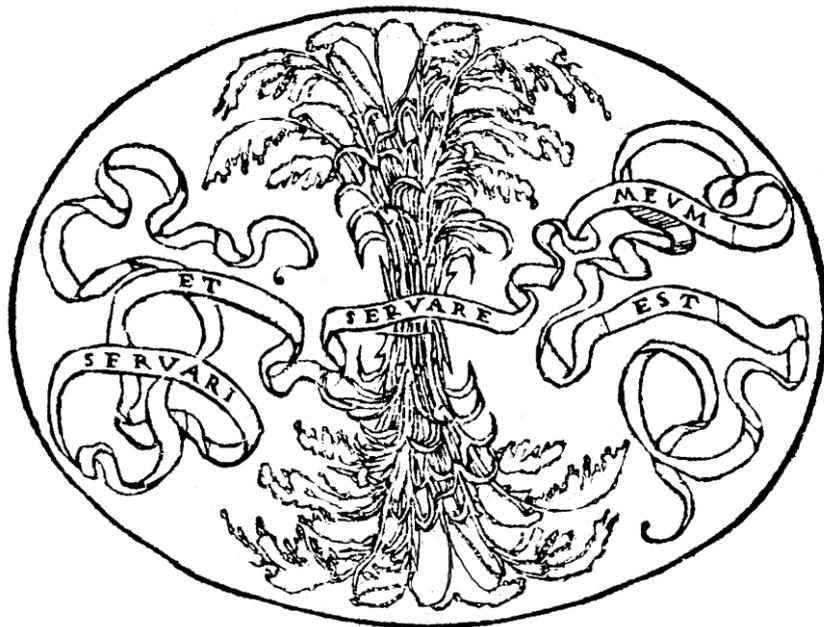


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

14/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Monica Preti

*Cura redazionale*

Elena Miraglio, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

### *Berenson e la Francia*

M. Preti, <i>Editoriale</i>	p. 1
M. Laclotte, <i>Bernard Berenson: souvenirs</i> (recueillis par M. Preti)	p. 6
R. Colby, <i>Manifesting Dionysus at the Louvre: Berenson in Paris, ca. 1892</i>	p. 21
H. Duchêne, <i>Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach, éditeur et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)</i>	p. 36
E. Assante Di Ponzillo, <i>Louis Gillet, Bernard Berenson et la collection des peintures de la Renaissance italienne du Musée Jacquemart-André de Châalis</i>	p. 49
A. Ducci, <i>Una questione di tatto: Berenson e Focillon</i>	p. 98
A. Nigro, <i>Bernard Berenson, Charles Vignier e i mercanti d'arte orientale a Parigi</i>	p. 136
M. Casari, <i>Berenson e la Persia, via Parigi</i>	p. 169
J. Picon, <i>Proust et Berenson: le «hameçon» florentin</i>	p. 196
M. Minardi, <i>Morelli, Berenson, Proust. «The art of connoisseurship»</i>	p. 211
C. Pizzorusso, <i>Berenson, Cocteau. Incontri</i>	p. 227
A. Trotta, <i>Bernard Berenson et l'Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo au Petit Palais, 1935</i>	p. 244



## BERENSON E LA PERSIA, VIA PARIGI

Questa nota intende presentare un particolare filo nella complessa trama intellettuale ed esistenziale che Bernard Berenson ha tessuto nel corso della sua lunga ed eclettica vita. Tale filo, il suo legame con la Persia – l'Iran – e la cultura persiana, è senz'altro di tintura tenue rispetto ai molti colori della sua vita di influente studioso d'arte rinascimentale, di rispettato *connoisseur*, e di attento costruttore del mito di Villa I Tatti, che avrebbe poi lasciato in eredità all'Università di Harvard. Ma si tratta di un filo a suo modo solido e persistente, che riaffiora a intervalli quasi regolari durante tutta la sua vita, allacciando gli anni del giovane studente di Harvard alle pensose letture della sua vecchiaia, seduto sulla panchina favorita di Villa I Tatti.

Questo filo è intrecciato in realtà in un tessuto più composito della vita di Berenson, quello della sua articolata relazione con la cultura islamica, di cui ci si è occupati altrove<sup>1</sup>. Tuttavia il filo persiano ne costituisce anche un tratto autonomo, che ha portato frutti specifici nella storia del Berenson collezionista – la sua piccola ma preziosa collezione di manoscritti, miniature e pochi oggetti di origine persiana –, e che ha segnato anche una speciale, breve fase della relazione di Berenson con la città di Parigi, in particolare tra il 1910 e il 1914. In effetti, possiamo dire che quanto oggi rappresenta l'eredità persiana di Berenson nella collezione di Villa I Tatti è quasi interamente giunto proprio dalla capitale della Francia. Allo stesso tempo, tuttavia, sempre da onde parigine prese in seguito forma anche il progressivo disincanto nello sguardo che Berenson avrebbe rivolto a questo lato dell'arte universale, spinto dall'affievolirsi della moda, e confortato, come vedremo, dal confronto con insospettabili specialisti del settore.

Gli interessi di Bernard Berenson nella civiltà e cultura del mondo islamico risalgono ai suoi anni giovanili, e ai suoi studi universitari. Entrato a Harvard nel 1884, Berenson si dedicò in particolare a studi linguistici, approfondendo la conoscenza di latino e greco, riprendendo l'ebraico della sua competenza infantile, ma anche avviando studi di sanscrito ed arabo, quest'ultimo sotto la guida del prof. Crawford H. Toy. L'arabo costituiva il fulcro centrale dei suoi interessi orientalistici, ma nelle sue note si parla, sia pur solo di passaggio, del precoce incontro con la poesia di Hafez, il maestro del *ghazal* persiano, all'età di diciotto anni:

---

Desidero ringraziare, per la loro disponibilità e i preziosi consigli, le persone che in vari momenti hanno facilitato il mio accesso ai materiali dell'Archivio Berenson, alle sezioni più riservate della Biblioteca Berenson, e ai capolavori della sua Collezione d'arte, specialmente la sezione di arte araba e persiana: Ilaria Della Monica, Jonathan Nelson, Giovanni Pagliarulo, Scott Palmer, Michael Rocke. Un ringraziamento va in questa occasione anche ad Alessandro Nigro, che nella fase finale della stesura di questo articolo mi ha gentilmente fornito le sue trascrizioni delle lettere di Charles Vignier e Léonce Rosenberg conservate nell'Archivio Berenson di Villa I Tatti. Un particolare ringraziamento a Monica Preti, che mi ha gentilmente chiesto di sviluppare questo filo franco-persiano di ricerca per la presente pubblicazione.

<sup>1</sup> Si veda CASARI 2014. L'espressione 'cultura islamica' è di necessità generica ed estremamente ampia. Nell'uso comune, anche scientifico, con essa si intende non solo ciò che pertiene al campo religioso, ma più in generale un sistema civile, una complessa rete di relazioni socio-culturali estesa lungo una vasta area geografica che coinvolge tre continenti e quindici secoli di storia. Malgrado la sua natura estremamente complessa a varia, l'Islam può essere associato a certe forme culturali che hanno dato vita ad una variegata fioritura di arti, letterature, filosofie e scienze in numerose lingue, stili e tecniche. La questione terminologica, in ogni caso, è rilevante, ed è importante ricordare che negli ultimi decenni anche l'espressione 'arte islamica', di cui in questo articolo in particolare si discute, è stata messa in discussione. In effetti, tale espressione riflette una nozione moderna, sviluppata dagli storici dell'arte europei ed americani alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo, nell'ottica di schematizzare un mondo visuale ancora poco familiare, che sembrava presentare tratti comuni in regioni diverse e lontane fra loro come l'Andalusia e l'Iran, e i cui produttori erano di volta in volta arabi, persiani, turchi, o altri ancora. In ogni caso, l'espressione 'arte islamica' è ancora ampiamente usata, anche nella letteratura scientifica, e verrà qui utilizzata con queste accortezze. Su alcune delle questioni sollevate si vedano: HODGSON 1974, I, pp. 3-69; ROXBURGH 2000a; VERNOT 2000; BLAIR-BLOOM 2003; NECIPOĞLU 2012.

When I was young, at Harvard – I must have been seventeen or eighteen – one day I sat down to read a quantity of Arab poetry by Hafiz, and with amazement saw that love was being addressed to boys. So I asked my professor what this meant, and he – and I don't believe he was being hypocritical – explained to me that in those times it was not permissible to dedicate verses of love to women, so the poets changed the names of their loved ones and pretended to have masculine lovers<sup>2</sup>.

Quando, il 30 marzo 1887, Berenson presentò una domanda per ottenere una delle quattro Parker Traveling Fellowships a disposizione, essa presentava un progetto di studi in Europa che includeva, accanto all'arabo e l'ebraico, anche il persiano:

The Arabic which I am reading with Prof. Toy is interesting me more, and more, and it is my intention to devote a good portion of my time in the future to the literary study of Arabic literature. [...] From the middle of July to the opening of the university at Berlin I should make Paris my head-quarters [...] The winter semester I should spend in the study of practical art problems, and of Arabic at Berlin. Then I should go [to] Italy where I should spend the rest of the year in the study of art, and Italian literature. Art prevails in this programme, because it is there where I feel myself weakest. [...] In a sojourn abroad of three years I should much extend my plans. I should devote a good part of the time to the study of the literature which had its origin in the places in which I happened to sojourn. I also should avail myself as much as possible of opportunities for literary study of Arabic, Hebrew, and Persian<sup>3</sup>.

La domanda per la borsa fu però rifiutata, e, malgrado Berenson riuscisse comunque a raggiungere l'Europa grazie al supporto di alcuni amici ed ammiratori, tuttavia proprio lì la direzione dei suoi studi sarebbe mutata definitivamente, indirizzandolo verso il campo dell'arte rinascimentale dove lo attendevano due decenni di intensa produzione saggistica e un notevole riscontro internazionale.

Tuttavia, guardando dalla distanza, viene quasi da pensare che proprio l'intenso lavoro di ricerca e il grande sforzo intellettuale espressi in quei due decenni, con una produzione quasi seriale dei suoi più importanti saggi – da *Venetian Painters of the Renaissance* (1894) a *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897), da *The Drawings of the Florentine Painters* (1903) a *North Italian Painters of the Renaissance* (1907) – determinò il bisogno di una pausa di riflessione, il distacco dal suo favorito campo di studi per una almeno temporanea esplorazione di altri volti dell'arte mondiale.

Di fatto, se alcune avvisaglie di un suo interessamento alle arti dell'Asia erano arrivati già all'epoca di una visita alla collezione di pittura cinese e giapponese del Museum of Fine Arts di Boston, nel 1894<sup>4</sup>, ciò che appare, almeno all'inizio, quasi come una vera e propria conversione, prende corpo proprio in coincidenza con quello che tutti i biografi riconoscono come un periodo di crisi intellettuale di Berenson, dovuto a numerose ragioni, e che durerà almeno un decennio, iniziando proprio alla fine della prima decade del secolo e scavalcando il

---

<sup>2</sup> Annotazione del 3 febbraio 1931, in MORRA 1965, p. 8. Il grossolano errore di arabizzare il celebre poeta persiano Hafez deve essere attribuito alla trascrizione della conversazione da parte di Morra piuttosto che all'improbabile confusione di Berenson.

