

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO
(Curriculum Storia dell'arte)

CICLO XXX

COORDINATORE prof. Andrea De Marchi

PERCORSI ARTISTICI TRA FIRENZE E GLI STATI UNITI,
1815-1850.

NUOVE PROSPETTIVE DI RICERCA

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando

dr. Michele Amedei

Tutore

prof. Antonio Pinelli

Coordinatore

prof. Andrea De Marchi

a. a. 2014-2015/2016-2017

A Carlo Del Bravo

Intendo ringraziare, in ordine sparso, quanti hanno contribuito, in vario modo, alla riuscita di questo lavoro; sono particolarmente grato a Cinzia Maria Sicca, Giovanna De Lorenzi, Karen Lemmey, Eleanor Harvey, Cristiano Giometti, Joe Madura, Alan Wallach, William Gerdts, William Truettner, Daniele Mazzolai, Anne Evenhaugen, Alexandra Reigle, Anna Marley, Crawford Alexander Mann III, Silvestra Bietoletti, Melissa Dabakis, Michele Cohen, Amelia Goerlitz, Tiziano Antognozzi, John F. McGuigan, Jr., Mary K. McGuigan, Kent Ahrens, Liletta Fornasari, Sandro Bellesi, Ettore Spalletti, Elisa Zucchini, John Allen, Fabio Cafagna, Valeria Bruni, Enrico Sartoni, Caterina Del Vivo e Simona Pasquinucci.

Indice

Introduzione.....p. 1

Capitolo 1. La colonia statunitense nel Granducato di Toscana nel primo Ottocento.

Parte I. Statunitensi a Firenze.

I-A. Cenni storici.....p. 9

I-B. Giacomo Ombrosi, console degli Stati Uniti d'America a Firenze.....p. 17

Parte II. La vita a Firenze: le abitazioni e l'attività di copisti agli Uffizi.

II-A. Le abitazioni e gli studi degli artisti americani in città: la Palazzina dei Servi, gli ateliers di Horatio Greenough e quello di Hiram Powers in Via de' Serragli.....p. 22

II-B. I copisti americani a Firenze fra il 1815 e i primi anni Cinquantap. 30

Capitolo 2. Rapporti artistici e di mercato fra il Granducato di Toscana e gli Stati Uniti d'America nel tempo della Restaurazione.

Parte I. I primi artisti toscani negli Stati Uniti.

I-A. Scultori carraresi e fiorentini nei grandi cantieri di Washington D.C. all'inizio del secolo.....p. 39

Parte II. Le accademie d'arte americane e il ruolo di Firenze.

II-A. Le accademie d'arte negli Stati Uniti d'America nel primo Ottocento.....p. 46

II-B. Il soggiorno fiorentino di Rembrandt Peale nel 1829.....p. 52

Parte III. Sul mercato d'arte tra Stati Uniti e Granducato.

III-A. Genesi del mercato d'arte antica e moderna tra Stati Uniti e Toscana nel primo Ottocento.....p. 56

III-B. Le mostre dell'arte italiana all'American Academy of Fine Arts di New York durante la direzione di Rembrandt Peale.....p. 59

III-C. Pittori e scultori del Romanticismo toscano negli Stati Uniti.....p. 66

Capitolo 3. Gli artisti statunitensi all'Accademia di Belle Arti, 1815-1850.

Parte I.

I-A. L'Accademia di Belle Arti: gli obiettivi didattici e il contributo dei forestieri alle attività dell'Accademia.....p. 74

Parte II. I primi statunitensi: 1817-1825.

II-A. Gilbert Stuart Newton e William Main.....p. 81

II-B. Robert Walter Weir.....p. 86

Parte III. Statunitensi alla Scuola del nudo: 1828-1832.

III-A. L'ammissione alla Scuola del nudo e lo studio dell'anatomia.....p. 88

III-B. Gli spazi, l'organizzazione, e gli arredi.....p. 96

III-C. Giuseppe Bezzuoli, gli americani, e l'importanza dello studio sul modello.....p. 103

Parte IV. Scultori statunitensi all'Accademia di Belle Arti: 1828-1850.

IV-A. L'«Accademico Professore» Horatio Greenough e la genesi del monumento *George Washington* in rapporto alla scultura monumentale toscana contemporanea.....p. 109

IV-B. La prima attività di Hiram Powers a Firenze e la sua partecipazione alle mostre autunnali dell'Accademia nel corso degli anni Quaranta.....p. 113

IV-C. Seguaci di Powers alle esposizioni dell'Accademia fra il 1842 e il 1848 (Shobal Vail Clevenger e Joseph Mozier).....p. 119

IV-D. Randolph Rogers allievo di Aristodemo Costoli, 1850.....p. 122

Capitolo 4. Vedutisti, paesisti e pittori di genere statunitensi a Firenze fra il 1828 e il 1842.

Parte I. Vedutisti.

I-A. Robert Walter Weir, George Cooke e i vedutisti toscani a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta.....p. 130

Parte II. Paesisti.

II-A. I due soggiorni fiorentini di Thomas Cole (1831-1832 e 1842): il rapporto con Giuseppe Gherardi e l'eredità della Hudson River School nella pittura di paesaggio

in Toscana.....	p. 134
II-B. George Loring Brown e il <i>Florence Sketch Club of American Artists</i> , 1842.....	p. 145

Parte III. Pittori di genere e orientalisti.

III-A. Fra Giuseppe Moricci e Carlo Ernesto Liverati: il pittore americano Miner Kilbourne Kellogg a Firenze negli anni Quaranta.....	p. 152
--	--------

Conclusione.....	p. 159
-------------------------	---------------

Immagini.....	p. 162
----------------------	---------------

Bibliografia.....	p. 257
--------------------------	---------------

Introduzione

Il lavoro nasce in rapporto alle ricerche sulle presenze di artisti americani nella prima metà dell'Ottocento nel Granducato toscano sulla base di ricognizioni fatte in alcuni dei principali archivi fiorentini: particolarmente nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti e in quello della Soprintendenza. Usufruendo di due borse di studio a Washington D.C. – la Pre-Doctoral Fellowship presso lo Smithsonian American Art Museum, della durata di undici mesi, e un *grant* bimestrale finanziato dalla U.S. Capitol Historical Society –, è stato possibile integrare la ricerca compiuta in Toscana, consultando alcuni fondi speciali conservati fra gli Archives of American Art, la National Portrait Gallery/Smithsonian American Art Library, la U.S. Capitol Historical Society, la Library of Congress e la fototeca della National Gallery della capitale statunitense. Sulla base di tali indagini archivistiche è stato possibile compiere viaggi e ricognizioni a Washington, D.C., New York, Philadelphia, Baltimora e altre città dell'*East Coast* che hanno permesso di arricchire la ricerca con sculture, dipinti ad olio, disegni e acquerelli di artisti americani legati a istituzioni fiorentine come l'Accademia di Belle Arti conservati in vari musei, fra cui lo Smithsonian American Art Museum, la National Portrait Gallery, la U.S. Capitol Collection, la New-York e la Maryland Historical Society e, infine, il Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum di New York.

L'integrazione delle ricerche d'archivio svolte nei primi due anni di dottorato a Firenze con quelle fatte nei principali musei d'arte e di storia americana, ha portato a risultati sconosciuti o solo parzialmente investigati dagli studi sui rapporti artistici intercorsi fra Firenze e gli Stati Uniti d'America nella prima metà dell'Ottocento, ampliando le prospettive di indagine che inizialmente erano concentrate su un unico tema: quello riguardante la formazione di un gruppo di artisti romantici statunitensi all'Accademia di Belle Arti fiorentina.

Staccandosi dal soggetto iniziale e allargandosi ad altre tematiche ad esso correlate, organizzate in tre grandi capitoli (anticipati da uno introduttivo sulla vita degli statunitensi a Firenze e sull'importanza della storia politica americana nel Granducato) dedicati, il primo, alla genesi dei rapporti

artistici e di mercato fra i due Stati, il secondo, alla presenza degli americani all'Accademia di Belle Arti, e il terzo, all'attività dei pittori d'oltreoceano in Toscana nel primo Ottocento, il lavoro contiene e sviluppa diversi aspetti dello scambio produttivo e dinamico fra la capitale toscana e l'America del Nord nel tempo che va dal 1815 agli anni immediatamente successivi alle Rivoluzioni del Quarantotto, contribuendo a portare nuova luce su un argomento che negli ultimi anni sta vivendo un rinnovato interesse.

Lo dimostrano, fra le altre cose, il convegno organizzato da Nicoletta Lepri il 3 ottobre 2014 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, intitolato *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe* – cui ha preso parte anche Sheila Barker che, completando le ricerche iniziate da Carol Bradley nel 1989, ha ricostruito l'attività dei copisti statunitensi alla Galleria degli Uffizi tra il 1763 e il 1860 –, e quello curato da Melissa Dabakis all'American Academy di Roma e allo Smithsonian American Art Museum di Washington D.C. fra l'ottobre del 2016 e quello del 2017. Coinvolgendo studiosi sia americani che italiani, il convegno di Washington D.C. ha stimolato a ripercorrere le tappe d'un vivace scambio fra gli artisti statunitensi e l'Italia (pure nel primo Ottocento) che è stato inizialmente oggetto di studio di ricercatori come Clara Louise Dentler, Nathalia Wright e Douglas Hyland.

Le indagini di questi ultimi, concentrate fra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso, interessate all'attività di artisti americani (particolarmente scultori) in Italia nel primo Ottocento, hanno costituito la base da cui William Gerds e Theodore Stebbins sono partiti nei primi anni Novanta del Novecento per organizzare mostre come quella intitolata *The Lure of Italy* (Boston, Cleveland, 1992); evento cui fecero seguito una serie di feconde iniziative editoriali ed espositive sostenute da studiosi anglo-americani come John F. McGuigan, Jr., Mary K. McGuigan, Rebecca Reynolds, Richard H. Saunders, Katerine Gaja e Karen Lemmey. Oltre a prender parte ad importanti convegni come quello su Hiram Powers a Firenze (organizzato da Caterina del Vivo nel 2005) e a promuovere mostre sugli americani a Roma o in Toscana nel corso della prima metà del diciannovesimo secolo (segnaliamo particolarmente *Horatio Greenough, an American Sculptor's Drawings*, Middlebury College Museum of Art, 1999;

e *Measured Perfection: Hiram Power's Greek Slave*, Smithsonian American Art Museum, 2015-2017), alcuni di quegli studiosi hanno scritto nel libro curato da Sirpa Salenius sull'influenza dell'Italia nell'arte americana dell'Ottocento pubblicato nel 2009 (*Sculptors, Painters, and Italy – Italian Influence on Nineteenth-Century American Art*). Fra gli articoli più rilevanti per il presente lavoro contenuti in quel libro ricordiamo quello di John F. McGuigan, Jr., sul soggiorno di Thomas Cole a Firenze nel 1831-1832, e quello di Karen Lemmey sullo scultore Henry Kirke Brown in Toscana e a Roma fra il 1842 e il '46.

Segnaliamo, infine, l'inaugurazione a fine gennaio 2018 dell'attesissima mostra curata da Elizabeth Kornahuser e Tim Barringer sul primo soggiorno di Thomas Cole in Europa, intitolata *Thomas Cole's Journey: Atlantic Crossings*; l'esposizione sarà allestita al Metropolitan Museum di New York e successivamente alla National Gallery di Londra e ospiterà una sezione dedicata anche all'attività di quel pittore nel Granducato toscano.

Il presente studio offre dunque nuovi e diversi spunti metodologici sugli americani a Firenze nel primo Ottocento, integrando capitoli dedicati a temi in parte indagati dagli studi ad altri finora mai investigati.

Per i primi, di cui fanno parte i capitoli che ricostruiscono la presenza di un ristretto nucleo di scultori toscani attivi nei grandi cantieri monumentali statunitensi nel primissimo Ottocento, ma anche la sezione sui copisti americani agli Uffizi, nonché le parti dedicate alla produzione scultorea fiorentina dei principali protagonisti dell'arte statunitense nella prima metà del diciannovesimo secolo (Horatio Greenough e Hiram Powers), abbiamo scelto un taglio metodologico che arricchisse i risultati già ottenuti integrando le informazioni note con nuovi materiali d'archivio o seguendo piste finora inesplorate. È il caso, per esempio, del capitolo dedicato all'attività dei copisti americani nelle Reali Gallerie fiorentine che abbiamo studiato secondo due angolature: da una parte, giustificando la selezione delle opere dei pittori americani in rapporto al gusto estetico locale assorbito da molti di loro partecipando alle attività didattiche dell'Accademia di Belle Arti; dall'altra, meditando nell'idea che le sale del museo, oltre a conservare i capolavori del passato, furono pure il luogo di incontri e di confronti fra gli americani e altri copisti italiani o forestieri di diversa nazionalità e cultura.

Per quanto riguarda i secondi, invece, cioè i temi più inesplorati e sconosciuti, emersi, fra le altre cose, dalla consultazione di fonti quali i giornali fiorentini e americani del tempo e di fondi archivistici toscani meno indagati, fra cui i «permessi di esportazione» dei quadri dal Granducato conservati nell'Archivio Storico della Soprintendenza di Firenze, abbiamo seguito un approccio metodologico che giustificasse l'attenzione, la presenza e il coinvolgimento sempre più crescente nel corso dei primi decenni del secolo degli statunitensi residenti o di passaggio dal Granducato nelle attività delle principali istituzioni accademiche statali, in rapporto alla coeva arte toscana.

Sono così affiorati dialoghi inattesi fra un gruppo di disegni di Thomas Cole e quelli dei vedutisti attivi a Firenze negli stessi anni del suo primo soggiorno italiano: Alexandre Leblanc e Giuseppe Gherardi; un artista, quest'ultimo, noto agli ambienti collezionistici newyorchesi già dai primi anni del quarto decennio del secolo.

Nel corso della ricerca, si sono anche distinte figure finora ignote agli studi sull'arte romantica americana a Firenze nel cuore dell'Ottocento. È il caso, fra tutti, di Miner Kilbourne Kellogg e dei componenti del *Florence Sketch Club of American Artist*. Quest'ultimo fu fondato da un gruppo di americani attivi nel Granducato fra la primavera e l'autunno del 1842: la produzione dei partecipanti a quel *club* (fra cui Frederick Fink, James De Veaux e Thomas Prichard Rossiter) è stata dimenticata da Thomas W. Leavitt e da Jacobs Phoebe che si sono occupati di ricostruire il soggiorno italiano del principale artista di riferimento di quel gruppo: George Loring Brown.

Oltre ad esser presente alle mostre annuali dell'Accademia di Belle Arti all'inizio degli anni Quaranta con quadri di genere che rappresentarono, assieme a quelli dell'inglese Bryant Lane, l'alternativa estera ai dipinti coi medesimi soggetti eseguiti contemporaneamente a Firenze da italiani come Carlo Ernesto Liverati, Tommaso Gazzarini e Giuseppe Moricci, Miner Kilbourne Kellogg contribuì, dal canto suo, ad alimentare l'interesse del pubblico fiorentino per quadri con temi esotici. Dopo aver visitato fra il 1844 e il '45 la Grecia, la Turchia e l'Armenia, Kellogg rientrò difatti a Firenze con un nucleo di disegni, acquerelli e olii (conservati nei musei

degli Smithsonian Institution di Washington D.C.), i quali, sebbene siano stati in parte indagati da John Davis, sono sfuggiti all'attenzione di quanti, come Maria Antonella Fusco e Maria Antonietta Scarpati, hanno ricostruito la produzione pittorica di viaggiatori italiani o forestieri in Medio Oriente attivi in Italia nel cuore dell'Ottocento.

Nel corso delle ricerche sono anche emerse figure chiave nei rapporti d'arte intercorsi fra Toscana e America del Nord, parzialmente indagate dagli studiosi. Ci riferiamo, in particolare, a personalità come il toscano Giacomo Ombrosi, console degli Stati Uniti a Firenze fra i primi anni Venti e i più maturi Trenta del secolo, il cui ruolo di mediatore culturale (poco considerato da Sergio Di Giacomo) fra la comunità americana di passaggio o residente a Firenze e il *milieu* artistico cittadino innescò, fra le altre cose, importanti iniziative espositive quali le dimenticate mostre sull'arte italiana antica e moderna organizzate fra il 1828 e il '38 a Boston e a New York col supporto di mercanti fiorentini come Antonio Sarti e un certo Sanguineti.

Quelle aperture di mercato stimolarono conseguentemente pure i traffici d'arte contemporanea italiana fra Firenze e l'altra sponda dell'Atlantico; scambi che sono stati soltanto parzialmente indagati – almeno per quanto riguarda la scultura – da Francesco Freddolini. Come evidenzieremo in un capitolo a sé, l'afflusso di opere d'arte contemporanea fiorentina alla volta degli Stati Uniti contribuì ad influenzare, per un verso, il gusto collezionistico di alcune agiate famiglie di centri periferici della Carolina del Sud e dell'Alabama; e, per l'altro, certi filoni della coeva pittura di storia in città come Boston e New York. Un aspetto, quest'ultimo, mai sondato dagli studiosi americani che, negli anni Ottanta del Novecento, si sono preoccupati di ripercorrere le principali tappe nell'evoluzione di quel genere pittorico negli Stati Uniti. Rintracciando nel libro intitolato *Grand Illusions: History Painting in America* (1988) le fasi germinali della pittura di storia in America, William Gerds e Mark Thistlethwaite non hanno difatti tenuto conto della presenza a New York di un importante nucleo di quadri di Giuseppe Bezzuoli, parte di una collezione privata di un certo MacCracken, di cui parla un anonimo autore di un articolo pubblicato nel «New-York Mirror» negli anni Trenta dell'Ottocento.

Tuttavia, dobbiamo tenere presente che le lacune della storiografia

statunitense, specialmente quella figlia della generazione di studiosi che, come William Gerds, fra gli anni Sessanta e i Novanta del secolo scorso hanno tentato di ricostruire i complessi intrecci fra gli artisti romantici Nord americani legati ad alcune accademie europee e i contemporanei colleghi d'oltreoceano (specialmente italiani), vanno comprese in rapporto all'arretratezza o alla poca risonanza internazionale degli studi sull'arte romantica in Italia, soprattutto in Toscana.

Se la pittura italiana del secondo Ottocento è stata oggetto di ricerche di studiosi anglo-americani come Norma Broude, il cui libro, intitolato *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century* (1987), ha permesso agli studiosi di diversa nazionalità e cultura di familiarizzare con temi come quello della "macchia", quella del primo Ottocento (particolarmente il Romanticismo) rimane una lacuna per il mondo accademico di là dei confini italiani.

Le pionieristiche ricerche di Carlo Del Bravo sull'Ottocento in Toscana – fra cui segnaliamo particolarmente la mostra da lui curata nel 1971 al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi intitolata *Disegni italiani del XIX secolo* – o quelle condotte da studiosi quali Sandra Pinto, autrice di mostre come quella, memorabile, sul Romanticismo storico in Italia organizzata a Firenze più di quarant'anni fa, necessiterebbero di un aggiornamento quantomeno metodologico. Un aggiornamento, intendiamo dire, mirato a portare nuova luce sul ruolo rivestito da pittori come Giuseppe Bezzuoli (del quale non esiste uno studio monografico né un catalogo ragionato) non soltanto in rapporto al mondo artistico fiorentino – com'è stato fatto in parte da Carlo Sisi, Ettore Spalletti, Elena Marconi e Silvestra Bietoletti – ma, visti i contatti del pittore col *milieu* collezionistico internazionale, anche a quello europeo e, come approfondiremo in un capitolo a sé, pure americano. Quell'aggiornamento sarebbe anche l'occasione per fare il punto sullo stato della pittura di paesaggio in Toscana nel tempo della Restaurazione (di cui ci siamo occupati nel capitolo relativo ai rapporti fra alcuni esponenti della Hudson River School e i coevi paesisti toscani), la cui originalità è stata finora soffocata da letture critiche che, come dimostra la recente esposizione intitolata *Le vie del sole: la scuola di Staggia ed il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la "macchia"* (Seravezza, 2014), hanno subordinato i risultati

raggiunti da paesisti come Giovanni Gambini e Antonio Morghen detto "Il Tenente", il cui successo lo raggiunse pure negli Stati Uniti, a quelli considerati più "moderni" dei principali componenti del gruppo dei Macchiaioli.

Riportando in luce l'opera di artisti toscani come Giuseppe Gherardi o Antonio Morghen, studiata in rapporto agli americani a Firenze negli stessi anni della loro attività (di Morghen abbiamo, fra l'altro, rintracciato un gruppo di suoi quadri poco noti agli studiosi, conservati al convento di Montesenario e in musei periferici come la Pinacoteca Foresiana di Portoferraio), nonché aggiornando i più datati studi di Fiammetta Mannu Pisani sulle accademie di nudo di Bezzuoli, oppure quelli di Piero Pellizzari sui disegni anatomici che Pietro Benvenuti utilizzava alla Scuola di pittura all'Accademia, questo lavoro intende anche stimolare gli studiosi a riscoprire un momento storico cruciale per la storia dell'arte italiana del primo Ottocento. Tempo in cui Ferdinando III, principe restaurato nel Granducato di Toscana nel settembre 1814, promosse una politica culturale (portata avanti anche dal figlio Leopoldo II che gli successe dopo la morte nel 1824), secondo la quale il *forestiero* rivestiva, per lo sviluppo dell'arte e delle economie cittadine del Granducato, una ricchezza utile al miglioramento e al benessere dello Stato.

Il desiderio del granduca di riportare la sua gente all'agiatezza, alla sicurezza, alla quiete, passava difatti anche, e soprattutto, attraverso l'ospitalità concessa dal governo toscano a quanti, tra i ricchi «volontarj e coatti» esteri, furono costretti ad abbandonare – in alcuni casi – la loro patria poiché coinvolti nelle politiche di Napoleone: vale a dire quelle ricche famiglie francesi, russe e polacche che, dopo il 1815, trovarono a Firenze, o più generalmente in Toscana, una nuova dimora nonché la sede dove investire i propri capitali. Resta ancora una pagina da esplorare nella sua complessità il contributo delle facoltose famiglie straniere (oltre ai più noti Demidoff, pensiamo ai Poniatowski, ai Larderel, o ai meno conosciuti Leblanc) al miglioramento culturale ed economico di Firenze e del Granducato nel tempo della Restaurazione. Quei nuclei familiari diventarono difatti nel corso dei decenni seguiti al 1815, e fino a che le Rivoluzioni del 1848 non alterarono gli equilibri politici perseguiti dal

granduca, un polo di attrazione anche per gli artisti stranieri residenti e di passaggio da Firenze. Grazie al sostegno di quelle famiglie, questi ultimi trovarono, oltre all'ospitalità (Horatio Greenough risiedé, per esempio, per qualche anno, a casa di Jacques-Louis Leblanc e dalla moglie Françoise Poncelle a Costa San Giorgio), l'appoggio economico e il sostegno morale per un successo che, in molti casi, passò attraverso il coinvolgimento nelle attività promosse dall'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Capitolo 1.

La colonia statunitense nel Granducato di Toscana nel primo Ottocento.

Parte I. Statunitensi a Firenze.

I-A. Cenni storici.

Nell'agosto del 1851, un anonimo corrispondente americano dello «Home Journal» inviava una lettera da Firenze nella quale riportava che «there is surely a natural sympathy between the air of Italy, and the spirit of Art»¹, aggiungendo:

Else why is it that the sons of genius, in whatever land they may have been born, as soon as they feel the first movings of the creative spirit within them, come up hither "as to a college in a purer air", led by some unconscious instinct to a clime in which every mental sensibility will be made more vital, and every critical taste become more refined: – where the flect faint dreams of fancy thicken into visions of the grand and the lovely; where every emotion becomes an inspiration, and every impulse expands into an energy; where the airiest apprehension deepen into glorious conceptions, and conceptions kindle into lustrous forms, filled with all the divinity of beauty².

Quel clima aveva favorito nel tempo della Restaurazione l'arrivo di molti artisti americani in Italia, e particolarmente scultori, pittori ed incisori provenienti dai principali centri dell'*East Coast*, soprattutto dal New England³. Essi furono attratti, in particolare, dalla facile accessibilità delle collezioni pubbliche italiane, dalla vicinanza di cave di pregiati marmi come quello di Carrara, nonché dalle molte accademie d'arte aperte anche ai forestieri, sede per integrare un percorso professionale avviato in molti casi in patria. «It is delightful to our pride to see how large and how high platform is occupied by the delegates of American ability, in the congress of talent that is always assembled in this land», riportava lo stesso anonimo

¹ N.N., *Letter from Florence*, in «The Home Journal», 9 agosto 1851.

² *Ibidem*.

³ Agli artisti del New England in Italia fra il 1835 e il 1855 ha dedicato un articolo Madeleine B. Stern (vedi Stern, 1941). Fra i tanti studi sugli artisti americani in Italia nell'Ottocento segnalo, in particolare, Richardson-Wittmann, 1951; Wittmann, Jr., 1952; Jaffe, 1989; Gerds, 1992; Salenius, 2009.

viaggiatore americano in Italia allo «Home Journal», aggiungendo:

At Rome, in sculpture, [Thomas] Crawford asserts, I think, a supremacy above the artists of all other lands [...]. At Florence, [Hiram] Powers and [Horatio] Greenough reign superior to all rivalry⁴.

Rispetto a Roma (lo scriveva un altro anonimo autore in un articolo del «Boston Transcript» del giugno 1860), Firenze «may be noted as a backward place»⁵. La città, «seated in the fertile valley of the Arno, amidst a most picturesque country, with one of the richest plains in the world stretching westward to the foot of the Appenines, who summits, in outlines of graceful and airy undulation, overlook it on all sides», fu, dopo la caduta di Napoleone, un avamposto dell'alta società americana. Qui, quest'ultima vi scopriva il clima mite compagno d'una politica culturale interessata a scambi con comunità artistiche internazionali di passaggio da Firenze.

Dal 1793, Livorno ospitava una sede consolare statunitense. Negli anni immediatamente successivi alla Restaurazione, il 15 maggio 1819, fu fondata a Firenze un'agenzia consolare⁶, che divenne un punto di riferimento indispensabile per gli americani che transitassero nel cuore della Toscana.

Nel 1860, la colonia statunitense a Firenze era composta da almeno un centinaio di persone, residenti «for period varying from six months to nearly thirty years», la maggior parte dei quali proveniva da Boston: «Florence seems now to be almost under the shadow of Boston, so frequent and regular are the means of communication»⁷.

⁴ *Letter from Florence* cit..

⁵ Vedi N.N., *From an Occasional Correspondent in Europe*, in «Boston Transcript», 25 giugno 1860.

⁶ Vedi Di Giacomo, 2004.

⁷ Nell'articolo del 1860 (*From an Occasional Correspondent in Europe* cit.) la lista degli americani residenti a Firenze includeva «Mr. Powers and family of seven persons; Mr. F. Boott and Miss Boott of Boston; Mr. and Mrs. Kinnard of Philadelphia; Mr. Galt, Mr. Gould, Mr. Robert Hart, Mr. J. Hart, Mr. Vedder, Mr. Waugh and Mr. Ford, artists; Mrs. and Mr. Chapman; Miss Abby Fay and Miss Kate Field, giving attention to music; Mr. Charles C. Perkins and family; Mrs. Mary Jones and Miss Jones of New York; Mr. and Mrs. Alexander and Miss Alexander; Mr. and Mrs. Massett and son; Mr. and Mrs. Willson Eyre; Mr. William Kinney and Mrs. Knney, daughters, and Miss Kinney; Rev. Mr. and Mrs. Ford; Mr. Reynolds; Mr. Lieutenant Page and Miss Page; Mr. and Mrs. Edward N. Perkins; Mrs. H. R. Cleveland; Mr. Dickenson Eyre; Mr. A. J. Jones; Mr. J. J. Jarves and family; Mr. James Ewing Cooley and family; Mr. and Mrs. Waller of Philadelphia; Mr. Philipson; Mr. Strother and family; Mr. Edward Loring; Alexander Flash and family; Mrs. Brown, Mr. J. B. Brown and Miss Brown of Baltimore; Mr. Evand of Boston (resident for nearly thirty years); Mrs. Hatch and daughter; Mr. Wilson; Mrs. Derby and son; Mr. Edward Livingston; Mr. Ferguson; Mr. and Mrs. Hanno; Miss Adams; Mrs. Bodenheimerand daughter, of New York; Mr. and Mrs. Conant».

La presenza sempre più numerosa di statunitensi nella capitale granducale nel corso della prima metà dell'Ottocento, era anche dovuta all'avanzamento economico della Toscana in vari settori, particolarmente nell'agricoltura. Il Granducato offriva inoltre un avanzato sistema didattico nelle scuole primarie: «The advantages offered for instruction in Florence are very great», era scritto in un articolo del «New-York Commercial Advertiser» del 1836, nel quale si sottolineava che «many foreign families, with children to be educated, do not fail to avail themselves of them. The number will increase, and the United States will not fail to furnish their population»⁸.

Dal gennaio 1819, Firenze inaugurò alcuni istituti scolastici la cui didattica era impostata secondo il metodo «di reciproco insegnamento» sperimentato in Inghilterra da qualche anno da Andrew Bell e Joseph Lancaster:

I have this day visited a school on the Lancasterian plan – scriveva l'anonimo autore dell'articolo pubblicato nel «New-York Commercial Advertiser» del '36 –, under the patronage of a young Florentine nobleman, the Marquis Torrigiani, who has travelled in America, and become well acquainted with our language and our institutions, and has imbibed liberal and philanthropic views, and is now devoting his time to the youth of his country⁹.

Quel metodo era mirato a «svegliare» le facoltà dei fanciulli¹⁰: il docente non impartiva la sua lezione simultaneamente a tutti i suoi discenti ma solo a quel gruppo di più capaci, preventivamente individuati, che a loro volta comunicavano quanto appreso a tutti gli altri compagni, divisi in squadre, o in piccole classi.

Il progetto alla base di quell'approccio metodologico intendeva forgiare una società fondata sulla coesione e, soprattutto, sulla collaborazione fra i suoi componenti. E mentre era in atto il tentativo di educare i futuri membri di quel progetto, inculcando fin dall'infanzia l'idea secondo la quale l'assorbimento di qualsiasi dottrina, valore o principio passava, oltre che dal maestro, soprattutto tramite il filtro del proprio coetaneo o amico, ci si preoccupava attraverso strumenti come l'«Antologia» di Giovan Pietro

⁸ «New-York Commercial Advertiser», 5 maggio 1836.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Vedi, a tal proposito, Vannini, 1907, pp. 12 ss.

Vieusseux – fondata nel 1820 e pubblicata fino al gennaio del '33 –, di istruire una comunità sempre più permeabile ai «prudenti confronti», alle «possibilità di congiungere in uno quei fini che a taluni paiono opposti»¹¹.

Forte di quella sensibilità, fra il 1822 e il '29, l'«Antologia» pubblicò una serie di articoli dedicati alla storia, ai costumi, alle lingue, alle tradizioni, all'arte e alle letterature straniere, ivi compresa quella americana. Nella recensione sul *Viaggio agli stati uniti d'America: od Osservazioni su la società, i costumi e 'l governo di quella contrada* di Miss Wright, Michele Leoni notava nel 1822 che «se il gran progresso delle cognizioni umane in questi ultimi secoli si dee per la massima parte all'invenzion della stampa, sia in certa maniera da attribuire per l'altra all'invalsa pratica de' viaggi, sì poco adottata da' nostri maggiori»¹². Leoni aggiungeva che

il diverso aspetto della natura, così coltivata dalla mano dell'uomo, come abbandonata a se stessa: i suoi differenti prodotti: gli usi, il culto e i governi di genti straniere possono, mercè un accurato confronto, non pure accrescere i tesori delle scienze, e giovare al miglioramento dell'arti e istituzioni patrie, ma torre altresì a grado a grado, o scemare almanco gl'impedimenti e i pregiudizi, che dividon tra loro le varie tribù dei mortali, e formar di tutte un gran corpo e d'interessi comuni. La quale veduta aver può forse colore di sogno¹³.

Attraverso articoli come quello di Leoni, i cittadini toscani (e più largamente gli italiani) ebbero la possibilità di conoscere più a fondo il modello sociale americano, generatosi in seno all'unione politica delle tredici colonie che formarono dal luglio 1776 i primi Stati Uniti d'America. Quel modello originò, secondo Leoni, una coesione sociale la cui forza risiedeva nell'aver contribuito – nel corso degli anni – a «sradicare i pregiudizj; a domare i nemici interni; ad empir gli erarj; a sgravarsi de' debiti; ad emendar le leggi; a fondare scuole; ad agevolare il propagamento

¹¹ Con le iniziative portate avanti dall'«Antologia», Giovan Paolo Vieusseux voleva difatti «rappresentare la società italiana e i suoi morali e letterati bisogni; far conoscere all'Italia i progressi più o meno lenti, più o meno generali dell'europa civiltà far conoscere agli stranieri l'Italia, e l'Italia a lei stessa; difendere le sue glorie, incoraggiare i suoi sforzi, senza ricorrere a viete declamazioni, ad adulazioni funeste [...] stimolarli con prudenti confronti; dimostrare la possibilità di congiungere in uno quei fini che a taluni paiono opposti tra loro, del vero, del buono, del bello; dimostrare che l'Italia nel suo seno possiede gli elementi di qualunque gloria scientifica e letteraria, e che da lei sola dipende il seguirla; ecco in breve qual sarà il nostro ufficio, il nostro vanto» (riportato in Gaudo, 1872, p. 154).

¹² Leoni, 1822, p. 391.

¹³ *Idem*.

de' lumi; a ravvivare il traffico; a dissodar deserti; ad aprir nuovi mezzi di navigazione interna, e ad accrescere una popolazione d'uomini, fatti per lo godimento della vera libertà»¹⁴.

Il genio degli americani – scriveva sempre Leoni nel '22 – non si riscontra già ne' volumi, raccolti nelle biblioteche. Tutta la loro scienza è messa in pratica; e apparisce così nelle istituzioni e nelle leggi, come nel senato, e negl'istessi baluardi delle città, e su i ponti delle navi. I suoi politici non son già teorici industri; ma bensì uomini di stato istruiti nelle massime del governo: non conquistatori soldati; ma fervidi amatori della patria: non esperti disputatori filosofi; ma legislatori assennatissimi¹⁵.

Furono i "padri della patria" statunitensi, soprattutto George Washington, ad esser rispettati (e in molti casi pure venerati) fin dai primi anni Venti dalle più fresche e liberali menti del Granducato.

Nel tempo in cui Michele Leoni scriveva la sua recensione del viaggio americano di Miss Wright, il pittore Ferdinando Marini ultimava la decorazione delle stanze dell'appartamento che Niccolò Puccini volle organizzarsi nell'ultimo piano del palazzo di famiglia, sito nel centro storico di Pistoia. Il ciclo pittorico comprendeva storie ispirate alla memoria dei padri della patria (Toscana, s'intende), cioè Dante, Petrarca, Boccaccio e Machiavelli (alle cui figure era dedicato lo studiolo) nonché a quelle dei protagonisti della Rivoluzione americana. Nel soffitto di una delle sale più grandi del suo appartamento, Puccini volle che Marini dipingesse l'apoteosi di George Washington, rappresentato con la tunica romana nel momento in cui viene incoronato dalla personificazione dell'America (Fig. 1). E in quella attigua, il pittore immortalò nelle lunette laterali del soffitto, al centro del quale campeggia la personificazione della Libertà, da una parte, il marchese de La Fayette che, con tratti idealizzati e vestito all'antica, è armato d'uno scudo con impressi i gigli fiorentini mentre sconfigge eroicamente il leone Britanno con la protezione di una donna alata (forse il simbolo della gloria) in atto di porgergli la corona di quercia in testa; e, dall'altro, Benjamin Franklyn che, a nome della sua patria, chiede soccorso al re di Francia (Fig.

¹⁴ *Ivi*, pp. 403-404.

¹⁵ *Ivi*, p. 404.

2-3)¹⁶.

Interessata a sensibilizzare una comunità locale sempre più tesa al dialogo con popoli la cui società era tenuta salda dalla «fratellevole concordia interiore», dalla «pace domestica» e dall'«abbondanza de' mezzi di vivere»¹⁷, l'Accademia di Belle Arti di Firenze nel corso degli anni Venti e Trenta inserì nel percorso espositivo delle mostre autunnali, organizzate al termine di ogni anno accademico, un gruppo di ritratti di George Washington.

Nel 1829, lo statunitense Rembrandt Peale, di passaggio dalla Toscana, aveva inviato a uno di quelle mostre un ritratto di Washington raffigurato idealisticamente come «Patriæ Pater» (Fig. 4). E nei più maturi anni Trenta, fu invece esposto quello eseguito dal marchese Paolo Feroni, che è oggi disperso¹⁸.

«Il nome di questo grand'uomo è troppo noto, troppo celebri sono le sue imprese guerriere e la sua grandezza d'animo per doverne dar qualche cenno ai lettori», scriveva Antonio Izunnia nelle pagine del «Giornale del Commercio» del 3 marzo 1841 commentando il grande monumento marmoreo dedicato a George Washington, scolpito a Firenze dallo statunitense Horatio Greenough nel corso degli anni Trenta¹⁹ (Fig. 5-6). La grande statua raffigurava il primo presidente americano seduto su un imponente trono «a guisa di leone che maestoso riposa, e solleva il braccio verso il cielo, additandolo, mentre col sinistro è in atto di porgere la spada»²⁰. L'opera era stata commissionata allo scultore dal Governo americano nel 1831 per decorare il cuore della Rotonda della sede del Parlamento americano, lo U.S. Capitol, e colpì i fiorentini, accorsi numerosi ad ammirarlo nello studio di Greenough di via san Gallo prima che questi lo spedisse a Washington D.C. nel 1841, per il suo concetto «solenne, degno e caratteristico dell'illustre personaggio»:

In volto gli lessi un'anima energica – scriveva sempre Izunnia guardando l'opera esposta al pubblico nello studio dell'americano a Firenze –, mossa da magnanimi e

¹⁶ Sugli affreschi di Marini, vedi Ceccanti, 2004; Gai, 2008, pp. 100-108.

¹⁷ Vedi G.P. *Lettere su' costumi e sugli istituti dell'America Settentrionale di Ianus Fenimore-Cooper*, in «Antologia», XXXVI, p. 56.

¹⁸ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 123, 13 ottobre 1838.

¹⁹ Izunnia, 1841 (B).

²⁰ *Ibidem*.

sublimi sentimenti. Oltre le ben note sembianze di Giorgio, che nella loro severità presentavano non so che di amabile, per meglio indicarlo, vedonsi nella cintura della spada le tredici stelle, rappresentanti i tredici stati della Federazione, come all'epoca del Washington. La magnifica spalliera del seggio, tutta composta di elegantissimi ornati che stringono un tridente, ha sulle cantonate due statuette. Quella a destra rappresenta un selvaggio d'America; quella a sinistra il grande italiano scopritore del nuovo mondo, l'intrepido Colombo in atto di osservare un globo: e mi sembra che ben servano a indicare la relazione dell'antico e del nuovo Continente e la luce di civiltà che dal primo venne a brillare sul secondo. Dalle due parti laterali del seggio sono due bassorilievi: in quello di sinistra è effigiato Ercole fanciullo il quale strozza i serpenti inviatigli dalla gelosa Giuno, mentre il suo fratello Ificlo spaventato alla vista degli orridi colubri si nasconde la faccia. Dalla parte opposta è il Sole che sul cocchio tirato dai quattro cavalli è sul punto di slanciarsi per ascendere l'aerea sua splendida carriera²¹.

Fra gli illustri fiorentini che apprezzarono l'opera di Greenough e il messaggio ch'esso celava, c'era Gino Capponi che commissionò al suo autore un ritratto (Fig. 7) e una piccola versione del monumento, oggi dispersa, per regalarla a una delle figlie, le quali – era riportato in una delle lettere che Greenough inviò a Capponi all'inizio del quinto decennio dell'Ottocento, precisamente quella del primo maggio 1840 – «veneravano il cuore e la mente di Washington»²².

Gino Capponi fu legato al mondo americano. Il suo nome risultava associato, oltre che a quello di Greenough, il quale fu il tramite fra lui e alcuni esponenti della comunità anglo-americana di passaggio da Firenze incuriositi dalla personalità e dagli oggetti di proprietà del marchese²³, anche a quello del collezionista John Clark, di New York, che fu a Firenze nel 1838 per acquistare circa mille pezzi d'arte antica e moderna; le opere avrebbero rimpinguato le collezioni della galleria che lui gestiva in America assieme a Gerlando Marsiglia, pittore oggi sconosciuto, e di origini siciliane. Parte degli acquisti fiorentini di Clark furono anche esposti ad una grande mostra sull'arte italiana, da lui organizzata all'American Academy of

²¹ *Ibidem.*

²² Lettera di Greenough a Capponi, da Firenze, del 1 maggio 1840, in BNCF, Gino Capponi, VIII-15, nr. 2.

²³ Il 7 novembre 1837, per esempio, Greenough scriveva a Capponi dicendogli che «Mr. Gibson an English sculptor of celebrity who is at present in Florence, having expressed a wish to see the beautiful drawings by Sabatelli in your possession» (lettera di Greenough a Capponi, del 7 novembre 1837, da Firenze, in BNCF, Gino Capponi, VIII-15, nr. 1).

Fine Arts di New York nel 1839. Fra i pezzi inseriti nel percorso espositivo, ce n'era uno che, stando al catalogo, «is from the gallery Capponi». Si trattava di un quadro attribuito a Carnevali (forse Vincenzo), scenografo e pittore di origini emiliane nato a Reggio Emilia nel 1778 (o nel 1779) e ivi morto nel 1842²⁴.

Gli scambi fra i principali esponenti del mondo intellettuale e politico fiorentino e gli artisti nonché i collezionisti americani, residenti o di passaggio dal Granducato, fu un fenomeno la cui progressione maturò proprio a cavallo fra il quarto e il quinto decennio del secolo; tempo in cui gli affari in ambito artistico fra America e Toscana si fecero sempre più produttivi.

Dal diario del politico statunitense di origini irlandesi James McHenry, che visitò Firenze nel cuore degli anni Quaranta, scopriamo che gli americani residenti in città erano in quel tempo ben radicati nel tessuto artistico locale, tanto da essere il tramite fra quel politico e un gruppo di pittori e scultori fiorentini, la cui biografia è ignota in alcuni casi. Presso alcuni di loro, McHenry acquistò pezzi scultorei e pittorici. Riportava quest'ultimo nel suo diario che, attraverso scultori come Hiram Powers, trasferitosi a Firenze nel 1838 e ivi morto nei primi anni Settanta, egli aveva conosciuto pittori locali specializzati nella copia degli *Old Masters*, fra cui Carlo Roster (copista attivo agli Uffizi) e un certo Lorqui, «a young painter whom Mr. P[owers] recommended»²⁵.

Il 22 dicembre 1845, McHenry riportava che, stavolta tramite Miner Kilbourne Kellogg, pittore attivo a Firenze all'inizio degli anni Quaranta, tempo in cui dipingeva quadri di genere ispirati alla vita semplice dei contadini toscani, cui dedicheremo un capitolo a parte, egli conobbe pure un certo Melarius, nel cui studio «found some good copies»²⁶.

²⁴ Il dipinto rappresentava una «architectural piece» (vedi *Synopsis of a Valuable Collection of Old Italian Paintings, Marble Statuary, and Other Articles of Fine Arts*, cat. della mostra [New York, American Academy of Fine Arts], 1839) che fu ammirata «in reference to the boldness of handling, freedom and grace of design, and richness in color. It is full of spirit and animation. Free from imitation this artist struck out a bold path of himself, and has left a style peculiarly his own for the admiration of future ages. He is always clear, expressive and striking. His works are, at the present day, purchased with great avidity on the continent» (riportato in Yarnall-Gerds, 1986, vol. 1, p. 588, nr. 14300).

²⁵ James Howard McHenry, *Diary [5]* [da ora in poi citato come «McHenry, *Diary 5*»], in *James Howard McHenry Papers*, Maryland Historical Society, #544.1, vol. 5, 1845-1846, 22 dicembre 1845.

²⁶ *Ibidem*.

Dagli incontri con gli artisti fiorentini (McHenry visitò il 19 dicembre 1845, grazie all'aiuto dei connazionali, anche gli studi di Lorenzo Bartolini e di Luigi Pampaloni²⁷), il politico riuscì a comporre una corposa collezione di pezzi che includeva copie ma anche originali in marmo:

The pieces I [McHenry] have ordered from Mr. Roster are: 1. The Madonna della Seggiola; 2. The M. of Morillo [*sic*]; 3. The Lucrezia of Guido; 4. The Flora of Titian. Those ordered by fr. Mr. Turchi though perhaps not in the following order: 1. Madonna della Reggiola R. [*sic*]; 2. Madonna du chardonnetta R. [*sic*]; 3. Virgin and child of Andrea in Tribune, 4. St. Agnes of Andrea in Pisa; 5. Fates of Mich. Angelo [*sic*]; 6. Mensouge [*sic*] of Salvat. Rosa; 7. Mr. Powers Eve; 8. Mr. Powers Slave; 9. Piece from Baroccio [*sic*] great picture in Uffizi; Magdalen of the wood after Correggio²⁸.

Resta a questo punto da definire la personalità del console americano a Firenze nel tempo della Restaurazione. Giacché fu lui il primo a mediare fra uomini come James McHenry e i connazionali attivi (come artisti e non solo) in città. La genesi di quegli scambi, da cui se ne originarono altri creando una rete vivace e dinamica, avveniva difatti negli uffici consolari: sede deputata ad accogliere tutti coloro che, una volta giunti a Firenze, fossero chiamati a sbrigare le pratiche per il soggiorno (più o meno prolungato) nella capitale granducale.

I.B. Giacomo Ombrosi, console americano a Firenze.

In una lettera ad un amico del gennaio 1846, il poeta William Cullen Bryant scriveva che

the office of consul [in Florence] could be in no better hands than those of Mr. Ombrosi. The emoluments are very small; he takes no fees for examining passports, and half of his life is spent in conferring little obligations on the people of our country²⁹.

Giacomo Ombrosi (o Giovacchino, secondo alcune fonti) era nato in

²⁷ McHenry, *Diary* 5, 19 dicembre 1845.

²⁸ McHenry, *Diary* 5, 21 dicembre 1845.

²⁹ La lettera di Bryant è citata in Cullen Bryant II-Voss, 1977, vol. 2, pp. 424-425.

Toscana³⁰. Egli fu dapprima vice-agente consolare sotto la giurisdizione del consolato americano di Livorno dal 1819 al marzo 1823, per poi divenire console a tutti gli effetti per i seguenti venticinque anni³¹.

I pochi studi su Ombrosi non hanno chiarito il motivo per il quale egli fosse stato scelto da James Monroe, presidente degli Stati Uniti all'inizio degli anni Venti, nonché da Thomas Appleton, inizialmente convinto delle capacità del toscano, come diplomatico da piazzare in una città italiana strategica per gli affari politici ed economici dello Stato americano. In una relazione del dicembre 1831, Appleton scriveva che Ombrosi, un uomo che ebbe diverse ma infelici esperienze lavorative sia come operatore in una fattoria dove si lavorava il tabacco che come scribacchino, parlava discretamente inglese e faceva da guida ai turisti statunitensi di passaggio dalla capitale³². È tuttavia possibile che, vista la reputazione guadagnata da Ombrosi nei vari soggiorni negli Stati Uniti in rapporto proprio alla sua attività in una fattoria toscana – viaggi dei quali non fa cenno lo studio di Sergio Di Giacomo –, da collocare a cavallo fra il secondo e il terzo decennio dell'Ottocento³³, questi fosse stato scelto dal Governo statunitense su consiglio del console livornese grazie alla sua «great respectability» nonché alle conoscenze da lui maturate nel corso degli anni con eminenti personalità fiorentine, specialmente legate all'Accademia dei Georgofili.

Alcuni giornali americani del febbraio e marzo 1821, fra cui il «Providence Patriot, Columbian Phenix» e il «Louisville Public Advertiser»³⁴, informavano che Ombrosi, a quel tempo vice-console, era in America quale incaricato dell'Accademia dei Georgofili per presentare alla *Agricultural Society* del Massachusetts «a bushel of Wheat, the straw of which, is the kind used for Leghorn bonnets»³⁵: «Mr. Ombrosi», riportava il «Providence Patriot» del febbraio 1821, «also described the mode of culture, and the manner of preparing the Straw for manufacture. Any one inclined to sow the seed, which should be done in March, will be supplied

³⁰ Su Giacomo Ombrosi vedi Di Giacomo, 2004.

³¹ Vedi *ivi*, p. 49 ss.

³² *Ibidem*.

³³ Ad un viaggio americano di Ombrosi prima del '17 fa riferimento una lettera scritta da William Shaler nel luglio di quell'anno all'onorevole Samuel L. Mitchell (la missiva è pubblicata nel numero del gennaio 1819 nel «The American Monthly Magazine and Critical Review», gennaio; nr. 4, p. 216).

³⁴ «Providence Patriot, Columbian Phenix», 3 febbraio 1821; «Louisville Public Advertiser», 28 marzo 1821.

³⁵ La notizia era data dal «Providence Patriot, Columbian Phenix», 3 febbraio.

with it and the directions which accompanied it, on application to Gorham Parsons, Esq. at Brighton».

Alla conoscenza dei prodotti agro-alimentari del territorio natio, Ombrosi univa anche la passione per le tradizioni storiche, linguistiche e artistiche toscane. Nel 1799, egli aveva preso parte a quella *Società patriottica* che fu fondata a Firenze a seguito dell'occupazione dei francesi. Si leggeva nelle pagine di «Il Monitore toscano» del 19 aprile 1799, che la società nasceva col precipuo intento di promuovere e proclamare a gran voce «i beni incalcolabili di un governo democratico»³⁶: una Repubblica fiorentina modellata su quella rinascimentale guidata da Niccolò Machiavelli, un busto del quale decorava la sede prescelta per gli incontri di quella società a casa di uno dei suoi membri, un certo «Cittadino Frosini»³⁷.

Fra le attività promosse da quel gruppo di patrioti, ci fu la pubblicazione di un periodico chiamato *Biblioteca mensile della pubblica istruzione*, la cui missione era quella di «procurare operosamente» il bene di «speciose inintelligibili teorie» tese a provocare «col fatto ogni misura utile alla salvezza della patria». Fra gli autori di articoli pubblicati in quella rivista, c'era il «Cittadino» Giacomo Ombrosi, il quale, in una riunione della società, recitò un'orazione che, con uno stile «fiorito e vibrato», colpì gli astanti per «la sugosa eloquenza» con cui affrontò «i grandi oggetti» considerati³⁸: cioè la difesa della patria, forse chiamando i lodati esempi di personalità come Machiavelli.

Anche nei più maturi anni della Restaurazione, tempo in cui aveva sviluppato un interesse profondo per le più liberali repubbliche come quella americana, Giacomo Ombrosi non dimenticò le mire della *Società patriottica*. E quando nei primi anni Venti egli ebbe la possibilità di leggere la traduzione italiana della *Profezia di Dante* di Lord Byron a cura di Lorenzo Da Ponte, unitamente ad un «discorso apologetico» di quest'ultimo, scritto «in difesa del mio paese [l'Italia]»³⁹, Ombrosi inviò a quell'autore – anche lui intimamente legato al mondo statunitense, come vedremo – una lettera commossa, attraverso la quale espresse la sua ammirazione per i due testi, «degni dell'attenzione degli Italiani»⁴⁰: nel discorso apologetico,

³⁶ «Il Monitore Fiorentino», nr. 22, 19 aprile 1799.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Da Ponte, 1827, p. 9.

⁴⁰ La lettera di Ombrosi a Da Ponte è trascritta *ivi*, pp. 9-10.

scriveva Ombrosi in quella missiva,

vi è un intrinseco valore. Il buon senso, e il patriottismo ne sono i principj ingredienti, e le di lei osservazioni somministrano il colorito della verità. Bisogna confessare che l'Italia non è scarsa di solido merito, e di dottrina. Il secondo scritto non perde nulla il fulgore dell'originale. Vi si osserva l'ultima pulitura e il finimento della lingua. Tutti coloro a cui ho fatto leggere il primo (era questo il mio discorso apologetico sull'Italia) sono impegnati in di lei favore, per la maniera invitante, con cui proferisce augurj migliori per la sorte Italiana, e per il patriottismo con cui ella si distingue, che di tutte le qualità è una delle più necessarie pel bene sociale. Si compiaccia di gradire la sicurezza della mia stima, ed alta considerazione.

A quella lettera, trascritta da Da Ponte in *Storia della lingua e letteratura italiana in New York* (New York, 1827), questi rispose con una lunga e commovente poesia in endecasillabi, i primi versi della quale recitavano:

Giunsemi, illustre Ombrosi, il vostro foglio:

Foglio gentil che mi destò nel petto
 Un senso di piacer misto ad orgoglio
 Chè quell'udirmi dir con grazia molta
 Che s'applaude a' Fiorenza a' versi miei
 La falsa opinion dal cor m'ha tolta.
 E prostrato dinnanzi all'Agnusdei
 Cantai sonoramente un gratias ago,
 E giurai di cantarne cinque e sei:
 Ch'anch'io, com'altri, son di laude vago,
 E se la laude poi dall'Arno viene,
 Maraviglia non è se più appago⁴¹.

Letto in rapporto alla passione che Giacomo Ombrosi nutriva per la liberale repubblica americana, interessata ad importare per il suo tramite la ricchezza territoriale e culturale dell'amata Toscana, il ruolo che lui ricoprì per molti decenni di mediatore diplomatico fra i due Stati, favorì uno scambio che incise profondamente nella vita artistica di Firenze e di alcuni principali centri statunitensi. Oltre a firmare molte lettere di

⁴¹ *Ivi*, pp. 10-11.

raccomandazione al direttore della Galleria degli Uffizi, attraverso le quali il console introduceva artisti americani interessati a copiare i capolavori ivi conservati, ma anche personalità del mondo politico ed economico degli Stati Uniti attratti dalle bellezze di quella galleria, Ombrosi si impegnò, da una parte, a recuperare documenti fondamentali per ricostruire la storia della Rivoluzione americana grazie al supporto di amici fiorentini come Luigi Cambray Digny, col quale era in contatto nel gennaio del 1828 relativamente alle carte da questi conservate appartenute allo zio Luigi Antonio, ufficiale nella guerra d'Indipendenza americana al seguito di La Fayette⁴²; e, dall'altro, si fece tramite per trovare ad artisti come Horatio Greenough (Fig. 8) uno studio fiorentino adatto alle proprie esigenze⁴³. Ma il console fu anche uno dei principali promotori di iniziative come la grande mostra d'arte italiana a New York del 1838. L'esposizione, cui dedicheremo un capitolo a parte, fu organizzata negli spazi dell'American Academy of Fine Arts in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Firenze e un mercante fiorentino di nome Sanguineti.

Ombrosi fu anche collezionista: John F. MacGuigan, autore di uno studio sul primo soggiorno di Thomas Cole a Firenze nei primi anni Trenta, riporta (senza precisare la fonte) che il console disponeva di un'importante collezione d'arte – composta da opere di artisti quali, fra gli altri, Salvator Rosa –, aperta a quanti, fra gli americani, avessero chiesto di visionarla e studiare i singoli pezzi⁴⁴. Dalla consultazione dei «permessi di esportazione» di quadri di artisti antichi e moderni dal Granducato di Toscana conservati presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Firenze, ricaviamo a tal proposito che in due occasioni (nel giugno del 1833

⁴² Scriveva difatti Ombrosi all'amico Luigi Cambray Digny il 28 gennaio del '28: «Caro amico, ho ricevuto il vostro gentilissimo biglietto in data del 19 corrente, e vi ringrazio infinitamente della copia dei documenti onorevoli riguardanti il Colonnello de Cambray vostro zio che con il suo genio militare, e attaccamento alla causa della libertà cooperò per la difesa, e la conquista dell'Indipendenza degli Stati Uniti d'America. Io mi compiaccio d'aver rintracciato in voi un discendente di un tant'uomo, le di cui imprese sono registrate per l'età più lontane, e che gli assicurano la stima, e la riconoscenza di ogni americano. Se mai questi documenti si fossero perduti nell'ultima invasione Inglese, e nell'incendio ignominioso degli archivi di Washington, io mi propongo di spedirgli al mio amico Sig.re Carter di New York per farvegli [*sic*] depositare. So che molte determinazioni del Congresso, e molte determinazioni della Camera dei rappresentanti relative alla guerra dell'Indipendenza furono distrutte in quell'incendio» (la lettera è conservata presso la BNCF, Cambray Digny, 39-77, nr. 1).

⁴³ Vedi lettera di Ombrosi a Cambray Digny, da Firenze, del 22 dicembre (1828?), in BNCF, Cambray Digny, 39, 77, nr. 2.

⁴⁴ Vedi McGuigan, Jr., 2009, pp. 40-41.

e nell'aprile del 1848) Ombrosi inviò un gruppo di quadri (forse di sua proprietà?) di anonimi autori, fuori dei confini toscani⁴⁵.

«A large number of American citizens, who have been travelling in Europe, and visited Florence», si leggeva nell'«Aurora and Franklin Gazette» del 20 novembre 1826, «have given a certificate, that in their opinion, the residence of an American consul at that city, would essentially contribute to the convenience and comfort of those Americans, who, from motives of business, or pleasure, or health, may pass any time in that city; and they mention James Ombrosi, Esq. as well qualified to fill that place».

Parte II. La vita a Firenze: le abitazioni e l'attività di copisti agli Uffizi.

II.A. Le abitazioni e gli studi degli artisti americani in città: la Palazzina dei Servi, gli ateliers di Horatio Greenough e quello di Hiram Powers in Via de' Serragli.

Dal fondamentale studio di Clara Louise Dentler sugli americani a Firenze nel corso dell'Ottocento (*Famous Americans in Florence*, Firenze 1976), ma anche da quelli di Claudio Paolini (curatore, fra le altre cose, del fondamentale *Repertorio delle architetture civili di Firenze*, disponibile online⁴⁶), utili per ricostruire la presenza di artisti, scrittori o più generalmente viaggiatori statunitensi a Firenze nel corso dell'Ottocento, ricaviamo che, fra gli anni Venti e la metà di quel secolo secolo, gli americani vissero in diversi palazzi sparsi nei vari quartieri cittadini, ospiti, in alcuni casi, di benestanti famiglie fiorentine o straniere residenti nella capitale quali, fra gli altri, i Leblanc, presso la cui residenza, sita a Costa San Giorgio, visse per esempio fra il 1838 e il '39 lo scultore americano Horatio Greenough.

I palazzi presso i quali gli artisti risiedevano offrivano spazi adeguati anche per arrangiare i propri studi. Casi esemplari furono, da tale punto di vista, Palazzo Dati in via de' Serragli, presso le cui stanze vissero e organizzarono i propri atelier un gruppo di scultori statunitensi nei primi

⁴⁵ Nel giugno del 1833 spediva un quadro di un artista ignoto raffigurante «Giuditta con la testa di Oloferne» (ASGF, LVII, 1833, II, *Permessi di esportazione*, 17 giugno 1833); il 3 aprile del 1848 inviava, invece, 12 quadri, fra cui vari paesi, un ritratto di donna, una Maddalena e «fiori» (ASGF, LXXII, II, 3 aprile 1848).

⁴⁶ Il sito è il seguente: <http://www.palazzospinelli.org/architecture/>.

anni Quaranta del secolo, e, in particolare, la Palazzina de' Servi di Maria, dietro la Santissima Annunziata; edificio che, nei primi anni Trenta dell'Ottocento, ospitò, com'è stato in parte rilevato da uno studio recente, un importante gruppo di americani, molti dei quali furono a Firenze per seguire i corsi di nudo o di disegno nella locale Accademia di Belle Arti⁴⁷.

Alla Palazzina de' Servi in via Capponi, dietro la Santissima Annunziata, oggi sede del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo dell'Università di Firenze, gli americani erano ospiti di Domenico Bicoli, pittore, restauratore e collezionista⁴⁸. Lo confermerebbe il pittore americano John Cranch che, in un imprecisato giorno del 1831 o forse del '32, lasciò il seguente messaggio (in un italiano improvvisato) in una pagina del taccuino che l'amico Thomas Cole aveva dimenticato nella camera che i due condividevano in un appartamento della Palazzina⁴⁹:

⁴⁷ Vedi Amedei, Bietoletti e De Lorenzi, 2014.

⁴⁸ Sulla storia della Palazzina dei Servi di Maria (almeno fino agli anni di Firenze Capitale), vedi Orefice, 2014; Romby, 2014.

⁴⁹ John Cranch, fratello del più noto pittore di paesaggi John Christopher, studiò pittura dalla fine degli anni Venti a Washington D.C. con Chester Harding, Thomas Sully e Charles Bird King. Secondo alcune fonti – riportate in Quade, 1965, pp. 10-11 –, il giovane John arrivò in Italia con una lettera di introduzione di John Quincy Adams. Fu dapprima a Firenze, dal 29 giugno del 1831; vi risiedé fino al luglio 1832. In Italia, visitò Venezia e infine Roma (nel 1833) con Ralph Waldo Emerson. Di Cranch, Emerson pensava: «Quick eye had Cranch to detect Titian everywhere. He admires him as an original painter» (Emerson, 1910, p. 90 e 159). Del viaggio italiano esiste un diario, fonte indispensabile per ricostruire la presenza di artisti americani tra Firenze, Venezia e Roma tra il 1831 e il '33 (la copia in microfilm del diario è conservata presso gli Archives of American Art di Washington D.C.). Una volta rientrato in patria, Cranch fu particolarmente attivo a New York, dove espose nel corso dei decenni seguenti alla National Academy of Design, all'Apollo Association, sempre di New York, quadri di tema *troubadour* e ritratti (vedi Quade, 1965, pp. 12, 16-18). Nell'autunno del 1839, dopo aver abbracciato la fede di Emanuel Swedenborg, si trasferì a Cincinnati, nell'Ohio, dove da poco più di un anno era nata la Cincinnati Academy of Fine Arts. Contemporaneamente, in città si formarono altre associazioni culturali, tra cui, particolarmente, la Hamilton County Society for the Diffusion of Useful Knowledge, nella cui sezione di belle arti – punto di riferimento per gli artisti della città – Cranch fu eletto come presidente. Nel 1845 sposò Charlotte Dawes Appleton, figlia di Charles H. Appleton, di Baltimora, e con lei si trasferì a Boston dove proseguì l'attività di pittore. Fra gli anni Quaranta e Cinquanta, Cranch fu a New York, dove risultava presente alle mostre annuali della National Academy of Design. Nel '55, si trasferì a Washington D.C.; vi rimase fino ai primi anni Settanta, quando tornò in Ohio, a Urbana – qui risultava attivo come ritrattista – dove morì il 6 gennaio 1891 (tutte queste informazioni sono ricavate da Quade, 1964, pp. 10-24). Di Firenze, Cranch serberà un ricordo affettuoso e piacevole: «My dear old Florence», scriveva in una lettera all'amico Hiram Powers nel gennaio 1839, «with its classic reminiscences – its lovely forms of art & nature – its balmy atmosphere – its delightful walks & splendid scenery – the silver Arno winding thru [*sic*] the clad Val d'Arno – its venerable churchus – the beautiful Sposa of Michelangelo – the beautiful Santa Maria Novella – Santa Croce – Petrarch – Dante ... the flasks of generous Tuscan – the Parmigiana cheese, the luscious purple figs – and juicy grapes – ... the effulgent paintings of Titian, Rubens and Tintoret – the sublime compositions of Raphael & Andrea del Sarto – the intricately elaborate & graceful productions of Benvenuto Cellini» (la lettera, conservata al Cincinnati Historical Society, è trascritta *ivi*, p. 11).

Passeggiava un poco – vedeva il orologio nella Palazzo Vecchio e mancava venti minuti del ore otto. Poi andava alla casa di Bicoli e non trovando il Sig. [Cole] tornava alla caffè ma non lo trovava. Per ora eccomi nella mia camera aspettandolo.

La «casa di Bicoli» cui fa riferimento Cranch nel messaggio all'amico Cole (un'informazione preziosa, se non altro perché confermerebbe quanto ipotizzato recentemente da Giovanna De Lorenzi che si è occupata di ricostruire il soggiorno di quest'ultimo alla Palazzina dei Servi⁵⁰), coincideva col «quartiere» posto nella «Fabbrica Nuova, e precisamente quello che confina col Giardino de' Semplici da parte di tramontana» di quel palazzo.

Prima di esser stato espropriato ai Padri Serviti a seguito delle leggi di soppressione ordinate da Napoleone nel 1810, la Palazzina era stata la casa del vescovo e, successivamente, «Dormentorio Nuovo» dei Servi di Maria. Dopo la caduta di Napoleone, la Palazzina rientrò a far parte (precisamente il 4 maggio 1814) delle proprietà del parroco della Santissima Annunziata e fu utilizzata per ospitare varie famiglie e, appunto, studi di artisti. Viste le possibilità offerte dagli ampi e luminosi vani (il palazzo era stato rinnovato negli anni di dominazione napoleonica secondo sobrie fogge neoclassiche da Luigi Cambray Digny), i pittori e gli scultori che si avvicendarono nelle sue stanze fra il 1814 e il 1865⁵¹ – da Cesare Mussini a Horatio Greenough, da Thomas Cole a Giuseppe Bezzuoli, da Demostene Macciò a Luigi Gatteschi⁵² –, vi trovarono un luogo adatto per dedicarsi al proprio lavoro, ricevere liberamente gli amici, i modelli e i committenti, beneficiando anche della vicinanza dell'Accademia di Belle Arti.

Domenico Bicoli, inquilino dei Serviti dal 1827 al 1836, anno in cui fu nominato direttore della Galleria Palatina, era, come dicevamo, un pittore, restauratore e collezionista⁵³: difatti, in una guida di Firenze del 1830, egli risultava fra gli undici «negozianti di quadri» della città⁵⁴. Nell'affitto del

⁵⁰ Vedi De Lorenzi, 2014.

⁵¹ Nel 1865, la Palazzina fu espropriata ai Padri Serviti per ospitare la sede del Ministero della Guerra negli anni di Firenze Capitale d'Italia.

⁵² Vedi Amedei, 2014, pp. 91-99.

⁵³ Su Bicoli alla Palazzina de' Servi vedi *ivi*, pp. 91-95, e Bietoletti, 2014, p. 69-70.

