιρλαντάγιο, Πιέρο ντι Κόζιμο, Τζόττο και Λεονάρντο. Ο Theodore Sizer, όπως μας ενημερώνει στο άρθρο του, είχε ρωτήσει τον Μπέρναρντ Μπέρενσον, ποιος ήταν ο λόγος που το έκανε αυτό ο Τζαρβς, και ο Μπέρενσον του απάντησε ότι αυτό συνέβαινε επειδή κανένας εκείνη την περίοδο δεν γνώριζε την μοντέρνα μέθοδο

³²⁰ Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 36.

³²¹ Rachel Cohen, "Italians come to America", *Art in America*, 3 Οκτωβρίου 2013 στην <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/italians-come-to-america/> (Πρόσβαση: 17/1/2018).

³²² Inge Reist, *όπ.π.*, σελ. xii.

³²³ Clay M. Dean, *όπ.π.*, σελ. 23.

³²⁴ Theodore Sizer, *όπ.π.*, σελ. 341-342.

³²⁵ Theodore Sizer, *όπ.π.*, σελ. 343.

³²⁶ Rachel Cohen, "Italians come to America", *όπ.π.*

αναγνώρισης των πινάκων με αποτέλεσμα να αποδίδει τους πίνακες στους αρχηγούς των σχολών.³²⁷

³²⁷ Theodore Sizer, *όπ.π.*, υπ. 46, σελ. 349.



Εικόνα 13: Ο Μπέρνσον στην *Villa I Tatti* , 1903, Αρχείο Μπέρνσον, Villa I Tatti, Φλωρεντία

3.3 Οι μελέτες του Μπέρενσον για τους Ιταλούς πριμιτίφ

Ο Μπέρενσον, όπως έχουμε, ήδη, αναφέρει, επισκέφτηκε πολλές φορές την Ιταλία στα τέλη του 19ου αιώνα, μέχρι να αποφασίσει να εγκατασταθεί μόνιμα, στα 1900, στο Σετινιάνο της Φλωρεντίας. Ήρθε σε επαφή με τα έργα πολλών πριμιτίφ ζωγράφων του 14ου και 15ου αιώνα, και με τις δημοσιεύσεις του, τους έδωσε μια θέση αναγνωρίσιμη, δίπλα στους Μεγάλους Δασκάλους. Από νεαρή ηλικία, εξοικειώθηκε με ζωγράφους θεωρούμενους νωρίτερα ως καλλιτέχνες δεύτερης και τρίτης κατηγορίας και προσπάθησε να ταυτίσει τα έργα τους, με βάση τις περιγραφές του Βαζάρι στους *Βίους* του. Σε ένα γράμμα του στην αδερφή του Senda, της έγραφε πόσο πολύ είχε ενθουσιαστεί με το βιβλίο αυτό του Βαζάρι και την προέτρεπε να το διαβάσει και αυτή.³²⁸ Στα 1893 δημοσίευσε ένα άρθρο για τον Βαζάρι στο περιοδικό *The Nation* με τίτλο “Vasari in the Light of Recent Publications”, σημειώνοντας πως ο Βαζάρι παραμένει ο πιο «ασυναγώνιστος κριτικός της Ιταλικής τέχνης».³²⁹ Κάποτε σε μεγάλη ηλικία έγραφε πως:

«Υπάρχει λόγος που σπαταλώ τον χρόνο μου σε κατώτερους ζωγράφους και γλύπτες. Συνδέονται με μεγάλους δασκάλους που τους μιμούνται και τους βοηθούν, που έχουν ταυτιστεί μαζί τους.»³³⁰

Ο Μπέρενσον στα περισσότερα δοκίμιά του δεν ενδιαφερόταν για ιστορικά ζητήματα, παρά μονάχα για μορφολογικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά. Τις περισσότερες φορές διατύπωνε υποκειμενικές κρίσεις για το αν είναι επιτυχημένο ένα έργο τέχνης ή όχι. Συνέκρινε έργα της ίδιας περιόδου για να εντοπίσει τις

³²⁸Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Κέμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 75.

³²⁹Bernhard Berenson, “Vasari in the Light of Recent Publications”, *Nation*, τόμ. 56, τχ. 1450, (Απρίλιος, 1893), σελ. 273.

³³⁰Bernard Berenson, “Zanobi Macchiavelli”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 92, τχ. 573 (Δεκέμβριος, 1950), σελ. 345.

επιρροές του εκάστοτε ζωγράφου. Δηλαδή, σε ποια σχολή ανήκε, αν ο ζωγράφος το δημιούργησε σε μικρή ή μεγαλύτερη ηλικία, αν είναι έργο εργαστηρίου, αν είναι αντίγραφο ή πλαστό. Σε αυτά τον βοήθησε η μέθοδος της ειδημοσύνης, για την οποία από την αρχή της ενασχόλησης του στα 1894, είχε δηλώσει ότι είναι «η σύγκριση των έργων τέχνης με μια άποψη που καθορίζει την αμοιβαία τους σχέση». ³³¹ Για τις αποδόσεις των πινάκων πολύ συχνά χρησιμοποιούσε φωτογραφίες, (Εικόνα 14) τις οποίες συνέλεγε από επαγγελματίες φωτογράφους, που γνώριζε προσωπικά. ³³² Ξεκίνησε να συλλέγει, σύμφωνα με τον Ernest Samuels, γύρω στα 1888, όταν επισκέφτηκε την Πινακοθήκη της Δρέσδης και αγόρασε φωτογραφίες των αγαπημένων του πινάκων. ³³³ Στο άρθρο του με τίτλο “Isochromatic Photography and Venetian Pictures” στο περιοδικό *The Nation* στα 1893, δήλωνε πως ο Μορέλλι ήταν ο πρώτος κριτικός της τέχνης που έκανε συστηματική χρήση φωτογραφιών και τόνιζε το πόσο χρήσιμη είναι για τον μελετητή η φωτογραφία γράφοντας πως:

«Και όταν αυτή η συνεχής μελέτη των αυθεντικών συμπληρώνεται από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, αυτή η σύγκριση επιτυγχάνει σχεδόν την ακρίβεια των φυσικών επιστημών. [...] Η ασπρόμαυρη φωτογραφία από μόνη της είναι ικανή να διατηρήσει τις σχετικές αξίες διαφορετικών χρωμάτων.» ³³⁴

Στην Φωτοθήκη του είχε σπάνιες φωτογραφίες έργων πριν και μετά την αποκατάστασή τους, και τοιχογραφιών κατεστραμμένων ή χαμένων. ³³⁵

Στις μελέτες του για την Ιταλική Αναγεννησιακή τέχνη ακολούθησε την παράδοση της ειδημοσύνης του Joseph Arthur Crowe (1825-96) (Εικόνα 15) και του Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-97) (Εικόνα 16). Ο Κρόου ήταν δημοσιογράφος, ο οποίος δούλευε στην *Daily News* στο Λονδίνο και ο

³³¹ Sydney Joseph Freedberg, “Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, τχ. 3, 1989, σελ. 15.

³³² Fiorella Superbi Gioffredi, “The photograph and Bernard Berenson: the story of a collection”, *Visual resources*, τόμ. 26, τχ. 3, 2010, σελ. 296.

³³³ Fiorella Superbi Gioffredi, *οπ.π.*, σελ. 290.

³³⁴ Bernard Berenson, “Isochromatic Photography and Venetian Pictures”, *The Nation*, τόμ. 57, τχ. 1480, 1893, σελ. 346.

³³⁵ Michael Rocke, “The Biblioteca Berenson at Villa I Tatti”, *Art libraries journal*, τόμ. 33, τχ. 1, 2008, σελ. 8.

Καβαλκασέλε ήταν ζωγράφος, ο οποίος είχε σπουδάσει στην Ακαδημία Καλών Τεχνών στη Βενετία. Οι δυο τους έκαναν πολλά ταξίδια στην Ευρώπη, επισκέφθηκαν δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές και έκαναν έρευνα σε αρχεία. Συνεργάστηκαν μεταξύ τους πρώτα για την Φλαμανδική τέχνη και μετά για την τέχνη στην Ιταλία από τον 2ο μέχρι τον 16ο αιώνα, η οποία κυκλοφόρησε σε 3 τόμους με τίτλο *A New History of Painting in Italy* στα 1866 και για την τέχνη της βόρειας Ιταλίας με τίτλο *A History of Painting in North Italy* στα 1871.³³⁶

³³⁶Denys Sutton, “Crowe and Cavalcaselle: Two Nineteenth Century Art Writers of the Victorian Age”, *Apollo*, τχ. 122, 1985, σελ. 113. J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of their Lives and Works*, Λονδίνο, J. Murray, 1857. J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the the Second to the Sixteenth Century*, 3 τόμοι, Λονδίνο, J. Murray, 1864-66. J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 τόμοι, Λονδίνο, 1871.



Εικόνα 14: Ο Μπέρενσον μελετά μια φωτογραφία το 1909, Φωτογραφία, Φλωρεντία, Villa I Tatti, Αρχείο Μπέρενσον



Εικόνα 15 : Louis Kolitz, *Sir Joseph Archer Crowe*, © National Portrait Gallery, Λονδίνο



Εικόνα 16 : Giovanni Battista Cavalcaselle, 1897

Τα βιβλία αυτά μπορεί τώρα, να μην διαβάζονται, αλλά στην εποχή τους, ήταν πολύτιμα.³³⁷ Ο Μπέρενσον τα συμβουλευθήκε, αρκετές φορές, για τις μελέτες του, όταν ταξίδευε στα χωριά της Ιταλίας για να εντοπίσει παραμελημένα ή ξεχασμένα έργα τέχνης,³³⁸ όπως, για παράδειγμα, σε ένα παρεκκλήσιο της Vallombrosa, όπου βρήκε Φρα Αντζέλικο και Μαζάτσο.³³⁹

Ο Μπέρενσον όσο μελετούσε τους ζωγράφους του 15ου αιώνα, γνώριζε όπως δήλωνε ο ίδιος στο δοκίμιο του “Guidoccio Cozzarelli and Matteo di Giovanni”, ότι οι ζωγράφοι αυτοί εκτιμήθηκαν κατά την διάρκεια των Ναπολεόντειων χρόνων, αλλά το κυρίαρχο γούστο, τόνιζε παρέμενε κυρίως στην τέχνη του 17ου αιώνα.³⁴⁰ Αναφέρει πως οι τιμές για αυτούς τους ζωγράφους ήταν ιδιαίτερα υψηλές, όπως για παράδειγμα έναν Guercino μπορούσες να τον αποκτήσεις με 30.000 χιλιάδες φράγκα, ένα Baroccio με 45.000 χιλιάδες φράγκα και έναν Καρατσι με 100.000 χιλιάδες φράγκα, αλλά έναν Μποττιτσέλλι μόνο με 1.500 φράγκα.³⁴¹ Ο Μποττιτσέλλι, ένας από τους πιο αγαπημένους του ζωγράφους, μας λέει, έγινε γνωστός στην Αγγλία από τις αναφορές των Τζον Ράσκιν και Ουώλτερ Πέιτερ και από την εκτίμηση των Προραφαηλιτών, αλλά εξακολουθούσε να θεωρείται κατώτερος του Γκιρλαντάγιο.³⁴² Ο Μπέρενσον πίστευε, πως μπορούσε να συμβάλει στην αλλαγή αυτών των δεδομένων, και με το γράψιμό του, να ανεβάσει τις τιμές των ζωγράφων του 15ου αιώνα, όπως και έγινε.

Είχε διαβάσει τις μελέτες του Γάλλου ιστορικού της τέχνης Α. Φρανσουά Ρίο, όπως αποδεικνύεται στην αυτοβιογραφία του *One Year's Reading for Fun* (1960),³⁴³ τον εικονογραφημένο κατάλογο της συλλογής του ντε Μοντόρ *Peintres Primitifs* (1843), τον οποίο αναφέρει στο άρθρο του για τον Φλωρεντινό καλλιτέχνη Bartolomeo di Giovanni (1480-1510) με τίτλο “Alunno di Domenico”

³³⁷Denys Sutton, “Crowe and Cavalcaselle: Two Nineteenth Century Art Writers of the Victorian Age”, *Apollo*, τχ. 122, 1985, σελ. 113.

³³⁸Ernest Samuels, *όπ.π.*, σελ. 94.

³³⁹Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, σελ. 21.

³⁴⁰Bernard Berenson, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, Frederic Fairchild Sherman, Νέα Υόρκη, 1918, σελ. 81-82.

³⁴¹Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 82.

³⁴²Bernard Berenson, *The Passionate Sightseer: from the diaries, 1947 – 1956*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1960, σελ. 176-177.

³⁴³Bernard Berenson, *One Year's Reading for Fun*, εισαγωγή: John Walker, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1960, σελ. 118.

στο *The Burlington magazine for connoisseurs*, τον Μάρτιο του 1903³⁴⁴ και το βιβλίο του καλλιτέχνη William Young Ottley *The Italian School of Design* (1805-1823), όταν μελετούσε τα σχέδια των Φλωρεντινών ζωγράφων. Επίσης, είχε ενημερωθεί για την συλλογή Ιταλών πριμιτίφ, του James Jackson Jarves και για την μελέτη του *Art Studies: The Old Masters of Italy* (1861). Ο Μπέρνσον έγραφε στο άρθρο του “A Newly Discovered Cimabue” τον Οκτώβριο του 1920 πως μελέτησε βαθιά την τέχνη πριν την Αναγέννηση και έκτοτε αφιέρωσε τον εαυτό του σε αυτή, λέγοντας πως «είναι ίσως η πιο σπουδαία περίοδος στη τέχνη μετά την αρχαία ελληνική τέχνη».³⁴⁵ Παρατηρούσε πως η τέχνη αυτή δεν είχε μελετηθεί από την εικονογραφική της πλευρά με αποτέλεσμα οι αποδόσεις έργων σε καλλιτέχνες του Ντουετσέντο και του Τρετσέντο να είναι λανθασμένες.³⁴⁶

Ο Μπέρνσον υπήρξε πρωτοπόρος στην μελέτη της τέχνης του Σιενέζικου Τρετσέντο και Κουατροτσέντο. Είναι γνωστό, πως οι Σιενέζοι καλλιτέχνες του όψιμου 13ου και του 14ου αιώνα δοξάστηκαν ως η Χρυσή Εποχή της τέχνης.³⁴⁷ Ο πρώτος που έγραψε θετικά για αυτή την τέχνη και αποκαλείται ο πρώτος ιστορικός της Σιενέζικης τέχνης, είναι ο Φλωρεντίνος γλύπτης Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Στην αυτοβιογραφία του *I Commentarii* (π. 1447) επαινεί τα έργα των αδερφών Λορεντσέτι, του Σιμόνε Μαρτίνι και άλλων Σιενέζων ζωγράφων.³⁴⁸ Από την άλλη μεριά, η Σιενέζικη τέχνη του 15ου αιώνα θεωρήθηκε «εκκεντρική και οπισθοδρομική, επειδή θεμελιώθηκε στις μεσαιωνικές αξίες του Σιμόνε Μαρτίνι και όχι στον Φλωρεντινού πρωτοπόρου Τζόττο, με αποτέλεσμα να ξεχαστεί σε σχέση με την τέχνη της Φλωρεντίας και της Βενετίας, ως περιφερειακή», όπως παρατηρεί ο Luke Syson.³⁴⁹ Η Σιενέζικη τέχνη εγκατέλειψε την «Γοτθική» της παράδοση, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1450, και αυτό χάρη στον καλλιεργημένο παραγγελιοδότη Aeneas Silvius Piccolomini (Πάπας

³⁴⁴ Bernard Berenson, “Alunno di Domenico”, *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ.1, τχ. 1 (Μάρτιος, 1903), υπ. 1, σελ. 17.

³⁴⁵ Bernard Berenson, “A Newly Discovered Cimabue”, *Art in America*, τχ. 8 (Οκτώβριος, 1920), σελ. 251-271, ανατύπωση στο Bernard Berenson, *Studies in medieval painting*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1975, σελ. 17.

³⁴⁶ Bernard Berenson, *Studies in medieval painting*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1975, σελ. 17.

³⁴⁷ Diana Norman, “Siena and its Renaissance” στο *Locating Renaissance Art*, επιμ. Carol M. Richardson, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2007, σελ. 142.

³⁴⁸ Carl Brandon Strehlke, “Art and Culture in Renaissance Siena” στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, επιμ. καταλόγου έκθεσης Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 35.

³⁴⁹ Luke Syson, “Renaissance Siena: Art for a City” στο *Renaissance Siena: Art for a City*, επιμ. Luke Syson, Λονδίνο, National Gallery London, 2007, σελ. 14.