<sup>3</sup> La trascrizione autografa di questa domanda è conservata presso l'Archivio Berenson di Villa I Tatti, tra i documenti adesso raccolti sotto la titolazione complessiva di Bernard and Mary Berenson Papers, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (da ora in poi citata con la sigla BMBP). La questione è discussa in generale in SAMUELS 1979, pp. 49-51. Il documento quasi completo, ma in una versione leggermente differente da quella presente in BMBP, è in SPRIGGE 1960, pp. 58-60. Si vedano anche le sezioni sugli studi di Berenson in COHEN 2013.

<sup>4</sup> Sugli interessi di Berenson per l'arte dell'Asia orientale si vedano ROBERTS 1991, che è un primo catalogo dei pezzi di quella provenienza nella collezione Berenson, ROCKE 2001, e STREHLKE 2014.

turbolento lustro della Grande Guerra. Nel maggio del 1910 Berenson si confida con la recente amica, scrittrice americana, Edith Wharton:

As far as Italy is concerned, I am ready to sing *Nunc dimittis*. It is just as well for the tide of my interests is flowing fast and strong to eastward. Strange what transmutations are taking place unbeknownst to oneself under one's jacket. Softly and silently it has happened, and I suddenly find that the Renaissance is no longer my north star<sup>5</sup>.

Nei suoi contatti da collezionista e suggeritore, Berenson aveva già altre volte sfiorato oggetti d'arte persiana. Prima ancora di entrare a Villa I Tatti, in una lettera a Isabella Stewart Gardner del gennaio 1898 da San Domenico di Fiesole, segnalava una brocca avvistata in un negozietto locale:

And talking about beautiful things I saw at a small shop here the other day an old Persian jug which took my fancy so much that I made the man photograph it, and this photograph I am now enclosing. The body is copper, all the rest brass, and not only grand in design, but exquisitely worked. It stands two feet high, and seems to me very magnificent. I should say it was of the 16<sup>th</sup> century. I can get it for 3,200 lire. I have made the man promise to keep it until I have had an answer from you, so be good enough to let me know<sup>6</sup>.

È però nell'estate del 2010 che, seguendo le voghe del tempo, Berenson comincia ad interessarsi in maniera concreta e sistematica di acquisti nel campo dell'arte islamica, miniature persiane in particolare. La 'conversione' sembra manifestarsi ufficialmente in occasione della grande mostra di arte islamica tenutasi a Monaco in quello stesso anno, prendendo le forme di un entusiasmo travolgente:

We spent the entire p.m. at the Muslim show, and thus far have seen only half of it. Overwhelming is the word. The quantity is immense, the quality very high or very interesting, and the arrangement a revelation of order, taste, and distinction<sup>7</sup>.

E ancora: «I have been here some days studying the marvellous Muslim, chiefly Persian things here. There never was such a thing, and there scarcely will be again in my lifetime»<sup>8</sup>. L'entusiasmo fu condiviso da Mary, malgrado la sua precedente diffidenza, nel giungere a Monaco una settimana più tardi:

We spent all day at the Moslem Exhibition. It is a revelation. I have never seen anything to compare to some of these carpets and stuff! And then the bronzes, and the miniatures, and the objects – it is too marvellous! I wouldn't have missed it for anything. And I am particularly glad as it takes away the latent (very stupid) hostility I felt towards the Orient<sup>9</sup>.

In fondo ciò era più in linea con certi ardori giovanili di Mary, giovane studentessa di Harvard che imparava a memoria le quartine del poeta persiano Khayyam nella romantica traduzione di Edward G. Fitzgerald: «We went to see Elihu Vedders' illustrations to

---

<sup>5</sup> Lettera di Berenson a Edith Wharton, 6 maggio 1910, BMBP.

<sup>6</sup> Berenson a Isabella Gardner, 12 gennaio 1898, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 117.

<sup>7</sup> Bernard Berenson a Mary Berenson, 27 agosto 1910, BMBP.

<sup>8</sup> Berenson a Isabella Gardner, 29 agosto 1910, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 479.

<sup>9</sup> Mary Berenson a Bernard Berenson, 7 settembre 1910, BMBP.

Fitzgerald's translation of Omar Khayyam, which I learnt by heart, trying to give a sort of religious meaning to the old Persian's praise of wine»<sup>10</sup>.

Ma la rivelazione percepita dai Berenson si inseriva in realtà in un percorso in moto in Europa da alcuni decenni, il cui fulcro principale era stato e continuava ad essere, pur tra spinte contraddittorie, la Francia.

Nella seconda metà del XIX secolo, l'interesse per l'arte islamica e l'avvio di studi disciplinati di essa si erano progressivamente affacciati sull'orizzonte culturale europeo quale uno dei portati collaterali dell'intensa attività politica e militare coloniale<sup>11</sup>. Artisti e studiosi intensificavano i loro viaggi nel Vicino e Medio Oriente e in Nord Africa, e apparivano le prime pubblicazioni sul tema – quali brevi capitoli all'interno dei primi grandi saggi di storia dell'arte mondiale (come il *Handbuch der Kunstgeschichte* di Franz Theodor Kugler, 1842) o in riviste specialistiche. Si formavano le prime collezioni di arte islamica in occidente, sia private che appartenenti a istituzioni museali: inizialmente esse accoglievano monete e manoscritti, quindi anche manufatti quali vetri, ceramiche, metalli, smalti, tessuti, tappeti, ecc.

Fin dall'inizio, tuttavia, sotto la diretta influenza delle teorie razziali propagandate da influenti intellettuali, specialmente francesi, come Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882) e Ernest Renan (1823-1892), all'interno del contesto dell'arte islamica vi era una diffusa tendenza a fare una differenziazione tra il contributo arabo e quello persiano. Poiché la razza persiana era considerata indo-europea, ariana, si riteneva che persiano fosse il cuore dell'ispirazione artistica nel mondo islamico. Alla Persia inoltre si attribuivano le potenzialità per uno sviluppo futuro, sia pure a condizione di seguire il modello europeo, mentre in certi contesti gli arabi, semiti, cui veniva riconosciuta la creazione di una fiorente civiltà nel medioevo, venivano considerati incapaci di progredire ad un più alto livello.

Attraverso questa griglia intellettuale, e con l'ulteriore applicazione del concetto tutto europeo di 'nazione', l'arte islamica comincia ad essere integrata nel sistema delle grandi esposizioni universali. Nella prima, quella di Londra al Crystal Palace, nel 1851, oltre alla notevole sezione dedicata all'India, nell'ambito dello spazio riservato alle colonie britanniche, la Francia decise di includere nel proprio comparto una mostra di oggetti dall'Algeria. Inoltre, tra i paesi di Asia e Africa che accettarono l'invito a partecipare, ci furono Turchia, Egitto e beylicato di Tunisi, tutti territori formalmente appartenenti all'Impero Ottomano, ma di fatto già trattati come regioni indipendenti. Tuttavia sono senz'altro le grandi esposizioni universali parigine, nel 1867, nel 1878, nel 1889, e soprattutto nel 1900, a rendere sempre più centrale il ruolo dell'arte islamica, di pari passo con il progressivo appropriamento di quei territori da parte delle potenze europee.

Parallelamente, il continuo afflusso di materiali verso musei e collezioni private incoraggiava l'apertura di mostre dedicate specificamente all'arte islamica. La strada fu aperta da due importanti eventi londinesi, uno istituzionale, la *Exhibition of Persian Art* tenutasi al South Kensington Museum nel 1876, e l'altro di carattere più privato, la *Exhibition of Persian and Arab Art* organizzata presso il Burlington Fine Arts Club di Londra, nel 1885, con oltre seicento oggetti provenienti da collezioni private. Tuttavia anche in questo caso eventi chiave si tennero a Parigi: l'*Exposition d'Art Musulman*, organizzata dal direttore del Museo di Algeri, Georges Marye, che si tenne al Palais de l'Industrie nel 1893, e soprattutto l'*Exposition des Arts Musulmans* tenutasi al Pavillon de Marsan nel 1903, quest'ultima curata da Gaston Migeon (1861-1930), conservatore degli oggetti del Medioevo al Louvre e autore insieme a Henri-Jules

<sup>10</sup> Testo da *A Life of Bernard Berenson. Ten Years of Preparation for Connoisseurship*, incompiuta e inedita biografia di Bernard che la moglie Mary ha redatto prevalentemente nel periodo 1931-1933, e che è reperibile tra i documenti in BMBP. Il I capitolo, da cui è tratta la citazione, è online tra i materiali della mostra *Berenson & Harvard. Bernard e Mary as students*: <http://berenson.itatti.harvard.edu/berenson/items/show/3009>.

<sup>11</sup> Sull'intera questione si vedano almeno ROXBURGH 2000a, VERNONIT 2000, LABRUSSE 2011.

Saladin di uno dei primi compendi scientifici di arte islamica<sup>12</sup>, e dal collezionista Raymond Koechlin (1860-1931).

Tutte queste mostre rappresentavano un punto di accumulazione delle diverse dinamiche in gioco nel processo di affermazione dell'arte islamica: il suo volto coloniale, con il conseguente afflusso di materiali di provenienza spesso piuttosto discutibile, la nascente specializzazione scientifica, con la pubblicazione di riviste, saggi e cataloghi via via più approfonditi e argomentati, e la concomitante apertura di un mercato commerciale, che allargava la possibilità di apprezzamento di questa nuova estetica ad un pubblico sempre più ampio. Spesso le figure chiave che si muovevano dietro l'organizzazione di questi grandi eventi erano al contempo rappresentanti di tutte queste anime: avventurieri, collezionisti, commercianti e studiosi.

La mostra di Monaco visitata da Berenson nel 1910, così come la successiva mostra di Parigi dedicata esclusivamente all'arte persiana nel 1912 (*Exposition d'Art Persan* al Musée des Arts Décoratifs), erano imbevute di questa atmosfera ad un tempo affascinata ed ambigua, sinceramente interessata e sussiegosamente scaltra nei confronti del loro oggetto di esposizione. La mostra di Monaco era stata concepita da due studiosi assai influenti all'epoca, il tedesco Friedrich Sarre (1865-1945) e lo svedese Fredrik Robert Martin (1868-1933), e rappresentò una svolta nella concezione culturale dell'arte islamica, tentando per la prima volta di rinunciare in modo consapevole alla partizione nazionale, alla differenziazione esplicita tra arte araba, persiana e turca, per approdare ad una prospettiva radicata nei tratti comuni che univano le varie regioni della civiltà islamica<sup>13</sup>. La mostra si aprì fastosamente il 14 maggio 1910, al Theresienhöhe di Monaco di Baviera, esponendo 3600 pezzi provenienti da circa 250 collezioni, musei ed istituzioni internazionali, allestiti in 80 sale. Di fronte ad un così ricco ed esotico dispiegamento, il riflesso turbato ed emozionante dei Berenson, condiviso da praticamente tutti i visitatori, era forse l'unico possibile. Accompagnò la mostra, due anni più tardi, l'uscita di un elegantissimo catalogo celebrativo, in formato folio: quattro volumi, di cui il quarto oggi considerato particolarmente raro e prezioso<sup>14</sup>. Tale catalogo, tra l'altro, introduceva un'altra novità, invertendo il tradizionale ordine di presentazione degli oggetti di arte islamica, collocando al primo posto quelli connessi all'arte del libro, sacra nella cultura islamica, seguiti dai manufatti di altro genere. Va senza dire che i quattro volumi del catalogo monacense, così come quello della mostra di Parigi del 1912<sup>15</sup>, e in realtà anche tutta la bibliografia principale di settore, di quell'epoca e anche dei decenni seguenti, adornano naturalmente la ricca biblioteca di Bernard Berenson.