⁵⁴ Nella *Guida per la città di Firenze e suoi contorni*, Firenze 1830, a p. 298, in corrispondenza di «Negozianti di Quadri», era scritto: «Bicoli Domenico in via S. Bastiano 6080».

suo appartamento, che ospitò fra il giugno del 1831 e la fine dell'anno seguente un importante gruppo di artisti americani fra cui i fratelli Henry e Horatio Greenough, John Cranch, Thomas Cole, John Christopher Gore e Andrew Ritchie, Jr. (tutti artisti legati all'Accademia di Belle Arti di Firenze), Bicoli era succeduto a James Irvine, pittore inglese, che l'aveva a sua volta occupato dal 1 novembre 1823 al 1827. Prima di lui, quel «quartiere» era stato preso «a pigione» dal futuro console americano a Firenze, Giacomo Ombrosi (dal 1 maggio 1820 all'aprile del 1821), e, forse col tramite di questi, dal pittore statunitense William Edward West, che vi visse dal 1 maggio del '21 alla fine del '22, tempo in cui fu sostituito da un certo Adriano Pinzauti⁵⁵.

Nel tempo in cui West risultava pigionale dell'appartamento che avrebbe successivamente occupato Bicoli, e che stando alle descrizioni dei pigionali nonché a diverse fonti di artisti e viaggiatori americani dovrebbe coincidere con le aule nel secondo piano dell'edificio, quelle affacciate sul giardino interno del palazzo, l'americano aveva esposto il ritratto di Lord Byron alla mostra annuale dell'Accademia di Belle Arti (Fig. 9). Il quadro, che fu eseguito dal vero nell'estate del '22 nella casa presa in affitto dal poeta inglese non lontano da Livorno, non incontrò il favore del recensore dell'esposizione di quell'anno, il quale, nelle pagine dell'«Antologia», ne criticò la mancanza «di verità» e la troppa «animosità» della pennellata che, secondo lui, era stesa sulla superficie della tela per compiacere l'animo delicato del giovane poeta⁵⁶.

Fra l'estate del 1832 e la primavera dell'anno successivo, Domenico Bicoli fu costretto a rivedere il numero di stanze del suo «quartiere»: il 28 luglio '32, l'arrivo del conte Luigi Grifeo alla Palazzina dei Servi, ambasciatore del Regno delle due Sicilie, costrinse Bicoli a cedere una sua stanza al diplomatico; il 1 maggio 1833 rinnovò il contratto per l'affitto del «Quartiere del Palazzo [...] precisamente quello a Tramontana», ma solo al piano terreno, che mantenne fino al 30 aprile di tre anni dopo, quando lo cedé per uso di studio a Cesare Mussini che vi abitava con la famiglia dal 1818⁵⁷. Nel '33, lo spazio per gli americani alla Palazzina de' Servi si ridusse,

⁵⁵ Vedi Amedei, 2014, p. 92.

⁵⁶ Vedi X. *Esposizione del mese d'ottobre 1822 in occasione del Concorso triennale*, in «Antologia», XXII, p. 387.

⁵⁷ Vedi Amedei, 2004, p. 95.

costringendo alcuni di loro – in primis Horatio Greenough – a trasferirsi in una nuova sistemazione. D'altronde, il conferimento del prestigioso incarico per la realizzazione del grande monumento a George Washington, cui abbiamo accennato, giunto a Greenough nel luglio del 1832, costrinse quest'ultimo a ripensare gli spazi del suo studio: le dimensioni che la statua avrebbe assunto (il monumento è alto, senza piedistallo, più di tre metri) lo obbligarono ad abbandonare il più modesto atelier alla Palazzina dei Servi e prenderne in affitto uno, ben più grande, posto ad un miglio circa da Firenze, ai piedi di Fiesole.

Il nuovo studio, trovato da Greenough dopo essersi trasferito fra la seconda metà del 1832 e l'inizio dell'anno dopo a Palazzo Ximenes, in Borgo Pinti (lo stesso edificio dove viveva l'amico e allievo Francis Kinloch⁵⁸), era organizzato in un grande vano che l'americano aggiustò (con tutta probabilità nei primi mesi del 1834) rimaneggiandolo architettonicamente⁵⁹. Quello spazio, che Nathalia Wright e Clara Louise Dentler fanno coincidere ipoteticamente con una grande stanza dell'oratorio del Collegio alle Querce in via Piazzola⁶⁰, aveva colpito, fra gli altri, l'animo e l'immaginazione dello statunitense Henry T. Tuckerman, il quale, nell'autunno del 1833, lo visitò assieme a Greenough lasciandoci una preziosa testimonianza:

On one of the most beautiful evenings of my visit, I accompanied Greenough to the studio where he proposed to erect his statue of Washington. It was a neat edifice, which had formerly used as a chapel; and, from its commodious size and retired situation, seemed admirably adapted to his purpose. The softened effulgence of an Italian twilight glimmered through the high windows, and the quiet of the

⁵⁸ Secondo Clara Louise Dentler, Greenough visse (dopo aver forse abbandonato la Palazzina dei Servi) anche a casa Leblanc in Costa San Giorgio e a Villa Brichieri (Dentler, 1976, p. 17). In *Book of the Artists*, Henry T. Tuckerman riportava che lo studio dello scultore a Palazzo Baciocchi «commanded views of an extensive garden; and one of the rooms [of the his apartment] was fitted up in the American style. Here, beside a wood fire, on winter evenings, it was his delight to greet two or three friends around the tea-table, speculate on the news from home, criticise works of art, and tell stories» (Tuckerman, 1853 [B], p. 255).

⁵⁹ In un documento di mano di Greenough, oggi conservato in collezione privata, è riportato l'«Account of Expenses in making the Model of the Statue of Washington. 1834 –, 5 –, 6». Vi si riportava, fra le altre cose, che l'affitto del vano ammontava per tre anni a 168 francesconi, e che il costo per la «Large Window in the Studio, opened [*sic*]» era pari a 24 francesconi. Fra i lavori di manutenzione fatti per organizzare gli spazi che avrebbero accolto il grande blocco in marmo di Carrara, il documento riportava anche «Locks & Fastenings for door and window».

⁶⁰ Vedi Dentler, 1976, p. 17.

place was invaded only by distant rural sounds and the murmur of the nearest foliage in the evening breeze. There was that in the scene and its suggestions, which gratified my imagination. I thought of the long and soothing days of approaching summer, which my companion would devote, in the solitary and pleasant retreat, to his noble enterprise. I silently rejoiced that the blessed ministry of nature would be around him, to solace, cheer, and inspire, when his energies were bending to their glorious task; – that when weariness fell upon his spirit, he could step at once into the luxurious air, and look up to the deep green cypresses of Fiesole, or bare his brow to the mountain wind, and find refreshment; – that when doubt and perplexity baffled his zeal, he might turn his gaze towards the palace roofs and church domes of Florence, and recall the trophies of art, wrought out by travail, misgivings, and care, that are garnered beneath them; that when his hope of success should grow faint, he might suspend the chisel's movement, raise his eye to the western horizon, and remember the land of which he toiled⁶¹.

Serve uno sforzo immaginativo per pensare il grande monumento bagnato dalla calda luce toscana filtrata dalle finestre che arredavano un vano originariamente adibito per funzioni religiose. Nella sua collocazione attuale, lo Smithsonian American History Museum di Washington D.C., la statua di George Washington è difatti illuminata freddamente da faretto moderni che, puntando su certe sue parti, accentuano la severità del linguaggio plastico adottato da Greenough (Fig. 5). Solo se avessimo la possibilità di contemplarla al lume di fiaccola, come fece in una sera del '41 Gino Capponi quando la visitò prima di essere stata spedita negli Stati Uniti (l'opera fu esposta al pubblico nel febbraio di quell'anno nello studio di Greenough posto in via San Gallo nel soppresso Monastero delle Cavalieresse, vicino alla chiesa di San Giovannino dei Cavalieri⁶²), ci riappropriremmo dell'originaria e commovente poesia: «Having exhibited the Statue of Washington last evening by torch light», scriveva Greenough a Capponi in un imprecisato giorno di febbraio del 1841,

I was so much impressed by the superior effect of the work as seen in the manner

⁶¹ Tuckerman, 1853 (B), pp. 254-255.

⁶² Nella «Gazzetta di Firenze» del 18 febbraio 1841 si riportava che «Orazio Greenough Scultore Americano desidera avvisare il Pubblico che la Statua di Washington da lui eseguita per ordine del congresso degli Stati Uniti sarà esposta nel suo Studio in via S. Gallo N.º 5938 dal Giovedì 18 fino alla Domenica seguente inclusivamente dalle ore 10 antimeridiane, fino alle ore 3 pomeridiane».

that I ask you the favor of exhibiting it in the same manner to such of your friends as are disposed to honor it with a visit⁶³.

Il successo e i guadagni seguiti alle committenze di privati e soprattutto del governo americano, per il quale negli ultimi anni di permanenza fiorentina – dalla metà degli anni Quaranta al 1851 – Greenough eseguì anche il monumento scultoreo intitolato *The Rescue*, destinato a decorare per qualche decennio la scalinata esterna del lato Est dello U.S. Capitol di Washington D.C. (Fig. 10), permisero all'americano di acquistare alla metà del quinto decennio del secolo «a corner lot» della nuova Piazza Maria Antonia, oggi Piazza Indipendenza. Fu in quel palazzo, posto all'angolo fra l'attuale via Santa Caterina d'Alessandria e via Ferdinando Bartolommei, precisamente al pian terreno, che Greenough arrangiò il nuovo studio e vi lavorò fra le altre cose a *The Rescue*.

L'edificio, progettato dall'amico Orazio Batelli, che dell'americano conservava un gruppo di disegni oggi custoditi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi⁶⁴, era stato ideato perché assorbisse molta luce dai finestroni che decoravano la grande stanza ottagonale affacciata su Piazza Maria Antonia, sede dell'atelier dello scultore (Fig. 11). La bellezza dell'atelier di Greenough aveva convinto Henry T. Tuckerman che lo studio fosse «a model of its kind, and underpassed in Europe»⁶⁵. «All the rooms», riportava Tuckerman, «were on one floor, built with great strenght and a fine ornamental stone work on an exterior, having in the centre the cypher G.»⁶⁶, oggi non più esistente:

This *studio* was a monument of Greenough's intelligent taste and æsthetic culture; and it is deeply to be regretted that it could not be preserved as an artist temple to his memory⁶⁷.

⁶³ Lettera di Greenough a Gino Capponi, da Firenze, s.d., in in BNCF, Gino Capponi, VIII-15, nr. 3.

⁶⁴ Come riporta Carlo Botta (in Botta, 1855, p. 64), Batelli e Greenough erano molto amici. Dello scultore, Batelli aveva fra le altre cose un ritratto in gesso di Giuseppe Giusti e alcuni disegni (quelli conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), di cui fa parte quello intitolato: «Il Genio dell'Italia bendato e tenuto stretto in catene dal dispotismo religioso e politico». Sui disegni di Greenough, parte della collezione Batelli, vedi Sisi, 1987, p. 98.

⁶⁵ Tuckerman, 1853 (1966), p. 265.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

Il grande vano ottagonale affacciato su Piazza Indipendenza, «a spacious and admirably lighted exhibition-room» (recentemente occupato da una succursale della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia), la cui luce illuminava diffusamente i pezzi che Greenough offriva ai suoi committenti, era collegato ad altri ambienti il cui insieme componeva «a large apartment for the workmen, a gallery of plaster casts, a vestibule hung with pictures, a noble rotunda, leading with by a short flight of steps to the garden, and a charming library»⁶⁸.

Negli stessi anni in cui Greenough lavorava nel suo studio in Piazza Indipendenza, Hiram Powers, il più importante scultore americano a Firenze a cavallo fra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, usufruiva di quello situato, invece, nel palazzo di Via de' Serragli, facente parte dell'edificio dove l'artista risiedé dal tempo del suo arrivo in città. In un articolo del «Bulletin of the American Art-Union» dell'agosto del 1851, si ricordava che l'atelier di Powers consisteva in cinque o sei appartamenti, in uno dei quali c'era «the modelling room» arredata, fra le altre cose, con «a dingy brown curtain» che era «stretched across from wall to wall and completely hiding one portion of the room»:

«This», said Mr. P[owers], pulling aside one corner of the screen, «is my workshop, where I manufacture all my tools». There were all the necessaries for making any thing in the way of modelling instruments, from the heaviest iron up to the most delicately finished box-wood tool. In this apartment were the plaster casts of his statues representing respectively *America* and *California* [...]. In adjoining rooms, were workmen engaged upon repetitions of his *Fisher Boy listening to a shell*, and several busts, among which were the *Greek Slave*, *Psyche*, and *Proserpine*. There were numerous plaster casts of eminent Americans scattered here and there. Among the finished portraits in marble I was particularly struck with that of Calhoun, which is unquestionably one of the finest busts ever executed, and for strenght of character and expression, combined with the highest possible degree of finish, I doubt if its equal can be found⁶⁹.

Secondo William Blundell Spence, lo studio di Powers in via de' Serragli (coincidente col vecchio numero civico 2538), era vicino a quello di Felicie

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ N.N., *American artists abroad*, in «Bulletin of the American Art-Union», agosto 1851, p. 80.

de Fauveau, scultrice francese «whose fame is European, and whose works in her peculiar style are singularly clever and characteristic»⁷⁰; stando invece a Federigo Fantozzi, lo studio era coincidente con quello di Francesco Pozzi⁷¹. Quest'ultimo, scultore poco indagato dagli studiosi⁷², gestiva lo spazio che un tempo ospitava la chiesa di Santa Chiara (lo stabile fu più avanti occupato da Pio Fedi, il cui busto è tuttora esposto sopra lo stipite dell'ingresso principale dell'ex chiesa), oggi trasformato in una scuola di teatro, del quale facevano parte pure gli ambienti occupati da Powers. Uno di questi ultimi (forse il principale), da identificarsi con la grande stanza annessa alla ex chiesa di Santa Chiara oggi adibita a "residenza" degli studenti della scuola di teatro, fu immortalato da un'incisione degli anni Quaranta del secolo (Fig. 12): l'incisione mostrava l'americano in compagnia di una coppia di signori – forse suoi committenti – all'interno di un locale coperto con volte a crociera ed arredato con un gruppo di sculture, fra cui la ben nota *Greek Slave* (Fig. 74), e oggetti vari quali crocifissi e, soprattutto, calchi di braccia e mani (i calchi sono in parte conservati all'American Art Museum di Washington D.C. – Fig. 13 –). Questi ultimi riflettono una sensibilità che accomunava lo statunitense alle ricerche contemporanee di artisti come Lorenzo Bartolini; quelle, per intenderci, che volevano lo scultore alla ricerca d'una bellezza «scelta» in natura sulla base di un'educazione forgiata attraverso lo studio degli antichi greci⁷³.

II.B. I copisti americani a Firenze fra il 1815 e i primi anni Cinquanta.

Nel capitolo intitolato *Il tabernacolo della vergine*, parte di *Il fauno di marmo*, Nathaniel Hawthorne si soffermava sulle qualità artistiche di Hilda, la pittrice, o, meglio, la copista americana protagonista di quel romanzo

⁷⁰ Spence, 1852, pp. 92-93.

⁷¹ Fantozzi, 1847, p. XV.

⁷² Lo scultore Francesco Pozzi era nato a Portoferraio nel 1770; morì a Firenze nel 1844. Fu elegantemente immortalato da Giuseppe Bezzuoli in un foglio facente parte di un album conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 65). Pozzi era legato ai destini degli artisti americani a Firenze. Nel 1841, supportò difatti la candidatura di Horatio Greenough come Accademico Professore all'Accademia di Belle Arti e, nello stesso tempo, condivise per qualche anno lo studio di via de' Serragli anche col pittore statunitense Miner Kilbourne Kellogg, amico intimo di Hiram Powers e assiduo espositore di quadri di genere, come vedremo in un capitolo a sé, alle mostre autunnali dell'Accademia fiorentina nel corso del quinto decennio dell'Ottocento.

⁷³ Vedi, a tal proposito, l'articolo di Ferdinando Ranalli, intitolato *Del bello naturale*, pubblicato nel «Giornale del Commercio» del novembre 1842.

assieme all'amica Miriam e al giovane Donatello. Fin da piccola, Hilda aveva rivelato precoci capacità per la pittura; già al tempo della scuola aveva fatto alcuni schizzi su carta «di cui gli amatori d'arte s'erano impadroniti per conservarli tra gli esemplari più belli delle loro raccolte»: «Erano scene concepite con delicatezza», scriveva Hawthorne raccontando la bellezza di quei fogli, «mancanti forse di quella realtà che solo si acquisisce con la sicura conoscenza della vita, ma così dolcemente soffuse di sentimento e fantasia che ti pareva di guardare l'umanità con occhi d'angelo»⁷⁴.

L'incontro con l'Italia (in questo caso con Roma) aveva portato Hilda a perdere quell'ingenuità «originale» che caratterizzava i suoi lavori americani, figli d'una sperimentazione creativa scevra di qualsiasi riferimento culturale all'arte del passato. E «via via che si andava compenetrando nei miracoli d'arte che adornano tante gallerie romane, Hilda aveva cessato di considerarsi artista originale»⁷⁵. Ammirando i capolavori custoditi nei musei e nelle raccolte private della città, la giovane donna, scriveva Hawthorne, aveva maturato l'idea che il mondo fosse già ricco abbastanza di pitture originali «e nulla era più desiderabile del fatto di dare a quelle bellezze la massima diffusione possibile fra le genti»⁷⁶. Divenne così un'abile copista; anzi la migliore a Roma: le sue opere erano dotate d'una accuratezza difficilmente rintracciabile, secondo l'autore del romanzo, nei lavori più «superficiali» dei copisti di professione (quelli cioè che producono migliaia di copie dedicando una vita intera a «dipingere le opere, o forse una sola opera, di un illustre pittore, ripetutamente, cambiandosi perciò in Guidi o Raffaelli meccanici»⁷⁷):

Di norma, la fanciulla non si dedicava a tentare la riproduzione per intero di un grande quadro, ma a scegliere una qualche sua parte sublime, nobile e delicata in cui lo spirito e l'essenza della pittura culminavano: il dolore celestiale della Vergine, per esempio, o un angelo librato sull'ali, circondato di luce immortale, o un santo sul cui volto di morente già risplendeva il paradiso⁷⁸.

⁷⁴ Hawthorne, 1860 [1961], p. 56.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 57-58.

⁷⁶ *Ivi*, p. 58.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 60-61.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

La maggior parte dei pittori americani che nel corso della prima metà dell'Ottocento chiesero il permesso di copiare alcuni dei principali capolavori custoditi nei musei e nelle gallerie fiorentine (particolarmente agli Uffizi, a Palazzo Pitti e all'Accademia di Belle Arti), i cui nomi sono stati recentemente elencati, per quanto riguarda gli Uffizi, da Sheila Barker, non erano copisti di professione come Hilda⁷⁹; solo George Loring Brown, per esempio, che visse a Firenze per molti anni negli anni Quaranta del secolo, si specializzò nella riproduzione dei quadri di Salvator Rosa. La maggior parte di loro erano pittori che, come si legge nelle tante lettere di introduzione scritte dal console Giacomo Ombrosi al direttore degli Uffizi fra i primi anni Venti e i più maturi anni Trenta, giunsero a Firenze per «perfezionarsi nella pittura»: nell'esercizio di copia dei Maestri antichi essi trovarono non solo un mezzo per sostenersi finanziariamente (molti di loro eseguivano riproduzioni di opere celebri su commissione, alimentando un mercato collezionistico in via d'espansione nell'America del primo Ottocento), ma anche uno strumento attraverso il quale arricchire il proprio vocabolario figurativo, declinando le ingenuità pittoriche che Hawthorne leggeva per esempio nelle opere di Hilda precedenti il suo arrivo in Italia, con un linguaggio più strutturato, «marcato e robusto»⁸⁰.

Quel salto poteva avvenire integrando l'attività di copisti nelle principali gallerie pubbliche fiorentine con i corsi organizzati dall'Accademia di Belle Arti, la cui Scuola di pittura dava la possibilità di prender parte a lezioni che, fra le altre cose, insegnavano all'aspirante artista a «ritrarre le belle forme dalle più eccellenti opere degli antichi, onde imparare a sceglierle, ed imitarle dal naturale»⁸¹, sfruttando le collezioni dell'istituzione custodite in varie sale dell'ex ospedale di San Matteo, sede dell'Accademia: nella «Galleria dei Quadri piccoli» e in un'altra, chiamata «Galleria dei Quadri, detta Galleria di Mezzogiorno»⁸². In quelle sale, soprattutto in quella più piccola, dov'erano conservate le opere di formato ridotto illuminate dalla luce solare che penetrava da grandi finestroni, permettendo allo studente di leggere e imitare con più facilità la marca pittorica del Maestro, i giovani ammessi alla Scuola di pittura eseguivano copie da opere scelte

⁷⁹ Barker, 2016, pp. 146-147.

⁸⁰ Hawthorne, 1860 [1961], p. 56.

⁸¹ *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze* (Scuola di pittura), pp. 19-20.

⁸² Vedi Colzi, 1817.

ragionevolmente con l'aiuto del Professore. Ciò avrebbe man mano ampliato le conoscenze tecniche di ogni allievo convintamente all'idea che non fosse vantaggioso al suo progresso «l'attenersi sterilmente ai precetti di un solo [modello di riferimento] per quanto racchiuda in sé delle regole eccellenti»⁸³. Come il collega aspirante architetto che, a seconda delle fabbriche da progettare, avrebbe rispettato quelle caratteristiche che «sono assolutamente proprie e convenienti» di ogni edificio⁸⁴, anche i pittori avrebbero imparato a declinare razionalmente la versatilità assorbita nella copia di uno o più Maestri del passato, adeguando nelle future commissioni i mezzi allo scopo.

Nel corso della prima metà dell'Ottocento, i professori di pittura dell'Accademia di Firenze, cioè Pietro Benvenuti e il suo assistente, Giuseppe Bezzuoli, organizzavano i corsi alternando lo studio dei Maestri antichi custoditi dall'istituzione a quello del modello nudo preso dal vero⁸⁵. Come vedremo quando ci occuperemo della Scuola del nudo, quell'esercizio era mirato a rafforzare nel giovane l'idea secondo la quale nello studio della natura l'artista non dovesse alterare i principi che governano il rapporto armonico fra le strutture esterne e interne dei corpi. Forti di quell'esercizio, gli allievi americani di Benvenuti e, soprattutto, di Bezzuoli, quali, fra gli altri, William Edward West, autore del ritratto di Lord Byron esposto, come dicevamo, all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1823 (Fig. 9), e il meno noto Alfred Jacob Miller⁸⁶, impararono a scorgere nelle opere dei pittori veneti del tardo Cinquecento e in quelle dei Maestri di primo Seicento (italiani, olandesi e fiamminghi), la mano di artisti che, rispetto alla generazione precedenti, «sostituirono la verità alla menzogna» sentendo la «necessità di aver sempre che operavano davanti a sé la natura»⁸⁷.

Dovremmo pensare le sale degli Uffizi che custodivano i capolavori dei veneziani e quelle dei più tenebrosi pittori del Sud Italia, dell'Olanda e delle

⁸³ *Elementi d'architettura civile per uso di alunni dell'Imperiale e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze composti e disegnati da Giuseppe Vannini aiuto al professore in detta facoltà nella mentovata Accademia*, Firenze 1818, p. VI.

⁸⁴ *Ivi*, p. 114.

⁸⁵ Sull'organizzazione della Scuola di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, rimando a Giovannelli, 2008, pp. 61-63, e a Fornasari, 2004, pp. 205-290.

⁸⁶ Nell'aprile del 1834, Alfred Jacob Miller (pittore nato a Baltimora nel 1810 e ivi morto nel giugno 1874), ammesso in quel tempo a frequentare i corsi di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, era stato raccomandato da Ombrosi per copiare il ritratto di Rubens esistente nella sala degli olandesi (vedi ASGF, Filza LVIII, II, *Permessi di copia*, 25 aprile 1834).

⁸⁷ Puccini, 1807, p. 14.

Fiandre, affollate da artisti di diversa nazionalità e cultura (molti dei quali erano dunque legati all'Accademia di Belle Arti) durante il tempo del Romanticismo. Per avere un'idea di chi avesse frequentato contemporaneamente le medesime sale di quel museo nel corso della prima metà dell'Ottocento, dobbiamo incrociare le informazioni ricavate dai permessi di copia conservati nell'Archivio Storico della Soprintendenza.

Percorrendo una pista mai esplorata dagli studiosi che si sono occupati di ricostruire l'attività di copisti statunitensi agli Uffizi nel corso del diciannovesimo secolo (cioè Carol Bradley, nel 1989, e Sheila Barker, nel 2014), ci siamo chiesti chi avesse frequentato le stesse sale degli Uffizi contemporaneamente ad uno dei maggiori esponenti della pittura americana di primo Ottocento: Thomas Cole. Questi, che fu fondatore, assieme ad Asher Brown Durand, della più nota scuola di paesaggio americana del primo Ottocento, la Hudson River School, fu attivo agli Uffizi a cavallo fra l'estate e l'autunno del 1831⁸⁸.

Il libero accesso per due mesi ad alcune sale di quel museo, ottenuto a partire dalla fine di agosto del 1831⁸⁹, poté dar modo a Cole di incontrare, da una parte, giovani allievi dell'Accademia di Firenze, i quali, come un certo Giuseppe Lozzetti di Mantova vagavano come lui nelle stesse settimane e nelle medesime stanze del museo, taccuino alla mano, alla ricerca d'un pezzo antico dal quale «fare dei ricordi di disegno»⁹⁰; e, dall'altra, pittori noti al *milieu* locale e specialisti di copie di Maestri del passato come il fiorentino Ercole Giorgetti. Incrociando i dati ricavati dai permessi di copia nel tempo in cui Cole poteva frequentare liberamente alcune sale del museo con altre fonti, fra cui il diario dell'amico John Cranch, scopriamo difatti che l'americano e Giorgetti lavorarono negli stessi giorni sui «diversi paesaggi» di Salvator Rosa che in quegli anni erano tutti esposti, uno vicino all'altro, nel *Salone dei pittori italiani* agli Uffizi⁹¹.

Giorgetti iniziò a dipingere uno di quei paesaggi all'inizio di settembre del '31; e, non riuscendo a terminarlo, chiese una proroga di quindici giorni a partire dal 23 settembre⁹², tempo in cui Cole stava evidentemente già

⁸⁸ Sull'attività di Cole agli Uffizi rimando a McGuigan, 2009; De Lorenzi, 2014; Barker, 2016.

⁸⁹ Vedi ASGF, Filza LV, II, *Permessi di copia*, 15 agosto 1831.

⁹⁰ Vedi ASGF, Filza LV, II, *Permessi di copia*, 12 settembre 1831.

⁹¹ Vedi *Guida della città di Firenze e suoi contorni con la descrizione della I. e R. Galleria e Palazzo Pitti con pianta, vedute, e statue*, Firenze 1828, p. 254.

⁹² Vedi ASGF, Filza LV, II, *Permessi di copia*, 23 settembre 1831.

lavorando sullo stesso quadro (o forse uno lì vicino), la cui copia, una volta ultimata, attorno al 28 di quel mese, fu da lui mostrata all'amico Cranch⁹³.

Il giudizio di Cole su Salvator Rosa non fu dei migliori. Pur essendo «a great name» (così scriveva a William Dunlap da Firenze), i suoi dipinti lo delusero: «He is peculiar, energetic, but of limited capacity comparatively»⁹⁴. Tuttavia, è curioso rilevare che, al di là di quei giudizi, Cole avesse comunque trovato nei quadri di Rosa ammirati a Firenze, non solo lo strumento attraverso il quale assimilare la pennellata briosa e d'effetto; ma anche la fonte per comporre quadri di piccolo formato, il cui tema è ispirato alla vita di quel Maestro: si pensi, fra gli altri, a quello intitolato *Salvator Rosa Sketching Banditi*, oggi conservato a Boston (Fig. 14). Non escludiamo, a questo punto, che fosse stato Giorgetti, uno dei migliori conoscitori della maniera di Salvator Rosa a Firenze in quel tempo (egli aveva cominciato, già dal 1828, a copiare tele di quel pittore e di altri, fra cui i francesi Charles-Louis Clérissieu e Gabriel Perelle⁹⁵), ad aver stimolato Cole a rivalutare l'operato del Maestro napoletano tanto da convincersi di studiare altri suoi pezzi conservati a Firenze, in particolare alla Galleria Palatina. Qui, Cole scovò *La marina del porto* (Fig. 15), il cui particolare taglio compositivo poté esser la fonte di ispirazione per la grande tela intitolata *Consummation of Empire*, parte del ciclo di quadri intitolato *Course of Empire* (New York, New-York Historical Society), che lo statunitense stava meditando già durante il suo soggiorno europeo, e che avrebbe eseguito subito dopo il rientro negli Stati Uniti nel 1832 (Fig. 16).

Confrontando i due quadri – quello di Rosa era a quel tempo conservato nella «Stanza di Venere» a Pitti⁹⁶ – noteremo analogie sfuggite a quanti si sono cimentati a ricostruire la genesi del capolavoro di Cole⁹⁷: il punto di fuga è lo stesso, così come l'ambiente che fa da sfondo alla scena raffigurata da entrambi. Tuttavia, nel passaggio dal quadro di Rosa a quello di Cole, quell'ambiente sembra aver subito alterazioni: l'albero che, alla destra del

⁹³ Vedi il *Diario* di Cranch, *Italian Journal*, 1831-33, in *John Cranch Papers, 1831-1892*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., Microfilm Reel nr. 3569 (da ora in poi citato come «Cranch – *Italian Journal*»), 27 settembre 1831.

⁹⁴ Noble, 1853, p. 171.

⁹⁵ Vedi Pinto, 1972, p. 201.

⁹⁶ *Guida della città di Firenze e suoi contorni con la descrizione della I. e R. Galleria e Palazzo Pitti con pianta, vedute, e statue*, Firenze 1828, p. 264.

⁹⁷ Vedi in particolare, Wallach, 1968; Miller, 1998; Steinbrecher, 2009; Kolter, 2011; Wallach, 2014.

primissimo piano del quadro di Rosa, inquadrava la scena, ha difatti lasciato il posto ad un'architettura neoantica che sbuca dalla cornice della tela dello statunitense; sugli alti promontori nascosti dietro il fitto intreccio degli alberi delle navi nella tela del napoletano, sono cresciuti eleganti edifici; uno dei due fari dipinti da Rosa si è trasformato in un tempietto a quattro colonne sormontato dalla statua di Minerva; infine, la torre che nel napoletano decorava il promontorio sovrastante la rimessa delle navi è stata rimpiazzata da Cole con un nuovo edificio ispirato ai più nobili templi antichi.

Spostandoci nel ventennio seguente, particolarmente nei primi anni Quaranta, tempo in cui la *Bellezza educatrice* di Niccolò Tommaseo spronava gli artisti e i letterati italiani a progettare opere i cui contenuti servissero «all'utile», forgiando «società nuove [...] che insegnino ad osservare, ed osservato, applicare; che unifichino i lavori all'unità dello scopo»⁹⁸, nel chiuso delle sale degli Uffizi gli statunitensi declinavano la passione per i veneziani sui quadri di genere dei pittori olandesi quali, particolarmente, Gabriel Metz.

La scelta di copiare i quadri di quest'ultimo che arredavano una sala degli Uffizi, poteva dipendere, da un lato, dal clima artistico fiorentino di cui alcuni americani potevano risentire – un clima, cioè, sempre più interessato ad esplorare anche il mondo dei più semplici e anonimi, come dimostravano i quadri di Giuseppe Moricci e Carlo Ernesto Liverati (di cui parleremo più avanti) esposti frequentemente alle mostre dell'Accademia nel corso del quinto decennio del secolo; e, dall'altro, dal consolidamento di un gusto estetico che stava favorendo anche negli Stati Uniti l'affermarsi della pittura di genere, i cui maggiori rappresentanti furono, nel corso dei decenni seguenti, artisti che, come Miner Kilbourne Kellogg, Thomas Prichard Rossiter e particolarmente Edwin White (autore anche di quadri di storia⁹⁹), ebbero una parentesi di studio a Firenze: Kellogg, di cui ci occuperemo in un capitolo a sé, fu in Toscana con Rossiter all'inizio degli anni Quaranta; White, un decennio dopo. A Firenze, oltre a partecipare (nel caso di White e Kellogg) alle attività dell'Accademia di Belle Arti, i tre pittori, specialmente

⁹⁸ N.N., *Della Bellezza Educatrice, Tomo II. De' nuovi Scritti di N. Tommaseo*, in «Giornale del Commercio», 1 maggio 1839.

⁹⁹ Su White, pittore ancora poco indagato dagli studiosi, rimando al recente articolo di Lindsay J. Twa (Twa, 2017).

White e Rossiter, ebbero un'intensa attività agli Uffizi dove consolidarono il personale interesse per la pittura di genere copiando, appunto, i due quadri di Gabriel Metzù esposti nella sala degli olandesi: la *Dama e cavaliere* e *l'Interno con una donna che accorda un "sister" in compagnia di un bambino che gioca con un cane* (Fig. 17-18)¹⁰⁰.

Nello stesso tempo in cui quella sala era fra l'altro frequentata da Robert Wilhelm Ekman (uno dei maggiori esponenti della pittura di genere finlandese¹⁰¹), Thomas Prichard Rossiter copiò nell'estate del 1842 il dipinto raffigurante la donna che accorda lo strumento musicale di Metzù¹⁰²; e Edwin White, che è registrato agli Uffizi una prima volta nel luglio del 1852, tempo in cui ottenne il permesso di «fare diversi studi delle quadri [*sic*]» in galleria, ebbe la possibilità di copiarne uno dei due, per un mese (non è specificato quale nella lettera di raccomandazione), a partire dal 4 gennaio 1853¹⁰³.

A Firenze, White poté, per un verso, confrontarsi dunque con pittori italiani come lo sconosciuto Leopoldo Galli che, per tre settimane, a partire dal 22 gennaio, fu ammesso nella stessa sala degli olandesi a copiare il quadro di Adrien von Ostade¹⁰⁴; e, per l'altro, con le novità portate da pittori come il napoletano Domenico Morelli, il quale fu di passaggio a Firenze per qualche tempo nell'estate del '52: agli Uffizi, dove risultava attivo per venti giorni fra l'agosto e i primi di settembre di quell'anno¹⁰⁵, egli eseguì schizzi sulle opere esposte rafforzando la fervida immaginazione con lo studio dei Maestri antichi.

È ben nota l'influenza del soggiorno di Morelli a Firenze; tempo in cui le ricerche figurative in Toscana stavano orientandosi verso una sperimentazione del colore – anche in rapporto al quadro di storia – che approdò nell'arco di qualche anno all'esperienza dei Macchiaioli. Dopo il soggiorno di Morelli, nel quadro di storia si passò difatti da composizioni corali alla messa a fuoco dei protagonisti delle scene; si superarono anche i

¹⁰⁰ Sulle opere di Metzù agli Uffizi vedi Chiarini, 1989, pp. 298-301.

¹⁰¹ Nel tempo in cui l'americano riproduceva la sua prima versione del dipinto di Metzù, dal 22 luglio 1842 Ekman aveva il permesso di copiare per venti giorni in quella stessa sala degli olandesi la tela di Frans van Mieris il Vecchio raffigurante il suo autoritratto col la tiorba. Ekman, che aveva da era già a quel tempo, era uno dei più affermati specialisti nel quadro di genere in Finlandia.

¹⁰² Vedi ASGF, Filza LXXVI, II, *Permessi di copia*, 4 luglio 1842.

¹⁰³ Vedi ASGF, Filza LXXVII, II, *Permessi di copia*, 4 gennaio 1853.

¹⁰⁴ Vedi ASGF, Filza LXXVII, II, *Permessi di copia*, 22 gennaio 1853.

¹⁰⁵ Vedi ASGF, Filza LXXVI, II, *Permessi di copia*, 14 agosto 1852.

rinvii storici e le allusioni dotte del Romanticismo per volgere alla resa diretta di eventi, più o meno noti, rappresentati con intenti di verosimiglianza, perseguendo l'idea secondo la quale si dovesse «rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo»¹⁰⁶.

La critica ha rintracciato l'eredità dell'insegnamento di Morelli a Firenze nell'opera di artisti come, fra gli altri, Stefano Ussi; in particolare, com'è noto, nel quadro intitolato *La cacciata del duca d'Atene* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna), dipinto da quel pittore fra la fine degli anni Cinquanta e il 1861. Resta invece inesplorata l'eredità di Morelli nell'opera di pittori stranieri che, come Edwin White, si dimostrarono nel tempo del loro soggiorno fiorentino (contemporaneo a quello del pittore napoletano) interessati alle più moderne tendenze pittoriche italiane o, più largamente, europee, alternando lezioni alla Scuola del nudo all'Accademia di Firenze con la copia dei Maestri olandesi e fiamminghi nelle Reali Gallerie¹⁰⁷.

Nell'*Antiquario*, per esempio, oggi conservato al Metropolitan Museum di New York, ed eseguito da White durante (o forse immediatamente dopo) il suo soggiorno a Firenze (Fig. 19), questi, per concludere, aveva centrato nella composizione del quadro un anziano signore comodamente seduto su uno sgabello che è intento a studiare una moneta conservata nella piccola cassaforte di metallo posta, assieme ad un libro, sull'elegante cassone di legno su cui l'uomo poggia un gomito. La sensibilità con cui White aveva dipinto quell'interno domestico, unitamente al carattere intimo d'una scena verosimile ambientata nel tempo del Rinascimento (cui richiamano gli arredi e l'abbigliamento dell'antiquario), andrà a parer nostro compresa come il riflesso d'una temperie culturale che voleva le nuove generazioni di pittori (dunque anche gli stranieri attivi in Italia) attenti a declinare le composizioni dei Maestri del Seicento olandese o fiammingo, studiati agli Uffizi, su un linguaggio sperimentale, caratterizzato da tocchi brevi e ponderati che intessono, sulla base del disegno, una trama pittorica vibrante e intensa.

¹⁰⁶ Morelli-Dalbono, 1915, p. 25.

¹⁰⁷ Come dimostra una lettera autografa di Giuseppe Bezzuoli conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (vedi lettera di Bezzuoli al Direttore dell'Accademia di Belle Arti, da Firenze, s.d., in BNCF, Nuove Accessioni, 1205) Edwin White fu difatti ammesso (molto probabilmente nel 1853) a frequentare la Scuola del nudo dell'Accademia di Belle Arti.

Capitolo II. Rapporti artistici e di mercato fra il Granducato di Toscana e gli Stati Uniti d'America nel tempo della Restaurazione.

Parte I. I primi artisti toscani negli Stati Uniti.

I-A. Scultori carraresi e fiorentini nei grandi cantieri di Washington D.C. all'inizio del secolo.

I primi rapporti artistici tra la Toscana e gli Stati Uniti vanno rintracciati nell'attività di un gruppo di scultori di origini carraresi, Giuseppe Franzoni e Giovanni Andrei, che nel primo ventennio dell'Ottocento furono coinvolti nel progetto decorativo del parlamento degli Stati Uniti a Washington D.C. I due entrarono in contatto con il governo americano, in quegli anni guidato da Thomas Jefferson, settimo presidente degli Stati Uniti, grazie a Filippo Mazzei, medico, filosofo e viticoltore fiorentino. Questi aveva stretto legami con gli Stati Uniti a partire dal 1773, anno in cui era andato in Virginia con il progetto di introdurre la coltura dell'uva e dell'olivo in quel territorio¹⁰⁸. Qui era entrato in contatto, fra gli altri, proprio con Jefferson, interessato a sperimentare nuovi innesti viticoli. A seguito di questo primo incontro, era nata un'amicizia profonda destinata a rafforzarsi in futuro. Non a caso, quando negli anni della sua presidenza, fra il 1801 e il 1809, Jefferson diede avvio ai progetti di decorazione del Capitol Building della capitale americana (Fig. 20), avrebbe ordinato all'Architect of the Capitol, Benjamin Henry Latrobe, di contattare a suo nome Mazzei per chiedergli «his assistance in the selection of a decorative sculptor of figures, specifying that they were to be men of good morals, single men preferred, but if married, their families should accompany them, providing for their transportation and subsistence at the expense of the Governement, and naming the United States consul at Leghorn, Italy, as the official who should ratify the selection, provide transportation, and attend to other details relating to their voyage to the city of Washington»¹⁰⁹. Consultatosi col console di Livorno – dove al tempo era presente l'unico ufficio consolare del Granducato di Toscana –, Mazzei aveva individuato nei carraresi Franzoni e Andrei, fra

¹⁰⁸ Tutte le informazioni relative a Mazzei e al primo coinvolgimento di Franzoni e del cognato Andrei sono state ricavate da Fairman, 1930.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

loro cognati, i migliori artisti da inviare oltreoceano, inizialmente soltanto per un biennio.

Secondo una fonte, Franzoni era figlio «of a distinguished sculptor, the president of the art institute [*sic*] of his native city of Carrara», nonché nipote del Cardinal Franzoni, «one time largely supported as a candidate for the papal office of Rome»¹¹⁰. La sua carriera era iniziata a Firenze, dove dapprima aveva studiato all'Accademia di Belle Arti, e, una volta conclusi i corsi, aveva realizzato un «gruppo d'angeli nel presbiterio di Santa Maria Novella»¹¹¹. Rispetto al cognato, che le cronache ricordano lento nell'ideazione delle opere commissionategli dal Governo americano, Giuseppe era molto più produttivo. Nell'arco di qualche tempo, fu capace di acquisire una certa notorietà a Washington D.C., tramandando il «lustro alla sua patria, la quale fornì a contrade di tanto lungi un cittadino suo che, portandovi la scultura, ha sparto colà [in America] il genio di perpetuare col marmo le immagini degli eroi e delle storie»¹¹². Con uno stipendio altissimo rispetto ai canoni del tempo, Franzoni, «primario professore dello scolpire», e «grandemente amato dallo Schefferson [*sic*]», dal quale era spesso invitato a cena alla *White House*¹¹³, fondò già nel 1805 «la scuola Americana» di scultura:

Lavorò egli le molte deità che veggonsi a Wasinghton [*sic*] che dette all'America sì gran vanto, come alla città porse il suo nome, alla memoria del quale eroe anche il celeberrimo restitutore della perfetta scultura, Canova, scolpì la statua in atto di scrivere gli ultimi avvisi all'assemblea degli Stati-Uniti. Compiacquesi il Carrarino Franzoni del suo onorevol dimoro in quelle parti, che più non tornò in Italia, e immaturamente perdette la vita l'anno stesso, in cui le armi Britaniche incendiarono la città di Wasinghton; però che fu egli colpito fieramente dallo spavento di sì orribil ruina, e rimasene trambasciato per modo che più non riebbe¹¹⁴.

Dell'attività di Franzoni al Capitol, non restano che poche testimonianze. Fatta eccezione per un gruppo di colonne e capitelli con decorazioni vegetali che decorano il vestibolo di accesso alla Old Supreme Court Chamber dello

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Su Giuseppe Antonio Franzoni vedi *ad vocem*, Campori, 1873, p. 113.

¹¹² Gerini, 1829, p. 255.

¹¹³ Vedi Fairman, 1930.

¹¹⁴ *Ibidem*.

U.S. Capitol (Fig. 22), la maggior parte delle sue creazioni andarono difatti distrutte nell'incendio divampato il 24 agosto 1814 a seguito dell'assedio del palazzo del governo da parte delle truppe inglesi. Fra i suoi lavori resta memoria d'una *Statue of Liberty*, originariamente collocata nella Hall of the House of Representatives (Fig. 21), ma anche d'un gruppo di sculture ad alto rilievo rappresentanti «agriculture, art, science, and commerce», poste a decorazione dell'ingresso principale di quella camera; d'una «immense eagle on the frieze of the Hall [of Representatives]», che «with its outstretched wings measuring 12 feet and 6 inches from tip to tip»; infine, d'un gruppo di «columns, frieze, and all of the stonework in Acquia Creek sandstone [...] that it had to be removed and replaced with new materials»¹¹⁵.

Ristabilita la calma dopo l'assedio degli inglesi nel '14, cui seguì l'anno dopo anche la morte inattesa di Giuseppe Franzoni, si pensò al restauro dell'edificio. Andrei venne quindi inviato a Carrara per lavorare a ventiquattro capitelli di marmo (chiamati dalle fonti «the Corinthian capitals»¹¹⁶), destinati alla «Gran Sala del Congresso» di Washington D.C.¹¹⁷. Ultimato quel lavoro, rientrò negli Stati Uniti al seguito di nuove maestranze carraresi, fra cui il pittore Pietro Bonanni, coinvolto negli apparati decorativi pittorici del Campidoglio (oggi perduti)¹¹⁸, e gli scultori

¹¹⁵ *Ibidem*. Recentemente, Richard Chenoweth ha ricostruito gli ambienti e le opere distrutte di Franzoni allo U.S. Capitol pubblicando i suoi risultati in due articoli – vedi Chenoweth 2014 e 2016.

¹¹⁶ Vedi Fairman, 1930.

¹¹⁷ Vedi «Gazzetta di Firenze», 3 agosto 1816.

¹¹⁸ Bonanni nacque a Carrara, dove studiò nella locale Accademia di Belle Arti col francese Jean-Baptiste-Frédéric Desmarais. Dopo aver trascorso circa due anni a Parigi, fra il 1812 e il 1814 (dove assorbì la lezione di Jacques-Louis David), Bonanni fu, dapprima, a Roma, e, poi, nel 1815, a Washington D.C. In America venne impiegato per decorare il soffitto della Hall della House of Representatives dipingendolo «in a pattern said to have been suggested by the dome of the Pantheon in Rome, showing a craftsmanship so dextrous in the handling of light and shade that the cassions seemed to be in actual relief and intaglio, creating an impression so realistic that those familiar with this ceiling which remained until 1902 – when it was replaced in fireproof material copying the original design – that until one had placed their hand upon this old ceiling it was not believable that the cunning of the artist could produce such a sensation of actual relief» (Fairman, 1930). Durante la permanenza a Washington, Bonanni eseguì un ritratto a Carlo Franzoni (oggi custodito presso la U.S. Capitol Historical Society) e, stando ad alcuni documenti conservati nello U.S. Capitol, il Campidoglio americano, lavorò anche al progetto di una serie di affreschi – mai realizzati – che avrebbero dovuto decorare la «senate chamber». In un resoconto della Representatives Chamber, datato 14 ottobre 1819, conservato in copia dattiloscritta presso lo USCHS, nel fascicolo intitolato *Pietro Bonanni – Biographical*, è scritto: «It is to be hoped that Signor Bonani [*sic*] may be employed to paint the upper dome or ceiling of the senate chamber, in the north wing of the capitol – another room, of all most equal splendor, and beauty. From the specimen he has given us of his taste, judgment and skill, in the painting just executed, every one must desire to see him still further employed; and I am sure that every effort he makes will continue to add to the just and merited reputation he has acquired». Purtroppo, Bonanni non fece in tempo a cominciare il proprio lavoro giacché morì qualche mese dopo

Carlo Franzoni, fratello di Giuseppe, autore fra le altre cose del *Car of History Clock*, che decorava l'ingresso della House of Representatives (oggi Statuary Hall) – Fig. 23 –, e Francesco Iardella, cugino dei Franzoni secondo alcune fonti¹¹⁹, che a Washington D.C. sposò la vedova di Giuseppe, Camilla¹²⁰. A quel gruppo, si unirono Giuseppe Valaperti, artista di cui non abbiamo notizie certe, autore della grande aquila marmorea posta a sostituzione di quella distrutta di Franzoni, e Antonio Cappellano, artista di origini fiorentine ma attivo prevalentemente a Genova. Come vedremo più avanti, quest'ultimo, che nella capitale eseguì oltre ad un bel ritratto di George Washington in pietra arenaria (Fig. 26) anche alcuni bassorilievi destinati a decorare i sovrapporta della grande Rotonda dello U.S. Capitol (Fig. 24-25), era destinato a diventare una figura chiave nei rapporti fra gli Stati Uniti d'America e l'Accademia di Belle Arti di Firenze, durante gli anni Trenta. Dopo aver lavorato fra Washington D.C. e Baltimora¹²¹, città nella quale ebbe un figlio di nome Massimiliano, che poi ritroveremo a sedici

la commissione. Tuttavia, attraverso un altro documento conservato in USCHS – una lettera dell'11 marzo 1963 firmata dall'erede del pittore, tale Bruno Bonanni, da Carrara, e indirizzata al segretario dell'Ambasciata U.S.A. di Roma –, comprendiamo che il tema di quegli affreschi era ispirato da «scene bibliche». Nella lettera dell'erede, vengono elencati una serie di opere eseguite dal suo avo in America «mentre era ospite della grande casa Monroe [*sic*]». Le opere elencate, eseguite con varie tecniche, furono restituite alla famiglia di Bonanni dal presidente Monroe subito dopo la morte del pittore. Dall'elenco scopriamo che a Washington D.C., Bonanni dipinse, fra le varie cose, quadri ispirati alla «novella di Boccaccio», ad «Armida che giunge fra i pastori», e ritrasse a matita su carta gli amici, fra cui il pittore Thomas Sully, conosciuto nel 1820 a Philadelphia. In America, schizzò pure otto disegni per gli affreschi del Capitol raffiguranti, appunto, scene bibliche. Infine, eseguì vari studi di nudo, e la «Parsimonia». Nella lettera, Bruno Bonanni fa pure riferimento ad una missiva di Antonio Canova – di cui l'archivio dello U.S. Capitol conserva una riproduzione fotografica –, spedita da Roma il 20 marzo 1821, e indirizzata a «Sig. Pietro Bonanni – Celebre Pittore Washington».

¹¹⁹ Secondo quanto viene riportato in Fairman, 1930, il lavoro di Iardella «is confined to his tobacco capitals in the small rotunda just north of the main rotunda of the Capitol». Allo stile floreale di quei capitelli, fa riferimento Latrobe in una lettera a Jefferson del 5 novembre 1816 (citata *ivi*): «Iardella, a sculptor who has just arrived, has made an admirable model for execution in which he was well preserved the botanical character of the plant, although it has been necessary to enlarge the proportion of the flowers to the leaves and arrange them in clusters of three».

¹²⁰ Sull'attività di quel gruppo di scultori italiani in America nei primi anni dell'Ottocento, vedi E. Fairman, 1927, p. 27, 30, 39, 52; Schiavo, 1952, pp. 224 ss.; Fryd, 1989; Potter-Hennessey, 2004; Chenoweth, 2014 e 2016.

¹²¹ Il nome dello scultore è riportato in una missiva di Jefferson del febbraio del 1789, da Parigi, a William Short, nella quale si fa riferimento all'ipotetico acquisto di «a number of chimney peices [*sic*], some of which will be only an architrave [...] others will have moreover the frize and cornice». «I would wish you to consult particularly Antonio Capellano [*sic*] detto Rattino professore da marmi in Genoa habitante di studio sotto riva vicino al ponte delle legne», scriveva Jefferson a Short nella missiva, aggiungendo: «You can tell Capellano that you make the enquiry for the person to whom he furnished notes of the price of marble in April 1787, and that from that circumstances I shall give him a preference to other workmen, at an equal price» – la lettera di Jefferson, spedita da Parigi il 28 febbraio 1789, è trascritta in Boyd, 1958, Vol. 14, pp. 596-598 –.

anni iscritto per il biennio 1834-1835 nella Scuola di disegno in figura all'Accademia di Belle Arti di Firenze¹²², Cappellano torna nel Granducato, e, «having made money enough», qui «he had bought 'uno piccolo palazzo' to enjoy the remainder of his days in his native city»¹²³.

La generazione di scultori carraresi attivi a Washington D.C. si chiude con la morte di Iardella nel 1831. Prima di lui, se ne erano andati Valaperti, nel 1817, Carlo Franzoni, nel 1819, Pietro Bonanni, nel 1820, e Giovanni Andrei, nel 1824. Quella generazione «seemed to end the influence that Carrara had held in the direction of art expression in the Capitol»¹²⁴. Dopo di loro, i nuovi apparati decorativi, interni ed esterni dell'edificio, furono affidati ad altri artisti italiani – tra cui Enrico Causici di Verona, e Luigi Persico di Napoli –, i quali, d'altronde, «did not measure up to the high standards attained by the artists of the Capitol from Carrara»¹²⁵.

La morte di Iardella coincise, tuttavia, col trasferimento di un importante monumento, il così chiamato *Tripoli Monument*, dal Navy Yard della capitale americana alla West Terrace del Capitol (Fig. 27). L'opera fu «inventata» fra il 1806 e il '07 dal livornese Giovan Carlo Micali in collaborazione con maestranze carraresi¹²⁶, su iniziativa del Commodoro David Porter, per commemorare i caduti americani della Barbary War avvenuta nel 1804 nella baia di Tripoli, in Nord Africa. Il monumento, inizialmente situato al centro della Navy Yard della Capitale, fu dunque spostato per ventinove anni nella West Terrace del Campidoglio, e, nel 1860, venne nuovamente rimosso e collocato ad Annapolis, nella Navy Academy della città, dove tuttora si trova¹²⁷.

La storia dell'opera, il primo monumento militare americano e l'unico eretto all'aperto nella città di Washington D.C. per più di cinquant'anni, fu concepito a Livorno nell'officina dei Micali, alla quale Porter era giunto

¹²² Vedi AABAFi, *Registro Generale Degli Studenti nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze per l'Anno 1833*, nr. 387; e *Registro Generale Degli Studenti nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze per l'Anno 1834 e 1835*, nr. 252, dov'è specificato: "Raccomand° dal Sig.r Spedulo".

¹²³ Peale, 1856.

¹²⁴ Fairman, 1930.

¹²⁵ *Ibidem*. Sull'attività di Causici e Persico a Washington D.C., vedi Fryd, 1989.

¹²⁶ In corrispondenza del lato inferiore del grande bassorilievo sul fronte del monumento raffigurante «the City of Tripoli in the act of attacking the American Vessels & Gun Boats in the time of Action» (così lo descrive Micali in una lettera a Porter del marzo 1806 – vedi Knox, 1944, vol. 4, p. 384), c'è inciso: «C. Micali invento [sic] Livorno 1806».

¹²⁷ Sul Tripoli Monument, vedi Royal, 1824; Wright, 1922; Smith, 1972; Headly, 1994; Donolo, 2003; Sicca, 2003.

attraverso il consiglio di un cappellano americano residente in città, tale Thomas Hall¹²⁸. La disponibilità dei magazzini dei Micali, una sorta di gallerie arredate con marmi provenienti da officine carraresi a loro affiliate, nonché da riproduzioni in piccolo formato e in materiali meno nobili (quali terracotta o biscuit) di pezzi scultorei riproducenti parti di monumenti ideati da artisti più o meno contemporanei, offriva la possibilità alla vasta clientela – soprattutto internazionale – di ideare pure articolati monumenti pubblici utilizzando, come fonte di ispirazione, i differenti modelli che la famiglia aveva a disposizione¹²⁹. Una volta strutturato, con la collaborazione di Micali, un potenziale monumento, questi si rivolgeva alle officine di scultori carraresi a lui vicine per eseguire materialmente le parti che lo avrebbero dovuto comporre. Tale procedimento rese celere l'esecuzione del Tripoli Monument, che, dopo esser stato «inventato» da Micali seguendo le «general outlines» di Porter già nel marzo del 1806¹³⁰, era già pronto per esser imbarcato alla volta dell'America nel gennaio del 1807¹³¹.

Giunto a Washington D.C. da Boston nel 1808, il monumento fu collocato nella Navy Yard¹³², e, dopo aver subito vari danneggiamenti – non per ultimo quello causato dall'invasione degli inglesi nel 1814 –, fu spostato nel lato Ovest del Campidoglio. Come mostrano una serie di fotografie, forse degli anni Cinquanta dell'Ottocento, passate inosservate agli studiosi che si sono occupati di ricostruire la storia del monumento, quest'ultimo fu posto al centro di una vasca con «gold fish», e circondato da un'alta cancellata (Fig. 28-29)¹³³.

Non è chiaro se, dopo esser giunto smontato in diverse casse in America, il monumento abbia subito alterazioni nella fase di montaggio rispetto all'idea partorita da Porter con la collaborazione di Micali, «who is universally known as a person of acknowledged taste»¹³⁴. Guardando il

¹²⁸ Vedi Headly, 1994, pp. 249-250.

¹²⁹ Sui Micali, vedi, in particolare, Sicca, 2003 e 2005.

¹³⁰ *Ivi*, p. 384.

¹³¹ Vedi la lettera di Porter del 1 gennaio 1807, trascritta in Knox, 1944, vol. 4, p. 497, nella quale si informa il segretario della Marina navale degli Stati Uniti che «the Monument to be erected to the memory of our brother Officers who fell off Tripoli will be completed and ready for the transportation by the latter part of this month or the commencement of the next».

¹³² Questa informazione è riportata da una visitatrice del Navy Yard nei primi anni Venti – vedi Royal, 1824.

¹³³ Vedi Wright, p. 1939.

¹³⁴ Vedi la lettera di Hall a Porter, da Livorno, del 10 febbraio 1806, trascritta in Knox, 1944, vol. 4, p. 366.

monumento di Annapolis, che rispecchia l'originario montaggio adottato nel Navy Yard, Talbot Hamlin si è chiesto se gli incaricati all'assemblaggio dei vari pezzi giunti da Livorno, e che secondo lui furono i carraresi Giovanni Andrei e il cognato Giuseppe Franzoni, non avessero fatto «a serious error in the arrangement of the statues»¹³⁵. Hamlin nota, per esempio, che soltanto alcune delle grandi sculture raffiguranti varie personificazioni che compongono il monumento, ricoprono tre dei quattro angoli del suo enorme basamento, al centro del quale si erge su di un piedistallo un'alta colonna «in memory of the Naval Victory obtained by the intrepid Americans over the Tripolines». La colonna era ispirata a quella che fu «erected to the Consul Duillio when he conquered the Carthaginians in America»¹³⁶, ed è ancor oggi sormontata da un'aquila «bearing a scroll with the federal motto "E Pluribus Unum" on it»¹³⁷. Secondo Hamlin, la statua della Vittoria, posizionata più in alto rispetto alle altre, sarebbe stata concepita originariamente come arredo dell'unico angolo lasciato vuoto. La mancanza di un'altra statua in quel punto, sbilancia effettivamente l'architettura del monumento. Fra l'altro, sulla base dei documenti sinora rinvenuti, particolarmente una lettera di Micali a Porter del marzo 1805¹³⁸, non sembra che l'opera fosse stata concepita con l'idea secondo cui l'osservatore dovesse contemplarla nel rispetto di un ordine gerarchico interno alle varie sculture che la compongono. Il monumento era infatti stato pensato con l'idea che il fruitore dovesse girargli attorno, e, attraverso un dialogo intimo con le diverse figure simboliche che arredano il grande basamento marmoreo, avrebbe dovuto assorbire il messaggio patriottico che l'intero complesso scultoreo celava.

Guardando il monumento dal suo fronte (Fig. 27), si scorge alla destra la personificazione della *Mother Country*, una donna rappresentata «with a towering Crown on her head», che indica il grande bassorilievo raffigurante la battaglia di Tripoli, posto sul piedistallo su cui poggia l'alta colonna. Ai piedi di quella personificazione, sono due putti che esortano l'Unità e la fratellanza fra il popolo americano: uno dei due regge infatti un fascio «with 15 Stripes & the Motto *E P U* [E Pluribus Unum] all representing the

¹³⁵ Hamlin, 1955, nota 34, p. 299.

¹³⁶ Vedi lettera di Micali a Porter, del 10 marzo 1806, da Livorno, trascritta in Knox, 1944, vol. 4, p. 384.

¹³⁷ Wright, 1922, p. 1934.

¹³⁸ La lettera è trascritta in Knox, 1944, vol. 4, pp. 384-385.

fraternity of the Union»¹³⁹. Alla sinistra, invece, scorgiamo la personificazione della *storia*, una donna seduta con lo sguardo rivolto lontano: stando a quanto Micali scrisse a Porter nel marzo del 1805, essa avrebbe dovuto in realtà guardare dritta negli occhi la scultura rappresentante la Madre Patria. La *storia* avrebbe così esortato, almeno nell'idea originaria di Micali, a guardare con rispetto la Nazione americana; uno Stato composto da cittadini, alcuni dei quali, per il bene e la gloria comune, avevano dimostrato il coraggio del sacrificio estremo nella battaglia di Tripoli. Le ceneri di quegli eroi, cui rimandano simbolicamente «four lamps of black Marble & vase of Gilt bronze», poste ai quattro angoli del monumento, sono quindi venerate dalla scultura rappresentante «the Victory» (posta alle spalle della *Storia*, e più in alto rispetto ad essa), e i loro nomi, impressi «on the base of the Pedestal», sono rivelati dal «Genius of Commerce»¹⁴⁰, l'ultima grande statua situata alle spalle della *Mother Country*, che un tempo teneva in mano una sorta di caduceo¹⁴¹.

Parte II. Le accademie d'arte americane e il ruolo di Firenze.

II-A. Le accademie d'arte negli Stati Uniti d'America nel primo Ottocento.

La prima Accademia di Belle Arti in America fu la Columbianum or American Academy of Painting, Sculpture, Architecture, fondata a Philadelphia nel 1795 da Charles Wilson Peale con il sostegno di Thomas Jefferson. L'istituzione era nata dall'incontro di un'«ephimeral society», composta da privati cittadini (meno della metà erano artisti, fra cui pittori e incisori), convinti sostenitori della «protection and encouragement of the Fine Arts [in America]»¹⁴²:

We, the undersigned, from an earnest desire to promote, to the utmost of our disabilities, the Fine Arts, now in the enfacy of America, mutually promise and agree to use our utmost efforts to establish a school or academy of architecture,

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Vedi Sicca, 2003, p. 292.

¹⁴² Peale, 1855, 290.

sculpture, painting etc., within the United States¹⁴³.

La *Columbianum* ebbe una vita brevissima. Poco dopo aver organizzato nella «memorable Hall of Independence» di Philadelphia una mostra composta «of old and new paintings, from Copley and West, down to the Peales, and landscapes by Loutherboung and Goombridge», e, infine, «four landscapes by Reinagle»¹⁴⁴, l'Accademia chiuse i battenti. La causa, ebbe modo di spiegare Rembrandt Peale, figlio di uno dei suoi fondatori, in un articolo degli anni Cinquanta dell'Ottocento, andava rintracciata nelle dimissioni per motivi politici di otto dei suoi membri.

Gli orientamenti politici, le simpatie o le antipatie fra i componenti di quelle «ephemeral societies» che, nel corso degli anni, sostennero pure economicamente la fondazione di nuove istituzioni come la *Columbianum*, furono l'ago della bilancia per il successo o l'insuccesso delle accademie d'arte nate negli Stati Uniti nel corso dei primi anni dell'Ottocento. Fra quelle, è importante ricordare particolarmente l'American Academy of Fine Arts di New York, fondata nel 1802¹⁴⁵, la Pennsylvania Academy of Fine Arts¹⁴⁶, nata quattro anni dopo, e, infine, il Boston Athenaeum, sorto nel 1807¹⁴⁷.

Rispetto alle contemporanee accademie europee, sostenute finanziariamente dallo Stato che ne affidava le sorti a più figure legate al mondo artistico locale, le istituzioni americane erano infatti gestite da un corpo accademico composto dai principali rappresentanti della più agiata classe borghese locale. La direzione, tuttavia, veniva affidata ad un pittore americano di fama internazionale, incaricato – con l'aiuto di collaboratori – di curare la formazione degli studenti iscritti ai corsi, soprattutto di pittura o di disegno. Agli allievi, era generalmente richiesto di alternare alla copia dei quadri del direttore, messi a disposizione della comunità accademica, lo studio dei gessi riproducenti le principali sculture antiche, assieme a quello delle opere dei Maestri del passato; ciò, sfruttando le piccole raccolte di *masterpieces* che le istituzioni potevano ricevere in donazione o acquistare nel mercato locale nel corso del tempo. Quel percorso avrebbe permesso

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Su quell'Accademia, vedi Cowdrey, 1953; Richards, 1965; Barratt, 1990.

¹⁴⁶ Sull'Accademia di Philadelphia, vedi Nygren, 1969; Goodyear, 1976.

¹⁴⁷ Sul Boston Athenaeum, vedi Harding, 1984, pp. 1-3.

allo studente, talvolta abbandonato a se stesso, mai stimolato a studiare il modello nudo dal vero, a prendere confidenza e dimestichezza col solo processo meccanico del disegno e dell'uso del colore. Tale didattica andava però a scapito di quella parte teorica, o, meglio, «filosofica» dell'arte, che, secondo i più critici di quel sistema, fra cui i membri che componevano la National Academy of Design (fondata a New York nel dicembre del 1826 da un gruppo di ex-studenti dell'American Academy of Fine Arts), era necessaria per distinguere l'artigiano dall'artista. Quest'ultimo, secondo le indicazioni impartite da Samuel Finley Breese Morse, primo direttore della National Academy of Design (Fig. 30), avrebbe dovuto infatti affiancare l'esercizio del disegno allo studio della mitologia, della storia, e della letteratura.

La National Academy of Design, «a simple society of artists»¹⁴⁸, si distinse così nell'educazione dei propri membri grazie alla promozione di corsi sperimentali, teorici e pratici, atti ad ampliare la conoscenza degli aspiranti pittori nelle diverse discipline artistiche – l'anatomia, la prospettiva –, con particolare attenzione a quelle materie che, come i corsi di «Historical Painting» tenuti da William Dunlap all'inizio degli anni Trenta, fornissero all'artista pure gli strumenti adeguati a sviluppare la propria immaginazione. In particolare, l'Accademia spronava a perfezionare la tecnica del *disegno*, attraverso esercizi di gruppo organizzati «for the promotion of mutual intercourse and improvement in impromptu sketching»¹⁴⁹. Infine, emulando le principali accademie europee, ammirate in quanto «Association of Artists» fondate «for the purposes of Instruction and Exhibition [of living artists]», la National Academy of Design promosse anche mostre annuali di fine anno, le quali, a differenza di quelle organizzate dalla più antica accademia newyorkese, erano solite ospitare opere di pittori, scultori, o incisori contemporanei, nazionali e pure forestieri, educando tutti a godere la bellezza dell'arte.