Πίος II, 1405-1464) που του άρεσε η αρχαιότητα και τα γραπτά του Αλμπέρτι.³⁵⁰ Οι καλλιτέχνες αυτοί, ξεχάστηκαν μέσα στους αιώνες, και ως ένα βαθμό αυτό, οφείλεται στον Βαζάρι, ο οποίος στους *Βίους* του δεν τους μνημόνευσε, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις (Vecchietta, Francesco di Giorgio, Domenico di Bartolo), διότι θεώρησε πως δεν συμβάδιζαν με την πρόοδο των τεχνών, αλλά ο κυριότερος λόγος ήταν, επειδή ήθελε να ανυψώσει τους Φλωρεντινούς καλλιτέχνες και την Φλωρεντία, που είχε κατακτήσει την Σιένα (1555), όσον αφορά την δεύτερη έκδοση του έργου του.³⁵¹

Ο Μπέρενσον ήταν από τους πρώτους ιστορικούς της τέχνης που ανακάλυψαν έργα του Σιενέζου ζωγράφου Stefano di Giovanni (Sassetta) (π. 1400-1450)³⁵² και έγραψαν γι' αυτόν. Μια μέρα του 1900, κάνοντας βόλτα στα μαγαζιά, μαζί με την σύζυγό του, στην Via della Spada στην Φλωρεντία, βρήκαν τυχαία σε ένα μαγαζί, έναν πίνακα του Σασσέττα. Ο πίνακας αυτός, απεικόνιζε τον Άγιο Φραγκίσκο σε έκσταση, και αποτελούσε το κεντρικό τμήμα από το πολύπτυχο του Borgo San Sepolcro (Εικόνα 17). Τον αγόρασε αμέσως, και από τότε ασχολήθηκε με αυτόν και ανακάλυψε και άλλα έργα του σε εκκλησίες. Η μελέτη του για τον Σασσέττα, δημοσιεύθηκε σε δυο μέρη στα 1903, στο περιοδικό, *The Burlington magazine for connoisseurs*. Ο τίτλος του ήταν *Ένας Σιενέζος ζωγράφος του Φραγκισκανικού Θρύλου (A Sienese painter of the Franciscan Legend)* και με ελάχιστες προσθήκες εμφανίστηκε ως βιβλίο με τον ίδιο τίτλο στα 1909. Στο περιοδικό αυτό αρθρογραφούσαν για την πρώιμη Αναγεννησιακή τέχνη και άλλοι τρεις σημαντικοί μελετητές, οι Herbert Horne (1864-1916), Roger Fry και Robert Langton Douglas (1864-1951).³⁵³ Όλοι τους ασχολούνταν εκτός από την ειδημοσύνη και την κριτική της τέχνης, με το εμπόριο έργων τέχνης.

³⁵⁰ Alessandro Angelini, "Renaissance Art in Siena: Patrons, Artists and Workshops" στο *Renaissance Siena: Art for a City*, επιμ. Luke Syson, Λονδίνο, National Gallery London, 2007, σελ. 31.

³⁵¹ Luke Syson, *όπ.π.*, σημ. 9, σελ. 15.

³⁵² Δεν υπάρχει βεβαιότητα για το πότε γεννήθηκε ο Σασσέττα. Ο Μπέρενσον έδινε ως πιθανή ημερομηνία γέννησης το 1392. Βλ. Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 244.

³⁵³ Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Κέιμπριτζ, Belknap Press, 1979, σελ. 390.



Εικόνα 17: Εσωτερικό της Villa I Tatti, © φωτογραφία του Giovanni Trambusti

Ο Μπέρενσον γνώριζε τον Φράι από την δεκαετία του 1890 στην Ιταλία, όταν ο δεύτερος επηρεασμένος από τον Μορέλλι, είχε ενδιαφερθεί για την τέχνη της Αναγέννησης.³⁵⁴ Έγιναν φίλοι και αλληλογραφούσαν συστηματικά για μερικά χρόνια, αλλά σύντομα ο ανταγωνισμός τους αποστασιοποίησε. Στον πρόλογο της μονογραφίας του, για τον Giovanni Bellini στα 1899, ο Φράι ευχαριστούσε τον Μπέρενσον για την «ενθάρρυνση και τις συμβουλές του».³⁵⁵ Με τον Ντάγκλας αντιθέτως οι σχέσεις του, δεν ήταν καλές. Ο Ντάγκλας με το άρθρο του που δημοσίευσε στο ίδιο περιοδικό με τίτλο “A forgotten painter” το 1903 πίστευε πως ήταν ο πρώτος που ανακάλυψε τα έργα του Σασσέττα. Δεν γνώριζε πως ο Μπέρενσον διέθετε ένα πίνακά του και σκόπευε να δημοσιεύσει άρθρο γι’ αυτόν. Επειδή το κλίμα δεν ήταν ευχάριστο ο Μπέρενσον αποχώρησε από το περιοδικό και δεν ξαναέγραψε μέχρι το 1940.³⁵⁶

Ως πηγές για την μελέτη του χρησιμοποίησε τα βιβλία των Gaetano Milanesi *Documenti per la Storia dell’ Arte Senese* (1854), Scipione Borghesi Bichi και Luciano Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell’ Arte Senese* (1898), Carl Cornelius, *Jacopo della Quercia: Eine Kunsthistorische Studie* (1896), Vittorio Lusini, *Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri* (1901), Lorenzo Coleschi, *Storia della Città di Sansepolcro* (1886), Joseph Archer Crowe και Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* (1864-66) και Francesco Brogi, *Inventario Generale degli Oggetti d’ Arte della Provincia di Siena* (1897).³⁵⁷

Στο δοκίμιό του ο Μπέρενσον αρχίζει σχολιάζοντας τα έργα του Τζόττο ντι Μποντόνε (1267-1337) στη Βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης, περιγράφοντας τις τοιχογραφίες, με θέμα την ζωή του Αγίου Φραγκίσκου. Ο Άγιος Φραγκίσκος (1182-1226) όπως γνωρίζουμε, έζησε στην Ασίζη και θεωρείται ο προστάτης των φτωχών. Ο Μπέρενσον γράφει για αυτόν ότι : «[...]»

³⁵⁴Helen Rees Leahy, “ “ FOR CONNOISSEURS”: *The Burlington Magazine* 1903-1911” στο *Art History and its Institutions: Foundations of a discipline*, επιμ. Elizabeth Mansfield, Λονδίνο, Routledge, 2002, σελ. 232.

³⁵⁵ Βλ. Roger Fry, *Giovanni Bellini*, Λονδίνο, 1899.

³⁵⁶ Helen Rees Leahy, όπ.π., σελ. 235-236.

³⁵⁷ Gaetano Milanesi, *Documenti per la Storia dell’ Arte Senese*, 3 τόμοι, Σιένα, O. Porri, 1854-56, Scipione Borghesi Bichi και Luciano Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell’ Arte Senese*, Σιένα, Torrini, 1898, Carl Cornelius, *Jacopo della Quercia: Eine Kunsthistorische Studie*, Halle, W. Knapp, 1896, Vittorio Lusini, *Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri*, Φλωρεντία, Fratelli Alinari, 1901, Lorenzo Coleschi, *Storia della Città di Sansepolcro*, Città di Castello, S. Lapi, 1886, Joseph Archer Crowe και Giovanni Battista Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*, 3 τόμοι, Λονδίνο, J. Murray, 1864-66. Francesco Brogi, *Inventario Generale degli Oggetti d’ Arte della Provincia di Siena*, Σιένα, C. Nava, 1897.

οι αρετές της φτώχειας, της αγνότητας, και της υπακοής ήταν τα κύρια δόγματα της διδασκαλίας του Αγίου Φραγκίσκου, και έτσι κατέληξαν να γίνουν αντικείμενο λατρείας.³⁵⁸ Θέτει κάποια ερωτήματα με το κατά πόσο οι τοιχογραφίες του Τζόττο αντανακλούν το πνεύμα και μεταδίδουν το μήνυμα της διδασκαλίας του Αγίου Φραγκίσκου. Μέσω των αλληγοριών του ο Τζόττο μας λέει «ήταν νεαρός και δεν είχε αναπτύξει ακόμη την αίσθηση της πνευματικής σημασίας»,³⁵⁹ αν κάποιος ζωγράφος μπορούσε να πραγματώσει την έκφραση του Φραγκισκανικού ιδανικού, σύμφωνα με τον Μπέρενσον, δεν θα μπορούσε να μην καταγόταν από την Σιένα,³⁶⁰ στην οποία έζησαν δυο μετέπειτα Άγιοι, η Αικατερίνη και ο Βερναρδίνος.³⁶¹ Ο Μπέρενσον σημειώνει το εξής:

«[...], η Αναγέννηση πήρε από την αρχή το σχήμα μιας θρησκευτικής παρά μιας ουμανιστικής ή επιστημονικής κίνησης. Ούτε ο ουμανισμός αποκλείστηκε από την Σιένα, ούτε η θρησκεία εξαφανίστηκε από την Φλωρεντία, αλλά έγινε υποδεέστερος στο κυρίαρχο ενδιαφέρον-τη θρησκεία.»

Και συνεχίζει:

«Αυτό ήταν χάρη στην Αγία Αικατερίνη, και πιο πολύ στον Άγιο Βερναρδίνο· και ο Βερναρδίνος έγινε ο αντικαταστάτης των αυστηρών δογμάτων του Φραγκίσκου την πρόιμη Αναγέννηση στην Σιένα μπορεί χωρίς υπερβολή να αποκληθεί μια Φραγκισκανική Αναγέννηση.»³⁶²

Ο Άγιος Βερναρδίνος (1380-1444) γράφει ενηλικιώθηκε στο πλευρό του μεγαλύτερου ζωγράφου που είχε η Σιένα, στο δεύτερο τέταρτο του 15ου αιώνα,

³⁵⁸ Bernard Berenson, "A Sienese painter of the Franciscan Legend. Part I", *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ. 3, τχ. 7, (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 1903), σελ. 4.

³⁵⁹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 7.

³⁶⁰ Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, επιμ. καταλόγου έκθεσης *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 63: Αν και ο Σασσέττα -το όνομα αυτό του δόθηκε τον 18ο αιώνα- γεννήθηκε στην Κορτόνα, την βασική του εκπαίδευση στη ζωγραφική την έλαβε στην Σιένα, πιθανώς στο εργαστήριο του Benedetto di Bindo. Εμφανίζεται ως μέλος της συντεχνίας των ζωγράφων πριν το 1428.

³⁶¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 13.

³⁶² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 14.

τον Σασσέττα. Δεν είναι γνωστό αν οι δυο τους γνωρίζονταν προσωπικά, αλλά το σίγουρο είναι πως το κήρυγμα του Αγίου Βερναρδίνου είχε διαμορφώσει την αντίληψη του Σασσέττα για την θρησκεία. Ο Σασσέττα σύμφωνα με τον Μπέρενσον, μας έδωσε στα έργα του την «αντανάκλαση της Φραγκισκανικής ψυχής». Διηγήθηκε τις ίδιες ιστορίες με τον Τζόττο, αλλά η μεταχείριση των θεμάτων του ήταν πιο «πνευματική», πιο «ποιητική», τα «πρόσωπά του ήταν βυθισμένα σε ένα φανταστικό κόσμο», με τα «ευλύγιστα περιγράμματα», την «σφοδρή κίνηση» και τις «αδύνατες φιγούρες σε μετέφερε σε ένα ιδανικό κόσμο».³⁶³ Συνεχίζει σχολιάζοντας τον πίνακα *Ο Γάμος του Αγίου Φραγκίσκου με την Φτώχεια* (Εικόνα 18), τον οποίο είχε αποδώσει λανθασμένα στον Σιενέζο ζωγράφο Sano di Pietro (1406-1481) στο βιβλίο του *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897).³⁶⁴ Σύμφωνα με τον μύθο ο Άγιος Φραγκίσκος σε ένα ταξίδι του με προορισμό την Σιένα, συνάντησε στο δρόμο του τρεις Παρθένες, οι οποίες κατά τον S. Bonaventure (*Life of St. Francis*, 1261) συμβόλιζαν την Φτώχεια, την Υπακοή και την Αγνότητα. Ο Σασσέττα ως «αληθινός ποιητής» όπως σημειώνει ο Μπέρενσον με την μυθοπλαστική του ικανότητα κατάφερε να αναπτύξει τον μύθο αγγίζοντας την ψυχή μας.³⁶⁵

³⁶³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 19.

³⁶⁴ Παραπέμπω στην δεύτερη έκδοση του βιβλίου του που παρέμεινε ίδια με την πρώτη, Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, Putnam, 1899, σελ. 55, 175.

³⁶⁵ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 31.



Εικόνα 18 : Sassetta, *Ο Γάμος του Αγίου Φραγκίσκου με την Φτώχεια*, 1437-44, 88 x 52 εκ., Musée Condé, Chantilly

Για το λόγο αυτό διαπιστώνει ότι:

«Συνεπώς ο Σασσέττα πετυχαίνει εκεί που ο Τζόττο απέτυχε· και πέτυχε όχι μόνο επειδή η φαντασία του ήταν ικανότερη για να διεισδύσει το ανοιχτό μυστικό του Φραγκισκανικού δόγματος, όχι μόνο επειδή ήταν πιο λυρικός και εκστασιασμένος, αλλά επίσης επειδή τα όργανα της έκφρασης δεν άμβλυναν, όπως του Τζόττο βεβαίως είχαν, αλλά εμπλούτισαν το όραμά του.»³⁶⁶

Όπως, σε προηγούμενες μελέτες του, έτσι και εδώ, δεν παραλείπει την αναφορά στην τέχνη της Κίνας και της Ιαπωνίας. Βρίσκει ομοιότητες μεταξύ αυτών των τεχνών και της Σιενέζικης τέχνης. Η Κινεζική τέχνη γι' αυτόν μεταδίδει μια «αίσθηση πνευματικών πραγμάτων» και τα θέματά της «είναι ασυνήθιστα κοντά στα θέματα του Χριστιανικού και συγκεκριμένα του Φραγκισκανικού μύθου.»³⁶⁷ Όσο για το Σινο-Ιαπωνικό σχέδιο έβλεπε πως είχε τις αξίες της «δράσης» και της «σύνθεσης χώρου». Γράφει λοιπόν:

«Από τις Ευρωπαϊκές σχολές σχεδίου καμία δεν πλησιάζει τόσο κοντά με αυτές της Άπω Ανατολής όπως η σχολή της Σιένας κατά την διάρκεια του 14ου και των πρώιμων δεκαετιών του 15ου αιώνα.»³⁶⁸

Το γούστο του για την Ασιατική τέχνη διαμορφώθηκε το 1894, όταν επισκέφτηκε το Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης μαζί με τον καθηγητή Καλών Τεχνών στο Χάρβαρντ, Denman Ross (1853-1935) και ξεναγήθηκαν από τον Ernest

³⁶⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 32.

³⁶⁷ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 8.

³⁶⁸ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 13.

Francisco Fenollosa (1853-1908), ειδικό της Ασιατικής τέχνης, στην ζωγραφική του 12ου αιώνα.³⁶⁹

Ο Μπέρενσον πίστευε, πως τα έργα που μπορούσαν να αποδοθούν, με βεβαιότητα, στον Σασσέττα ήταν αυτά της ωριμότητάς του. Το πρωιμότερο χρονολογημένο έργο του, έγραφε πως είναι ένα τρίπτυχο στον Καθεδρικό του Asciano, που αναπαριστούσε την *Γέννηση της Παναγίας* και το οποίο πρέπει να είχε ζωγραφιστεί πριν το 1430. Οι πρώτοι που το απέδωσαν στον Σασσέττα ήταν οι Κρόου και Καβαλκασέλε και την ίδια άποψη δεχόταν και ο Ρόμπερτ Λάνγκτον Ντάγκλας στο άρθρο του “A Forgotten Painter” (1903).³⁷⁰ Μετά από αυτό το έργο, πίστευε πως ακολουθούσε το αλτάρι που ζωγραφίστηκε στα 1436 για την εκκλησία Osservanza, που ήταν αφιερωμένη στον Άγιο Βερναρδίνo.³⁷¹ Μετά από αρκετά χρόνια, ο Roberto Longhi θα παρατηρούσε, πως ο πίνακας στο Asciano και ο πίνακας της Osservanza, δεν ήταν έργα του Σασσέττα, αλλά ενός κατώτερου ζωγράφου, τα οποία από τότε αποδίδονται στον Master of Osservanza.³⁷² Ένα άλλο χρονολογημένο έργο και ένα από τα πιο ακριβά αλτάρια όλου του 15ου αιώνα,³⁷³ είναι το πολύπτυχο για την εκκλησία του San Francesco στο Borgo Sansepolcro, που αποσπάστηκε από την αρχική του τοποθεσία στα 1752, και τα μέρη του διασκορπίστηκαν.³⁷⁴ Το κεντρικό τμήμα ανήκει στον Μπέρενσον, ενώ τα υπόλοιπα κομμάτια βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου (National Gallery of London), στο Λούβρο (Musée du Louvre), στο Musée Condé, στο Ερμιτάζ (Hermitage Museum) και αλλού.³⁷⁵ Στο πολύπτυχο απεικονίζονται οχτώ ιστορίες από την ζωή του Αγίου Φραγκίσκου. Ο Σασσέττα, όπως μαθαίνουμε από το συμβόλαιο στις 5 Σεπτεμβρίου του 1437, ανέλαβε να εκτελέσει για το αλτάρι του San Francesco στο Borgo Sansepolcro, ένα πολύπτυχο, μπροστά και πίσω, υπόσχοντας «να το ζωγραφίσει με άριστο χρυσό, βαθύ μπλε, και άλλα ευχάριστα χρώματα, και να απασχοληθεί με όλες τις λεπτότητες της τέχνης του, και να το φτιάξει τόσο όμορφο όσο μπορούσε», το

³⁶⁹ Carl Brandon Strehlke, “Bernard Berenson and Asian Art” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 215.