Se Monaco fu il teatro di questo evento epocale, in realtà il baricentro del collezionismo e del mercato si bilanciava tra l'Inghilterra e la Francia. Poco prima della visita alla mostra di Monaco, per Berenson, seguendo le voghe commerciali, si stava già prospettando l'allargamento degli interessi artistici dall'Asia Orientale al Medio Oriente. Così scriveva da Oxford a Isabella Stewart Gardner all'inizio di agosto 1910:

Don't I wish you were here now, and I'd take you to see the exhibit of wonderful Chinese paintings at the British Museum. I am "just crazy" about the Orient, and if I were free and in health I'd go at once, begin in India explore that thoroughly, then Java and Cambodia, and finally China and – if strength remained, then Japan. As it is I must be satisfied with what I can

<sup>12</sup> SALADIN-MIGEON 1907.

<sup>13</sup> Sulla mostra di Monaco, oltre ai testi già citati sopra, alla n. 11, si vedano: *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010; *THE FUTURE OF TRADITION* 2010; TROELENBERG 2011. È interessante osservare che la tendenza più recente è invece quella di ritornare ad una presentazione regionale, come nella nuova strutturazione (novembre 2011) delle sale di arte islamica all'interno del Metropolitan Museum of Art di New York, attualmente denominate Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia. Si veda anche NECIPOĞLU 2012.

<sup>14</sup> *DIE AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST* 1912 e SARRE 1912.

<sup>15</sup> *MINIATURES PERSANES TIRRES DES COLLECTIONS* 1913.

see and buy here – from buying much I am prevented first by poverty, then by Mary’s dislike for Oriental things, and finally by the fact that I have little room for it. But I am in contact with all the amateurs and dealers who go backward and forward. I can get the pick of their best, and at the lowest figures. Just now it is Persian miniatures one should go in for, because the market will soon be exhausted. The very finest are still to be had for say from two to five thousand francs apiece. In a year or two that will be impossible. [...] One of my friends, Claude Anet, has just returned from Persia with a collection of specimens of the very finest illuminations (miniatures) of the whole range of Persian Art<sup>16</sup>.

Era però soprattutto Parigi al cuore del traffico di personaggi e oggetti che brulicavano intorno alla moda dell’arte islamica, in particolare persiana. Gli acquisti in Iran erano cominciati già alla metà del XIX secolo, ma sicuramente la serie di terribili siccità e carestie che colpì il paese, fino a culminare in quasi due milioni di morti nel biennio 1872-73, determinò le condizioni per un fenomeno di drammatica espoliazione da parte di avventurieri e mercanti. Piastrelle di moschee, mobilia e oggetti decorativi, tappeti, presto anche ceramiche e manoscritti vennero svenduti talora con la vana opposizione, talaltra con la subdola complicità di più o meno solerti funzionari locali. In questo contesto la Francia aveva battuto la concorrenza degli altri paesi europei, e aveva firmato con il governo persiano la prima convenzione archeologica, che apriva le porte dello scavo nelle rovine di Susa, al sud-ovest del paese. Poi, nel 1895, aveva ottenuto il privilegio esclusivo per compiere scavi in tutta la Persia, un monopolio che divenne perpetuo nel 1900, per il tramite della terza convenzione firmata dai governi persiano e francese, abolita solo nel 1927. Chiunque provasse a muoversi nel campo doveva fare i conti con questa ragnatela politico-culturale franco-persiana che avrebbe segnato senz’altro la storia dell’Iran, paese che pure non ha mai subito un’occupazione coloniale, ma anche, più in piccolo, le dinamiche del mercato europeo dell’arte persiana<sup>17</sup>.

Il principale curatore della mostra di Monaco, il tedesco Sarre, con cui Berenson sarebbe entrato in contatto personale più tardi, all’epoca dei suoi pellegrinaggi mediterranei degli anni Venti (e sono testimonianza del loro rapporto 8 lettere datate al periodo 1922-1937, conservate nell’Archivio di Villa I Tatti, fu uno dei primi sistematizzatori dell’archeologia islamica, nonché l’assemblatore di una notevole collezione, che nel 1922 decise di donare quasi interamente al dipartimento islamico del Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, di cui era direttore. Nel suo necrologio, l’allievo Ernst Herzfeld ne esaltò tra il resto il notevole fiuto, rivelando al contempo quanto la Francia fosse diventata centrale in quella esaltante fase di affermazione dell’arte islamica: «When I once asked him, how, as a first collector and from the start, he could pick out the very best things, he answered: “It was not so, only, I have eliminated my earlier mistakes”. He also said that he had discovered far more in Paris than in the East»<sup>18</sup>.

L’altro curatore della mostra, lo svedese Martin, personaggio eccentrico, prima dragomanno, avventuriero e diplomatico, poi anche notevole collezionista e mercante, fu invece senz’altro tra i più influenti studiosi di pittura islamica della sua epoca, autore di volumi che forgiarono il campo – ed il mercato – in maniera consistente per almeno un paio di decenni. Martin fu spesso il *connoisseur* garante, dietro molte delle compravendite che ebbero luogo in Parigi negli anni Dieci e Venti. Egli fu, in particolare, tra i promotori del mito del

<sup>16</sup> Berenson a Isabella Gardner, Oxford, 12 agosto 1910, in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 477. Alla mostra di Monaco, era ormai opinione comune che il cuore dell’arte islamica fosse rappresentato dall’arte persiana; si veda anche TROELENBERG 2013.

<sup>17</sup> Su questo argomento si vedano PORTER 2001, NASIRI-MOGHADDAM 2004, BOMBARDIER 2013.

<sup>18</sup> HERZFELD 1946, p. 211. Su Sarre si vedano anche KRÖGER 2008 e GIERLICH 2013. Incontrando la figlia di Sarre nel 1955, Berenson ricordò il grande archeologo con ammirazione: «Her father virtually started rational collecting and study of Islamic art, and made the collection of that art in Berlin» (Nota di diario del 30 ottobre 1955 in BERENSON/MARIANO 1963, p. 405).

pittore persiano Behzad (m. 1535 c.), celebre miniaturista della corte timuride, cui in realtà poche miniature ancora oggi possono essere con certezza attribuite. In alcune opere chiave pubblicate agli inizi del secolo, Martin suggeriva che Behzad dovesse prendere, nel pantheon dell'arte persiana, il luogo di personaggi del calibro di Memling o Holbein:

Now I may ask those who have, without any prejudice against eastern art, examined these two portraits, are they not wonderful, and is it not still more wonderful that such masterpieces should have been made in Persia just at the same time as the great artists in the Netherlands were creating the work which we consider unique of its kind? Cannot these eastern portraits be compared with the very best portraits of Memling and his contemporaries? Are they not as good as good Holbeins?<sup>19</sup>

Del resto, come brillantemente mostrato in un cruciale articolo di Priscilla Soucek, proprio l'imposizione sull'arte islamica di criteri e valori allora correnti in relazione all'arte del Rinascimento europeo rappresentò una chiave di apprezzamento e circolazione delle pitture persiane. Innanzitutto vi era una preferenza per lavori prodotti durante la fine del XV, inizio del XVI secolo. Concentrandosi sul ruolo della *connoisseurship*, ne risultava esaltato il ruolo dei singoli artisti, celebrati in modo esagerato, come appunto Behzad. Infine, famiglie nobili e dinastie venivano glorificate per il loro mecenatismo, e si impose un ricorrente parallelo tra la dinastia dei Timuridi, che governò l'Iran orientale per oltre un secolo (1370-1507), e quella dei Medici<sup>20</sup>.

Sicuramente a questo processo aveva contribuito il lavoro di Martin, così come quello di Edgar Blochet (1870-1937), studioso iranista poliedrico, storico e storico delle religioni, il quale, dal suo incarico di curatore dei manoscritti arabi, persiani, e turchi della Bibliothèque nationale di Parigi, aveva anche avuto modo di studiare estensivamente il mondo delle miniature, pubblicando diversi articoli pionieristici sulle origini e le scuole di pittura in Persia<sup>21</sup>. Ma l'intero vasto circolo dei collezionisti e dei mercanti condivideva le medesime coordinate. La mostra di arte persiana di Parigi del 1912 ruotava intorno al temporaneo deposito della collezione dello studioso e aristocratico russo Victor Goloubew (1878-1945), integrato dalle collezioni di vari altri collezionisti residenti nella capitale francese. Proprio Goloubew così si esprimeva riguardo a quell'epoca di esaltante fermento: «It was like a discovery in the middle of Muslim Asia of a new quattrocento [...] In other words it was as though Florence, the Florence of Lorenzo the Magnificent and Botticelli, was converted to Islam and surrounded by the kiosks and white minarets»<sup>22</sup>.

Molti dei promotori di questo processo erano stati legati al circolo parigino di Siegfried Bing (1838-1905), come lo stesso Vever, e come Charles Gilliot, Raymond Koechlin, e Gaston Migeon. E rimasero in parte legati all'erede di Siegfried, il figlio Marcel, che continuò ad essere quadrante di una rete che venne ad includere figure come Charles Vignier (1863-1934), Claude Anet (1868-1931), Léonce Rosenberg (1879-1947), Rudolph Meyer-Riefstahl (1880-1936), Georges Demotte (1877-1923), e altri.

Come abbiamo visto nella lettera a Isabella Gardner, Berenson era «in contact with all the amateurs and dealers who go backward and forward». Il risultato è che la 'collezione di arte islamica' di Berenson, dopo un processo di acquisti e rivendite che in parte si riesce a seguire nella documentazione dell'Archivio di Villa I Tatti, oltre a vari tappeti – in

<sup>19</sup> MARTIN 1909, p. 8. Sulla creazione del mito di Behzad, si vedano anche MARTIN 1912a, MARTIN 1912b, GRUBE 1968, e le analisi critiche in LENTZ 1990, ROXBURGH 2000b, GRUBER 2012.

<sup>20</sup> SOUCEK 2001. Sul ruolo della dinastia timuride e in particolare del principe Baysunghur di Herat nel mecenatismo artistico, si possono vedere *TIMUR AND THE PRINCELY VISION* 1989, *TIMURID ART AND CULTURE* 1992.

<sup>21</sup> Si vedano almeno BLOCHET 1897a, BLOCHET 1897b, BLOCHET 1905a, BLOCHET 1905b.