Il giovane artista affiliato alla nuova accademia newyorkese fu pure spronato «to go and faithfully study his art where it is most successfully practiced». «Let him not only study, but practice, in Europe», aveva sostenuto Morse nel suo discorso di chiusura del primo anno di vita della

¹⁴⁸ Sulla National Academy of Fine Arts di New York, vedi Cummings, 1865; Clark, 1954; Fink-Taylor, 1975.

¹⁴⁹ Cummings, 1865, p. 111.

National Academy, aggiungendo che «merely drawing in an academy, and copying a few master-pieces, will not enable him to return with credit and success»¹⁵⁰. L'aspirante artista avrebbe dovuto, secondo Morse,

must labor long and hard, with the best means of improvement around him, if he hopes for distinction in his own country. And then he may return without fear and injustice¹⁵¹.

Le idee espresse da Morse spinsero i più giovani artisti statunitensi, alcuni dei quali legati alla nuova istituzione già fin dalla sua fondazione (dicembre 1826), a trasferirsi in Europa, e qui seguire, per brevi periodi di tempo, i corsi in alcune fra le più prestigiose istituzioni del Vecchio Continente.

A Firenze, nella cui Accademia di Belle Arti già dal 1816 registriamo l'iscrizione a diversi corsi di alcuni americani, particolarmente di incisione in rame e pittura, giunse fra il 1829 e i primi anni Trenta un gruppo di artisti legati per la maggior parte alla nuova National Academy. Si trattava, fra gli altri, dello scultore Horatio Greenough, membro di quell'accademia dal '28 – anno in cui decise di trasferirsi stabilmente a Firenze¹⁵² –, di Thomas Cole, uno dei soci fondatori dell'istituzione newyorkese, e di una schiera di pittori oggi meno conosciuti, fra cui John Cranch, nato a Washington D.C., e i bostoniani John Christopher Gore (membro effettivo della National Academy dal 1833), Henry Greenough, fratello di Horatio, e Andrew Ritchie, Jr. Tutti questi artisti furono ammessi a prender parte alle lezioni di nudo a Firenze; e, nel caso di Gore, Henry Greenough e Andrew Ritchie, Jr., pure a quelle della Scuola di disegno in figura¹⁵³.

Visti gli obiettivi, i corsi di disegno all'Accademia di Belle Arti sposavano

¹⁵⁰ Vedi *A Discourse delivered on Thursday, May 8, 1827, in the Chapel of Columbia College, before the National Academy of Design, on its First anniversary, by Samuel F. B. Morse, President of the Academy*, in Cummings, 1865, p. 47.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Greenough fu, fra gli altri, pure eletto professore al momento della fondazione dell'Accademia (vedi *ivi*, p. 122).

¹⁵³ John Christopher Gore, per esempio risultava iscritto, con «molta volontà ragionevol profitto e buonissima condotta», alla Scuola di disegno in figura nell'anno 1830 (vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Disegni in figura di detta Accademia Anno 1830*, in AABAFi, 6. *Ruoli degli Anni 1828.1829.1830*, nr. 24). Il 13 dicembre 1830 Henry Greenough, fratello minore di Horatio, era iscritto alla Scuola di disegno (AABAFi, *Registro generale degli studenti dal 1827 al 1835*, anno 1831, nr. 308). Il 10 gennaio 1832 era invece Andrew Ritchie, Jr., ad esser iscritto alla Scuola di disegno in figura (vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Disegno in figura di detta Accademia anno 1832*, in AABAFi, 6. *Ruoli degli Anni 1828.1829.1830*, nr. 41).

pienamente le esigenze della nuova generazione di pittori dipendenti dalle idee promosse da Morse. Gli artisti venivano infatti indirizzati a «copiare dai Disegni, e nel mettere insieme, ed adombrare convenientemente dal rilievo», pratica che veniva svolta nella galleria annessa a quella classe, «fornita di Bassirilievi antichi i più celebri, e di Teste Greche, e Romane»¹⁵⁴. Da statuto, il professore (i tre americani erano seguiti da Pietro Ermini, del quale sappiamo molto poco) dava «lezioni teorico-pratiche, tendenti ai progressi degli Allievi nella cognizione della Macchina umana, nello studio delle proporzioni, richiamando nella Sala delle Statue, e dei Quadri la loro osservazione sopra i metodi, le misure, e i principj risultanti dalle Opere migliori»¹⁵⁵. Non prima di aver seguito anche i corsi per «istruirsi nella Anatomia, nella Prospettiva, nella Storia, e nella Mitologia», i giovani passavano alle classi di pittura e scultura, cui venivano ammessi gli studenti con maggiori «disposizioni alle dette Arti»¹⁵⁶.

Tuttavia, nessuno dei tre artisti americani che frequentarono la Scuola di disegno a Firenze risulta iscritto alle Scuole di pittura o di scultura negli anni successivi. Nemmeno Gore che, rispetto agli altri, si stabilì in Toscana almeno fino al termine dell'estate del 1832. I risultati raggiunti da quest'ultimo alla Scuola di disegno, frequentata per tutto il 1830, e che avevano convinto Ermini che il giovane statunitense lavorasse con «molta volontà ragionevol profitto e buonissima condotta», gli avrebbero certamente permesso di proseguire senza difficoltà i suoi studi nell'ambito della pittura. Analogamente a molti altri statunitensi di cui registriamo la presenza alle diverse Scuole nel corso degli anni Trenta, e la cui frequenza supera raramente l'anno accademico¹⁵⁷, Gore aderì ai moniti di Morse. Quest'ultimo, che fra l'altro era a Firenze nella primavera del 1831, dove visse con Horatio Greenough e Cranch, riteneva infatti che il perfezionamento dell'aspirante artista americano in un'accademia europea dovesse essere breve: quanto occorreva per acquisire quel «credit and success» che egli avrebbe dovuto, però, far fruttare in patria. Morse sosteneva infatti che

¹⁵⁴ *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1813, p. 21.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 22.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ È il caso, per esempio, del già citato Ritchie, Jr. (vedi qui nota 153).

before his foreign acquirements can be appreciated, he [the young American artist] must go back to the point from which he started, take the [American] public by the hand and let them on to the eminence he has attained¹⁵⁸.

Il progetto della National Academy of Design era dunque principalmente quello di promuovere l'arte *nazionale* diffondendo trasversalmente nell'intera società «the taste necessary to enjoy *art*». Il perfezionamento troppo prolungato nelle accademie estere, avrebbe inevitabilmente allontanato il giovane artista dagli orientamenti, dal gusto, e dagli interessi d'una società americana sempre più in evoluzione, anche culturalmente. A tal proposito, Morse si chiedeva:

If the artist improves by his increased advantages abroad, is it not natural that he should outstrip in knowledge the public he leaves behind? When he returns he finds a community unprepared, however they may be disposed, to appreciate him. He has unfolded his powers in a society where the artists, and those that encourage them, have proceeded onward together to a far advanced point in the march of taste; but he comes back to a society which has scarcely begun to move in the great procession; [...] The country may indeed be gainer by his acquirements, but it will too often be at the expense of the happiness, perhaps of the life of the artist. The soil must be prepared at home. Our own sun must warm into life the seeds of native talent; they must not be planted in a more genial climate until they spread out their blossoms, and promise their fruit, and then be plucked up and replanted in the cold and sterile desert; they will perish by neglect, or be deprived of the nourishment and warmth which is their right, by some pretending weed that springs up and overshadows them. No! The artist may go abroad, but he must return. He will there show the fruit of American genius fair among the fairest productions of foreign culture, and he will adorn the page of his country's history with a name which future generations will delight to pronounce, when they boast of their country's genius¹⁵⁹.

Alle aperture della National Academy of Design, le più antiche accademie americane risposero mantenendo un orientamento conservatore. Tuttavia, sfruttando i nuovi traffici di mercato antiquariale fra Europa e Stati Uniti, alcune istituzioni come il Boston Athenæum e, particolarmente, l'American

¹⁵⁸ Cummings, 1865, p. 47.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 43-44.

Academy of Fine Arts di New York, ospitarono, fra la fine degli anni Venti e il decennio successivo, mostre temporanee di oggetti d'arte antica provenienti per la maggior parte dall'Italia, e, più precisamente, da Firenze. Le esposizioni, organizzate col sostegno di mercanti toscani che prestarono le loro opere nella speranza di venderle a fine evento, e patrocinate dall'Accademia di Belle Arti di Firenze con la collaborazione di alcuni suoi professori, furono l'occasione per gli studenti statunitensi di confrontarsi direttamente con pezzi originali.

La crescente domanda di quadri attribuiti agli *Old Masters* – e non solo – da parte della più educata borghesia americana (la cui genesi si deve rintracciare a cavallo fra il terzo e il quarto decennio del secolo, dopo che il Boston Athenæum organizzò una serie di mostre sfruttando le collezioni d'arte del defunto Thomas Jefferson), produsse negli anni uno scambio sempre più fitto fra il Granducato e gli Stati Uniti, conseguentemente al fondamentale ruolo ricoperto, oltre che da vari mercanti, anche da artisti italiani e soprattutto americani quali Rembrandt Peale (Fig. 31). Quest'ultimo, che fu pittore, museografo, e soprattutto direttore dell'American Academy of Fine Arts (dal 1835 al 1839), era giunto in Italia nel 1829; qui, fu in contatto coi principali esponenti dell'arte romana e toscana¹⁶⁰. La conoscenza dei maggiori rappresentanti dell'arte italiana contemporanea – specie degli artisti legati all'Accademia di Belle Arti di Firenze –, fu fondamentale per l'organizzazione di eventi come la grande esposizione d'arte italiana, antica e moderna, che proprio l'American Academy of Fine Arts ospitò nel 1838 in collaborazione con l'istituzione fiorentina.

II-B. Il soggiorno fiorentino di Rembrandt Peale nel 1829.

Rembrandt Peale era nato a Bucks County, in Pennsylvania, nel 1778. Suo padre, Charles Willson Peale – pittore, orologiaio, e appassionato naturalista –, aveva fondato all'inizio dell'Ottocento, dopo l'esperienza della *Columbianum*, l'American Museum of Philadelphia. Nelle sale del museo, arredate con quadri, sculture, ma anche con oggetti del mondo naturale o

¹⁶⁰ Sulla vita e l'opera di Rembrandt Peale rimando a a Tuckerman, 1853 (B), pp. 62-63 e a Miller, 1992; sul soggiorno di Peale in Italia, vedi, Hevner, 1989.

con materiali etnografici provenienti da diverse tribù indigene, il giovane Rembrandt ebbe modo di crescere e di affinare la sensibilità artistica nonché, soprattutto, di sviluppare uno specifico interesse per la museografia. L'esperienza accumulata negli anni della giovinezza a Philadelphia, e la fama guadagnata grazie alla brillante carriera di ritrattista, consentirono a Peale di partecipare alla genesi di nuove iniziative accademiche come la National Academy of Design. Il suo nome figurava, infatti, fra quelli dei firmatari della sua Costituzione. Poco dopo la fondazione della National Academy, però, egli si trasferì con la famiglia da New York a Boston, e, pur appoggiando gli obiettivi della nuova accademia newyorkese, non fu coinvolto nelle sue attività; tant'è vero che il suo nome non figura mai fra gli espositori delle mostre annuali.

Il pittore tornerà a New York nel cuore degli anni Trenta, quando, come dicevamo, fu incaricato di guidare l'American Academy of Fine Arts¹⁶¹, che dal 1816 era stata diretta da John Trumbull, uno dei maggiori rappresentanti del Neoclassicismo americano¹⁶².

Il viaggio di Peale in Italia, nel 1829, gli offrì l'occasione per conoscere più a fondo, e in compagnia «*of his admirable & accomplished Lady and family*»¹⁶³, i capolavori dell'arte romana e fiorentina. Giunto a Firenze, Peale risulta fin da subito copista attivo agli Uffizi in compagnia del figlio Angelo. Il risultato di quel lavoro, portato avanti fino all'inizio dell'anno seguente, fu inviato nella primavera del 1830 a New York, e qui esposto al pubblico nell'ottobre dell'anno dopo¹⁶⁴.

Tuttavia, la visita in Italia deve interpretarsi in rapporto ad altri obiettivi; quelli, cioè, più intimamente connessi con l'insegnamento artistico nelle accademie d'arte. William Main, fra i membri fondatori della National Academy of Design di New York, e allievo di Raffaello Morghen e di Pietro Benvenuti a Firenze fra il 1816 e il '19, in una lettera del 29 ottobre 1828 indirizzata al console Giacomo Ombrosi, si raccomandava di introdurre

¹⁶¹ Sui rapporti tra Peale e l'American Academy of Fine Arts, vedi C. Reborà, 1990, Vol. II, pp. 456-494.

¹⁶² Fra i numerosi studi su Trumbull rimando, in particolare, a quelli di Sizer, 1950; Gimmetstad, 1974; Jaffe, 1975; Jaffe, 1976; Gerds-Thistlethwaite, 1988, pp. 7-58; Green Fryd, 1992 (2001), pp. 9-19.

¹⁶³ William Little definì a quel modo la famiglia di Peale in una lettera inviata a Giacomo Ombrosi, da Boston, il 30 agosto 1828 (la lettera è conservata in BNCF, Nuove Accessioni, 1205, nr. 19).

¹⁶⁴ Sull'attività di Peale agli Uffizi, vedi Barker, 2016.

Peale al *milieu* artistico accademico: la sua visita in città era infatti «so intimately connected with the advancement of the fine arts in this country [United States]»¹⁶⁵. Col tramite del console, cui furono indirizzate altre missive contenenti analoghe raccomandazioni da diverse personalità americane¹⁶⁶, Peale ebbe modo di stringere rapporti con la comunità artistica locale: da Pietro Benvenuti a Raffaello Morghen, da Lorenzo Bartolini a Giuseppe Collignon. Di quegli incontri rimane traccia in un libro, basato sugli appunti dell'americano registrati nel suo diario, che fu pubblicato nel 1831 col titolo *Notes on Italy*. Nel libro, «as a transient observer»¹⁶⁷, Peale registrò i diversi metodi e approcci tecnici adottati dai colleghi fiorentini nella traduzione delle idee in pittura; ma anche gli allestimenti dei loro studi in Accademia, e, infine, l'organizzazione degli spazi da questa adottati nell'occasione delle mostre autunnali¹⁶⁸. A quella del '29, Peale fu anche

¹⁶⁵ Vedi lettera di Main a Ombrosi, da New York, del 29 ottobre 1828 (BNCF, Nuove Accessioni, 1205, nr. 12).

¹⁶⁶ William Little, cui abbiamo accennato alla nota 163, introduceva Peale a Ombrosi con le seguenti parole: «My dear Sir. This will be handed you by Rembrandt Peale Esq. an eminent Painter in this country a particular friend of mine. His ardour in his profession induces him to visit your fine city. Your goodness I know will indulge me, in requesting you polite attention in showing him the fine paintings in la bella Firenze also your fine Chatedral Church, call Santa Maria del Fiore, and other of your curiosities, not taking too much of your time. All Americans are full of the praise of my friend Jimmy Ombrosi Esq. I take pride in the acquaintance M. Peale is accompanied by his admirable & accomplished Lady and family. M. Peale has the best likeness of Washington, as he appeared in the revolution, of any that I have ever seen». Dopo Little, fu un certo P. Crary (forse quel Peter Crary che fu uno dei più noti mercanti newyorkesi di primo Ottocento), a scrivere a Ombrosi nell'ottobre del 1828 la seguente lettera di introduzione a Peale: «Dear Sir, I have much pleasure in introducing to you acquaintance M. Rembrandt Peale. This Gentleman is a Painter by profession: and is among the few in our Country, who, notwithstanding the few advantages and small [parola illeggibile] encouragement my [parola illeggibile], remains [parola illeggibile] to his profession and in devotion to it, he is about to visit Italy. Besides these [parola illeggibile] to my respects M. Peale adds that of a smart respectable private character. I therefore with much pleasure embrace the opportunity of recommending him to your kind and polite civility» (anche la lettera di Crary è conservata alla BNCF, Nuove Accessioni, 1205, nr. 11).

¹⁶⁷ Peale, 1831, p. 7.

¹⁶⁸ Visitando lo studio di Morghen, Peale rimase affascinato dalla ricchezza delle incisioni esposte alla rinfusa nelle pareti nonché dall'organizzazione del portfolio che l'incisore teneva «on the table [that] contains the residue of his works» (*ivi*, p. 241). Visitando quello di Bartolini, lontano dall'Accademia (lo scultore fu eletto professore di scultura solo dieci anni dopo), l'americano rimase colpito, invece, dalle grandi quantità di busti in gesso esposte ordinatamente nelle grandi mensole alle pareti. Dall'analisi e dal confronto delle singole opere, Peale aveva trovato supporto nell'idea secondo cui la natura fosse il solo strumento per recuperare la bellezza delle forme antiche, specialmente quelle greche, «a portion of their simplicity, grace and character». «He is celebrated for the exquisite finish of his marble», annota l'americano nel suo diario a proposito di Bartolini; aggiungendo: «But boasts of never having been to Rome, and despises the idea of following the antique whilst he has eyes to see nature» (*ivi*, 242). Anche il connazionale Horatio Greenough, «a favourite pupil of Bartolini», seguiva le orme del maestro. Glielo aveva dimostrato un «beautiful *Group of Two Angels*, at the request of Mr. Cooper the novelist, who thus appears as the liberal patron of a kindred genius» (*ivi*, p. 243). All'Accademia di Belle Arti, Peale aveva fatto visita anche agli studi di Benvenuti, del quale ammirò i grandi cartoni

invitato ad esporre il già considerato ritratto di George Washington, raffigurato come «Patriæ Pater» (Fig. 4), eseguito fra il 1823 e il '24¹⁶⁹ (opera ammirata a Firenze per «la naturalezza, la verità, che è nella testa, e la bellezza del colorito»¹⁷⁰), insieme a quello dell'amico scultore Horatio Greenough (Fig. 8). Quest'ultimo fu immortalato nella penombra d'una stanza, vestito con un elegante cappotto di velluto scuro da cui spuntano i becchi d'una camicia bianca, forse di seta, che riflettendo la luce illumina il volto accentuandone i tratti. Il ritratto di Washington era stato collocato in una posizione privilegiata nel percorso espositivo della mostra autunnale, e ricevè dai fiorentini, e soprattutto dal Granduca (lo riporta Peale nel suo diario), una «ample recompense»¹⁷¹, forse anche perché in Europa, e specialmente in Toscana, «his [Washington] character was justly appreciated»¹⁷².

Il soggiorno di Peale nel Granducato, da cui ripartì nella primavera del 1830, favorì collaborazioni professionali destinate ad assumere particolare importanza; soprattutto quando egli si trovò a ricoprire l'incarico di direttore della più antica accademia newyorkese. Solo grazie ai rapporti stretti con

preparatori per la cappella dei principi a San Lorenzo, e di Giuseppe Collignon, di cui lo colpì il metodo da questi adottato nella composizione delle figure (*ibidem*).

¹⁶⁹ Il dipinto esposto all'Accademia fu concepito fra il 1823 e il febbraio del 1824 – vedi, fra le altre cose, Morgan-Fielding, 1931, pp. 370-371, 375 –. Fra il febbraio del '24 e il giugno dello stesso anno, il quadro fu esposto al pubblico nel Capitol di Philadelphia: «The splendid portrait of Washington by Rembrandt Peale», riportava un anonimo in un articolo pubblicato nel «Poulson's American Daily Advertiser» il 14 febbraio 1824, «has been finished within a few days, and such is the interest excited in relation to it that a great number of persons have thronged to see it, although it has not been announced for exhibition. Among the visitors have been many of the contemporaries and fellow soldiers of the illustrious Washington, who have expressed but one sentiment concerning this picture. Some of them have unequivocally declared that it is "the best portrait of him they ever seen", others have enthusiastically said, "that it is the only likeness of Washington", and more than one has observed "that it is the only picture of Washington, which ever warmed their hearts". It may be seen for a few days previous to its removal to the seat of government». In verità, il quadro non fu rimosso fino al giugno del '24 (vedi *ibidem*). Il ritratto esposto all'Accademia di Firenze è una rielaborazione ben più articolata di quello fatto sul vero da Peale nel lontano 1795 che è oggi conservato presso la Historical Society of Pennsylvania (il dipinto è pubblicato in Wainwright, 1972, nr. 6, p. 834). Il quadro è anche la rielaborazione del dipinto fatto dal padre di Rembrandt, Charles Wilson, nel 1772. In un articolo del «The Crayon» del 19 dicembre 1855, intitolato *Portraiture of Washington: Being an Appendix to the Custis' Recollections and Private Memoirs, etc.*, è infatti riportato che «the earliest original of the Pater Patriæ is the portrait of Col. Washington painted by Charles Wilson Peale in 1772» (N.N., *Portraiture of Washington: Being an Appendix to the Custis' Recollections and Private Memoirs, etc.*, in «The Crayon», 19 dicembre 1855, p. 388).

¹⁷⁰ «Supplemento alla Gazzetta di Firenze», nr. 121, 8 ottobre 1829.

¹⁷¹ Leopoldo II e la sua corte, scrive Peale, «followed by the best informed of Florence, had the opportunity of seeing the features of him [George Washington] whom they called the liberator of America» (Peale, 1831, p. 7).

¹⁷² Lester, 1846, p. 210.

l'ambiente artistico fiorentino, fu difatti possibile a Peale organizzare la grande mostra sull'arte italiana nel 1838 all'American Academy. L'esposizione, promossa da tale Sanguineti, mercante fiorentino originario di Chiavari, va però inquadrata in rapporto al più complesso fenomeno del collezionismo americano, sul quale concentreremo la nostra attenzione nella prossima sezione.

Parte III. Sul mercato d'arte tra Stati Uniti e Granducato.

III-A. Genesi del mercato d'arte antica e moderna tra Stati Uniti e Toscana nel primo Ottocento.

Poco dopo aver esposto nel 1828 una parte della collezione d'arte appartenuta a Thomas Jefferson, morto due anni prima, il Boston Athenæum organizzò, in collaborazione con l'American Academy di New York, altre iniziative espositive. Sfruttando la collaborazione di mercanti d'arte fiorentini in contatto con il *milieu* americano, le due accademie ospitarono allo scadere degli anni Venti una grande mostra d'arte italiana. È scritto nelle pagine del newyorkese «The Evening Post», del 2 dicembre 1828, che

the grand collection imported by Signor Sarte [*sic*] from Italy [...] is pronounced by competent judges, to surpass, in conception, execution and variety of composition, any ever seen on this side of the Atlantic.

L'esposizione, composta da più di duecento quadri, molti dei quali «ancient masters of Italy», appartenuti allo sconosciuto mercante Antonio Sarti, non riscosse il successo sperato in entrambe le due sedi¹⁷³. D'altro canto, l'iniziativa parrebbe aver inaugurato il complesso fenomeno del collezionismo di quadri antichi negli Stati Uniti, soprattutto da parte della borghesia americana più abbiente e dotta, intenzionata a generare piccole ma rilevanti collezioni private di *masterpieces* ricorrendo alla disponibilità

¹⁷³ Non ci è stato possibile rintracciare il catalogo della mostra di Sarti a Boston e New York. Tuttavia, è possibile farsi un'idea delle opere esposte attraverso la documentazione conservata presso l'Archivio della Soprintendenza di Firenze: Antonio Sarti spedì il 30 giugno 1828 dal Granducato un totale di 221 quadri (la destinazione è omessa; riteniamo d'altronde che essa fosse l'America), dei quali le carte doganali non riportano che informazioni sommarie (soggetti) – vedi ASGF, Filza LII, *Permessi di estrazione*, 30 giugno 1828.

del mercato fiorentino¹⁷⁴.

Scorrendo i permessi di esportazione nel tempo della Restaurazione, conservati nell'Archivio storico della Soprintendenza fiorentina, scopriamo infatti che è soltanto dai primi anni Trenta, cioè dopo le mostre di Sarti, che si registrano importanti spedizioni da Firenze alla volta degli Stati Uniti. Nel 1833, Samuel Kettell, di Boston, acquistò nella capitale del Granducato ventidue dipinti attribuiti a Guido Reni, Francesco Furini, Matteo Rosselli, Guercino, Veronese, Cigoli, Albertinelli, Spagnoletto etc¹⁷⁵. Kettell, di buona famiglia, e autore della prima raccolta antologica di poesia americana pubblicata nel 1829 (*Specimens of American Poetry, with Critical and Biographical Notices*), aveva visitato l'Europa in compagnia di Ralph Waldo Emerson, col quale era salpato dal Massachusetts alla volta di Malta nel dicembre del '32.

Dopo Kettell, un certo Joseph Tognò, anche lui americano (in questo caso la città d'origine è ignota), il 12 aprile del '34 spedì dal Granducato 42 opere di non precisati pittori¹⁷⁶. L'anno dopo, fu la volta del colonnello Thomson, il quale, giunto con grande clamore a Firenze, inviò nel marzo del 1835 un carico di 24 tele negli Stati Uniti, comprendenti opere di maestri antichi (Guercino, per esempio) e moderni, fra cui uno studio di testa di Pompeo Batoni¹⁷⁷. A quel carico, ne fece seguito un altro – sempre spedito dal colonnello Thomson –, il 21 luglio dello medesimo anno, e stavolta composto di ben 64 pezzi di cui i documenti elencano i soggetti (storie mitologiche, nature morte, paesaggi, e battaglie), ma non gli autori¹⁷⁸.

Altre importanti spedizioni nel corso degli anni Trenta, videro protagonisti, fra gli altri, pure Horatio Greenough, Giacomo Ombrosi, e, soprattutto, John Clark. Nel luglio del 1838, questi inviò circa mille opere d'arte da Firenze all'America¹⁷⁹, un quarto delle quali andarono a formare il nucleo della mostra da lui organizzata nel '39 all'American Academy di New York. Il rimanente di quella grande spedizione riempì sicuramente i magazzini della galleria privata d'arte antica e moderna, che pare avesse

¹⁷⁴ Sulla storia del collezionismo negli Stati Uniti rimando a Constable, 1964, in particolare pp. 1-30; su quello interessato particolarmente alle opere del Seicento, vedi Bowron, 2017.

¹⁷⁵ Vedi ASFG, Filza LVII, II, *Permessi di estrazione*, 14 giugno 1833.

¹⁷⁶ Vedi ASFG, Filza LVIII, I, *Permessi di estrazione*, 12 aprile 1834.

¹⁷⁷ Vedi ASFG, Filza LIX, I, *Permessi di estrazione*, 20 marzo 1835.

¹⁷⁸ Vedi ASFG, Filza LIX, I, *Permessi di estrazione*, 21 luglio 1835.

¹⁷⁹ Vedi ASFG, Filza LXII, II, *Permessi di estrazione*, 25 luglio; 1 agosto; 25 agosto; 10 agosto; 15 settembre; 17 settembre; 20 settembre 1838.

gestito a New York con un socio in affari, il pittore siciliano Gerlando Marsiglia, anch'egli membro fondatore della National Academy of Design.

Dopo quegli invii, il flusso di quadri antichi fra Firenze e Stati Uniti vide un periodo di assestamento; almeno fino all'ottobre del 1840, quando l'americano Richard Wilde spedì nove quadri (uno attribuito a Correggio)¹⁸⁰, cui fece seguito l'imponente spedizione di Amasa Hewins. Quest'ultimo, console americano a Firenze tra il 1854 e il '55, inviò negli Stati Uniti addirittura 2158 quadri fra il marzo e il maggio del 1842¹⁸¹. Dopo quest'ultima imponente spedizione, di cui è difficile farsi un'idea giacché i registri di esportazione riportano soltanto titoli sommari, omettendo gli autori delle opere, non si registrano altri sostanziosi invii nei successivi quattro anni. Soltanto nel 1843, 15 pezzi circa furono spediti in America da una certa Daria H. Hosker¹⁸².

Negli ultimi anni del quinto decennio del secolo, quando anche nelle pagine del quotidiano fiorentino il «Giornale del Commercio» si incentivava la «trasmigrazione» delle opere antiche dal Granducato, utile, fra le altre cose, ad «accreditare le arti italiane» all'estero, il flusso tornò a crescere, senza tuttavia raggiungere i picchi toccati da Clark e Hewins. Nuovi acquirenti furono gli sconosciuti Edward Willis¹⁸³, il pittore James Cameron¹⁸⁴ e Abraham H. Lee¹⁸⁵, i quali, considerati come gruppo, fra il marzo del 1846 e il '48, importarono in America più di 200 opere, la cui autorialità, assieme all'attuale collocazione, è sconosciuta.

«La più gran parte del denaro speso dai forestieri», scrisse un anonimo nel «Giornale del Commercio» il 29 aprile 1846, «cade primariamente in mano dei servitori di piazza, facchini, locandieri, vetturini e postiglioni; ma da essi passa subito in quelle dei mercanti, dei fabbricanti, degli agricoltori, dei proprietari di case e dei rivenduglioli, e così si diffonde un vantaggio di tutta la nazione»¹⁸⁶:

¹⁸⁰ Vedi ASFG, Filza LXIV, II, *Permessi di estrazione*, 1 ottobre 1840.

¹⁸¹ Vedi ASFG, Filza LXVI, II, *Permessi di estrazione*, 22 marzo; 21 maggio 1842.

¹⁸² Vedi ASFG, Filza LXVII, II, *Permessi di estrazione*, 19 aprile 1843.

¹⁸³ Vedi ASFG, Filza LXVIII, II, *Permessi di estrazione*, 13 settembre 1844.

¹⁸⁴ Vedi ASFG, Filza LXX, II, *Permessi di estrazione*, 7 marzo; 18 agosto – Filza LXXII (1848), II, *Permessi di estrazione*, 7 aprile; 17 aprile; 18 aprile; 20 maggio; 8 giugno; 13 luglio; 15 luglio; 12 e 13 luglio 1846.

¹⁸⁵ Vedi ASFG, Filza LXXII, II, *Permessi di estrazione*, 22 marzo 1848.

¹⁸⁶ N.N., *Del decoro e dell'utilità che risulta dalla conservazione dei monumenti antichi, e d'alcune moderne restaurazioni*, in «Giornale del Commercio», 29 aprile 1846.

A coloro che sembrasse esagerata questa somma vien replicato; che anzi deve subire delle vistose addizioni, atteso che le molte copie di pitture, di sculture in marmo ed in alabastro, e le incisioni delle più celebrate opere antiche che alimentano migliaia di artisti e negozianti, sono tutti costosi acquisti che fanno i forestieri, i quali sovente lasciano lucrose commissioni di opere nuove ai più reputati artisti viventi. Il prezzo delle opere antiche che trasmigrano all'estero, ed il valore dei marmi e degli alabastri greggi che s'esportano dall'Italia, sono altre somme realizzate per la stessa cagione. Non si deplori, come molti alla cieca deplorano, questa trasmigrazione e questa esportazione [*sic*], perché servono anzi ad accreditare le arti italiane, alle quali rimane sempre il privilegio del genio, e quindi la superiorità in ogni concorrenza, senza che mai possa mancare la materia greggia per esercitare il proprio valore. I dotti economisti italiani non ancora come si conviene fissata l'attenzione sopra questo importante ramo di nazionale ricchezza all'oggetto di persuadere ai governi l'utile che i popoli ritraggono dal tesoro cumulato dai maggiori, e per conseguenza quando sia, da curarne la conservazione e l'ampliamento a preferenza di tante dispendiose cure richieste dagli affascinamenti della moda, e dall'esigenze d'errori nascosti sotto le apparenze dell'utile e del vero¹⁸⁷.

III-B. Le mostre dell'arte italiana all'American Academy of Fine Arts di New York durante la direzione di Rembrandt Peale.

Dopo la fondazione della National Academy of Design nel '26, nata in seno alla scissione di un largo gruppo di artisti iscritti all'American Academy of Fine Arts di New York, stanchi d'una didattica antiquata e poco stimolante, la più antica accademia newyorkese tentò di risollevarne le proprie sorti anche attraverso iniziative espositive di respiro internazionale, fra cui la già considerata mostra del '28 di Sarti sull'arte italiana.

Tuttavia, quegli eventi non portarono alcun frutto, e, nel corso degli anni, l'accademia visse momenti di profonda crisi e impopolarità. Il pensionamento del vecchio direttore John Trumbull, nell'anno 1835, fu l'occasione per rinnovare l'assetto accademico. Si provò a puntare con maggiore forza sulle mostre annuali, creando un'alternativa a quelle promosse parallelamente dalla rivale National Academy of Design. Alla direzione della più antica istituzione americana fu dunque chiamato, come

¹⁸⁷ *Ibidem.*

detto, Rembrandt Peale, sul cui nome erano convenuti la maggior parte dei componenti del collegio accademico, convinti che la sua esperienza di pittore e, soprattutto, quella di sensibile museografo, avrebbe potuto risollevarne le sorti della più autorevole accademia newyorkese.

Nei quattro anni di sua direzione, Peale puntò quindi all'organizzazione di grandi eventi espositivi di respiro internazionale che permettessero, da un lato, di dar modo agli studenti iscritti all'accademia di confrontarsi direttamente coi capolavori originali, antichi e moderni; e, dall'altro, di attirare l'attenzione del pubblico americano. Due furono le mostre promosse da Peale che segnarono la storia dell'American Academy negli ultimi anni di vita: la grande esposizione dell'arte italiana del 1838, promossa da Sanguineti (talvolta chiamato anche Sanguinetti), e quella organizzata l'anno dopo – incentrata sempre sull'arte italiana –, su iniziativa del già citato John Clark.

La mostra del '38, che ci interessa più da vicino in quanto fu organizzata anche e soprattutto con la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, fu pubblicizzata come «the most valuable and superior exhibition of paintings ever presented to the American publick [*sic*]»¹⁸⁸. Scopo dell'iniziativa, fu anche quello di potenziare – se mai ce ne fosse stato bisogno – la rete di commerci d'arte antiquariale fra Firenze e gli Stati Uniti: si legge, infatti, nel catalogo introduttivo all'esposizione, il cui titolo per esteso era *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings, Engravings, and Other Valuable Articles of Fine Arts*, che chiunque avesse voluto richiedere un certificato d'autentica di una o più delle 267 opere in mostra, «duly legalized, from the civil authorities of Florence, and from the American Consul General, will be privately exhibited on request»¹⁸⁹. La mostra si concluse con un'asta organizzata negli stessi spazi dell'American Academy, dal gallerista Aaron Levy, il 9 ottobre sempre del '38¹⁹⁰.

I pezzi esposti provenivano dalle collezioni di «Mr. Sanguinetti» – del quale sappiamo che era originario di Chiavari, che era cugino di Giuseppe

¹⁸⁸ Vedi N.N., *Sanguinetti's Collection of Paintings and Engravings*, in «New-York Mirror», 7 luglio 1838; vedi anche «Morning Courier», 4 (articolo intitolato: *Galleries*) e 17 luglio (N.N., *Sanguinetti's Collection of Paintings and Engravings*), sempre del 1838.

¹⁸⁹ Vedi Sanguineti, 1838.

¹⁹⁰ Vedi «New York Evening Post», 9 ottobre 1838. A quanto sappiamo Levy gestiva una sua galleria al numero 128 di Broadway tra il 1834 e il '48 (vedi Lancour, 1944, p. 21)

Mazzini, e che morì nella primavera del 1841¹⁹¹ –, nonché da «the most reputable families of Florence, and other cities of Italy»; fra queste ultime, il catalogo indicava la famiglia Menotti e i marchesi Rinuccini e Ginori¹⁹². La selezione delle opere spettò, oltre che allo stesso Sanguineti, anche a coloro che in Italia furono coinvolti nell'organizzazione dell'evento, e i cui nomi sono riportati nell'introduzione al catalogo¹⁹³: Pietro Benvenuti, l'incisore pavese Faustino Anderloni, Giuseppe Collignon, e soprattutto Antonio Cappellano, il cui nome abbiamo già incrociato in rapporto alla sua attività di decoratore fra Washington D.C. e Baltimora, nel secondo e terzo decennio del secolo.

Il catalogo elenca con numero progressivo le opere esposte, «one of the most selected and complete in Europe», ordinate senza rispettare alcun criterio cronologico. Il visitatore veniva introdotto a confrontarsi con pezzi attribuiti ai più importanti Maestri italiani, dal Medioevo in avanti, fra cui curiosamente anche «very ancient paintings representing two Saints; a little injured», di mano – almeno secondo il catalogo – di Cimabue¹⁹⁴: è la prima volta, a nostra conoscenza, che un "primitivo" viene esposto in America.

¹⁹¹ Nella «Gazzetta di Firenze» del 12 giugno 1841 si riportava difatti la notizia che «dietro le determinazioni del Consiglio di Famiglia, saranno venduti tutti i Quadri, o porzione, spettanti al defunto sig. G. G. Sanguineti, posti nei Magazzini di Porta Rossa, all'insegna del suddetto Sanguineti. Chi desiderasse attendervi troverà i prezzi molto bassi; i magazzini saranno aperti dalle ore 10, antimeridiane alle ore 4 pomeridiane» («Gazzetta di Firenze», nr. 70, 12 giugno 1841). Stando a quanto scriveva Giuseppe Mazzini in alcune lettere alla madre della fine degli anni Trenta, Sanguineti (da lui chiamato anche Sanguinetti), era rientrato da New York fra la fine di novembre e l'inizio di dicembre del 1838, «dov'è andato per vendere una collezione di quadri» (Mazzini, 1913, p. 299). I rapporti fra i due cugini si sarebbe mantenuti costanti nel corso degli anni: Sanguineti veniva spesso citato nelle lettere di Mazzini alla madre (vedi *ivi*, pp. 332, 334, 348, 397-398).

¹⁹² «The owners of these numerous and valuable specimens of fine arts», è scritto nel catalogo, «have entrusted them to Mr. Sanguinetti, proprietor of a considerable quantity of paintings, and of some master-pieces [*sic*], with the view to exhibit them for the inspection of the intelligent Americans, whose taste for the productions of genius may be equalled, but not surpassed, by any other people». Nel catalogo della mostra si fa anche cenno ad altre figure minori, ma comunque legate all'evento. Fra queste ultime, c'era l'imprenditore lombardo Luigi Tinelli, proprietario della «Tinelli & Co's, 11 Cedar-street», fondata per la produzione del baco da seta qualche anno prima; l'uomo era autorizzato da Sanguinetti a gestire l'eventuale acquisto di privati collezionisti desiderosi di comprare «any article contained in the catalogue» (*Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings, Engravings, and Other Valuable Articles of Fine Arts, Now Exhibiting at the Academy of Fine Arts, in Barclay-Street*, cat. della mostra [New York, American Academy of Fine Arts], New York 1838).

¹⁹³ Benvenuti e gli altri ebbero, «at the request of the proprietors of said collection, examined the different articles offered to form this exhibition, and excluded all the paintings and engravings which, in their opinion, were considered of secondary merit, and worthy of less attention from an enlightened and refined people» (*ibidem*).

¹⁹⁴ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 188, p. 13.

Le opere degli *Old Masters* – fra cui pezzi attribuiti a Andrea Del Sarto, Bronzino, Giulio Romano, Leonardo, Tintoretto, Caravaggio, Correggio –, erano alternate, di quando in quando, a copie dei più celebri pezzi d'arte antica, custoditi nei principali musei italiani ed eseguiti da copisti di professione¹⁹⁵; e, infine, a tele firmate dai maggiori artisti toscani viventi, tutti legati all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Fra gli altri, era possibile ammirare studi di teste eseguiti dal vero da Pietro Benvenuti e dal figlio Tito, l'autoritratto di Anton Raphael Mengs degli Uffizi, copiato da Francesco Sabatelli, un dipinto ispirato alla storia fiorentina di Ginevra degli Almieri, eseguito da Niccola Monti, e, per concludere, ben 28 paesaggi di Antonio Morghen detto il Tenente (figlio dell'incisore Raffaello), ispirati a vedute dei dintorni di Firenze e di altre città toscane e italiane.

Il percorso prevedeva anche una sezione dedicata all'incisione, nella quale si esibivano un totale di circa mille pezzi, «some of them with plain frames, and a large quantity in portfolios», firmati da Raffaello Morghen¹⁹⁶, ma anche Giovita Garavaglia, Giovanni Trevisan detto Volpato, Giuseppe Longhi, e Paolo Toschi.

Una parte della mostra era anche dedicata alla scultura: il ritratto di Leopoldo II, scolpito in bassorilievo da Giovan Battista Garavaglia¹⁹⁷, e quello di Napoleone, a tutto tondo, di mano di Emilio Demi, erano esposti assieme a preziosi pezzi attribuiti a scultori rinascimentali; fra cui «a small earthenware Figure, by the celebrated Donatello», e un crocifisso, forse di Benvenuto Cellini¹⁹⁸.

Infine, quale corredo all'esposizione, il comitato organizzativo aveva messo a disposizione dei visitatori anche «the rare and very rich collection of Antiquities, illustrated by Montfaucon, in 15 volumes; and a fine collection of some ancient French Costumes, *acquarello* paintings»¹⁹⁹.

Le opere erano collocate negli spazi espositivi senza il rispetto di alcun ordine cronologico, né di scuole, né geografico. La motivazione va cercata

¹⁹⁵ Le copie erano firmate da Luigi Meelli, Carlo Brighenti, e un certo Del Buono.

¹⁹⁶ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., p. 17.

¹⁹⁷ È specificato nel catalogo della mostra di New York che il pezzo di Garavaglia era stato esposto l'anno prima alla mostra autunnale dell'Accademia di Belle Arti – la notizia è confermata dalla «Gazzetta di Firenze» (nr. 119, 5 ottobre 1837), la quale riportava che fra le opere esposte nel '37 figurava anche un «medaglione in marmo coll'effigie di S.A.I. e R. Leopoldo II; del sig. Gio. Batta. Garavaglia».

¹⁹⁸ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 188, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

soprattutto nei fini prevalentemente didattici dell'evento. L'ordine apparentemente casuale dei vari pezzi in mostra permise, infatti, agli organizzatori di inserire strategicamente fra un *Old Master* e un altro, dipinti d'arte contemporanea che da quelle opere dipendevano. Così facendo, l'occhio del giovane iscritto a pittura all'American Academy, poteva essere stimolato ad un esercizio teso ad individuare l'eredità dei Maestri antichi in quelli moderni; questo, nel rispetto di un dialogo che poteva riflettere l'«eclettismo» pittorico che, secondo quanto riportava Jacopo Cavallucci nel saggio intitolato *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze* (Firenze, 1873), Pietro Benvenuti aveva promosso all'Accademia fiorentina fin dall'anno della Restaurazione.

Dopo la caduta di Napoleone, Benvenuti, secondo Cavallucci, mancando «all'arte occasione per sfoggiare un supposto ideale nelle forme prese a prestito dall'antico per glorificare il moderno semidio»²⁰⁰, cercò di scovare «la produzione di nuove forme, nei tempi meno remoti di Pericle e dell'Impero Romano». Quella ricerca, scriveva Cavallucci,

non fu troppo felice nel suo principio, perché trascurate le cause per attenersi agli effetti [*sic*], si generò nell'arte un falso eclettismo consistente nella imitazione delle qualità e note essenziali e individue degli antichi maestri; qualità e note il più delle volte diametralmente opposte tra loro [*sic*]. Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Leonardo, Correggio, Giulio, i Carracci, furono scelti come prototipi di composizione, di forma, di chiaroscuro di colore, e si cercò di unire le note peculiari dei più fra di essi in un tutto, che non era né moderno né antico, né vivo né morto; qualche cosa insomma da potersi chiamar mestiere, ma che arte propriamente non era²⁰¹.

Fu attraverso lo studio dei capolavori firmati dai maggiori Maestri del primo e più maturo Rinascimento che, secondo alcuni articoli dei primi anni Quaranta, pubblicati nel «Giornale del Commercio», Benvenuti imparò a calibrare i toni nei suoi quadri suscitando nell'osservatore sensazioni dolci e soavi, di sorpresa, o di riposo. «In quanto al colorito», notava Antonio Zobi nel febbraio del 1840 guardando due tele di Benvenuti, «le varie tinte appaiono benissimo armonizzate tra loro da produrre piacevole sorpresa

²⁰⁰ Cavallucci, 1873, p. 69.

²⁰¹ *Ibidem*.

all'occhio dei riguardanti, sicché un si sente invitato a riposarvisi e contemplare con persuasione il dipinto. Il contrasto studiato delle tinte fredde con le calde, genera un gradito effetto di dolci e soavi impressioni pur sempre desiderato dagli intelligenti profondi, che però di frequente non gli è dato trovare»²⁰².

Anche Giuseppe Collignon, fra gli organizzatori dell'evento, e presente in mostra con due paesaggi, uno dei quali era una copia di un dipinto di Horace Vernet²⁰³, aveva aderito al «falso eclettismo» di Benvenuti. A quest'ultimo, lo legava pure l'idea che l'artista dovesse alternare lo studio dei Maestri del passato con l'esercizio sul vero. Infatti, quando Rembrandt Peale fece visita allo studio di Collignon all'Accademia fiorentina nel '29, egli rimase colpito dalla ricchezza cromatica raggiunta dal pittore nei suoi quadri. «Some parts of his [Collignon] pictures are well coloured [*sic*], because he makes in oil distinct studies of every head, hand and foot»²⁰⁴.

Ci chiediamo se la scelta di voler esporre a New York alcuni studi di teste dipinte sul vero da Pietro Benvenuti, e, soprattutto, dal figlio Tito²⁰⁵, che furono poste a fianco di quadri di Correggio, Raffaello Vanni, Federico Zuccari, o Valerio Marucelli, non fosse stata una deliberata richiesta del direttore Peale. «The greater portion of an artist's life», scriveva quest'ultimo al volgere della sua esistenza ripensando alle tante esperienze trascorse a contatto con gli studenti, «is consumed acquiring an elementary knowledge of his art; in learning how others [*sic*], his predecessors and contemporary has labored; and in efforts to make some advances, if not beyond the models which have been his guide, at least to lessen the difficulties appertaining to his own execution»²⁰⁶.

La mostra di Sanguinetti, che era a pagamento, non raggiunse tuttavia l'obiettivo sperato. Secondo Carrie Rebor, la causa può esser spiegata in rapporto all'aumento improvviso del 50% del costo del biglietto d'ingresso; un aumento imposto dallo stesso promotore – per motivi poco chiari – una

²⁰² Zobi, 1840.

²⁰³ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 150, p. 10.

²⁰⁴ Peale, 1831, p. 243.

²⁰⁵ Pietro Benvenuti esponeva uno studio raffigurante «original heads which the celebrated artist performed for his great picture representing Judith», cioè il grande quadro per la Cappella della Madonna del Conforto nel Duomo di Arezzo; il figlio Tito, invece, esponeva «a study of a head» – vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 18, p. 4, e nr. 174, p. 12.

²⁰⁶ Peale, 1860, p. 333.

settimana dopo l'inaugurazione della mostra.

Pur esibendo capolavori di artisti come Leonardo – del quale si inviò un «original and very precious painting on wood, representing our Saviour»²⁰⁷ –, o rarità come «the first *a fresco* safely imported in this [United States] country»²⁰⁸, l'evento fallì anche perché la maggior parte dei pezzi esposti non incontravano il gusto del pubblico americano più allargato. Molti dei nomi riportati nel catalogo erano infatti sconosciuti, o, perlomeno, poco considerati dai collezionisti e dai copisti americani attivi a Firenze. Scorrendo la lista dei permessi di copia agli Uffizi nel tempo che va dal cuore degli anni Venti alla fine del decennio successivo, si capisce infatti che gli statunitensi non erano ancora pronti ad assorbire l'*eclettismo* promosso secondo Cavallucci nei banchi dell'Accademia da Pietro Benvenuti, e di cui quella mostra poteva essere una declinazione.

Gli artisti d'oltreoceano giungevano in Italia educati dalla scuola inglese, che faceva preferire ai pittori fiorentini o più generalmente italiani del Quattro e del Cinquecento, la pittura fluida di Van Dick, oppure quella corposa, materica, di Rubens o di Rembrandt. Di conseguenza, fra i contemporanei, gli americani preferivano la pennellata di Giuseppe Bezzuoli – grande assente alla mostra del '38 –, dipendente da modelli secenteschi, a quella più "dotta" di Benvenuti e dei suoi seguaci. Non inserendo – crediamo deliberatamente – alcun quadro di Bezzuoli, ammirato dal pubblico newyorkese fin dai primissimi anni Trenta, Sanguineti – e i suoi collaboratori fiorentini – tagliò fuori i rivali di Benvenuti e della sua scuola: da un lato, appunto, i rappresentanti del Romanticismo toscano, di cui Bezzuoli è sicuramente il massimo esponente, e, dall'altro, quelli del Purismo in pittura.

Concentrandoci poi sui nomi degli artisti italiani viventi, presenti in mostra, ci accorgeremo che, fatta esclusione di Benvenuti, di Raffaello Morghen, e del figlio Antonio (la cui attività pittorica è stata poco indagata dagli studiosi²⁰⁹), gli altri, scultori compresi, erano del tutto sconosciuti al

²⁰⁷ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 164, p. 11.

²⁰⁸ Si trattava di «*a fresco*, representing St. John the Baptista [*sic*] executed in the Abbey near Florence in 1620; very rare», attribuito a Giovanni da San Giovanni (*ivi*, nr. 147, p. 10).

²⁰⁹ Su Antonio Morghen detto "Il Tenente", vedi Cardelli, 2011. Per un inquadramento della pittura di paesaggio in Toscana nel tempo della Restaurazione, vedi Marchioni, 2014, e Palminteri Matteucci, 2014.

mondo collezionistico d'oltreoceano. Emilio Demi e Giovan Battista Garavaglia erano nomi minori rispetto a quelli di Luigi Pampaloni e, soprattutto, Lorenzo Bartolini, presenti con alcuni loro pezzi a recenti aste americane, fra cui quella organizzata a Boston, pochi anni prima dell'evento di Sanguinetti, da Chester Harding²¹⁰. Niccola Monti nonché Francesco Sabatelli erano senz'altro meno noti al pubblico americano rispetto a Bezzuoli, appunto, e al fratello minore di Francesco, cioè Giuseppe, del quale, negli stessi mesi della mostra newyorkese, il ricco possidente terriero dell'Alabama, Meredith Calhoun, acquistò un gruppo di quadri.

Infine, agli scorcì fiorentini presi dal basso (Antonio Morghen esponeva fra le altre cose «landscapes, taken in the environs of Florence»²¹¹), e ai quadri raffiguranti anonimi centri periferici della Toscana come Signa, Poppi, Grosseto, o Arezzo²¹², il pubblico americano apprezzava le più ariose vedute panoramiche delle principali e ben più familiari città italiane. I migliori esempi, da tale punto di vista, erano forniti dalle opere di toscani quali Giuseppe Gherardi, le cui vedute di Firenze presa dall'alto erano giunte a New York già dai primi anni Trenta (Fig. 32), o di americani come Thomas Cole, il cui quadro con la capitale granducale vista dal Monte alle Croci fu eseguito intorno al '35 (Fig. 33), o, infine, Robert Walter Weir. All'inizio degli anni Trenta, quest'ultimo aveva dipinto una romantica veduta del golfo di Napoli col Vesuvio sullo sfondo (Fig. 34).

III-C. Pittori e scultori del Romanticismo toscano negli Stati Uniti.

L'incapacità di interpretare i più aggiornati orientamenti del pubblico statunitense fu, sicuramente, fra le cause del fallimento dell'American Academy of Fine Arts, che, nel 1839, fu costretta a rimuovere Peale dal suo

²¹⁰ Alla metà degli anni Trenta, Chester Harding, di Boston, espone nella sua galleria privata più di cento sculture, tutte firmate dai principali artisti italiani del tempo. La mostra, il cui catalogo intitolato *Catalogue of Marble Statuary now Exhibited at Harding's Rooms, School Street, Boston*, è stato trascritto per intero da Francesco Freddolini (in Freddolini 2015), includeva, fra le altre cose, opere di Canova – una copia della celebre *Venere medicea* –, Pietro Tenerani – del quale c'era una *Venere*, che in verità era una *Psiche* –, Luigi Pampaloni, e, soprattutto, Lorenzo Bartolini. Quest'ultimo era già noto agli ambienti dell'alta borghesia statunitense: molti dei suoi ritratti più celebri, raffiguranti i principali componenti della famiglia Bonaparte, figuravano fra le collezioni che Giuseppe, esule in America dopo la caduta politica del fratello Napoleone, conservava nella sua tenuta di Point Breeze a Pittsburgh in New Jersey.

²¹¹ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 40, p. 5.

²¹² *Ivi*, nr. 32, 33, 34, e 46, p. 11.

incarico, riformare l'organico, e cambiare nome in American-Art Union. La rivale National Academy of Design, invece, dimostrandosi più sensibile al gusto dei cittadini, proseguì con successo le sue iniziative annuali. Alle mostre di fine anno l'offerta andava da quadri raffiguranti le più toccanti vedute della Hudson Valley, a quelle ispirate alle più familiari città italiane, e, per concludere, a dipinti di genere *troubadour*, filtrati attraverso modelli europei, pure fiorentini. Già nei primi anni Trenta, infatti, un certo MacCracken, sempre di New York, possedeva un gruppo di tele di Bezzuoli – oggi purtroppo disperse – una delle quali raffigurava Dante «on the eve of quitting Florence, consigning his manuscripts to the custody of an abbot»²¹³.

Convinto nell'idea che «l'arti belle non debbono intendere soltanto al diletto, ma convien che sian pure nobilitate da uno scopo morale»²¹⁴, nel tempo in cui i suoi rapporti coi committenti americani si fanno sempre più stretti, Bezzuoli attinse dalla biografia di altre personalità del passato per comporre quadri che avrebbero sicuramente incontrato il favore del pubblico d'oltreoceano. Fra i suoi committenti americani, ci fu anche l'amico Horatio Greenough, che, nel 1835, gli commissionò un quadro ispirato all'episodio del Conte Ugolino della Gherardesca raccontato da Dante nella *Divina Commedia*: la tela, andata dispersa, ma di cui restano alcuni disegni in collezione privata (Fig. 37), «vuoi per l'effetto, vuoi per la espressione, vuoi per la trovata della composizione, incontrò il favore del pubblico»²¹⁵.

Nello stesso anno della commissione di Greenough, precisamente il 21 maggio, Bezzuoli inviava dal Granducato (dove non è dato sapere), oltre ad un «Piccolo quadro. Repetizione [*sic*] dell'Entrata di Carlo VIII in Firenze», una tela raffigurante «Colombo scopritore dell'America, che dimanda l'elemosina con il suo figlio Diego al Convento di S. Maria di Rabida presso il Porto di Palos»²¹⁶. È difficile sapere se quei due pezzi abbiano raggiunto l'altra sponda dell'Atlantico; i registri relativi ai permessi di esportazione indicano soltanto gli estremi del mittente. Siamo comunque certi che, nel

²¹³ L'informazione secondo la quale opere di Bezzuoli fossero parte della collezione di MacCracken a New York nei primi anni Trenta, è data da un anonimo viaggiatore statunitense a Firenze che il 7 febbraio 1835 pubblicava nel «New-York Mirror», in un articolo intitolato *The Minute-Book: A Series of Familiar Letters from Abroad. Florence*, il resoconto del recente viaggio in Italia.

²¹⁴ «Gazzetta di Firenze», nr. 131, 1 novembre 1825.

²¹⁵ Macciò, 1912, p. 15.

²¹⁶ ASFG, Filza LIX, I, *Permessi di estrazione*, 21 maggio 1835.

1842, Thomas Handasyde Perkins, Jr., di Boston, figlio di un noto colonnello americano, possedeva di Bezzuoli una versione ridotta dell'*Entrata di Carlo VIII a Firenze*, quadro dipinto fra il 1825 e il '29²¹⁷ (Fig. 35). Quel quadro aveva attirato l'attenzione anche di G. Henry Whitney, che ne possedé una versione in formato ridotto nella sua casa non lontano da Manhattan²¹⁸; luogo in cui custodì pure un gruppo di quadri, ognuno dei quali «rappresentanti un Paese», che furono da lui acquistati a Firenze nel marzo del 1837 presso lo studio di Antonio Morghen²¹⁹.

Vista la scarsità degli studi e particolarmente la difficoltà di reperirne i dipinti, Bezzuoli è stato del tutto ignorato da studiosi che, come William Gerds e Mark Thistlethwaite, si sono occupati di tracciare l'evoluzione della pittura di storia romantica nell'America del primo Ottocento²²⁰. Eppure, considerata la disponibilità dei privati collezionisti americani del tempo ad aprire le proprie raccolte a quanti, fra gli artisti locali, ne avessero fatto richiesta, non escludiamo che le opere di Bezzuoli, così come quelle di altri colleghi toscani, giunte negli stessi anni in America, avessero contribuito all'evoluzione della pittura di storia negli Stati Uniti.

Il pistoiese Niccola Monti aveva, per esempio, fiutato l'interesse degli americani di passaggio a Firenze per quadri con soggetti romantici ispirati alle biografie dei «sommi uomini d'Italia»²²¹. Per questo, egli aveva pensato di inviare alla mostra di Sanguineti di New York del 1838 un quadretto che, per il tema, poco aveva a che fare con gli altri pezzi moderni esposti nella stessa occasione. Il dipinto, cui il catalogo dedicava un lungo paragrafo, rappresentava «a tragical scene, which is very popular in Florence»²²²: il momento in cui Ginevra degli Almieri, giovane fiorentina vissuta fra Trecento e Quattrocento, resuscitava dalla sua tomba. Innamorata di tale Francesco Agolanti, che ne ricambiava l'affetto, Ginevra, che fu fonte di ispirazione per la pittura romantica granducale dal '28²²³, fu costretta dalla famiglia a sposare un uomo che non amava. Caduta in uno stato di

²¹⁷ Vedi Yarnall-Gerds, 1986, vol. 1, nr. 6378, 289.

²¹⁸ *Ivi*, nr. 6319, p. 286.

²¹⁹ Vedi ASFG, Filza LXI, I, *Permessi di estrazione*, 31 marzo 1837.

²²⁰ Vedi Gerds-Thistlethwaite, 1988.

²²¹ Su Niccola Monti, rimando ai contributi di Roberto Giovannelli – vedi Giovannelli, 1989, 2016 –.

²²² Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., nr. 228, pp. 14-15.

²²³ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 138, 15 novembre 1828.

depressione e precarietà fisica, anche per colpa della peste che stava dilagando a Firenze, un giorno venne creduta morta e fu inumata. Al suo risveglio nella tomba, la donna riuscì a liberarsi e tornò a casa, dove il marito e la famiglia, credendo di trovarsi davanti al suo fantasma, non la lasciarono entrare. Rifugiatasi allora nella casa di Francesco, che l'accolse con l'affetto di sempre, ella ricevè le giuste cure, e guarì. Venuto a sapere della donna e della sua guarigione, il marito ne chiese il riscatto; ma siccome il matrimonio era stato interrotto dalla presunta morte, Ginevra fu libera di congiungersi all'amato Agolanti.

Nel corso del quarto decennio del secolo, anche Giuseppe Sabatelli, figlio di Luigi, professore di pittura all'Accademia di Brera dal 1808 al 1850, e fratello di Francesco, morto giovanissimo a Firenze all'età di ventisette anni nel 1830, entrò in contatto col mondo collezionistico americano²²⁴. Alla fine degli anni Trenta, poco prima della mostra d'arte italiana all'American Academy di New York, il ricco proprietario terriero Meredith Calhoun, dell'Alabama, fu in Italia. Era quello il tempo in cui sconosciuti collezionisti d'oltreoceano, come un certo David Tellkem, di Baltimora, giungevano nei principali centri italiani acquistandovi sculture o quadri, i cui soggetti trovavano ispirazione nelle storie mitologiche, in quelle bibliche, o nella più tormentata esistenza di letterati vissuti in epoca rinascimentale²²⁵. A Firenze, così come a Roma, dove acquistò un *Paride* scolpito dall'americano Thomas Crawford, Calhoun entrò in contatto col *milieu* artistico locale. In Toscana comprò vari oggetti, fra cui pitture, sculture, e un prezioso tavolo in pietre dure, che poi furono spediti nella sua casa di Huntsville, in Alabama²²⁶ (Fig. 38). Di quella ricca collezione resta oggi soltanto il marmo di Crawford, conservato in Virginia, al Norfolk Museum of Fine Arts²²⁷.

Nel Granducato, Calhoun fu in contatto con Bartolini, dal quale acquistò un pezzo che le fonti chiamano «Prayer» – sicuramente una versione della *Fiducia in Dio*, da pochi anni scolpita per la marchesa Rosa Trivulzio²²⁸ –,

²²⁴ Su Giuseppe Sabatelli, pittore poco indagato dagli studiosi (vista anche la scarsità delle opere oggi note), vedi, in particolare, Izunnia, 1840 (A) e 1841 (D); Guerrazzi, 1843; Franklin, 2009; infine, il «Giornale del Commercio» dell'11, del 18 e del 25 luglio 1838 (gli articoli sono intitolati: *Lo studio del Sig. Giuseppe Sabatelli – Lettera al Dott. Pietro Vannoni*).

²²⁵ Vedi Izunnia, 1841 (A).

²²⁶ Su Meredith Calhoun vedi Jones, Jr., 1994; Bayer, 1983.

²²⁷ Vedi Clark, 1997, nr. 35, pp. 147-150.

²²⁸ Vedi Jones, Jr., 1994, p. 19.

e, soprattutto, con Giuseppe Sabatelli, dal quale comprò almeno tre dipinti, la cui ubicazione è oggi sconosciuta: *Tasso che legge le sue poesie a Eleonora d'Este* (del quale conosciamo il bozzetto preparatorio, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – Fig. 36 –), *La madre dei Gracchi* e *La Maga d'Endor*.

Giuseppe Sabatelli, di cui conosciamo pochissime opere, morì giovanissimo, nel 1843, alla sola età di trent'anni. Fu d'altronde considerato come uno dei massimi esponenti dell'arte romantica fiorentina: il «Giornale del Commercio», col tramite di Antonio Izunnia, lo elesse poco prima della morte come il più promettente pittore toscano del tempo.

Per motivi poco chiari, pare che il Granduca Leopoldo II avesse invano tentato in ogni modo di fermare la spedizione dei quadri del fiorentino di commissione americana (la vendita avvenne prima della morte del giovane Giuseppe), ai quali lo stesso «Giornale del Commercio» dedica per ognuno un lungo articolo²²⁹.

Di Meredith Calhoun sappiamo che era nato in Pennsylvania, e che, prima del 1842, aveva sposato una certa Mary Smith, della Louisiana, conosciuta sicuramente nella Carolina del Sud (le cronache fiorentine dicono che Meredith era della «Carolina australe»), dov'ella viveva col padre, tale John Taylor. In quell'anno, i due coniugi ereditano per intero la proprietà del prozio di lei, un certo William Smith, situata ad Huntsville, nello stato dell'Alabama. Il patrimonio ereditato dai Calhoun comprendeva oltre ad una grande casa, 43 schiavi, molti capi di bestiame e vini in grande quantità, una ricca collezione di piatti in argento e, infine, un'imponente biblioteca. Secondo le cronache del tempo, i due coniugi ereditarono dallo zio Smith, oltre alla grande fortuna in capitali, anche il tenore di vita, agiato e stravagante. A partire dal '42, dunque nel tempo degli ultimi acquisti fiorentini, i due vivevano, in estate, a Huntsville, e, in inverno, a New Orleans²³⁰. I loro spostamenti, ricordano le fonti, avvenivano con un'eccentrica carrozza, «one of the most luxurious of that age before Pullman cars were used»²³¹, con la quale visitarono in varie occasioni pure l'Europa, dove poi si trasferirono – a Parigi – negli anni della Guerra Civile

²²⁹ Vedi Izunnia, 1840 (A) e 1841 (D).

²³⁰ Le informazioni biografiche sui coniugi Calhoun le ho ricavate da Bayer, 1983, pp. 33-34.

²³¹ Vedi Jones, Jr., 1994, p. 18.

americana. In quel tempo, la loro casa fu occupata dai generali delle truppe confederate, e le collezioni, pur subendo spostamenti, non furono danneggiate. Negli anni precedenti la guerra, le raccolte erano state infatti arricchite con una *Cerere* protettrice dell'agricoltura, firmata dallo scultore Adamo Tadolini, con due pezzi eseguiti in Italia da un certo «Pampolino» (forse Luigi Pampaloni?), su originali di Canova – cioè la *Venere al bagno* e un'altra più piccola *Venere* –, con una veduta del Colosseo di un anonimo artista, e, infine, con innumerevoli copie di quadri conservati agli Uffizi²³².

Passata quindi alla figlia dei due, Ada Calhoun Lane, l'imponente collezione fu da lei venduta nel 1887 ai coniugi Milton e Ellelee Chapman Humes, della stessa città. I due, a loro volta, la vendettero nella sua interezza a Eli P. Clark di Los Angeles, l'11 novembre 1910, per l'ingente somma di \$ 60,000²³³. Le opere lasciarono per sempre Huntsville, e furono piante dai giornali locali; uno di quelli ricordava che, per la loro preziosità, esse avevano addirittura contribuito a cambiare fin dal momento del loro arrivo «the social life in Huntsville»²³⁴. La collezione raggiunse dapprima Chicago, luogo in cui le opere furono esposte e ammirate dal pubblico, e, infine, Los Angeles, dove ne perdiamo le tracce.

Nel corso dei decenni successivi, altre opere di artisti toscani raggiunsero diversi centri dell'America meridionale. A Charleston, nel South Carolina, i coniugi Aiken-Rhett erano proprietari di una ricca collezione di oggetti d'arte antica e moderna, acquistati durante il loro viaggio in Italia alla fine degli anni Cinquanta del secolo. La raccolta, tuttora conservata nella sua interezza nella casa che i due possedevano originariamente a Charleston (Fig. 39-40), comprendeva opere di Hiram Powers, di Crawford, e dello scultore fiorentino Domenico Menconi. La sua *Maddalena penitente* (Fig. 41), che nella posa ricorda quella scolpita molti anni prima dal suo maestro, Luigi Pampaloni, campeggia al centro di quella stessa sala dove la vollero collocare originariamente i vecchi proprietari assorbendo così quella stessa luce che, allora come oggi, investe il grande salone, adibito a sede museale.

Per concludere, proviamo a pensare quale fosse il valore rivestito dai tanti pezzi d'arte toscana che arredarono, da Boston a Charleston, da New York a Huntsville, le case delle più agiate e dotte famiglie borghesi statunitensi nel

²³² *Ivi*, p. 19-20.

²³³ *Ivi*, p. 22.