³⁷⁰ Bernard Berenson, “A Siense painter of the Franciscan Legend. Part II (Conclusion)”, *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ. 3, τχ. 9, (Νοέμβριος, 1903), υπ. 1, σελ. 175.

³⁷¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 171.

³⁷² John Pope-Hennessy, “Rethinking Sassetta”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 98, τχ. 643, 1956, σελ. 364.

³⁷³ Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, *όπ.π.*, σελ. 63.

³⁷⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 172.

³⁷⁵ Luisa Vertova, *όπ.π.*, σελ. 68.

οποίο θα έπρεπε να έχει ολοκληρώσει μέσα σε τέσσερα χρόνια.³⁷⁶ Τελικά, το ολοκλήρωσε σε επτά χρόνια (1437-1444), χωρίς να απομακρυνθεί από τους όρους του συμβολαίου. Ο Giovanni Rosini στο βιβλίο του *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* (1847) δημοσίευσε την επιγραφή στο μπροστινό τμήμα του πίνακα, η οποία ήταν από τότε σβησμένη και έγραφε το εξής: CRISTOFORUS FRANCISCI SR. FEI E ANDREAS IOHANNIS TANIS OPERARIUS.A.MCCCCXXXIII.³⁷⁷ Σύμφωνα με τον Keith Christiansen, οι λατινικές επιγραφές στα έργα του Σασσέττα και σε άλλων καλλιτεχνών, οφείλονται στην ουμανιστική κίνηση που έλαβε χώρα στη Σιένα γύρω στο 1430. Διάφοροι Φλωρεντινοί λόγιοι ήρθαν στο Πανεπιστήμιο (*Studio*) για να διδάξουν Ελληνικά και Λατινικά, όπως ο Francesco Filelfo (1398-1481) στα 1434.³⁷⁸ Τα ονόματα αυτά στην επιγραφή, ήταν των ανθρώπων της εκκλησίας, που είχαν υπογράψει το συμβόλαιο του 1437, και τον διακανονισμό του 1444 με τον Σασσέττα, και ακολουθούσε η ημερομηνία της ολοκλήρωσης του έργου. Στο κεντρικό τμήμα του τριπτύχου απεικονιζόταν *Η Έκσταση του Αγίου Φραγκίσκου*, (Εικόνα 19) στα δεξιά ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής και στα αριστερά ο Beato Ranieri Rasini, μαθητής του Αγίου Φραγκίσκου, ο οποίος έκανε καλές πράξεις, όπως το να ελευθερώσει ενενήντα άτομα από την φυλακή της Φλωρεντίας που κρατούνταν λόγω χρεών.³⁷⁹ Υπήρχαν άλλα οχτώ τμήματα και πρεντέλλες που κατά πάσα πιθανότητα απεικόνιζαν θέματα από τη ζωή του Ranieri, για τα οποία δυστυχώς μας λέει ο Μπέρενσον δεν υπάρχει κανένα αποδεικτικό στοιχείο.³⁸⁰ Ο Σασσέττα σ' αυτά τα έργα διατηρεί την γοτθική αρχιτεκτονική αλλά αποφεύγει την αιχμηρή αψίδα. Βλέπει πως επηρεάστηκε από έργα των προκατόχων του, όπως των Αμπρότζιο Λορεντσέτι, Σιμόνε Μαρτίνι και Ταντέο ντι Μπάρτολο.³⁸¹

Τώρα εξετάζει το πολύπτυχο του Σασσέττα στην Κορτόνα (Εικόνα 20), το οποίο είχε αποδοθεί πάλι από τους Κρόου και Καβαλκασέλε.³⁸² Οι δυο τους το είχαν ανακαλύψει, όντας ανυπόγραφο και μη τεκμηριωμένο το 1866 στην

³⁷⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 171.

³⁷⁷ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 172.

³⁷⁸ Keith Christiansen, "Painting in Renaissance Siena", στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, επιμ. καταλόγου έκθεσης Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 12.

³⁷⁹ Timothy Hyman, *Siennese Painting: the Art of a City-Republic (1278-1477)*, Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 2003, σελ. 156.

³⁸⁰ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 172.

³⁸¹ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 175.

³⁸² Bernard Berenson, *όπ.π.*, υπ. 1, σελ. 179.

εκκλησία του Αγίου Δομήνικου στην Κορτόνα.³⁸³ Ο Μπέρενσον βλέπει πως ο Σασσέττα είχε επηρεαστεί από ένα πολύπτυχο του Ντομένικο ντι Μάρτολο του 1437, και οι ομοιότητες φαίνονται στην Αγία Μαργαρίτα της Ουγγαρίας και στο Θείο Βρέφος. Σε αυτόν τον πίνακα παρατηρεί ότι ο αρχάγγελος Μιχαήλ με την πανοπλία του, εμφανίζεται για πρώτη φορά και αργότερα θα εμφανίζεται συχνά στην Σιενέζικη ζωγραφική για έναν αιώνα. Οι άγγελοι συμπεραίνει είναι ίδιοι με αυτούς που απεικονίζονται στο δικό του τρίπτυχο. Σε μία πρεντέλλα με θέμα την *Η Ίδρυση της S. Maria Maggiore* (Εικόνα 21) βλέπουμε την υπογραφή του, Stefanus de Senis...pinxit.... Το πολύπτυχο αυτό μας λέει το βρήκε στο *Inventario Generale degli Oggetti d'Arte della Provincia di Siena* (1863-65) του Francesco Brogi που κυκλοφόρησε στα 1897. Το χαρακτηρίζει μια από τις πολυτιμότερες εκδόσεις που έχουν εμφανιστεί ποτέ στην Ιταλία για την Ιταλική τέχνη. Τον οδήγησε μας λέει σε αναρίθμητες αποστολές, άσχετα αν τα έργα από τότε έχουν εξαφανιστεί.³⁸⁴

Ο Μπέρενσον συνεχίζει με τα λιγότερο σημαντικά έργα του Σασσέττα, όπως μια τοιχογραφία στην Porta Romana, μια μικρή *Πιετά* στην Ντιζόν, ένα μικρό τρίπτυχο της συλλογής Saracini στη Σιένα, ένα μικρό τρίπτυχο και μια *Μαντόνα* στην Ακαδημία της Σιένας, τρία τμήματα μιας πρεντέλλας που εξιστορούσαν επεισόδια από τους πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου, το ένα βρισκόταν στην Σιένα και τα άλλα δύο βρίσκονταν στην συλλογή Jarves, μια πρεντέλλα με θέμα την *Προσκύνηση των Μάγων* της συλλογής Saracini, η οποία αποδιδόταν πριν χρόνια στον Φρα Αντζέλικο. Ο Μπέρενσον αναφέρει πως οι ειδήμονες του 18ου αιώνα είχαν την συνήθεια να αποδίδουν τους πίνακες σε ζωγράφους πριν τον Ραφαήλ και ο Φρα Αντζέλικο ήταν ο καταλληλότερος.³⁸⁵

³⁸³ Machtelt Israëls, "Sassetta, Fra Angelico and Their Patrons at S. Domenico, Cortona", *The Burlington Magazine*, τόμ. 145, τχ. 1208, (Νοέμβριος, 2003), σελ. 760.

³⁸⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 180.

³⁸⁵ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 180.



Εικόνα 19: Sassetta, *Η Έκσταση του Αγίου Φραγκίσκου*, 1437-44, τέμπερα σε ξύλο, 190 x 122 εκ., Συλλογή Μπέρνσον, Villa I Tatti, Σετινιάνο



Εικόνα 20: Sassetta, *Παναγία της Ταπεινότητας με Τέσσερις Αγίους*, π. 1435, 172 x 257 εκ., Museo Diocesano, Κορτόνα



Εικόνα 21: Sassetta, *Η Ξήρανση της S. Maria Maggiore*, 1430-32, 33 x 29 εκ., Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Φλωρεντία

Το τελευταίο και ανολοκλήρωτο έργο του Σασσέτα είναι μια τοιχογραφία στην Porta Romana που αναπαριστά την *Στέψη της Παρθένου*. Ολοκληρώθηκε πάνω από 15 χρόνια αργότερα από τον μαθητή του Sano di Pietro (1406-1481).³⁸⁶ Ο ντι Πιέτρο συνεργάστηκε και με άλλους καλλιτέχνες, όπως τον Master της Osservanza και τον Domenico di Bartolo, διευθύνοντας ένα μεγάλο εργαστήριο στο οποίο μαθήτευσαν κοντά του σημαντικοί καλλιτέχνες του όψιμου 15ου αιώνα, όπως μας γνωστοποιεί ο John Pope-Hennessy.³⁸⁷ Ο Μπέρενσον μπόρεσε να διακρίνει με ευκολία τα δυο χέρια σε αυτή την τοιχογραφία, παρά την κατεστραμμένη της όψη. Ο Σασσέτα ζωγράφισε τους αγγέλους και τους Αγίους στο ύφασμα της Αγίας Τράπεζας και τρία ή τέσσερα κεφάλια στην κορυφή της Στέψης και αυτό επιβεβαιώνεται από την αίτηση που έκανε στις 12 Απριλίου του 1451, η χήρα του Σασσέτα για να πληρωθεί περιγράφοντας τις εργασίες του άντρα της. Οι μαθητές του Σασσέτα πιστεύει πως ήταν εκτός από τον Sano di Pietro, οι Pellegrino di Mariano Rossini, Priamo della Quercia, και συνεχιστές του οι Giovanni di Paolo και Lorenzo Vecchietta.³⁸⁸

Στο βιβλίο του *Essays in the Study of Sienese Painting* (1918), ο Μπέρενσον ασχολείται με λιγότερο γνωστούς ζωγράφους του 14ου αιώνα. Στην ανάλυσή του χρησιμοποιεί την μέθοδο της οπτικής διάκρισης, και για αυτό τον λόγο, έχω επιλέξει ένα δοκίμιο, που δείχνει με ποιον τρόπο φτάνει στην αναγνώριση των πινάκων. Το δοκίμιό του έχει τίτλο “Two Further Pictures by Lippo Vanni” και κυκλοφόρησε το 1917, στο περιοδικό *Rassegna d’Arte Antica*, με τίτλο “Due nuovi dipinti di Lippo Vanni”.³⁸⁹ Σε αυτό προσπαθεί, όπως μας λέει ο ίδιος, να προσθέσει δύο πίνακες στη μικρή λίστα των έργων του, μετά τις δημοσιεύσεις των μελετητών Σιενέζικης τέχνης, των Giacomo de Nicola και F. Mason Perkins με τίτλο “Alcuni dipinti di Lippo Vanni” το 1910 στο *Rassegna d’Arte* και του Giacomo de Nicola με τίτλο “Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio” το 1912 στο *Vita d’Arte*. Μεταξύ των τριπτύχων που σχολιάζει είναι

³⁸⁶Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam’s Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 247.

³⁸⁷John Pope-Hennessy, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton University Press, Πρίνστον, 1987, σελ. 142.

³⁸⁸Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 183-184.

³⁸⁹Bernard Berenson “Due nuovi dipinti di Lippo Vanni”, *Rassegna d’Arte Antica*, τχ. 4 (Μάιος-Ιούνιος 1917), σελ. 97-100.

και αυτό που ανήκει στη συλλογή του Henry Walters (1848-1931) (Εικόνα 22) στη Βαλτιμόρη. Ο Μπέρενσον ξεκίνησε την συνεργασία του με τον Ουόλτερς το 1909, ζητώντας του να μελετήσει αφιλοκερδώς την συλλογή του, και να δημοσιεύσει έναν εικονογραφημένο κατάλογο, κάνοντας γνωστά τα έργα του.³⁹⁰ Τον επόμενο χρόνο, όπως σημειώνει ο Stanley Mazaroff, ο Ουόλτερς του ανέθεσε να βρει ιταλικούς πίνακες ώστε να εμπλουτίσει την συλλογή του, με ποσοστό αμοιβής το 10% από την τιμή αγοράς του κάθε πίνακα. Αγόρασε συνολικά 36 πίνακες, μέσω του Μπέρενσον, όπως Lo Spagna (1450-1528), Polidoro Lanciano (1515-1565) και Butinone (1450-1507) σε χαμηλές τιμές που κυμαίνονταν από 100 μέχρι 10.000 χιλιάδες δολάρια. Το 1912 ο Μπέρενσον αποφάσισε να διακόψει την συνεργασία του με τον Ουόλτερς, λόγω του δεσμευτικού του συμβολαίου, με τον έμπορο έργων τέχνης Joseph Duveen και δεν πρόλαβε να επιμεληθεί τον κατάλογο της συλλογής του, αν και είχε ξεκινήσει να γράφει, όπως φαίνεται, από ένα χειρόγραφο στο αρχείο του στην Villa I Tatti.³⁹¹

Ο Lippo Vanni (Σιένα, 1315 - 1375) ήταν ζωγράφος και μικρογράφος, και όπως μας πληροφορεί ο Μπέρενσον, δεν ήταν γνωστός προτού ανακαλυφθεί η υπογραφή του στο έργο *Η Στέψη της Παρθένου* στο Palazzo Pubblico στη Σιένα. Το 1910 είδε ένα υπογεγραμμένο έργο του Βάννι το *Άγιος Παύλος* στη συλλογή Bartolini-Salimbeni και δεν μπόρεσε να το ξεχωρίσει από ένα έργο του Lippo Memmi. Μια φωτογραφία που είχε για ένα τρίπτυχο στο SS. Sisto e Domenico (Εικόνα 23) δεν ήταν αρκετά καθαρή ώστε να του δώσει πληροφορίες.³⁹² Όταν το έργο αυτό δημοσιεύθηκε το 1910 στο περιοδικό *Rassegna d' Arte Senese* κατάλαβε πως είναι του Βάννι και είδε επιρροές από συγχρόνους του, τους Lippo Memmi και Luca di Tomé.³⁹³ Στον πίνακα αυτό απεικονίζεται η Παναγία να κάθεται λοξά σε ένα θρόνο με τον Χριστό στα γόνατά της και από την άλλη μεριά ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής και η Αγία Αούρεα. Στο δεξί φύλλο απεικονίζονται ο Άγιος Ιερώνυμος και πιθανώς ο Άγιος Βαρθολομαίος με τον *Ευαγγελισμό της*

³⁹⁰ Stanley Mazaroff, "Henry Walters and Bernard Berenson" στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 65 & σελ. 62: Ο συγγραφέας αναφέρει πως ο Ουόλτερς είχε αγοράσει το 1902 την συλλογή του Don Marcello Massarenti (1817- 1905), αρμόδιου των ελεημοσυνών του Πάπα Λέοντα XIII (1810-1903), έναντι ενός εκατομμυρίου δολαρίων. Το τρίπτυχο που σχολιάζει ο Μπέρενσον προέρχεται από αυτή την συλλογή.

³⁹¹ Stanley Mazaroff, *όπ.π.*, σελ. 66-69.

³⁹² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 37.

³⁹³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 41.

Παρθένου και στο αριστερό φύλλο ο Άγιος Δομήνικος, ένας Άγιος με σημαία και ο Αρχάγγελος Γαβριήλ.³⁹⁴ Το έργο μας λέει δεν μπορεί να συγκριθεί με κανένα του Τρετσέντο, είναι μοναδικό για την εποχή του και είναι αδιαμφισβήτητα του Βάννι. Σε αυτόν απέδωσε και το *Παναγία με Θείο Βρέφος* στην Πινακοθήκη της Περούτζια (Εικόνα 24), το οποίο στο χρώμα και την τεχνική μοιάζει με το τρίπτυχο του Walters. Το τρίπτυχο του Walters αποδεικνύεται πως είναι του Βάννι από το ύφασμα στον θρόνο της Παναγίας, από τα μαλλιά, τα αυτιά και τα πόδια του Χριστού. Στο ίδιο συμπέρασμα είχε καταλήξει και ο Giacomo de Nicola.³⁹⁵ Το χαρακτηριστικό του Βάννι είναι τα στρογγυλά κεφάλια και πρόσωπα των Αγίων ενώ το πιο εκκεντρικό είναι οι βόστρυχοι στα γένια του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή. Η Αγία Αούρεα υπάρχει στο ενυπόγραφο του έργο στο SS. Domenico e Sisto, και πιστεύει πως και το τρίπτυχο ζωγραφίστηκε για την ίδια Σιενέζικη εκκλησία. Δεν κατάφερε να βρει κανένα στοιχείο για το πότε εκτελέστηκε ο πίνακας, αλλά υποθέτει πως είναι μεταγενέστερο από το έργο που είναι ενυπόγραφο. Το άλλο τρίπτυχο στην Πινακοθήκη του Βατικανού (Εικόνα 25) απεικονίζει τον Άγιο Δομήνικο ανάμεσα στον Άγιο Θωμά τον Ακινάτη και τον Άγιο Πέτρο. Ο Μπέρενσον διαπιστώνει πως το χρώμα και η τεχνική αυτού του έργου παρουσιάζουν ομοιότητες με τον πίνακα στην Περούτζια και το τρίπτυχο του Walters. Ο Άγιος Θωμάς μοιάζει με έναν Άγιο στην πρεντέλλα του

³⁹⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 38.