<sup>22</sup> In COOMARASWAMY 1929; citato in LOWRY-NEMAZEE 1988, p. 28.

maggioranza persiani, ma con il pezzo più pregiato di provenienza egiziana mamelucca<sup>23</sup>, è composto da quattordici oggetti, quasi tutti di provenienza parigina: tre manoscritti persiani, un frammento di manoscritto coranico arabo, forse d'origine maghrebina, due miniature arabe (mamelucche) e quattro miniature persiane sciolte, due ceramiche persiane di Kashan, una coppa argentea persiana a lobi, e una ciotola di bronzo mamelucca. Il cuore della collezione sono senz'altro i manoscritti e le miniature, espressioni appunto di quell'arte del libro che gli studiosi stavano collocando al centro della riflessione sull'arte islamica. Di questi, i pezzi che oggi sono presenti risultano acquistati in momenti e da mercanti diversi: uno da Vignier (1911, un foglio sciolto con la rappresentazione di una Assemblea di saggi oggi attribuita al periodo e all'area della dinastia uzbeka, prima metà del XVI sec.; nella cornice si legge un *ghazal* del poeta Jami, sul verso del foglio alcuni versi di un *ghazal* di Hafez), uno apparentemente da Meyer-Riefstahl nel 1913 (ma è questione incerta: si tratta di un problematico frammento, incompleto e lacunoso, della sura VI del Corano, in scrittura cufica maghrebina, forse XI sec., di cui non è facile recuperare le tracce<sup>24</sup>), uno da Georges Demotte (1913, una delle 59 miniature del magnifico manoscritto ilkhanide, datato al 1335 che conserva lo *Šābnāme*, Libro dei Re, di Ferdowsi, massima opera epica persiana dell'XI secolo; il manoscritto è stato a lungo noto come *Shahname* Demotte, dal nome del suo avido smembratore), e uno da Kevorkian nel 1911 (un manoscritto d'epoca safavide del poema narrativo persiano *Farhād o Šīrin*, Farhad e Shirin, di Mulla Vahshi Bafqi, circa XVII sec., contenente 3 miniature; vedi Fig. 3), in questo caso dunque di provenienza newyorkese. Tre pezzi furono invece procurati da Rosenberg nel 1912: una miniatura persiana (un foglio contenente una Scena di visita regale in campagna, di epoca e area della dinastia turcomanna, seconda metà del XV sec.; la miniatura è ritagliata da un altro *Šābnāme*, come si capisce dal verso del foglio, che contiene alcuni versi di quel poema, relativi alla visita dell'eroe epico Rostam al re Key Khosrow), e due miniature da un manoscritto arabo, datato 1354, del trattato di meccanica dell'inizio del XIII secolo, *Kitāb fī ma'rifa al-ḥiyāl al-bandasiyya* (Libro della conoscenza degli ingegnosi apparati meccanici) di al-Jazari, di provenienza dell'Egitto mamelucco. I restanti tre pezzi, che includono i due manoscritti capolavoro della collezione (il finissimo *Al-Rasā'il*, Trattati, noto come *Antologia* del principe Baysunghur, prodotto alla corte timuride di Herat nel 1427, su testi coevi, ornato da 7 splendide miniature, vedi Fig. 1; inoltre un manoscritto completo dello *Šābnāme* di Ferdowsi, epoca safavide, attribuibile al regno di Shah Tahmasp I, 1524-1576, anch'esso abbellito da trentacinque eleganti miniature, vedi Fig. 2), e una miniatura sciolta (dalla più antica copia dello *Zafarnāme*, Libro della Vittoria, di Sharaf al-din Yazdi, manoscritto del 1436, oggi sparpagliato, prodotto nel periodo timuride a Shiraz), furono invece procurati a Berenson da

<sup>23</sup> Discusso in SPALLANZANI 2007, pp. 57, 68, 232 e descritto in OKUMURA 2007, pp. 67-68.

<sup>24</sup> Anche perché tra le carte in BMBP ci sono varie ricevute di pagamenti per 'corani', dal che si deve dedurre che altri siano forse passati da Villa I Tatti, ma poi rimandati indietro o inviati altrove. Ritengo tuttavia che una ricevuta inviata da Meyer-Riefstahl, in data 30 giugno 1913, sia quella corrispondente al testo ora presente. Viene infatti indicata la cifra di 1800 FF per un «Fragment de manuscrit coufique fleuri sur parchemin, probablement marocain ou espagnol», accompagnato da una cifra di 75 FF per un «Exemplaire 'Les miniatures de Behzad' de F.R. Martin», di cui Meyer-Riefstahl aveva suggerito l'acquisto in una lettera del 7 gennaio di quello stesso anno («Je tiens à vous informer que M. F.R. Martin vient de publier une petite étude avec 22 planches de très belles reproductions (blanc et noir) d'après les miniatures de Behzad, contenues dans un manuscrit lui appartenant. Cet ouvrage n'est tiré qu'à 150 exemplaires, dont 100 donnés par l'auteur à ses amis, 25 chez Monsieur Quaritch, 25 chez moi. les 50 exemplaires destinés au commerce se vendent 3 £ chaque. Je serais heureux de vous en réserver un exemplaire»). La fattura contiene un'indicazione a penna di Berenson che conferma il pagamento il 18 dicembre 1913. È interessante che una fattura successiva, inviata da Meyer-Riefstahl il 2 luglio 1914, oltre alle somme dovute per due miniature della 'Scuola di Behzad' (1500 e 400 FF rispettivamente), indica una deduzione di 300 FF «à déduire excédant de paiement pour parchemin Coran maghrebi»: c'è da chiedersi se vi fosse stato un errore nel pagamento, oppure, cosa che mi pare più probabile, il riconoscimento che il frammento coranico non aveva certo il valore del prezzo pagato (se di quel manoscritto si tratta, ad esempio non è di pergamena, ma di carta).

Claude Anet, rispettivamente nel 1910, 1912 e in una data ancora da chiarire, forse 1913<sup>25</sup> (sull'acquisto della miniatura dallo *Zafarnāme* permane qualche incertezza, essendo essa appartenente ad un manoscritto, peraltro molto rilevante, che fu anch'esso acquistato e smembrato da Demotte, e venduto a pezzi sul mercato parigino tra il 1911 e il 1914)<sup>26</sup>.

Le miniature persiane che Berenson comprò da Vignier e da Rosenberg gli erano state presentate come opera di Behzad, apparentemente sotto la garanzia di Martin, e fu solo Ettinghausen, alla fine degli anni Cinquanta, a dimostrare con certezza che si trattava di opere di altra natura e fattura, pur apprezzabili in sé. I Berenson sembrano essere nel pieno di questo vortice di aspirazioni e illusioni, come dimostra Mary in una lettera dai Tatti a Isabella Gardner, nel novembre 1911: «And we are running into debt to get one or two Persian miniatures by Bezaad, and are awfully, awfully tempted by a fine statue by Niccolò Pisano»<sup>27</sup>.

Lo stesso Martin sarebbe dietro il contrabbando delle due miniature mamelucche come opere dell'epoca di Saladino (cioè di due secoli anteriori rispetto all'età reale), a dimostrazione delle condizioni tortuose in cui l'intero mercanteggio si svolgeva. Così Rosenberg presentava le miniature a Mary:

Two very fine miniatures end of XII<sup>th</sup> century (1180) of the time of Saladin, made at Bagdad, same set as yours, from Mr. Martin's & exhibited also at Munich!

Mr. Martin sold them to me in his calculations fr. 18500.- both, but as I made a business with some "échange" they came to me a little cheaper and I can offer you some at frs. 7000.- each ; but impossible lower. When I see dealers here selling 16<sup>th</sup> century miniature attributed to Behzad or school, or even without attribution for 5, 6 & 7000 francs (nothing to say against as they are fine) well I may consider very very cheap even given away, miniatures of the XII<sup>th</sup> century of such character and of which only 8 copies are known in the world and of which none has ever been found since the 15 years ago that Mr. Martin found them at Constantinople.

Compared to the XVI<sup>th</sup>- century miniatures which are not so scarce, they ought to be worth £ 1000.-each sheet and I am sure the day will come soon when people evolving toward archaic periods will pay that for them.

I have also other miniatures of the same kind, smaller, but they are 1223/XIII<sup>th</sup> century Bagdad / very good but by far not so fine as those of the end of XII<sup>th</sup> century (1180) of which as said before only 8 copies – important – are known yet. Mr Martin has no more!<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Una prima descrizione della collezione di manoscritti e miniature è ETtinghausen 1961. Altre descrizioni parziali sono in VERTOVA 1969, PIEMONTESE 1984, SOUCEK 2001, BAILEY 2001 e 2002. Riferimenti occasionali a singoli pezzi della collezione si possono trovare in numerosi saggi specialistici; alcune indicazioni sono in CASARI 2014, p. 190, nota 54. Partner e interlocutrice nel percorso di acquisto e vendita fu naturalmente Isabella Stewart Gardner, la cui piccola collezione di arte islamica può essere considerata come un oltreoceanico equivalente di quella di Villa I Tatti; per essa si veda HORIOKA–RHIE–DENNY 1975, pp. 97-136.

<sup>26</sup> SIMS 1991.

<sup>27</sup> Mary Berenson a Isabella Gardner da Firenze, 7 novembre 1911 in *THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER* 1987, p. 494.

<sup>28</sup> Rosenberg a Mary Berenson, 19 gennaio 1912. Non è chiaro se l'alterazione fosse consapevole o meno: in ogni caso essa si fondava sulla confusione tra testo (effettivamente risalente alla fine del XII secolo, anche se probabilmente terminato nel 1206), e manoscritto, in questo caso appunto assai più tardi. Il testo di al-Jazari è conservato in numerose copie illustrate, e la bellezza e curiosità delle miniature ritraenti i diversi automi ne hanno fatto un oggetto di grande mercato nei primi decenni del XX secolo, con piccoli scandali e furiose discussioni, cui partecipò timidamente anche Berenson, raccogliendo sul tema bibliografia e informazioni. Si possono vedere COOMARASWAMY 1924 e HILL 1974. Il manoscritto in questione era stato reperito da Martin a Istanbul nel 1895, e poi da questi presumibilmente fatto in pezzi e svenduto (si veda DE RICCI 1913, p. 35). In una lettera da Istanbul dell'8 marzo 1928, Meyer-Riefstahl si diverte con Berenson sulla faccenda: «I have a surprise for you in Cospoli: I have found the manuscript from which the sheets of the treatise of automata come. It is in the library of Hagia Sophia. Our friend Martin must have known this all the time, while the polemique of Blochet, Claude Anet, Sarre, e tutti quanti about the date of the ms. was going on. It has formerly been studied by Carra del Vaux. I think it is a good joke on so-called science, that nobody took the trouble to follow the lead, given by Martin himself and to look up the book in Hagia Sophia. Please consider this as confidential as I want to publish the grand news in the Burlington» (BMBP).