²³⁴ *Ivi*, p. 18.

corso dell'Ottocento. «L'esempio», è scritto in un articolo del 1839 pubblicato nelle pagine del «Giornale del Commercio» che considerava il valore morale dei messaggi contenuti in un'opera d'arte in rapporto a chi fosse in grado di interpretarli, «commove ed eccita l'attenzione più dei precetti, questi solo alla mente, quello alla mente, ai sensi, al cuore insieme parlando. La prima morale data per gli umani fu sempre negli esempi»²³⁵.

Il piccolo Henry James crebbe in una casa a Boston dove gli arredi, quadri e sculture, non erano mero decoro, bensì veicolo atto a stimolare la familiarità dei più piccoli con luoghi mitici e geograficamente lontanissimi; con storie incredibili, e di profonda immaginazione; con le virtù degli uomini del passato. Il suo ricordo del grande quadro di Thomas Cole con Firenze vista da San Miniato, bagnata dalla luce al tramonto (Fig. 33), che negli anni della sua adolescenza arredava il *parlor* della sua casa a Boston, ci commuove se lo interpretiamo con la chiave dell'*esempio*. «Mi perdevvo sempre ogni volta che lo guardavo», racconta James nella sua autobiografia ripensando negli ultimi anni della sua vita al valore che il quadro di Cole rivestì nella sua giovinezza:

It depicted Florence from one of the neighbouring hills – I have often since wondered which, the picture being long ago lost to our sight; Florence with her domes and towers and old walls, the old walls Mr. Cole had engaged for, but which I was ruefully to miss on coming to know and love the place in after years. Then it was I felt how long before my attachment had started on its course – that closer vision was no beginning, it only took up the tale; just as it comes to me again to-day, at the end of the time, that the contemplative monk seated on a terrace in the foreground, a constant friend of my childhood [*sic*], must have been of the convent of San Miniato, which gives me the site from which the painter wrought²³⁶.

Trasferendoci più a Sud, dai Calhoun, in Alabama, l'aria era certamente più tiepida rispetto a quella di Boston, l'educazione più mondana, e gli occhi si posavano sulle opere create nel Granducato diversamente dai James, e particolarmente dal piccolo Henry. Ai voli dell'immaginazione che avevano nutrito la fanciullezza di quest'ultimo, alimentata dal dialogo col dipinto di

²³⁵ P.N.T. *Poche parole sui quadretti storici*, in «Giornale del Commercio», 18 settembre 1839.

²³⁶ Il brano di Henry James (facente parte di *A Small Boy and Others* [New York, 1913]), è riportato in Burns-Davis, 2009, pp. 387.

Cole, a Huntsville piaceva godere delle opere di casa alternando gli eccessi «terribili, misteriosi» che comunicavano i quadri del «sensualissimo» Sabatelli, con momenti in cui lo sguardo, saturo di quegli stimoli, cercava conforto nei più puri esempi scultorei del *Paride* di Crawford e, soprattutto, della così chiamata «prayer» di Lorenzo Bartolini. Pietro Giordani, guardando la *Fiducia in Dio*, scolpita in origine per stimolare i piccoli della famiglia Poldi Pezzoli a rivolgersi al Signore, attraverso l'*esempio* di una «verginetta tra i quindici e i sedici anni», che l'artista atteggiò «per modo che non più efficacemente da anima innamorata e tutta vivente in Dio si potrebbe dire "Io in te solo e pienamente confido"», ebbe infatti a dire: «Ammiriamo sì bel saggio de' pensieri eleganti e degli affetti delicati che dalle arti nobili negli animi non duri s'infondono»²³⁷.

²³⁷ Giordani, 1836 (ed. 1857), p. 70.

Capitolo 3. Gli artisti statunitensi all'Accademia di Belle Arti, 1815-1850.

Parte I.

I-A. L'Accademia di Belle Arti: gli obiettivi didattici e il contributo dei forestieri alle attività dell'Accademia.

Quando nel marzo del 1766 Pietro Leopoldo fu investito del titolo di Granduca di Toscana ereditò dal padre, l'Imperatore Francesco Stefano di Asburgo-Lorena, un territorio il cui riordino in materia di legislazione civile ed economica era già in atto. Lo attendevano d'altronde nuove riforme; particolarmente quella riguardante il riordinamento dell'insegnamento artistico a fronte del «provincialismo» in cui versava (secondo gli storici del tempo) l'arte toscana da almeno un centennio. Il giovane e «istruito» Pietro Leopoldo²³⁸ riformò l'assetto didattico delle antiche scuole d'arte fiorentine fondando nel 1784 l'Accademia di Belle Arti che veniva ospitata nell'ex-ospedale di San Matteo. La più antica Accademia del Disegno, che «nella condizione in cui era ridotta, veniva colpita nella parte vitale dell'esser suo», fornì alla nuova istituzione la base da cui il Granduca prese «gli elementi che a lui parvero meglio acconci a dar corpo» alla nuova istituzione, «plasmata piuttosto nella materia che avvivata dello spirito di quella preesistente»²³⁹. Rispetto alla più antica accademia fiorentina, infatti, quella nuova era composta da un organico ben più strutturato; soprattutto dopo il 1813, tempo in cui viene redatto un nuovo statuto, seguito a quello del 1811 – quando fra l'altro nasce il Conservatorio di Arti e Mestieri –, figlio di una riforma che riordinò la suddivisione dell'Accademia in tre classi: la prima chiamata Arti del Disegno; la seconda, Musica e Declamazione; la terza, Arti Meccaniche. L'organico uscito dalla riorganizzazione dell'istituzione rimase sostanzialmente invariato nei decenni, almeno nel tempo di nostro interesse.

Il desiderio di Pietro Leopoldo e dell'intera comunità artistica cittadina di sprovincializzare la più antica accademia fiorentina fondandone una nuova

²³⁸ Puccini, 1807, p. 20.

²³⁹ Cavallucci, 1873, pp. 56-57. Sulla storia dell'Accademia delle Arti del Disegno e l'intricata relazione con la nuova Accademia di Belle Arti, vedi Cipriani, 2015, e Sartoni, 2016.

che sfruttasse al meglio l'eredità del passato per formare giovani al servizio del Granducato e della sua capitale, convinse il collegio accademico a far leva sui «forestieri» che vennero «ascritti» o «ammessi» all'organico come Accademici onorari o Accademici professori, purché avessero dimostrato «un vero merito»²⁴⁰. Rispetto agli Onorari, che non venivano chiamati a prender parte alle attività dell'Accademia essendo docenti o liberi professionisti legati ad altre realtà istituzionali italiane o internazionali, gli Accademici professori residenti a Firenze erano coinvolti in prima persona nella didattica: prendendo parte alle adunanze, oppure sostituendo il Maestro o il suo vice nella Scuola cui l'Accademico era associato, nel caso in cui uno dei due fosse mancato per periodi più o meno lunghi; o, infine, laddove il suo nome fosse stato estratto tra quelli che componevano il collegio accademico, riunitosi nella prima adunanza d'autunno, seguendo gli studenti alla Scuola del nudo una volta al mese nel corso dell'anno scolastico, che andava da novembre a settembre²⁴¹.

Non disponiamo, almeno nel periodo di nostro interesse, della lista degli Accademici professori della Prima Classe incaricati di seguire gli studenti e mettere "in azione" il modello alla Scuola del nudo: i risultati degli scrutini vengono registrati nei verbali delle adunanze soltanto dal 1791, quando l'Accademia decide di abolire il posto unico di professore al nudo spettato per sette anni a Tommaso Gherardini, ai primissimi anni dell'Ottocento; periodo in cui, d'altronde, non risulta alcun americano.

La partecipazione di undici Accademici professori alternati di mese in mese al nudo – sistema dunque adottato dal 1791 e proseguito lungo tutto l'arco dell'Ottocento – rendeva sempre vario lo studio sul modello, cui chiunque aspirante artista esterno all'Accademia poteva essere ammesso previo permesso del Maestro di pittura²⁴². In tutte le altre Scuole della Prima Classe, un solo docente (coadiuvato dal suo vice), e selezionato da una commissione specifica nominata ad hoc e sovrintesa dal Granduca, era incaricato di seguire gli scolari ivi ammessi nelle principali fasi del loro percorso di crescita.

L'idea per cui un giovane fosse seguito passo dopo passo dall'inizio alla

²⁴⁰ Vedi il primo statuto dell'Accademia, del 1784, trascritto in Cavallucci, 1873, pp. 57-60.

²⁴¹ Vedi, a tal proposito, Amedei, 2016.

²⁴² Vedi *Statuti e metodi d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze 1813, art. XVII, 3, p. 27.

fine della sua formazione sotto l'egida di una stessa guida, segnava, secondo Jacopo Cavallucci, «un regresso col cambiare totalmente le basi sulle quali poggiava l'insegnamento artistico dato dalla vecchia accademia del disegno, che informavasi ai principi di libertà»²⁴³. La polemica di Cavallucci degli anni Settanta a quel sistema didattico, eco di più aspre critiche sollevate già dalla fine degli anni Quaranta da artisti come Camillo Pucci, che in «La Rivista» di Firenze pubblicava una serie di articoli mirati ad evidenziare i limiti dell'insegnamento artistico figlio dei Lumi²⁴⁴, non teneva conto degli obiettivi cui tendeva l'Accademia riformata. Quest'ultima fu fondata col presupposto di formare artisti in grado di generare «grandi opere» attraverso un percorso didattico che, notava polemicamente Pucci, seguiva un «periglioso sentiero», il quale, secondo lui, «incarcerava» il genio dell'artista in un «madre-forma comune e materiale»²⁴⁵. Le denunce di Pucci a quel sistema accademico, che secondo il suo parere aveva alterato negativamente il più intimo (e antico) rapporto tra allievo e Maestro di bottega, congelando quella «cordialità» tra le due parti che per secoli aveva procurato benefici a generazioni di artisti, entusiasti di avere «una lezione continua palpitante, efficace in vedendo operare il maestro, cosa mai concessa, né possibile in un'accademia»²⁴⁶, vanno però comprese in concorso al clima politico dei tardi anni Quaranta, che alterò gli equilibri seguiti al 1815.

Nel cuore della Restaurazione, per intenderci, a Firenze le condizioni politiche venutesi a creare a seguito del rientro di Ferdinando III nel settembre del 1814 avevano favorito un clima cittadino sereno e pacifico che agevolò, secondo quanto rilevava fra gli altri Pietro Giordani in una commovente lettera ad un'amica da Modena del 1824, uno scambio tra cittadini, libero, interessato, amichevole, disponibile e aperto; dunque tutt'altro che distaccato, sostenuto, e formale, come farebbe intendere Pucci, che, nelle sue aspre lettere sulle Accademie di Belle Arti, analizzava specificatamente quello tra allievo e Maestro d'Accademia²⁴⁷. E anche il pittore americano Thomas Cole – a Firenze nei primissimi anni Trenta, come abbiamo visto, dove studiò alla Scuola del nudo all'Accademia di Belle Arti,

²⁴³ Cavallucci, 1873, pp. 60-61.

²⁴⁴ Vedi Pucci, 1847 (A-B-C).

²⁴⁵ Pucci, 1847 (A).

²⁴⁶ Pucci, 1847 (B).

²⁴⁷ La lettera di Giordani ad un'amica, del 9 gennaio 1824, da Modena, è riportata in Vannini, 1907, p. 7.

come vedremo più avanti – rilevava in una missiva ad un amico del gennaio del 1831, che le opportunità offerte dal contesto accademico, pacifico e aperto, «are greater here [in Florence] than I can except to find elsewhere»²⁴⁸. I benefici procurati anche ai forestieri da quell'ambiente favorevole alla libertà di «privati e sicuri discorsi»²⁴⁹ vennero minati, appunto, dalla fine degli anni Quaranta; tempo in cui l'equilibrio politico della Restaurazione fu alterato da «focolari di piccole sollevazioni» popolari, di cui la Toscana risentì già dal 1846²⁵⁰. Quelle sommosse, destinate a potenziarsi nel corso degli anni, toccarono l'animo di alcuni allievi dell'istituzione fiorentina. Questi ultimi, svegliatisi da un letargo che secondo Pucci aveva accompagnato per decenni i più anziani colleghi assuefatti alle volontà dei maestri d'Accademia, a loro volta dipendenti, vuoi per stima, vuoi per riconoscenza, a quel granduca che li aveva eletti, e la cui politica viene adesso aspramente criticata assieme alla sua autorità, con prepotenza e inquietudine si ribellano a regole accademiche farraginose, generate da un momento storico considerato da superarsi²⁵¹.

²⁴⁸ La lettera di Cole a John L. Morton del 31 gennaio 1831, da Firenze, è citata da Parry III, 1988, p. 118.

²⁴⁹ Vedi sempre la lettera di Giordani citata alla nota 247.

²⁵⁰ Vedi Zobi, 1852, p. 70.

²⁵¹ «Quell'ardore che erasi destato sul principio ne' giovani dopo il primo anno, se non vogliasi dire dopo i primi sei mesi, cominciò a raffreddare», scrive Carlo Milanese al direttore dell'Accademia Antonio Ramirez di Montalvo nel novembre 1851 (la lettera, datata al 4 novembre, è in AABAFi, Filza 40B, ins. 112) raccontando il temperamento irriverente e indisciplinato della nuova generazione di studenti iscritti alla Scuola di scultura all'Accademia fiorentina col «buon» Maestro Aristodemo Costoli, eletto professore di quella Classe nell'aprile del 1851 dopo la quasi decennale esperienza come vice maestro di Lorenzo Bartolini. «E venendo a mancare l'amore allo studio – scriveva sempre Milanese nella stessa missiva –, ne seguì a poco a poco, per naturale conseguenza, l'avversione alla disciplina della Scuola [*sic*], la insubordinazione ai regolamenti, la indocilità al Maestro, che poco o da pochi era ascoltato». Dalla lettera di Milanese si capisce che quei «semi malsani che nel passato anno [1850] erano già entrati nella scuola, e già in parte cominciati nel germinare, portarono fuori i loro frutti malefici»: «L'esercizio mensile de' bozzetti d'invenzione andò in disuso; né il maestro seppe metter fuori l'autorità sua a sostegno del Regolamento che li prescrive. Lasciò correre; e come accade nella gioventù, massime odierna, nemica d'ogni freno, irriverente nell'autorità e al sapere, presuntuosa di se stessa, inquieta e prepotente, veduto che il maestro amava la sua quiete, e non aveva petto da apporre alle pretese e al fare arrischiato ed anche incivile de' giovani, presero animo e si fecero padroni della scuola. Le leggi non furono più rispettate, al Maestro, al Custode non fu dato ascolto; il proprio capriccio, la volontà propria stava presso loro in luogo di legge. L'Ispettore più volte richiamò all'ordine vari tra gli scolari. L'effetto fu momentaneo, perché il Maestro ha sempre cansato di cooperare all'azione dell'Ispettore; o se lo ha fatto, lo ha fatto molto freddamente. Lo scompiglio però toccò al colmo, durante la esecuzione del saggio di studio di quest'anno. Già era dispiaciuto il soggetto scelto dal Maestro, la solita incertezza ed oscitanza sua prima di stabilire la composizione del gruppo (Caino che ammazza Abele), aveva disanimato e sfiduciato i giovani innanzi di cominciare. Concludevano poco, quistionavano tra loro, non stavan d'accordo, perché chi voleva lavorare nella figura del Caino quando gli altri volevano a quella dell'Abele; chi voleva modificare l'azione delle figure, chi voleva si mantenesse quella messa dal Maestro, chi

Prima che venisse meno l'equilibrio politico della Restaurazione, la cui crisi favorì, fra l'altro, la formazione di gruppi autonomi come quello dei Macchiaioli, l'istituzione artistica fiorentina si proponeva di educare nuove generazioni di artisti in grado di servire la Patria (cioè la Toscana, e null'altro²⁵²) e di contribuire al benessere intellettuale dell'intera comunità attraverso opere che, secondo Niccolò Tommaseo, «con eleganza», «rassicurassero e nobilitassero gli intelletti»²⁵³.

Come abbiamo visto, l'Accademia si fece veicolo per educare le nuove generazioni di artisti a creare quadri e sculture che, vista la loro missione, «commovessero» lo spettatore elevandolo «dallo stato volgare»²⁵⁴. L'«accurato confronto» coi forestieri, sempre più coinvolti nel tempo della Restaurazione (e meno dopo il 1848) a prender parte alle attività dell'Accademia, particolarmente alle sue mostre autunnali, diventò l'occasione attraverso la quale l'intera comunità – e più specificatamente gli artisti, professori e studenti – ampliò le sue conoscenze, gli stimoli, così da trarne vantaggi per l'arricchimento dei propri «documenti morali artistici, e politici ancora»²⁵⁵: è nel confronto con le «genti straniere», specie se provenienti da culture lontane (lo notava Michele Leoni nella recensione di un viaggio in America nelle pagine dell'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux del 1822), che si può imparare a «torre altresì a grado a grado, o scemare almanco gl'impedimenti e i pregiudizi, che dividon [...] le varie tribù dei mortali, e formar di tutte un gran corpo d'interessi comuni. La qual

trovava da dire una cosa, chi d'un'altra, insomma era un disordine, uno scandalo. E il Maestro, persuaso che a male così profondo bastassero le parole dolci, le affettuose maniere, usava indulgenza e tolleranza continuamente. Allora i giovani dalla paura sua prendevano baldanza più che mai, e ridevano volentieri della sua povertà di spirito, la stima dovutagli era caduta. Sugli ultimi, quando il tempo della Esposizione era imminente [...] fecero cambiamenti come parve a loro; alcuni (Ippolito Giorgi ed Egisto Nelli) tolsero la figura dell'Abele senza farne motto al Maestro; poi veduto di non poter finire il saggio, il Nelli buttò giù la creta, il Giorgi la lasciò là per lavorare alla figura del Caino (la sola rimasta) nelle vacanze o nel suo Studio».

²⁵² Vedi D'Ancona, 1908, p. 9, dove si raccontava l'infanzia del poeta Giuseppe Giusti. Giuseppe, «secondo l'alto vedere del cavalier Domenico» (suo padre), «doveva diventare un imperial-regio Auditore, che, con buona volontà, piegando la schiena ed umilmente strisciando, poteva, chi sa?, diventare un giorno, con lustro della casata, un pezzo grosso nell'amministrazione toscana. Gli ideali alti e sereni della scienza e della patria non brillavano agli occhi dell'universale né attraevano gli animi: e a che avrebbe giovato l'affaticarsi per acquistar dottrina? La patria poi era il granducato, e basta [sic]. Il destino individuale era determinato dalla consuetudine delle famiglie e delle necessità de' tempi: e alla gioventù non restava che sfrenarsi in quei pochi anni e godere, fino al momento di curvarsi alla disciplina delle norme fissate per l'uomo serio».

²⁵³ N.N., *Della Bellezza Educatrice, Tomo II. De' nuovi Scritti di N. Tommaseo* cit.

²⁵⁴ G.B.B., *Sulle Arti*, in «Giornale del Commercio», 14 novembre 1838.

²⁵⁵ *Ibidem*.

veduta aver può forse colore di sogno»²⁵⁶.

In quel clima quieto e sereno, il giovane aspirante artista si affidava al Maestro d'Accademia. Questi, disponibile a seguirlo privatamente su cauzione per tamponare quelle lacune che non gli avrebbero permesso l'accesso alla tanto ambita Scuola di un'istituzione considerata tra le migliori in Europa, ne indirizzava il percorso teso soprattutto a fornire alla futura matricola quegli strumenti necessari per permettergli, una volta entrato nella scuola, di rimanere al passo coi compagni e soprattutto seguire con facilità e giusta concentrazione le indicazioni del Maestro di riferimento. L'americano John Cranch, che a Firenze seguì assieme ad un sostanzioso gruppo di connazionali i corsi di nudo dal dicembre del 1831, riportava nel già citato diario, conservato in microfilm presso gli Archives of American Art dello Smithsonian Institution di Washington D.C., che gli esercizi cui era sottoposto da Giuseppe Bezzuoli si basavano essenzialmente nella pratica del disegno quotidiano, alternando, come vedremo, lo studio dell'anatomia con quello del modello vivo²⁵⁷.

Una volta verificato il livello dell'aspirante artista tramite un esame estemporaneo consistente nella copia di una delle statue che componevano la collezione dei gessi dell'istituzione da farsi in presenza del Maestro di pittura (o del suo vice)²⁵⁸, e una volta superata quella prova, il giovane avrebbe avuto più facile accesso ai locali dell'Accademia. Gli iscritti a pittura, per esempio, ma anche quelli di scultura – specialmente se allievi del primo anno di Lorenzo Bartolini che fu professore tra il 1839 e il 1850, anno della morte²⁵⁹ – avevano la possibilità di lavorare anche sui capolavori spoliati ai conventi e monasteri soppressi negli anni napoleonici, che erano

²⁵⁶ Vedi Leoni, 1822, p. 391.

²⁵⁷ Nel suo diario, Cranch riportava, per esempio, che già il 6 luglio del 1831 (era arrivato a Firenze il 29 giugno di quello stesso anno) incontrò Bezzuoli una prima volta; occasione a seguito della quale i due stipularono un contratto privato, della durata di tre mesi, che impegnava il Maestro a rivedere settimanalmente i lavori del giovane americano, consistenti nello studio quotidiano dell'anatomia e del modello preso dal vero (vedi Cranch – *Italian Journal*», 6-7 luglio 1831).

²⁵⁸ Vedi la lettera di William Blundell Spence a Hiram Powers, s.d., in *Hiram Powers Papers*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.: «Bezzuoli came to me in the caffè last night and asked me whether I knew you, of course I said yes, he then begged me to ask a favour of you, viz, that you would write him a few lines of recommendation for a young American artist [*sic*], who it seems came to him, and said he wished to be under his direction upon which, as it was a holy day and no one in the academy, he told this young man (who comes to our academy and whose name he does not know) to make a sketch from the Discobolo in order to see his proficiency in the art».

²⁵⁹ Vedi a tal proposito Bellesi, 2016, in particolare le pp. 48 ss.

in parte custoditi in alcune sale dell'Accademia di Belle Arti.

La didattica di tutte le Scuole dipendeva generalmente da un programma ben strutturato, omologato tra gli studenti di una stessa classe, ed era mirato essenzialmente a potenziare in loro quella «parte filosofica dell'arte» che li avrebbe facilitati nei concorsi triennali (cui potevano iscriversi artisti non per forza legati all'Accademia di Firenze), in quella emulazione (che si svolgevano ogni anno coinvolgendo gli studenti registrati alle diverse scuole), e soprattutto nella futura carriera professionale²⁶⁰. Gli esami finali, seguiti dal «rito della premialità», la cui «fisiopatologia» nel tempo che va dalle riforme di Pietro Leopoldo all'Unità d'Italia è stata ricostruita recentemente da Enrico Sartoni²⁶¹, erano uno dei momenti fondamentali nella vita dell'istituzione. Le verifiche al termine del percorso scolastico, chiamate appunto di *emulazione*, secondo un'espressione più volte ripresa da Vasari nelle sue *Vite* – «la emulazione e la concor[r]enza che virtuosamente operando cerca vincere e soverchiare i da più di sé per acquistarsi gloria et onore è cosa lodevole e da essere tenuta in pregio come necessaria ed utile al mondo»²⁶² –, erano l'occasione per l'allievo di mostrare al pubblico le sue qualità.

A seconda della classe cui il giovane era iscritto, l'esame di emulazione consisteva nell'eseguire in un dato tempo un tema prescelto dal docente della Scuola di riferimento, consigliato anche dal collegio accademico. Per quanto riguarda la Scuola del nudo, l'artista avrebbe dovuto eseguire, a seconda della sua specialità, un ex-tempore dal modello vivo con la tecnica della matita su carta, dell'olio su tela, o sbizzando un pezzo di creta. Concluso l'esame, la commissione giudicatrice composta dal Professore titolare della cattedra e da alcuni Accademici professori, decretava il vincitore, il cui bozzetto veniva conservato tra le collezioni dell'istituto ed era esposto permanentemente in una delle aule dell'Accademia; gli altri lavori erano mostrati al pubblico nelle mostre autunnali, e poi resi al suo autore.

Riporta il pittore americano Rembrandt Peale, che come abbiamo visto visitò Firenze nel 1829, occasione nella quale aveva esposto in Accademia

²⁶⁰ Sull'insegnamento nelle Accademie di Belle Arti in Italia nel tempo della Restaurazione, vedi Benci, 1824 (in particolare pp. 34-46).

²⁶¹ Vedi Sartoni, 2016.

²⁶² Lo scriveva Giorgio Vasari in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riuiste et ampliate*, III, Firenze 1568, p. 352 (il passo è trascritto *ivi*, pp. 151-152).

due ritratti, quello di George Washington e quello dell'amico scultore Horatio Greenough, che le mostre di fine anno erano organizzate «in various rooms [of the Academy] (only one of which is sky-lighted) temporarily disembarassed of their benches, drawing boards, easels and students, and open to the free passage of all that choose to range through them»²⁶³. E le prove d'esame – «the studies from the academy figure, an historic subject, and architectural and other drawings, done in competition for the prizes annually awarded by the academy» –, erano collocate immediatamente prima di «models of fruit in wax, specimens and engraving, penmanship, & c.», ma subito dopo i gessi riproducenti i capolavori dell'antichità, le «series of paintings by the early masters», e le opere d'arte contemporanea, inviati da artisti di passaggio o residenti a Firenze e piazzati «low, in a single row, [that] conduct you from room to room»²⁶⁴.

Parte II. I primi statunitensi: 1817-1825.

II-A. Gilbert Stuart Newton e William Main.

Nel maggio del 1818, il «The North American Review and Miscellaneous Journal» riportava che nell'autunno precedente il giovane pittore americano Gilbert Stuart Newton aveva ricevuto molti onori all'Accademia di Belle Arti di Firenze. All'annuale mostra di fine anno del '17, egli aveva difatti esposto «a portrait, which he painted of himself». Il quadro, oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 42), «first brought him into notice, and was viewed with admiration at the exhibition»²⁶⁵.

Nato ad Halifax, Nuova Scotia, nel 1794, Stuart Newton era il dodicesimo e ultimo figlio di Henry Newton, «Collector of Majesty's Customs» in quella provincia, nonché nipote del pittore Gilbert Stuart, famoso per i tanti ritratti di George Washington²⁶⁶.

A Firenze, Stuart Newton arrivò nell'anno 1817; qui rimase per molti mesi dopodiché si trasferì definitivamente in Inghilterra, a Londra, dove morì nell'agosto del 1835. All'Accademia di Belle Arti, l'americano frequentò i

²⁶³ Peale, 1831, p. 233.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ «The North American Review and Miscellaneouse Journale», maggio 1818, vol. VII, nr. XIX.

²⁶⁶ Fra i tanti studi su Gilbert Stuart, rimando principalmente a Miles, 2004.

corsi di disegno in figura con Pietro Ermini, alla cui scuola fu ammesso per il tramite del pittore pistoiese Niccola Monti, Accademico Professore e vice maestro in quella classe. «Un bel giorno», scriveva quest'ultimo in uno dei tanti racconti autobiografici, «mentre davo le mie lezioni mi vedo presentare dal custode due giovani della età di vent'anni circa». I due erano Stuart Newton, appunto, e il connazionale William Main, futuro incisore²⁶⁷. Gli americani, riportava il pistoiese, «dimandavano un posto nella mia Scuola, l'ottennero: feci loro disegnare i principj che disegnarono poi da veri principianti ... erano insomma i più deboli della scuola»²⁶⁸.

Pur con scarsi risultati, Stuart Newton seguì con l'amico Main i corsi di disegno (sezione «bassi rilievi») di Monti ed Ermini, il quale lo giudicò di «buona condotta molta disposizione non ordinario Profitto»²⁶⁹. Le lezioni di disegno, propedeutiche alla Scuola di pittura, prevedevano un percorso che potenziasse nell'allievo la capacità di «mettere insieme, ed ombrare convenientemente dal rilievo»²⁷⁰. I corsi tediaron fin dall'inizio il giovane Stuart Newton, il quale, abituato dallo zio a dipingere direttamente dal vero senza alcuna preparazione di disegno, chiese a Monti di abbandonare le matite per lavorare subito coi pennelli:

Io – riportava Monti – gli dissi che non potevo compiacerlo perché gli Statuti dell'Accademia obbligavano lo scolare a percorrere tutti i gradi delle diverse Scuole prima di giungere a quella di Pittura: non mi rispose. Dopo vari giorni mi domandò se gli permettevo di dipingere nella propria casa: non potei impedirglielo. In capo a quindici giorni o venti mi pregò recarmi in sua casa per vedere qual cosa che gli aveva dipinto [Fig. 42]. V'andai, nel tempo che salivamo le scale mi disse che non m'aspettassi veder gran cosa, essendo molto tempo che non aveva toccato i pennelli: io mi ci era preparato: ma quale fu la mia sorpresa all'aspetto del di lui ritratto, che vivo, vivo, pareva che mi parlasse! E come disegnato! Come dipinto! Con che bel colore! Rimasi così meravigliato che non potei fare a meno di dimenticare in quel momento la condizione mia di maestro, pregandolo a rendere a me in casa quelle lezioni che avevo date a lui all'Accademia: lo pregai in seguito mostrare quel suo quadro al Signor Benvenuti, il quale vedutolo e fattolo vedere a

²⁶⁷ L'incontro fra Stuart Newton, Main e Monti è raccontato da questi in un aneddoto trascritto da Roberto Giovannelli in Giovannelli, 2016, pp. 141-143.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Elementi di Disegno di Figura di detta Accademia per l'Anno Scolastico 1818*, in AABAFi, *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1816, 1817, 1818*, nr. 62 (sezione «bassi rilievi»).

²⁷⁰ *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze cit.*, p. 21.

tutti rimasero non meno di me meravigliati²⁷¹.

Dopo esser stato esposto all'annuale mostra di fine anno, l'autoritratto attirò l'attenzione dell'intera comunità cittadina: «Several distinguished personages», riportava il «The North American Review and Miscellaneous Journal», commissionarono al giovane americano un ritratto²⁷².

Per riconoscenza al suo Maestro che gli procurò notorietà e nuove commissioni, il giovane Stuart Newton, «il più buono ed il più modesto giovine del mondo»²⁷³, pensò di omaggiare Monti con un ritratto, ancor oggi conservato a Pistoia (Fig. 43). L'americano, scriveva il pistoiese,

pregò me ad acconsentire egli facesse il ritratto mio alla quale cosa di buon animo mi prestai [...] per divenir possessore di una testa dipinta da sì bel pennello. Difatti vi pose subito mano e fece il più bel ritratto che dei moderni io m'abbia mai veduto²⁷⁴.

L'altro studente che si presentò in un giorno del 1817 alla Scuola di disegno da Monti in compagnia di Stuart Newton, era William Main, come abbiamo detto. A differenza del compagno, che, nell'arco di pochi mesi, lasciò Firenze (pare su consiglio della contessa d'Albany²⁷⁵) per spostarsi a Londra, Main rimase in città per almeno quattro anni.

Main era nato a New York, attorno al 1796²⁷⁶. La sua occupazione nel tempo che precedé l'arrivo in Toscana, nell'autunno del 1816, è sconosciuta. Sappiamo tuttavia che era sempre interessato per l'intaglio. Quando nel '16 fu a conoscenza che a New York era ospite di alcuni amici uno dei più affermati incisori italiani del tempo, cioè il bolognese Mauro Gandolfi, Main fece di tutto per conoscerlo così da imparare i primi rudimenti del mestiere. Scriveva difatti Gandolfi nel diario relativo al soggiorno americano nel 1816 che, poco prima di salpare da New York per Livorno,

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² «The North American Review and Miscellaneous Journale», maggio 1818, vol. VII, no. XIX.

²⁷³ Giovannelli, 2016, pp. 141-143.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Vedi «Scribner's Monthly», marzo 1881, Vol. XXI, nr. 5: «In 1815 Mr. Newton went to Italy to study [...]. In Florence he painted a portrait of an official, which was so admired that the young artist was quite elated, and this friend, the Countess of Albany, who had been the wife of the "Young Pretender", and at that time of which I write was the wife of Alfieri, advised Mr. Newton to go to England, which she thought the best school of the arts».

²⁷⁶ Per la biografia di Main, rimando soprattutto a McNeely Stauffer, 1907, p. 169-170.

eccovi il giovane William Maur [*sic*] accompagnato da alcune persone. Devo premettere che questo americano, entusiasmato per l'intaglio, era di continuo da me e persuaso l'aveva, che l'Italia è la vera maestra e coltrice delle arti libere, perciò aveva indotto diversi suoi amici a fargli una pensione di un dollaro al giorno per tre anni, e questi vi acconsentirono, purchè io m'incaricassi di ammaestrarlo, e meco condurlo. Un di lui fratello che era il contabile del ricco Gragham, proprietario di grosse navi, fra le quali il magnifico Tridente di 800 tonnellate destinato a far vela in agosto per Gibilterra, Livorno, e poi nelle Indie a Calcutta; quindi William veniva in esso spesato. N'ebbe egli a morir di dolore quando udì, che aveva già fissato di rivedere Parigi, e poscia l'Italia; insomma egli fece tanto, che m'indussi per compiacere quei signori di cambiare pensiero, ed essi mi scontarono nel nuovo contratto li 50 colonnati che sborsato aveva di caparra, obbligandosi inoltre di spesar me, e la mia donna per tutto il soggiorno che far si doveva in Gibilterra²⁷⁷.

Una volta attraccati a Livorno, il 24 settembre 1816, Gandolfi, la moglie e Main raggiunsero Firenze, dove il bolognese abbandonò il giovane americano al suo destino. Riportava nel 1834 William Dunlap nel libro dedicato alle biografie dei principali artisti americani contemporanei, che «on their arrival at Florence, or in its vicinity, Main arose on morning, and, to his utter astonishment, found his friend [Gandolfi] decamped, and left him to shift for himself»²⁷⁸.

Senza perdersi d'animo, Main si iscrisse subito al corso d'incisione in rame con Raffaello Morghen, presso il quale studiò diligentemente nel corso dei seguenti tre anni, distinguendosi «per la particolare sua diligenza e pulizia» tecnica²⁷⁹. All'Accademia, Main seguì con «buon profitto» anche i corsi di disegno con Pietro Ermini, come abbiamo visto; e quelli di pittura con Pietro Benvenuti, cui risultava iscritto nel dicembre del 1818²⁸⁰. D'altronde,

²⁷⁷ Il diario di Mauro Gandolfi, pubblicato nel numero 6 del gennaio 1834 nella «Gazzetta privilegiata di Bologna», è consultabile nel seguente sito internet: <http://www.storiaememoriadibologna.it/gandolfi-mauro-481181-persona>.

²⁷⁸ Dunlap, 1834, vol. II, p. 444.

²⁷⁹ Vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Incisione in Rame di detta Accademia per l'Anno Scolastico 1818*, in ABAFi, *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1816, 1817, 1818*, nr. 12, dov'è specificato che, nel dicembre 1816, «Guglielmo Main», figlio di «Andrea negoziante» e nativo di «Nova Yorch», aveva 20 anni.

²⁸⁰ Vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Disegno di detta Accademia nell'anno 1817*, in ABAFi, *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1816, 1817, 1818*, nr. 6, dov'è specificato che «Guilielm Mayer» di «Novyork», di anni 19, risultava iscritto a quel corso il 1 dicembre 1816; abitava in via Calzaioli nr. 6087; nello spazio relativo al giudizio del Maestro è scritto: «Nativo d'America molto profitto».

pur frequentando con buoni risultati anche le lezioni di quest'ultimo professore, la passione per «l'Incisione in Rama [sic]» superò qualsiasi altro indirizzo artistico²⁸¹.

Concluso brillantemente il percorso formativo a Firenze, che gli procurò amicizie con incisori coetanei come Antonio Perfetti o col paesista inglese John W. Morgan, dei quali serbò il ricordo affettuoso anche più avanti negli anni²⁸², Main rientrò in America equipaggiato di un tavolo da incisore che le fonti ricordano essergli stato regalato da Raffaello Morghen²⁸³. Tuttavia, Main, che fu fra i fondatori della National Academy of Design di New York, «was a long time without employment»²⁸⁴. Occasionalmente, riportava sempre Dunlap, «he used to get a commission to cut a doorplate or visiting card, and that was his share of *patronage!*»²⁸⁵. Fra le commissioni più rilevanti, va ricordata l'incisione del ritratto di John Henry Hobart, dipinto da J. W. Paradise (Fig. 44), che fu pubblicata nel frontespizio del libro, curato da John Frederick Schroeder, intitolato: *Memorial of Bishop Hobart. A Collection of Sermons on the Death of the Right Reverend John Henry Hobart, D. D., Bishop of the Protestant Episcopal Church in the State of New-York: with a Memoir of His Life and Writings* (New York, 1831).

²⁸¹ Vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Pittura di detta Accademia nell'Anno 1819*, in AABAFi, *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1819-1820-1821*, nr. 42, dov'è specificato che nel dicembre del 1818 Main, iscritto a quel corso, abitava in via del Ciliegio, nr. 6087. Pietro Benvenuti riportava: «Frequenta e profitta, ma si è dedicato all'Incisione in Rama [sic]».

²⁸² Vedi la lettera di Main a Giacomo Ombrosi del 29 ottobre 1828: «Dear Sir – scriveva Main a Ombrosi – the departure of Mr. Rembrant [sic] Peale one of our most distinguished artist afford me this opportunity of writing a few lines to my old friend. Mr. Peale needs not my letter to be made acquainted with you [...]. Please present my respectful compliments to Mess.re Benvenuti and Morghen and also have the goodness to make Mr. Peale acquainted with them. As Mr. Peale project is so intimately connected with the advancement of the fine arts in this country as well as spreading the fame of your much loved Italia. I have no doubt he will meet with every attention and assistance from your artist. Introduce him in your walk to the Gallery if you please to my friend Sig.r Masselli who may he service to him if he engaged there. Give my respects to Mr. Perfetti and thank him for the beautiful print he sent me by Mr. Weir which I received a few weeks since since [sic] my return to this City from a residence at the South. If Mr. J. W. Morgan the english [sic] landscape painter is in Florence you would much oblige me by uniforming him I should like to hear from him. You may hear of him by engraving of Mess. Donat [sic]».

²⁸³ Vedi McNeely Stauffer, 1907, p. 169-170.

²⁸⁴ Dunlap, 1834, vol. II, p. 444.

²⁸⁵ *Ibidem*.

II-B. Robert Walter Weir.

Pochi furono gli artisti americani che nel corso della prima metà degli anni Venti risultavano iscritti ai corsi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Tuttavia, da una lettera di Pietro Benvenuti del luglio 1823 indirizzata al direttore degli Uffizi²⁸⁶, ricaviamo che, fra quei pochi, c'era il newyorkese Thomas MacCleland. Di quel pittore (chiamato da diverse fonti biografiche anche McLelland nonché M'Lelland, o M'Cleland), che Benvenuti dice esser stato suo allievo alla scuola di pittura (cosa d'altronde non confermata dai registri dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti), abbiamo scarsissime notizie²⁸⁷. Tuttavia, di lui ci restano i ritratti di Samuel Bard e di John Bowden (i quadri sono tuttora conservati alla Columbia University), la cui datazione è però precedente al soggiorno fiorentino dell'americano.

Dopo MacLeland, nel maggio del 1825, un imprecisato «Roberto Wreiz», di origini statunitensi, fu iscritto nei registri della Scuola di pittura. Il commento di Pietro Benvenuti sulla condotta di quell'allievo recitava laconicamente: «Quello non frequenta»²⁸⁸.

Il nome dell'aspirante pittore era, in verità, Robert Walter Weir, di New York, il quale, una volta rientrato in America dopo un lungo soggiorno in Europa, ricoprì incarichi prestigiosi fra cui, in particolare, quello di professore di disegno presso la United States Military Academy di New York. Fra gli anni Trenta e Quaranta, Weir eseguì anche una delle sei grandi tele della Rotunda dello U.S. Capitol di Washington D.C., il cui soggetto fu ispirato al viaggio dei primi coloni americani che nel 1620 salparono da Delft Haven, in Olanda, per raggiungere le coste del Nord America²⁸⁹ (Fig. 45).

Weir era giunto a Firenze nei primi mesi del 1825 col precipuo intento di perfezionarsi nella pittura. La sua sensibilità, attratta da pennellate buttate sulla tela con «bold, dashing, apparently off-hand execution»²⁹⁰, lo aveva

²⁸⁶ Vedi ASGF, Filza XLVII, II, *Permessi di copia*, 9 luglio 1823.

²⁸⁷ Le poche notizie su MacCleland sono riportate da Groce-Wallace, 1975, e Young, 1968 (*ad vocem*) dove si riporta che l'americano era nativo di New York, città dove fu attivo come ritrattista.

²⁸⁸ Vedi *Ruolo degli Studenti Nella Scuola di Pittura di detta Accademia per l'Anno 1826* in AABAFi, *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1825.1826.1827*, nr. 34.

²⁸⁹ Su Weir rimando, in particolare, alla biografia della figlia pubblicata nel 1947 (Weir, 1947); per quanto riguarda l'opera custodita nella Rotunda di Washington D.C. vedi Abrams, 1993.

²⁹⁰ Dunlap, 1834, vol. II, p. 389.

portato a studiare, fra gli *Old Masters*, «those who excelled in embodying their ideas with the fewest touches, and those to nicely laid on as to express all that labor and high finish could accomplish»²⁹¹. Fra i pittori contemporanei fiorentini, dei quali Weir registrava un comportamento curiosamente schivo, «secluded from each other», forse a causa, secondo lui, «by a little mean jealousy, which prevents that sociability and communication of ideas»²⁹², egli fu attratto soprattutto da Giuseppe Bezzuoli, che a quel tempo era impegnato nell'esecuzione dell'*Entrata di Carlo VIII a Firenze* (Fig. 35). I lavori di Bezzuoli – raccontava Weir all'amico Dunlap – «have great brilliancy as well as depth in transparency; and may entitle him to the reputation of being the best colorist of the present Italian school»²⁹³.

Iscritto all'Accademia di Firenze alla Scuola di pittura con Benvenuti, Weir si scontrò fin da subito con una didattica mirata essenzialmente a perfezionare nei giovani la «grande cura e precisione» del disegno:

It was no easy matter to throw off my loose habits, and it costs me some trouble to accomplish it; but when done, I took delight in studying nature in every detail, and the very dryness that I before despised, now pleased me as correctness and truth²⁹⁴.

Dei quadri di Pietro Benvenuti, Weir ammirava la composizione e il disegno delle figure ma ne criticava la totale mancanza di ricchezza cromatica. «He [Benvenuti] seems to have paid less attention to colouring than formerly», scrive Weir ad un amico americano²⁹⁵; aggiungendo:

Having been for several years occupied work in fresco, in the Pitti palace, [...] the mode of painting, of great service in giving a facility and quickness of execution, is, I think, detrimental to colouring, as it is there less necessary, than in oil, though there are examples of some who have coloured equally well in fresco, as in oil, particularly Guercino and Pietro da Cortona, the first of whom I look upon as the greatest fresco painter, for effect and colour, that ever lived²⁹⁶.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² È questo ciò che Weir riportava in una lettera ad un amico, da Firenze, del 9 aprile 1825, trascritta in N.N., *Letter from an Artist in Italy*, in «The New York Review and Athenaeum Magazine», 1 ottobre 1825.

²⁹³ Dunlap, 1834, vol. II, p. 391.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 389.

²⁹⁵ Vedi *Letter from an Artist in Italy* cit.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Le lezioni del professore aretino miravano, da un lato, attraverso l'esercizio del nudo, a «accustoming the eye to see nothing but light and shade»²⁹⁷; e, dall'altro, a familiarizzare con tecniche pittoriche come l'affresco, che il Maestro avrebbe poi applicato nel ciclo decorativo della Cappella dei Principi a San Lorenzo, dipinto fra il 1827 e il '36. Quella didattica, che poco si sposava alle necessità del pittore americano, costrinse Weir ad abbandonare definitivamente (dopo pochissime settimane) Benvenuti e la sua scuola. Scriveva infatti l'americano, sempre a Dunlap:

I conceived my time misspent in acquiring, what at home would perhaps never be required of me; I therefore left my witty master, and the society of gods and centaurs, and went to the fields of study nature as she is, content to take her with all her faults, and leave to others the colder and more circuitous route of approaching her shrine through halls of Grecian art²⁹⁸.

Parte III. Statunitensi alla Scuola del nudo: 1828-1832.

III-A. L'ammissione alla Scuola del nudo e lo studio dell'anatomia.

Quando l'incisore bolognese Mauro Gandolfi visitò la Pennsylvania Academy of Fine Arts di Philadelphia in occasione del suo viaggio in Nord America nel 1816, notava che «giammai fra loro [gli americani] sortirebbero buoni pittori di storia, se prima non vincevano il puerile pregiudizio di non studiare il nudo»²⁹⁹. Fino a quel momento, accademie come la Pennsylvania Academy of Fine Arts avevano organizzato soltanto pochi corsi di nudo fra il 1812 e il '13 col sostegno finanziario di piccole Society of Artists.

La reticenza a quella pratica accademica va interpretata come il riflesso del puritanesimo americano profondamente radicato nella cultura del paese, che non accettava alcuna nudità in arte, né maschile né tantomeno femminile, pure declinata su soggetti mitologici. Per non incorrere in inutili polemiche, nel 1815, Charles Willson Peale sconsigliava, per esempio, il figlio Rembrandt di esporre il quadro intitolato *Dream of Love* in una mostra

²⁹⁷ Dunlap, 1834, vol. II, p. 390.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Lo riporta Gandolfi nel suo diario (vedi <http://www.storiaememoriadibologna.it/gandolfi-mauro-481181-persona>, capitolo nr. 48: *Accademia di Belle Arti*).

pubblica organizzata nel museo da questi fondato a Baltimora. Il dipinto, andato distrutto in un incendio all'inizio degli anni Venti dell'Ottocento, raffigurava una giovane nuda distesa in una grotta che respingeva gli incantesimi di Amore: «I have my doubts that you cannot be safe with making an exhibition of *nudities*», scriveva Charles al figlio Rembrandt nel giugno del '15, aggiungendo: «You know very well that it is all important to keep clear of every offence to religious societies; you must know that if they take it into their heads that such exhibition are improper, they inveteracy knows no bounds, and your Establishment of the Museum may suffer irreparable injuries»³⁰⁰.

Nei più maturi anni Trenta, grazie alle iniziative promosse dalla più recente National Academy of Design, fondata a New York nel dicembre del 1826 da un gruppo di ex-studenti della più antica American Academy of Fine Arts, gli artisti sembrano sempre più convincersi che, come scriveva il pittore John Rubens Smith nel suo manuale intitolato *A Key to the Art of Drawing the Human Figure* (Philadelphia, 1831), «is impossible to draw a figure any ways clothed, without understanding its construction»³⁰¹. Nell'anno di pubblicazione di quel libro, arrivavano a Firenze per studiare in Accademia alcuni membri della National Academy of Design di New York: Thomas Cole, John Cranch e Henry Greenough, fratello dello scultore Horatio³⁰².

Secondo lo Statuto dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 1813, invariato nelle edizioni della prima metà del secolo, la Scuola del nudo era aperta «agli Scolari dell'Accademia, e agli esteri», previa ammissione del maestro di pittura³⁰³. Non è facile capire quali e quanti artisti americani – e di altra nazionalità – avessero preso parte a quella Scuola nel corso

³⁰⁰ Lettera di Charles Willson Peale a Rembrandt Peale, del 4 giugno 1815, riportata da Gerdt, 1974, p. 44.

³⁰¹ Quel passo è riportato *ibidem*.

³⁰² Su Henry Greenough, vedi Greenough (Frances Boott), 1887. Henry era fratello minore di Horatio; era molto amico del pittore Washington Allston dagli anni in cui i due, insieme anche al fratello, frequentavano i corsi universitari ad Harvard tra il 1823 e il '25. Henry fu a Firenze tra il 1830 e il '33. In Toscana, insieme a Cole e a Cranch – cui era legatissimo, stando ai racconti del diario di quest'ultimo – prese parte ai corsi di nudo all'Accademia di Belle Arti, tempo in cui c'era un altro americano, sempre di Boston, John Christopher Gore, futuro cognato di Horatio. In Toscana, Henry visitò Volterra assieme a Cole e a Cranch tra l'agosto e il settembre del '31, e (solo con Cole) il convento di Vallombrosa. Infine, fu nuovamente in Italia nel corso degli anni Quaranta; tempo in cui raccolse materiale per il romanzo intitolato *Ernest Carroll, or An Artist Life in Italy – A Novel*, pubblicato a Boston nel 1858.

³⁰³ Vedi *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze* cit., p. 27.

dell'Ottocento, oltre ai tre già citati. Soltanto dall'ultimo decennio del secolo, infatti, l'Accademia fiorentina si dotò di un apposito registro. Per avere un quadro comunque approssimativo di chi avesse preso parte a quella Scuola prima dell'apparizione del registro, è necessario consultare, oltre ai diari o le corrispondenze degli artisti, anche le filze degli affari, e, nello specifico, i fascicoli relativi ai concorsi di emulazione annuali conservati nell'archivio storico dell'Accademia di Firenze, i quali, ammettendo all'esame finale solo coloro che avessero seguito le lezioni di nudo nei mesi precedenti la data di inizio del concorso, forniscono la lista completa dei concorrenti delle singole discipline, le quali includevano lo studio del modello fermato con la matita su carta, in creta, e ad olio su tela.

Per quanto riguarda gli americani, nel corso della prima metà dell'Ottocento risultano iscritti Francis Kinloch, del South Carolina (egli fu uno scultore dilettante allievo di Horatio Greenough a Firenze³⁰⁴), e un certo Brown M.E.D: entrambi furono iscritti all'esame di nudo nel cuore degli anni Trenta³⁰⁵.

L'ammissione era riservata ad un certo numero di studenti, e dipendeva

³⁰⁴ Su Kinloch, vedi Wright, 1960, e Amedei, 2016.

³⁰⁵ Vedi *Concorso annuale di Firenze. Prospetto dei Signori Concorrenti ai Premi d'Emulazione della prima Classe dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti, per l'Adunanza del 13 7mbre 1835*, in ABAFi, Filza 24 (1835), f. 66. Fra gli iscritti della scuola di Nudo in Disegno risultava iscritto al nr. 2 Francis Kinloch, «d'America», e al nr. 3 l'amico Alfred Stevens, pittore inglese e allievo di Giuseppe Bezzuoli, che, in quel caso viene erroneamente detto anche lui «d'America». In quell'anno, risultavano almeno 17 iscritti al concorso di Nudo in disegno, tra cui, oltre a Kinloch e Stevens, Pio Fedi, Gaetano Cannicci, di S. Gimignano; Cesare Masini, di Bologna; Domenico Baroni, di Modena; Vincenzio Carlesi, di Pistoia; Oreste Cambi, di Firenze; Carlo Chelli, di Livorno; Olimpio Bandinelli, di Firenze; Martino Benelli, di Prato; Angiolo Andreini, di Siena; Niccolò Fontani, di cui non è specificata la città di origine; Enrico Pollastrini, di Livorno; Carlo Zatti, del quale non conosciamo nemmeno in questo caso il paese di origine; Giulio Piatti, di Firenze; Giovanni Maestrelli, di Empoli; e infine Annibale Marianini, di Buti – di origine incerta – che si aggiudicò il premio finale. Nel 1837, nuovamente Kinloch (chiamato erroneamente nei documenti «Francesco Rlnoch») risultava iscritto al concorso di emulazione nella Scuola di Nudo in disegno: vedi *Concorso Annuale di Firenze. Prospetto dei Signori Concorrenti ai Premi d'Emulazione della Prima Classe dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti per l'Adunanza del 10 7mbre 1837*, in ABAFi, Filza 26, f. 70. In quest'ultimo caso, i compagni che presero parte all'esame finale assieme a Kinloch erano: Giuseppe Marchini, di Montevarchi; Ernesto Borghi, di Firenze; Enrico Pollastrini, di Livorno; Giovanni Casale, di Livorno; Gaspero Farchi, di Firenze; Coriolano Sodi, di Firenze; Carlo Chelli, di Livorno; e infine un certo Finzi, di cui non sappiamo il nome di battesimo né l'origine. Infine, nel 1839, M.E.D. Brown e un certo «Trny» d'America partecipano al concorso del premio "Nudo in olio", senza vincerlo – *Concorso Annuale della Prima Classe dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze, e dei Premi da conferirsi agli studenti di detta Accademia per l'Anno 1839*, in ABAFi, Filza 28, f. 78. Suoi compagni furono in quel caso: Giuseppe Bosano, di Genova; Angiolo Tosi, di Vercelli; Luigi Manaresi, di Imola; l'inglese William Spence; Raffaello Faldi, di Firenze; Giacomo Fiamminghi, di Parma; Ignazio Tosi, di Genova; Giuseppe Marubini, di Montevarchi; e nuovamente Coriolano Sodi, di Firenze.

dalla buona conoscenza dell'anatomia unita alla sufficiente capacità tecnica nel disegno. Nel caso degli americani, che arrivavano in Italia per la maggior parte dei casi impreparati sia nel disegno che nella conoscenza basilare della miologia od osteologia umana, essi furono costretti a recuperare la loro arretratezza copiando le incisioni pubblicate in manuali di anatomia specifici per artisti³⁰⁶, nonché i disegni originali di professori che, come Bezzuoli, mettevano a loro disposizione il proprio materiale. Alcuni americani assistevano molto probabilmente anche a dissezioni su cadaveri frequentando gli ospedali più centrali della città. In effetti, a Santa Maria Nuova era possibile assistere a pubbliche lezioni di anatomia. La notizia è confermata, fra l'altro, da un anonimo viaggiatore americano a Firenze nel 1834, il quale, oltre a rammentare in un articolo nel «New-York Mirror» quanto il Museo della Specola fosse un altro laboratorio fondamentale per la conoscenza del funzionamento della «macchina umana» grazie al cospicuo numero di ceroplastiche, ammirate da molti viaggiatori anglo-americani fin dall'inizio del secolo (fra cui Harriett Morton, William Cullen Bryant e Bayard Taylor³⁰⁷), riportava che a Firenze

³⁰⁶ Kinloch, allievo di Horatio Greenough a Firenze, aveva, per esempio, nella sua biblioteca privata fiorentina un manuale di anatomia. Di quest'ultimo, purtroppo, l'inventario redatto dai carabinieri toscani immediatamente dopo l'improvvisa morte di Kinloch, sopraggiunta a Roma, nel 1842, riporta informazioni generiche (l'inventario è oggi presso il North Carolina Historical Society).

³⁰⁷ Nel 1827, per esempio, Harriett Morton descrive come segue la Specola di Firenze: «The observation of Paley, that the examination of an eye is a cure for atheism, came with great force to my mind at the 'Museo di Fisica', where there are the most skillful anatomical preparations, in wax, representing every part of the human system. It is chiefly the work of Clemente Susini. One stands astonished before this mere imitation of the divine skill, demonstrated in man's formation, and one shudders in perceiving how soon this goodly frame may be horribly disfigured and destroyed, particularly in the awful change which the plague rapidly makes on the human body. This dreadful disease, in every stage, is wonderfully represented in coloured wax—the most appalling sight I ever beheld. I think the originals must have been found in the deep human deposits in the Campo Santo, at Naples» (Morton, 1829, II, pp. 187-188). Anche John Cranch fa visita alla Specola il 16 marzo 1832: «Felt so unwell that I concluded not to go to the Academy. Studied some time in *Del Medico*. Went to the hotel to see Dr. L— and Mr. M—, found the Doctor was busy so went with Mr. M— alone to see the Greenoughs; sat some time, then went with him to the Museum. He was much amused and gratified with the exhibition of anatomy in wax. Mr. M— bought some books on the way to the hotel. I left him thence and went to the trattoria to dine. Met Ritchie there, ate a good dinner, no wine. On the way home, I bought some small wood in faggots» (Cranch – *Italian Journal*, 16 marzo 1832). Qualche anno dopo, l'11 ottobre 1834, William Cullen Bryant riportava addirittura che un gruppo di studenti di pittura e di scultura davano libere lezioni di anatomia al Museo di Storia Naturale: «I have just returned from a visit to the Museum of Natural History, the finest it is said in the world [...]. The lectures are gratuitous, and are attended by the painters and sculptors who come here to study their art. Florence has all the apparatus for making great men [...] and this noble cabinet, in which the treasures of the three kingdoms of nature are displayed to the eye of the observer, and eloquently and learnedly illustrated» (riportata in Voss, 1975, Vol. 1, nr. 2, p. 423-424). A quelle lezioni aveva assistito anche la sorella di Bryant, la quale, in una lettera ad un'altra sorella, scriveva: «I was shocked at the sight of

uncommon opportunities are offered for the study of anatomy. I attended one in the hospital Santa Maria [*sic*]. They conduct matters there on a great scale. Every thing is clean; but I was startled at the scientific indifference with which numbers of bodies are subjected to the dissecting knife, to insure minute accuracy to future pictures and statues. What I had before shuddered at in wax in the museum of natural history, I here beheld in reality. The sight of mangled trunks, separated limbs and a newly severed human head flung carelessly upon a table, shocked even my hardened travelling curiosity. The gay and the youthful 'lovers of the fine arts', when lounging an hour through a gallery of paintings, reflect little upon the machinery which works behind the scenes to make up so fair a show³⁰⁸.

Nel suo diario, Cranch riportava che gli aspiranti allievi al nudo studiavano per lo più «tame copies» da disegni di Bezzuoli (oggi dispersi), da lui eseguiti presso la Scuola di anatomia pittorica all'Accademia di Firenze sotto la guida di Mascagni, all'inizio del secondo decennio dell'Ottocento³⁰⁹. Nel 1832, Horatio Greenough, giunto in città da quattro anni, e ammesso nel dicembre del 1830 alla Scuola del nudo (lo si capisce da un suo disegno che in basso destra riporta: «Dec 1830 / First week of the Nudo / Begun Tuesdy [*sic*] e vg – could not finish» – Fig. 46), copiò uno di quei fogli che raffigurava il particolare miologico della coscia destra (Fig. 47). Guidato da Mascagni, Bezzuoli studiò la miologia o osteologia umana per ricavarne caratteristiche di «essenzialità». Ciò, coerentemente a quanto facevano negli stessi anni anche Giuseppe De Fabris, e, prima di lui,

wax human organs, limbs, muscles red & raw, hearts, livers, lungs, and other parts of the body looking as if they had just been torn out » (la lettera è citata *ivi*, p. 427). Infine, per il tempo di nostro interesse, ricordo che il ministro americano Orville Dewey in *The Old World and the New* (Dewey, 1836, vol. 2, p. 61) raccontava la visita alla Specola, alla pari di Bayard Taylor che nel novembre del 1845 era a Firenze: «Besides the usual collection of objects of natural history», scriveva Taylor, «there is an anatomical cabinet very celebrated for its preparations in wax. All parts of the human frame are represented so wonderfully exact that students of medicine pursue their studies here in summer with the same facility as from real 'subjects'. Every bone, muscle and nerve in the body is perfectly counterfeited, the whole forming a collection as curious as it is useful. One chamber is occupied with representations of the plague in Rome, Milan and Florence. They are executed with horrible truth to nature, but I regretted afterward having seen them. There are enough forms of beauty and delight in the world on which to employ the eye, without making it familiar with scenes which can only be remembered with a shudder» (Taylor, 1848, p. 326).

³⁰⁸ «The New-York Mirror», 20 dicembre 1834.

³⁰⁹ Stando a quanto riporta Demostene Macciò nella biografia del suo maestro Bezzuoli, questi, intorno al 1812, studiava anatomia anche privatamente «con l'amico Antonio Marini di Prato» (vedi Macciò, 1912, p. 8).

Giuseppe Bossi³¹⁰ e, soprattutto, Pietro Benvenuti, del quale il Monte dei Paschi di Siena conserva un importante – per quanto poco studiato – nucleo di disegni anatomici da lui eseguiti all'Ospedale di Santo Spirito a Roma alla fine del Settecento³¹¹.

La copia dei disegni da originali del Maestro, delle incisioni pubblicate in qualche manuale specifico per artisti, da integrarsi possibilmente prendendo parte a pubbliche lezioni di anatomia, costituiva il fondamento di una conoscenza utile al giovane aspirante artista alla Scuola del nudo che, come Cranch, avrebbe voluto disegnare il modello sul vero stando attento nel porre con attenzione ogni osso o muscolo del corpo umano. Infatti, contemporaneamente allo studio della miologia e osteologia, Cranch lavorava fin da subito anche sul modello vivo, messo a disposizione dall'Accademia³¹², la quale, da statuto, col permesso del docente di pittura, «ai Giovani capaci concede licenza di prevalersene»³¹³.

Era sicuramente Bezzuoli ad istruire i modelli circa la posa da assumere nel chiuso delle camere che gli studenti come Cranch presero in affitto alla Palazzina de' Servi di Maria; pose che, pensiamo, avrebbero dovuto agevolare i giovani americani ad applicare la preliminare conoscenza dell'anatomia sul corpo vivo, potenziando un esercizio di comparazione (fra i disegni anatomici in loro possesso e il modello reale) cui essi avrebbero poi certamente assistito nell'aula del nudo una volta ammessi ai corsi ordinari. Crediamo che, come avveniva all'Albertina di Torino o alla braidense milanese³¹⁴, anche a Firenze il professore, allorché l'allunno avesse trovato «qualche dubbio» nella riproduzione di alcune parti delle membra del modello, «prendevo quella tavola che avesse più analogia con quell'esemplare, e con questo mezzo lo persuadesse, intento che colle semplici parole e colla dimostrazione estemporanea fatta dal Prof.re non potrebbe avere»³¹⁵. In altre parole, l'esercizio cui Cranch e gli amici

³¹⁰ Vedi Salvi, 1998.

³¹¹ Vedi Pellizzari, 1970. I disegni di Benvenuti furono in parte pubblicati nel manuale intitolato *Corso elementare di disegno diviso in quaranta tavole tratte dalle più eccellenti opere greche e da alcune pitture di Raffaello* (Firenze, 1808).

³¹² Nel luglio del 1831, Cranch andava difatti all'Accademia per cercare un modello francese «from whom H[enry] G[reenough] and I work to make designs [parola illeggibile] every day» (Cranch, *Italian Journal*, 28 luglio 1831).

³¹³ Vedi *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze* cit., p. 27.

³¹⁴ Per Torino, vedi Cafagna, 2014; Id., 2015; per Milano, invece: P. Salvi, 1998.

³¹⁵ È questo ciò che spiegava l'anatomista Agostino Comerio al presidente dell'Accademia di Brera in una lettera del 31 luglio 1833, da Milano (la missiva è trascritta in Salvi, 1998, pp. 178-179), relativamente all'importanza dello studio dell'anatomia nelle accademie

americani erano chiamati, e attraverso il quale essi avrebbero dovuto dimostrare di esser pronti a frequentare la tanto ambita Scuola, non doveva stimolarli a «disegnare materialmente gli Nudi», quanto ad acquisire le basi intellettuali nella comparazione tra preparato anatomico e modello reale con la speranza di comprovare «con qual diligenza ed avidità» essi si fossero applicati all'«eccellente studio» della figura umana³¹⁶.

Un gruppo di disegni di Horatio Greenough, eseguiti a cavallo tra gli anni Venti e Trenta chiarirebbero questo punto. In un foglio (Fig. 48), egli raffigurò un giovane modello visto di tre quarti, da destra, atteggiato alla maniera di uno dei due pugilatori di Antonio Canova – se non fosse che il suo *Damosseo* presenta l'arto inferiore destro teso in avanti, mentre il modello ritratto dall'americano esibisce l'inverso –. Dopo aver abbozzato i punti «cardinali» del nudo (mani, piedi, testa), come raccomanderà Niccola Monti in un importante trattato sul nudo del '38³¹⁷, l'americano si soffermava principalmente nella gamba destra del modello, schizzando le ombre che disegnano il muscolo del gluteo e, soprattutto, il vasto laterale, il legamento collaterale laterale, e il tendine rotuleo. L'interesse per l'anatomia dell'arto inferiore trovava riscontro in una serie di studi dell'americano specifici di quella parte del corpo, i quali, probabilmente, Greenough tenne presente, a portata di mano, nel momento della seduta, anche dopo esser stato ammesso a frequentare la Scuola del nudo. Di quel gruppo di disegni di Greenough, faceva parte il già considerato studio da Bezzuoli (che infatti mostrava la complessità di cui è composta la muscolatura che ricopre il femore destro), e un altro, raffigurante il gastrocnemio, il peroneo lungo, il tibiale anteriore nonché i tendini dei muscoli estensori del piede sinistro (Fig. 49-50).

Una volta ammessi alla tanto ambita Scuola del nudo, gli studenti, quindi, venivano addestrati ad assistere a spiegazioni che certamente comparavano simultaneamente quanto avviene al di sotto e al di sopra dell'epidermide. In analogia con altre realtà accademiche italiane, per esempio Torino, dove Giovan Battista Biscarra, allievo di Pietro Benvenuti a Firenze, si avvaleva dell'anatomista per mostrare ai suoi allievi «la situazione, l'inserzione e l'uso di ciaschedun muscolo, non che le ragioni delle articolazioni» comparando il modello in posa con strumenti quali gessi e disegni anatomici esposti

d'arte.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Vedi Monti, 1838.

nell'aula³¹⁸, anche a Firenze i professori potevano svolgere le loro lezioni spiegando certe parti del corpo in rapporto agli «scorticati» in gesso del Cigoli e dell'anatomista bolognese Ercole Lelli, di cui l'Accademia era dotata.

Un quadretto ad olio di Thomas Cole eseguito certamente a Firenze nell'aula del nudo, che rappresenta un giovane modello visto frontalmente e col braccio portato in alto, e dipinto con una pennellata elaborata imitando quella dei maestri del Seicento (Fig. 51), sarà da leggere, a parer nostro, in rapporto ad un suo disegno, certamente eseguito all'Accademia di Firenze, e ispirato al gesso anatomico di Lelli (Fig. 52-53), dal cui pezzo, custodito nella Scuola del nudo, aveva fatto altri studi anche Horatio Greenough (Fig. 54). Per Cole, quel gesso fu la fonte per comprendere e dipingere la muscolatura dell'ascella e del braccio sinistro quando il modello, analogamente allo «scorticato» del bolognese, porta l'arto superiore in alto tendendo i fasci muscolari della scatola toracica.