³⁹⁵ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 40.



Εικόνα 22: Lippo Vanni, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Έξι Αγίους*, 1350-59, Walters Art Museum, Βαλτιμόρη



Εικόνα 23: Lippo Vanni, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος, Δύο Αγίους και Δύο Αγγέλους*, SS. Domenico e Sisto, Ρώμη

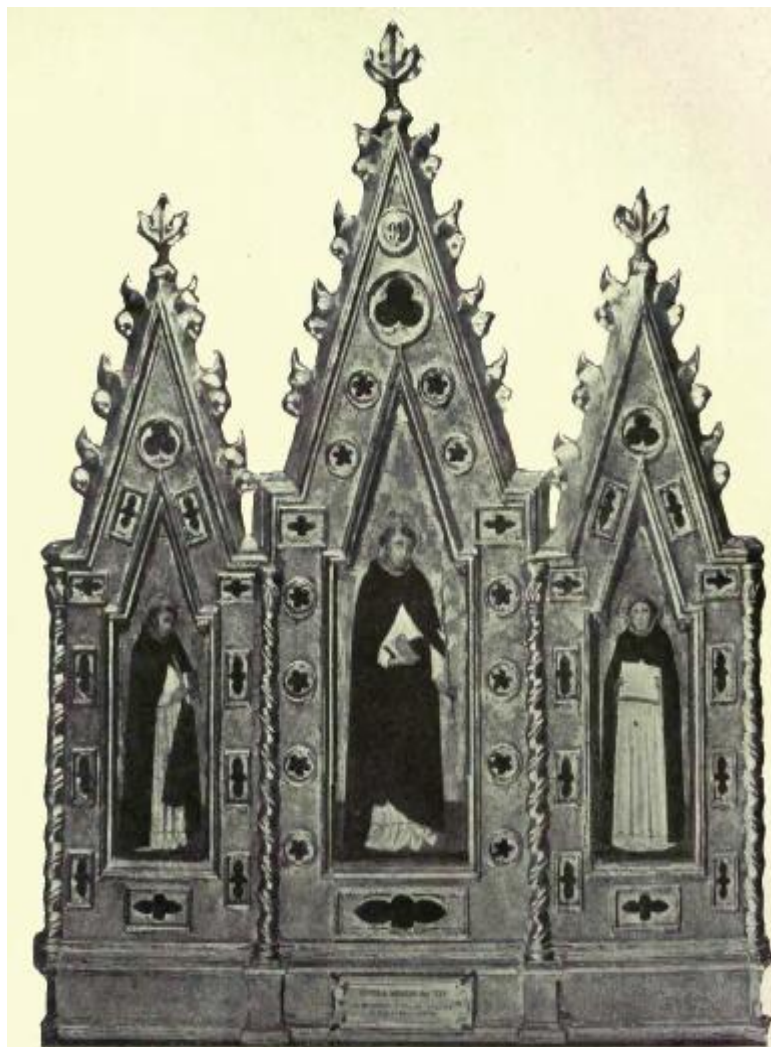


Εικόνα 24: Lippo Vanni, *Παναγία με Θείο Βρέφος*, Galleria Nazionale dell' Umbria, Περούτζια

SS. Domenico e Sisto. Το αλτάρι στην τελευταία εκκλησία και ο πίνακας στην Περούτζια προδίδουν ότι ο Βάννι γνώριζε την τέχνη της Φλωρεντίας.³⁹⁶ Επίσης, βλέπει πως η δράση και η σύνθεση προέρχονται από τον Ambrogio Lorenzetti, και η δομή και το σχεδίασμα, από τον πιο Σιενέζο από όλους τους Φλωρεντινούς, όπως γράφει, τον Bernardo Daddi (π. 1280- 1348).³⁹⁷

³⁹⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 41.

³⁹⁷ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 42.



Εικόνα 25: Lippo Vanni, *Άγιος Δομήνικος, Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης και Άγιος Πέτρος*, Πανακοθήκη Βατικανού

Το βιβλίο του *Studies in Medieval Painting* που επανεκδόθηκε στην Αμερική στα 1975,³⁹⁸ είναι μια συλλογή δοκιμίων,³⁹⁹ που έγραψε τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όταν δούλευε με σημαντικούς συλλέκτες και εμπόρους έργων τέχνης. Τα δοκίμια αυτά δημοσιεύθηκαν στα περιοδικά *Art in America*, *Gazette des Beaux Arts*, *Staedeljahrbuch*, *Dedalo*, και *Bolletino del Ministero della Pubblica Istruzione*. Το βιβλίο του είναι αφιερωμένο στην μνήμη τριών ιστορικών της τέχνης των Claude Phillips, Emile Bertaux και Giacomo de Nicola. Ο Claude Phillips (1846-1924) ήταν ο πρώτος επιμελητής της συλλογής Wallace στο Λονδίνο στα 1897, ο οποίος ασχολήθηκε με το έργο των Τιτσιάνο, Ρέινολντς, και Βαττώ και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα έγραψε θετικά για τους μεταμπρεσιονιστές ζωγράφους, όπως τους Σεζάν, Βίνσεντ βαν Γκογκ και άλλους.⁴⁰⁰ Ο Emile Bertaux (1869-1917) ήταν μελετητής της μεσαιωνικής τέχνης, καθηγητής ιστορίας της τέχνης στα Πανεπιστήμια της Λυών και της Σορβόνης, επιμελητής στο Musée Jacquemart-André στο Παρίσι και εκδότης του περιοδικού *Gazette des Beaux Arts*.⁴⁰¹ Ο Giacomo de Nicola (1879-1926) ήταν μελετητής της Σιενέζικης τέχνης, συνεργάτης πολλών ιταλικών περιοδικών (*L'Arte*, *Bullettino senese di storia patria*, *La Rassegna d' atre senese*, *Vita d' arte*) και από το 1913 μέχρι το 1924 διευθυντής στο Museo Nazionale del Bargello στην Φλωρεντία.⁴⁰²

Ο Μπέρενσον ως πηγές για τις μελέτες του, χρησιμοποίησε τα βιβλία του Arduino Colasanti, *Gentile da Fabriano* (1909), του Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting* (1923-38) και το βιβλίο του Pietro Toesca *Storia dell' Arte Italiana* (1913-1927), το οποίο χαρακτήρισε «αριστούργημα ιστορικής γνώσης».⁴⁰³ Με τον Pietro Toesca (1877-1962) είχαν

³⁹⁸ Bernard Berenson, *Studies in Medieval Painting*, Νιού Χέιβεν, CT: Yale University Press, 1930 (α' έκδοση)

³⁹⁹ Το βιβλίο περιέχει τα εξής κεφάλαια: I. Two Twelfth-Century Paintings from Constantinople II. A Newly Discovered Cimabue III. A Nativity and Adoration of the School of Pietro Cavallini in the Collection of Mr. John G. Johnson IV. An Antiphonary with Miniatures by Lippo Vanni V. Early Paintings by Alegetto Nuzi VI. A Panel by Roberto Oderisi VII. Notes on Tuscan Painters of the Trecento in the Staedel Museum at Frankfort VIII. Italian Illustrators of the Speculum Humanae Salvationis.

⁴⁰⁰ Denys Sutton, "Phillips, Sir Claude" στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 24, σελ. 638.

⁴⁰¹ Tessa Garton, "Bertaux, Emile" στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 3, σελ. 851.

⁴⁰² Το βιογραφικό του Giacomo de Nicola αντλήθηκε από τον ιστότοπο: [www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-de-nicola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-de-nicola_(Dizionario-Biografico)) (Πρόσβαση: 18/4/2018).

⁴⁰³ Bernard Berenson, *Studies in medieval painting*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1975, σελ. 30.

ιδρύσει στα 1931 μια εταιρεία για την αναπαραγωγή αδημοσίευτων εικονογραφημένων χειρογράφων.⁴⁰⁴

Έχω επιλέξει το δοκίμιο του “Early Paintings by Allegretto Nuzi”⁴⁰⁵ στο οποίο σχολιάζει έργα που είναι με βεβαιότητα του Νούτσι (Φαμπριάνο, 1315 - Φαμπριάνο, 1373), εκτός από τρία έργα, όπως σε εκείνο στο οποίο ο Νούτσι συνεργάστηκε με τον Puccio di Simone (πέθανε στα 1362) που δούλευε στην Φλωρεντία, και δύο που αποδόθηκαν αργότερα στον Puccio di Simone από τον Βιεννέζο ιστορικό της τέχνης και καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, Richard Offner (1889-1965)⁴⁰⁶ και τον Ρομπέρτο Λόνγκι.⁴⁰⁷ Εδώ, αρχίζει την συζήτηση σχετικά με ένα τρίπτυχο (Εικόνα 26) του Νούτσι που είχε κάποτε στη συλλογή του ο βιομήχανος Carl W. Hamilton (1886-1967) στη Νέα Υόρκη.⁴⁰⁸ Με τον Χάμιλτον, γνωρίστηκε την δεκαετία του 1920, και τον συμβούλεψε στην αγορά πολλών ιταλικών πινάκων. Η συλλογή του, αποτελούνταν από πίνακες των Domenico Veneziano, Fra Angelico, Piero della Francesca, Puccio di Simone κ.ά., πολλοί από τους οποίους στεγάζονται τώρα στην National Gallery of Art στην Ουάσιγκτον.⁴⁰⁹

Εξετάζοντας λοιπόν, μια φωτογραφία ενός τριπτύχου που χρονολογείται στα 1354 και αποδίδεται στον Νούτσι και εξετάζοντας και ένα τρίπτυχο στην Macerata (Εικόνα 27), υπογεγραμμένο από τον Νούτσι και χρονολογημένο στα 1369, κατάλαβε μας λέει πως είναι από τον ίδιο ζωγράφο. Όταν είδε το πρωτότυπο δεν είχε καμία αμφιβολία ότι ήταν ένα έργο του Τρετσέντο.

⁴⁰⁴ Fiorella Gioffredi Superbi, “The photograph and Bernard Berenson : the story of a collection”, *Visual resources*, τόμ. 26, τχ. 3, 2010, σελ. 17, σελ. 302.

⁴⁰⁵ Bernard Berenson, “Prime opere di Allegretto Nuzi”, *Bollettino d' Arte*, τχ. 1 (Ιανουάριος 1922), σελ. 297-309.

⁴⁰⁶ John Pope-Hennessy, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton University Press, Πρίνστον, 1987, σελ. 58: Ο Richard Offner αναγνώρισε το αλτάρι του Αγίου Αντωνίου στο Φαμπριάνο ως έργο του Puccio di Simone.

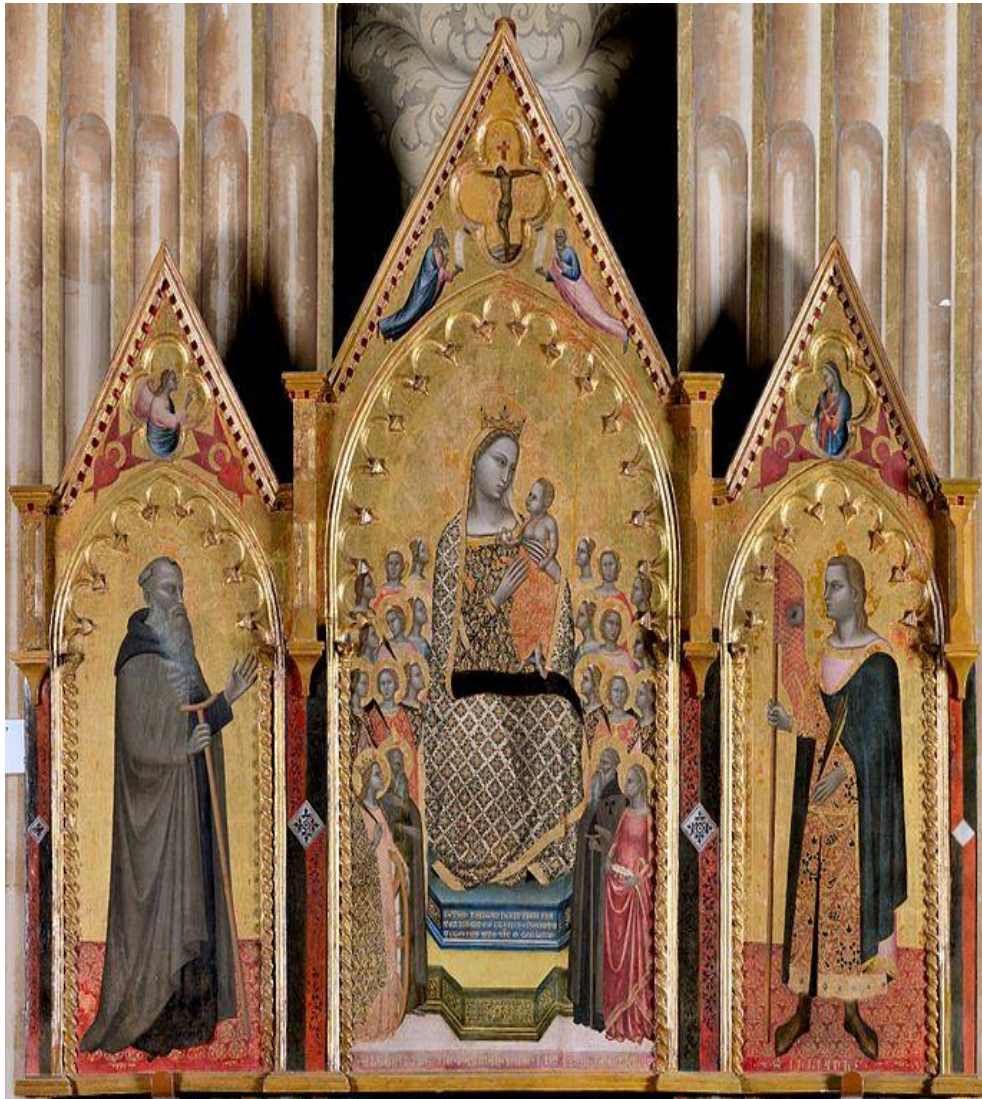
⁴⁰⁷ Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, τόμ. 5, The Fourteenth Century, Νέα Υόρκη, 1947 και Roberto Longhi, “Qualità e industria in Taddeo Gaddi”, *Paragone*, τόμ. 10, τχ. 111, 1959, σελ. 3-12. Βλ. το σχετικό λήμμα στον ιστότοπο [www.treccani.it/enciclopedia/puccio-di-simone_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/puccio-di-simone_(Dizionario-Biografico)) (Πρόσβαση: 18/4/2018).

⁴⁰⁸ Bernard Berenson, *Studies in medieval painting*, όπ.π., σελ. 63.

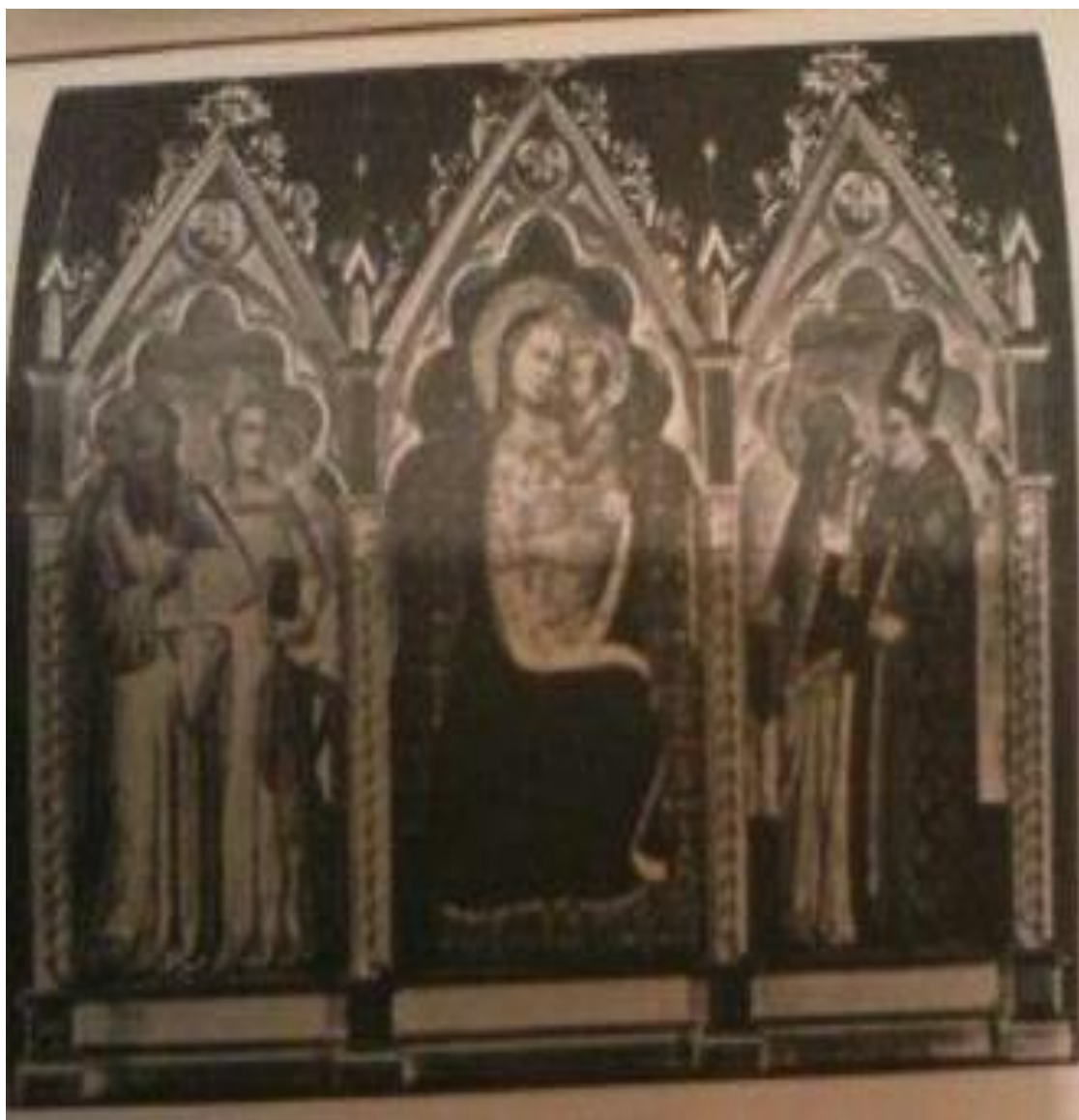
⁴⁰⁹ David Alan Brown, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσιγκτον, National Gallery of Art, 1979, σελ. 22.