L'archivio di Villa I Tatti fornisce una parziale ma affidabile testimonianza della vivacità di questa rete di contatti, e un obliquo angolo di osservazione sull'evoluzione dei gusti e la variazione di peso che si verificò nei riguardi di questo settore dell'arte, in Berenson e tra i suoi interlocutori, specialmente nei tre decenni chiave che precedettero lo scoppio della seconda Guerra Mondiale. Certamente, figure privilegiate negli scambi commerciali con Berenson nel settore dell'arte islamica (parallelamente all'affine settore dell'arte dell'Asia Orientale, all'epoca strettamente associato all'altro, agli occhi di Berenson) furono in particolare Rosenberg e Vignier. Con quest'ultimo in particolare sembra che Berenson abbia avuto un legame più profondo, testimoniato dalla presenza di un sostanzioso corpus di lettere nell'archivio, dai contenuti non puramente formali<sup>29</sup>. Vignier peraltro rappresentava una finestra praticamente diretta sull'Iran, grazie alle spedizioni del fratello Émile, che tra il 1909 e il 1914 vi risiedette in maniera quasi ininterrotta<sup>30</sup>.

Il primo ed anche il più significativo pezzo della sua collezione, però, Berenson lo acquistò da Claude Anet, che possedeva una galleria di nome «Perse» al 18 di Rue Godot de Mauroy. Dopo avergli venduto la bellissima *Antologia* di Baysunghur, nel 1910 per 16.000 franchi<sup>31</sup>, Anet, in una lettera del 25 novembre 1910, gli propone di unirla ad una elegante legatura d'altra provenienza ma della stessa misura del manoscritto (che gli offre al prezzo di 3500 FF, scontato da 5000). Da una breve lettera del 7 dicembre si capisce che Berenson accetta, ed è infatti chiaro oggi che la legatura dell'*Antologia* non è quella originale.

Sembra che Anet sia stato sin dall'inizio il principale riferimento di Berenson nel campo dell'arte persiana, citato già come «one of my friends» nelle prime lettere in cui comincia a manifestare il proprio entusiasmo. Berenson introdusse Anet anche a Isabella Gardner, di cui divenne il referente per i primi acquisti d'arte islamica, come si legge nella corrispondenza Berenson-Gardner, e inoltre lo aiutò ad allargare la sua cerchia di clienti. In una lettera datata 1-2 febbraio 1911, Anet ricorda a Berenson:

D'ici peu de temps je me permettrai de demander à votre amitié les lettres d'introduction que vous avez bien voulu me promettre pour les trois ou quatre Américains amateurs de Perse qui arrivent généralement à Paris aux premiers jours de printemps, Mr Fryer, Mr Walter de Philadelphie et le conservateur du Musée de Boston dont j'ai oublié le nom.

Del resto Anet gli era apertamente riconoscente: «Les affaires de "Perse" continuent à être très florissantes, et je sais bien que je vous en suis, pour une part, redevable»<sup>32</sup>. Anet era un altro personaggio degno di quell'epoca e quella compagnia: svizzero di nascita, ma naturalizzato francese, il suo vero nome era Jean Schopfer. Educato in letteratura francese, era stato anche un notevole tennista, vincitore del Campionato francese di tennis (oggi Roland Garros) nel 1892. La sua vena era però nella scrittura, ed aveva viaggiato come giornalista in Russia dove aveva redatto una corposa opera sulla Rivoluzione. In Iran era andato più volte, imparando la lingua persiana e scrivendo vari reportage, ricchi anche di consigli sulla 'caccia alle antichità'<sup>33</sup>. Il legame con Berenson non andò però mai oltre la soglia professionale, e fu forse proprio la professione a determinarne l'interruzione nel 1916: nell'Archivio della Villa I Tatti sono conservati alcuni messaggi di Anet a Berenson da S. Pietroburgo, in cui, nel mezzo del dramma della guerra, separato dalla moglie e la figlia che si trovano a Nizza, gli chiede di saldare un debito residuo di 3000 franchi che risulterebbe dai conti del suo ragioniere. Non

<sup>29</sup> Si rimanda all'articolo di Alessandro Nigro in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>30</sup> Si veda NASIRI-MOGHADDAM 2006.

<sup>31</sup> Nota commerciale datata 18 ottobre 1910, BMBP.

<sup>32</sup> Anet a Berenson, 25 novembre 1910, BMBP.

<sup>33</sup> ANET 1906, ANET 1924, ANET 1925.

abbiamo le risposte di Berenson, ma questi deve avere ben difeso la sua posizione, perché nell'ultimo messaggio, della fine di settembre di quello stesso anno, Anet porge le sue scuse più sentite per l'errore del suo dipendente. Poi, però, più nulla.

Pochi anni più tardi, dopo la fine della guerra, nel 1920, Anet pubblicò la sua traduzione di un'ampia raccolta delle quartine del poeta persiano Khayyam, che ancora oggi è considerata una delle migliori versioni francesi. Un'anticipazione Anet l'aveva offerta a Berenson, in un cartolina da Tbilisi nel 1913, sostenendo che nelle difficoltà del viaggio, talora si rallegrava recitando così a se stesso:

O Khayyam, si tu peux t'enivrer de vin, sois content.  
Si tu es assis près d'un jeune visage, sois content.  
Comme le compte de la vie se réduit à la fin en néant,  
Suppose que tu n'es plus ; tu vis, donc sois content<sup>34</sup>.

Il volume del 1920, che contiene una versione sensibilmente rilavorata di questa quartina, questa volta è singolarmente assente dagli scaffali della Biblioteca Berenson, che pure di Khayyam possiede altre traduzioni<sup>35</sup>. Forse il rapporto si era proprio concluso male.

Del resto, in questa cerchia di rapporti che Berenson aveva tessuto intorno agli interessi persianistici, ve ne sono altri che lasciano aperti degli interrogativi. Del ruolo dello svedese Martin in questa fase degli studi e della circolazione di testi e miniature persiane sono solida testimonianza le sue varie opere sulla pittura già citate (ma anche sui tappeti<sup>36</sup>), tutte accuratamente acquisite da Berenson per la propria biblioteca. E non vi è dubbio, dal tono delle menzioni del nome di Martin nelle lettere degli altri mercanti con cui Berenson trattava, che la sua autorità era da tutti rispettata<sup>37</sup>.

Ma Martin, per circa due decenni dagli anni Dieci, ebbe una stabile base proprio a Firenze. In realtà sembra che Villa Martin, forse da lui stesso costruita, si trovasse proprio a Settignano<sup>38</sup>. Naturalmente possiamo immaginare che i due si siano incontrati almeno in qualche occasione<sup>39</sup>. Tuttavia sembra davvero strano che di questa familiarità, potenzialmente lunga vent'anni, non sia rimasta, per quanto io abbia potuto finora riscontrare, nessuna testimonianza, né alcuna traccia nell'archivio. In una lettera da Atene datata 8 febbraio 1933, Teodor Makridy Bey, vicedirettore del Museo Ottomano di Istanbul, che Berenson aveva conosciuto all'epoca del suo viaggio del 1928 – organizzatogli in buona parte, e con affettuoso rispetto, da Meyer-Riefstahl, ormai affermato storico dell'arte<sup>40</sup> – gli presenta la questione del Dr. Martin, anziano e malato, costretto su una sedia a rotelle, il quale, avendo pagato degli oggetti con assegni scoperti, riuscirebbe a lasciare Atene solo con una copertura a garanzia di 200 sterline da parte di Makridy stesso. Martin sostiene di poter coprire tale garanzia grazie ad una villa e una collezione d'arte a Settignano, in Firenze. Makridy chiede dunque lumi a Berenson, suo presunto vicino di casa. Purtroppo non abbiamo la risposta di Berenson, né il resto della corrispondenza tra i due dice niente sull'argomento. Quello che sappiamo è che

<sup>34</sup> Anet a Berenson, 12 settembre 1913, BMBP.

<sup>35</sup> O Khayyam, si tu es ivre de vin, sois heureux. / Si tu es assis près d'un adolescent sans rides, sois heureux. / Comme le compte de ce monde est à la fin néant, / suppose que tu n'es plus ; tu vis, donc sois heureux (*LES 144 QUATRAINS D'OMAR KHAYYAM* 1920, quartina 22).

<sup>36</sup> MARTIN 1908.

<sup>37</sup> Malgrado non siano stati pochi i casi in cui manifestò una dubbia etica professionale, del resto moneta corrente all'epoca, come per il manoscritto sugli automi, sopra ricordato. Per il caso del celebre Album Bellini, si veda ROXBURGH 1998.

<sup>38</sup> Così in ARNE 1918 e ARNE 1935. Malgrado le foto presenti in ARNE 1918, personalmente non sono ancora riuscito a identificare la villa. La questione richiederà qualche ulteriore ricerca.

<sup>39</sup> È di questa opinione WELCH 1985, ma senza particolari prove a sostegno.

<sup>40</sup> Su questo viaggio e i relativi contatti tra Berenson e Meyer-Riefstahl si veda CASARI 2014, in particolare pp. 198-200.

Martin riuscì effettivamente a lasciare Atene. Infatti fu portato a Vienna, dove fu curato quanto bastava per rimettersi in viaggio, raggiungere l'amata città del Cairo, e lì morire, appena un paio di mesi dopo, il 13 aprile 1933.

Anche qui, vale la pena di menzionare il necrologio che di lui fece il suo compatriota e collega archeologo iranista Ture J. Arne (1879-1965):

Con lui se ne è andato un raro tipo di svedese storico della cultura, un po' funzionario di museo, un po' diplomatico, un po' mercante d'arte, ma soprattutto un "connoisseur", un appassionato e intenditore d'arte di orientamento universale, che era allo stesso tempo anche un notevole egocentrico<sup>41</sup>.

Dobbiamo forse sospettare che Berenson temesse di specchiarsi troppo nel suo vicino di collina. Ma se rimane ancora da esplorare il rapporto diretto tra Martin e Berenson, abbiamo la certezza che un intenso rapporto intellettuale Berenson stabilì con l'altro grande studioso francese che aveva definito il campo degli studi di pittura persiana nei primi decenni del XX secolo, Edgar Blochet. Al contrario di molti suoi colleghi, Blochet non aveva mai fatto il mercante. Serio studioso, curatore delle collezioni di manoscritti della Bibliothèque nationale e autore di saggi in molti campi degli studi persiani e islamici, Blochet era un uomo assai erudito, ma anche uno spirito anticonformista, non poche volte criticato per le sue posizioni scientifiche, e certo non favorito da una certa sua refrattarietà alla socialità accademica.

La sua corrispondenza con Berenson, limitata al periodo 1930-1935 e dunque piuttosto tarda e di poco precedente la sua morte, manifesta evidentemente questi aspetti, ma rivela anche dei lati forse ancora più sorprendenti. Vale la pena di leggerne degli estratti uno di seguito all'altro:

Je vous remercie vivement des choses aimables que vous avez pris la peine de me dire dans la lettre que vous m'avez adressée; j'y suis d'autant plus sensibles que je n'y suis pas habitué, ayant toujours été combattu tant par les marchands et les collectionneurs, que par les orientalistes, ou soit-disant tels qui ne savent pas grand chose et ne font guère que se recopier les uns les autres sans aucune critique; ni les uns ni les autres n'entendent rien à la technique, et de plus, leurs avis sur les origines de la peinture persane, comme de celle de l'art grec et de l'art romain est une tentative audacieuse de falsification de l'histoire dans un but que j'ai indiqué dans le n° de janvier de la Revue critique d'histoire et de littérature qui se publie chez Leroux; cet article, d'ailleurs, m'a fermé les portes de cette Revue, car il y a des choses qu'il ne faut pas dire, si l'on ne veut pas encourir l'excommunication majeure.