A Firenze, inoltre, Cole trovò la fonte per dipingere anche una personale versione dell'*Abele morente*; occasione, anche in questo caso, per studiare il corpo nudo (Fig. 55). Il dialogo fra uno dei disegni anatomici di Pietro Benvenuti, parte del corpus a cui abbiamo fatto riferimento, raffigurante una sezione del tronco spogliato del suo tessuto epidermico, e il corpo dell'*Abele morente* dell'americano (Fig. 56-57), sfuggito a quanti si sono interessati ad approfondire il soggiorno di Cole in Toscana, farebbe supporre che i fogli del professore aretino, eseguiti all'ospedale romano di Santo Spirito fra il 1793 e il 1802, fossero facilmente fruibili dagli ammessi alla Scuola del nudo; o, meglio, fossero utilizzati da quel professore durante le lezioni di nudo. Tenendo forse di fronte a sé il disegno di Benvenuti, Cole ritrasse Abele (un soggetto fra l'altro affrontato contemporaneamente anche da giovani suoi colleghi, allievi del professore aretino, come Vincenzo Lami³¹⁹) nel primissimo piano del quadro, supino, e col corpo rivolto, come nel disegno dell'aretino, da destra verso sinistra, con le braccia portate dietro (alla maniera, anche qui, del cadavere studiato dal Maestro), e avvolto da una calda luce proveniente dall'alto, da sinistra, creando quelle «grandi

³¹⁸ Vedi AAATo, 21, allegato 1524, «R. Accademia Albertina – Atti accademici 1822-1840. Duplicato», «Relazione sull'opera manoscritta *Elementi di Anatomia Fisiologica applicata alle belle arti figurative di Francesco Bertinatti*», Annesso N. 3 alla seduta generale del 17 giugno 1837, citato in Cafagna, 2014, p. 98.

³¹⁹ Vedi Siemoni, 1997.

ombre» che secondo Monti «convengono a soggetto storico», o religioso³²⁰. Comparando simultaneamente il disegno di Benvenuti col corpo del modello disteso a terra, come Abele, Cole dette plasticismo alla muscolatura rilassata del suo protagonista, insistendo, con pennellate distese, intense, affini alle fluenze secentesche dedotte imitando la pittura di Bezzuoli, su particolari zone anatomiche di quel corpo disteso, tra cui quelle dell'ascella e del torace.

III-B. Gli spazi, l'organizzazione, e gli arredi.

On one side of the room stood a small platform, on which the model was to pose; overhead was suspended a large lamp on many burners, with a reflector which served to concentrate the light into a strong focus, and to screen it from the eyes of the students. Around the platform, at distance of some ten or twelve feet, chairs were ranged in a semicircle – each chair had in front small dining table, with paper, crayons, &c. and a lamp-stand³²¹.

Con quelle parole, Ernest Carroll, protagonista del romanzo di Henry Greenough, *Ernest Carroll, or An Artist Life in Italy – A Novel* (Boston, 1858), raccontava l'atmosfera di una fittizia seduta di nudo organizzata da un gruppo di artisti stranieri in un palazzo sito nel quartiere del Mercato Nuovo a Firenze, fra gli anni Trenta e Quaranta: «For ten or fifteen minutes», scriveva l'americano, «not a word was spoken, not a sound was heard, except the creaking of the crayon, as some experienced draughtsman boldly dashed in his masses of light and shadow. They were all busily engaged in blocking out and correcting their outlines. When this was done, conversation was resumed»³²².

Analogamente a quanto riporta Greenough nel suo racconto, tutti gli studenti ammessi alla Scuola del nudo dell'Accademia fiorentina disponevano di «lucernieri con sua lucerna da studio, a ventole di latta» per illuminare il foglio³²³. L'aula doveva essere semibuia nel momento della seduta, diversamente da quelle di altre accademie italiane, fra cui l'Albertina

³²⁰ Monti, 1834, nr. 9, p. 23.

³²¹ Greenough (John), 1858, p. 126.

³²² *Ivi*, p. 128.

³²³ Vedi AABAFi, *Inventari di beni mobili dell'Accademia, Supplemento all'Inventario Generale 1791-1803*, p. 93.

di Torino, la cui illuminazione era diffusa, come si vede in un quadro di Biscarra del 1821 (Fig. 58). A Firenze, il modello veniva illuminato attraverso una lucerna in ottone chiamata nell'inventario del 1785 «all'inghilese», «a 14 lumi [...], con uno sfiatatojo di latta»³²⁴, che dovremmo credere simile (se non altro perché *inglese*) a quella raffigurata in un quadro di Johann Zoffany della fine del Settecento, che rappresenta un gruppo di studenti intenti a studiare le statue antiche nella *Antique Room* della Royal Academy londinese a New Somerset House (Fig. 59). Come mostra il dipinto di Zoffany, e coerentemente a quanto racconta Henry Greenough nel suo romanzo, la lucerna era dotata di due particolari pannelli (nell'inventario dell'Accademia vengono chiamati «telai grandi con tele tinte di bianco»³²⁵) che permettevano di orientare la luce illuminando determinate zone anatomiche del nudo. Lo dimostrerebbe, fra gli altri, un disegno di Giuseppe Bezzuoli, in cui il modello, fermato stante e di tre quarti visto da dietro, mostrava particolarmente in evidenza la scapola e la parte posteriore dell'avambraccio sinistro (Fig. 60).

Difficile capire per quale motivo Firenze avesse adottato, rispetto ad altre accademie italiane come Torino, strumenti che ritroviamo in Inghilterra. Non escludiamo, d'altro canto, che fosse stato il fiorentino Giovan Battista Cipriani a far da tramite fra Londra e Firenze per lo scambio di attrezzature utili alla Scuola del nudo. Cipriani, fra i membri fondatori della Royal Academy di Londra, vi insegnò disegno contribuendo ad aggiornare l'arte inglese nello studio del corpo umano.

Nell'aula fiorentina, gli studenti erano disposti a semicerchio attorno al nudo posto sopra ad un palchetto dotato di «sgabelletti» e «panchetti», utili, assieme alle «nove cassette d'albero di più grandezze», per accomodare o agevolare la posa del modello. Gli studenti erano seduti secondo un ordine accuratamente stabilito, soprattutto dopo il 1835, anno in cui l'Accademia ripensò il numero degli ammessi e la riorganizzazione degli spazi da essi occupati a causa di problematiche sorte negli anni precedenti³²⁶. Dal '35,

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ Visti i «gravi disordini e pericoli» venutisi a creare «specialmente nella stagione d'inverno nella quale i concorrenti sono in numero assai superiore alla capacità delle Scuola medesima», l'Accademia decise nel 1835 «di stabilire i frequenti provvedimenti, che l'esperienza e l'esempio delle altre accreditate Accademie hanno fatto riputare più adatti ad allontanare la confusione, ed impedire molti altri inconvenienti» (vedi il documento del 1 dicembre 1835, *Regolamento per la sistemazione dei posti nella Scuola*

infatti, gli studenti disponevano di soli quaranta posti, tre dei quali «vengono riserbati per i Professori». Vi erano inoltre «sette posti mobili destinati per i modellatori o pittori, o anche per disegnatori, qualora i primi non sieno tanti da occuparli tutti». I posti fissi formavano «quattro file, o ordini»:

Il primo ordine è quello che prima si trova entrando nella Scuola, cioè al di fuori delle panche, ed è formato da N: 14 sgabelletti, che tanti sono i posti da esso contenuti, e numerati dal N. 1. al N. 14. procedendo da sinistra a destra. L'ordine secondo è quello formato dalle panche più alte, e comprende i posti dal N. 15. al N. 26. progredendo da destra a sinistra. In questo secondo ordine il N. 22 contrassegnato da un P., è dei tre riserbati per i Professori. Il terzo ordine è formato dalle panche componenti il semicerchio intermedio, e comprende i posti dal N. 27. al N. 36. progredendo da sinistra verso destra. Il N. 33 è riserbato comesopra [sic]. Il quarto ordine è il semicerchio minore, e più basso degli altri: contiene i numeri dal 37 al 43 contando da destra a sinistra. Il N. 39 è posto riserbato comesopra³²⁷.

Assieme ai posti fissi, assegnati per sorte³²⁸, e talvolta da cedersi

del Nudo, in AABAFi, Filza 24, ins. 84).

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*: «Saranno messe in un recipiente 47 polizze coi numeri dei posti fissi e dei posti mobili; e perché i frequentanti la Scuola del Nudo nell'Inverno oltrepassano la quantità dei detti posti, perciò saranno aggiunte tante polizze bianche quante ne occorrono per pareggiare il numero preciso dei concorrenti. A tal'effetto tutti gli studenti ammessi alla Scuola del Nudo che desiderano profittarne nella entrante stagione invernale dovranno presentarsi all'Accademia per essere inseriti in una Nota che si troverà presso il Custode Ugolini fino a tutto il dì 5 corrente, termine definitivo. Coloro che si presenteranno dopo il detto termine saranno esclusi per la prima settimana, e si metteranno in nota per la settimana successiva. In tutti i giorni nei quali si dovrà cambiare l'Azione del Modello, i giovani ammessi alla nominata Scuola si recheranno nella stanza del Prefetto la mattina di Mezzogiorno alle ore due pomeridiane, ed estrarranno una polizza la quale indicherà o il posto che loro toccherà in quella settimana, o la loro sospensione dallo studio del Nudo pel medesimo tempo, secondo che la polizza da essi estratta sarà o numerata o bianca. Ogni volta che uno studente avrà estratto un numero, questo verrà subito registrato in un repertorio dal Prefetto, o dalla persona da lui incaricata, rilasciando nelle mani del giovine la polizza estratta, perché con essa possa andare ad occupare il posto toccatogli in sorte: ma in ogni caso di smarrimento, alterazione, o passaggio in altre mani della polizza stessa, il solo numero registrato dovrà esser tenuto per autentico. Se qualche studente non potesse venire all'Accademia ed estrarre il numero nelle due ore indicate, che sono di rigore, gli sarà permesso di incaricare di ciò altra persona di sua fiducia, dandogliene però la commissione in iscritto, la quale dovrà essere consegnata al Prefetto, o al di lui ajuto. Siccome i Professori hanno il diritto di scegliere qual posto loro piace, purché vengano ad occuparlo la prima sera di ogni nuova azione, e avanti che sieno introdotti in Scuola gli studenti, così quando un Professore abbia scelto il posto di uno di essi, quegli cui sarebbe toccato in sorte quel posto occuperà l'altro lasciato vuoto dal Professore in quello stesso ordine di panche. Se per un caso, non frequente, i Professori intervenuti fossero più di tre, e che in un ordine di panche più scolari avessero diritto di occupare il posto lasciato vuoto dal Professore, ovvero non vi fosse posto riservato da fare il cambio, nella prima ipotesi la decisione sarà affidata alla sorte, e chi rimarrà escluso sia per cagione della sorte, sia per mancanza di posto da barattare, si accomoderà alla meglio coi mezzi che provvisoriamente potrà

eccezionalmente ad alcuni compagni o professori³²⁹, ve ne erano altri, mobili, anch'essi numerati, «distribuiti e situati nello spazio vuoto della sala al di fuori dello spazio delle panche». Chi non avesse «ottenuto dalla sorte il posto per lavorare», infine, non poteva «trattenersi nella Scuola del Nudo, e ch  resistesse alla intimazione che gli venisse fatta di uscire non sar  ammesso al beneficio di estrarre il numero nelle settimane successive». Cosa, quest'ultima, che «sar  estesa agli altri studenti che non uniformassero alle prescritte disposizioni, o contravvenissero agli ordini gi  stabiliti dagli altri regolamenti in vigore»³³⁰.

Quella Scuola, come dicevamo, stava aperta da novembre a settembre con pausa ad ottobre. Undici docenti, parte del corpo accademico, si alternavano di mese in mese per mettere i modelli «in azione», e per seguire gli studenti ammessi all'esercizio. Il sistema delle *turnazioni* mensili – che a Firenze prosegu  lungo tutto il corso dell'Ottocento – trovava la sua genesi non solo nelle Accademie italiane ed europee del tempo, com'  stato detto, ma anche e soprattutto nell'Accademia del Disegno fiorentina. Un documento del 1781 conservato nell'archivio storico dell'Accademia di Belle Arti (tre anni prima della riforma leopoldina) riportava difatti che la precedente istituzione organizzava le lezioni di nudo distribuendole nell'arco di vari mesi (cinque) e prevedeva l'alternanza di un docente, parte del corpo accademico, di settimana in settimana³³¹.

Secondo «l'uso antico», che penserei non fosse stato tradito dopo la riforma di Pietro Leopoldo, in special modo dopo il 1791, quando

somministrare l'Accademia; e non sperando ci  possibile ci [parola illeggibile] dovr  per quella settimana alternarsi da lavorare».

³²⁹ «Se un modellatore o pittore avendo estratto un numero dei posti fissi vorr  modellare, o dipingere, potr  cederlo ad un disegnatore cui sia toccato uno dei posti mobili, e dovr  preferire quello che avr  avuto il posto mobile situato avanti il modello nello stesso raggio del posto che Ei lascia, e non essendovene alcuno, il pi  prossimo al raggio medesimo, questo cambio non potr  esser negato, perch  i posti mobili sono necessari per ch  il modello o dipinge, laddove i posti fissi sono pi  comodi pei disegnatori».

³³⁰ *Ibidem*. Il documento si chiude con la seguente aggiunta: «Nel caso che alcuna volta non tutti i giovani iscritti vengano ad astrarre il numero, e per  avanzi nell'[parola illeggibile] qualche polizza, allora si permetter  che alle ore due pomeridiane del giorno della distribuzione dei posti, coloro cui erano precedentemente toccate le polizze bianche ritentino la sorte sui numeri restati, e perch  non segua confusione, le polizze bianche avranno una Lettera Alfabetica, e in questo secondo tentativo che gi  estrasse [parola illeggibile] la lettera A, e B e avr  la preferenza sugli altri».

³³¹ Vedi *Regolamenti da osservarsi per la Maggiore attivit  e profitto dell'Accademia del Disegno posta in via Crocetta sotto l'Invocazione di S. Luca, e sotto l'immediata Protezione di S. A. R. il Sereniss[ssimo] Arciduca Gran Duca Pietro Leopoldo Nostro Sig.re*, in AABAFi, *Filza di Documenti, Lettere, e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti dall' A.   1791 al 1795. dal N  1 al N  57*, ins. 64.

l'Accademia decide di abolire il posto unico di professore al nudo spettato per sette anni a Tommaso Gherardini, e di sostituirlo con le alternate undici docenze estratte a sorte dal collegio che componeva il corpo accademico, il professore incaricato eseguiva la prima sera del suo insediamento un disegno dal nudo per impartire i fondamenti della sua esperienza ai giovani uditori. Nel rispetto della tradizione «antica», è probabile, infine, che il professore (o altri, trascelti sempre dal corpo accademico) fosse a disposizione degli studenti per dare lezioni di anatomia pratica «in quella sera che sarà destinata più comoda»³³². Se così fosse, fu in quelle occasioni che gli americani eseguirono i disegni con particolari anatomici, cui abbiamo già fatto cenno, ispirati ai gessi di Ercole Lelli e del Cigoli, ancor oggi parte del corredo didattico³³³.

«Lo studio del Nudo è lo studio il più utile, il più bello, il più difficile dell'arte nostra», scriveva Monti nel trattato del 1838, aggiungendo: il nudo «è il più bello, perché il corpo umano è la più bella opera del Creatore; il più difficile, perché le parti che compongono questo corpo non si mostrano all'occhio tali, quali esse sono, ma secondo la luce, la forma, e il movimento che prendono»³³⁴. «Conviene dunque che il Giovine», proseguiva Monti all'inizio del suo trattato, «esaminato prima bene il modello, veda poi con i soli occhi della mente tutto l'insieme sul foglio che ha davanti»³³⁵. Dopo aver dunque ben assimilato la prima regola nell'analisi del nudo – cioè «non lasciarsi mai trasportare dalla prima impressione, ma sottoporre questa ad una specie di calcolo, prima di porla ad effetto» –, il giovane studente registrava le membra «con pochi segni, fissando principalmente i punti cardinali, cioè testa, mani, piedi, rotule, estremità del basso ventre, e

³³² *Ibidem*.

³³³ Vedi *Inventario di tutto ciò che esiste nella Reale Accademia delle Belle Arti compilato nel 1785, coll'indicazione in fine delle mutazioni seguite posteriormente*, in AABAFi, *Inventari di beni mobili dell'Accademia*, p. 6, nr. 6; dall'elenco dei gessi conservati nella Scuola di pittura si legge che l'Accademia possedeva, fra l'altro, «tre Statuine di gesso esprimenti trè anatomie, due d'Ercole Leli [sic] ed una del Cigoli». Nel successivo inventario datato 1791 – vedi *Inventario Generale delli diversi Generi esistenti nella Nuova Fabbrica della Reale Accademia delle Belle Arti*, p. 6, Scuola di Pittura, nr. 24 –: «Quattro Statuine di Gesso esprimenti quattro anatomie, che tre d'Ercole Leli, e l'altra del Cigoli con due Basi di Legno quadre tinte color Cenerino». Scorrendo i successivi inventari ottocenteschi (1807, 1814, 1818) non è presente un esplicito riferimento ai modelli anatomici del Lelli; ma non è improbabile che gli stessi gessi fossero compresi all'interno di più generiche voci descrittive.

³³⁴ Il trattato di Niccola Monti è stato trascritto in Giovannelli, 1989, p. 428-432.

³³⁵ *Ivi*, p. 428.

deltoidi»³³⁶. «Fissato dunque in tal modo l'insieme della figura, e il movimento di lei», scriveva sempre Monti, «se ne ritroverà il dettaglio col mezzo di un purgato segno, sia nel contorno esterno sia nelle parti che la figura compongono»³³⁷. La regola prevedeva, come dimostra un disegno di Greenough del 1830 (Fig. 46), frutto della prima settimana alla Scuola del nudo, di disporre «leggermente con pastello le masse principali, ripassandole poi con sfumino in modo da non perdere, né sbavare mai i contorni esterni, ponendo ogni cura di conservarli sempre fino alla fine puri, e netti»³³⁸. Nel suo disegno, l'americano descriveva con quel tratto netto e preciso un modello stante e muscolarmente possente; forse lo stesso su cui si esercitava altrove, visto di schiena.

Onde evitare l'*operare di maniera*, Monti raccomandava nel trattato di rifinire «con raziocinio» il disegno, ponendo la massima attenzione nel rispettare la «nettezza» e la «precisione» del foglio, «poiché sebbene non abbia essa che fare con le difficoltà dell'arte tuttavia giova infinitamente, non tanto per quell'amore che si prende ad un lavoro esatto e netto, quanto per quello che si perde ad un lavoro abborracciato e sporco»³³⁹.

Del ricco materiale didattico messo a disposizione dell'Accademia per lo studio del nudo, c'era, fra le altre cose, un nutrito gruppo di «Accademie disegnate da Mengs», «tutte pregevolissime, ma alcune poi in superior grado». I disegni, esposti in uno degli studi di Benvenuti, e soltanto in minima parte conservati, furono probabilmente acquistati dal pittore nel suo lungo soggiorno romano alla fine del Settecento:

In una delle sale, che compongono lo studio del Sig. Cav. Benvenuti – scriveva Monti nel suo trattato – in questa nostra Accademia, una ve ne ha, le di cui pareti sono ornate da alcune Accademie disegnate da Mengs; sono tutte pregevolissime, ma alcune poi in superior grado. Il modo con cui sono fatte, sembra a poco presso esser quello da me prescritto. Questi sono i più belli studio dal Nudo ch'io abbia mai veduti. Felice chi può giungere a far così. Mengs Pittore di non trascendente ingegno, ma di molto studio du che le fece. Voi pure le farete, Giovani prestatissimi, se all'ingegno che avete, unirete studio e costanza³⁴⁰.

³³⁶ *Ivi*, p. 29.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

Di quei fogli, faceva parte un disegno che fu la fonte per un'accademia di Benvenuti – l'unica testimonianza figurativa del Maestro aretino oggi custodita all'Accademia di Belle Arti di Firenze –, nonché per quella che Giovanni Battista Lombardi, pittore iscritto ai corsi di Bezzuoli nel 1849, donò poi all'amico scultore americano Alexander Galt³⁴¹, iscritto come lui al corso di pittura nello stesso anno (Fig. 61). Il disegno di Lombardi, preziosissimo, ci fa intendere che anche a distanza di anni dalla morte di Benvenuti – avvenuta nel 1844 –, i suoi strumenti didattici erano ancora al loro posto, costituendo un punto di riferimento per il suo successore alla cattedra di pittura: Giuseppe Bezzuoli.

La dipendenza di modelli neoclassici pure nell'insegnamento dei più maturi anni del Romanticismo, non dovrà stupire. Se la generazione formatasi all'inizio del secolo (di cui facevano parte il più volte citato Monti, per esempio, ma anche lo stesso Bezzuoli) ritornò, da un lato, come notava Cavallucci, dopo l'eclissi napoleonica, e quale «naturale reazione»³⁴², «al passato» – ai tempi meno remoti, però, di quelli di «Pericle e dell'impero Romano»³⁴³ –, generando nell'arte un «falso eclettismo» consistente nella «imitazione delle qualità e note essenziali e individue degli antichi maestri»³⁴⁴, dall'altro essa rimase profondamente vincolata all'eredità didattica accademica romana di fine Settecento; il cui «vigore», devoto come abbiamo visto alle dottrine, appunto, di Mengs, ma anche di Pompeo Batoni e di Antonio Canova, si «dilatò» a Firenze grazie, appunto, proprio a Benvenuti³⁴⁵.

Detto questo, penseremo di ridiscutere le accademie di nudo di Giuseppe Bezzuoli oggetto di studio di Fiammetta Mannu Pisani³⁴⁶; disegni che, in parte, furono sicuramente ammirati e imitati dalla colonia americana a

³⁴¹ Vedi *Ruolo degli studenti nella Scuola di Pittura di detta Accademia dell'Anno 1849 si aggiunge il Ruolo degli studenti nella scuola delle Statue 1849*, in ABAFi, 14. *Ruoli degli Anni 1852 a 1854*, nr. 39. Galt risultava iscritto anche alla Scuola di statue per l'anno 1849.

³⁴² Cavallucci, 1873, p. 69.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*. Scrive a tal proposito Niccola Monti nel 1834: «Non facciamo una Sacra famiglia, senza pensare a un Raffaello; una battaglia senza guardare Lebrun; un Cristo morto, senza dare un'occhiata al Carracci; un San Francesco, al Cigoli; un San Girolamo, a Spagnoletto» – Monti, 1834, p. 35.

³⁴⁵ Sulla fortuna del gusto neoclassico nelle Accademie di Belle Arti nel corso dell'Ottocento, vedi Pinelli, 1984.

³⁴⁶ Vedi Mannu Pisani, 1976.

Firenze. Bezzuoli era infatti amatissimo dagli statunitensi. E lo dimostrano non solo artisti come Rembrandt Peale e Robert Walter Weir, colpiti dalla «great brilliancy as well as depth and transparency» dei suoi quadri (loro lo elessero come «the best colorist of the present Italian school»³⁴⁷), ma anche dai viaggiatori di passaggio a Firenze, attirati oltre che dalla gentilezza dell'uomo, anche dalla pennellata sensuale e attraente dei suoi quadri:

Bezzuoli paints with great vigour and taste – riportava uno di loro in un articolo del «New-York Mirror» nel cuore degli anni Trenta –, colours remarkably well, and is one of the first Florentine artists. In the pieces to be transmitted to New-York, you will observe the traces of a master pencil [...]. Signor Bezzuoli welcomed us in a most gentlemanly manner [...]. The views from his windows are strangely beautiful and peculiarly characteristic of Florence. They overlook a broad garden attached to the adjoining palace, and the large segment of the walls with the turretted tops, Tuscan gate-ways, and luxuriant hills beyond specked with the prominent palaces, or rather villas, which drew such raptures from Ariosto³⁴⁸.

III-C. Giuseppe Bezzuoli, gli americani, e l'importanza dello studio sul modello.

In quanto assistente di Benvenuti alla cattedra di pittura, dal 1811, Giuseppe Bezzuoli era incaricato di verificare, fra le altre cose, come abbiamo visto, il livello di preparazione di quanti intendessero esser ammessi alla Scuola del nudo. Fiammetta Mannu Pisani, come dicevamo, ha studiato un gruppo di accademie del pittore – che un tempo facevano parte della collezione degli eredi di Bezzuoli, e che oggi sono andate purtroppo disperse³⁴⁹ –, che lei data ai primi anni dell'Ottocento. In quel tempo, contemporaneamente alla frequentazione dei corsi di pittura di Jean-Baptiste Frédéric Desmarais, che fu professore all'Accademia di Firenze dal maggio 1793³⁵⁰, Bezzuoli si esercitava in solitario riscoprendo in piena autonomia, secondo la studiosa, la pittura secentesca che declinò nei fogli esaminati utilizzando abbondanti

³⁴⁷ Dunlap, 1834, p. 189.

³⁴⁸ N.N., *The Minute-Book: A Series of Familiar Letters from Abroad. Florence*, in «New-York Mirror», 7 febbraio 1835.

³⁴⁹ Dei disegni di nudo di Bezzuoli rimangono riproduzioni fotografiche presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.

³⁵⁰ Vedi AABAFi, *Ruolo degli Accademici, 1784-1811, I° Professori di Prima Classe*, nr. 126; Filza F, ins. 88bis, e Filza H, ins. 104.

rialzature di biacca così da ottenere quelle modulazioni «di colore sulla matita morbida che delinea i contorni e sfuma il chiaroscuro delle figure»³⁵¹.

Non riteniamo che quei fogli, i quali «ripropongono il tema del nudo maschile variamente atteggiato in espressioni di forza, di terribilità sublime, di languido abbandono, di plastica evidenza, di patetica morbidezza» (Fig. 62-63-64)³⁵², debbano esser letti come il risultato di un artista chiuso nel suo studio, isolato dai suoi maestri e dalla scuola nella quale egli si formò. Così pensando, dovremmo infatti credere che il giovane Bezzuoli avesse tradito un'educazione accademica forgiata su principi illuministici, poi mantenuti vivi da lui e dalla didattica fiorentina lungo il corso di tutta prima metà dell'Ottocento: principi che non ammettevano, per lo studente, la seduzione d'un «falso vedere», l'*occasionalità* o l'*autonomia*, appunto, nello studio delle infinite variabili della natura³⁵³.

Pur mostrando ai suoi professori la grande abilità tecnica unita all'indole «fervida ed indipendente» tanto da non esser «schiavo di alcun metodo», Bezzuoli, secondo i biografi, «qual'ape industriosa», «succhiava il buono ed il meglio dell'introdotta sistema [*sic*], senza rinunciare affatto alle teorie con che l'Accademia si era governata fin'allora»³⁵⁴. Ciò, nella consapevolezza che solo tramite quel *sistema*, e tutto ciò ch'esso comportava, egli avrebbe raggiunto l'equilibrio cantato, fra gli altri, da Giovan Battista Niccolini in un'orazione letta all'Accademia fiorentina nel 1806: l'equilibrio di chi, al superamento dei maestri moderni o alla troppa adulazione per quelli del passato, preferiva «del meglio d'ogni stile far tesoro» imprimendo «nel proprio, un carattere che da ogni altro lo distingua, e senza cui l'opere restano come volti privi di quelle fattezze, che quasi sono dell'indole argomento»³⁵⁵.

Ci domandiamo, quindi, se quei fogli non debbano essere compresi semmai in rapporto all'intera carriera del pittore; cosa che giustificherebbe

³⁵¹ Vedi Mannu Pisani, 1976, p. 47.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Vedi infatti come Tommaso Puccini si rivolgeva agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze in un'orazione del 1804 (Puccini, 1804, pp. 3-4): «Animato da così fausto successo qual meraviglia, se pieno di fiducia di essere ascoltato torno di nuovi a voi [o giovani artefici], e anzi che rilevare ad una ad uno i pregi delle opere, che avete esibite al giudizio imparziale del Pubblico, altro fine non propongo all'odierna orazione mia, che quello di aggiungere a voi nuovi stimoli perché l'asprezza del sentiero non vi disanimi alla metà del cammino, perché l'inerzia, o falso vedere non vi seducano a segno da credervi già pervenuti alla meta, donde pur troppo siete ancora lontani».

³⁵⁴ Bezzuoli, 1855, p. 13.

³⁵⁵ Niccolini, 1806, pp. 8-9.

soprattutto la volontà del suo autore di conservarli in toto fino alla fine dei suoi giorni, quale testimonianza viva della longeva carriera in Accademia. Pensiamo difatti che l'atteggiamento assunto da certi modelli di quei disegni, talvolta ritratti in atteggiamenti pensosi, di «silenzio sofferto», poté semmai dipendere da una sensibilità romantica più matura, che voleva nella posa del giovane nudo l'equilibrio tra la «maschil beltà», «la nobile avvenenza de' [...] moti anche in ogni più difficile scorcio», e «la viva eloquenza» nella «composizione del volto», che i modelli avrebbero dovuto imparare ad atteggiare secondo «ogni sentimento», «ogni affetto più veemente e più sublime»³⁵⁶.

Ricordiamoci, poi, che quegli effetti di forte contrasto luce-ombra nell'epidermide del modello, caratteristica della maggior parte dei disegni considerati dalla Mannu Pisani, potevano esser creati solo attraverso strumenti come la lampada all'«inghilese» – il cui costo non poteva di certo essere alla portata dell'umile famiglia Bezzuoli³⁵⁷ –, che, come abbiamo visto, era stata adottata dall'Accademia fiorentina poco tempo dopo la sua fondazione.

Difficile credere che Bezzuoli, una volta nominato vice Maestro alla Scuola di pittura con Benvenuti, avesse tradito i principi alla base di un insegnamento che vedeva nella guida del giovane colui che gli avrebbe prescritto i confini, «servendo come di freno alla [sua] fantasia troppo fervida, la quale mal regolata, produce sovente resultanze infelici per quelli in specie che portano uno spirito riflessivo, penetrante nella scelta dei lumi capaci a guidare la loro mente al vero, ed al grande dell'arte»³⁵⁸. Forte del suo ruolo, e delle responsabilità ricoperte, Bezzuoli instaurava con gli allievi un rapporto che, leggendo alcuni passi del più volte considerato diario di John Cranch, ammesso con fatidica alla Scuola di nudo nel dicembre del 1831 grazie ai preziosi consigli del «Sig. B[ezzuoli]», che lo statunitense pagò a metà settembre di quell'anno una cifra pari a \$6 per le revisioni dei disegni di anatomia e di nudo³⁵⁹, alternava l'atteggiamento rigido, severo, eppur attento a spronare chi intendesse raggiungere l'obiettivo sperato, con toni più confidenziali magari generati dal racconto di un viaggio, di una più

³⁵⁶ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

³⁵⁷ Vedi Macciò, 1912, p. 5.

³⁵⁸ *Elementi d'architettura civile per uso di alunni dell'Imperiale e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze* cit., p. 20.

³⁵⁹ Vedi Cranch – *Italian Journal*, 15 settembre 1831.

privata esperienza. «He told me I had made great improvement [in drawing] and asked about my [trip?] to Volterra», scriveva Cranch nel suo diario (15 settembre) raccontando del più recente incontro col Maestro.

Attraverso preziose testimonianze come quella dell'americano, intendiamo come Bezzuoli volesse instaurare coi giovani allievi un rapporto fondato anche e soprattutto su quell'«amicizia, intimità, interesse di avanzamento» che Camillo Pucci, nelle sue aspre *Lettere sulle Accademie di Belle Arti* della fine degli anni Quaranta, individuava come caratteristica principale del rapporto che poteva nascere fra Maestro e discepolo all'interno del contesto delle antiche botteghe artigiane; ben più caldo e familiare (secondo lui) rispetto a quello delle più gelide aule dell'Accademia di Belle Arti³⁶⁰.

Sensibile all'idea secondo cui «l'anima sovrasta al corpo», e che «è più grande il prodigio d'un Ercole d'ingegno e virtù, che quello d'un Ercole di Membra»³⁶¹, Bezzuoli atteggiava alcuni modelli ritratti nei disegni studiati dalla Mannu Pisani con una sensibilità che associeremo al clima fiorentino dei tardi anni Venti. Tempo in cui uno dei più noti modelli del tempo, tale Paolo Mathevet, marsigliese, era in città e qui (precisamente nel maggio del 1827) si esibì al Teatro del Cocomero e alla Scuola del nudo con esercizi che lo avevano reso famoso in tutta Europa.

Primo modello dell'Accademia di Francia, egli era noto negli ambienti teatrali e accademici internazionali per spettacoli nei quali esibiva «i ben studiati atteggiamenti della persona, ed i sorprendenti esercizj di forza»³⁶². Le cronache ricordavano che, durante le sue performance, egli declinasse la «maschil beltà» e la «nobile avvenenza de' [...] moti anche in ogni più difficile scorcio» con la «viva eloquenza» nella «composizione del volto»; egli era in grado di imitare «ogni sentimento», «ogni affetto più veemente e più sublime»³⁶³. La «Gazzetta di Firenze» registrava in un articolo del maggio del '27 le curiose «Erculee prove» esibite al Teatro del Cocomero dal marsigliese (insignito dall'Accademia di Belle Arti anche con una medaglia al valore³⁶⁴), come spettacolo «terribile-gradevole»:

³⁶⁰ Vedi Pucci, 1847 (B).

³⁶¹ «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

³⁶² Vedi *Ogni giorno una memoria storica – Diario modenese per il Bisestile, 1832*, Modena 1832, p. 48.

³⁶³ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

³⁶⁴ Rivolgendosi a Francesco Campini, direttore del dipartimento delle Finanze del Granducato, Niccolini spiegava come il giovane Mathevet, «celebre per la forza portentosa di cui ha dato mirabili prove negli esercizj ginnastici [...] in Francia, in Inghilterra, in

Ed oltre a ciò, non men robusto e destro, che bello di membra, temperava egli il terrore delle sue forze da Ercole, col diletto di moti nobili e di leggiadre attitudini da Apollo. Ma a che cerchiamo noi d'immagini [*sic*] e di concetti? Nulla può meglio dare idea del vigore e della destrezza di quest'Ercole, che la nuda esposizione delle sue prove³⁶⁵.

Mathevet reinterpretava le più celebri storie mitologiche attraverso esercizi ginnici che coinvolgevano emotivamente gli spettatori. Al Teatro del Cocomero, per esempio, egli trovò ispirazione nella storia di Ganimede per un esercizio che prevedeva di farsi calare dalla

soffitta del palco scenico, quasi imitando il volo dell'Aquila, colle braccia aperte e colle mani aggrappandosi a due funi ciascuna terminante in un cappio, e scorrevoli per carrucole fermate alla soffitta medesima. Alla metà della discesa, essendo tenute ferme le funi, egli pure si arrestava, e lasciandone una, nel cappio estremo dell'altra fune inseriva un solo piede, e si capovolgeva: quindi all'allentarsi della fune scendendo, afferrava con ambo le mani un giovine al di sotto collocato sul palco scenico, ed essendo ritirata la fune a cui si atteneva quasi colla sola panta [*sic*] del piede, lo rapiva in alto, desaparendo colla sua preda dagli occhi degli spettatori, e lasciandoli attoniti di questo ratto di Ganimede, non mitologico né attribuito agli artigli del Re de' volatili, ma operato dalle mani più possenti del Fortissimo de' Forti, Mathevet. Facevano, in questa prova, un visibile contrasto il pallor della paura, onde pareva tingersi il rapito giovine, e l'intrepido aspetto del rapitore³⁶⁶.

È scritto nella «Gazzetta di Firenze» che «dal poter prodigioso delle membra non si scompagna, nel sig. Mathevet il forte sentire dell'anima». La sera del 26 maggio 1827, come dicevamo, Mathevet si esibì alla Scuola del nudo all'Accademia fiorentina: «In attitudini varie, e interessanti per gli

Lombardia, ed ora nella nostra città», dove effettivamente dà prova di sé sia all'Accademia che in alcuni spettacoli al Teatro del Cocomero, sarebbe degno d'un meritato riconoscimento, già elargito da altre istituzioni italiane (Venezia e Milano), cioè una costosissima medaglia d'oro che l'Accademia fiorentina non era in grado di finanziare. Il rifiuto della medaglia da parte del tesoriere dello Stato, scrive apertamente Niccolini nella minuta, «sarebbe un compromettere il decoro dell'Accademia, e quello della Nazione» (minuta della lettera di Niccolini a Campini, da Firenze, del 23 maggio 1827, in ABAFi, Filza 16 [1827], ins. 35).

³⁶⁵ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

³⁶⁶ *Ibidem*.

Artisti»³⁶⁷. Stando ad una minuta conservata nell'archivio dell'istituzione, i giovani e i professori ivi presenti rimasero affascinati dalla destrezza con cui il francese atteggiava il suo corpo e declinava con «mirabil prova di gusto, d'intelligenza, di sentimento», le diverse espressioni del volto, a seconda dei temperamenti che intendeva comunicare³⁶⁸. Alla Scuola del nudo, Mathevet, oltre a dar prova di sé influenzando (chissà?) la carriera dei colleghi fiorentini nonché il gusto di alcuni professori ivi presenti, i quali dai suoi esercizi poterono ricavare nuovi spunti per future pose, fu «occasione a riflettere» quanto l'anima «sovrasti al corpo»; quanto cioè prodigiosa seppur «fatigosa» fosse in termini di comunicazione la capacità di esprimere attraverso l'arte la complessità dei sentimenti, la «composizione» del volto e l'«atteggiamento» di emozioni tra loro diverse³⁶⁹.

Tale *riflessione* poté toccare le corde di quanti, nel tempo del Romanticismo, fossero sensibili al «forte sentire dell'animo», come Bezzuoli, appunto, che, proprio dalla fine degli anni Venti, ritrasse con segno morbido gli amici e parenti su fogli di piccolo formato: era un esercizio volto a rafforzare una sensibilità orientata a registrare nei volti dei conoscenti le diverse sfumature dell'animo e le più intime note psicologiche (Fig. 65)³⁷⁰. Negli stessi anni di quei disegni, anche gli americani suoi allievi o amici, fra cui Horatio Greenough, si esercitavano costantemente ritraendo persone care nelle pagine del taccuino o in fogli volanti. Si tratterebbe anche in questo caso, analogamente a Bezzuoli, del tentativo di carpire attraverso l'esercizio estemporaneo, i «segreti dell'animo nostro» assieme alle «leggi della nostra costituzione» nonché al «principio di quell'armonia che al di fuori di noi si diffonde in tutti gli esseri che ci circondano»³⁷¹.

Nel 1831, tempo in cui Cranch frequentava Bezzuoli per revisionare i suoi lavori in vista dell'ammissione al nudo, Thomas Cole ritrasse con mano agile e svelta l'amico Greenough in una pagina volante; e pure Francis Alexander – col quale avrà modo di visitare Roma nella primavera del 1832 (Fig. 66) –, fermato con lo sguardo fisso, triste, immerso in quei pensieri melanconici e depressivi che, secondo alcune testimonianze, lo accompagnarono anche nel

³⁶⁷ Vedi minuta della lettera di Niccolini a Campini, da Firenze, del 23 maggio 1827, in AABAFi, Filza 16 [1827], ins. 35.

³⁶⁸ Vedi la minuta datata 27 maggio 1827, in AABAFi, Filza 16 (1827), ins. 35.

³⁶⁹ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

³⁷⁰ Vedi Bietoletti, 2014, pp. p. 71.

³⁷¹ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 66, 2 giugno 1827.

suo viaggio italiano³⁷². E Greenough, per concludere, sempre occupato «with pen or crayon while thus enjoying a social hour; sometimes covering a sheet of paper with the remember faces of the absent and the loved»³⁷³, schizzò su un pezzo di carta, con pochi tratti, nello stesso anno di Cole, l'amico Amasa Hewins, in quel tempo a Firenze, e un anonimo giovane amico, dagli occhi chiari e lo sguardo intelligente (Fig. 67).

Parte IV. Scultori statunitensi all'Accademia di Belle Arti: 1828-1850.

IV-A. L'«Accademico Professore» Horatio Greenough e la genesi del monumento *George Washington* in rapporto alla scultura monumentale toscana contemporanea.

Dopo la fase di dominazione francese, la Restaurazione scosse le coscienze nel Granducato, e la presenza sempre più importante di forestieri in città, ivi inclusi gli americani, contribuì a plasmare un'identità locale che, nell'arco di un ventennio, forgiò in campo artistico – lo notava un polemico Pietro Selvatico in uno studio sull'arte fiorentina –, «uno sbocconciamento di pensieri, di mire, d'intenzioni, che tutte, qual più qual meno, vanno a fermarsi nell'egoismo da cui l'età è dominata»³⁷⁴.

Il contributo a quello «sbonconciamento» giunse anche da scultori americani come Horatio Greenough o Hiram Powers, la cui nomina ad Accademici professori all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel 1840 e nel 1841, veniva a seguito dei successi riportati dai due nei lavori svolti in Toscana, in parte esposti alle mostre autunnali dell'istituzione.

Da regolamento, l'assegnazione del titolo di Accademico professore avveniva mediante una proposta ufficiale avanzata al collegio accademico da almeno tre Accademici professori³⁷⁵. Dopo la candidatura avveniva la votazione tra i partecipanti alla prima adunanza dell'anno, e, una volta raggiunto per un candidato il maggior numero di voti favorevoli al conferimento del titolo, questi entrava di diritto a far parte del collegio

³⁷² La lettera di Miss Maria Francis, databile al tempo precedente la visita di Alexander in Europa, dove arriva nell'ottobre del 1831, è citata in Pierce, 1953, p. 33: «Throw off that sickly sensibility that leads you to distrust yourself and suspect others!».

³⁷³ Tuckerman, 1853 (A), p. 25.

³⁷⁴ Selvatico, 1843, pp. 3-4.

³⁷⁵ Vedi *Statuti e metodo d'istruzione per l'Accademia delle Belle Arti di Firenze* cit., I, 7, p. 8.

accademico. L'elezione di Horatio Greenough e Hiram Powers come Accademici Professori nella Scuola di scultura, cadde in un momento particolare della loro biografia nonché dell'arte toscana.

Greenough, nato a Boston e formatosi ad Harvard, arrivò a Firenze nel 1828, dopo aver trascorso un periodo di studio a Roma³⁷⁶. In Toscana, egli seguì, come abbiamo visto, i corsi di nudo all'Accademia di Firenze, e, parallelamente, proseguì la sua attività di scultore trovando nella plastica del Quattrocento, analogamente a Lorenzo Bartolini, di cui fu seguace, le fonti per ideare sculture composte alla maniera dei più celebri monumenti del primo Rinascimento³⁷⁷. In quell'epoca, trovò anche i riferimenti stilistici utili per accentuare la regolarità e purezza delle fisionomie degli amici Samuel Finley Breese Morse e Thomas Cole, da lui ritratti durante il loro soggiorno a Firenze nel 1831 (Fig. 30, 68)³⁷⁸.

In quello stesso periodo, Greenough venne coinvolto anche nel grande monumento dedicato a George Washington, progettato e scolpito a Firenze nel corso degli anni Trenta, che fu poi spedito negli Stati Uniti nei primi mesi del '41, quando venne piazzato per pochi anni nel centro della *Rotunda* dello U.S. Capitol di Washington D.C. (Fig. 5; 24)³⁷⁹. L'opera colpì

³⁷⁶ Sull'opera di Greenough, vedi i fondamentali contributi di Nathalia Wright (in particolare Wright, 1963, 1972) nonché quelli di: Brumbaugh, 1961; Fitch, 1966, pp. 131-139; Proske, 1966; Brumbaugh, 1971; Crane, 1972, pp. 21-166; Vermeule III, 1972; Whitehill, 1973; Fryd, 1987 (B); sui rapporti tra l'americano e Firenze (compresi quelli con l'Accademia di Belle Arti), vedi Thorp, 1965, pp. 51-78 (titolo del capitolo: *Florence and the Caffè Doney – Horatio Greenough, Hiram Powers*); Crane, 1972; Hyland, 1985; Gerds, 1992; Caputo, 2011; De Lorenzi, 2014; Amedei, 2016.

³⁷⁷ Si pensi, tra tutti, alla *Medea* (Baltimore Museum of Art), la cui composizione ricorda, com'è stato più volte sottolineato (vedi, per esempio, De Lorenzi, 2014), *Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia.

³⁷⁸ Sul soggiorno dei due pittori a Firenze, particolarmente di quello di Cole, vedi soprattutto Richardson-Wittmann, 1951, pp. 26-31; Legrand Noble, 1964, pp. 92-103, 121-127; infine, De Lorenzi, 2014.

³⁷⁹ Sul monumento vedi, particolarmente, Fryd, 1987 e De Lorenzi, 2014; sugli spostamenti della statua dall'Italia agli Stati Uniti, e poi dall'interno all'esterno del Capitol, vedi il «Newsweek Magazine», del 20 marzo 1939, dove si riporta, tra le altre cose, che il trasporto della grande statua da Firenze a Washington D.C. «was no small matter: one bill for \$8,311.90 included damage along the road from Florence to Leghorn, the nearest port, and it was carted home in the battleship! Greenough's monument reached Washington July 31, 1841. Thirteen days were required to lug it from the Navy Yard to the reconstructed rotunda». Dopo le prime critiche, riporta l'articolo, «the statue was moved into the rotunda. By this time public scorn was making the sculptor petulant. He complained that bad lighting made the figure look grotesque. The final blow to his dreams came with the decision to leave Washington's body undisturbed at Mount Vernon, where it still lies. When the original excuse for its creation had thus been removed, the monument was carted outdoors onto the Capitol Plaza [...]. The statue set outdoor in rain, snow, and sleet until Nov. 21, 1908, when Congress wearily appropriated \$5,000 to move it out of sight». Il grande monumento è oggi parte delle collezioni dello Smithsonian Institution, ed ha trovato una nuova collocazione nello Smithsonian American History Museum.

profondamente i contemporanei fiorentini che, a differenza degli americani³⁸⁰, accolsero favorevolmente l'idea che George Washington fosse ritratto con la toga da magistrato³⁸¹, «as a half-naked Roman, sitting in a God-like state, like Jupiter»³⁸², con la mano sinistra stesa, «the emblem of his military command toward people as the sovereign», e, con l'altra, «points heavenward»³⁸³. Fin dai primi anni Venti, i toscani erano infatti abituati alla compagnia di monumenti pubblici in cui il loro Granduca, ritratto stante, con fattezze più o meno idealizzate, e con ampia toga panneggiata, era posizionato a coronamento di alti piedistalli quale arredo di alcune principali piazze toscane. Quell'iconografia, filtrata da modelli chiaramente antichi, era stata adottata più di recente da Stefano Ricci, professore di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1802 all'anno della morte, avvenuta nel 1837, quando progettò il monumento che il popolo aretino volle innalzare a Ferdinando III nel 1821 nella più grande piazza della città (Fig. 69-70). L'opera, che durante il Fascismo fu trasferita dall'originaria collocazione all'attuale Piaggia di Murello³⁸⁴, rimase nel corso della Restaurazione un modello di riferimento per quegli scultori toscani coinvolti nel corso dei decenni a progettare monumenti pubblici dedicati ai granduchi Asburgo-Lorena.

³⁸⁰ È sottolineato in un necrologio dello scultore intitolato *The Late Horatio Greenough* pubblicato nell'«Illustrated News» del 15 gennaio 1853 che gli americani rimproverarono a Greenough di aver concepito un monumento in cui il primo Presidente era ritratto come un Dio, «in conception very much opposed to the traditionary and popular idea of the great Chief».

³⁸¹ «By this double gesture – scrive Greenough a Lady Lytton Bulwer alla metà circa degli anni Trenta del secolo – my wish was to convey the idea of an entire adnegation of Self and to make my hero [*sic*] as it were a conductor between God and Man. Though the Presidential chair is very like any other chair, I have thought it my duty to make that on which Washington is seated mean something with reference to the country. It is too large to be left dumb. I have represented the superior portion richly appointed with acanthos and garlands of flowers while the body is solid and massive. But this I meant to hint at high cultivation as the proper finish for sound government and to say that man when well planted and well tilled must flower as well as grow. By the figure of Columbus of the left side I wished to connect our history with that in Europe. By that of the Indian chief on the right to show what statue our country was in when civilization first raised her standard there. The bas relief [*sic*] on the right side of the chair represented the Rising Sun which was the first crest of our national arms [...]. In the left side I have represented the Genii of North and South America under the forms of the infants Gercules and Iphictus – the latter shrinking in dread while the former struggles successfully with the obstacles and dangers of an incipient political existence» (lettera di Greenough a Lady Lytton Bulwer, da Firenze, s.d., Horatio Greenough, MSS, Library of Congress).

³⁸² Wyeth, 1865, p. 42.

³⁸³ Vedi lettera di Horatio Greenough a Lady Lytton Bulwer, da Firenze, s.d., MSS, Library of Congress, Washington D.C.

³⁸⁴ Sulla storia del monumento, smontato in epoca fascista e collocato in cima a Piaggia di Murello ad Arezzo, dove tutt'oggi si trova, vedi Caldini, 2006.

I numerosi studi svolti sull'importante monumento a George Washington di Horatio Greenough si sono concentrati sui richiami soprattutto antichi della versione finale di quell'opera³⁸⁵, trascurando le fasi embrionali d'un progetto scultoreo la cui iconografia era chiaramente ispirata alla contemporanea scultura monumentale toscana; quella, per intenderci, che voleva l'uomo di Stato atteggiato come un magistrato romano. Lo dimostrerebbe, fra tutti, la somiglianza tra una prima idea del monumento al presidente americano e la postura assunta da Pietro Leopoldo nella statua che Luigi Pampaloni stava ultimando all'inizio degli anni Trenta, e che avrebbe poi consegnato alla città di Pisa nel 1833, quando l'opera fu collocata in Piazza Martiri della Libertà (Fig. 71-72).

Pur avendo sperimentato diverse composizioni, la versione finale ritrae George Washington seduto «sopra una specie di trono [...] a guisa di leone che maestoso riposa», col volto carico di «un'anima energica e pensatrice, mossa da magnanimi e sublimi sentimenti»³⁸⁶. L'opera, che fu esposta al pubblico nello studio fiorentino di Greenough prima che fosse inviata in America, attirò tra gli altri l'attenzione di Antonio Izunnia, che gli dedicò un lungo articolo nel «Giornale del Commercio», nonché, come detto, di Gino Capponi, che ne commissionò una replica in piccolo formato assieme ad un suo ritratto, che fu poi esposto nell'anno della nomina ad Accademico Professore di Greenough alla mostra autunnale dell'istituzione a fianco di tre busti di Hiram Powers, giunto in città tre anni prima (Fig. 7).

Ma il monumento a George Washington richiamò anche l'attenzione di Emilio Santarelli, dello stesso Pampaloni, di Emilio Demi, e di Francesco Pozzi. Furono loro a proporre Greenough, nel 1840, come Accademico professore giustificandone la candidatura per le varie «opere eseguite in marmo a Firenze, e più particolarmente [per la] Statua colossale rappresentante Washington»³⁸⁷.

La scultura, in effetti, poteva sposare i gusti dei quattro artisti; fra tutti, quelli di Pozzi (che negli anni Venti progettò «tutto in armonia» il gruppo con «Latona co' suoi piccoli figli» per il duca di Devonshire, eseguito «con quella severità, che era propria del soggetto»³⁸⁸) e di Pampaloni. L'interesse

³⁸⁵ Vedi, particolarmente, Fryd (A), 1987.

³⁸⁶ Izunnia, 1841 (B).

³⁸⁷ Il documento con la proposta di nomina di Greenough è conservato in ABAFi, Filza 29B, 1840, ins. 50.

³⁸⁸ Marchetti, 1825, p. 346.

di quest'ultimo per i monumenti pubblici dedicati ai grandi statisti, sommato alla personale sensibilità per sculture caratterizzate da «linee tutte severe» (da lui sperimentate pochi anni prima anche nella progettazione di opere di carattere sacro come la *Pietà* per il genovese Francesco Morfino³⁸⁹), sposava lo stile del colossale monumento dell'americano, pensato perché esprimesse – secondo le parole di Alexander H. Everett –, attraverso una plastica lavorata «to the extreme point of perfection», «the dignity», «radiant [...] and moral beauty» del primo presidente degli Stati Uniti³⁹⁰.

Sia Pampaloni che Demi avevano fra l'altro stretto da poco tempo contatti con l'ambiente artistico d'oltreoceano; e la proposta di nominare l'amico Greenough quale Accademico professore avrebbe certamente potenziato i loro rapporti con l'altra sponda dell'Atlantico. Demi, nel 1838, aveva esposto alla mostra newyorkese di Sanguinetti la testa a tutto tondo di Napoleone in marmo di Carrara³⁹¹; e Pampaloni, poco tempo dopo, collaborò come esperto conoscitore d'arte antica con John Clark per autenticare le opere da questi acquistate a Firenze, che furono poi esposte nel '39 sempre all'American Academy of Fine Arts in una mostra sull'arte italiana³⁹².

IV-B. La prima attività di Hiram Powers a Firenze e la sua partecipazione alle mostre autunnali dell'Accademia nel corso degli anni Quaranta.

L'arrivo di Hiram Powers a Firenze, nel 1837, segnò una tappa importante nel corso della scultura americana in Toscana, di cui ci pare risenta pure lo stesso Greenough. Quest'ultimo, nel già citato ritratto di Capponi, preferì – come Powers – abbandonare i più puri riferimenti alla plastica

³⁸⁹ Vedi P.N.T., *La pietà, gruppo in marmo del prof. Luigi Pampaloni di commissione del Sig. Francesco Morfino di Genova*, in «Giornale del Commercio», 29 maggio 1839.

³⁹⁰ Il contributo di Alexander H. Everett sul monumento di Washington di Greenough è trascritto per intero in «Illustrated News», 15 gennaio 1853.

³⁹¹ Vedi *Synopsis of Mr. Sanguinetti's Collection of Ancient Italian Paintings* cit., p. 17: «Among the curiosities herewith exhibited, the following specimens are worthy of peculiar attention, viz: a beautiful marble Bust of Napoleon, in marble of Carrara, executed by Professor Demi, one of the most celebrated sculptors in Italy».

³⁹² Vedi il catalogo della mostra intitolata *Synopsis of a Valuable Collection of Old Italian Paintings, Marble Statuary, and Other Rare Articles of Fine Arts in the Possession of Mr. John Clark, Now Exhibiting at the Academy of Fine Arts, in Barclay Street*, 1839, nel quale si specificava (p. 3) che Pampaloni era tra coloro che «have examined the collection of paintings in the possession of Mr. Clark, and signed the certificate». A quella mostra, fra l'altro, Pampaloni aveva inviato «the bust of the late General Foy», un busto di Amerigo Vespucci, e un altro «of the celebrated composer of music Rossini» (*ivi*, pp. 18-19).

quattrocentesca e registrare nel volto dell'uomo «certi minuti effetti di carne»³⁹³, convincendo il collegio accademico a posizionare alla mostra autunnale del '40 quel ritratto (che colpì i contemporanei «per l'espressione, per la vita che [lo scultore] ha saputo dare al marmo»³⁹⁴) a fianco dell'effigie del generale Andrew Jackson e di due anonimi busti femminili, scolpiti da Powers poco prima e durante il suo arrivo in Toscana (Fig. 73)³⁹⁵.

«I non so da che derivi», scriveva Antonio Izunnia nelle pagine del «Giornale del Commercio» dell'ottobre 1840 guardando le tre opere di Powers, «ma all'occhio mi pareva veder la carne colle più piccole sue modificazioni cutanee, le chiome morbide, il crine, i peli de' sopraccigli, in somma [*sic*] qualche cosa di straordinario nella statuaria»³⁹⁶.

In un interessante articolo dedicato a Powers, pubblicato nelle pagine del «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti» nel 1840, l'anno prima della sua nomina ad Accademico professore, si leggeva che la predisposizione dell'americano a «conservare il carattere grandioso» dei suoi modelli, imitati nel rispetto delle «porosità e [delle] rughe abituali della cute», trovava la sua genesi nella «nativa inclinazione» a «ritrarre, unitamente alle parti caratteristiche, lo spirito naturale ed espressivo d'ogni individuo»³⁹⁷; frutto d'un percorso segnato, nelle fasi più sensibili dello sviluppo creativo dell'artista in giovane età, dalla mancanza di modelli "altri" se non la natura stessa³⁹⁸. Alla pari di Lisippo, che – ricordava l'articolo del «Giornale Arcadico» – consultatosi con Eupompo volse a cercare la sua indole non già imitando «gli artefici nelle loro particolarità» quanto la natura «nelle sue immense varietà»³⁹⁹, Powers «sa porre ogni cura, acciocché ciascuna testa conservi, in ogni benché sua minima parte, quel tipo unisono, frammisto di

³⁹³ In un saggio sull'arte fiorentina dell'inizio degli anni Quaranta, Selvatico definì Powers come «ingegnoso specialmente nello scolpire ritratti a cui sa dare una vita ed una espressione che veramente innamorano. Diresti che ognuna di quelle teste è pronta a parlarti, e parlerà a seconda del pensiero e dell'affetto che domina nell'animo suo. In marmo non mi avvenne mai di vedere ritratti più veri e più belli; e forse lo sarebbero ancor di più, se il chiaro artefice non carezzasse qualche troppo pazientemente certi minuti effetti di carne» (Selvatico, 1843, p. 26).

³⁹⁴ Izunnia, 1840 (D).

³⁹⁵ Su Powers a Firenze e i suoi rapporti col *milieu* artistico locale legato all'Accademia di Belle Arti, vedi in particolare Petrucci, 2007; Reynolds, 1977, pp. 69-75. Sull'opera di Powers, in generale, vedi Craven, 1968, pp. 100-135; Crane, 1972, pp. 169-269; Wunder, 1974; Reynolds, 1977; Wunder, 1991; Burke III, 2000; Gaja, 2005, pp. 54-57; Ambrosini, 2007; Del Vivo, 2007; Gaja, 2007.

³⁹⁶ Izunnia, 1840 (D).

³⁹⁷ Migliarini, 1840, p. 348.

³⁹⁸ Vedi *ibidem*.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 346.

unità e varietà ad un tempo, coerente a se stessa: qualità speciale della sola natura, e che sfugge alla vista di molti. Un tale complesso di rare prerogative diviene meraviglioso in chi non poté antecedentemente avere nozioni dai lavori degli antichi greci, o almeno dalle sculture di Donatello, di Mino da Fiesole o di Gambarelli»⁴⁰⁰.

Giunto a Firenze qualche anno prima che la città vivesse, artisticamente parlando, un'«epoca di transizione», momento in cui, stando a Antonio Izunnia, c'era «chi patteggiava pel purismo, chi per l'ideale, chi per la schietta imitazione della natura, chi per l'effetto»⁴⁰¹, Powers rappresentava col suo crudo naturalismo coloro che, come Niccolò Tommaseo, pensavano non fosse necessario «coll'arte perfezionar sempre la natura per la ragione, che non tutti gli oggetti della natura son belli; mentre il brutto di Tiziano dipinto sarà bello»⁴⁰². «In tutte le cose», scriveva infatti Tommaseo nel 1839, «è qualche cosa di bello, se si riguarda al fine della provvidenza. Dunque sempre imitabile la natura. Né l'uomo può emendare l'opera di Dio»:

L'ideale può allontanare l'arte della verità delle forme [...] Il vero ideale è il sommo bello in ogni genere; dunque esprimerlo spesso è divenir monotono. Poi anche un tipo ideale non possiamo immaginarlo che reale; l'impossibile non può immaginarsi. Ogni parte in natura sta in proporzione col tutto: correggendo la natura contraddici alla proporzione. E noi non siamo opera della natura? Dunque stolto sperar perfetti anche i nostri tipi ideali⁴⁰³.

In *Della Bellezza educatrice*, pubblicato nel 1838, un anno dopo l'arrivo di Powers a Firenze, Tommaseo proponeva l'armonico rapporto fra «bellezza fisica» e «bellezza morale» sottolineando come nel ritratto «la fisionomia è l'espressione dell'anima»⁴⁰⁴.

La cruda verità dei busti di Powers poteva, quindi, toccare le corde di quanti a Firenze cercavano «nelle cose di fuori» l'analogia di «ciò che noi siamo dentro»: una ricerca che non si fermava, anche secondo i pensieri di Giovanni Battista Talia, condivisi da Tommaseo, all'«*idea perfetta*, al

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 349.

⁴⁰¹ Izunnia, 1842 (D).

⁴⁰² *Della Bellezza Educatrice, Tomo II. De' nuovi Scritti di N. Tommaseo* cit.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Tommaseo, 1838, p. 31.

prototipo, come dicono, di quegli oggetti a cui appartengono, ma una ripetizione delle più care parti dell'esser nostro, una corrispondenza di sentimenti, un aumento della nostra vita morale»⁴⁰⁵.

Andrew Jackson, il cui ritratto fu sbizzato da Powers alla *White House* prima che questi raggiungesse l'Europa quindi Firenze, dove, come dicevamo, la versione in marmo di Carrara di quel busto fu esposta alla mostra dell'Accademia del 1840 con grande successo, pare avesse raccomandato allo scultore di ritrarlo così com'egli fosse («make me as I am»); questo, perché la natura – pensava il settimo presidente degli Stati Uniti d'America – «is always, and in everything. It's the only safe rule to follow»⁴⁰⁶.

Quell'insegnamento forticò nel giovane Powers una sensibilità già fertile nel suo animo che lo scultore potenziò una volta giunto a Firenze, dove si inserì facilmente e fin da subito grazie anche alla presenza di Maestri come Lorenzo Bartolini. Questi, che penserei fosse stato fra coloro i quali convinsero tutto il collegio accademico ad esporre il ritratto di Jackson e gli altri busti femminili alla mostra del '40, era diventato titolare della cattedra di scultura pochi mesi dopo l'arrivo dell'americano in città. La sua didattica prevedeva, tra le altre cose, l'alternanza tra i calchi da pezzi in gesso di opere di Fidia, conservati nei locali dell'istituzione, e lo studio della «schiatta natura», attraverso lezioni come quella più celebre del gobbo, svoltasi nel maggio dello stesso anno in cui il busto del settimo presidente americano fu esibito in Accademia.

La sensibilità di Powers trovò affinità anche con quella del senese Giovanni Dupré. Alla mostra autunnale dell'Accademia 1843, tempo in cui Powers a Firenze secondo J. T. Headly «stands undoubtedly at the head of American sculptors» divenendo un punto di riferimento per quanti dagli Stati Uniti tentassero la carriera di scultori anche in Italia⁴⁰⁷, gli viene piazzato – penserei non casualmente – un busto, «pieno di vita», tra un marmo di Pasquale Romanelli – allievo di Bartolini –, che nella stessa occasione aveva inviato anche «un grazioso ritratto di una bimba», e, appunto, un «ritrattino in mezza figura» proprio di Dupré⁴⁰⁸. *L'Abele*

⁴⁰⁵ Talia, 1827, p. 188.

⁴⁰⁶ Tale informazione è riportata in Lester, 1845, Vol. 1, pp. 65-66.

⁴⁰⁷ Headly, 1844.

⁴⁰⁸ Izunnia, 1843 (B).

Morente di quest'ultimo fu esposto all'Accademia nel '41, facendo scalpore. Giuseppe La Farina lo definì stupefatto: «Pezzo informe di creta, nella quale diresti giri il sangue e palpiti la vita»⁴⁰⁹.

Il capolavoro dello scultore senese incuriosì profondamente gli americani di passaggio in Toscana. Il già citato Headly, per esempio, nel suo lungo articolo sugli artisti americani a Firenze, pubblicato nel «Graham's Magazine» del 1844, si soffermava, oltre agli statunitensi, proprio su Dupré e sull'*Abele*. Del senese, egli esaltava le doti e la carriera, segnata, alla pari di quella dell'americano, da un tenore di vita poverissimo che, d'altronde, aveva forgiato in entrambi un carattere forte e consapevole. Tale consapevolezza aveva convinto Powers che sol tramite «la perseveranza e il coraggio», unitamente allo studio del *vero*, «prima per uguagliarlo, quindi per sorpassarlo ancora», egli avrebbe potuto lottare per assicurarsi il trionfo⁴¹⁰. E lo colse immediatamente in Toscana, dove, in un clima artistico favorevole alla sua sensibilità, Powers tradusse «con maestria nel marmo renitente quanto avea eseguito colla creta» prima che arrivasse a Firenze; città nella quale «i veri e non pervenuti conoscitori l'ammirarono»⁴¹¹.

Nell'arco di qualche tempo, profittando sempre più della sua posizione di *leader* fra gli scultori americani in città, Powers alternò a ritratti su commissione che non perdonano, «unitamente alle parti caratteristiche, lo spirito naturale ed espressivo d'ogni individuo»⁴¹², opere che, come la *Greek slave*, di cui ne eseguì diverse copie nel corso dei decenni, rispondevano ad esigenze di mercato, attirando l'attenzione di quanti negli Stati Uniti ma anche a Firenze – dove il principe Demidoff gliene commissionò una copia, oggi alla Yale Art Gallery (Fig. 74)⁴¹³ – meditavano e prendevano le distanze dall'incivile pratica della schiavitù⁴¹⁴.

Dopo aver inviato all'esposizione autunnale del '43 il ritratto virile «pieno di vita»⁴¹⁵, Powers fu presente anche alla mostra del '46 con un «busto

⁴⁰⁹ La Farina, 1843. Tra la molta bibliografia di Dupré segnalò, in particolare, Rosadi, 1917; Del Bravo, 1972; Spalletti, 1972; Marcucci, 1988; Spalletti, 2002.

⁴¹⁰ Migliarini, 1840, p. 348.

⁴¹¹ *Ivi*, pp. 349-350.

⁴¹² *Ivi*, p. 348.

⁴¹³ Vedi Cooper, 2016.

⁴¹⁴ Sulla *Greek Slave*, vedi Droth-Hatt, 2016; Fryd, 2016; Lemmey, 2016; Pohrt, 2016; Volpe, 2016; Ambrosini, 2007; Gaja, 2007; Id., 2005, pp. 54-57; Burke III, 2000, pp. 5-9; Wunder, 1991, pp. 207-274; Reynolds, 1977, pp. 137-142; Wunder, 1974, pp. 25-29; Crane, 1972, pp. 203-222; Craven, 1968, pp. 100-135.