Εικόνα 26: Puccio di Simone και Allegretto Nuzi, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1354, Συλλογή Andrew W. Mellon, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον



Εικόνα 27: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1369, Chiesa Cattedrale di San Giuliano, Μασσεράτα



Εικόνα 28: Allegretto Nuzi, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Τέσσερις Αγίους*, Corsini Gallery, Φλωρεντία



Εικόνα 29: Puccio di Simone, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγγέλους*, π. 1350, 97 x 57 cm, Norton Simon Museum of Art, Πασαντίνα

Ταξίδεψε στο Φαμπριάνο και είδε ένα αλτάρι χρονολογημένο στα 1353 το οποίο αναπαριστούσε τον Άγιο Αντώνιο, και έμοιαζε με το έργο του Χάμιλτον. Τα τοποθετεί και τα δύο στην ίδια χρονική περίοδο του Νούτσι.⁴¹⁰ Στο τρίπτυχο του Χάμιλτον οι φιγούρες, η δράση, τα σγουρά μαλλιά και τα μυτερά στέμματα, προέρχονται, σύμφωνα με τον Μπέρενσον, από τον Φλωρεντικό καλλιτέχνη Bernardo Daddi (π. 1280-1348). Ο Νούτσι, πράγματι, ταξίδεψε στην Φλωρεντία στα 1346 και επηρεάστηκε από το έργο του Ντάντι και του Maso di Banco (πέθανε το 1348). Εκεί γνωρίστηκε και με τον ντι Σιμόνε και συνεργάστηκαν αργότερα στο Φαμπριάνο σε ένα τρίπτυχο.⁴¹¹ Το τρίπτυχο αυτό το συγκρίνει με το τρίπτυχο του Νούτσι στην Πινακοθήκη Corsini στην Φλωρεντία (Εικόνα 28) και με έναν πίνακα που βρισκόταν τότε στην συλλογή του Philip Lehman στη Νέα Υόρκη (Εικόνα 29), και τα οποία βλέπει πως παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Πιστεύει πως το τρίπτυχο του Χάμιλτον αποδόθηκε στον Νούτσι επειδή φαινόταν πως ήταν αντίγραφο ενός γνωστού έργου του Νούτσι στην

⁴¹⁰ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 63.

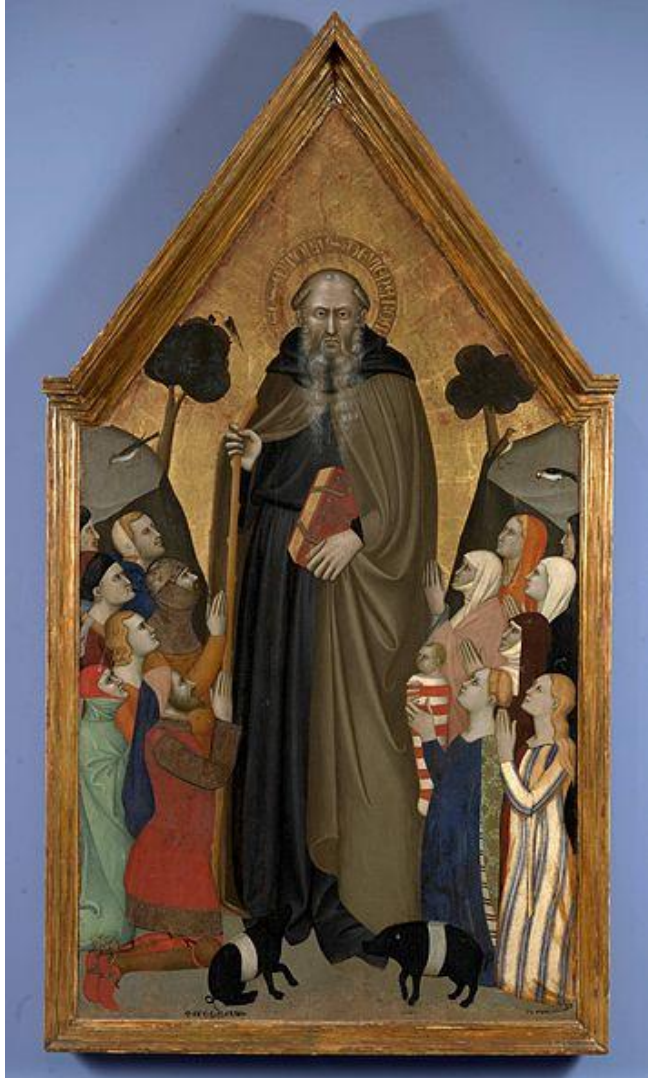
⁴¹¹ John Pope-Hennessy, *όπ.π.*, σελ. 60.

Macerata.⁴¹² Ένα άλλο έργο που πίστευε πως ήταν του Νούτσι ήταν το *Άγιος Αντώνιος* (Εικόνα 30) που βρίσκεται στην Δημοτική Πινακοθήκη στο Φαμπριάνο. Το χαρακτηρίζει ένα από τα πιο ελκυστικά πορτρέτα του Τρετσέντο. Το έργο αυτό όπως το τρίπτυχο του Χάμιλτον και το τρίπτυχο του Lehman έχουν για τον Μπέρενσον την ίδια τεχνική, το ίδιο χρώμα, την ίδια ποιότητα περιγράμματος, τις ίδιες πτυχώσεις, τα ίδια χέρια και αυτιά, τους ίδιους τύπους προσώπου, το ίδιο Θείο Βρέφος. Πίστευε πως αυτοί οι τέσσερις πίνακες ζωγραφίστηκαν ο ένας μετά τον άλλον.⁴¹³ Τα χρονολογημένα έργα του Νούτσι, εκτός από αυτό στο Φαμπριάνο και το τρίπτυχο του Χάμιλτον, είναι από την τελευταία δεκαετία της ζωής του. Το τρίπτυχο στο Βατικανό στα 1365 (Εικόνα 31), το πολύπτυχο στο Αρίγο στα 1366 (Εικόνα 32), το αντίγραφο του τριπτύχου του στην Macerata στα 1369 και η *Παναγία Fornari* στα 1372 που βρίσκεται τώρα στην Πινακοθήκη του Ουρμπίνο.⁴¹⁴

⁴¹² Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 65.

⁴¹³ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 66.

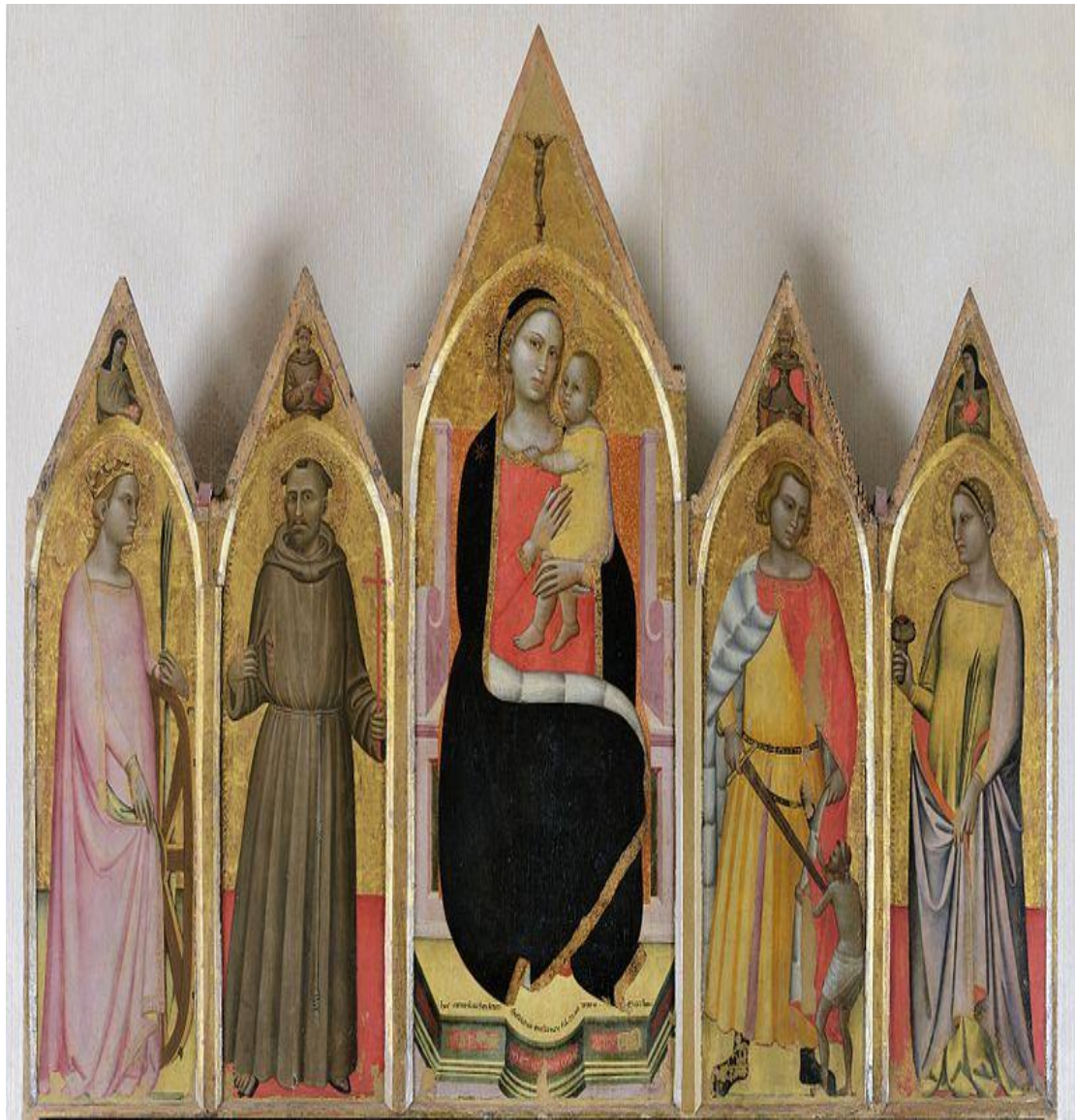
⁴¹⁴ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 68.



Εικόνα 30: Puccio di Simone, *Άγιος Αντώνιος*, 1353, Pinacoteca Civica, Φαμπριάνο



Εικόνα 31: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1365, Πινακοθήκη Βατικανού



Εικόνα 32 : Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Τέσσερις Αγίους*, 1366, Palazzo Comunale, Απίρο

Πριν από πολλά χρόνια μας λέει, είχε την τύχη να αναγνωρίσει δύο έργα του Νούτσι, ένα μικρό τρίπτυχο στο Ντιτρόιτ (Εικόνα 33) το οποίο ανήκε στην συλλογή της οικογένειας del Turco της Φλωρεντίας, αργότερα πέρασε στην συλλογή του James E. Scripps και ο τελευταίος το δώρισε στο Ινστιτούτο Τεχνών του Ντιτρόιτ,⁴¹⁵ και μια *Στέψη της Παρθένου* (Εικόνα 34) που ανήκε τότε στην συλλογή Frederick Cook στην Αγγλία. Στο τρίπτυχο του Ντιτρόιτ με θέμα την *Γέννηση* (αριστερό φύλλο) μας λέει πως η διαπραγμάτευση του θέματος είναι εμπνευσμένη από τον Ντάντι και θα μπορούσε να είναι το πρωιμότερό του έργο. Ο Νούτσι, όπως ισχυρίζεται ο Μπέρενσον, γύρω στα 1346 πρέπει να μαθήτευσε δίπλα στους Φλωρεντινούς ζωγράφους. Οι άγγελοι έχουν τους ίδιους βοστρύχους και τα ίδια διαδήματα όπως στο τρίπτυχο του Χάμιλτον, ενώ το τοπίο μοιάζει με αυτό στο Φαμπριάνο.⁴¹⁶ Ο Μπέρενσον παρατηρεί πως «η χρυσή σκίαση σχεδίου με διαγράμμιση στο φόρεμα της Παρθένου είναι Βυζαντινισμός που διήρησε αργότερα στην Εμίλια, Ρομάνια και στις Μάρκε απ' ότι στην Φλωρεντία.»⁴¹⁷ Οι απόψεις του γύρω από την Βυζαντινή τέχνη είναι καταγεγραμμένες από τον φίλο του Umberto Morra, στο βιβλίο που έγραψε με τίτλο *Conversations with Berenson*, στο οποίο ο Μπέρενσον δήλωνε πως «Το Βυζάντιο είναι η αρχή όλης της τέχνης του δυτικού κόσμου.»⁴¹⁸ και «Ο Βυζαντινός πολιτισμός ήταν πολύ ισχυρός στην Ιταλία και άκμασε εκ νέου στα τέλη του 14ου αιώνα.»⁴¹⁹ Έτσι, λοιπόν, βλέπει πως ο Βυζαντινισμός του Νούτσι πιθανόν να προήλθε από τον Giovanni Baronzio (πέθανε πριν το 1362) ο οποίος δούλεψε στην Ρομάνια και τις Μάρκε και είχε δεχθεί την βυζαντινή επίδραση. Αυτό το βλέπουμε στο έργο του Βατικανού στα 1365, προεξοφλώντας όπως γράφει τους Βυζαντινιστές του 15ου και 16ου αιώνα στην Βενετία και την Απουλία. Την *Στέψη της Παρθένου* της συλλογής Frederick Cook την τοποθετεί χρονολογικά περίπου με το τελευταίο

⁴¹⁵ Chandler R. Post, "A Triptych by Allegretto Nuzi at Detroit", *Bulletin of the Detroit Museum of Art*, τόμ. 10, τχ. 2 (Οκτώβριος, 1915), σελ. 1: Το τρίπτυχο αυτό αποδόθηκε πρώτα από τον Μπέρενσον στο βιβλίο του *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1909, σελ. 131) και από την Μαίρη Μπέρενσον στο άρθρο της "L' exposition d' ancien art ombrien à Pérouse", *Gazette des Beaux-Arts*, τόμ. 38, 1907, σελ. 222.

⁴¹⁶ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 68.

⁴¹⁷ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 68.

⁴¹⁸ Umberto Morra, *Conversations with Berenson*, μτφρ. Florence Hammond, Βοστώνη, Houghton Mifflin, 1965, σελ. 20. Οι απόψεις του αυτές αποκρυσταλλώθηκαν τον Φεβρουάριο του 1931.