Je suis très heureux que mon sentiment sur beaucoup de points coïncide avec le vôtre, car je me suis souvent demandé, en but à des attaques multiples, si c'était moi qui avais raisons ou si j'avais tort; cette unanimité des imbéciles car ils sont nombreuses dans cette époque de 'cretinità furiosa' dont a parlé Carducci dans une lettre, finit par faire impression; ce n'est pas cela, en vérité, qui m'empêcherait de continuer ces études si je trouverai le moyen de les imprimer, ce qui devient de plus en plus difficile, mais je trouve que j'en ai suffisamment dit sur ce sujet<sup>42</sup>.

Le sujet que vous traitez a infiniment plus d'attrait pour moi que la peinture orientale; l'art orientale, dans tous les domaines, est une manifestation secondaire de l'esprit humain, comme d'ailleurs les littératures orientales, sauf la Bible, pour l'Asie Antérieure, qui est un livre unique, et quelques ouvrages chinois; mais l'art et la littératures de l'Extrême-Orient sont vraiment très loin de nous et correspondent à une stylisation de la pensée toute différente de l'évolution du concept gréco-romain; je n'ai jamais compris comment l'on peut opposer l'art oriental à l'art gréco-romain; mais il faut bien dire que presque toutes les personnes qui se donnent la tâche

---

<sup>41</sup> ARNE 1935, p. 129.

<sup>42</sup> Blochet a Berenson, 12 dicembre 1930, BMBP.

d'écrire sur l'art sont des médiocres philologues ou historiens, et en parlent comme un sourd-muet des opéras de Wagner<sup>43</sup>.

Mes théories ne sont pas à la mode; [...] il faut dire maintenant que ce sont les Turcs et les Mongols qui ont inventé les arts et les sciences<sup>44</sup>.

Je vous remercie vivement de l'amabilité avec laquelle vous m'avez envoyé votre excellent article sur la peinture florentine; ces œuvres sont toute autre chose que les enluminures des livres musulmans, persans et arabes, devant les quels des gens sans aucune culture artistique tombent en admiration pour snobisme<sup>45</sup>.

In un'occasione promette il prossimo invio a Berenson di un suo articolo, da poco uscito,

à propos des influences néo-platoniciennes sur la pensée musulmane; je ne pourrais pas dire dans cette Revue publiée par un ecclésiastique, avec une subvention du Vatican, que je considère le Christianisme comme une secte néo-platonicienne exploité par des Juifs; je l'ai, je pense, suffisamment laissé entendre dans les notes, et c'est tout ce que je pouvais faire<sup>46</sup>.

Con l'avvicinarsi della pensione cresce un tono generale di rimpianto, mentre l'ultimo messaggio è una pietra tombale sugli studi arabi, persiani e turchi in Europa nell'epoca tra le due guerre:

En 1928, un savant persan, qui travaillait à Paris, fut obligé par son gouvernement d'aller au Congrès des orientalistes à Oxford, et de faire pour le Roi un rapport sur les travaux de ces messieurs. Il écrivit ceci, textuellement, dans son rapport que me montra le ministre de Perse à Paris, en me demandant mon opinion, et que je traduis: Il est inutile, désormais, que Sa Majesté dépense de l'argent dans un pareil but; je ne puis parler que de ce que je puis juger, sans présumer de la science des sinologues, des indianistes, des japonisants; mais ce que je puis affirmer, c'est que les très savants professeurs d'arabe, de persan et de turc, où je puis les contrôler, connaissent au maximum, et pas toujours complètement, l'alphabet des langues qu'ils enseignent...<sup>47</sup>

I toni sono molto differenti dal frivolo entusiasmo che aveva caratterizzato le comunicazioni con gli amici e i mercanti negli anni dei grandi acquisti, ed è un vero peccato che non siamo in grado, per ora, di sentire in questa corrispondenza la voce di Berenson, che però quasi intravediamo. Certo, queste note sono soprattutto sorprendenti per ciò che ci dicono di Blochet medesimo, uno dei definitori di quel campo di studi, e dell'ambiente accademico degli studi islamistici del tempo. Ma le piccole cartoline di Blochet sono anche l'epigrafe finale sulla passione estetica di Berenson per l'arte islamica. Le difficoltà di relazione sperimentate negli anni Venti e Trenta nei suoi viaggi in Medio Oriente e Nord Africa<sup>48</sup> – dove in realtà era andato soprattutto in cerca delle radici della cultura greco-romana –, cui si aggiunsero l'ordalia del nazismo, della guerra, e – ad essi intrecciata – la sorte degli ebrei in Palestina, furono la cornice di una disillusione che in un certo senso non era solo estetica<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> Blochet a Berenson, 15 luglio 1931, BMBP.

<sup>44</sup> Blochet a Berenson, 1 gennaio 1932, BMBP.

<sup>45</sup> Blochet a Berenson, 1 maggio 1932, BMBP.

<sup>46</sup> Blochet a Berenson, 31 dicembre 1933, BMBP.

<sup>47</sup> Blochet a Berenson, 30 dicembre 1935, BMBP.

<sup>48</sup> Raccontati nelle sue lettere e diari, e nei diari di Mary (BERENSON 1933, BERENSON 1935, BERENSON 1938), e di Nicky Mariano (MARIANO 1964).

<sup>49</sup> Su questa cornice personale e intellettuale del disincanto di Berenson si veda CASARI 2014, in particolare pp. 196-203.

Nel suo affresco sulla storia universale dell'arte, l'arte persiana e araba sono collocate nella nicchia delle arti esotiche, cui non spetterà più il centro della scena:

The question of the exotic arts is more complicated. [...] Compared with our art of the last sixty centuries with its endless variety of subject matter, of material, of kind and quality, every other art, Chinese included, is limited. I had the good fortune to be one of the first to feel the beauty of the various exotic arts and to encourage collectors and dealers and amateurs to give them attention. Chinese art in particular fascinated me at a time when a connoisseur like Solomon Bing refused to believe that it existed at all apart from porcelain, lacquers, and *chinoiseries*. Even Chinese, by far the most valuable of all the arts from beyond our pale, can offer students of visual representation its landscape only, as an achievement that our painters have not equalled or surpassed. [...] The exotic arts soon weary. [...] Little more can be said of Islamitic Persian and all 'Arab' arts, despite the exaggerated importance given recently to both. They must eventually find their place. But it will not be at the centre of the stage<sup>50</sup>.

È davvero il malinconico tramonto di un percorso iniziato molti anni prima, nell'alba entusiastica del giovane studente che si riprometteva di studiare l'arabo e il persiano in Europa. Nelle carte e negli scritti di Berenson tra gli anni Quaranta e Cinquanta possiamo ancora trovare qualche nota relativa all'Iran e alla cultura persiana, specialmente menzionata come contraltare della cultura araba all'interno della civiltà islamica:

As a matter of fact, except for the alphabet, the Arabs gave nothing to Persia. Even Mohammedanism is a very different religion there from what it is in the Semitic world. Their verse owes nothing or mere expletives to the Arabs, and as for Persian art of any kind, it was absurd to speak of Arab influence, even if there were Arab art. Persian art owes a great deal to Central Asia, to the Turks, to reminiscences of Hellenistic achievement in the wide-flung Achemenide Empire. Of course I talk as one who has never been there, but I have seen endless reproductions, and ever so many original<sup>51</sup>.

Talora troviamo invece, specialmente negli scambi epistolari con i suoi corrispondenti viaggiatori, annotazioni relative alla situazione politica contemporanea, sulla quale Berenson amava restare aggiornato. Nel 1957 riceve, su richiesta, una lunga lettera da parte dell'amico Hugh Trevor-Roper (1914-2003) relativa al suo viaggio in Iran, un viaggio che sarebbe sempre rimasto tra i desideri inesauditi di Berenson. La lettera è un interessante profilo del paese, tanto in termini politici quanto di storia artistica, seppure ancora risente fortemente di quel filtro europeo di percezione – qui in particolare britannico – che aveva caratterizzato tutto il secolo precedente. Dobbiamo ritenere che Berenson l'abbia letta con compiaciuta soddisfazione:

I have owned you a long letter for a long time, – ever since I received yours in Persia. How infinitely remote my visit to Persia now seems; and yet it is only just a month since I returned. And how complacent I feel at having been to some place unknown to you! Of course you must go. [...] Not even in Italy, not even in Greece, have I seen such natural love of beauty, and especially of beauty in colour, as in Persia. [...] Persia, under a film of artificial stability, seemed to me full of revolutionary strains. It is a country of butterflies and dung. This of course makes it all the more interesting. [...] In many ways the country reminds me of Spain. Both, after all, are ancient countries upon which the Arabs and Islam imposed only a superficial, transient conquest. Both are high, bare, and disunited. Both are naturally poor. Both, in social habits and social structure, are incurably 'Oriental'. [...] Of that proud, sullen, reserved, equalitarian

---

<sup>50</sup> BERENSON 1948, pp. 239-241.

<sup>51</sup> Diario di Bernard Berenson, 15 dicembre 1957, BMBP.

obstinacy which is so obvious in Spain there is in Persia no trace: instead there is an Irish blarney, an Italian subtlety, a Jesuitical sophistry.

When did this art, this charm, this love of beauty and colour come? When I looked at the ancient art of Persia, I found no trace of such qualities. [...] And yet Persian art of the late Middle Ages is so full of life and charm and the whole Persian character is now, and has so long been, colourful, sensuous, almost volatile in its lightness. It cannot have been the Arabs who brought in this new character to a once dull, majestic people. I suppose it must have been the Northern invaders, the Mongols, the Afghans, the Cossacks of the Steppes.

Now I have obeyed your instruction and written 'a long letter about Persia'<sup>52</sup>.

Tuttavia, il lascito più significativo di quel percorso, la preziosa collezione di manoscritti e miniature, giaceva sepolta in un canterano, solo sporadicamente e frammentariamente citata da qualche studioso. Eppure era una delle sole tre che avevano resistito integre dall'epoca della grande voga, negli anni prima della Grande Guerra: le altre due erano quella di Goloubew, acquistata dal Museum of Fine Arts di Boston nel 1914, e quella costituita da Henri Vever, acquisita dal Sackler Museum dello Smithsonian Institute nel 1986<sup>53</sup>. Fu infine Richard Ettinghausen (1906-1979), allievo di Kühnel e di Sarre, che alla fine degli anni Cinquanta, mentre era curatore della Freer Gallery, contattò Berenson dopo aver visto delle riproduzioni delle miniature della sua collezione presso il Fogg Museum di Harvard. Cinque lettere di Ettinghausen a Berenson tra il 1950 e il 1957, e otto sue lettere a Nicky Mariano, testimoniano il processo di avvicinamento dello studioso tedesco a Villa I Tatti e alla collezione<sup>54</sup>, e la successiva pubblicazione del primo catalogo di una selezione delle sue miniature, volume elegante, stampato dalle Officine Grafiche Ricordi di Milano, che purtroppo Berenson non riuscirà a vedere<sup>55</sup>. Berenson però doveva aver gioito nel ricevere, nel 1957, questa nota di Ettinghausen che accompagnava l'invio di un suo articolo:

It is a study of Persian miniatures which was mainly written in 'I Tatti' where I also did a good deal of the research for it. This may be the first time that this has happened in your library, and it should prove how good it is even in this more unusual field<sup>56</sup>.