⁴¹⁵ Vedi Izunnia, 1843.

femminile [...] con ornati di acanto in marmo»⁴¹⁶. Si trattava con tutta probabilità della seconda versione di *Proserpina*, un pezzo che, pur essendo stato criticato per il trattamento della parte superiore del cranio, «mancante di carattere», fu giudicato «sorprendente» dal «Giornale del Commercio» (Fig. 75)⁴¹⁷. Per la scelta del soggetto e, soprattutto, per la raffinatezza con cui l'artista aveva levigato la superficie marmorea, *Proserpina* rappresentava una svolta nella produzione scultorea di Powers in quel decennio. Al crudo naturalismo, che d'altronde persisté nella ritrattistica contemporanea dell'americano, dal 1843 circa, anno in cui risaliva la prima versione di quel pezzo esposto all'Accademia, egli volle infatti concedersi licenze poetiche progettando busti o sculture a figura intera ispirati anche a soggetti mitologici (oltre a *Proserpina* ricordiamo anche *Psyche*). Alla pari di scultori toscani contemporanei come Pietro Tenerani che, notava Pietro Selvatico nel giornale fiorentino «La Rivista» nel '46, giungeva a risultati in cui il connubio fra soggetto mitologico e studio dei marmi antichi aveva fruttato opere che stupivano per la loro perfezione formale e per l'«armonia di linee»⁴¹⁸, lo statunitense sperimentò una plastica che convinse il collegio accademico ad avvicinare *Proserpina* ai pezzi di Giuseppe Benelli⁴¹⁹.

Quest'ultimo, che poi ricoprì l'incarico di Maestro di ornato all'Accademia di Firenze, era noto a quel tempo per fregi bronzei o, più generalmente, per cornici, le cui «vaghissime» forme, ispirate al mondo vegetale e animale, stupivano per la raffinatezza ed eleganza con cui l'artista reinterpretava in chiave personale gli apparati decorativi antichi o rinascimentali. La sua opera più celebre è la base su cui poggia il cinghiale di Pietro Tacca al Mercato Nuovo di Firenze, che fu modellata nel 1857 «con fiori, erbe e animali [...] sulle tracce dell'antica consunta dal tempo»⁴²⁰. Le fonti ricordano anche che Benelli aveva «fatto i modelli per gli ornati della porta maggiore della facciata di Santa Croce, ma la stolta presunzione di chi pretendeva che l'artista lavorasse a scapito, privò quel monumento di uno dei suoi più pregevoli lavori»⁴²¹.

⁴¹⁶ Vedi C.M. *Sopra alcuni oggetti di pittura e scultura esposti all'Accademia di Belle Arti in Firenze*, in «Giornale del Commercio», 7 ottobre 1846.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ Vedi Selvatico, 1846.

⁴¹⁹ Vedi C.M., *Sopra alcuni oggetti di pittura e scultura esposti all'Accademia di Belle Arti in Firenze* cit.

⁴²⁰ Saltini, 1862, p. 32.

⁴²¹ *Ibidem*.

Alla mostra del '46, a fianco del marmo di Powers, Benelli aveva esposto «un fregio modellato in cera rappresentante pampini ed uva [...] per fondersi in bronzo», lodato come un pezzo «veramente squisito e meraviglioso nel suo genere»⁴²². Non conosciamo l'attuale collocazione di quel fregio che, una volta tradotto in bronzo, decorò un pilastro da caminetto, come riportava la «Gazzetta di Firenze». Crediamo tuttavia che la squisitezza con cui il decoratore aveva plasmato quel modello in cera, ben si accordasse col rigore simmetrico della decorazione floreale da cui emergeva il busto di Prosperpina, la cui prorompente seduttività, giocata sul contrasto tra le forme morbide della donna e quelle acuminata e taglieni del cespo d'acanto che la abbraccia, fu modellata guardando i migliori esempi della statuaria greca ed ellenistica.

IV-C. Seguaci di Powers alle esposizioni dell'Accademia fra il 1842 e il 1848 (Shobal Vail Clevenger e Joseph Mozier).

In un articolo del «Boston Miscellany of Literature and Fashion» del 1 gennaio 1842, Edward Everett dava conto della presenza di scultori americani in Italia. «At the present time, besides several artists of great merit or great promise living at home, there are several in Italy, who have either already attained or bid fair to attain a degree of excellence, which would reflect credit on any country in any period»⁴²³. Egli individuava, a Roma, lo scultore Crawford, e, a Firenze, Horatio Greenough, Hiram Powers, e, particolarmente, Shobal Vail Clevenger.

Quest'ultimo proveniva da Cincinnati (città natale di Powers), nell'Ohio, dov'era nato il 22 ottobre 1812⁴²⁴. Era il terzo figlio di dieci fratelli. Pochi anni dopo la nascita di Shobal, la famiglia si trasferì da Cincinnati a Ridgeville e, successivamente, a Indian Creek. All'età di quindici anni Clevenger abbandonò i genitori per trasferirsi con uno dei suoi fratelli a Centerville, sempre nell'Ohio, e qui divenne uno *stone cutter*, potenziando un'innata capacità per l'arte plastica che poi migliorò quando, poco più grande, a Louisville, nel Kentucky, entrò nello studio di un certo Guiou.

⁴²² «Giornale del Commercio», 7 ottobre 1846.

⁴²³ Everett, 1842.

⁴²⁴ Su Clevenger vedi «Southern Literary Messenger», aprile 1839 (5, 4, p. 262), e, in particolare, Brumbaugh, 1966; sui rapporti fra quello scultore e il *milieu* artistico fiorentino vedi, invece, Hyland, 1981, pp. 252-256.

Dopo aver sposato Miss Elizabeth Wright, Clevenger si recò in Europa per perfezionarsi nella scultura. Fu quindi a Parigi e, dopo poco tempo, a Firenze, città nella quale giunse in compagnia della moglie negli ultimi mesi del 1840. In Toscana rimase per qualche anno, dopodiché si trasferì a Roma. A Firenze, col tramite di Powers, trovò una sistemazione e uno studio provvisorio che abbandonò esattamente un anno dopo, quando ne prese in affitto un altro, in via de' Serragli, che condivise con lo scultore Henry Kirke Brown, conosciuto alcuni anni prima a Cincinnati.

Clevenger fu in Toscana per studiare i capolavori della scultura rinascimentale custoditi nella capitale. Ciò, gli avrebbe permesso di affinare uno stile fino a quel momento rozzo, frutto della volontà dello scultore di avvicinarsi il più possibile al vero lavorando direttamente sul «rude block, without molding any model previously in clay, with the living form before him, and with chisel in hand, in his little shop»⁴²⁵.

L'Accademia di Belle Arti di Firenze fu per lui, così come per tutti gli altri scultori americani che, oltre a Powers, fra i primi anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo esposero frequentemente alle mostre autunnali (Chauncey Bradley Ives, Joseph Mozier, e Alexander Galt⁴²⁶), l'occasione per farsi conoscere, contribuendo nel contempo al consolidamento del gusto estetico locale. L'eclettismo che caratterizzava l'arte fiorentina nel quinto decennio del secolo ammetteva – almeno in scultura –, da un lato, opere ispirate al più crudo naturalismo, di cui Dupré, come dicevamo, fu il maggiore interprete, almeno nei primi anni Quaranta; e, dall'altro, opere in cui la natura veniva studiata attraverso il filtro di reminiscenze greco-romane e rinascimentali, secondo un indirizzo che trovava la sua piena affermazione nell'opera di Pietro Tenerani e di Luigi Pampaloni. Quest'ultimo, difatti, calibrando la commistione di elementi dedotti da quelle due epoche, scolpì pezzi che, per un verso, muovevano «sentimenti dolcissimi», e, per l'altro, appagavano lo sguardo con composizioni eleganti e armoniche⁴²⁷.

⁴²⁵ Everett, 1842.

⁴²⁶ Chauncey Bradley Ives espose un busto virile in marmo alla mostra del 1846 (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 120, 6 ottobre 1846); Joseph Mozier inviò all'esposizione dell'Accademia del 1847, come vedremo, il busto di Pocahontas e un busto di «Gentiluomo Americano» in marmo di Seravezza (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 119, 5 ottobre 1847), e, in quella del 1850, un ritratto d'un pittore americano (vedi AABAFi, *Atti dell'Accademia dal 1840 al 1858*, 6.1/2, p. 222); infine, Alexander Galt esibì alla mostra del 1852 un busto virile (*ivi*, p. 332).

⁴²⁷ Vedi Izunnia, 1842 (B).

In accordo con quanti desideravano riscontrare nei ritratti l'assoluto rispetto per fisionomie «quanto mai dir si possano fedeli» al vero⁴²⁸, fra il 1841 e il '42, a fianco dei busti virili di marmo di Powers cui abbiamo fatto già cenno, caratterizzati da una «squisitezza inestimabile»⁴²⁹, Clevenger espose all'Accademia fiorentina alcuni suoi lavori. Si trattava anche in questo caso di busti virili, oggi dispersi – ma che crederemmo non dissimili dai lavori contemporanei di Powers –, la cui «bellezza» (il «Giornale del Commercio» li definì «belli»⁴³⁰) poté esser valorizzata dalla vicinanza di pezzi eseguiti, oltre che dal collega statunitense, da un gruppo di toscani. Fra questi ultimi, c'era l'aretino Benedetto Mori, che da poco aveva eseguito un busto colossale raffigurante il granduca Leopoldo II esponeva un gruppo di ritratti; ma anche lo stesso Dupré, che nel '42 mostrò al pubblico il gesso del suo *Abele morente*, o, infine, Vincenzo Consani, il cui *Teschio del Precursore* fu lodato alla mostra del '42 per l'accuratezza con cui l'autore aveva imitato le carni e i «bene sfilati e morbidi capelli» del modello⁴³¹.

La composizione e, soprattutto, la purezza formale della citata *Proserpina* di Powers, esposta come dicevamo alla mostra autunnale dell'Accademia fiorentina nel 1846, fu il modello su cui il collega statunitense Joseph Mozier, giunto in Toscana entro la metà del 1846, compose un busto ideale di Pocahontas (Fig. 76) che poi espose all'istituzione fiorentina nell'ottobre del 1847 insieme ad un ritratto «di un Gentiluomo americano» scolpito in marmo di Seravezza⁴³².

Il «busto in marmo di femmina indiana», oggi conservato al Peabody Institute di Baltimora, combinava «classic beauty with the peculiarities of the Indian physiognomy, and the queenly expression which is said to have belonged to the savage heroine»⁴³³. L'opera fu probabilmente scelta dal

⁴²⁸ Vedi A.Z., *Busto colossale in marmo rappresentante l'Augusto Leopoldo II scolpito da Benedetto Mori d'Arezzo*, in «Giornale del Commercio», 8 settembre 1841.

⁴²⁹ Vedi Izunnia, 1842 (E).

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Vedi *ibidem*: «Il teschio del Precursore del sig. L. Consani. Premio a lusinghiera danza della giovinetta Salome è già collocata nel bacile la testa di Lui che additò il Redentore. Chiusi ha gli occhi per non vedere l'abominazione della corte di Antipa, ma credi che ancora dalla socchiusa bocca esca un rimprovero all'incestuoso, e alla superba e impudica Erodiade. Gli austeri lineamenti su cui stese un misterioso velame la morte presentano una maestà religiosa che colpisce. L'esecuzione è accurata nelle carni e ne' bene sfilati e morbidi capelli: solo avrei bramato che il morto capo fosse posto in modo da riposar naturalmente sul piatto fatale».

⁴³² Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 119, 5 ottobre 1847. Pochi sono gli studi su Mozier: rimando soprattutto al capitolo sullo scultore in Hyland, 1981, pp. 266-269.

⁴³³ «The Boston Daily Atlas», 28 luglio 1847.

collegio accademico perché ispirasse l'osservatore a perdersi nella bellezza neogreca ed esotica dell'eroina vissuta in un tempo e in un luogo lontano, e, al tempo stesso, a scorgere oltre la sua apparente sensualità (la fanciulla mostra un seno scoperto) la purezza d'un animo non ancora contaminato dall'incontro con quella civiltà inglese che occupò i territori della Virginia dove Pocahontas nacque e crebbe.

«Ogni opera d'arte, la quale non esprime un'idea, non significa nulla», diceva lo spiritualista Victor Cousin, le cui idee penetrarono a Firenze l'anno prima dell'esposizione del busto raffigurante Pocahontas, tempo in cui «La Rivista» pubblicò la traduzione italiana del suo celebre saggio sul *Bello e l'arte*⁴³⁴. Cousin sosteneva che la pittura e la scultura fossero lo strumento per penetrare l'animo di chiunque, incidendo lo spirito «fino all'intelletto, fino all'anima e vi arrechi un pensiero, v'insinui un'idea, v'instilli un sentimento capace di elevare o di commuovere»⁴³⁵. «L'istoria», diceva Cousin, pure quella d'una fanciulla selvaggia delle lontane Americhe la cui dignità non era stata ancora tradita dall'amato capitano John Smith, «non racconta per raccontare, non dipinge per dipingere»; la storia era, secondo il francese, l'occasione per imparare una «lezione dell'avvenire»⁴³⁶.

Proponesi d'istruire le nuove generazioni con l'esperienza di quelle che le precedettero – scriveva Cousin –, ponendo sotto li occhi loro il quadro fedele di grandi ed importanti eventi colle loro cause ed effetti, coi generali disegni e le passioni particolari, colle colpe, le virtù, i delitti che insieme trovansi mescolati nelle umane cose. Insegna l'eccellenza del coraggio, della prudenza, dei grandi pensamenti profondamente meditati, costantemente seguiti, eseguiti con moderazione e con forza. Fa comparire la vanità delle immoderate pretese, la potenza della saviezza e della virtù, l'impotenza della pazzia e del delitto. È una scuola di morale e di politica⁴³⁷.

IV-D. Randolph Rogers allievo di Aristodemo Costoli, 1850.

Quando il 24 maggio 1855 l'ingegnere civile Montgomery Cunningham Meigs venne incaricato dal Governo degli Stati Uniti di ingaggiare artisti

⁴³⁴ Cousin, 1846 (A, B, C, D, E).

⁴³⁵ Cousin, 1846 (E).

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

americani per l'esecuzione di una porta in bronzo, la quale avrebbe decorato il passaggio fra la vecchia Hall of the House of Representatives e il corridoio che la univa alla così chiamata «new Hall» nello U.S. Capitol, egli informava Jefferson Davis, Secretary of War, che «Mr. Rogers proposes to make a design for this door, being anxious to execute some work for the Capitol»⁴³⁸.

Lo scultore Randolph Rogers, nato a Waterloo, nello stato di New York, nel 1825, e morto a Roma nel 1892⁴³⁹, progettò una porta le cui ante avrebbero raccontato le principali vicende della biografia di Cristoforo Colombo (Fig. 77): «Perhaps there is but one man whose name is more intimately connected with the history of this [United States] country», scriveva lo scultore al capitano Meigs nel marzo del '55, mettendolo al corrente del soggetto da cui avrebbe tratto ispirazione per la grande porta; e aggiungeva: «And there is no subject that is better adapted to that style of basso rilievo [*sic*] than the above. It affords a variety of character incident drapery and the nude, together with architectural perspective»⁴⁴⁰.

Dopo alcune perplessità iniziali, il progetto fu quindi affidato a Rogers, «a young-full of ambition, self reliant, not younger than Ghiberti when his designs secured him to preference, over all competitors for the gates of Florence Baptistery»⁴⁴¹. La porta fu progettata a Roma, fusa in bronzo a Monaco, e giunse negli Stati Uniti nei primi anni Sessanta. Qui, dopo esser stata collocata nell'originaria posizione – si veda un'illustrazione degli anni Sessanta dell'Ottocento pubblicata nell'«Harper's Weekly» (Fig. 78) –, subì vari spostamenti all'interno dell'edificio, trovando infine posto nell'ingresso principale dell'ala Est del Campidoglio americano, in modo da accogliere chi fosse diretto nella Rotunda provenendo dalla scalinata esterna di quella parte dell'edificio⁴⁴².

Quando Rogers ricevè la commissione della *Columbus Door* era a New York. Tuttavia, dai primi anni Cinquanta egli visse a Roma, dove si era trasferito dalla Toscana sul finire del 1850. A Firenze, come vedremo più avanti, si formò presso l'Accademia di Belle Arti.

⁴³⁸ Vedi lettera di Montgomery Cunningham Meigs a Jefferson Davis, da Washington D.C., del 24 maggio 1855 (copia dattiloscritta), in *Doors: Bronze, Rogers – Historical*, U.S. Capitol Historical Society (da adesso in poi USCHS), Washington D.C.

⁴³⁹ Su Rogers, vedi Rogers, Jr., 1971.

⁴⁴⁰ Vedi lettera di Meigs a Davis citata alla nota 438.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² Sulla «Columbus Door», vedi Fryd, 1992, pp. 125-141; Rogers, Jr., 1971, pp. 41-68.

Durante il suo soggiorno nel Granducato, Rogers aveva fra le altre cose eseguito un gesso raffigurante Rut che le cronache ricordano come «among the greatest attractions in Florence at this time» (lo scriveva Bayard Taylor di passaggio dalla città nel novembre del '51⁴⁴³).

È riportato nelle pagine del newyorkese «The Home Journal», che *Rut* – la cui versione in marmo è oggi conservata al Metropolitan di New York (Fig. 79) – «is destined to rank with the best production of Powers», a quel tempo impegnato nella realizzazione di varie versioni delle sculture che lo avevano reso celebre: dalla *Greek Slave* a *Fisher Boys* (entrambe concepite all'inizio degli anni Quaranta), ad alcuni busti eseguiti «in very best style»⁴⁴⁴. «Nothing can exceed the poetic beauty of the design», scriveva Bayard Taylor contemplando il gesso raffigurante *Rut*, oggi disperso, «which is at once original and appropriate to the subject»:

And in gracefulness, simplicity, and ease of outline, and general harmony expression, it is truly worthy of that beautiful passage in the Scripture upon which it is founded⁴⁴⁵.

La composizione e, soprattutto, la scelta di rappresentare la donna nel momento in cui «she is supposed to be rising from the field in which she has been gleaning in the presence of Boaz», poteva dipendere dalla *Rut* di Pasquale Romanelli, la quale scolpita pochi anni prima in rapporto ad un ambiente fiorentino sempre più interessato a superare gli schematismi imitativi di tradizione nazarena per riscoprire nei toscani fra Trecento e Quattrocento la «casta semplicità» poi evocata anche da Pietro Selvatico nei primi anni Cinquanta. La sapiente eleganza con cui *Rut* fu composta da Rogers, assieme alla «expression of [...] countenance» registrata nel suo volto – «indescribably attractive» –, «modest, yet full of gentle confidence», «dignified, yet childlike in its innocence»⁴⁴⁶, poté incontrare il favore di quanti a Firenze, come Aristodemo Costoli, riscoprivano la plastica rinascimentale.

Pensiamo che Rogers avesse voluto prendere parte alla Scuola di scultura

⁴⁴³ Vedi Taylor, 1851.

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

dell'Accademia di Belle Arti fin dal suo arrivo in Toscana, nel 1849; tempo in cui quella Scuola era guidata da Lorenzo Bartolini. L'americano fu però ammesso alla classe di scultura soltanto nella primavera del 1850, quindici giorni prima che Costoli sostituisse ufficialmente Bartolini (che era morto nel gennaio di quell'anno) all'Accademia di Belle Arti⁴⁴⁷.

Costoli conosceva sicuramente Rogers ben prima che questi fosse da lui ammesso a scultura. L'americano aveva frequentato gli ambienti dell'Accademia di Firenze già dal febbraio del 1849, tempo in cui, assieme al connazionale Alexander Galt, anche lui scultore, prese parte, con un profitto poi giudicato «passabile», alle lezioni di pittura di Giuseppe Bezzuoli⁴⁴⁸. Non escludiamo che Costoli (e non Bartolini, come Hyland ha erroneamente evidenziato nel suo studio sui rapporti fra il pratese e i contemporanei americani) avesse fin da subito individuato in quel giovane interessato a coltivare la passione per la scultura, un promettente artista «di proporzionate felici disposizioni» il cui temperamento si sposava al progetto di una classe che il Maestro desiderava «decorosa»⁴⁴⁹. Rogers non pare avesse deluso le aspettative di Costoli che difatti lo giudicò «talentuoso» nonché capace di «studiare con assiduità», tanto da «concepirsi di lui buone speranze»⁴⁵⁰. Spinto probabilmente da Costoli, che insegnava quanto la scultura non s'imparasse «con la lettura di qualche libro, ma esigesse prove tratte dal vero, e soggette a diversi cambiamenti per giungere alla migliore imitazione possibile della natura», Rogers fu ammesso anche alla Scuola di anatomia pittorica, diretta da Ferdinando Lecchini⁴⁵¹. Allo studio della miologia e osteologia umana affiancò anche le lezioni della Scuola delle statue, da cui d'altronde non ricavò grande profitto essendo stato giudicato da Bezzuoli – titolare anche di quell'insegnamento – di «talento mediocre»⁴⁵².

Il progetto di Costoli di organizzare una classe di scultura composta da

⁴⁴⁷ Sull'attività di Costoli nel tempo in cui guidò la Scuola di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, vedi Matucci, 2001, pp. 69 ss.

⁴⁴⁸ Vedi *Ruolo degli studenti nella Scuola di Pittura di detta Accademia dell'Anno 1849 si aggiunge il Ruolo degli studenti nella scuola delle Statue 1849*, in AABAFi, 13. *Ruoli degli Anni 1849 a 1851*, nr. 39 (per Galt), e 41 (per Rogers).

⁴⁴⁹ Vedi difatti la lettera di Costoli al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Antonio Ramirez di Montalvo, da Firenze, del 15 novembre 1851, conservata presso l'AABAFi, Filza 40.B, ins. 112.

⁴⁵⁰ Vedi *Ruolo degli studenti Nella Scuola di Scultura di detta Accademia dell'Anno 1850*, in AABAFi, 13. *Ruoli degli Anni 1849 a 1851*, nr. 18.

⁴⁵¹ Vedi *Nota degli Scolari che desiderano frequentare le Lezioni di Anatomia Pittorica per l'anno 1850*, in AABAFi, Filza 39B, anno 1850, ins. 149, nr. 16.

⁴⁵² Vedi *Ruolo degli studenti Nella Scuola di Scultura di detta Accademia dell'Anno 1850*, in AABAFi, 13. *Ruoli degli Anni 1849 a 1851*.

individui che mantenessero alto il nome dell'Accademia di Firenze risultò tuttavia vano. Dopo i primi sei mesi, tempo in cui il Maestro si adoprò con ogni mezzo «per promuovere lo studio e la emulazione tra suoi alunni», l'iniziale clima «d'ardore» fra i numerosi componenti della classe «cominciò a raffreddare, e venendo a mancare l'amore allo studio, ne seguì a poco a poco, per naturale conseguenza, l'avversione della disciplina della Scuola, la insubordinazione ai regolamenti, la indocilità al Maestro, che poco o da pochi era ascoltato»⁴⁵³. Secondo le cronache del tempo, nell'anno in cui l'americano frequentò le lezioni di Costoli all'Accademia, nella classe di scultura entrarono «semi malsani» che l'anno dopo, più precisamente alla fine del 1850, quando l'istituzione aveva da poco inaugurato il nuovo anno di corsi, e Rogers decise inspiegabilmente di trasferirsi a Roma, «portarono fuori i loro frutti malefici»⁴⁵⁴. È scritto in una lettera di Carlo Milanese al direttore dell'Accademia di Belle Arti del 4 novembre 1851, occasione nella quale egli metteva al corrente la massima autorità dell'istituzione di quanto fosse avvenuto nell'ultimo anno alla Scuola di scultura, che alcuni individui di quella classe, scontenti dell'insegnamento di Costoli, alterarono gli equilibri d'un ambiente che questi intendeva ordinato:

L'esercizio mensile de' bozzetti d'invenzione andò in disuso, né il maestro seppe metter fuori l'autorità sua a sostegno del Regolamento che li prescrive. Lasciò correre; e come accade nella gioventù, massime odierna, nemica d'ogni freno, irreverente all'autorità e al sapere, presuntuosa di sé stessa [*sic*], inquieta e prepotente, veduto che il maestro amava la sua quiete, e non aveva petto da apporre alle pretese e al fare arrischiato ed anche incivile de' giovani, presero animo e si fecero padroni della scuola⁴⁵⁵.

Nella missiva, Milanese indicò esplicitamente chi fossero coloro che chiamava i «semi malsani» della classe: i toscani Ippolito Giorgi ed Egisto Nelli, i cui nomi figuravano effettivamente come compagni di Rogers nell'anno 1850 alla Scuola di scultura⁴⁵⁶.

⁴⁵³ Lettera di Carlo Milanese al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Antonio Ramirez di Montalvo, da Firenze, del 4 novembre 1851, conservata in ABAFi, Filza 40B, ins. 112.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ La classe di scultura di cui fece parte Rogers era difatti formata formata da: Luigi Fabbrucci di Firenze; Ippolito Giorgi, di Firenze; Tertulliano Cosci, di Firenze; Francesco Gairini [*sic*], di Firenze; Giovanni Pantoni, di Livorno; Vitaliano Vitali, di Forlì; Francesco

Difficile credere che l'americano – mai menzionato nella documentazione relativa ai più turbolenti anni della Scuola di scultura a Firenze – avesse trovato in quel clima, poi definito da Costoli «fiacco e disordinato», l'occasione per coalizzarsi contro l'autorità. Preferiamo infatti pensare che Rogers fosse fra quei pochi che ascoltavano le indicazioni d'un Maestro dall'animo buono, e che, una volta insediatosi, oltre a istituire l'esercizio «de' bozzetti d'invenzione mensile» e un «saggio annuale di studio in grandi proporzioni da eseguirsi dai più avanzati nell'arte», dava «qualche piccolo premio ai più volenterosi ed abili»⁴⁵⁷. Costoli era un Maestro che si dimostrava anche disponibile all'«assistenza amorevole veramente ed assidua di consigli e di precetti»⁴⁵⁸; i quali Rogers, a parer nostro, assorbì.

Fu soltanto attraverso un rapporto tutt'altro che chiuso col suo Maestro, che l'americano poté raggiungere quell'equilibrio cantato da Bayard Taylor nella già considerata *Rut*, la quale dovremmo a questo punto interpretare come il risultato del saggio annuale di studio in grandi proporzioni fatto da Rogers in Accademia. Un equilibrio, cioè, fra «gracefulness» e «simplicity» che tanto catturò lo sguardo dei visitatori americani a Firenze, i quali parlavano di quel pezzo «with great approbation»⁴⁵⁹. Il già citato Bayard Taylor, per esempio, era stato catturato dalla perfezione con cui Rogers aveva eseguito i diversi particolari della scultura, fra cui i capelli che cadevano

in the long natural masses over a neck and shoulders of exquisite form and delicacy. In one hand rests a few ears of wheat, and the other seems timidly arrested over the scattered stems, as if she hesitated in the continuance of her task before the great Boaz. One knee is still upon the ground, and the other slanted as if in the act of rising; a loose robe falls over the left shoulder, and the folds of a cincture cover the lower portion of the figure, leaving the outline distinctly and beautifully developed. So light and graceful is the drapery, and so perfectly appropriate and natural, that

Poncini, della Svizzera; Luigi Bianchi, di Mostar; Federigo Argnani, di Faenza; Egisto Nelli, di Firenze; Egisto Rossi, di Firenze; Guglielmo Ciani, di Castrocaro; Riginando Bilancini, di Pescia; Gaetano Guidi, di Pescia; Mariano Caifassi, di Lucignano; Emanuele Caroni, della Svizzera; Antonio Fontana, di Toirino; Alfonso Miotti, di Modena – vedi *Ruolo degli studenti Nella Scuola di Scultura di detta Accademia dell'Anno 1850*, in ABAFi, 13. *Ruoli degli Anni 1849 a 1851*.

⁴⁵⁷ Lettera di Carlo Milanese al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze citata alla nota 453.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ N.N., *American artists abroad*, in «Bulletin of the American Art-Union», agosto 1850, p. 80.

the wonder seems to be how the artist ever succeeded in throwing such a flowing fabric over it at all; and still more, without concealing in any degree the exquisite beauty of the limbs, and the soft contour of the form⁴⁶⁰.

Fu attraverso uno scambio aperto e produttivo con Costoli, che Rogers poté infine maturare nel corso degli anni seguenti un eclettismo stilistico, derivato dallo studio della scultura e pittura toscana dal tardo Trecento al Cinquecento più maturo. Uno stile che ci sembra egli avesse tentato di applicare particolarmente nella *Columbus Door*, con cui abbiamo aperto questo capitolo.

Benedetta Matucci ha sottolineato come Costoli avesse teso nel corso degli anni Cinquanta e nel decennio successivo, nel rispetto di una sensibilità che lei assimila a quella di Padre Tanzini cui lo scultore sarebbe stato vicino, a preferire l'opera dei Maestri toscani ai più importanti riferimenti stilistici dell'epoca classica (cari, come abbiamo visto, anche ad artisti americani a Firenze come Powers o Mozier). Costoli, nota la Matucci, alternava per esempio il ricordo del Ghiberti nel *Monumento Gherardesca*, a quello di Michelangelo nei serafini del *Monumento Catalani*, o, infine, a quello di Beato Angelico nell'*Angelo in preghiera* dell'inizio degli anni Sessanta⁴⁶¹.

La *Columbus Door* di Rogers fu il tentativo del suo autore di creare un'opera originale che, per il sincretismo linguistico derivato dall'assorbimento e dallo studio di diverse fonti scultoree e pittoriche toscane eseguite fra la fine del Trecento e il tardo Cinquecento, «differs very materially from any work of the kind in existence»⁴⁶². Smentendo i tanti studiosi che finora hanno indagato l'opera⁴⁶³, i quali sono tutti concordi nel ritenere che Rogers avesse trovato il suo modello principe nella sola *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti, l'americano scriveva in una lettera a Meigs dell'agosto 1856, che il suo lavoro non dipendeva soltanto da quel capolavoro. Ghiberti, scriveva Rogers,

in order to gain room for his reliefs, has sacrificed the architectural part of the door; the rails between the reliefs, where I have placed heads grotesque masks and

⁴⁶⁰ Taylor, 1851.

⁴⁶¹ Vedi Matucci, 2003, pp. 70-72.

⁴⁶² È questo ciò che Rogers scriveva a Montgomery Cunningham Meigs nell'agosto del 1856 descrivendo la porta – vedi lettera di Rogers a Meigs, da Parigi, del 20 agosto 1856, la cui fotocopia è conservata in USCHS: *Doors: Bronze, Rogers, Description*.

⁴⁶³ Vedi a tal proposito Rogers, Jr., 1971, pp. 41-68; Fryd, 1992, pp. 125-141.

ornamental works are but mere strips of moulding of three or four niches in [parola illeggibile], which make it appear to want strenghts and solidity, besides making irregular frames for the reliefs, and the first thing that strikes the eye is a quantity of straight lines unbroken by ornament or art. In this respect I think both of you and Mr. Walter will agree that my design is not inferior to that of Ghiberti⁴⁶⁴.

Nella stessa lettera si menzionavano, fra le altre cose, altre fonti d'ispirazione per ideare certe parti della *Columbus Door*. In particolare, Rogers faceva riferimento alle porte del Battistero di Pisa, eseguite dalla scuola di Giambologna, per impostare le cornici che inquadravano gli otto pannelli ospitanti ognuno una scena ispirata ad un particolare evento della vita di Colombo⁴⁶⁵.

Notiamo, per concludere, che l'organizzazione degli spazi di quelle scene, la maggior parte delle quali furono ambientate in luoghi interni, sembra dipendere, tuttavia, soprattutto dall'analisi della politezza architettonica caratteristica di molta pittura sacra fra Trecento e primo Quattrocento (Fig. 80-81).

⁴⁶⁴ Lettera di Rogers a Meigs, da Parigi, del 20 agosto 1856, citata alla nota 462.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Capitolo 4. Vedutisti, paesisti e pittori di genere statunitensi a Firenze fra il 1828 e il 1842.

Parte I. Vedutisti.

I-A. Robert Walter Weir, George Cooke e i vedutisti toscani a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta.

Dopo aver abbandonato la Scuola di pittura dove – come abbiamo visto – aveva studiato con Pietro Benvenuti, Robert Walter Weir allargò le sue conoscenze fiorentine entrando soprattutto in contatto con quanti «took umbrage at [...] Signor Benvenuti»⁴⁶⁶. Fu vicino ad un certo «Mr. O», e, soprattutto, ad un'anonima «Madam D», «a lady of distinction», la quale lo introdusse alla principessa Paolina Bonaparte, sposa di Camillo Borghese, musa ispiratrice di Canova. Prima che lo statunitense si trasferisse definitivamente a Roma alla fine del 1826, la principessa gli commissionò anche un ritratto che, purtroppo, non fu mai eseguito a causa della morte prematura della donna, avvenuta proprio nel 1825⁴⁶⁷.

Nei mesi del suo soggiorno nel Granducato, Weir aveva anche sperimentato il genere del paesaggio, o, meglio, della veduta prospettica. Alla mostra della National Academy of Design di New York del 1830, istituzione alla quale egli aderì non appena rientrò in patria, espose un quadro raffigurante la veduta notturna del Ponte Santa Trinita. Il dipinto, oggi disperso, fu descritto in un articolo nel «New-York Mirror» come «a fine city view», in cui «battlements, bridges, a stone pier» e il fiume Arno erano illuminati dal candore romantico della luna, che, alta nel cielo, «shining down dimly over all»⁴⁶⁸. Alla stessa mostra, nel cui percorso erano inseriti anche quadri *biedermeier* ispirati, fra le altre cose, ad interni di cucine rustiche italiane, Weir inviò anche una veduta del Lago di Bolsena (anch'esso disperso) che il solito articolo del «New-York Mirror» descrisse

⁴⁶⁶ Dunlap, vol. II, p. 390.

⁴⁶⁷ La breve storia del ritratto, raccontata da Weir a Dunlap, fu da questi riportata *ibidem*: «I was to have introduced her likeness, but illness deprived me of her sittings, and after several different appointments, she sent me her miniature and a substitute; but before I had time to use it, her death deprived me of the opportunity to fulfilling the commission».

⁴⁶⁸ N.N., *National Academy of Design – Third Notice*, in «The New York Mirror», 16 giugno 1832, nr. 5.

come «a beautiful, rich view, with figures» raccomandandone l'acquisto alle più abbienti famiglie newyorkesi poiché adattissima ad arredare con eleganza le *dining-rooms*⁴⁶⁹.

I biografi di Weir, fra cui sua figlia Irene, autrice d'una monografia sul padre che fu pubblicata nel 1947, non spiegano l'interesse dell'americano per le vedute prospettiche di città o paesaggi italiani. È comunque certo che nei mesi trascorsi dallo statunitense a Firenze, il genere della veduta prospettica era ben rappresentato da artisti come Ruggero Panerai, Giuseppe Gherardi, o l'inglese Francis James, i quali eseguivano quadri ispirati alle piazze o ai ponti fiorentini con un «gusto di macchia» che ricordava la maniera di Canaletto⁴⁷⁰ (Fig. 82). Alla mostra autunnale dell'Accademia del '25, che Weir poté visitare, Panerai esponeva per esempio una *Veduta del Ponte alla Badia sul Mugnone* – oggi disperso⁴⁷¹ – che crediamo non dissimile da quello eseguito nel giro degli stessi anni da Alexandre Leblanc (Fig. 83).

Alle mostre dell'Accademia degli anni seguenti – in quella del 1828 per esempio –, furono esposte un importante numero di vedute prospettiche di interni di chiese medievali toscane firmate da un gruppo di pittori italiani quali Niccola Marzocchi, che nel '28 esibì «un interno della cattedrale d'Arezzo», Gaetano Bianchini, presente alla stessa mostra con una veduta prospettica di Santa Maria Novella, Giuseppe Socci, che firmò un quadro con l'«interno del Ricetto del R. Conservatorio della SS. Annunziata», e, infine, il genovese Luigi Garibbo che, sempre nel '28, espose una veduta dell'interno della chiesa di Santa Croce⁴⁷².

Fatta eccezione per Garibbo, gli altri artisti presenti alla mostra del '28 sono oggi del tutto sconosciuti. Tuttavia, essi rappresentarono con le loro vedute prospettiche un momento della storia dell'arte fiorentina la cui sensibilità, figlia della domanda dell'alta borghesia internazionale di passaggio dal Granducato, raggiunse l'apice fra la fine degli anni Venti e il corso del decennio successivo, influenzando, probabilmente, forestieri come gli americani Weir e George Cooke, pittore di religione metodista e dal passato di commerciante, che arrivò nel Granducato poco più di un anno

⁴⁶⁹ *Ivi*, nr. 63.

⁴⁷⁰ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 131, 2 novembre 1830.

⁴⁷¹ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 131, 1 novembre 1825.

⁴⁷² Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 138, 15 novembre 1828.

prima dell'inaugurazione della mostra all'Accademia del '28⁴⁷³.

Nato a Baltimora nel 1793 (morì a New Orleans nel 1849), Cooke arrivò in Europa nell'estate del 1826 in compagnia della moglie, Miss Heath, sposata poco tempo prima. I due, che rimasero in Italia fino alla metà del 1830, nell'autunno del 1827 raggiunsero, come dicevamo, dapprima Firenze e, subito dopo, Roma, dove si stabilirono fra la fine di ottobre e, presumibilmente, il dicembre o, forse, i primi di gennaio del '28. In quel mese, infatti, Cooke risultava attivo agli Uffizi dove eseguì alcune copie dagli *Old Masters*, le quali furono poi spedite negli Stati Uniti il 22 agosto di quell'anno⁴⁷⁴. A quel carico, egli aggiunse curiosamente pure un dipinto raffigurante una «pittura prospettica della mia camera». Nella successiva spedizione, composta per la maggior parte da copie di altri quadri di Maestri antichi, dipinti con tutta probabilità a Palazzo Pitti, Cooke aggiungeva un altro quadro raffigurante una «pittura prospettica», stavolta ispirata al cortile di Palazzo Vecchio⁴⁷⁵.

Dei due dipinti abbiamo perso ogni traccia. Quello con la camera non viene nemmeno citato nelle fonti biografiche; dell'altro, invece, sappiamo che fu esposto alle mostre dell'American Art-Union di New York del '38 e del '39 attirando l'attenzione del poeta William Cullen Bryant che lo acquistò⁴⁷⁶.

I legami fra Cooke e quel clima artistico fiorentino che aveva generato il suo interesse per vedute prospettiche di cui poi diventerà esperto nel corso degli anni, si fecero stretti fin dal suo arrivo in città. Stando alla lettera di raccomandazione di Ombrosi al direttore degli Uffizi, nel luglio del 1829 Cooke seguiva i corsi di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Su Cooke vedi in particolare Rudolph, 1960, e Keyes, 1991.

⁴⁷⁴ Vedi ASGF, Filza LI, II, *Permessi di estrazione*, 22 agosto 1827. Il 12 gennaio, Cooke chiese di eseguire uno schizzo della battaglia di Rubens nel «salone della Niobe»; seguirono, due giorni dopo, le richieste per «il quadro di Paolo Veronese rappresentante il 'Martirio di St. Justine'» e la tela di Correggio con «la Vergine che addormenta l'infante Gesù»; per quindici giorni, dal 7 febbraio, l'americano dipinse la copia dell'*Avaro* dell'olandese Horace Paulyn, e, dalla metà di febbraio all'aprile del '27, quella della Madonna del popolo di Baroccio, della Venere e della Flora di Tiziano. A quelli seguirono copie da alcuni fiamminghi: «Un quadro di David Teniers il Vecchio, rappresentante un Medico assiso con una bottiglia in mano», e, infine, «una donna che suona la tromba» di Godfried Schalken. L'attività di copista si concluse con la Erodiade che riceve la testa di Giovanni Battista, dipinto attribuito a Leonardo (vedi ASGF, Filza LI, II, *Permessi di copia*, 12 gennaio, 7 febbraio, 27 febbraio, 14 febbraio, 1 marzo, 4 aprile, 24 aprile, 16 maggio).

⁴⁷⁵ Vedi ASGF, Filza LI, II, *Permessi di estrazione*, 19 ottobre 1827.

⁴⁷⁶ Cowdrey, 1953, p. 89.

⁴⁷⁷ Vedi ASGF, Filza LIII, II, *Permessi di copia*, 29 luglio 1829.

Dall'ottobre del 1827 al giugno del '29, Cooke e la moglie vissero tuttavia fra Roma e Napoli, dove l'interesse del pittore per le vedute prospettiche (paesistiche e di interni, particolarmente di chiese, come vedremo) fu alimentato da nuovi spunti. A Napoli, trovò la fonte per una grande veduta che è oggi perduta, della quale rimane una dettagliata descrizione nel catalogo di una mostra dedicata al pittore in Alabama, negli anni Cinquanta dell'Ottocento, utile per comprendere la complessità e ricchezza dei dettagli raffigurati⁴⁷⁸. A Roma, Cooke trovò l'idea per dipingere un quadro raffigurante la navata di San Pietro che, una volta esser stato ultimato subito dopo il rientro in patria, fu esposto a New York nel 1831⁴⁷⁹. Anche quest'ultima tela è andata perduta. Tuttavia, esiste ad Athens una sua replica in grande formato che fu dipinta da Cooke nel 1847 su commissione della University of Georgia (Fig. 84).

Nella tela, il pittore esplorava la ricchezza e la complessità degli arredi della grande navata di San Pietro mediando fra i quadri con gli interni della stessa cattedrale dipinti da Giovan Battista Panini (al quale il quadro di Athens è stato giustamente avvicinato) e i modelli italiani con gli interni basilicali: di Luigi Garibbo, del francese Alexander Leblanc, e, non per ultimo, di Antonio Basoli⁴⁸⁰. Le imponenti vedute prospettiche di quest'ultimo, ispirate agli interni delle chiese bolognesi (Fig. 85), potevano esser note sia a Roma che, soprattutto, a Firenze, dove il pittore era stato eletto Accademico professore all'Accademia di Belle Arti della città inizio dell'Ottocento.

A differenza dei quadri di Garibbo, di Leblanc e di Basoli, che ritraggono gli interni di chiese secondo punti di vista prospettici laterali, Cooke preferì comporre la sua veduta dell'interno di San Pietro secondo un punto di fuga centrale e rialzato rispetto al pianterreno, così da accentuare il senso scenografico del grande vano sposando la sensibilità del contemporaneo pubblico newyorkese. Quest'ultimo, difatti, era abituato in quegli stessi anni a fruire le armonie mistiche dei grandi interni basilicali europei attraverso spettacoli proto-cinematografici come i *panorami* e, soprattutto, i *diorami*⁴⁸¹. Uno di quegli spettacoli, andato in scena a New York pochi mesi

⁴⁷⁸ Vedi *Descriptive Catalogue of Paintings in the Gallery of Daniel Pratt, Prattville, Alabama, Together with A Memoir of George Cooke, Artist*, Prattville 1853, pp. 6-7, 8.

⁴⁷⁹ Vedi N.N., *St. Peter's Church at Rome*, «The Evening Post», 4 novembre 1831.

⁴⁸⁰ Su Basoli vedi, in particolare, Farneti-Frattarolo-Emiliani, 2008.

⁴⁸¹ Per una disamina della storia del *panorama* e del *diorama* nell'Ottocento, vedi Bordini,

dopo l'esposizione della veduta di San Pietro di Cooke nel 1831, e parte del programma dell'avveniristico *Hanington's Phosphorama* (il prodotto più evoluto dei «moving diorams»), mostrava al pubblico «The Interior of Amiens Cathedral, France»⁴⁸².

Nel gennaio del 1832, all'*Hanington's Phosphorama* andarono in scena spettacoli allestiti in «a magnificent Transparent Phosphoramic Theatre of 250 square feet», offrendo ai newyorkesi «a variety of interesting scenes, brilliantly illuminated»⁴⁸³. Dovremmo immaginare quello show, aperto nel gennaio del '32 per qualche giorno, «at 3 in the afternoon, and 7 in the evening, at 360 Broadway, 2 doors from Franklin street», allestito all'interno di una galleria semibuia lungo la quale si aprivano piccoli vani che ospitavano ognuno grandi tele raffiguranti differenti ambienti illuminati nel retro da un intricato sistema di luci. Quel sistema permetteva «a grand effect of unparalleled splendor»⁴⁸⁴. Uno di quei vani ospitava un grande quadro, «of the most extensive brilliancy», raffigurante «the Royal Gardens of the New Palace, Hyde Park, London», che, stando ad un'informazione ricavata da una pubblicità di un giornale newyorkese del tempo, era illuminato da «ten thousand moving lights, giving appereance of a Fairy Temple»⁴⁸⁵.

Parte II. Paesisti.

II-A. I due soggiorni fiorentini di Thomas Cole (1831-1832 e 1842): il rapporto con Giuseppe Gherardi e l'eredità della Hudson River School nella pittura di paesaggio in Toscana.

Se volessimo ripercorrere l'evoluzione della pittura di paesaggio in Toscana nel tempo della Restaurazione, dovremmo iniziare il nostro percorso nel 1825. In quell'anno, il francese Alexandre Leblanc, pittore che da poco si era trasferito a Firenze, da Roma, aveva inviato all'Accademia di Belle Arti un gruppo di quadri eseguiti *en plein air* e ispirati ai luoghi visitati qualche anno prima: le «cave di marmo nelle vicinanze di Carrara» e «Seravezza e i suoi

1984; Avery, 1995; Oettermann, 1997; infine, Pinelli, 2013, pp. 117-122.

⁴⁸² Vedi «The Evening Post», 28 gennaio 1832.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

contorni»⁴⁸⁶. Secondo l'anonimo autore d'un articolo apparso nell'«Antologia» del 1824, i quadri di Leblanc – oggi dispersi – dimostravano ai «neghittosi» paesisti fiorentini quanto la pittura di paesaggio in Toscana potesse raggiungere l'alto livello tanto agognato, se solo avessero trovato il coraggio di «abbandonare i propri focolari» per esplorare le valli, i piani e i monti della propria terra⁴⁸⁷.

Dopo Leblanc, il comitato accademico fiorentino invitò altri paesisti forestieri di passaggio da Firenze ad esporre i propri lavori; occasione per stimolare ed arricchire il dialogo fra gli stranieri e la locale comunità di pittori interessati a quel genere. Nel 1828, Friedrich Nerly, giovane artista tedesco che in quell'anno trascorse l'estate in Italia – fra la Toscana e la costa ligure –, fu invitato ad inviare due paesaggi alla mostra autunnale, dei quali tuttavia la «Gazzetta di Firenze» dava informazioni sommarie: possiamo comunque credere che si trattasse di due quadri dipinti dal vero e ispirati ai dintorni di Firenze e alla costa tirrenica⁴⁸⁸.

Qualche anno dopo, nel 1831, fu il pittore americano Thomas Cole, giunto a Firenze nella primavera di quell'anno, ad esporre in Accademia un paesaggio che la «Gazzetta di Firenze» intitolava col generico titolo di *Paese con l'aurora*⁴⁸⁹. Il dipinto, identificato da Ellwood C. Parry III con quello conservato al Montclair Art Museum (Fig. 86), mostrava in verità un tramonto sul Parco delle Cascine visto dal Ponte alla Carraia⁴⁹⁰. Il quadro, che William Cullen Bryant avrebbe poi descritto come «a fine painting, with river gleaming in the middle-ground, the dark woods of the Cascine on the right, and above, in the distance, the mountain summits half dissolved in the vapury splendour which belongs to an Italian sunset»⁴⁹¹, era dipinto con una maniera che tradiva la vibrante pennellata che Cole, secondo Tim Barringer, aveva assorbito dal confronto con la contemporanea pittura di John Constable, conosciuta prima di scendere in Italia⁴⁹².

⁴⁸⁶ «Gazzetta di Firenze», nr. 131, 1 novembre 1825.

⁴⁸⁷ N.N., *Sulla Esposizione dei così detti piccoli premi, fatta nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze nel mese di Ottobre 1824*, in «Antologia», XVI, p. 100.

⁴⁸⁸ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 138, 15 novembre 1828. Sul soggiorno di Nerly in quell'anno in Italia vedi Lückoff, 2014 (particolarmente le pp. 50-75).

⁴⁸⁹ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 130, 29 ottobre 1831.

⁴⁹⁰ Vedi Parry III, 1989, p. 108; sul soggiorno di Cole a Firenze vedi, in particolare, De Lorenzi, 2014; McGuigan, 2009.

⁴⁹¹ Il commento di Bryant al quadro di Cole esposto all'Accademia di Firenze è riportato in Legrand, 1853, p. 153.

⁴⁹² Vedi Barringer, 2011.

L'opera, che fu probabilmente pensata per appagare il gusto fiorentino contemporaneo, attirò l'attenzione del pubblico⁴⁹³ e, soprattutto, quella del Granduca, inizialmente intenzionato ad acquistarla. In mostra, la tela dialogava con quadri oggi dispersi ma che sappiamo furono ammirati per l'attenzione con cui il loro autore aveva imitato il vero, «dietro i lodati esempi di Canaletto», nonché per la «finitezza» cromatica che riportava alla mente i migliori esempi dei pittori fiamminghi⁴⁹⁴. Il «paese con l'aurora» di Cole era posto vicino anche ad «un piccolo interno che rappresenta la Chiesa di S. Miniato al Monte», dello sconosciuto Ulisse Francisti, e con un paesaggio di Giovanni Gambini⁴⁹⁵, la cui composizione crediamo simile a quella da lui più volte adottata per quadri che dipendono formalmente dai migliori esempi della pittura secentesca (si vedano a tal proposito i due paesaggi conservati alla Pinacoteca Civica di Pistoia, Fig. 87-88). Altre tele appese a fianco del quadro di Cole, erano un «paese con villanelle» di Giuseppe Gherardi, ed una «veduta a lume di luna», di Francesco Mariti⁴⁹⁶.

La genesi del «paese con l'aurora» va compresa in rapporto alle solitarie peregrinazioni fiorentine di Cole. «The view down the Arno, at the close of a day», ricordava un suo biografo parlando di quel quadro, «was one to which Cole gave long and frequent contemplation»⁴⁹⁷: «It took his spirit captive; and his picture of it [...] was, he felt, but a dim reflection of the living beauty, which as time ripened his power, and gave his greater mastery of the pencil, he might hope more nearly to approach»⁴⁹⁸. Dei momenti trascorsi in contemplazione dell'Arno, nei pressi della pescaia di Santa Rosa guardata dal Ponte alla Carraia, rimangono alcuni disegni nel taccuino fiorentino di Cole, oggi conservato a Detroit. Nelle sue pagine, il pittore alternava agli studi sui pescatori a quelli ispirati alle particolari forme delle loro barche, nonché al mulino della Vaga Loggia, disegnato in una pagina con il tratto leggero e preciso della matita (Fig. 89-90).

Cole scoprì il carattere la bellezza di Firenze (particolarmente dei suoi

⁴⁹³ Nel suo diario, John Cranch riportava il 2 ottobre 1831 che, assieme a Henry Greenough, ebbero modo di discutere sulle opere esposte all'Accademia di quell'anno con due italiani, conosciuti in una trattoria. Uno dei due, ebbe parole di apprezzamento per il quadro dell'amico Cole: «We speak of C[ole]'s little landscape which he said was extremely beautiful».

⁴⁹⁴ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 130, 29 ottobre 1831.

⁴⁹⁵ *Ibidem.*

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ Legrand, 1853, p. 143.

⁴⁹⁸ *Ibidem.*

angoli più silenziosi e contemplativi), alzandosi presto al mattino e non perdendo alcun tramonto alla sera. Durante il suo soggiorno in città, egli era solito assentarsi per ore senza informare gli amici dei suoi spostamenti. «Io andava alla caffè e non trovava Sig. Cole», scriveva con un italiano improvvisato John Cranch nel taccuino (oggi a Detroit) che, come abbiamo già detto, l'amico Thomas aveva lasciato in un giorno del 1831 (o forse del '32?) nella stanza che i due pittori dividevano alla Palazzina de' Servi, dietro la Santissima Annunziata; aggiungendo:

Poi passeggiava un poco – vedeva il orologio nella Palazzo Vecchio e mancava venti minuti del ore otto. Poi andava alla casa di Bicoli e non trovando il Sig. [Cole] tornava alla caffè ma non lo trovava. Per ora eccomi nella mia camera aspettandolo.

Chissà per quanto tempo Cranch, che dalle pagine del suo diario fiorentino comprendiamo esser stato un compagno, attese invano il rientro del solitario Cole.

In compagnia dell'amata cassetta dei colori e di fogli su cui appuntare impressioni di Firenze e della sua campagna, l'americano trovò spunto per dipingere e disegnare la città – da lui definita «a paradise to a painter»⁴⁹⁹ – da angolature che, in alcuni casi, potevano risultare inedite o poco considerate dai paesisti locali. Tant'è vero che, come abbiamo visto, egli riuscì ad ingannare anche l'incaricato di redigere la lista dei quadri esposti alla mostra autunnale dell'Accademia del '31, il quale scambiò la romantica veduta dell'Arno presa dal Ponte alla Carraia con un generico *Paese con l'aurora*.

In un giorno d'estate del 1831, Cole uscì dal cortile della Palazzina de' Servi (dove viveva⁵⁰⁰) e, imboccata in direzione Nord la via «di San Bastiano», oggi via Capponi, incrociò le antiche mura medievali, il cui profilo regolare era di quando in quando interrotto dalle porte d'accesso alla città, «simple and ponderous monuments of Tuscan architecture»⁵⁰¹, nonché dalle alte torri di difesa la cui regolarità quadrangolare catturò più volte lo sguardo di Cole (Fig. 91).

⁴⁹⁹ Legrand, 1853, p. 142.

⁵⁰⁰ Sul soggiorno di Cole alla Palazzina de' Servi, vedi De Lorenzi, 2014.

⁵⁰¹ Vedi T.S.F., *The Minute-Book: A Series of Familiar Letters from Abroad – Florence*, in «The New-York Mirror», 20 dicembre 1834.

Nelle immediate vicinanze delle porte d'ingresso della città, al di là delle quali si godeva lo spettacolo dell'aperta campagna fiorentina caratterizzata da colline infinite a media distanza «sprinckled with white villas, and capped by castles, churchus, convents, and towers»⁵⁰², c'erano ampie radure verdi ricoperte di alberi da frutto. Spazi che un anonimo viaggiatore newyorkese a Firenze avrebbe descritto nel 1834 come «verdi pianure» arredate con «vine and olives, oranges and lemons, and clumps of verdure, and fragrant flowers, burst up in overflowing abundance»⁵⁰³. Cole fu attratto da quei posti. Posizionato il cavalletto all'ombra delle mura, «touched with moss, clothed with vine, and crumbling with time», trovò la fonte per un quadretto (finora ignorato dagli studi su Cole in Italia, la cui riproduzione fotografica è parte della documentazione sull'americano conservata nella fototeca della Frick Collection di New York) che schizzò dal vero adottando una pennellata animata e vibrante (Fig. 92). «These walls», scriveva sempre l'ignoto viaggiatore a Firenze nel '34, «are every where a striking obejct»⁵⁰⁴.

Un giorno, Cole riuscì pure a salire sul Torrino del Maglio, un antico edificio costruito a ridosso delle antiche mura medievali nel 1634 per servire come sfiatatoio al condotto reale delle acque che venivano da Pratolino⁵⁰⁵, all'altezza dell'attuale sbocco di via Cavour con il viale Giacomo Matteotti (Fig. 93). Da lassù, lo statunitense trovò la fonte per eseguire uno schizzo a matita raffigurante una veduta panoramica della città di Firenze che trova un dialogo coi tanti studi fatti nello stesso posto, e negli stessi anni, da pittori come Garibbo, e, soprattutto, Giuseppe Gherardi; artista, quest'ultimo, poco noto agli studiosi sebbene fosse stato al tempo uno dei più apprezzati paesisti toscani⁵⁰⁶ (Fig. 94-95). Vista la disponibilità di Gherardi ad accompagnare i forestieri in gita a Firenze, non escludiamo che fosse stato proprio lui a scortare l'americano sulla vetta della torre, difficilmente raggiungibile per un forestiero se non attraverso la mediazione di qualcuno del posto.

Gherardi poté anche consigliare Cole di cercare la fonte per una grande veduta della città, che questi avrebbe voluto esporre alle mostre annuali della National Academy of Design di New York, esplorando le colline ad

⁵⁰² *Ibidem.*

⁵⁰³ *Ibidem.*

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

⁵⁰⁵ Fantozzi, 1847, nr. 153, p. 401.

⁵⁰⁶ L'unico studio su Gherardi è quello di Mary Pittaluga (Pittaluga, 1976).

essa circostanti. Fu forse il fiorentino ad invitare l'americano a recarsi a Fiesole, che questi poté raggiungere solo dopo averne fatto uno schizzo a matita su carta guardandola dal basso, dal fiume Mugnone, dallo stesso punto cioè in cui Gherardi (e il francese Leblanc) aveva trovato lo spunto per un disegno (Fig. 96-97-98). E fu forse sempre Gherardi a consigliare Cole di contemplare la città dal Giardino di Boboli. Posizionatosi nel medesimo punto da cui il collega e molti altri pittori trassero ispirazione per disegnare o dipingere la spettacolare veduta di Firenze che si godeva da quella particolare angolatura del parco (Fig. 99), Cole cominciò a registrare sul suo foglio la complessa topografia cittadina (Fig. 100) nella quale spiccano «the gigantic dome looming above the surrounding town»⁵⁰⁷, il campanile di Giotto, la chiesa di Orsanmichele, e la torre di Palazzo Vecchio. Vista l'esattezza con cui il pittore disegnò il contorno dei marmi che decorano la parte esterna del Duomo, «black and white pieces, inlaid with the precise elegance of a Mosaic breast-pin»⁵⁰⁸, nonché i profili degli altri principali edifici cittadini, crediamo ch'egli avesse utilizzato in quella particolare occasione strumenti ottici come la camera lucida, che vedutisti quali Gherardi erano soliti portarsi sempre dietro.

Nei mesi trascorsi in Toscana, Cole visitò anche altre aree fuori Firenze. In compagnia di John Cranch e Henry Greenough fu a Volterra per alcune settimane nel settembre del 1831; ma soggiornò anche a Vallombrosa, presso il cui Monastero fu ospite (assieme a Henry Greenough) per pochissimi giorni nei primi di ottobre dello stesso anno.

A differenza della visita volterrana, di cui restano, oltre al resoconto pubblicato nel «The Literary World», un sostanzioso gruppo di disegni, oggetto di studio di Graham Smith⁵⁰⁹, e un quadretto, sfuggito all'attenzione di quest'ultimo, raffigurante una veduta delle colline nei dintorni del borgo toscano osservate all'alba dalla finestra di camera del pittore (Fig. 101), il viaggio a Vallombrosa è stato trascurato dagli studi sull'americano.

La gita va circoscritta fra il 6 e l'11 o, forse, il 12 ottobre 1831; tempo in cui John Cranch riportava nel suo diario che Thomas e Henry erano appena rientrati a Firenze da Vallombrosa⁵¹⁰. Il motivo della visita al famoso

⁵⁰⁷ T.S.F., *The Minute-Book: A Series of Familiar Letters from Abroad – Florence*, in «The New-York Mirror», 20 dicembre 1834.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Vedi Smith, 1998.

⁵¹⁰ Cranch – *Italian Journal*, 12 ottobre.

monastero «was the picturesque, and the wish to tread the ground which Milton has rendered classic in his immortal verse»⁵¹¹.

Partito da Firenze con l'entusiasmo di chi avrebbe esplorato un luogo che, rispetto alla topografia della campagna volterrana, poteva ricordargli più da vicino le verdi foreste che ricoprivano le colline della Hudson Valley, Cole scriveva nel suo diario che a circa quindici miglia da Firenze «the road was up the Valley of the Arno. As the day was fine and the scenery most charming, we had a delightful ride. Near Pelago, a small village romantically situated in a deep valley at the foot of the Appennines, we caught a distant view of the Convent of Vallombrosa in a recess of dark woods up the mountains»⁵¹². Dopo aver trascorso la prima notte ospiti dei frati, i due pittori «were ready for [their] scene-hunting, and soon started out of the convent-gate on the chase»⁵¹³. Partirono di buon mattino dal monastero «crossing a little stream with a beautiful cascade above us, and a gulf below». Decisero quindi di risalire «a hill from which we had a grand view of the convent embosomed in trees, with a background of lofty summits clothed chiefly with the pine»⁵¹⁴. Giunti nei pressi del Paradisino, «an isolated rock, about a hundred feet high», il quale, spiegava un anonimo viaggiatore in un articolo pubblicato nel luglio del 1825 nel «The New Monthly Magazine and Literary Journal», «contains cells for those who may be over-pious, and wish to play the hermit more affectually»⁵¹⁵, i due pittori optarono per una sosta. Cole tirò fuori tavole e pennelli e scovò un bel punto da cui eseguire una veduta della vallata. Il risultato di quel lavoro fu un quadretto – di cui conosciamo due versioni –, dipinto con pennellate brevi ed intense, nel quale si scorge, in basso a destra, la sagoma dell'amico Greenough che era seduto poco più avanti di Cole, concentrato a disegnare in un grande foglio posato nelle ginocchia (Fig. 102-103).

Conclusa la sessione di studio, e dopo aver esplorato il Paradisino, i due amici, scriveva Cole,

descend, and then took our way over the stream across a wooden bridge. Here the pure air and the grandeur of the prospect united to fill us with excitement, and we

⁵¹¹ Cole, 1849.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ «The New Monthly Magazine and Literary Journal», 1 luglio 1825.

rushed forward with the full intent to climb the highest peak of the mountains. Our path, which traversed a wood mostly of beech trees, led us out into a kind of lawn from which, over convent and vale, we could look through a vast distance to mountains, and mingling with the sky⁵¹⁶.

Nei giorni seguenti, Cole e Greenough si svegliarono all'alba, così da godere «the rising sun and the golden tints of autumn *that* shed a glory on all the moody summits of Vallombrosa, while the convent itself reposed in solemn quiet among the dark pines»⁵¹⁷. In quei momenti, Cole si isolava dall'amico ed era catturato dal profilo delle case dove i monaci ristoravano, nonché dalle forme degli alberi, di cui registrò nelle pagine del suo taccuino la forma dei tronchi, dei rami, e del fogliame.

Con Greenough, infine, Cole godé pure della compagnia dei monaci, alcuni dei quali furono ritratti nelle pagine del taccuino (Fig. 104-105); in particolare, i due furono ben accolti da padre Gaspero che li introdusse ai diversi ambienti del convento⁵¹⁸.

«We left Vallombrosa with regret», scriveva Cole al termine del suo resoconto; aggiungendo:

As we descended we often turned to take a parting look at its venerable walls, and the grand old mountains and woods by which it surrounded. "Farewell, Vallombrosa! I whispered to myself "to have been with thee was to be happy – upon thy lofty crags I have been in my element – upon thy peaks I have found, to my exceeding joy, that nature has lost none of its power over my soul". As we went on, amid the rustling foliage, now dropping thickly upon our path, the line of Milton were wrought perpetually to my mind, and I repeated then again and again.

⁵¹⁶ Cole, 1849.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ «After breakfast the padre, Don Gaspero», scriveva Cole, «showed us through convent. The church, the sacresty, library, refectory and kitchen, glass cases of skulls and holy relics, about which we did not venture to make too close inquiries, were all duly exhibited, to the satisfaction at least of the worthy padre. Among other things which made large drafts upon our curiosity, though little on our faith, was a kind of tomb in the floor of one of the apartments in which the founder of the institution, St. Gualberti, and the devil, sat face to face. For what purpose these remarkable personages indulged themselves in this extraordinary tête-à-tête, my poor Italian could not exactly make out in the rapidity with which Don Gaspero related to it. With the music of the organ, which is a very fine one, I was exceedingly pleased. The cucina, or kitchen, had a feudal-like appearance; the fire-place, which occupied the middle of the room, was elevated several feet above the floor, with huge pillars around it, upon which rested the chimney. One of the rules of the house forbids the monks all conversation in the refectory during the time in which they take their meals. In ancient times, the monastery of Vallombrosa was immensely rich; it possessed, besides large tracts of woodland on the mountains, as many as hundred and seventy farms» (*ibidem*).

*Thick as autumnal leaves that strew the brook:
In Vallombrosa, where the Etrurian shades
High over-arched, endower*⁵¹⁹.

Pochi giorni dopo il rientro di Greenough e Cole da Vallombrosa, questi espose il suo «paese con l'aurora» all'Accademia fiorentina. L'opera, come dicevamo, fu accolta favorevolmente dal pubblico. Tuttavia, Cole maturò un giudizio diverso sulla contemporanea pittura toscana, o, più generalmente, italiana: «What shall I say of Modern Italian art?», si domandava in una lettera all'amico Dunlap; rispondendo:

I am afraid you will think I looked at all with a jaundiced eye: I have been told that I did at the ancient also: if so, I have lost much enjoyment. I can only speak as I have felt. Italian painting is perhaps worse than the French, which it resembles in its frigidity. In landscape is dry, and in fact wretched [...]. It would scarcely be credited that, surrounded by the richest works of the old schools, there should be a total ignorance of the means of producing brilliancy and transparency, and that among the greater part of the Italians glazing is unknown: and the few who, from seeing the English at work, have acquired some knowledge of it, use megilps and varnishes as though they were deadly poisons. Indeed, of all meagre, starved things, an Italian's palette is the perfection⁵²⁰.

Dopo esser stato esposto all'Accademia di Belle Arti nell'ottobre del 1831, il quadro con la veduta dell'Arno al tramonto fu esibito nell'estate dell'anno dopo, assieme a tutte le altre opere che Thomas Cole aveva prodotto nel suo lungo soggiorno italiano, nella stanza che l'americano aveva preso in affitto alla casa di Bicoli alla Palazzina de' Servi, dietro la Santissima Annunziata. Riportava il «New-York Mirror» nel dicembre del '32 che difatti «for some time previous to his [Cole] departure, these works attracted his room, at Florence, crowds of Italian and other artists»⁵²¹.

Fra i pezzi esposti in quell'occasione c'erano molto probabilmente, oltre *A Wild Scene*, dipinto a Firenze per il collezionista americano Robert Gilmore di Baltimora (Fig. 106), anche tutti i paesaggi (undici in totale) fatti da Cole

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ La lettera di Cole all'amico è riportata in Legrand Noble, 1853, p. 170.

⁵²¹ «New-York Mirror», 15 dicembre 1832.

in Italia fra l'estate del '31 e quella del '32, i quali furono poi spediti da Firenze il 24 settembre di quest'ultimo anno⁵²² (Fig. 107).