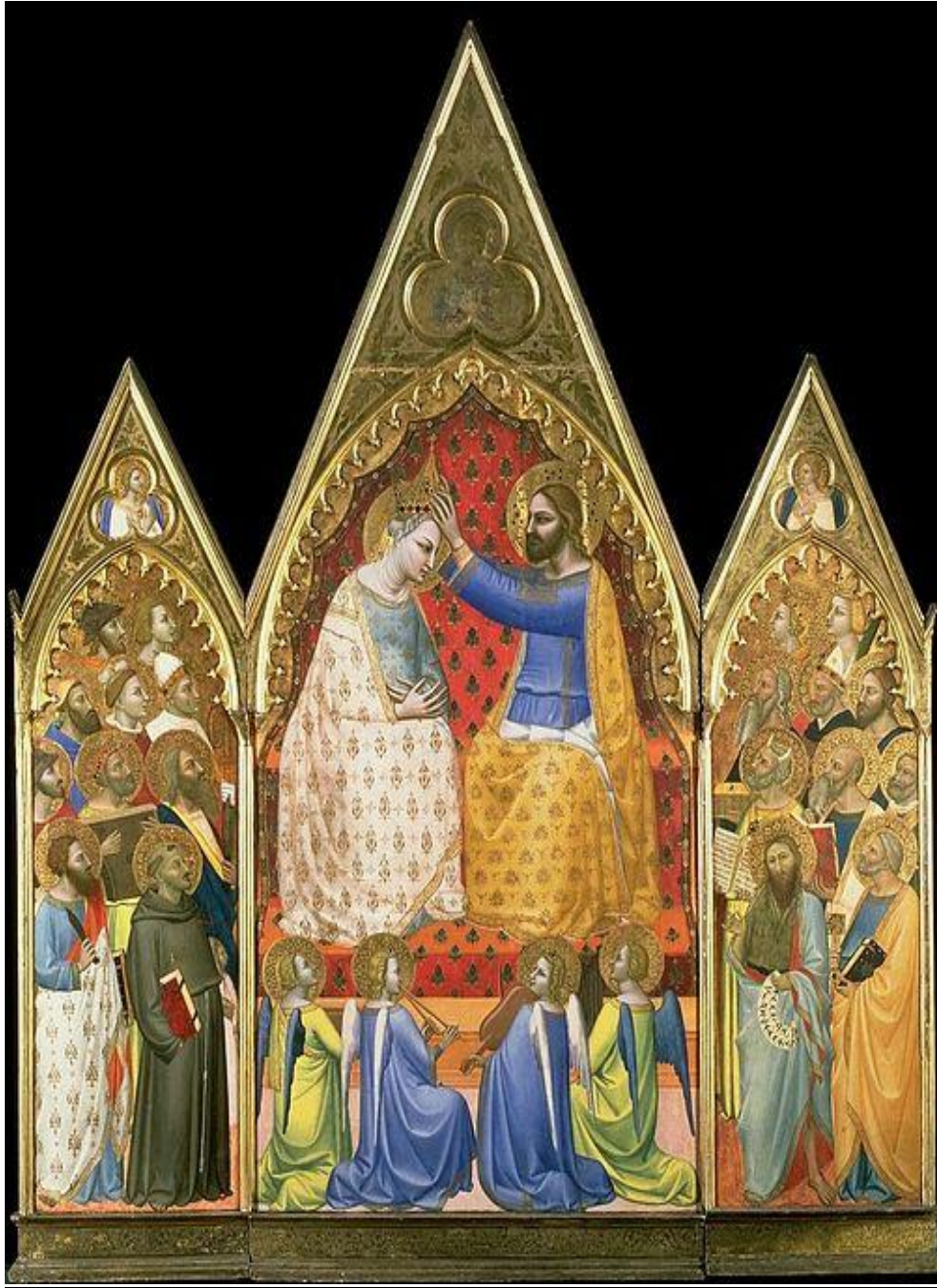
⁴¹⁹ Umberto Morra, *όπ.π.*, σελ. 28.

έργο το οποίο μοιάζει με ένα έργο του εργαστηρίου του Ντάντι, με το ίδιο θέμα στην Ακαδημία της Φλωρεντίας. Τώρα, μας λέει, που έχει αφιερωθεί στη μελέτη των ζωγράφων του Τρετσέντο της Κεντρικής Ιταλίας και διαθέτει περισσότερη πείρα, αν γνώριζε τον κάτοχο του τριπτύχου του Χάμιλτον, θα του πρότεινε να συμπεριλάβει το έργο αυτό στους “Καταλόγους με τους Αυθεντικούς Ιταλικούς Πίνακες”, όπως είχε κάνει και με το τρίπτυχο της Ντιζόν στο βιβλίο του *The Central Italian Painters of the Renaissance*, το 1909.⁴²⁰

⁴²⁰ Bernard Berenson, *όπ.π.*, σελ. 73. Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam’s Sons, Νέα Υόρκη, 1909, σελ. 131: Τρίπτυχο του Allegretto Nuzi, Παναγία, Σταύρωση, Γέννηση, Συλλογή Maciet.



Εικόνα 33: Allegretto Nuzi, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, τέμπρα σε ξύλο, 77, 5 x 53, 3 x 12, 7 εκ., Detroit Institute of Arts, Ντιτρόιτ



Εικόνα 34: Allegretto Nuzi, *Η Στέψη της Παναγίας*, π. 1350, City Art Gallery, Σαουθάμπτον

Επίλογος

Ο Μπέρναρντ Μπέρενσον ήταν ένας αυτοδίδακτος ιστορικός της τέχνης, όπως οι περισσότεροι ειδήμονες του 19ου αιώνα. Οι γνώσεις του, πάνω στην τέχνη, προήλθαν από το προσωπικό διάβασμα και τα ταξίδια. Από μικρός είχε δείξει ενδιαφέρον για τα βιβλία και επισκεπτόταν συχνά τη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Βοστώνης, όπως μαθαίνουμε από τον Ernest Samuels.⁴²¹ Έμαθε να διαβάζει σε επτά γλώσσες και τα ενδιαφέροντά του εκτείνονταν από την λογοτεχνία, την ψυχολογία, την φιλοσοφία, την ιστορία μέχρι την ποίηση. Ήταν ένας άνθρωπος των γραμμάτων, ο οποίος είχε χαρακτηριστεί δίκαια από την Iris Origo ως «ο τελευταίος αληθινός ουμανιστής, ίσως, της Δυτικής Ευρώπης.»⁴²² και από τον Kenneth Clark «ο τελευταίος διάδοχος του Πετράρχη».⁴²³ Η πολυμαθειά του, αντικατοπτρίζεται στα γραπτά του και στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε την τέχνη. Σε ένα γράμμα του στα 1890 έγραφε πως «Αυτό που πρωταρχικά με ενδιέφερε από τα δεκατρία μου χρόνια είναι η ιστορία της εξέλιξης των ιδεών και των μέσων έκφρασης - αυτό που στη Γερμανία αποκαλείται η ιστορία του πολιτισμού.»⁴²⁴ Σκοπός του ήταν να γράψει μια ολοκληρωμένη ιστορία της τέχνης από την πτώση του Μεγάλου Κωνσταντίνου μέχρι τον Τζόττο, κάτι που όμως, δεν πραγματοποίησε.⁴²⁵

⁴²¹ Ernest Samuels, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Κέμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, σελ. 1.

⁴²² Iris Origo, "Introduction" στο Bernard Berenson, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, σελ. x.

⁴²³ Kenneth Clark, "Thoughts of a Great Humanist. Aesthetics and History in the Visual Arts by Bernard Berenson", *The Burlington magazine*, τόμ. 91, τχ. 554, 1949, σελ. 144.

⁴²⁴ William Mostyn-Owen, "The Bernard Berenson Treasury, επιμ. Hanna Kiel, εισαγωγή Harold Acton, Methuen, Colloqui con Berenson by Umberto Morra, Milan, Garzanti, Sunset and Twilight, from the Diaries of 1947 to 1958 by Bernard Berenson, επιμέλεια και επίλογος Nicky Mariano, εισαγωγή Iris Origo, Hamish Hamilton", *The Burlington Magazine*, τόμ. 107, τχ. 747, (Ιούνιος, 1965), σελ. 328.

⁴²⁵ Isabelle Hyman, "Bernard Berenson and Archer Huntington" στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 344.

Ήταν ένας από τους λίγους ιστορικούς της τέχνης της γενιάς του, που ειδικεύτηκαν στην πρώιμη Ιταλική ζωγραφική και παράλληλα εκτίμησαν την μοντέρνα τέχνη του 19ου αιώνα, όπως τους Γάλλους Ιμπρεσιονιστές, τον Σεζάν, τον Ντεγκά, τον Ουίςλερ, και πολλούς άλλους.⁴²⁶ Υπερασπίστηκε την τέχνη του Henri Matisse (1869-1954) με άρθρο του στις 12 Νοεμβρίου του 1908 στο περιοδικό *Nation* με τίτλο “De Gustibus”, ύστερα από την αρνητική κριτική που δέχτηκαν τα έργα του στο Salon d’ Automne.⁴²⁷ Μέσα σε λίγα, όμως, χρόνια άλλαξε γνώμη για την μοντέρνα τέχνη και την θεώρησε «παρακαμιακή», αν και συνέχισε να εκτιμά μερικούς ζωγράφους, όπως τον Πικάσο.⁴²⁸

Στις μελέτες του επικεντρώθηκε σε ζητήματα απόδοσης έργων μείζονων και ελάσσονων καλλιτεχνών της πρώιμης Αναγέννησης, που είχε ανακαλύψει και μελετήσει στην Ιταλία. Η συμβολή του στη μελέτη Ιταλών πριμιτίφ ζωγράφων στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν σημαίνουσα. Ο Philippe de Montebello, διευθυντής τότε του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, έγραφε στον πρόλογο του καταλόγου για την έκθεση *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, που πραγματοποιήθηκε στο ίδιο μουσείο από τις 20 Δεκεμβρίου 1988 μέχρι τις 19 Μαρτίου του 1989, ότι ο Μπέρναρντ Μπέρενσον ήταν υπεύθυνος για την δημοτικότητα της Σιενέζικης τέχνης μαζί με άλλους επιφανείς Αμερικανούς συλλέκτες.⁴²⁹ Οι Σιενέζοι πριμιτίφ είχαν αγνοηθεί για αιώνες και εκτιμήθηκαν τον 19ο αιώνα από τους Γάλλους μελετητές Α. Φρανσουά Ρίο και Αρτό ντε Μοντόρ. Η συστηματική μελέτη των πριμιτίφ, μετά από την επανανακάλυψη των Γάλλων ιστοριογράφων του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, ξεκίνησε με τις εκθέσεις των Φλαμανδών και Γάλλων πριμιτίφ στις αρχές του 20ού αιώνα. Η πρώτη έκθεση αφιερωμένη σε πριμιτίφ Φλαμανδούς ζωγράφους έλαβε χώρα στην Μπρυζ στις 15 Ιουνίου του 1902 με τίτλο *L’ Exposition des Primitifs flamands et*

⁴²⁶Denys Sutton, “Bernard Berenson. The Making of a Legend by Ernest Samuels, Belknap Press, Harvard University Press, 1987, The Partnership: the secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen by Colin Simpson, The Bodley Head, London, 1987”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 129, τχ. 1017, (Δεκέμβριος, 1987), σελ. 817.

⁴²⁷ May Ann Calo, “Bernard Berenson and America”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 11 και υπ. 18, σελ. 17.

⁴²⁸ May Ann Calo, “The “Protean Acrobat of Painters” and the “Ostentation of the Obvious”: Bernard Berenson on Modern Art”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 34, τχ. 2, 1994, σελ. 3.

⁴²⁹ Philippe de Montebello, “Foreword” στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, (επιμ. καταλόγου έκθεσης) Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. ix.

d' Art ancien στο Hôtel Gruuthuuse.⁴³⁰ Η έκθεση αυτή, σύμφωνα με τον ιστορικό της τέχνης, Paul Vitry, ενέπνευσε τον Henri Bouchot στο να διοργανώσει δυο χρόνια αργότερα στο Παρίσι μια έκθεση αφιερωμένη στους Γάλλους πριμιτίφ με τίτλο *L'Exposition des Primitifs français*. Ο Bouchot και η ομάδα του, όπως μας πληροφορεί ο Vitry, επικεντρώθηκαν σε καλλιτέχνες του 14ου, 15ου και 16ου αιώνα και σκοπός της έκθεσης ήταν να υπενθυμίσει στο κοινό το «ένδοξο παρελθόν» και την «τελειότητα» των Γάλλων πριμιτίφ.⁴³¹ Την χρονιά αυτή του 1904 ιδρύθηκε το βελγικό περιοδικό *Les Arts anciens de Flandre* για να τιμήσει την μνήμη της έκθεσης του 1902, που σκοπός της ήταν η ανάδειξη της εθνικής κληρονομιάς.⁴³² Ο εθνικιστικός απόηχος των εκθέσεων αυτών ήταν φανερός.⁴³³ Ακολούθησαν την ίδια χρονιά και άλλες εκθέσεις όπως η έκθεση στην Σιένα με τίτλο *Mostra dell' antica arte senese* στο Palazzo Pubblico⁴³⁴ και στο Ντύσελντορφ η έκθεση με τίτλο *Meisterwerke Westdeutscher Malerei*.⁴³⁵

Ο Μπέρενσον, έχοντας μελετήσει κάθε είδους πηγή, που σχετιζόταν με τους Ιταλούς πριμιτίφ, προσπάθησε να αναδείξει την δημιουργική τους φύση, εξετάζοντας ζητήματα αισθητικά, μορφολογικά, χρονολογίας και επιρροών, φτιάχνοντας στον καθένα έναν μικρό κατάλογο (*catalogue raisonné*) με τα έργα τους, με μοναδικά του εργαλεία, την εξαιρετική οπτική του μνήμη και την οξύνοια του πνεύματός του. Οι δύο, αυτές τελευταίες αρετές του, στάθηκαν πολύτιμες όχι μόνο στους μελετητές της ιταλικής αναγεννησιακής τέχνης, αλλά και στους επιμελητές μουσείων, στους συλλέκτες και στους εμπόρους έργων τέχνης. Η σχέση του Μπέρενσον, με το εμπόριο έργων τέχνης, έκανε τους συνάδελφούς του δύσπιστους, ως προς τις προθέσεις του, στην ιστορία της τέχνης. Ο Edward Fowles, συνεργάτης της εταιρείας Ντουβίν που γνώριζε προσωπικά τον Μπέρενσον και ο Colin Simpson συγγραφέας του βιβλίου *Artful Partners: Bernard Berenson and Joseph Duveen* (1987) είχαν εκφράσει την

⁴³⁰Andrée Hayum, “The 1902 exhibition, *Les primitifs flamands*: Scholarly fallout and art historical reflections”, *Journal of Art Historiography*, τχ.11 (Δεκ., 2014), υπ. 7, σελ. 3: *L'Exposition des Primitifs flamands et d' Art ancien*, 15 Ιουνίου - 15 Σεπτεμβρίου 1902, Hôtel Gruuthuuse, Μπρυζ, Desclée, De Brouwer et cie, 1902.

⁴³¹Paul Vitry, “The Exhibition of French Primitives at Paris”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 5, τχ. 13, (Απρίλιος, 1904), σελ. 89.

⁴³²Andrée Hayum, *όπ.π.*, σελ. 13.

⁴³³Julia Snape, “British Primitives: W. R. Lethaby at the borders of antiquarianism and art history in the early twentieth century”, *Visual Resources*, τόμ. 32, τχ. 1-2, 2016, σελ. 29.

⁴³⁴Andrée Hayum, *όπ.π.*, σελ. 12. *Mostra dell' antica arte senese*, Απρίλιος-Αύγουστος 1904, Sordomuti di L. Lazzeri, Σιένα, 1904.

⁴³⁵Julia Snape, *όπ.π.*, σελ. 28.

άποψη πως αν ο Μπέρενσον έπαιρνε την θέση στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υορκης, η οποία θα του εξασφάλιζε ένα σταθερό μισθό, δεν θα ασχολούνταν με το εμπόριο τέχνης, και κατ'επέκταση με τον Τζόζεφ Ντουβίν.⁴³⁶

Ένας, από τους λόγους, που ο Μπέρενσον δεν θεωρείται από μερικούς, ακόμη, και σήμερα, ιστορικός της τέχνης είναι γιατί παραμέλησε τους κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες, που διέπουν ένα έργο τέχνης. Ο ρόλος του, κατά συνέπεια, ως ιστορικός υποτιμήθηκε. Ο Έρβιν Πανόφσκι στο άρθρο του “Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European” το 1954, δήλωνε, πως η ιστορία της τέχνης «αντιτίθεται στην αισθητική, την κριτική, την ειδημοσύνη και την “εκτίμηση” από τη μια μεριά, και στις εντελώς αρχαιογνωστικές μελέτες από την άλλη».⁴³⁷ Επειδή, λοιπόν, δεν θεωρούσε τον Μπέρενσον ιστορικό της τέχνης αποφάσισε να μην κάνει καμία αναφορά στο όνομα του όσον αφορά την εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης στην Αμερική. Το ίδιο, όμως, πίστευε και ο Μπέρενσον για τον Πανόφσκι. Δεν τον εκτιμούσε ως συνάδελφο και τον αποκαλούσε “Hitler of art study”.⁴³⁸ Αντίθετα, ο Γερμανός ιστορικός της τέχνης Udo Kultermann στο βιβλίο του *The History of Art History* (1993) αναφέρει τους Μπέρναρντ Μπέρενσον, Arthur Kingsley Porter (1883-1933) και Charles Rufus Morey (1877-1955) ως τους τρεις ιστορικούς που βοήθησαν στο να σχηματιστεί το μάθημα της ιστορίας της τέχνης στην Αμερική.⁴³⁹ Ο Μόρεϊ, καθηγητής μεσαιωνικής τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον, είχε γράψει για τον Μπέρενσον το 1944, πως «μετέδωσε την γνώση του στο Αμερικανικό κοινό για την μεσαιωνική τέχνη»,⁴⁴⁰ αναγνωρίζοντας, με αυτόν τον τρόπο, την συμβολή του στην μελέτη των Ιταλών πριμιτίφ, που τόσο ακούραστα έφερε εις πέρας επί εξήντα συναπτά έτη.

⁴³⁶Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιού Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013, σελ. 165.

⁴³⁷ Erwin Panofsky, “Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European”, *College Art Journal*, τόμ. 14, τχ. 1 (Φθινόπωρο, 1954), σελ. 8, ανατύπωση στο Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History in the United States*, Garden City, 1955.