Il vecchio Berenson, impegnato nella faticosa trattativa per lasciare la Villa come centro studi all'Università di Harvard, non avrebbe potuto ricevere conferma più autorevole della qualità della sua biblioteca anche in questo campo, collaterale sì, ma come abbiamo visto di costante presenza nelle sue attenzioni intellettuali.

Nel suo volume, Ettinghausen chiariva le questioni sospese delle false attribuzioni a Behzad, ma non esitava a dire che «the Berenson collection is of high quality and comprises examples of nearly all the schools known and available at that time»<sup>57</sup>. Alla pubblicazione di quel volume dobbiamo anche uno tra i tanti articoli giornalistici celebrativi di Berenson che apparvero negli anni di poco successivi alla sua morte, articolo che vale la pena menzionare a chiusura di questo percorso lungo le oscillazioni del filo seguito nel presente studio. L'articolo fu scritto da Denys Sutton, editor della rivista «Apollo», e fu pubblicato sul «Financial Times» il 28 agosto 1962. L'*incipit* era un'aperta lode della vastità degli orizzonti di gusto e intelletto di Berenson:

<sup>52</sup> *LETTERS FROM OXFORD* 2006, pp. 225-231.

<sup>53</sup> Si vedano SOUCEK 2001, p. 121; JEAN 1914; COOMARASWAMY 1929; LOWRY-NEMAZEE 1988.

<sup>54</sup> Lettere tutte conservate in BMBP.

<sup>55</sup> ETTINGHAUSEN 1961.

<sup>56</sup> Ettinghausen a Berenson, 19 agosto 1957, BMBP.

<sup>57</sup> ETTINGHAUSEN 1961, p. 5.

Anything which touches on the personality and career of Bernard Berenson is of perpetual fascination. He stands out as a character who marks an epoch, and his contributions to civilisation is as valid now as when he lived. Not least owing to the fact that he viewed art in a broad manner; his curiosity was considerable and he was concerned with Far Eastern Art as well as with Western<sup>58</sup>.

L'articolo, una cui copia ritagliata fu inserita da Nicky Mariano in archivio, si intitolava «Persian Enchantment».

---

<sup>58</sup> SUTTON 1962, p. 14.



Fig. 1: *Festino primaverile*, da *Al-Rasā'il*, Trattati, noto come *Antologia* del principe Baysunghur, Herat 1427, f. 44r. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College



Fig. 2: *Kayumars in trono su montagne nevose*, da *Šāhnāme*, Libro dei Re, di Ferdowsi, epoca safavide, attribuibile al regno di Shah Tahmasp I, 1524-1576, f. 18v. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College

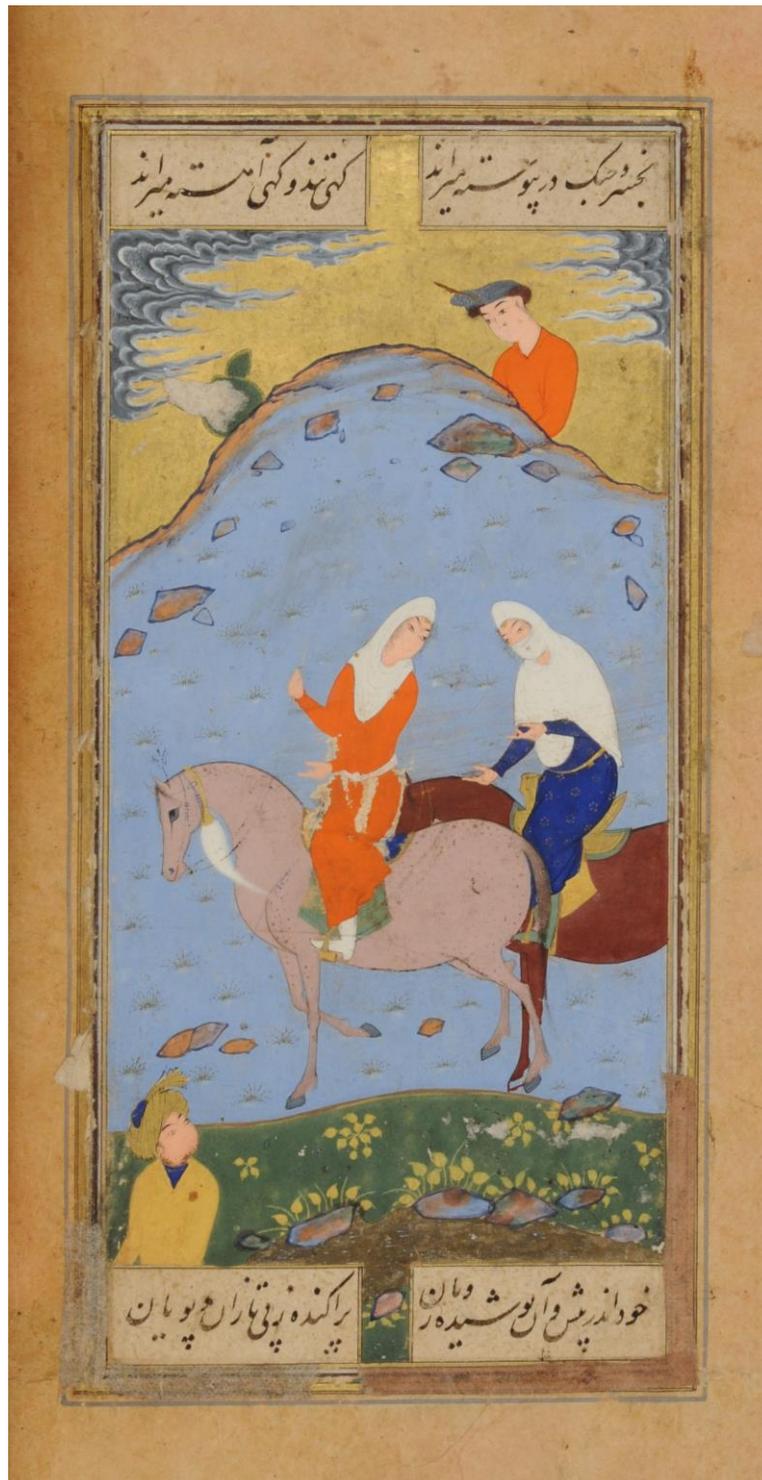


Fig. 3: *Širīn in viaggio con una dama di compagnia*, da *Farhād o Širīn*, Farhad e Shirin, di Mulla Vahshi Bafqi, circa XVII sec., f. 31v. Collezione Berenson, Villa I Tatti, Firenze, riprodotto con il permesso di © President and Fellows of Harvard College

## BIBLIOGRAFIA

AFTER ONE HUNDRED YEARS 2010

*After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst» Reconsidered*, a cura di A. Lermer, A. Shalem, Leida-Boston 2010.

ANET 1906

C. ANET, *Les Roses d'Ispahan. La Perse en automobile à travers la Russie et le Caucase*, Parigi 1906.

ANET 1924

C. ANET, *Feuilles persanes*, Parigi 1924.

ANET 1925

C. ANET, *La Perse et l'esprit persan*, Monaco 1925.

ARNE 1918

J.T. ARNE, *En Svensk Orientforskare. Dr Fredrik Martin 50 År*, «Ord och Bild», 27, 1918, pp. 257-266.

ARNE 1935

J.T. ARNE, *Fredrik Martin*, «Forvännen», 30, 1935, pp. 129-136.

BAILEY 2001

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Mamluk, Ilkhanid, and Early Timurid Miniatures. Part I*, «Oriental Art», 47/4, 2001, pp. 53-62.

BAILEY 2002

G.A. BAILEY, *The Bernard Berenson Collection of Islamic Painting at Villa I Tatti: Turkman, Uḡbek, and Safavid Miniatures. Part II*, «Oriental Art», 48/1, 2002, pp. 2-16.

BERENSON 1933

M. BERENSON, *A Modern Pilgrimage*, New York e Londra 1933.

BERENSON 1935

M. BERENSON, *Across the Mediterranean*, Prato 1935.

BERENSON 1938

M. BERENSON, *A Vicarious Trip to the Barbary Coast*, Londra 1938.

BERENSON 1948

B. BERENSON, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948.

BERENSON/MARIANO 1963

B. BERENSON, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947–1958*, a cura di N. MARIANO, Londra 1963.

BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE 2014

*Bernard Berenson: Formation and Heritage*, a cura di J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge (MA) 2014.

BLAIR–BLOOM 2003

S.S. BLAIR, J.M. BLOOM, *The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field*, «Art Bulletin», 85/1, 2003, pp. 152-184.

BLOCHET 1897a

E. BLOCHET, *Les miniatures des manuscrits musulmans. I*, «Gazette des Beaux-Arts», 27, 1897, pp. 281-296, e 28, 1897, pp. 105-118.

BLOCHET 1897b

E. BLOCHET, *Les miniatures des manuscrits musulmans. II*, «Gazette des Beaux-Arts», 28, 1897, pp. 105-118.

BLOCHET 1905a

E. BLOCHET, *Les origines de la peinture en Perse*, «Gazette des Beaux-Arts», 34, 1905, pp. 115-130.

BLOCHET 1905b

E. BLOCHET, *Les écoles de peinture en Perse*, «Revue Archéologique», 6/2, 1905, pp. 121-148.

BOMBARDIER 2013

A. BOMBARDIER, *Persian Art in France in the 1930s: The Iranian Society for National Heritage and Its French Connections*, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 192-212.

CASARI 2014

M. CASARI, *Bernard Berenson and Islamic Culture: Thought and Temperament*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 173-205.

COHEN 2013

R. COHEN, *Bernard Berenson: a Life in the Picture Trade*, New Haven-Londra 2013.

COOMARASWAMY 1924

A.K. COOMARASWAMY, *The Treatise of Al-Jazari on Automata*, Cambridge (MA) 1924.

COOMARASWAMY 1929

A.K. COOMARASWAMY, *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Parigi 1929.

*DIE AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST* 1912

*Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910*, Catalogo della mostra a cura di F. Sarre, F.R. Martin, con la collaborazione di M. van Berchem, M. Dreger, E. Kühnel, C. List, S. Schröder, I-III, Monaco 1912.

ETTINGHAUSEN 1961

R. ETTINGHAUSEN, *Persian Miniatures in the Bernard Berenson Collection*, Milano 1961.

GIERLICHS 2013

J. GIERLICHS, *Philipp Walter Schulz and Friedrich Sarre: Two German Pioneers in the Development of Persian Art Studies*, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 213-236.

GRUBE 1968

E. GRUBE, *The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, 16th, and 17th Centuries*, Venezia 1968.

GRUBER 2012

C. GRUBER, *Questioning the 'classical' in Persian painting: models and problems of definition*, in *Islamic Art Historiography*, a cura di M. Carey, M.S. Graves, numero speciale di «Journal of Art Historiography», 6, giugno 2012:

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/05/gruber.pdf>

HERZFELD 1946

E. HERZFELD, *Friedrich Sarre*, «Ars Islamica», 11/12, 1946, pp. 210-212.

HILL 1974

D.R. HILL, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Dordrecht-Boston 1974.