Dovremmo a questo punto domandarci in che modo le opere di Cole contribuirono ad arricchire e stimolare i paesisti fiorentini in un momento storico in cui, dopo l'impulso dato da Leblanc, nel '25, e da Nerly, due anni dopo, essi cominciavano ad assorbire gli stimoli dei forestieri, dimostrando più convintamente di voler superare i limiti denunciati sette anni prima nelle pagine dell'«Antologia».

I risultati di quel superamento portarono all'affermarsi nei più maturi anni Quaranta di due scuole di pensiero, cui contribuirono anche altri stranieri, oltre a Cole⁵²³. Da una parte, c'era la scuola rappresentata da pittori che, come Carlo Markò, imitavano «semplicemente la natura, più da vicino in ogni particolare, e senza belletto, che anzi nascondono l'artificio per mezzo del quale ottengono l'effetto»⁵²⁴; e, dall'altra, quella di chi, come Bezzuoli e soprattutto il più volte citato Antonio Morghen detto "Il Tenente", per «mezzi della vaghezza delle tinte, con gusto eccessivo, presentavano gli oggetti con seducenza, ed i loro dipinti somigliavano [ad] una massa di fiori»⁵²⁵.

Pensiamo che Cole abbia contribuito ad alimentare l'avanzamento di quest'ultima scuola, i cui rappresentanti, come in parte abbiamo già visto, ebbero molti rapporti col mercato artistico statunitense. Infatti, i paesaggi di Morghen dei più maturi anni Trenta e Quaranta, i quali perdono, rispetto a quelli eseguiti nel corso degli anni Venti, l'opacità denunciata dall'americano all'amico Dunlap acquistando trasparenza e leggerezza⁵²⁶ (si veda, fra gli altri, il *Paesaggio elbano* della Pinacoteca Foresiana di Portoferraio dei primi anni Quaranta – Fig. 108 –, o quello più maturo dipinto per il Santuario di Montesenario – Fig. 109 –), incontravano il gusto dei collezionisti americani di passaggio da Firenze.

Il 31 marzo 1837, per esempio, pochi mesi prima della mostra di Sanguineti all'American Academy of Fine Arts di New York, dove Morghen,

⁵²² Vedi ASGF, Filza LVI, II, *Permessi di estrazione*, 24 settembre 1832.

⁵²³ Fra loro c'era Alexandre Leblanc (che espose con frequenza alle mostre autunnali dell'Accademia fra il quarto e il quinto decennio del secolo quadri impostati alla maniera di Camille Corot) e un gruppo di paesisti legati per la maggior parte alle scuole di paesaggio tedesca e austriaca.

⁵²⁴ G. V., *Del colorito nei dipinti*, «Giornale del Commercio», 25 ottobre 1843.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Vedi Izunnia, 1840 (B).

come abbiamo visto, aveva esposto ben ventotto paesaggi, gli statunitensi W. Fucks e Henry Whitney inviarono dalla capitale dodici quadri del "Tenente" – tutti dispersi –, che gli addetti alla registrazione dei quadri esportati dalla capitale chiamarono genericamente «paesi»⁵²⁷. Si trattava certamente di tele raffiguranti lande selvagge fermate al tramonto, le quali immagineremo simili, per composizione e stile, al quadro intitolato *Calata di sole*, recentemente recuperato da Roberto Giovannelli e da lui datato ai primi anni Quaranta⁵²⁸ (Fig. 110). In quest'ultimo dipinto, in cui il paesaggio fa da sfondo ad una scena ispirata a Dante e Virgilio, raffigurati all'ombra del grande abete che divide in due la composizione, il pittore mediava fra le vedute dei Maestri antichi e i loro eredi moderni. Fra questi ultimi, c'erano anche i maggiori rappresentanti della pittura di paesaggio americana dei primi anni Quaranta come George Loring Brown, che impareremo a conoscere nel prossimo capitolo, e, soprattutto, i padri fondatori della Hudson River School: Asher Brown Durand e Thomas Cole. Quest'ultimo visitò difatti Firenze per una seconda volta nel 1841, e l'amico Durand vi soggiornò poco tempo dopo⁵²⁹. Non sappiamo se quest'ultimo avesse avuto la possibilità di visitare lo studio di Morghen. Tuttavia, il dialogo armonico fra il suo *Indian's Vesper*, dipinto nel 1847, dopo il soggiorno europeo (Fig. 111), e la *Calata di sole* di Morghen dimostra, a nostro parere, la fertilità del rapporto che si era stabilita fra un ramo della pittura di paesaggio in Toscana e le più aggiornate tendenze d'oltreoceano.

Concludiamo soffermandoci ancora sul «paese con l'aurora» esposto da Cole all'Accademia nel 1831. Notiamo difatti che quella parte dell'Arno contemplata dall'americano nel suo primo soggiorno fiorentino, attirò nei più maturi anni Trenta anche l'attenzione di paesisti sensibili alle novità portate dal giovane artista d'oltreoceano. Allo scadere del quarto decennio del secolo, Gherardi e Leblanc scoprirono all'ombra degli esili arbusti che crescevano lungo l'argine destro dell'Arno, in prossimità del Mulino della Vaga Loggia, la pace e la serenità per schizzare un gruppo di disegni che furono sicuramente tradotti in quadri, oggi dispersi (Fig. 112-113). E Giuseppe Bezzuoli, che aveva seguito Cole nelle fasi preparative per l'ammissione alla Scuola del nudo, fermava in una pagina di quel taccuino

⁵²⁷ Vedi ASGF, *Permessi di estrazione*, Filza LXI, II, 31 marzo 1832 (e bis).

⁵²⁸ Giovannelli, 2008, pp. 98-99.

⁵²⁹ Sul soggiorno di Asher Brown Durand a Firenze rimando a Gallati, 2008, pp. 83-125.

che egli era solito portarsi dietro quando nel corso degli anni Trenta esplorava l'entroterra toscano (il taccuino è oggi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), uno scorcio del Parco delle Cascine contemplato al tramonto e in prossimità dello stesso punto da cui il giovane pittore americano aveva trovato ispirazione per dipingere il suo «paese con l'aurora» (Fig. 114-115).

I visitatori americani di passaggio dal Granducato scoprirono in quella parte dell'Arno, che impararono a conoscere anche tramite altre versioni del quadro di Cole esposto all'Accademia di Belle Arti, eseguite nei più maturi anni Trenta con una più aggiornata sensibilità *troubadour* (Fig. 116), toccava il cuore e riposava l'animo. Il parco delle Cascine, scriveva a tal proposito un anonimo viaggiatore d'oltreoceano nel 1833,

is situated just beyond the gates of the city; by its tall trees and varied pathways, offering a deep refreshing shade, and in its extent affording the opportunity of solitude, among rich foliage, even in the busy evening hour, when the assembled throng crowd its wide and splendid walks [...]. One side of the Casino [*sic*], is bounded by the Arno, which here runs with a strong current, enlivened by the frequent little trading vessels which pass to and from Leghorn⁵³⁰.

II-B. George Loring Brown e il *Florence Sketch Club of American Artists*, 1842.

Un acquerello conservato alla New-York Historical Society, raffigurante un'imprecisata visione mistica di un uomo in abiti secenteschi, che la scheda di quel museo intitola *Scene from Theatrical or Operatic Production*, reca nel recto la seguente iscrizione: *Geo. L. Brown for T[homas] P[richard] R[ossiter] / Florence Sketch Club / July 12, 1842*⁵³¹ (Fig. 117).

L'autore del bozzetto acquerellato, George Loring Brown, era nato il 2 febbraio 1814 a Boston⁵³². Dopo un'ordinaria formazione scolastica, egli lavorò giovanissimo fra Baltimora e Philadelphia per conto di un artista che alcuni biografi chiamavano «Mr. Goodrich»; per lui, Brown eseguì una serie

⁵³⁰ N.N., *Florence, by Moonlight*, in «The Literary Journal, and Weekly Register of Science and the Arts», 21 dicembre 1833.

⁵³¹ Vedi Koke, 1982, pp. 83-85.

⁵³² Su George Loring Brown vedi Doll-Richards, 1879; Leavitt, 1957; Leavitt-Barry, 1973; Phoebe, 1974.

di acquerelli ispirati alla flora e alla fauna locale. Rientrato a Boston, nei primi anni Trenta, egli studiò con lo sconosciuto pittore Healey, presso il quale cominciò a sperimentare il genere del paesaggio con la tecnica dell'acquerello.

Alla fine del quarto decennio del secolo, Brown, con l'aiuto economico d'un uomo d'affari, raggiunse l'Europa. Fu dapprima in Olanda, ad Anversa, poi a Londra e quindi a Parigi, dove risiedé per molti mesi alternando le visite allo studio di Eugène Isabey (di cui fu allievo) con quelle al Louvre, dove studiò particolarmente le opere di Claude Lorrain.

Dopo Parigi, giunse a Roma. Qui, grazie alla capacità con cui copiava i quadri di Lorrain, particolarmente all'abilità con cui reinterpretava poeticamente le intense atmosfere di quel pittore, acquistò l'appellativo di «Claude Brown».

George Loring Brown arrivò a Firenze nella primavera del 1841. Qui entrò in contatto con Hiram Powers, il quale il 28 maggio di quell'anno lo raccomandava al direttore della Real Galleria degli Uffizi pregandolo di fargli copiare «one of Claude pictures in the Gallery» (il permesso di tre mesi per copiare il quadro di Lorrain gli fu concesso solo a partire dall'agosto dello stesso anno⁵³³). A Firenze, dove negli anni divenne uno dei migliori esperti copisti di Salvator Rosa, Brown rimase fino alla primavera del 1848, tempo in cui – precisamente il 13 aprile di quell'anno – inviò un'ultima spedizione di tele da Firenze all'America.

Nei sette anni di vita fiorentina, George Loring Brown produsse un quantitativo incredibile di opere, alcune delle quali furono esposte alle mostre autunnali dell'Accademia di Belle Arti⁵³⁴. Scorrendo i permessi di esportazione della Soprintendenza di Firenze, il suo nome appare costantemente associato a quadri – molti dei quali dispersi – i cui temi svelano un artista in grado di affrontare soggetti fra loro diversi, per genere e stile. In Toscana, Brown alternò alle copie degli amati Claude e Salvator

⁵³³ Vedi ASGF, Filza LXV, II, *Permessi di copia*, 28 maggio 1841.

⁵³⁴ Nel 1842 George Loring Brown espose all'Accademia di Belle Arti un «boschetto di Giardino con fontana», una veduta di Roma e una «di Firenze presa da S. Miniato» (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 123, 13 ottobre 1842); nel 1843, inviò «una veduta di Firenze al calar del sole, presa della parte del poggio di S. Miniato», un «paese con bosco» e una «copia di una Marina di Claudio Lorenese» (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 122, 10 ottobre 1844). Tre anni dopo, nel 1847, Brown esibiva «una veduta d'un Paesetto del Regno di Napoli», una «veduta d'un Paese in tempo di notte con luna», un'altra con il «Marzocco di Livorno nel tempo di libeccio» e infine «il tramontare del Sole dopo una burrasca di mare col naufragio di un bastimento» (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 119, 5 ottobre 1847).

Rosa⁵³⁵, vedute della città fermata al tramonto dal Monte alle Croci; ma anche scorci prospettici cittadini che, alla maniera di Giovanni Signorini, mostravano i festeggiamenti a Ponte Vecchio durante le feste di San Giovanni⁵³⁶. A Firenze, Brown dipinse anche marine in tempesta, fra cui *The Stranded Ship* (l'opera, che fu esposta alla mostra autunnale dell'Accademia di Belle Arti del 1847, era stata eseguita alla maniera di Asher Brown Durand, Fig. 119-120), o vedute paesistiche che, con una sensibilità che assoceremo a quella contemporanea di artisti come Massimo d'Azeglio, ospitavano nel primo piano scene ambientate in epoca rinascimentale (Fig. 121).

Infine, per ricchi mercanti americani come John L. Schoolcraft, di Albany, nello Stato di New York, Brown dipinse anche quadri di grandi dimensioni dove il paesaggio, impostato alla maniera di Lorrain (Fig. 122), faceva da quinta a storie ispirate anche a vicende bibliche. Penso, per esempio, a *Saint John the Baptist in the Wilderness* che fu dipinto a Firenze fra il 1843 e il '44 (Fig. 123), proprio per Schoolcraft. La grande tela, oggi a Philadelphia, fu ammirata nello studio fiorentino di Brown dal connazionale Bayard Taylor, il quale lo descrisse come un dipinto «di sorprendente bellezza»:

In front, the rude multitude are grouped on one side, in the edge of a magnificent forest; on the other side, towers up a rough wall of rock and foliage that stretches back into the distance, where some grand blue mountains are piled against the sky, and a beautiful stream, winding through the middle of the picture, slides away out of the foreground. Just emerging from the shade of one of the cliff, is the benign figure of the Saviour, with the warm light which breaks from behind the trees, falling around him as he advances⁵³⁷.

Secondo i biografi, Brown aveva a «warm heart». Ciò poté facilitare il ruolo di leader da lui ricoperto fra i componenti della ristretta comunità americana fiorentina nell'estate del 1842. Fu difatti grazie al carisma e alla generosità di Brown se in quel tempo si formò per qualche mese a Firenze un gruppo di pittori americani che avrebbe preso il nome di *Florence Sketch*

⁵³⁵ Vedi, per esempio, ASGF, Filza LXVI, II, *Permessi di estrazione*, 27 maggio e 3 settembre 1842.

⁵³⁶ Il 31 gennaio 1845, Brown spediva da Firenze – presumibilmente in America –, fra le altre cose, «una veduta di Firenze, Ponte Vecchio – Festa S. Giovanni, 24 Giugno» (ASGF, Filza LXIX, II, *Permessi di estrazione*, 31 gennaio 1845).

⁵³⁷ Taylor, 1848, p. 293.

Club. Un club, quest'ultimo, la cui attività è stata dimenticata dagli studi sull'arte americana in Italia.

Gli *Sketch Club*, i primi dei quali presero vita a New York nel corso degli anni Venti⁵³⁸, erano composti da amici artisti (e letterati) che, una volta alla settimana, si ritrovavano a casa di uno degli adepti e qui venivano coinvolti in una gara che consisteva nell'eseguire entro un tempo prestabilito un esercizio estemporaneo basato su un tema lanciato da chi ospitava la sessione. Al termine di quella prova, i *clubbers* erano soliti eleggere un vincitore e confrontarsi sui risultati ottenuti. Quell'esercizio, che ricordava da vicino le prove cui venivano sottoposti i pittori chiamati a prender parte all'*Accademia de' pensieri* a Roma a casa di Felice Giani negli anni Novanta del Settecento⁵³⁹, potenziava il reciproco scambio fra poesia e pittura, rafforzando in artisti come Thomas Cole, presso la cui casa newyorkese furono organizzate alcune sessioni intorno al febbraio del 1829⁵⁴⁰ (poco prima della sua partenza per l'Europa), il virtuosismo pittorico.

Restano pochissime notizie circa le attività del *Florence Sketch Club*, al quale presero parte, oltre a Brown, pittori attivi a Firenze nell'estate del 1842 come David Hunter Strother, Frederick Fink, James De Veaux e, infine, Thomas Prichard Rossiter (quest'ultimo era il proprietario dell'acquerello con cui abbiamo aperto questo capitolo). In uno studio sull'attività italiana del pittore americano James Freeman, John F. McGuigan, Jr., sostiene che pure il nome di Luther Terry, anche lui in Italia in quel tempo, andrebbe associato al *club* fiorentino⁵⁴¹. Tale ipotesi è a nostro parere poco credibile: nel tempo in cui a Firenze si formò lo *Sketch Club*, Terry era a Roma; il suo soggiorno toscano risaliva, infatti, all'estate del '41⁵⁴².

Fatta eccezione per l'acquerello di Brown raffigurante *Scene from Theatrical or Operatic Production* (Fig. 117), cui dovremmo aggiungere un altro, intitolato *Theatrical Production: Master and Servant* (Fig. 118), eseguito i primi di agosto dello stesso anno certamente in rapporto alle attività del *Florence Sketch Club*, non restano disegni o dipinti degli altri componenti di quel club. Alcuni di quegli artisti (Fink, per esempio) presero

⁵³⁸ Vedi, a tal proposito, Callow, 1967, pp. 12-29.

⁵³⁹ Vedi Rudolph, 1977.

⁵⁴⁰ Vedi Callow, 1967, p. 12-14.

⁵⁴¹ Vedi McGuigan, 2009, p. 51.

⁵⁴² Il 12 luglio di quell'anno, per esempio, Terry faceva richiesta al direttore degli Uffizi per copiare il quadro raffigurante *Venere e Adone* di Nicolas Poussin (ASGF, Filza LXV, II, *Permessi di copia*, 12 luglio 1841).

anche parte alle esposizioni autunnali dell'Accademia di Belle Arti⁵⁴³. Non escluderei che, oltre ad esercizi generati da tracce ispirate a *pièce* teatrali (come farebbero intendere i due acquerelli di Brown della New-York Historical Society), i componenti del *Florence Sketch Club* avessero affiancato, oltre all'attività di copisti agli Uffizi⁵⁴⁴, pure lo studio sul modello preso dal vero, dividendo fra i vari componenti le elevate spese che i modelli erano soliti richiedere per prestazioni occasionali come confidava De Veaux in una lettera ad un amico⁵⁴⁵. Se, infatti, gli esercizi generati da brani ispirati da pezzi teatrali potevano stimolare i partecipanti dello *Sketch Club* ad arricchire il proprio bagaglio figurativo in vista di quadri ispirati a temi *troubador*, impostati secondo composizioni descritte dalle cronache fiorentine come troppo articolate e dense di personaggi, tanto da rendere faticosa la lettura del quadro, dall'altro lo studio sul modello poté facilitare pittori come Fink a dipingere «alcune geniali fisionomie» in una tela ispirata alla vita di Raffaello che fu esposta all'Accademia fiorentina del '42. «*L'ultima pittura*, del sig. Fink», era scritto nelle pagine del «Giornale del Commercio» a commento delle opere in mostra in quell'anno,

credo rappresenti Raffaello, il quale già colto dalla febbre pernicioso che lo spense, giunto fiacco al suo studio si getta sopra una sedia. Nulla vale a scuoterlo dal suo abbattimento. Una donna sedutagli accanto suona un liuto, la Fornarina sta appoggiata alla spagliera e gli dice parole amoroze, gli scolari si occupano di lavori, un medico porta de' ristorativi, giunge un Cardinale (forse il Bibbiena) con seguito ad ammirare la Trasfigurazione che sta in disparte ... e Raffaello? Non ode, non bada a nulla, il suo sguardo erra indefinitivamente, non vede che la morte

⁵⁴³ Nel 1842, per esempio, Fink fu presente con due quadri: uno raffigurava «Raffaello moribondo avanti la sua tavola della Trasfigurazione», e l'altro era un «ritratto di un Giovine in abito alla greca» (vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 123, 13 ottobre 1842). Di quest'ultimo dipinto, il «Giornale del Commercio» riportava: «In questa mezza figura mossa con ardore e piena di sentimento credei vedere qualcuno di quei famosi, che tanto fecero di se parlar negli ultimi fasti ellenici» (Izunnia, 1842 [F]).

⁵⁴⁴ Nell'estate del 1842, per esempio, molti dei componenti di quel *club* furono attivi alle Reali Gallerie degli Uffizi. Brown copiava dal 15 giugno, per un mese, il quadro di Metzù raffigurante una dama e il cavaliere nella Scuola olandese; sala nella quale era attivo dal 7 luglio (sempre per un mese) anche Thomas Prichard Rossiter, intento a studiare l'altro quadro di Metzù, raffigurante una donna che accorda un "sister". Dal 21 giugno dello stesso anno, Fink copiava la Santa Giustina di Veronese nella sala dei veneziani, e, invece, dal 4 luglio, per un mese, Strother dipingeva nella sala dei francesi, copiando la così chiamata *Caccia del leone* di Bénigne Gagnereaux (vedi ASGF, Filza LXVI, II, *Permessi di copia*, 6 maggio, 21 giugno, 4 luglio, 7 luglio 1842).

⁵⁴⁵ Vedi la lettera di De Veaux ad un anonimo amico (trascritta in De Veaux, 1846, pp. 55-57), da Firenze, del 10 luglio 1842, nella quale si dice che «models for pictures are the heaviest items of expense here [in Florence]».

vicina. Temo di non aver afferrato il concetto del giovanissimo pittore; ma il tema, così espresso, non mi ha colpito; sebbene mi sien piaciuti i bei tuoni di tinta e alcune geniali fisionomie⁵⁴⁶.

Alcuni dei componenti del *Florence Sketch Club* avevano anche organizzato un'escursione a Vallombrosa nell'autunno dello stesso 1842. Ne dava notizia James De Veaux in una lettera ad un amico del 7 novembre di quell'anno:

I have been on a foot excursion of ten days, in the most picturesque part of this lower world, visited Siena, and two celebrated Convents of 'La Verna' and 'Vallambrosa' [*sic*], and as many as other. We ate, we drank, we snuffed, and made merry with these cloistered men, and never have I seen more hospitality and kindness bestowed. [...] I have many sketches made from Nature as I journeyed – we were four in number, Virginia, Boston, New Haven and myself, and I jolly time we had with all the loafers of each small town we strolled through, (armed with knapsacks, etc.) following at our heels, and uttering witticisms (an Italian privilege) at the expense of the *forestieri*⁵⁴⁷.

I tre compagni cui De Veaux faceva cenno nella missiva erano, probabilmente, David Hunter Strother, originario difatti della Virginia, George Loring Brown, di Boston, e Rossiter, di New Haven. Dei tanti schizzi fatti dal vero, resta soltanto un disegno di De Veaux, da lui eseguito nei pressi di Bagno a Ripoli, precisamente a Gualchiere di Remole, il cui turrato opificio medievale, appartenuto originariamente alla famiglia fiorentina degli Albizi fino al 1541, quando passò all'Arte della Lana, l'americano osservò dall'altra sponda dell'Arno (Fig. 124).

Non resta traccia, invece, del lavoro eseguito dagli altri componenti del *Florence Sketch Club* durante l'escursione a Vallombrosa. Tuttavia, rimangono un gruppo di disegni e acquerelli fatti da alcuni di loro nel giro degli stessi mesi, e ispirati al centro o ai dintorni di Firenze. Rossiter, per esempio, aveva trovato la fonte per uno schizzo a matita su carta guardando il 12 settembre 1842 (forse in un'ora di piena luce) il palazzo del re d'Olanda dal balcone della sua casa, di là d'Arno (Fig. 125). La pulizia grafica del

⁵⁴⁶ Izunnia, 1842 (E).

⁵⁴⁷ La lettera di De Veaux ad un anonimo amico, da Firenze, del 7 novembre 1842, è trascritta in De Veaux, 1846, pp. 62-64.

disegno di Rossiter, conservato presso la New-York Historical Society, nel quale il suo autore descrisse i più minuti particolari degli antichi edifici affacciati sull'Arno a Sud del Ponte Santa Trinita, con in primo piano una barca con due rematori che scivola veloce sull'acqua, poteva risentire di quella adottata negli stessi anni da vedutisti fiorentini che, come Emilio Burci, un pittore dimenticato dagli studi più recenti sull'arte della Restaurazione⁵⁴⁸, cercavano ispirazione per i loro dipinti affacciandosi nel Lungarno (Fig. 126-127). Burci, fra l'altro, era legato al *Florence Sketch Club*, come dimostra una sua lettera del giugno del 1842 tramite la quale egli raccomandò Frederick Fink al direttore degli Uffizi, specificando che «il suddetto Sig.re Federigo Fink è cognito a me [Emilio Burci]»⁵⁴⁹.

Negli stessi giorni in cui Rossiter faceva il suo disegno, George Loring Brown cercava nei dintorni di Firenze la fonte per un acquerello, che eseguì osservando un toccante paesaggio al tramonto fuori della città (Fig. 128), il quale è firmato, in basso a destra, «G. L. Brown, Florence 1842». Sfruttando le possibilità offerte da quella tecnica, Brown cercò di imitare quanto più possibile la ricchezza e varietà cromatica del cielo nell'ora del crepuscolo; tempo in cui l'aria si fa rarefatta e gli elementi che compongono il paesaggio appaiono meno nitidi e più misteriosi.

L'amato Salvator Rosa, cui il «Giornale del Commercio» aveva dedicato poche settimane prima della nascita del *Florence Sketch Club* un lungo e commosso articolo, aveva insegnato al pittore americano la poesia dei «più pittorici momenti della giornata»⁵⁵⁰: «Il mattino e il vespro; e questo più di quello, perché essendo il cielo più vaporoso, i raggi del sole in quel tempo presentano all'occhio effetti veramente incantevoli, e perché annunciando il riposo della notte, piace eziandio all'immaginazione»⁵⁵¹.

Con gli occhi educati dai quadri di Salvator Rosa, Brown fermò quel paesaggio fiorentino al tramonto, tentando, a parer nostro, di imitarne la poesia e cogliendo, come l'amato Maestro, «i vaghi effetti, le mille tinte delle arie, i movevoli abbaglianti riflessi [...] dello specchio degli argentini umori dei fiumi; l'aurato brillante colore, che, nelle ore dell'ocaso, investe i navigli, i palagi dei re, i tuguri del povero, i peristili della divinità»⁵⁵².

⁵⁴⁸ L'unico studio di Burci è a cura di Mary Pittaluga (vedi Pittaluga, 1974).

⁵⁴⁹ Vedi ASGF, Filza LXVI, II, *Permessi di copia*, 21 giugno 1842.

⁵⁵⁰ Marmocchi, 1842.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*.

Parte III. Pittori di genere e orientalisti.

III-A. Fra Giuseppe Moricci e Carlo Ernesto Liverati: il pittore americano Miner Kilbourne Kellogg a Firenze negli anni Quaranta.

In un momento storico in cui Firenze si dimostrava sensibile ai problemi dell'intera comunità, promuovendo fra i suoi abitanti l'«educazione popolare», la quale avrebbe procurato benefici ad una società che allo scadere del quarto decennio del secolo si voleva matura nell'«abolizione dei privilegi di casta, nel libero esercizio delle industrie, nell'uguaglianza di tutti in faccia alle leggi»⁵⁵³, nelle pagine del «Giornale del Commercio» si sottolineava come un gruppo di quadretti dipinti recentemente da Giuseppe Moricci, ispirati ad un anonimo «ricco angustiato» e al «povero contento», «appesi a certe pareti, potrebbero sferzare i vizj efficacemente e dolcemente quanto una Commedia del Goldoni e del Nota»⁵⁵⁴. «Non sdegni pertanto di trattare temi familiari» in pittura, riportava lo stesso articolo, il quale poco prima aveva scritto: «La società offre variati ed eccellenti soggetti al suo spiritoso pennello. La margheritina nel prato è ammirevole quanto una pianta maestosa»⁵⁵⁵.

Nel tempo in cui ci si preoccupava quindi di coltivare fra gli individui «gli onesti sentimenti» attraverso l'«esempio vivo, continuo, e determinato delle uniformi giornalieri consuetudini»⁵⁵⁶, pittori come Moricci⁵⁵⁷, appunto, o Carlo Ernesto Liverati, nato a Vienna nel 1805 e morto a Firenze nel 1844⁵⁵⁸, presero l'uomo «tal quale esso è» per ideare quadri che toccassero il cuore di quanti frequentavano in quegli anni le esposizioni autunnali dell'Accademia di Belle Arti; mostre alle quali i due pittori erano soliti inviare molti dipinti – si veda, a tal proposito, il noto *Lo entrare in santo* di Liverati (Fig. 129).

⁵⁵³ L.S., *Pensieri sull'educazione popolare*, in «Giornale del Commercio», 20 novembre 1839.

⁵⁵⁴ P.T.S., *Il ricco angustiato, il povero contento – Quadretti del Sig. Giuseppe Moricci*, in «Giornale del Commercio», 18 aprile 1838.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Pensieri sull'educazione popolare* cit.

⁵⁵⁷ Su Moricci rimando al fondamentale studio di Carlo Del Bravo relativamente alla mostra da quest'ultimo organizzata con Anna Giovannelli al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi nel 1979 (Del Bravo-Giovannelli, 1979), e a Luciani, 1981.

⁵⁵⁸ Di Carlo Ernesto Liverati, del quale non esiste uno studio approfondito, la Galleria d'Arte Moderna di Firenze custodisce due soli quadri (vedi Sisi-Salvadori, 2008, 2 vol., nr. 4677; 4678, p. 1277): *Lo entrare in santo*, 1843 (Fig. 129) e *L'interno del Palazzo Pretorio di Pistoia*, 1839; per la biografia del pittore rimando quindi a Izunnia, 1842 (C); De Boni, 1844; Missirini, 1844.

Con un sentimento che interpreteremo affine a quello dei due pittori italiani, i quali, educati alla scuola di Giulio Carcano, rintracciavano nella famiglia e nei lavori più umili il nido nel quale «siede ancora, educatrice della vita, la poesia»⁵⁵⁹, nel romanzo *Ernest Carroll or an Artist Life in Italy*, ambientato fra Venezia, Firenze e Vienna negli anni Quaranta dell'Ottocento e pubblicato nel 1858, il più volte citato Henry Greenough narra lo spettacolo di un *improvvisatore* veneziano cui il protagonista del suo racconto, Ernest Carroll, appunto, pittore dilettante, assisté al Caffè Doney di Firenze in un imprecisato giorno della sua lunga permanenza nel Granducato. La meraviglia destata agli occhi di Carroll dalla performance dell'attore popolare – spettacoli che pensiamo fossero all'ordine del giorno nei locali fiorentini più frequentati dai forestieri nel corso della prima metà dell'Ottocento – fu parafrasata da Greenough in un lungo passo del suo racconto, parte del capitolo intitolato *Caffè Doney*.

In quel passo, che comunica la finezza dello sguardo di Carroll, attento a registrare i più minuti dettagli dell'*improvvisatore* munito di uno strano strumento musicale, «consisting of a long pole, around which a large gourd was made to revolve rapidly by means of a bow and string, similar to that by which a drill is sometimes driven»⁵⁶⁰, Greenough si dimostrava sensibile ad una temperie culturale cittadina che indagava, alla pari di Moricci e Liverati, l'«abito» e la «natura fisica dell'italiano» moderno, cogliendone il «battito del cuore che vi sta sotto»⁵⁶¹:

"Signori", said the *improvvisatore*, in a loud and musical voice, and speaking with a strong admixture of the Venetian dialect, "I am a poor rhymer from Venice. With your permission, I propose to make remarks and give descriptions of some of the personages of this illustrious company. If I am fortunate enough to describe you rightly, or say any thing [*sic*] appropriate, you will give me the credit of a quick perception and readiness of expression, for I have never had the honor of seeing you before. If, in my attempts to amuse the company, I should make any blunders, or hit hard, you will please to consider them as harmless jokes, and made *soltanto per divertire*"⁵⁶².

⁵⁵⁹ Carcano, 1839, p. 208.

⁵⁶⁰ Greenough, 1858, p. 118.

⁵⁶¹ Montazio, 1844.

⁵⁶² Greenough, 1858, p. 119.

Nel tempo in cui Henry Greenough raccoglieva materiale prezioso per il suo racconto, e Moricci assieme a Liverati esponevano all'Accademia tele i cui soggetti mostravano «famigliari argomenti», «quadretti che parlassero a tutti»⁵⁶³, un gruppo di artisti statunitensi attivi nello stesso tempo a Firenze, fra cui lo scultore Henry Kirke Brown o pittori quali Asher Brown Durand, Frederick Fink e soprattutto Miner Kilbourne Kellogg, declinavano la comune curiosità per il *volgo*, o, meglio, per le scene popolari «che spesso accadono o si vedono in società»⁵⁶⁴, selezionando anche fra i quadri da copiare agli Uffizi quelli "di genere" della Scuola degli olandesi, le cui sale erano frequentate dagli statunitensi già dal cuore degli anni Trenta.

Fu particolarmente Miner Kilbourne Kellogg, nato a Manlius, nello Stato di New York, nel 1814, e attivo a Firenze fra la primavera del 1841 e la metà circa del decennio, a rappresentare l'anima americana della pittura di genere toscana nei primi anni Quaranta⁵⁶⁵.

La presenza di Kellogg nel Granducato è documentata da una serie di disegni e acquerelli (mai studiati nella loro complessità), conservati allo Smithsonian American Art Museum di Washington D.C., alcuni dei quali, parte di un taccuino di viaggio, furono eseguiti durante i primi mesi di permanenza in Toscana del pittore. Come documenta una veduta di Radicofani osservata da lontano e dipinta con le più tenui tonalità di grigio e azzurro, il 15 aprile 1841 Kellogg visitava la campagna nei dintorni di Siena (Fig. 131); e, fra il maggio e il luglio dello stesso anno, tempo in cui si stabilizzò a Firenze applicandosi fin da subito «allo Studio della pittura» prendendo parte ai corsi «di pittura e disegno della I. e R. Accademia delle

⁵⁶³ De Boni, 1844.

⁵⁶⁴ Vedi *Il ricco angustiato, il povero contento – Quadretti del Sig. Giuseppe Moricci*, cit. Lo scultore Henry Kirke Brown, per esempio, il quale per buona parte del 1843 visse a Firenze lavorando nel suo studio di via de' Serragli ad un'opera ispirata ad un indiano d'America, oggi perduta (su Kirke Brown rimando a Lemmey, 2005), nell'autunno di quell'anno copiava agli Uffizi un quadro di Gabriel Metz raffigurante «la donna di servizio» (Vedi ASGF, Filza LXVII, II, *Permessi di copia, 3 luglio 1843*), dimostrando una sensibilità per i più umili e anonimi che trovava il riflesso nella particolare attenzione con cui egli, nello stesso tempo, studiava i comportamenti e le abitudini dei popolani toscani. Questi ultimi «seem only to do their little labor to support life, and a life to which seems without remotest object», scriveva con commozione alla madre nell'autunno del 1843, aggiungendo che «they are like the reptiles when crawl away from ruins, – live their little round and die»; e concludeva: «It seems strange that in a country, to which all eyes are turned with reverence, – to which all come to study the greatness of the past ages, there should not be more who profit by the advantages around them» (la lettera, scritta da Firenze, del 21 luglio 1843, è conservata alla Library of Congress [*Henry Kirke Brown Papers*]).

⁵⁶⁵ Su Kellogg vedi, in particolare, Ackerman, 1994, pp. 112-119.

Belle Arti»⁵⁶⁶, egli esplorava le campagne della capitale catturato dalla collina di San Miniato (Fig. 132) – dalla cui chiesa trasse spunto per un altro studio (Fig. 133) –, e, al tempo stesso, dall'avveniristico ponte delle Cascine (chiamato «sospeso»), inaugurato qualche anno prima del suo arrivo in città (Fig. 134). Gli occhi di Kellogg si fermarono inoltre sugli elementi architettonici dei principali edifici fiorentini: dai più elaborati capitelli delle architetture urbane ai più semplici comignoli dei tetti (caratterizzati da forme e combinazioni diverse fra loro); dalle colombaie arredate coi vasi di coccio ai pozzi sparsi nell'aperta campagna (Fig. 135).

Il frutto di quelle prime esplorazioni costituì la base su cui Kellogg fortificò un linguaggio figurativo intessuto di richiami alla contemporanea arte vittoriana inglese (penetrata fra gli anni Trenta e Quaranta del secolo a Firenze pel tramite di Liverati, allievo di David Wilkie a Londra), che ben si sposava alla pittura di genere granducale, rappresentata, oltre che da Liverati e Moricci, da un gruppo di pittori dimenticati dagli studi sull'arte della Restaurazione in Toscana: Giuseppe Fini, che, dai primi anni Venti, inviava alle mostre autunnali dell'Accademia di Belle Arti tele raffiguranti villanelle toscane ritratte in ambienti domestici⁵⁶⁷, e, fra gli stranieri, Robert Alexander Hillingford e lo sconosciuto Gustav Siraudin⁵⁶⁸.

Alla pari dei toscani e di quegli stranieri, Kellogg eseguì un gruppo di tele – oggi disperse – che conosciamo solo tramite le recensioni delle mostre autunnali dell'Accademia di Firenze (dove le opere dell'americano erano costantemente appese negli anni della sua permanenza in città). Con una sensibilità visiva che associeremo a quella di Ernest Carroll, il cui occhio, rapito dallo spettacolo dell'*improvvisatore*, non tardò in quel lontano giorno dei primi anni Quaranta al Caffè Doney a registrare le vesti dell'uomo e della compagna, Kellogg, che negli anni del suo soggiorno in Toscana esplorò anche altre aree d'Italia nonché, in particolare, il Medio Oriente, traendo spunto dai suoi abitanti per ritratti femminili uno dei quali fu

⁵⁶⁶ Vedi ASGF, Filza XLV (1841), *Permessi di copia*, 26 aprile.

⁵⁶⁷ Già nel 1818, per esempio, Giuseppe Fini aveva esposto alla mostra autunnale dell'Accademia di Belle Arti «due piccoli quadri» raffiguranti «il primo una Contadinella con due bambini nell'interno d'una casa rustica, e il secondo la Veduta d'una gran volta che dà l'ingresso ad un Villaggio» (vedi supplemento alla «Gazzetta di Firenze», nr. 85, 16 luglio 1818).

⁵⁶⁸ Siraudin aveva per esempio esposto all'Accademia del 1846 una «Villanella de' contorni di Firenze»; occasione nella quale Hillingford aveva invece inviato un ritratto di «femmina tirolese» («Gazzetta di Firenze», nr. 120, 6 ottobre 1846).

inviato anche alla mostra dell'Accademia nel 1846⁵⁶⁹, parafrasava in pittura la «vera natura» dell'indole italiana: quella, cioè, che l'autore di un articolo sui quadretti popolari di Moricci aveva definito «seria» e «meditativa»⁵⁷⁰. L'italiano, scriveva quell'autore, «dal riso lasciarsi cogliere più per sorpresa che per abitudine, e sotto al riso nascondesi sempre un pensiero, come il frutto sotto al fiore»⁵⁷¹. In un quadro raffigurante una «cantatrice solitaria» che il «Giornale del Commercio» aveva intitolato *La semplicità*, Kellogg aveva difatti ritratto una «giovinetta graziosa che mentre aspetta che una brocca d'acqua s'empia ad una fontana in luogo solitario, si specchia nella pozza che a' suoi piedi fa la chiara linfa»⁵⁷².

Con le stesse note «spiranti ingenuità amabilissima», espresse da Kellogg, secondo Antonio Izunnia, in *La semplicità*⁵⁷³, nei primi anni Quaranta lo statunitense aveva immortalato anche le «belle trecciaiole» al lavoro – un soggetto affrontato da Moricci negli stessi anni, come dimostra un acquerello conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 130) –, ma anche il «vecchio arrotino»⁵⁷⁴ o, infine, l'antiquario «nel suo gabinetto»⁵⁷⁵.

Ai coevi artisti toscani interessati a quel genere, Kellogg poté esser legato anche per la particolare delicata squisitezza con cui fermava i volti e le vesti delle donne osservate nei suoi viaggi in Medio Oriente. Alla pari cioè di Moricci, il quale, secondo un'interpretazione data da Carlo Del Bravo, indugiava con la matita o col pennello intriso di pigmento acquerellato quando ritraeva in alcuni fogli conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi le popolane fiorentine (riflesso di un «sentimentalismo insieme sordo ed abile a condurre il cuore dell'osservatore», secondo quello studioso⁵⁷⁶), anche Kellogg carezzava con esitazione la superficie della carta quando, fra Grecia, Turchia e Armenia, alla metà degli anni Quaranta,

⁵⁶⁹ Vedi *ibidem*.

⁵⁷⁰ Montazio, 1844.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

⁵⁷² Vedi Izunnia (A), 1843.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ Quel quadro fu esposto alla mostra dell'Accademia di Belle Arti del 1842 – vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 123, 13 ottobre 1842.

⁵⁷⁵ Anche *L'antiquario*, raffigurato seduto «su un tavolino sul quale son varj codici antichi, che egli esaminava con una lente», e che «con una movenza naturalissima si volge allo spettatore, tenendo una mano sul suo caro libro, e pare gli dica con tutta la compiacenza: Che tesoro ho trovato!!», fu esposto alla mostra del '43. Izunnia (in Izunnia, 1843 [A]) lo definì «una figura viva, espressiva» nonché «bellissimo» nell'«effetto totale».

⁵⁷⁶ Del Bravo, 1985, p. 287.

ritraeva le belle fanciulle, dipinte in posa nei loro abiti tradizionali (Fig. 136-137).

I fogli dipinti dallo statunitense in quel viaggio mediorientale, dal quale egli poté trarre spunto per il ritratto d'una ragazza turca che, come dicevamo, fu esposto all'Accademia nel 1846⁵⁷⁷, potevano andare incontro alla sensibilità del *milieu* artistico fiorentino, il quale era attratto, in quel tempo, da quei luoghi esotici e lontani, fonte per l'alimento d'una coscienza comune che nei primi anni Quaranta si intendeva indispensabile per «giovare in qualche modo alla società»⁵⁷⁸. Quell'interesse, alimentato nel corso del quinto decennio del secolo dall'inserimento nel percorso espositivo delle mostre autunnali dell'Accademia di ritratti eseguiti da stranieri raffiguranti "esotiche" fanciulle mediorientali o nate in luoghi alpini fuori dai giri turistici (alla mostra del 1846 fu per esempio esposto, oltre a quello di Kellogg che immortalava una ragazza turca, pure il ritratto raffigurante una «femmina tirolese» dell'inglese Robert Alexander Hillingford⁵⁷⁹), s'era innestato nel clima cittadino granducale dopo l'apertura, nella primavera del 1842, della mostra dei fratelli russi Gregorio e Nicanore Cernetzoff, allestita per qualche settimana nel loro studio fiorentino. L'esposizione fu l'occasione per i toscani e per i viaggiatori stranieri di passaggio o residenti nella capitale granducale, come Kellogg, di ammirare per la prima volta le bellezze paesistiche, architettoniche e le «foggie di vestire» degli abitanti della Crimea e del Caucaso che furono visitate dai due fratelli qualche anno prima della loro discesa in Italia, e che il popolo toscano conosceva solo tramite le descrizioni dei grandi romanzieri russi.

Alla pari degli acquerelli, dei disegni e degli olii eseguiti dai Cernetzoff in Crimea e nel Caucaso, di cui oggi abbiamo perduto le tracce, ammirati da Antonio Izunnia che gli dedicò un lungo articolo nelle pagine del «Giornale del Commercio»⁵⁸⁰, e (chissà?) pure da Kellogg che visitò il Medio Oriente più di un anno dopo, anche quest'ultimo non tardò a registrare nei taccuini, nei tanti fogli volanti e nelle tele di piccolo formato portate con sé in quel viaggio, le vedute di monasteri collocati in lande sperdute (Fig. 138) ma

⁵⁷⁷ Vedi «Gazzetta di Firenze», nr. 120, 6 ottobre 1846.

⁵⁷⁸ Izunnia, 1842 (A).

⁵⁷⁹ «Gazzetta di Firenze», nr. 120, 6 ottobre 1846.

⁵⁸⁰ Izunnia, 1842 (A).

anche la bellezza di teatri antichi (Fig. 139) e di coste mediterranee magnifiche; Kellogg, per concludere, non tardò neppure a registrare i tratti peculiari delle donne di quei paesi lontani, la cui beltà, fermata col tratto fresco del pennello intriso di pigmento acquerellato sulla carta, poté attirare l'attenzione a Firenze di amici come Hiram Powers (al quale Kellogg era particolarmente legato) o – perché no? – artisti locali incuriositi in quel tempo da temi esotici.

Conclusion

Per concludere questo lavoro, ricapitoliamo i tre punti saldi che sono emersi dallo studio dei rapporti artistici intercorsi fra gli Stati Uniti d'America e il Granducato toscano nel tempo che va dalla Restaurazione alle Rivoluzioni dei tardi anni Quaranta del secolo.

Da una parte, l'infittirsi degli scambi di oggetti d'arte antica e contemporanea fra i due Stati. Scambi che contribuirono, per un verso, a consolidare in America l'interesse per quadri raffiguranti temi *troubadour* impostati su composizioni affollate e teatrali (si veda nuovamente il disegno preparatorio della perduta tela raffigurante *Tasso alla corte di Isabella d'Este*, dipinta da Giuseppe Sabatelli per lo statunitense Meredith Calhoun alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento – Fig. 36 –), anticipando di molti anni l'affermazione d'un gusto che troverà il suo consolidamento allo scadere degli anni Quaranta del secolo; tempo in cui penetrarono in America opere di alcuni dei maggiori rappresentanti della pittura di storia tedesca (la così chiamata Scuola di Düsseldorf), grazie all'apertura d'una galleria privata nel cuore di Manhattan. E, per l'altro, a stimolare un traffico di oggetti antiquariali nel corso della prima metà dell'Ottocento, da Firenze ai maggiori centri della *East Coast*, che dovremo interpretare come il riflesso della fase embrionale d'un fenomeno (il collezionismo d'arte rinascimentale e barocca negli Stati Uniti) che, non ancora esaurito, giunse al suo apice a cavallo fra Otto e Novecento; tempo in cui si generarono i nuclei di quelle che andranno poi a formare le più apprezzate collezioni pubbliche nordamericane.

Per altro verso, è emerso il valore di Firenze e, soprattutto, della sua Accademia di Belle Arti, come sede scelta da generazioni di pittori e scultori statunitensi nella prima metà del diciannovesimo secolo che vi giunsero, per periodi di tempo più o meno brevi, con il desiderio di arricchire la conoscenza dei Maestri del passato e, usufruendo degli strumenti che la città metteva facilmente a disposizione dei forestieri, le basi del disegno nonché quelle dell'anatomia umana.

Infine, abbiamo rilevato la sensibilità degli artisti statunitensi, residenti o di passaggio da Firenze, ad assorbire tendenze estetiche radicate nel

territorio granducale o, più largamente, in Italia. Si pensi, oltre agli esempi cui abbiamo accennato – non per ultimo quello di Miner Kilbourne Kellogg –, a Hiram Powers e alla sua *Greek Slave* (Fig. 74), la quale, da sempre studiata in rapporto al solo contesto socio-politico statunitense, trovava, per il tema trattato (lo ha in parte evidenziato Cecilia Ghibaudi⁵⁸¹), un analogo tematico con la contemporanea scultura di artisti italiani come Vincenzo Vela. Una delle opere meno conosciute di quest'ultimo artista, raffigurante un barbuto venditore di schiave che, stante, mostra alla clientela la sua merce, cioè una donna seduta ai suoi piedi, incatenata ai polsi e alle caviglie, concepita negli stessi anni della *Greek Slave* di Powers e oggi conservata a Brera (Fig. 140)⁵⁸², rifletteva l'interesse di un pubblico italiano sempre più allargato, attratto da opere che esortassero le comunità a lottare contro ogni forma di schiavitù e di sottomissione, politica e culturale.

Già dalla fine degli anni Trenta, a tal proposito, Firenze offriva ad americani come Powers, attenti ai cambiamenti in atto all'interno della società, esempi di alto profilo civile. Lo dimostrerebbe, fra gli altri, il quadro raffigurante *Il principe Stanislao Poniatowski che dà libertà ai suoi schiavi* (ubicazione ignota), dipinto da Cesare Mussini a cavallo fra il quarto e il quinto decennio del secolo; pochi anni prima, cioè, che Powers concepisse il suo capolavoro. La tela, commissionata a quel pittore da Giuseppe Poniatowski, una delle figure principali del panorama intellettuale fiorentino nel tempo della Restaurazione, fu esposta nello studio di Mussini alla Palazzina de' Servi di Maria nell'aprile del 1840⁵⁸³, e fu esaltata nelle pagine del «Giornale del Commercio» per l'alto messaggio ch'essa celava:

L'arti belle furono concesse al genio non perché fossero unicamente oggetto d'ozio erudito, di vana pompa, di meraviglia e di diletto – scriveva Melchior Missirini a proposito del dipinto di Mussini –. Il loro ministero è santo, come quello che dee essere rivolto al premio degli Uomini benemeriti, alla gloria della patria, alla scuola della virtù, all'incremento dell'umana ragione: perciò troppo colpevoli si rendono coloro che fanno delle buone arti un istrumento di adulazione e di menzogna e col renderle ajutatrici di vizj, e di errori, le tradiscono, e le disonestano⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ Vedi Ghibaudi, 2015.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ Su quell'opera, vedi Amedei, 2014.

⁵⁸⁴ Missirini, 1840.

Nel secondo Ottocento, assistiamo al potenziamento degli scambi che abbiamo rilevato in questo lavoro; lo ha evidenziato, fra le altre cose, anche la mostra intitolata *Americani a Firenze: Sargent e gli impressionisti del Nuovo Mondo*, organizzata a Palazzo Strozzi nel 2012⁵⁸⁵. Tuttavia, se, da un lato, il commercio di oggetti d'arte si fortificò grazie al ruolo rivestito da mercanti o esperti di manufatti preziosi, le cui biografie sono ben più note e investigate rispetto a quelle di Antonio Sarti o Sanguineti, dall'altro, istituzioni come l'Accademia di Belle Arti, pur coinvolgendo altri forestieri nelle loro attività, videro diminuire la presenza di iscritti statunitensi ai loro corsi. Tale diminuzione può esser addotta, da una parte, al ruolo sempre più centrale rivestito dalle più giovani accademie private parigine, presso le quali si formarono i più importanti artisti americani fra Ottocento e Novecento⁵⁸⁶; e, dall'altro, alla crisi che colpì l'organizzazione delle Accademie di Belle Arti italiane dopo il 1861, tempo in cui, una volta unificato il Paese, il Governo fu costretto a omologare i programmi didattici a tutte le istituzioni artistiche della Nazione, rallentando, e non di poco, le attività delle diverse Scuole.

Firenze rimase comunque per tutto il corso dell'Ottocento, soprattutto per gli scultori (anche dopo la morte di Hiram Powers, nel giugno 1873), uno dei centri principali dove svolgere il proprio percorso formativo. Molti artisti statunitensi presero parte alle attività dell'Accademia di Belle Arti, ponendo le basi di un percorso professionale segnato, come dimostra il caso di Frederick Triebel, scultore nativo di Peoria, nell'Illinois, e allievo dell'istituzione fiorentina fra il 1884 e l'88⁵⁸⁷, nonché quello dei meno noti William Couper e Richard Hamilton Park, autori di importanti monumenti pubblici statunitensi progettati durante la loro permanenza in Toscana sul finire del secolo, dall'assorbimento di un'estetica che di frequente avvicina l'operato di quegli scultori ai contemporanei colleghi fiorentini⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ Vedi Bardazzi-Sisi, 2012.

⁵⁸⁶ Vedi, per esempio, Adler-Hirshler-Weinberg, 2006.

⁵⁸⁷ Vedi Amedei, 2016.

⁵⁸⁸ Sull'attività fiorentina di William Couper e Richard Hamilton Park, vedi Sisi-Bietoletti, 2007, pp. 140 ss.

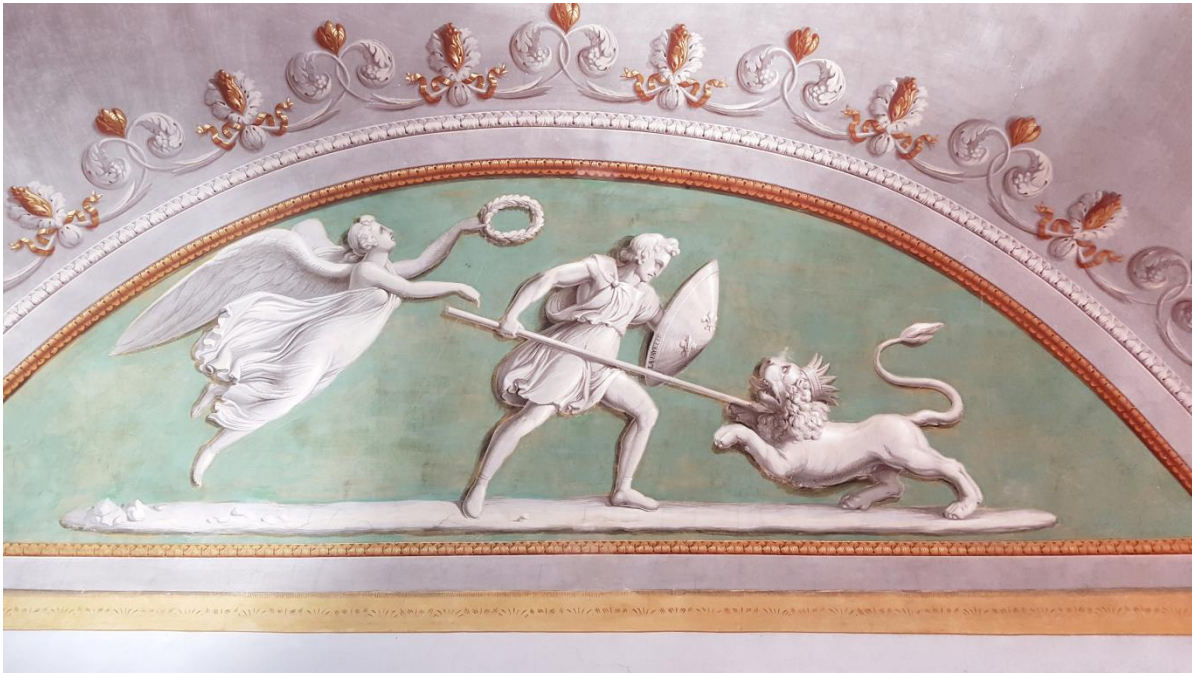


Fig. 2. Ferdinando Marini, *Il marchese de La Fayette che sconfigge il Leone britannico*, 1819-1823, Palazzo Puccini, Pistoia.



Fig. 3. Ferdinando Marini, *Benjamin Franklyn che chiede soccorso al re di Francia*, 1819-1823, Palazzo Puccini, Pistoia.

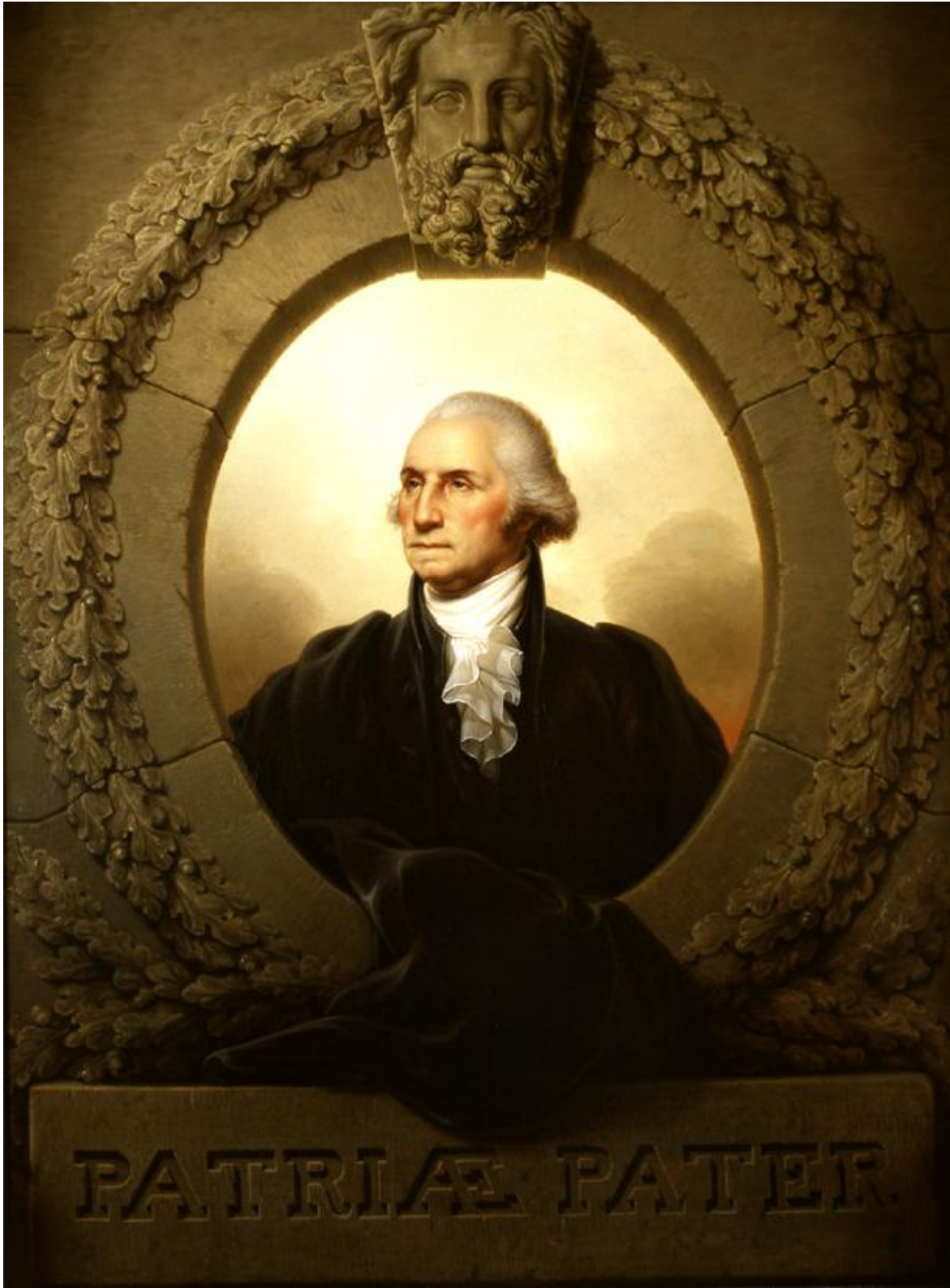


Fig. 4. Rembrandt Peale, *George Washington "Patriae Pater"*, olio su tela, 1823-1824, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.

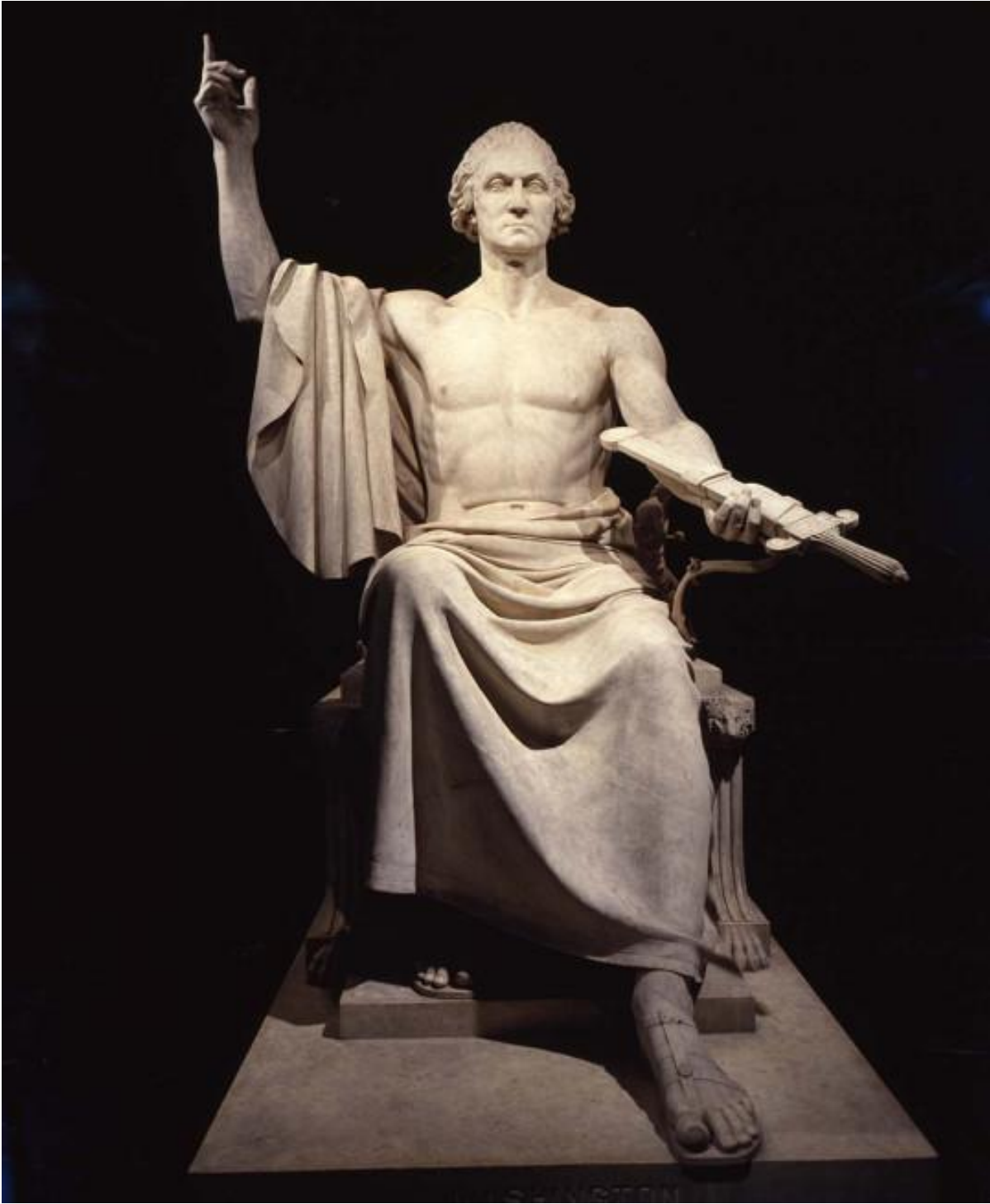


Fig. 5. Horatio Greenough, *George Washington*, marmo, 1831-1840, Smithsonian Museum of American History, Washington D.C.



Fig. 6. Horatio Greenough, *George Washington*, particolari.

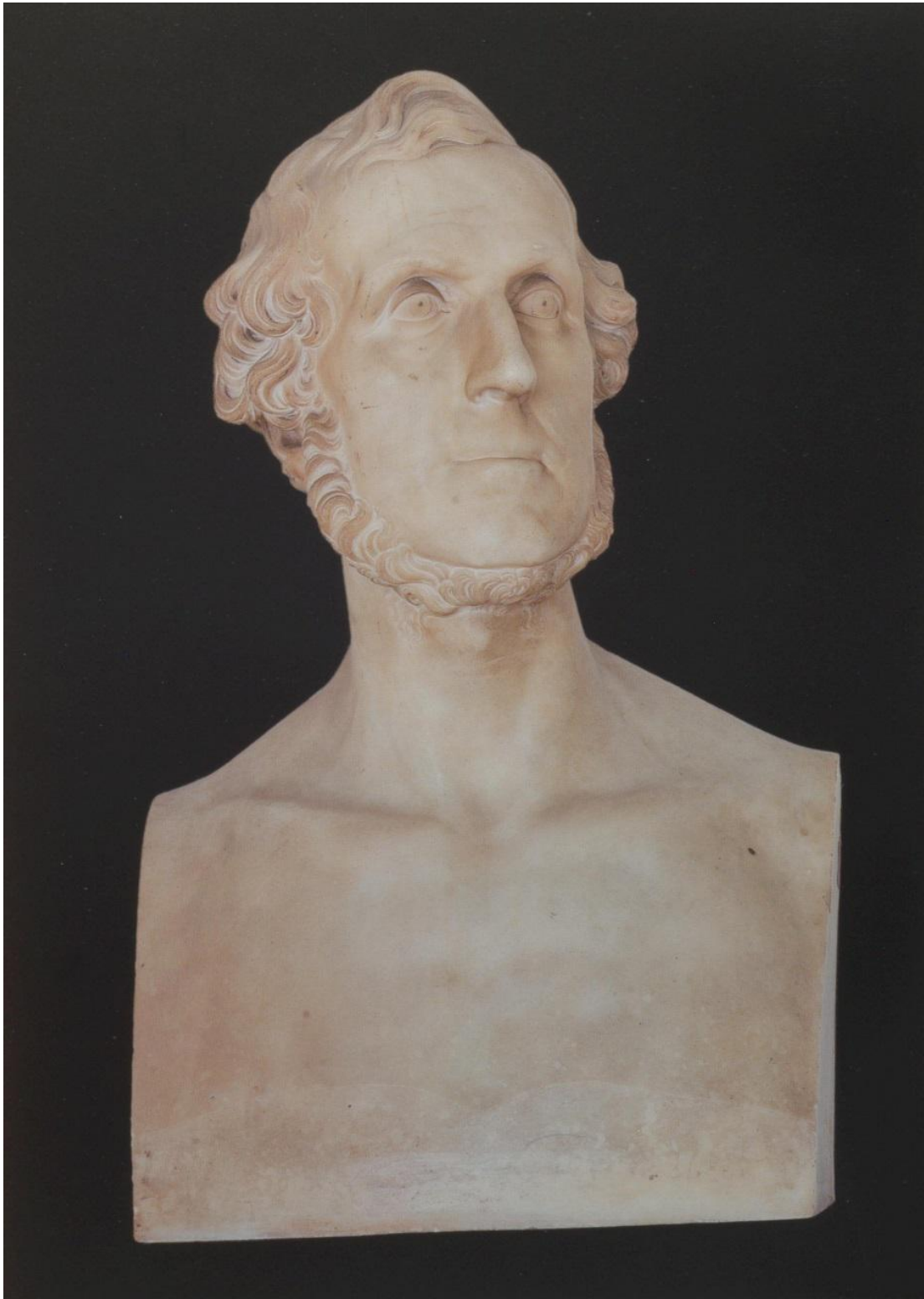


Fig. 7. Horatio Greenough, *Gino Capponi*, marmo, 1840, Accademia di Belle Arti, Firenze.



Fig. 8. Rembrandt Peale, *Horatio Greenough*, olio su tela, 1829, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C.



Fig. 9. William Edward West, *Lord Byron*, olio su tela, 1822, National Gallery of Scotland, Edimburgo.



Fig. 10. Horatio Greenough, *The Rescue*, marmo, c. 1845-1851, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 11. Palazzo Batelli, Piazza Indipendenza, Firenze.



Fig. 12. Lo studio di Powers in via de' Serragli (da: avictorian.com).



Fig. 13. Hiram Powers, calco di una mano. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.



Fig. 14. Thomas Cole, *Salvator Rosa Sketching Banditi*, olio su tela, 1830-1831, Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 15. Salvator Rosa, *Marina del porto*, olio su tela, s.d., Galleria Palatina, Firenze.