⁴³⁸ Claudia Wedepohl, “Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites” στο *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σπ. 111, σελ. 168.

⁴³⁹Udo Kultermann, *The History of Art History*, Νέα Υόρκη, Abaris Books, 1993, σελ. 189.

⁴⁴⁰ Charles Rufus Morey, “Mediaeval Art and America”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 7, 1944, σελ. 1.

Βιβλιογραφία

Anderson, Jaynie, “Morelli [Morell], Giovanni (Lorenzo)” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 22, σελ. 101-103.

_____, “Mündler, Otto” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 22, σελ. 296.

_____, “Modern Connoisseurship” and the Role It Played in Shaping American Collectors’ Taste in Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, Πεννσυλβάνια, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, 2015, σελ. 28-37.

Andrews, Keith, *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1964.

Angelini, Alessandro, “Renaissance Art in Siena: Patrons, Artists and Workshops” στο *Renaissance Siena: Art for a City*, επιμ. Luke Syson, Λονδίνο, National Gallery London, 2007, σελ. 31-41.

Anonymous, “Changes in Taste”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 102, τχ. 683, (Φεβρουάριος, 1960), σελ. 51-52.

Anonymous, “Artaud de Montor, Jean-Alexis-François” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 2, σελ. 514.

Baker, Christopher, “Connoisseurs at Christ Church : Morelli, Fry and Berenson”, *Journal of the history of collections*, τόμ. 13, τχ. 2, 2001, σελ. 163-173.

Bambach, Carmen C., “Bernard Berenson’s ‘The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné’, 1903”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 151, τχ. 1279, (Οκτώβριος, 2009), σελ. 692-696.

Barolsky, Paul, "Walter Pater and Bernard Berenson", *New Criterion*, τχ. 2, 1984, σελ. 47-57.

Behrman, Sam Nathaniel, *Duveen*, Νέα Υόρκη, Random House, 1952.

Berenson, Bernhard, "Vasari in the Light of Recent Publications", *Nation*, τόμ. 56, τχ. 1450, (Απρίλιος, 1893), σελ. 271-273.

_____, "Isochromatic Photography and Venetian Pictures", *The Nation*, τόμ. 57, τχ.1480, 1893, σελ. 346-347.

_____, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, Putnam, 1899 (α' έκδοση 1897).

_____, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1902, (α' έκδοση 1901).

_____, "The Rudiments of Connoisseurship" στο *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1902, σελ. 111-148.

_____, *The Study and Criticism of Italian Art*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1903.

_____, "A Sieneese painter of the Franciscan Legend. Part I", *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ. 3, τχ. 7, (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 1903), 2-5+7-9+12-15+18-21+24-27+30-33+35.

_____, "A Sieneese painter of the Franciscan Legend. Part II(Conclusion)", *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ. 3, τχ. 9, (Νοέμβριος, 1903), σελ. 171-173+175-176+178-181+183-184.

_____, "Alunno di Domenico", *The Burlington magazine for connoisseurs*, τόμ.1, τχ. 1 (Μάρτιος, 1903), σελ. 2+6-7+10-13+16-21.

_____, *The Florentine Painters of the Renaissance with an index to their work*, Νέα Υόρκη, G.P. Putnam's Sons, 1902 (α' έκδοση 1896)

_____, *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, Λονδίνο, George Bell and Sons, 1905 (α' έκδοση 1895)

_____, *The North Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη, 1907.

_____, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη, 1909, (α' έκδοση 1897).

_____, *A Sieneese Painter of the Fransiscan Legend*, John Lane Company, Νέα Υόρκη, 1909.

_____, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, Frederic Fairchild Sherman, Νέα Υόρκη, 1918.

_____, "Zanobi Macchiavelli", *The Burlington Magazine*, τόμ. 92, τχ. 573 (Δεκέμβριος, 1950), σελ. 344-349.

_____, *Sketch for a Self-Portrait*, Νέα Υόρκη, Pantheon Books, 1949.

_____, *The Italian Painters of the Renaissance*, Λονδίνο, Phaidon Press, 1952 (α' έκδοση 1930).

_____, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*, Chapman and Hall, Λονδίνο, 1954.

_____, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works With an Index of Places, Venetian School*, Λονδίνο, Phaidon Press, 2 τόμοι, 1957.

_____, *The Passionate Sightseer : from the diaries, 1947 – 1956*, Λονδίνο, Thames & Hudson, 1960.

_____, *One Year's Reading for Fun*, εισαγωγή: John Walker, Νέα Υόρκη, Alfred A. Knopf, 1960 (α' έκδοση 1942).

_____, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works With an Index of Places, Florentine School*, Phaidon Press, Λονδίνο, 2 τόμοι, 1963.

_____, *Sunset and Twilight : From the Diaries of 1947-1958*, επιμέλεια και επίλογος: Nicky Mariano, εισαγωγή: Iris Origo, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963.

_____, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works With an Index of Places, Central Italian and North Italian Schools*, Phaidon Press, Λονδίνο, 3 τόμοι, 1968.

_____, *Studies in medieval painting*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1975 (α΄ έκδοση 1930).

_____, “On the Future of I Tatti”, (“Για το Μέλλον των I Tatti” μτφρ.: Μαρία Κωνσταντουδάκη και Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης) στην <https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson>

Berenson, Mary, “A Life of Bernard Berenson” στην https://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/pdf/bb_life.pdf

Bock Weiss, Catherine C., *Henri Matisse: A Guide to Research*, Taylor and Francis, 2014.

Borenus, Tancred, “The Rediscovery of the Primitives”, *The Quarterly Review*, τόμ. 239, τχ.475 (Απρίλιος, 1923), σελ. 258-270.

Brown, Alison, “Bernard Berenson and “Tactile Values” in Florence” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 101-120.

Brown, David Alan, επιμ. *Berenson and the connoisseurship of Italian painting : a handbook to the exhibition*, Ουάσινγκτον, National Gallery of Art, 1979.

_____, “Bernard Berenson and Paul Sachs: Teaching Connoisseurship” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 269-281.

_____, “Introduction: Looking Backward: Americans Collect Italian Renaissance Art” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 2-13.

Brush, Kathryn, “Bernard Berenson and Arthur Kingsley Porter: Pilgrimage Roads to I Tatti” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 249-268.

Bullen, J. B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth- Century Writing*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2001.

Calo, Mary Ann, “The “Protean Acrobat of Painters” and the “Ostentation of the Obvious”: Bernard Berenson on Modern Art”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 34, τχ. 2, 1994, σελ. 2-10.

_____, “Bernard Berenson and America”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 8-18.

Carrier, David, “In Praise of Connoisseurship”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, τόμ. 61, τχ. 2, (Άνοιξη, 2003), σελ. 159-169.

Christiansen Keith, Kanter Laurence B., Strehlke Carl Brandon, επιμ. καταλόγου έκθεσης *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988.

Christiansen, Keith, “Painting in Renaissance Siena” στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, επιμ. καταλόγου έκθεσης Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 3-32.

Clark, Kenneth, “Thoughts of a Great Humanist. Aesthetics and History in the Visual Arts by Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 91, τχ. 554, 1949, σελ. 144-145.

_____, “Bernard Berenson”, *The Burlington magazine*, τόμ. 102, τχ. 690, (Σεπτέμβριος, 1960), σελ. 381-386.

Cohen, Rachel, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*, Νιου Χέιβεν, Κοννέκτικατ, Yale University Press, 2013.

_____, “Italians come to America”, *Art in America*, 3 Οκτωβρίου, 2013 στην <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/italians-come-to-america/>

Collier, Carly, “Maria Callcott, Queen Victoria and the ‘Primitives’”, *Visual Resources*, τόμ. 10, τχ. 1080, 2016, σελ. 1-21.

Compton, Michael, “William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives”, *Liverpool bulletin, Walker Art Gallery*, τχ. 9, 1960/61, σελ. 27-51.

Connors, Joseph & Waldman, Louis A., επιμ. *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014.

Connors, Joseph, “Introduction: Bernard Berenson: Critical Reception, 1959-2009” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 1- 18.

Cooper, Douglas, επιμ. *Great Private Collections*, Λονδίνο, 1963.

Cooper, Robyn, “The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain: George Darley and the Athenaeum, 1834-1846”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τχ. 43, 1980, σελ. 201-220.

Cumming, Robert & Carolyn, “Bernard Berenson and Count Umberto Morra: “Do Not Forget Me”” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 349-362.

Dean, Clay M., “James Jackson Jarves and The “Primitive” Art Market in Nineteenth- Century America” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 16-27.

Ebitz, David, “Connoisseurship as Practice”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 9, τχ. 18, 1988, σελ. 207-212.

Fowle, Frances, “Sylvia Sprigge and the "sage of Settignano" : Berenson’s first biographer”, *Apollo*, τόμ. 144, τχ. 417, 1996, σελ. 16-20.

Fox, G. Gretchen, “Norton, Charles Eliot”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, τόμ. 23, Λονδίνο, 1996, σελ. 216-217.

Freedberg, Sydney J., “Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, τχ. 3, 1989, σελ. 11-26.

Fry, Roger, *Giovanni Bellini*, Λονδίνο, 1899

_____, “The Painters of North Italy”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 12, τχ. 60, (Μάρτιος, 1908), σελ. 347-349.

Garton, Tessa, “Bertaux, Emile” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 3, σελ. 851.

Gibson-Wood, Carol, “Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship”, *Art History*, τόμ. 7, τχ. 1 (Μάρτιος, 1984), σελ. 38-56.

Gioffredi Superbi, Fiorella, “The photograph and Bernard Berenson : the story of a collection”, *Visual resources*, τόμ. 26, τχ. 3, 2010, σελ. 289-303.

Gombrich, Ernst, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, Λονδίνο, Phaidon, 2002.

Goodwin, George M., “A New Jewish Elite: Curators, Directors, and Benefactors of American Art Museums”, *Modern Judaism*, τόμ. 18, τχ. 1, 1998, σελ. 47-79.

Gordon Kantor, Sybil, “The Beginnings of Art History at Harvard and the “Fogg Method” ”, στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments , Teaching ,and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 161-174.

Griener, Pascal, “Séroux d’ Agincourt, Jean-Baptiste (-Louis-Georges)”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 28, σελ. 473-474.

Hadley, N. Rollin van & Preston, L. Frances, “ Berenson and Mrs. Gardner: The Venetian Influence”, *Fenway Court*, 1972, σελ. 11-17.

Hadley, N. Rollin van, επιμ. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: 1887-1924 with Correspondence by Mary Berenson*, Βοστώνη, Northeastern University Press, 1987.

Hartt, Frederick, “Bernard Berenson, 1865 – 1959”, *The art quarterly*, τόμ. 24, 1961, σελ. 89-91.

Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Οξφόρδη, Phaidon, 1980.

Hatt, Michael & Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to its methods*, Manchester University Press, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, 2006.

Hayum, Andrée, “Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance “primitives” ”, *Journal of Modern Italian Studies*, τόμ. 17, τχ. 3, 2012, σελ. 331-349.

_____, “ The 1902 exhibition, *Les primitifs flamands*: Scholarly fallout and art historical reflections”, *Journal of Art Historiography*, τχ.11 (Δεκέμβριος, 2014), σελ. 1-20.

Hoeniger, Cathleen, “The Restoration of the Early Italian “Primitives” during the 20th Century: Valuing Art and Its Consequences”, *Journal of the American Institute for Conservation*, τόμ. 38, τχ. 2, (Καλοκαίρι, 1999), σελ. 144-161.

Hoving, Thomas, “The Berenson scandals : an interview with Colin Simpson”, *The connoisseur*, τχ. 216, (Οκτώβριος, 1986), σελ. 132-137.

Howard, Jeremy, “Art, Commerce, and Scholarship: The Friendship between Otto Gutkunst of Colnaghi and Bernard Berenson” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 33-68.

Hyman, Isabelle, “Bernard Berenson and Archer Huntington.” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 331-347.

Hyman, Timothy, *Sienese Painting: the Art of a City-Republic (1278-1477)*, Νέα Υόρκη, Thames and Hudson, 2003.

Ilchman, Frederick, “Boston Collectors in the Wake of “Mrs. Jack” ” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 50-59.

Israëls, Machtelt, “Sassetta, Fra Angelico and Their Patrons at S. Domenico, Cortona”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 145, τχ. 1208, (Νοέμβριος 2003), σελ. 760-776.

Johnston, Tiffany, “Mary Berenson and the Cultivation of American Collectors” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 72-81.

Kaufmann DaCosta, Thomas, “American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians”, *Journal of Art Historiography*, τχ. 2 (Ιούνιος, 2010), σελ.1-35.

Klenze, Camillo von, “The Growth of Interest in the Early Italian Masters: From Tischbein to Ruskin”, *Modern Philology*, τόμ. 4, τχ. 2 (Οκτώβριος, 1906), σελ. 207-274.

Klose-Ullmann, Barbara, “The Secret Partnership and the Dynamics of Art”, *Homo Oeconomicus*, τόμ. 26, τχ. 1, 2009, σελ. 41-59.

Kultermann, Udo, *The History of Art History*, Νέα Υόρκη, Abaris Books, 1993.

Laclotte, Michel & Moench, Esther, “Propos” στο *Primitifs Italiens: Le Vrai, Le Faux, La Fortune Critique*, επιμ. Esther Moench, Μιλάνο, Silvana, 2012, σελ. 13-15.

Lamy, Melle, “La Découverte des Primitifs Italiens au XIXe Siècle. Seroux d’Agincourt et son Influence sur les Collectionneurs, Critiques et Artistes Français”, *Revue de l’ Art Ancien et Moderne*, τόμ. 39, τχ. 1, 1921, σελ. 169-181 και τχ. 2, 1921, σελ. 182-190.

Lavin Aronberg, Marilyn, “Princeton: The Beginnings Under Marquand” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 7-10.

Leahy, Rees Helen, ““FOR CONNOISSEURS”: *The Burlington Magazine* 1903-1911” στο *Art History and its Institutions: Foundations of a discipline*, επιμ. Elizabeth Mansfield, Λονδίνο, Routledge, 2002, σελ. 231-245.

Levi, Donata, “Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 135, τχ. 1079, (Φεβρουάριος, 1993), σελ. 133-148.

_____, “The taste for the “Primitives”: Florence”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 156, τχ. 1340, (Νοέμβριος, 2014), σελ. 770-772.

Lightbown, Ronald W., “Rio, Alexis-François”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 26, σελ. 410-411.

Longhi, Roberto, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, εισαγωγή: Anna Banti, Abscondita, 2013 (α’ έκδοση 1914).

Maginnis, Hayden B. J., “The role of perceptual learning in connoisseurship : Morelli, Berenson, and beyond”, *Art history*, τόμ. 13, τχ. 1, 1990, σελ. 104-117.

Mansfield, Elizabeth, επιμ. *Art History and its Institutions : Foundations of a discipline*, Λονδίνο, Routledge, 2002.

Mazaroff, Stanley, “Henry Walters and Bernard Berenson” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. 60-71.

Melius, Jeremy, “Connoisseurship, Painting, and Personhood”, *Art History*, τόμ. 34, τχ. 2, 2011, σελ. 288-309.

Moench, Esther, επιμ. *Primitifs Italiens: Le Vrai, Le Faux, La Fortune Critique*, Μιλάνο, Silvana, 2012.

Mongan, Agnes, “Harvard and the Fogg”, στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments , Teaching ,and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 47-50.

Montebello, Philippe de, “Foreword” στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, επιμ. καταλόγου έκθεσης Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ.σελ. ix-x.

Morelli, Giovanni, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892.

Morey, Charles Rufus, “Mediaeval Art and America”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, τόμ. 7, 1944, σελ. 1-6.

Morra, Umberto, *Conversations with Berenson*, μτφρ.: Florence Hammond, Βοστώνη, Houghton Mifflin, 1965.

Nelson K., Jonathan, “Introduction” στο “Berenson and Harvard: Bernard and Mary as Students” (<https://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3029>)

Neumeyer, Alfred, “Four Art Historians Remembered: Woelfflin, Goldschmidt, Warburg, Berenson”, *Art Journal*, τόμ. 31, τχ. 1, 1971, σελ. 33-36.

Norman, Diana, “Siena and its Renaissance” στο *Locating Renaissance Art*, επιμ. Carol M. Richardson, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2007, σελ. 135-171.

Owen-Mostyn, William, “The Bernard Berenson Treasury, επιμ. Hanna Kiel, εισαγωγή Harold Acton, Methnen, Colloqui con Berenson by Umberto Morra, Milan, Garzanti, Sunset and Twilight, from the Diaries of 1947 to 1958 by Bernard Berenson, επιμέλεια και επίλογος Nicky Mariano, εισαγωγή Iris Origo, Hamish Hamilton”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 107, τχ. 747, (Ιούνιος, 1965), σελ. 328-329.

_____, “Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur by Ernest Samuels, Harvard University Press, Being Bernard Berenson by Meryle Secrest, Weidenfeld and Nicolson”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 123, τχ. 938, (Μάιος, 1981), σελ. 317-318.

_____, “Bernard Berenson and Kenneth Clark: A Personal View” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 231-247.