HODGSON 1974

M.G.S. HODGSON, *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization*, I-III, Chicago-Londra 1974.

HORIOKA–RHIE–DENNY 1975

Y. HORIOKA, M. RHIE, W.B. DENNY, *Oriental and Islamic Art in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1975.

JEAN 1914

R. JEAN, *Une collection d'art asiatique. La collection Victor Goloubew*, «Les Arts», 145, 1914, pp. 10-31.

KRÖGER 2008

J. KRÖGER, *Friedrich Sarre und die islamische Archäologie*, in *Das Grosse Spiel: Archäologie und Politik (1860–1940)*, a cura di C. Trümpler, Essen-Köln 2008, pp. 274-285.

LABRUSSE 2011

R. LABRUSSE, *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Catalogo della mostra *Le Génie de l'Orient*, Parigi 2011.

LENTZ 1990

T. LENTZ, *Changing Worlds: Behzad and the New Painting*, in *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, a cura di S. Canby, Bombay 1990, pp. 39-54.

LES 144 QUATRAINS D'OMAR KHAYYAM 1920

*Les 144 quatrains d'Omar Khayyam, traduits littéralement par Claude Anet & Mirza Muhammad*, Parigi 1920.

LETTERS FROM OXFORD 2006

*Letters from Oxford: Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson*, a cura di R. Davenport-Hines, Londra 2006.

LOWRY–NEMAZEE 1988

G.D. LOWRY, S. NEMAZEE, *A Jeweler's eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Washington 1988.

MARIANO 1966

N. MARIANO, *Forty Years with Berenson*, Londra 1966.

MARTIN 1908

F.R. MARTIN, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienna 1908.

MARTIN 1909

F.R. MARTIN, *Two Portraits of Bibzad, the Greatest Painter of Persia*, «Burlington Magazine», 15, aprile 1909, pp. 4-8.

MARTIN 1912a

F.R. MARTIN, *Les miniatures de Behzad dans un manuscrit persan daté 1485*, Monaco 1912.

MARTIN 1912b

F.R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*, I-II, Londra 1912.

MINIATURES PERSANES TIRÉES DES COLLECTIONS 1913

*Miniatures persanes tirées des collections de MM. Henri D'Allemagne, Claude Anet, Henri Aubry, la comtesse de Béarn, Albert Besnard, Louis Cartier, Jacques Doucet, Victor Golouben, Calouste Gulbenkian, Edouard Kann, Hagop Kevorkian, Raymond Koechlin, le Duc de Luynes, Georges Marteau, Rudolph Meyer-Riefstahl, Gaston Migeon, Jean Pozzi, R. Raoul-Duval, Léonce Rosengerg, Henri Vever ... et exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Catalogo della mostra a cura di G. Marteau, H. Vever, I-II, Parigi 1913.

MORRA 1965

U. MORRA, *Conversations with Berenson*, Boston 1965.

NASIRI-MOGHADDAM 2004

N. NASIRI-MOGHADDAM, *L'archéologie française en Perse et les antiquités nationales (1884-1914)*, Parigi 2004.

NASIRI-MOGHADDAM 2006

N. NASIRI-MOGHADDAM, *Marché de l'art en Iran au début du XXe siècle à travers la correspondance Vignier*, in *Fifth European Conference of Iranian Studies*, Atti del convegno (Ravenna 2003), a cura di A. Panaino, R. Zipoli, I-II, Milano 2006, II, pp. 439-444.

NECIPOĞLU 2012

G. NECIPOĞLU, *The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches*, in *Islamic Art and the Museum*, a cura di B. Junod, G. Khalil, S. Weber, G. Wolf, Londra 2012, pp. 57-75.

OKUMURA 2007

S. OKUMURA, *The Influence of Turkic Culture on Mamluk Carpets*, Istanbul 2007.

PIEMONTESE 1984

A.M. PIEMONTESE, *I manoscritti persiani della collezione Berenson*, in *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di R. Traini, Roma 1984, pp. 631-639.

PORTER 2001

Yves PORTER, *France xi. Persian Art and Art Collections in France*, voce in *Encyclopædia Iranica*, X, New York 2001, pp. 156-162.

DE RICCI 1913

SEYMOUR DE RICCI, *Catalogue d'une Collection de miniature gothiques et persanes appartenant à Léonce Rosenberg*, Parigi 1913.

ROBERTS 1991

L.P. ROBERTS, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991.

ROCKE 2001

M. ROCKE, "Una sorta di sogno d'estasi". Bernard Berenson, *l'Oriente e il patrimonio di Villa I Tatti*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Atti del convegno (Firenze, 25-27 marzo 1999), a cura di A. Boscaro, M. Bossi, Firenze 2001, pp. 367-384.

ROXBURGH 1998

D. ROXBURGH, *Disorderly Conduct? F.R. Martin and the Babram Mirza Album*, «Muqarnas», 15, 1998, pp. 32-57.

ROXBURGH 2000a

D. ROXBURGH, *Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910*, in *Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art*, a cura di L. Komaroff, numero speciale di «Ars Orientalis», 30, 2000, pp. 9-38.

ROXBURGH 2000b

D. ROXBURGH, *Kamal al-Din Bibzad and Authorship in Persianate Painting*, «Muqarnas», 17, 2000, pp. 119-146.

SALADIN–MIGEON 1907

H.-J. SALADIN, G. MIGEON, *Manuel de l'art musulman*, Parigi 1907.

SAMUELS 1979

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: the making of a connoisseur*, Cambridge (MA) 1979.

SAMUELS 1987

E. SAMUELS, *Bernard Berenson: The Making of a Legend*, Cambridge (MA) 1987.

SARRE 1912

F. SARRE, *Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910...Photographische original-aufnahmen...die in dem grossen Ausstellungswerk von Sarre-Martin nicht veröffentlicht sind*, Monaco 1912.

SECRET 1980

M. SECRET, *Being Bernard Berenson. A Biography*, Londra 1980.

SIMS 1991

E. SIMS, *Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafar-Nameh of 839/1436*, «Islamic Art», 4, 1991, pp. 175-217.

SOUCEK 2001

P. SOUCEK, *Walter Pater, Bernard Berenson, and the reception of Persian manuscript illustration*, «Res. Anthropology and aesthetics», 40, Autumn 2001, pp. 113-128.

SPALLANZANI 2007

M. SPALLANZANI, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Firenze 2007.

STREHLKE 2014

C.B. STREHLKE, *Bernard Berenson and Asian Art*, in *BERNARD BERENSON: FORMATION AND HERITAGE* 2014, pp. 207-229.

SUTTON 1962

D. SUTTON, *Persian Enchantment*, «The Financial Times», 28 agosto 1962, p. 14.

THE FUTURE OF TRADITION 2010

*The Future of Tradition – The Tradition of Future. 100 years after the exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich*, a cura di C. Dercon, L. Krempel, A. Shalem, Monaco-Londra-New York, 2010.

THE LETTERS OF BERNARD BERENSON AND ISABELLA STEWART GARDNER 1987

*The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887-1924*, a cura di R. van N. Hadley, Boston 1987.

THE SHAPING OF PERSIAN ART 2013

*The Shaping of Persian Art: Collections and Interpretations of the Art of Islamic Iran and Central Asia*, a cura di Yuka Kadoi, Iván Szántó, Newcastle upon Tyne 2013.

TIMUR AND THE PRINCELY VISION 1989

*Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Catalogo della mostra a cura di T.W. Lentz, G.D. Lowry, Los Angeles-Washington 1989.

TIMURID ART AND CULTURE 1992

*Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, a cura di L. Golombek, M. Subtelny, Leida-New York-Colonia 1992.

TROELENBERG 2010

E.-M. TROELENBERG, *Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art*, in *AFTER ONE HUNDRED YEARS* 2010, pp. 37-64.

TROELENBERG 2011

E.-M. TROELENBERG, *Eine Ausstellung wird besichtigt: die Münchner "Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst" 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Francoforte 2011.

TROELENBERG 2013

E.M. TROELENBERG, *“The Most Important Branch of Muhammedan Art”*: Munich 1910 and the Early 20<sup>th</sup> Century Image of Persian Art, in *THE SHAPING OF PERSIAN ART* 2013, pp. 237-253.

VERNOIT 2000

S. VERNOIT, *Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-c. 1950*, in *Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, a cura di S. Vernoit, Londra 2000, pp. 1-61.

VERTOVA 1969

L. VERTOVA, *La raccolta Berenson di pagine e codici miniati*, «Antichità viva. Rassegna d'arte», 8/6, 1969, pp. 37-44.

WELCH 1985

S.C. WELCH, *Private Collectors and Islamic Arts of the Book*, in *Treasures of Islam*, a cura di T. Falk, Londra 1985, pp. 25-31.

## ABSTRACT

L'articolo si propone di mettere in evidenza le tracce di un filo particolare della complessa trama di interessi intellettuali seguiti da Bernard Berenson nel corso della sua lunga vita, quello del rapporto con la Persia, – l'Iran – e la cultura e arte persiana. Se questo filo si svolge dai suoi anni giovanili a Harvard fino alle letture della sua vecchiaia a Villa I Tatti, tuttavia esso visse una fase di speciale impeto negli anni subito precedenti lo scoppio della Grande Guerra, quando Berenson comprò i pezzi pregiati di quella che è oggi la piccola ma preziosa sezione islamica della sua collezione d'arte: in particolare alcuni manoscritti e miniature persiani.

Nel seguire questo sentiero, Berenson si trovava al centro di una moda e di un mercato, caratterizzati da contraddittorie sfaccettature, il cui centro principale era Parigi. Dalle carte dell'archivio Berenson di Villa I Tatti, e da altri materiali, si ricava un profilo della rete di relazioni tessuta da Bernard Berenson con i mercanti e gli studiosi di arte islamica residenti a Parigi. Ancora dalla Francia, tuttavia, gli giungeranno in seguito anche messaggi di disincanto, che contribuiranno ad allontanarlo dal sincero apprezzamento dell'oggetto di quella breve e intensa passione.

This essay aims to bring to light some traces of a particular thread in the complex fabric of intellectual interests that Bernard Berenson pursued in the course of his long life: his relationship with Persia, – Iran – and Persian culture and art. While this thread can be traced from his young years at Harvard through to his readings in old age at Villa I Tatti, it nevertheless went through a period of special intensity in the years immediately before the outbreak of the Great War. During this time, Berenson bought valuable pieces that now constitute the small but precious Islamic section of his art collection: in particular, a number of Persian manuscripts and miniatures.

In following this path, Berenson found himself at the centre of a fashion and a market, characterised by contradictory features, whose principal centre was Paris. From the papers of the Berenson archive at Villa I Tatti, and from other materials, emerge a profile of the network of relationships that Bernard Berenson wove with the merchants and scholars of Islamic art based in Paris. It was also from France, nevertheless, that subsequent disenchantment would emanate, contributing to distance him from a sincere appreciation of the object of that brief and intense passion.