Panofsky, Erwin, “Three Decades of Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European”, *College Art Journal*, τόμ. 14, τχ. 1 (Φθινόπωρο, 1954), σελ. 7-27 ανατύπωση στο Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History in the United States*, Garden City, 1955.

Pope-Hennessy, John, “Rethinking Sassetta”, *The Burlington magazine*, τόμ. 98, 1956, σελ. 364-370.

_____, *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art, 1980.

_____, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton University Press, Πρίνστον, 1987.

Post R., Chandler, “A Triptych by Allegretto Nuzi at Detroit”, *Bulletin of the Detroit Museum of Art*, τόμ. 10, τχ. 2 (Οκτώβριος, 1915), σελ. 1-8.

Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964.

Pyne, Kathleen, “Portrait of a Collector as an Agnostic: Charles Lang Freer and Connoisseurship”, *The Art Bulletin*, τόμ. 78, τχ. 1 (Μάρτιος, 1996), σελ. 75-97.

Reist, Inge, επιμ. *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015.

_____, “Foreword” στο *A Market for Merchant Princes : Collecting Italian Renaissance Paintings in America*, επιμ. Inge Reist, The Frick Collection, The Pennsylvania State University Press, Πεννσυλβάνια, 2015, σελ. xii-xvi.

Richardson, Carol M., επιμ. *Locating Renaissance Art*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 2007.

Rinehart, Michael, “Bernard Berenson” στο *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, επιμ. Graig Hugh Smyth & Peter Lukehart, Princeton University Press, 1993, σελ. 89-96.

Rocke, Michael, “The Biblioteca Berenson at Villa I Tatti”, *Art libraries journal*, τόμ. 33, τχ. 1, 2008, σελ. 5-9.

Roeck, Bernd, “Bernard Berenson’s Florence, 1900” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 121-142.

Rubin, Lee Patricia, “Portrait of a Lady : Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the market for renaissance art in America”, *Apollo*, τόμ. 152, τχ. 463, 2000, σελ. 37-44.

Samuels, Ernest, *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur*, Κέιμπριτζ, Belknap Press, 1979.

_____, *Bernard Berenson : The Making of a Legend*, Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Schapiro, Meyer, “Mr. Berenson’s Values”, *Encounter*, τόμ. 16, τχ. 1, 1961, σελ. 57-64.

Schiff, Gert, επιμ. *German Essays on Art History*, Νέα Υόρκη, Continuum, 1988.

Schlosser, Julius von, “On the History of Art Historiography-“The Gothic” ” (1910), μτφρ.: Peter Wortsman στο *German Essays on Art History*, επιμ. Gert Schiff, Νέα Υόρκη, Continuum, 1988, σελ. 206-233.

Schwartz, Gary, “Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism”, *Artibus et Historiae*, τόμ. 9, τχ. 18, 1988, σελ. 201-206.

Scott, Barbara, “Letter from Paris: Italian Primitives from the Collection of Cardinal Fesch at Ajaccio”, *Apollo*, τόμ. 126, τχ. 307, 1987, σελ. 208-210.

Sécherre, Hélène, “The Dubois and Fauchet collections: the connoisseurship of Italian primitives in Paris at the time of the First Empire”, *Apollo*, τόμ. 157, τχ. 496, 2003, σελ. 21-31.

Seybold, Dietrich, “Bernard Berenson and Jean Paul Richter: The Giambono’s Provenance” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 19-31.

Sizer, Theodore, “James Jackson Jarves: A Forgotten New Englander”, *The New England Quarterly*, τόμ. 6, τχ. 2, (Ιούνιος, 1933), σελ. 328-352.

Smyth, Graig Hugh & Lukehart, Peter, επιμ. *The Early Years of Art History in the United States : Notes and Essays on Departments , Teaching ,and Scholars*, Princeton University Press, 1993.

Snape, Julia, “ British Primitives: W. R. Lethaby at the borders of antiquarianism and art history in the early twentieth century”, *Visual Resources*, τόμ. 32, τχ. 1-2, 2016, σελ. 25-49.

Strehlke, Carl Brandon, “Art and Culture in Renaissance Siena” στο *Painting in Renaissance Siena: 1420-1500*, επιμ. καταλόγου έκθεσης Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, The Metropolitan Museum of Art, New York (20 Δεκεμβρίου 1988 - 19 Μαρτίου 1989), Harry N. Abrams, Inc., Νέα Υόρκη, 1988, σελ. 33-60.

_____, “Bernhard and Mary Berenson, Herbert P. Horne and John G. Johnson”, *Prospettiva*, 57/60, 1989/90 (1990), σελ. 427-438.

_____, “Bernard Berenson and Asian Art” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors & Louis A. Waldman,

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 207-229.

Sutton, Denys, “Crowe and Cavalcaselle: Two Nineteenth Century Art Writers of the Victorian Age”, *Apollo*, τχ. 122, 1985, σελ. 111-117.

_____, “Phillips, Sir Claude” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 24, σελ. 638.

_____, “Bernard Berenson. The Making of a Legend by Ernest Samuels, Belknap Press, Harvard University Press, 1987, The Partnership: the secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen by Colin Simpson, The Bodley Head, London, 1987”, *The Burlington Magazine*, τόμ. 129, τχ. 1017, (Δεκέμβριος, 1987), σελ. 815-817.

Syson, Luke, επιμ. *Renaissance Siena: Art for a City*, Λονδίνο, National Gallery London, 2007.

_____, “Renaissance Siena: Art for a City” στο *Renaissance Siena: Art for a City*, επιμ. Luke Syson, Λονδίνο, National Gallery London, 2007, σελ. 11-15.

Thomas, Clara, “Anna Jameson: Art Historian and Critic”, *Woman’s Art Journal*, τόμ. 1, τχ. 1, 1980, σελ. 20-22.

Ventrella, Francesco, “Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg”, *Art History*, τόμ. 34, τχ.2, 2011, σελ. 310-331.

Verstegen, Ian, “Bernard Berenson and the science of anti-modernism”, *Art criticism*, τόμ. 15, τχ. 2, 1999, σελ. 9-22.

Vertova, Luisa, “Bernard Berenson: Early Italian and Oriental Art” στο *Great Private Collections*, επιμ. Douglas Cooper, Λονδίνο, 1963, σελ. 60-73.

Vitry, Paul, “The Exhibition of French Primitives at Paris”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, τόμ. 5, τχ. 13, (Απρίλιος, 1904), σελ. 89-93+95.

Volle, Nathalie & Dury, Corentin, “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 goût ” στο *Primitifs Italiens: Le Vrai, Le Faux, La Fortune Critique*, επιμ. Esther Moench, Μιλάνο, Silvana, 2012, σελ. 25-43.

Walsh, Amy L., “Pierre-Jean Mariette” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 20, σελ. 416-418.

Wedepohl, Claudia, “Bernard Berenson and Aby Warburg: Absolute Opposites” στο *Bernard Berenson : Formation and Heritage*, επιμ. Joseph Connors and Louis A. Waldman, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014, σελ. 143-171.

Wind, Edgar, *Τεχνη και Αναρχία*, επιμ.: Μάρθα Χριστοφόγλου, μτφρ.: Γιάννα Μυράτ, Αθήνα, Νεφέλη, 1986 (α' αγγλική έκδοση 1963).

Wollheim, Richard, “Pater, Walter (Horatio)” στο *The Dictionary of Art*, επιμ. Jane Turner, Λονδίνο, 1996, τόμ. 24, σελ. 257.

<https://dictionaryofarthistorians.org/nortonc.html>

<https://dictionaryofarthistorians.org/marquanda.html>

<https://dictionaryofarthistorians.org/paterw.html>

<https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson>

<https://dictionaryofarthistorians.org/morellig.html>

<https://itatti.harvard.edu/mary-berenson>

<https://psychology.fas.harvard.edu/people/william-james>

[www.treccani.it/encyclopedia/giacomo-de-nicola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/encyclopedia/giacomo-de-nicola_(Dizionario-Biografico))

[www.treccani.it/encyclopedia/puccio-di-simone_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/encyclopedia/puccio-di-simone_(Dizionario-Biografico))

Πηγές Εικόνων

Εικόνα Εξωφύλλου: <http://www.artmarketmonitor.com/2015/08/22/art-advisers-are-status-conscious-wealth-seeking-dealmakers-just-like-bernard-berenson/>

Σελίδα 65: Stefano d' Antonio di Vanni και Bicci di Lorenzo, *Ο Ευαγγελισμός*, π. 1430, Walters Art Museum, Βαλτιμόρη στην <http://art.thewalters.org/detail/36492/the-annunciation-4/>

Εικόνα 1: *Ο Μπέρενσον στο Σάλτσμπουργκ το 1936*, Φλωρεντία, Συλλογή Μπέρενσον στο Mary Ann Calo, “The “Protean Acrobat of Painters” and the “Ostentation of the Obvious”: Bernard Berenson on Modern Art”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 34, τχ. 2, 1994, σελ. 2

Εικόνα 2: Charles Eliot Norton στην <https://www.britannica.com/biography/Charles-Eliot-Norton>

Εικόνα 3: Allan Marquand στο “Allan Marquand 1853-1924”, *American Journal of Archaeology*, τόμ. 28, τχ. 4 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 1924), σελ. 357

Εικόνα 4: Μπέρναρντ Μπέρενσον, π. 1900 στο Kathleen Pyne, “Portrait of a Collector as an Agnostic: Charles Lang Freer and Connoisseurship”, *The Art Bulletin*, τόμ. 78, τχ. 1 (Μάρτιος, 1996), σελ. 94

Εικόνα 5: Franz von Lenbach, *Τζιοβάννι Μορέλλι*, 1886, λάδι σε καμβά, 125, 5 x 90, 2 εκ., Accademia Carrara, Μπέργκαμο στην https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Morelli#/media/File:Giovanni_Morelli_1886.jpg

Εικόνα 6: David Seymour (‘Chim’), *Ο Μπέρενσον στα 90 του επισκέπτεται την Πινακοθήκη Μποργκέζε της Ρώμης το 1955*, Φωτογραφία, © David Seymour/Magnum, Νέα Υόρκη στο Francesco Ventrella, “Under the Hat of the Art Historian: Panofsky, Berenson, Warburg”, *Art History*, τόμ. 34, τχ.2, 2011, σελ. 319

Εικόνα 7 : Χαρακτηριστικά χέρια στο Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, αγγλική μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892, σελ. 77

Εικόνα 8: Χαρακτηριστικά αυτιά στο Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, αγγλική μτφρ.: Constance Jocelyn Ffoulkes, εισαγωγή: Sir A. H. Layard, John Murray, Λονδίνο, 1892, σελ. 78

Εικόνα 9: Ο Μπέρναρντ και η Μαίρη Μπέρενσον στο Fernhurst, Σάσσεξ, 1895, Φλωρεντία, Συλλογή Μπέρενσον στο Mary Ann Calo, “Bernard Berenson and America”, *Archives of American Art Journal*, τόμ. 36, τχ. 2, 1996, σελ. 9

Εικόνα 10: Μαίρη Μπέρενσον, π. 1893, © National Portrait Gallery, Λονδίνο στην <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw211847/Mary-Berenson-ne-Smith>

Εικόνα 11: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt στην https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Baptiste_Seroux_d%27Agincourt#/media/File:Jean_Baptiste_Louis_Georges_Seroux_d%27Agincourt.jpg

Εικόνα 12: James Jackson Jarves στην https://en.wikipedia.org/wiki/James_Jackson_Jarves#/media/File:James_Jackson_Jarves.jpg

Εικόνα 13: Ο Μπέρενσον στην Villa I Tatti στην <https://itatti.harvard.edu/bernard-berenson>

Εικόνα 14: Ο Μπέρενσον μελετά μια φωτογραφία το 1909, Φωτογραφία. Φλωρεντία, Villa I Tatti, Αρχείο Μπέρενσον στο Fiorella Gioffredi Superbi, “The photograph and Bernard Berenson : the story of a collection”, *Visual resources*, τόμ. 26, τχ. 3, 2010, σελ. 291

Εικόνα 15: Louis Kolitz, *Sir Joseph Archer Crowe*, © National Portrait Gallery, Λονδίνο στην https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Archer_Crowe#/media/File:Sir_Joseph_Archer_Crowe_by_Louis_Kolitz.jpg

Εικόνα 16: Giovanni Battista Cavalcaselle, 1897 στην https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Cavalcaselle#/media/File:Giovan_battista_cavalcaselle,_XIX_century.jpg

Εικόνα 17: Εσωτερικό της Villa I Tatti, © φωτογραφία του Giovanni Trambusti στην <http://www.travelingintuscany.com/images/art/sassetta/berensoninterior.jpg>

Εικόνα 18: Sassetta, *Ο Γάμος του Αγίου Φραγκίσκου με την Φτώχεια*, 1437-44, 88 x 52 εκ., Musée Condé, Chantilly στην <https://www.wga.hu>

Εικόνα 19: Sassetta, *Η Έκσταση του Αγίου Φραγκίσκου*, 1437-44, τέμπρα σε ξύλο, 190 x 122 εκ., Συλλογή Μπέρενσον, Villa I Tatti, Σετινιάνο στην <https://www.wga.hu>

Εικόνα 20: Sassetta, *Παναγία της Ταπεινότητας με Τέσσερις Αγίους*, π. 1435, 172 x 257 εκ., Museo Diocesano, Κορτόνα στην <https://www.wga.hu>

Εικόνα 21: Sassetta, *Η Ίδρυση της S. Maria Maggiore*, 1430-32, 33 x 29 εκ., Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Φλωρεντία στην <https://www.wga.hu>

Εικόνα 22: Lippo Vanni, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Έξι Αγίους*, 1350-59, Walters Art Museum, Βαλτιμόρη στην <http://art.thewalters.org/detail/12489/reliquary-with-madonna-and-child-with-saints/>

Εικόνα 23: Lippo Vanni, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος, Δύο Αγίους και Δύο Αγγέλους*, SS. Domenico e Sisto, Ρώμη στο Bernard Berenson, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, Frederic Fairchild Sherman, Νέα Υόρκη, 1918, χ.α

Εικόνα 24: Lippo Vanni, *Παναγία με Θείο Βρέφος*, Galleria Nazionale dell' Umbria, Περούτζια στην arthistoryreference.com/cgi-bin/hd.exe?art2=a57296

Εικόνα 25: Lippo Vanni, *Άγιος Δομήνικος, Άγιος Θωμάς ο Ακινάτης και Άγιος Πέτρος*, Πινακοθήκη Βατικανού στο Bernard Berenson, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, Frederic Fairchild Sherman, Νέα Υόρκη, 1918, χ.α

Εικόνα 26: Puccio di Simone και Allegretto Nuzi, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1354, Συλλογή Andrew W. Mellon, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον στην https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221937.1.6.a%22

Εικόνα 27: Allegretto Nuzi, *Ένθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1369, Chiesa Cattedrale di San Giuliano, Ματσεράτα στην https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ALLEGRETTO_NUZI,_Trittico,_Macerata,_Chiesa_Cattedrale_di_San_Giuliano.jpg

Εικόνα 28: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Τέσσερις Αγίους*, Corsini Gallery, Φλωρεντία στο Bernard Berenson, *Studies in medieval painting*, Νέα Υόρκη, Da Capo Press, 1975, χ.α

Εικόνα 29: Puccio di Simone, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγγέλους*, π. 1350, 97 x 57 εκ., Norton Simon Museum of Art, Πασαντίνα στην https://it.wikipedia.org/wiki/Puccio_di_Simone#/media/File:Puccio_di_Simone_-_Madonna_and_Child_with_Angels_-_Norton_Simon_Museum_of_Art,_Pasadena.jpg

Εικόνα 30: Puccio di Simone, *Άγιος Αντώνιος*, 1353, Pinacoteca Civica, Φαμπριάνο στην https://it.wikipedia.org/wiki/File:Puccio_di_Simone._Saint_Anthony_-_abbot._1353,_Fabriano,_Pinacoteca_Civica.jpg

Εικόνα 31: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, 1365, Πινακοθήκη Βατικανού στην https://commons.wikimedia.org/wiki/File:5a_Allegretto_Nuzi._Pinacoteca_Vaticana.jpg

Εικόνα 32: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Τέσσερις Αγίους* 1366, Palazzo Comunale, Απίρο στην [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegretto_Nuzi,_Madonna_con_il_Bambino_in_trono_tra_santi,_tempera_su_tavola._Apero_\(MC\),_Palazzo_Comunale.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allegretto_Nuzi,_Madonna_con_il_Bambino_in_trono_tra_santi,_tempera_su_tavola._Apero_(MC),_Palazzo_Comunale.jpg)

Εικόνα 33: Allegretto Nuzi, *Ενθρονη Παναγία με Θείο Βρέφος και Δύο Αγίους*, τέμπρα σε ξύλο, 77,5 x 53,3 x 12,7 εκ., Detroit Institute of Arts, Ντιτρόιτ στην <https://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-411-464-view-international-gothic-profile-nuzi-allegretto.html>

Εικόνα 34: Allegretto Nuzi, *Η Στέψη της Παναγίας*, π. 1350, City Art Gallery, Σαουθάμπτον στην https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3_Allegretto_Nuzi._Coronation_of_the_Virgin,_ca._1350._Southampton_City_Art_Gallery..jpg