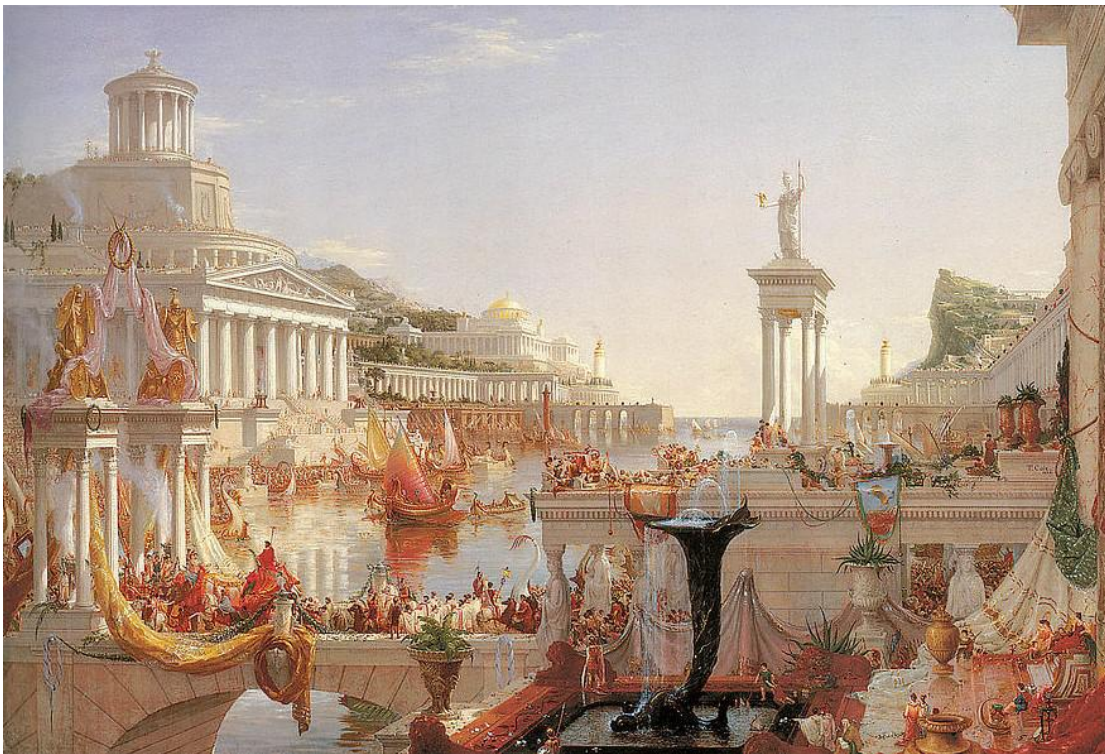


Fig. 16. Thomas Cole, *Consummation of Empire*, olio su tela, 1836, New-York Historical Society, New York.



Fig. 17. Gabriel Metzù, *Dama e cavaliere*, olio su tavola, s.d., Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 18. Gabriel Metzù, *Dama che accorda un "sister" in compagnia di un bambino che gioca con un cane*, olio su tavola, s.d., Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 19. Edwin White, *L'antiquario*, olio su tela, c. 1854-1855, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 20. B. Henry Latrobe, *Lo U.S. Capitol visto da Nord-Est*, inchiostro su carta, 1810, Maryland Historical Society, Baltimora.



Fig. 21. Samuel Finley Breese Morse, *The House of Representatives*, olio su tela, c. 1822, National Gallery of Art, Washington D.C.

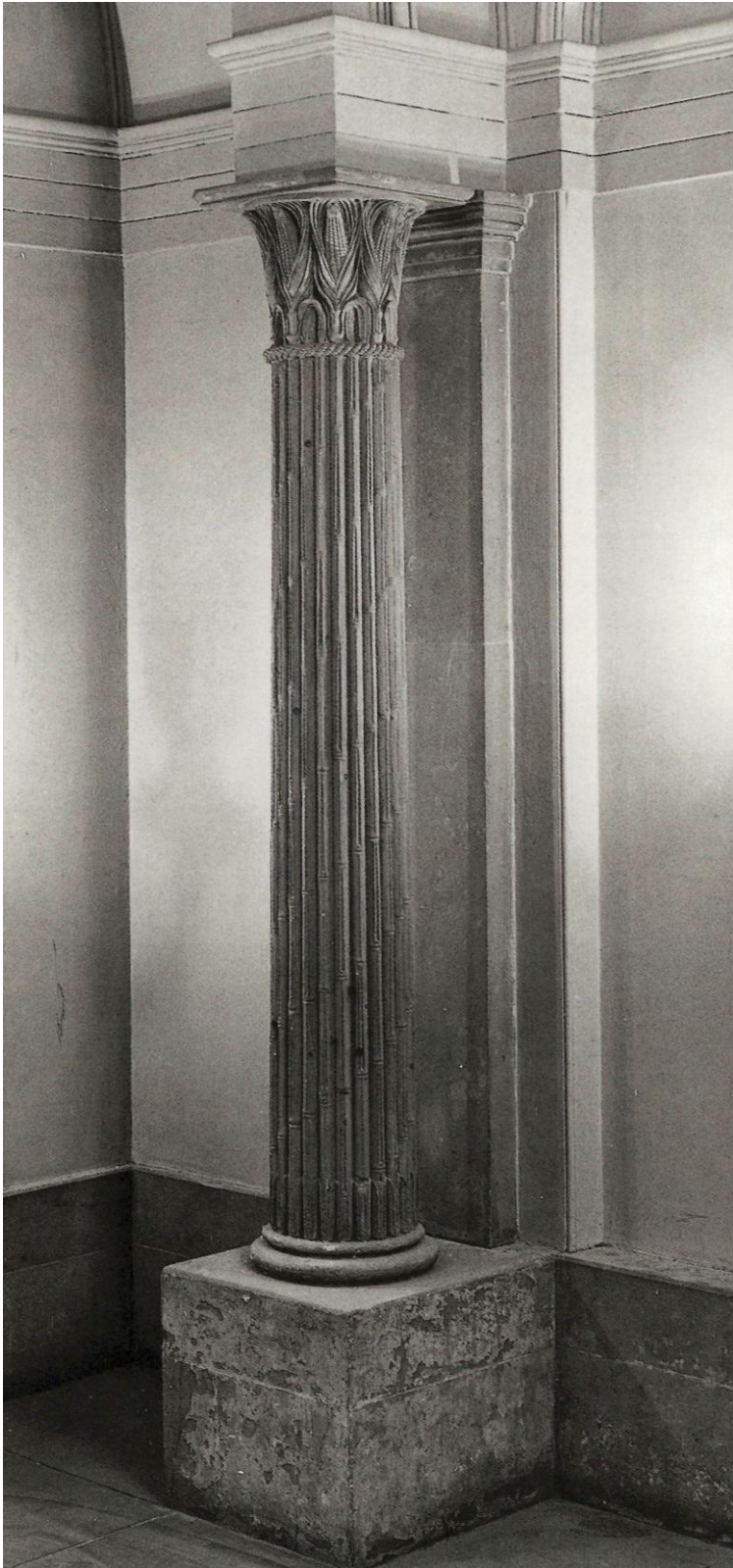


Fig. 22. Giuseppe Franzoni (su disegno di B. H. Latrobe), *Colonna e capitello con motivi vegetali*, vestibolo di accesso alla Old Supreme Court Chamber, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 23. Carlo Franzoni, *Car of History*, marmo, 1819, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 24. U.S. Capitol Rotunda, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 25. Antonio Cappellano, *Pocahontas difende il capitano Smith, 1606*, pietra arenaria, 1825, U.S. Capitol Rotunda, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.

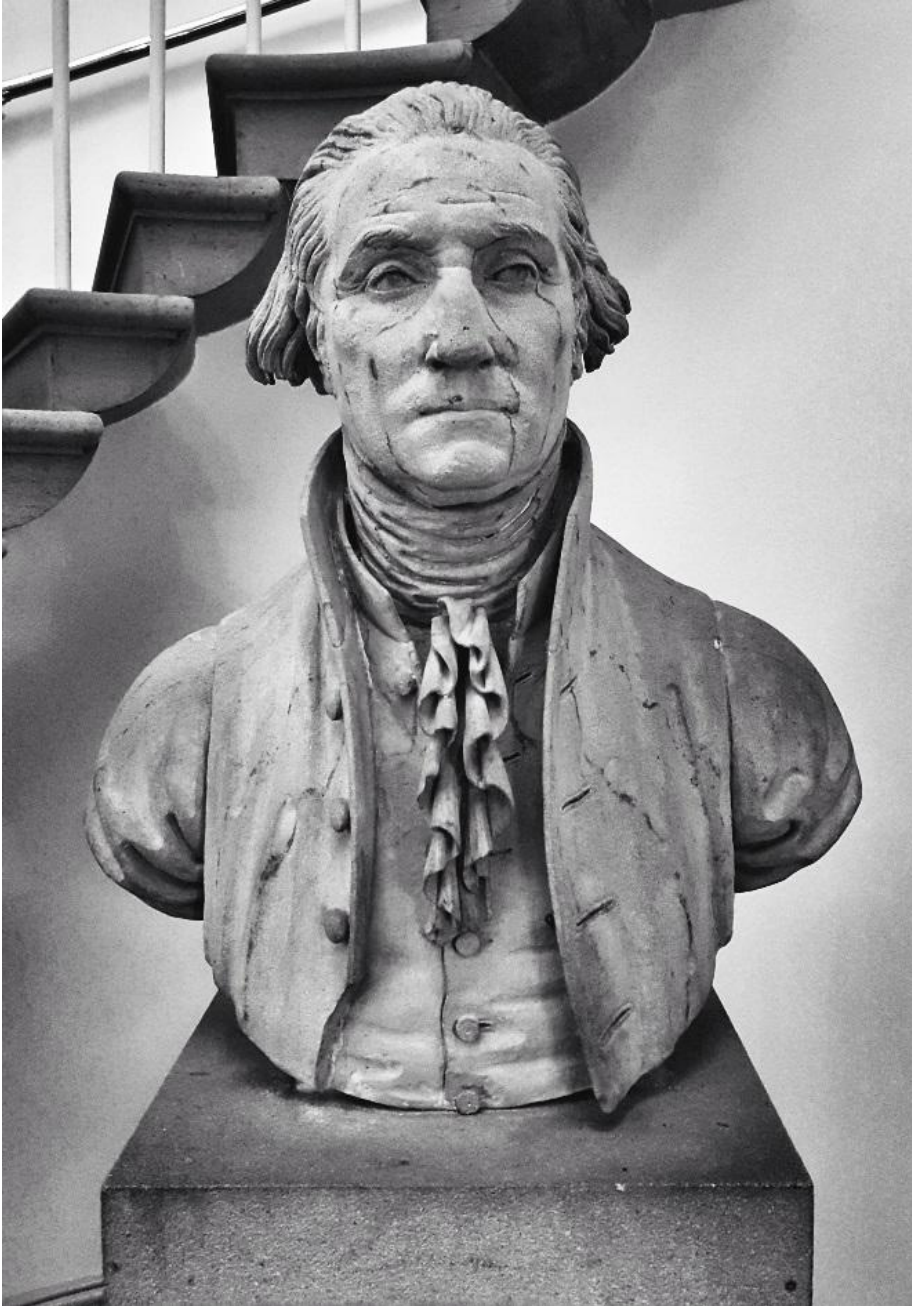


Fig. 26. Antonio Cappellano, *George Washington*, pietra arenaria, 1827, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol

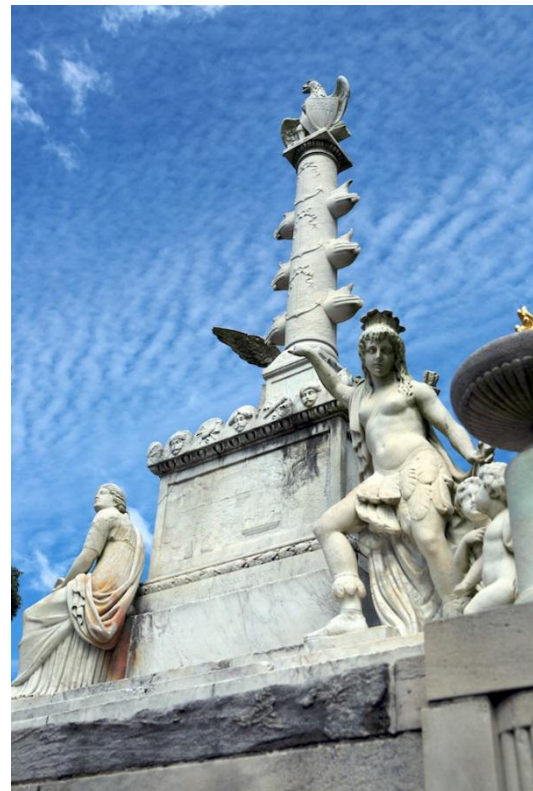
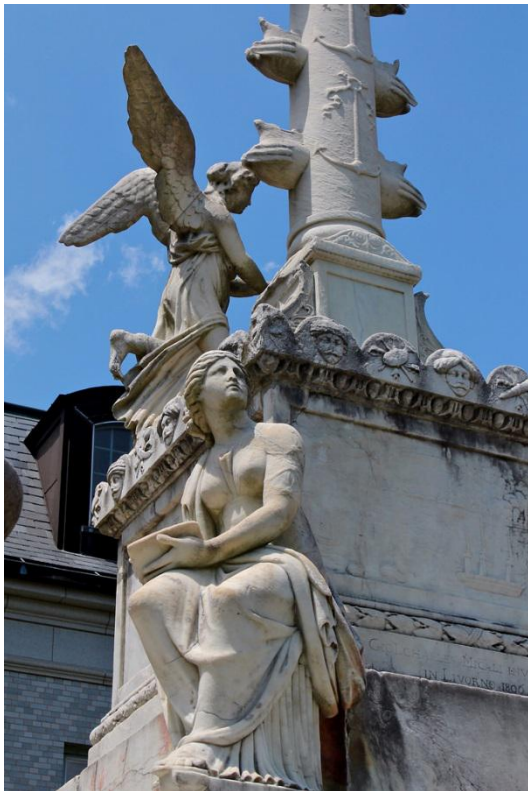


Fig. 27. Tripoli Monument, Navy Academy, Annapolis.



Fig. 28. *Tripoli Monument nella West Terrace dello U.S. Capitol*, stampa all'albumina, s.d., U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 29. *Tripoli Monument nella West Terrace dello U.S. Capitol*, stampa all'albumina, s.d., U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 30. Horatio Greenough, *Samuel Finley Breese Morse*, marmo, 1831, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 31. Rembrandt Peale, *Autoritratto*, olio su tela, 1828, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 32. Giuseppe Gherardi, *Veduta di Firenze dal Giardino di Boboli*, gouache su carta, c. 1830, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 33. Thomas Cole, *Veduta di Firenze dal Monte alle Croci*, olio su tela, c. 1835, Cleveland Museum of Art, Cleveland.



Fig. 34. Robert Walter Weir, *Veduta del Vesuvio*, olio su tela, 1830, Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 35. Giuseppe Bezzuoli, *Entrata di Carlo VIII a Firenze*, olio su tela, 1825-1829, Galleria d'Arte Moderna, Firenze.



Fig. 36. Giuseppe Sabatelli, *Tasso alla corte di Isabella d'Este*, matita su carta, c. 1840, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



Fig. 37. Giuseppe Bezzuoli, *Conte Ugolino in prigione coi figli*, inchiostro su carta, c. 1830-1835, collezione privata.



Fig. 38. La casa di Meredith Calhoun a Hunstville, Alabama, c. 1885, ubicazione ignota.



Fig. 39. La *Aiken-Rhett House*, Charleston, c. 1863.
Courtesy of Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



Fig. 40. Fotografia del *parlor* della Aiken-Rhett com'era nel 1918.
Aiken-Rhett Papers, The Charleston Museum.



Fig. 41. La *Maddalena* di Domenico Menconi presso la Aiken-Rhett House di Charleston, Courtesy of Historic Charleston Foundation.

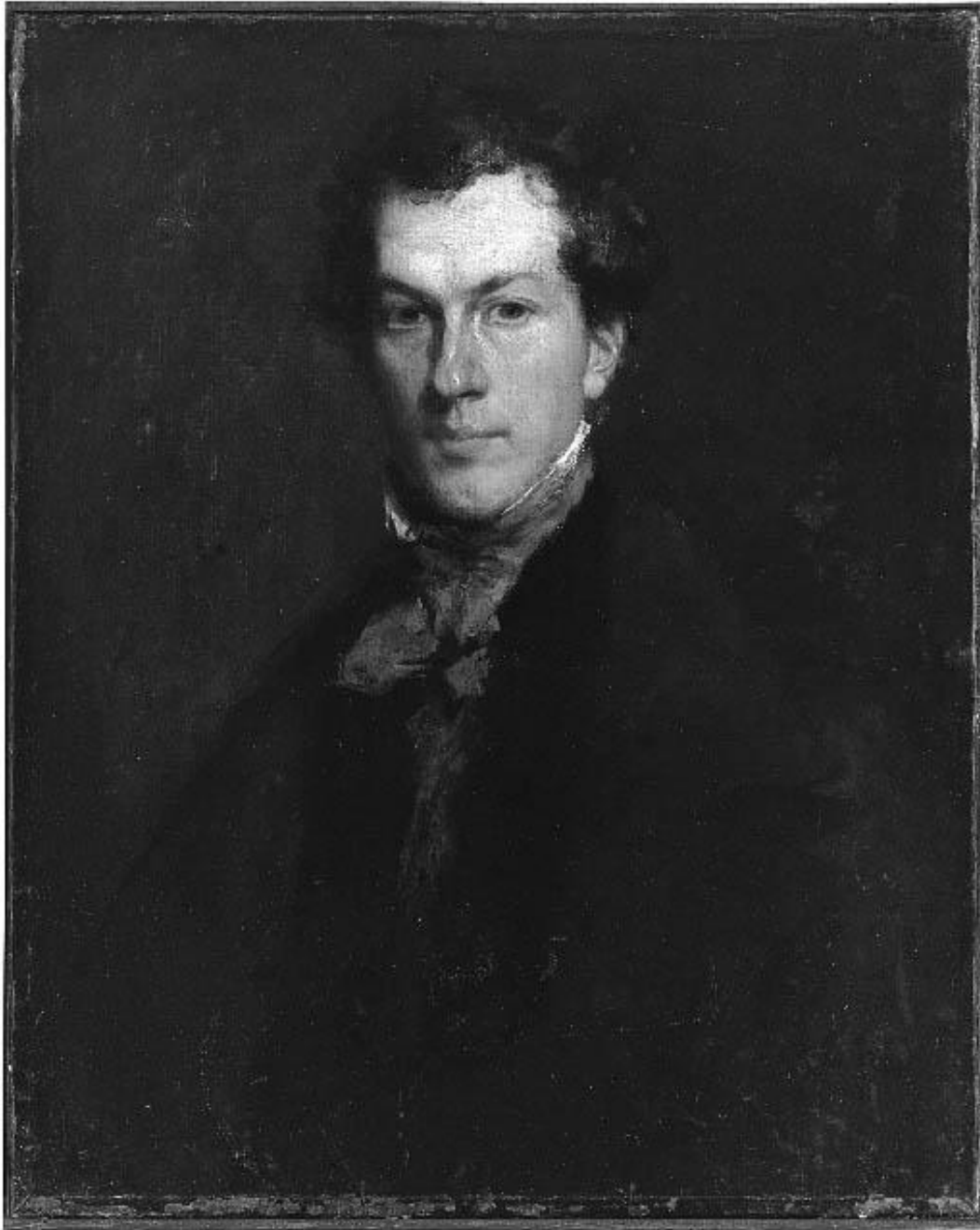


Fig. 42. Gilbert Stuart Newton, *Autoritratto*, olio su tela, 1817, Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 43. Gilbert Stuart Newton, *Niccolò Monti*, olio su tela, 1817-1818, Museo Civica, Pistoia.

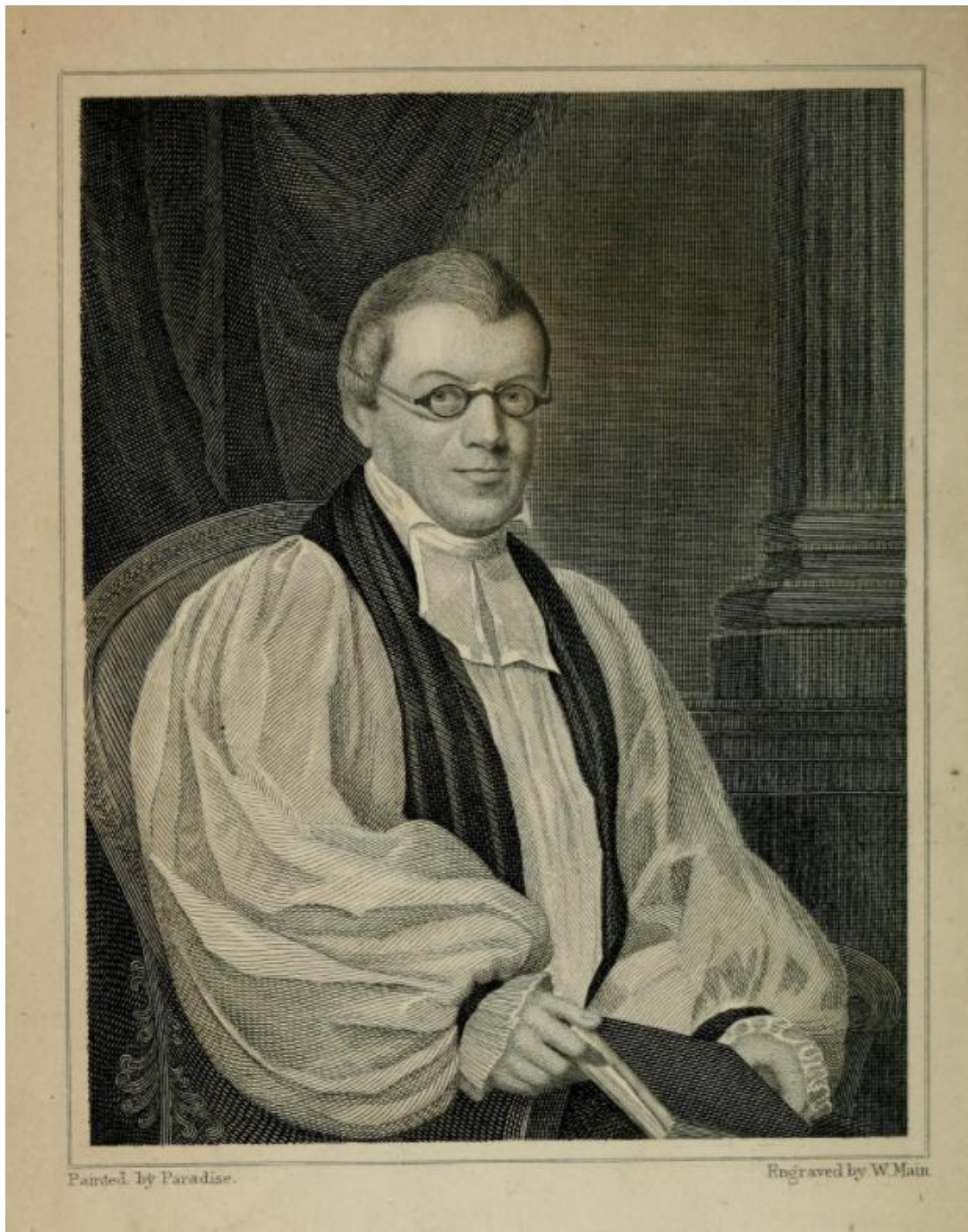


Fig. 44. William Main (da J. W. Paradise), *John Henry Hobart*, frontespizio di *Memorial of Bishop Hobart. A collection of sermons on the death of the Right Reverend John Henry Hobart, with a memoir of his life and writings*, New York, 1831.



Fig. 45. Robert Walter Weir, *Embarkation of the Pilgrims*, olio su tela, 1843, U.S. Capitol, Rotunda, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 46. Horatio Greenough, *Nudo accademico*, matita su carta, 1830, collezione privata.
 In basso a destra è scritto: *Dec 1830 / First week of the Nudo / Begun Tuesdy [sic] e vg - could not finish.*



Fig. 47. Horatio Greenough, *Studio anatomico*, matita su carta, 1830, collezione privata.
In basso a destra è scritto: *Copied from a study at the Hospital of S. M. Nuova by Giuseppe Bezzuoli 1832.*



Fig. 48. Horatio Greenough, *Studio accademico*, matita su carta, s.d., collezione privata.



Fig. 49-50. Horatio Greenough, *Studi miologici e osteologici degli arti inferiori*, matita su carta, s.d., collezione privata.



Fig. 51. Thomas Cole, *Nudo accademico*, olio su tela, 1832, Detroit Intitute of Arts, Detroit.

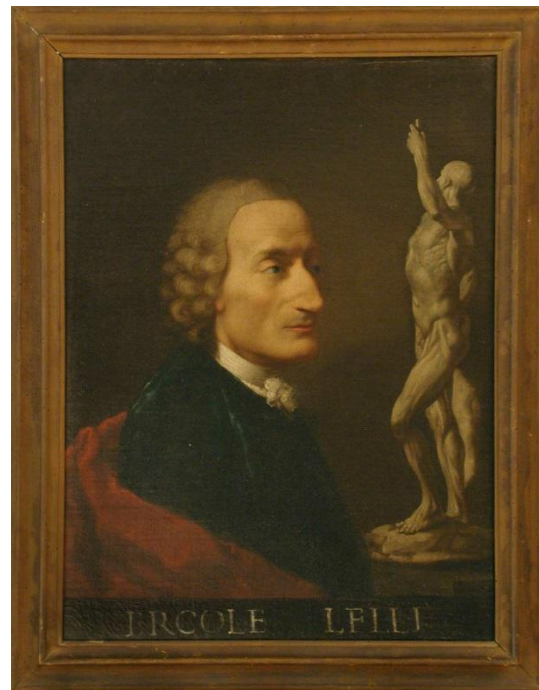


Fig. 52-53. Thomas Cole, *Studio anatomico dal cosiddetto "Scorticato del Lelli"* (a destra), matita su carta, 1832, Detroit Intitute of Arts, Detroit.



Fig. 54. Horatio Greenough, *Studio anatomico dal cosiddetto "Scorticato del Lelli"*, matita su carta, s.d., collezione privata.



Fig. 55. Thomas Cole, *Abele morente*, olio su tela, 1831, Albany Institute of History and Art, Albany.



Fig. 56. Pietro Benvenuti, *Studio miologico della cassa toracica*, matita su carta, s.d., Collezione Monte dei Paschi di Siena.

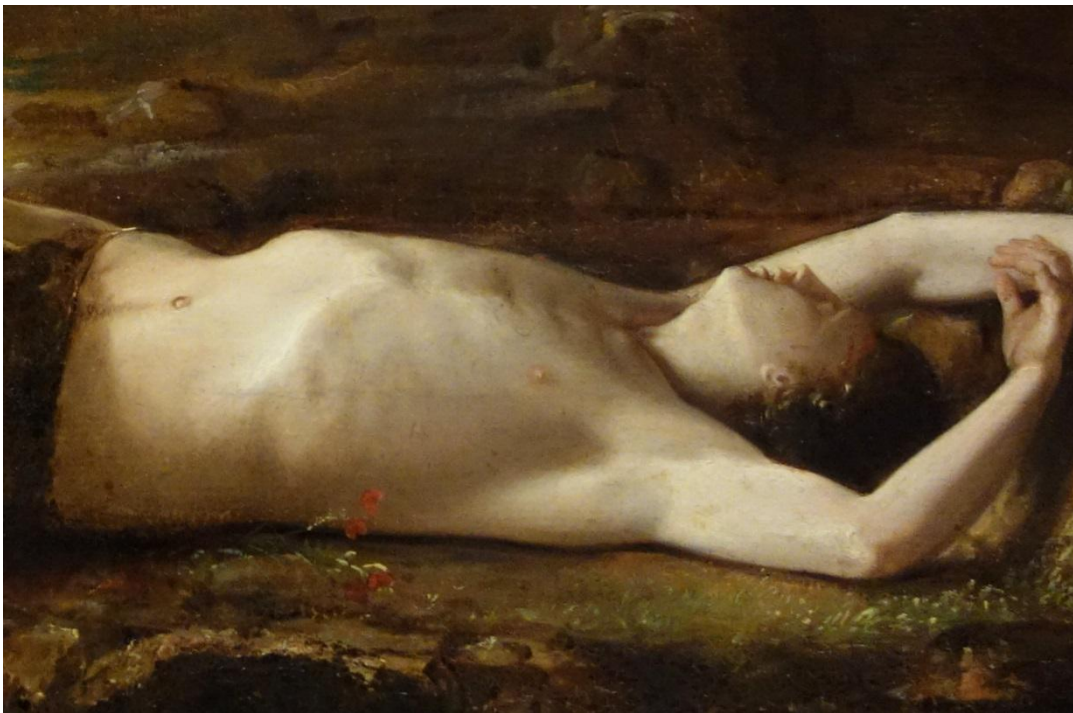


Fig. 57. Thomas Cole, *Abele morente*, particolare.



Fig. 58. Giovanni Battista Biscarra, *La scuola serala del nudo all'Accademia albertina*, olio su tela, 1821, Accademia Albertina, Torino.



Fig. 59. Johann Zoffany, *The Antique School of the Royal Academy at New Somerset*, olio su tela, c. 1780-1783, The Royal Academy of Art, Londra.



Fig. 60. Giuseppe Bezzuoli, *Nudo accademico*, matita su carta, s.d., ubicazione ignota.



Fig. 61. Giovanni Battista Lombardi, *Nudo accademico da "Raffaello Mengs"*, matita su carta, 1849, The Metropolitan Museum of Art, New York.

In basso a sinistra è scritto: *Lombardi fece regalo all'amico Alessandro Galt*
 In basso a destra, invece: *Disegno di Raffaello Mengs*.



Fig. 62. Giuseppe Bezzuoli, *Nudo accademico*, matita su carta, s.d., ubicazione ignota.



Fig. 63. Giuseppe Bezzuoli, *Nudo accademico*, matita su carta, s.d., ubicazione ignota.

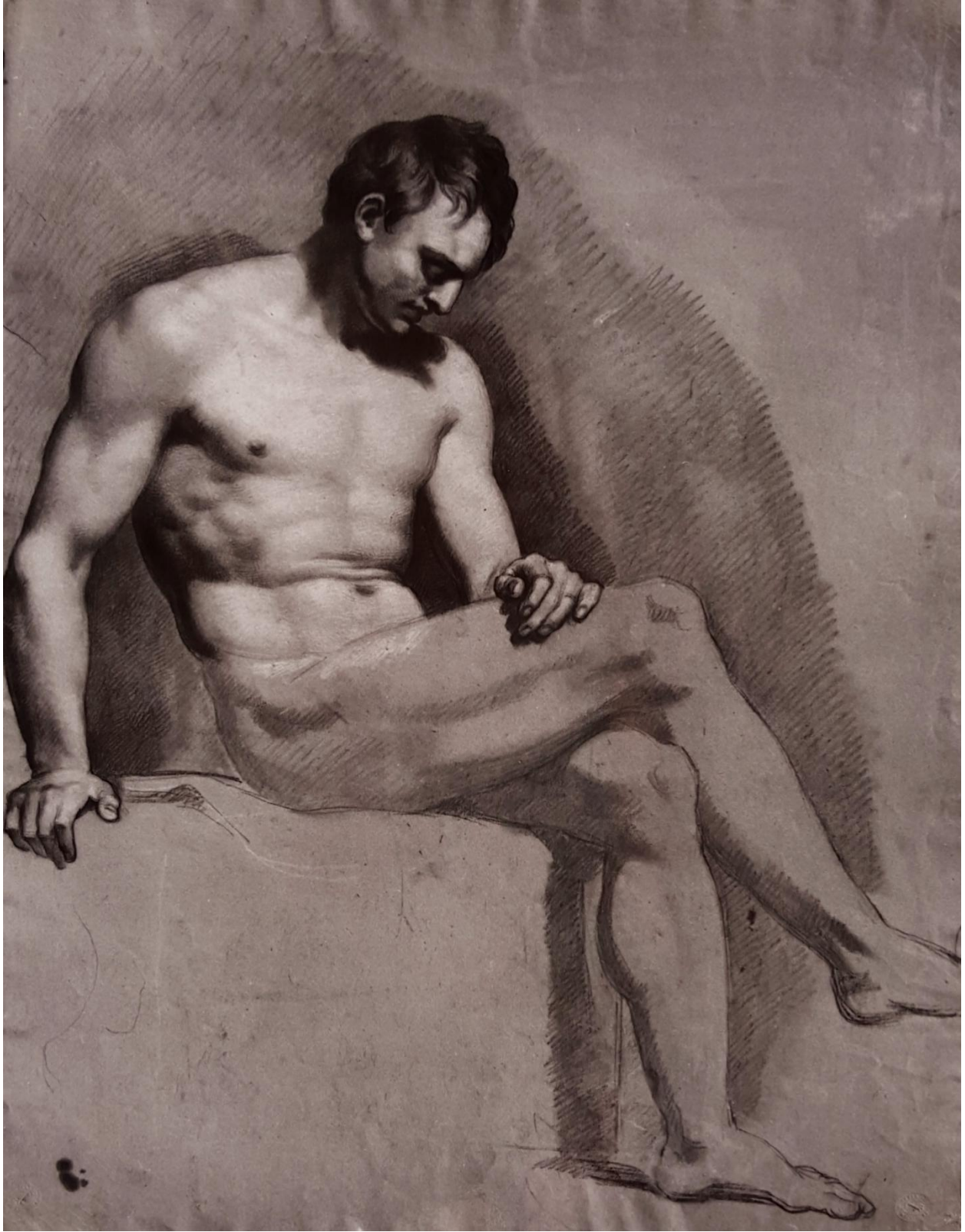


Fig. 64. Giuseppe Bezzuoli, *Nudo accademico*, matita su carta, s.d., ubicazione ignota.

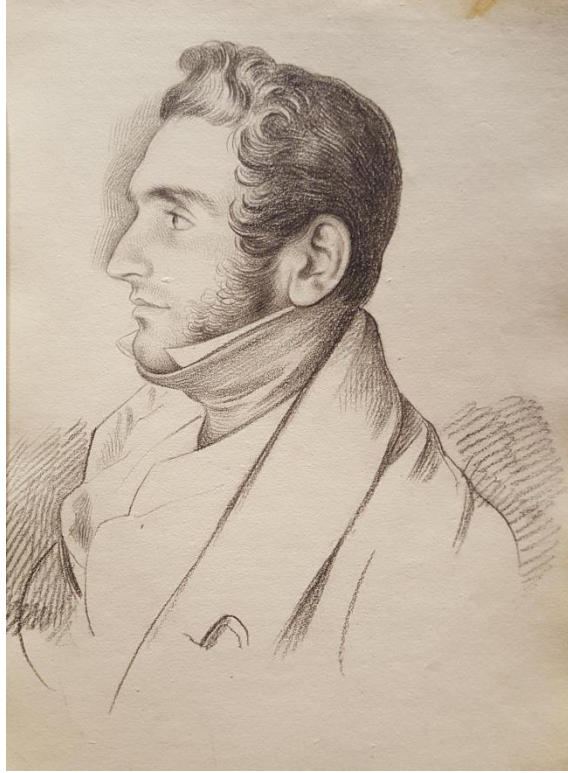


Fig. 65. Giuseppe Bezzuoli, *Francesco Pozzi*, s.d., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 66. Thomas Cole, *Francis Alexander*, matita su carta, 1832, taccuino, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 67. Horatio Greenough, *Ritratto di un amico (?)*, matita su carta, 1831, collezione privata.

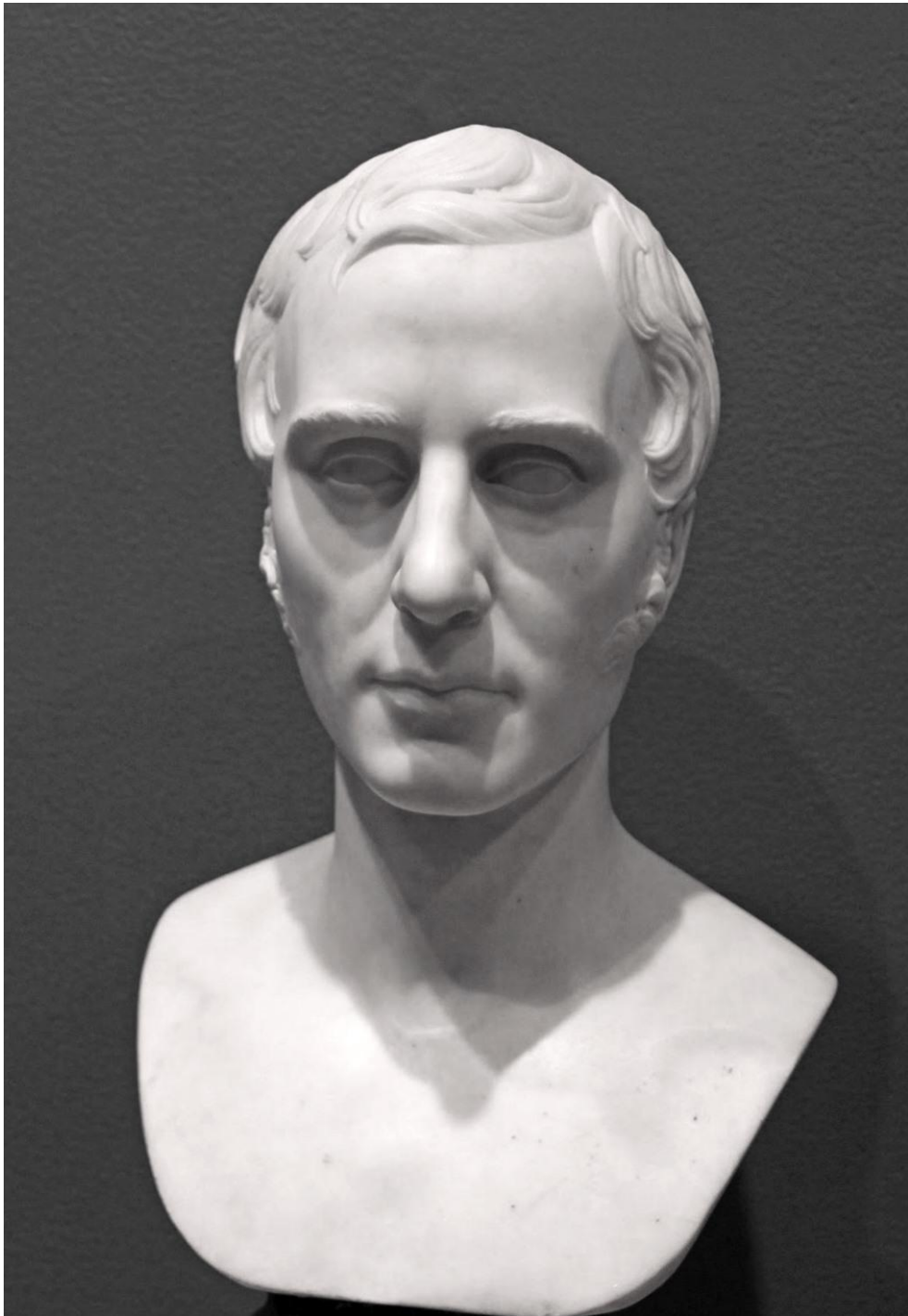


Fig. 68. Horatio Greenough, *Thomas Cole*, marmo, 1831, Wadsworth Athenaeum, Hartford.



Fig. 69. Stefano Ricci, *Monumento a Ferdinando III*, marmo, 1821, Piaggia di Murello, Arezzo.



Fig. 70. Il monumento a Ferdinando III di Ricci in Piazza Grande ad Arezzo nella sua sede originaria.



Fig. 71. Luigi Pampaloni, *Monumento a Pietro Leopoldo*, c. 1830-1835, Piazza dei Martiri della Libertà, Pisa.

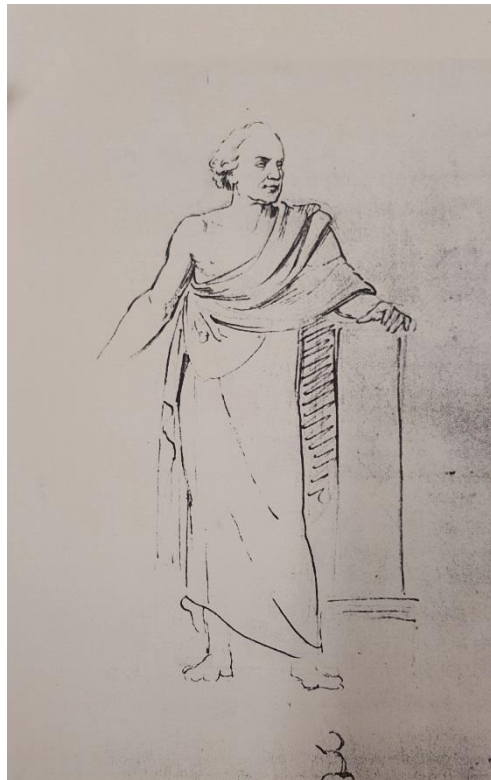


Fig. 72. Horatio Greenough, bozzetto per il monumento a George Washington, matita su carta, c. 1831, Library of Congress, Washington D.C.



Fig. 73. Hiram Powers, *Andrew Jackson*, marmo, 1839, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 74. Hiram Powers, *Greek Slave*, marmo, 1850, Yale Art Gallery, New Haven (già collezione Demidoff).



Fig. 75. Hiram Powers, *Proserpina*, marmo, c. 1846, collezione privata.



Fig. 76. Shobal Vail Clevenger, *Pocahontas*, marmo, c. 1847, Peabody Institute, Baltimore.



Fig. 77. Randolph Rogers, *Columbus Door*, bronzo, 1855-1860, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 78. La *Columbus Door* di Randolph Rogers nella sua collocazione originaria (da *Harper's Weekly*).

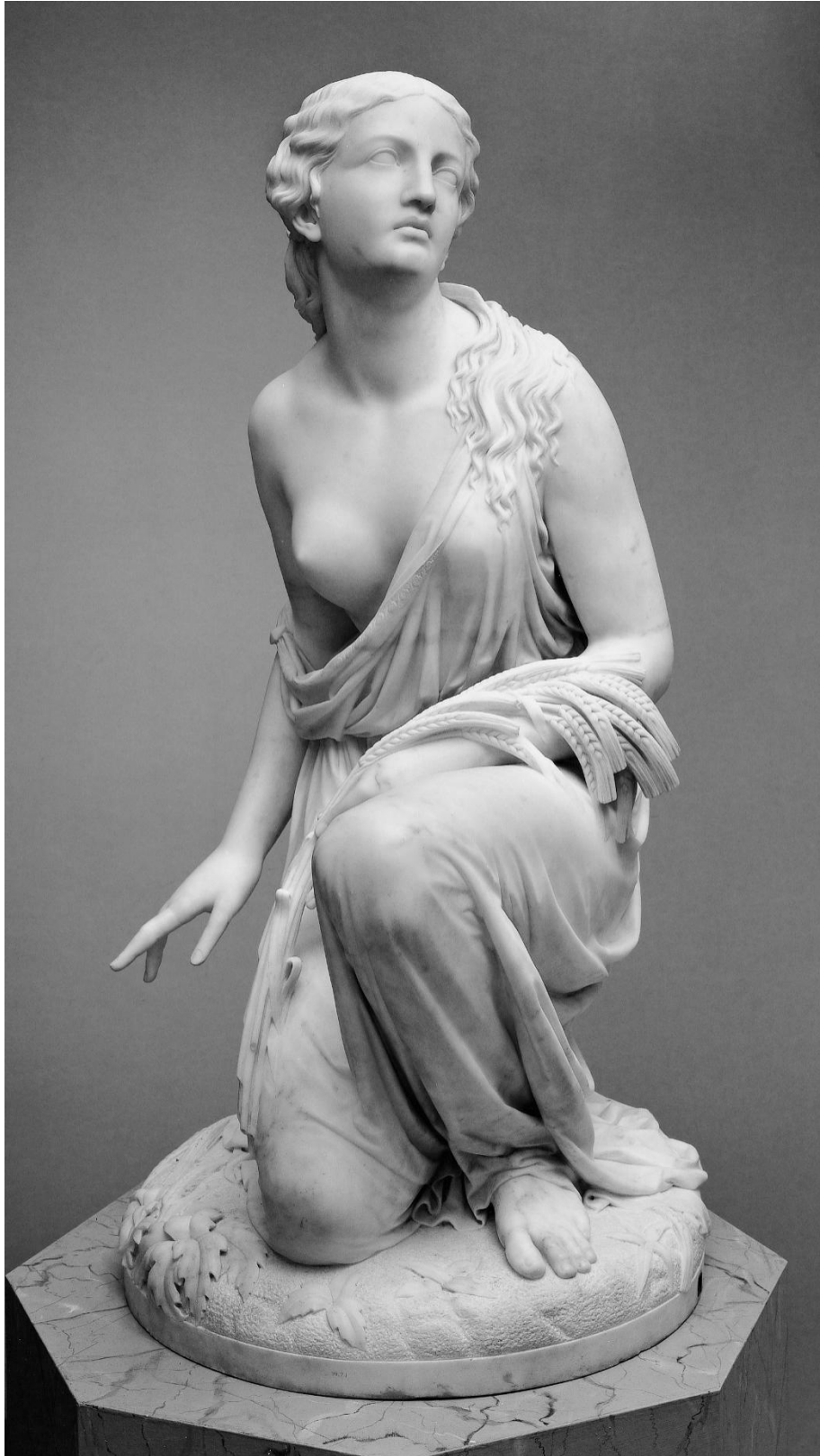


Fig. 79. Randolph Rogers, *Rut*, marmo, 1850, U.S. Capitol, Washington D.C. Courtesy by the Architect of the Capitol.



Fig. 80. Randolph Rogers, *Columbus Door*, particolare con Colombo davanti al consiglio di Salamanca.



Fig. 81. Randolph Rogers, *Columbus Door*, particolare con la morte di Colombo.

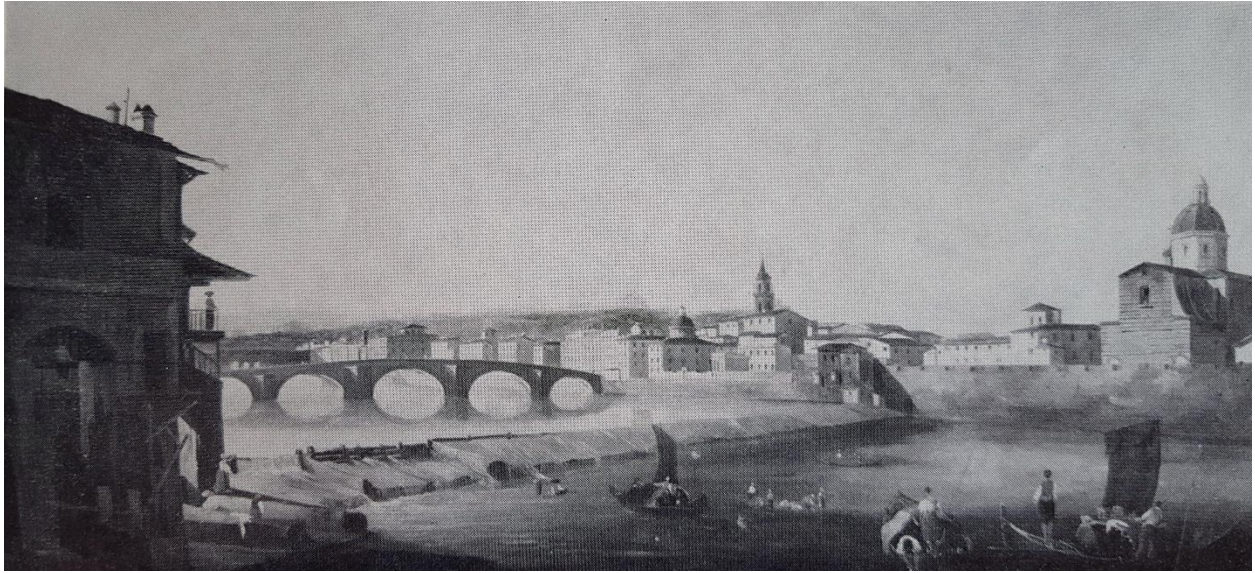


Fig. 82. Francis James, *Veduta del Lungarno*, s.d., ubicazione ignota.



A. Leblanc del.

Fornice. Lit. Alinari. N. 187

PONTE ALLA BADIA.

CONTORNI DI FIRENZE



Fig. 83. Alexandre Leblanc, *Ponte alla Badia*, incisione da *Contorni di Firenze*, 1829.



Fig. 84. George Cooke, *Interno di San Pietro*, olio su tela, 1847, University of Georgia, Athens.



Fig. 85. Antonio Basoli, *Interno della Chiesa dei Servi*, olio su tavola, c. 1830, Accademia di Belle Arti, Bologna.



Fig. 86. Thomas Cole, *Veduta dell'Arno al tramonto*, olio su tela, 1831, Montclair Art Museum, Montclair.



Fig. 87. Giovanni Gambini, *Paesaggio con figure classiche*, olio su tela, s.d., Museo Civico, Pistoia.



Fig. 88. Giovanni Gambini, *Paesaggio con figure classiche*, olio su tela, s.d., Museo Civico, Pistoia.



Fig. 89-90. Thomas Cole, studi dell'Arno dal Ponte alla Carraia a Firenze, matita su carta, 1831, taccuino, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 91. Thomas Cole, *Walls of Florence*, matita su carta, c. 1831, taccuino, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 92. Thomas Cole, *Veduta delle mura di Firenze*, olio su tela, c. 1831, ubicazione ignota.

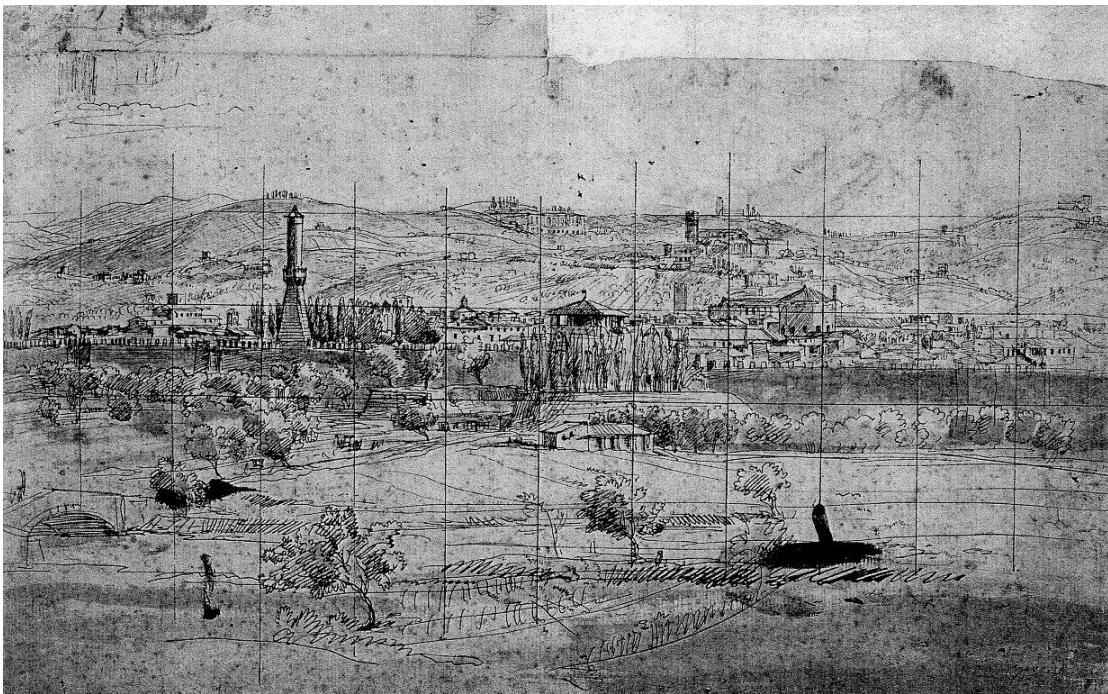


Fig. 93. Il Torrino del Maglio.



Fig. 94. Thomas Cole, *Firenze dal Torrino del Maglio*, matita su carta, 1831-1832, taccuino, Detroit Institute of Arts, Detroit.

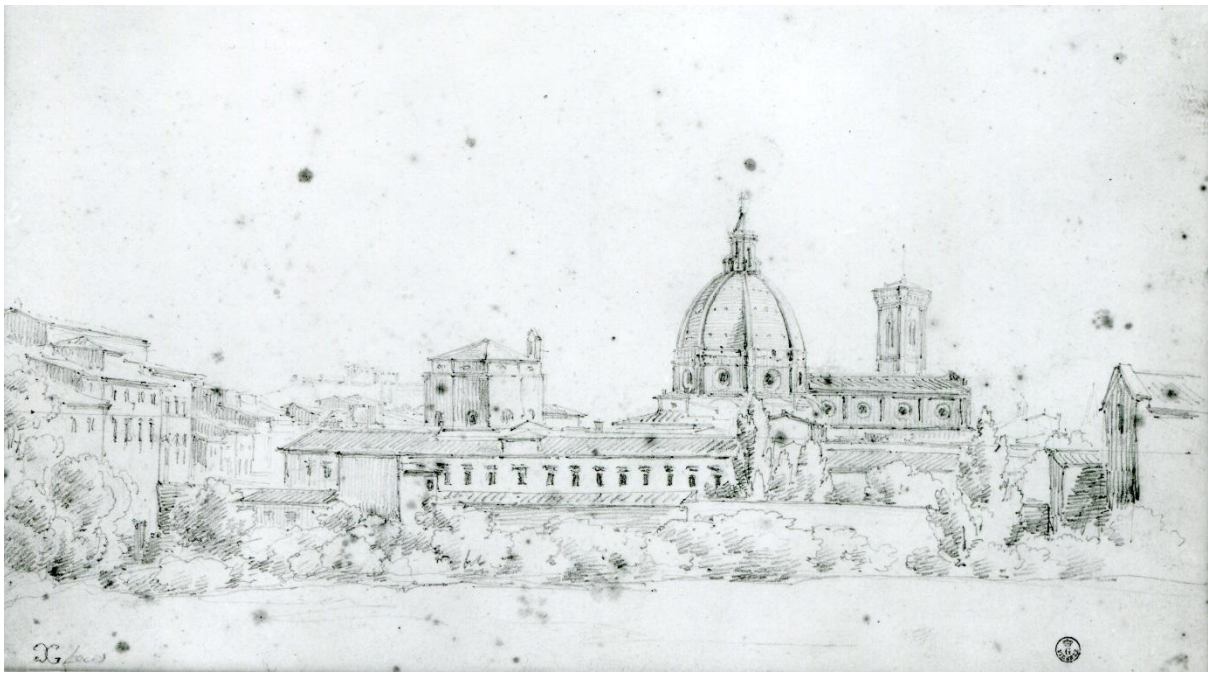


Fig. 95. Giuseppe Gherardi, *Firenze dal Torrino del Maglio*, matita su carta, s.d., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 96. Thomas Cole, *Veduta di Fiesole*, matita su carta, c. 1831, taccuino, Detroit Museum of Arts, Detroit.



Fig. 97. Giuseppe Gherardi, *Veduta di Fiesole*, s.d., matita su carta, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 98. Alexandre Leblanc, *Veduta di Fiesole*, 1829 (?), incisione, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 99. Giuseppe Gherardi, *Veduta di Firenze dal Giardino di Boboli*, inchiostro su carta, c. 1829, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 100. Thomas Cole, *Veduta di Firenze dal Giardino di Boboli*, matita e inchiostro su carta, 1831-1832, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 101. Thomas Cole, *Veduta delle colline di Volterra*, olio su tela, 1831, ubicazione ignota.



Fig. 102. Thomas Cole, *Veduta del convento di Vallombrosa*, olio su tela, 1831, Albany Museum of History and Art, Albany.



Fig. 103. Thomas Cole, *Veduta del convento di Vallombrosa*, olio su tavola, 1831, Frances Lehman Loeb Center, Vassar.

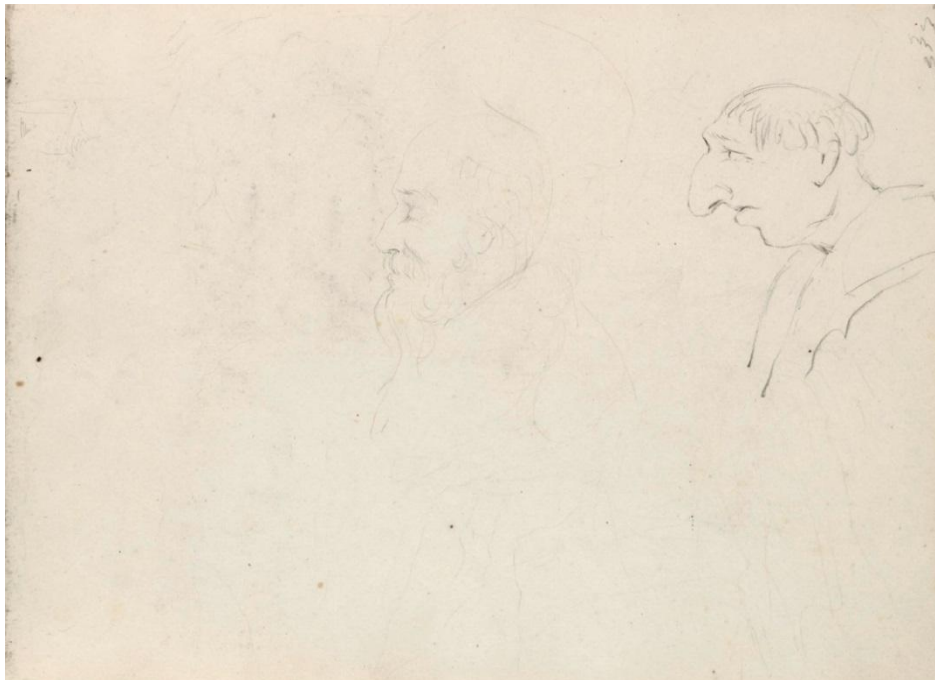


Fig. 104-105. Thomas Cole, *I frati del convento di Vallombrosa*, matita su carta, 1831, taccuino, Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 106. Thomas Cole, *A Wild Scene*, olio su tela, 1831-1832, Baltimore Museum of Art, Baltimora.



Fig. 107. Thomas Cole, *La Campagna romana con le rovine di Tivoli*, olio su tela, 1832, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 108. Antonio Morghen, *Paesaggio elbano*, olio su tela, c. 1840, Pinacoteca Foresiana, Portoferraio.



Fig. 109. Antonio Morghen, *L'arrivo dei frati a Montesenario*, olio su tela, c. 1840, Santuario di Montesenario.



Fig. 110. Antonio Morghen, *Calata di sole*, olio su tela, c. 1840, collezione privata.



Fig. 111. Asher Brown Durand, *Indian's Vesper*, olio su tela, 1847, The White House Collection, Washington D.C.



Fig. 112. Giuseppe Gherardi, *Veduta dell'Arno verso il Parco delle Cascine (sullo sfondo il "Ponte sospeso")*, inchiostro su carta, post 1835, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 113. Alexandre Leblanc, *Veduta dell'Arno verso il Parco delle Cascine*, inchiostro su carta, s.d., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 114. Thomas Cole, *Veduta dell'Arno al tramonto*.



Fig. 115. Giuseppe Bezzuoli, *Veduta dell'Arno al tramonto verso il Parco delle Cascine*, matita su carta, 1830-1840, taccuino nr. 19, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 116. Thomas Cole, *Veduta dell'Arno al tramonto*, olio su tela, 1837, Shelburne Museum, Shelburne.



Fig. 117. George Loring Brown, *Scene from Theatrical or Operatic Production*, acquerello cu carta, 1842, The New-York Historical Society, New York.



Fig. 118. George Loring Brown, *Theatrical Production: Master and Servant*, acquerello cu carta, 1842, The New-York Historical Society, New York.



Fig. 119. George Loring Brown, *The Stranded Ship*, olio su tela, 1846-1847, Maryland Historical Society, Baltimora.



Fig. 120. Asher Brown Durand, *The Stranded Ship*, olio su tela, 1844, National Gallery of Art, Washington D.C.



Fig. 121. George Loring Brown, *Castel dell'Ovo*, olio su tela, 1844, Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 122. George Loring Brown, *Italian Scenery*, olio su tela, c. 1845, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 123. George Loring Brown, *Saint John in the Wilderness*, olio su tela, 1843-1844, Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia.



Fig. 124. James De Veaux, *Veduta di Gualchiere di Remole*, matita su carta, 1842, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York.



Fig. 125. Thomas Prichard Rossiter, *Veduta del Lungarno col Palazzo del re d'Olanda*, matita su carta, 1842, New-York Historical Society, New York.



Fig. 126. Emilio Burci, *Veduta del Ponte Vecchio a Firenze*, olio su tela, s.d., ubicazione ignota.



Fig. 127. Emilio Burci, *Veduta del Lungarno*, matita su carta, s.d., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 128. George Loring Brown, *Paesaggio nei dintorni di Firenze*, acquerello su carta, 1842, New-York Historical Society, New York.



Fig. 129. Carlo Ernesto Liverati, *Lo entrare in santo*, olio su tela, 1843, Galleria d'Arte Moderna, Firenze.



Fig. 130. Giuseppe Moricci, *Le trecciaiule*, matita su carta, c. 1840, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.



Fig. 131. Miner Kilborne Kellogg, *Radicofani*, acquerello su carta, 1841, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 132. Miner Kilborne Kellogg, *Veduta di Firenze da San Miniato*, acquerello e matita su carta (*Italian Sketchbook*), 1841, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

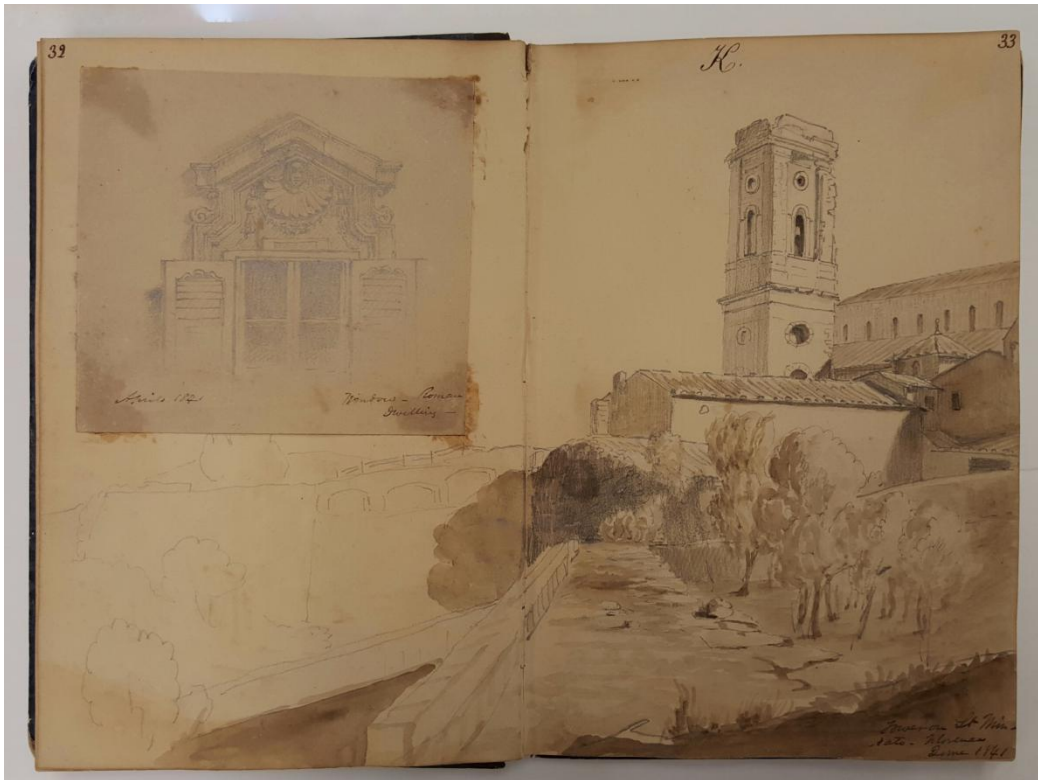


Fig. 133. Miner Kilborne Kellogg, *Veduta della chiesa di San Miniato a Firenze*, acquerello e matita su carta (*Italian Sketchbook*), 1841, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 134. Miner Kilborne Kellogg, *Il "Ponte sospeso" sull'Arno alle Cascine*, acquerello e matita su carta, c. 1841, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 135. Miner Kilborne Kellogg, *Particolari architettonici dal centro di Firenze; rovine nella campagna*, acquerello, matita e inchiostro su carta (*Italian Sketchbook*), 1841, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 136. Miner Kilborne Kellogg, *Greek Lady. Busa*, acquerello e matita su carta, c. 1845, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 137. Miner Kilborne Kellogg, *Ragazza turca*, acquerello e matita su carta, c. 1845, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 138. Miner Kilborne Kellogg, *Veduta del Monte Sinai*, olio su tela, c. 1844, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 139. Miner Kilborne Kellogg, *Rovine di Asrum, Asia Minore*, olio su tela, c. 1845, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.



Fig. 140. Vincenzo Vela, *Il venditore di schiave*, marmo, c. 1844-1846, Accademia di Brera, Milano

Abbreviazioni

AABAFi = Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze.

ASGF = Archivio Storico Gallerie Fiorentine

USCHS = United States Capitol Historical Society Archive.

AAATo = Archivio Accademia Albertina di Torino.

Bibliografia

1804

Puccini, Tommaso. *Orazione letta nella R. Accademia delle Belle Arti in Firenze il giorno del solenne triennale concorso 21 settembre 1803*, Firenze.

1806

Niccolini, Giovan Battista. *Orazione letta nell'Accademia delle Belle Arti il giorno del solenne triennale concorso del 1806*, Firenze.

1807

Puccini, Tommaso. *Dello stato delle Belle Arti in Toscana, lettera del Cavaliere Tommaso Puccini, segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare, segretario della R. Accademia di Londra*, Firenze.

1816

Mascagni, Paolo. *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura*, Firenze.

1817

Colzi, Carlo. *Descrizione dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze.

1822

Leoni, Michele. *Viaggio agli stati uniti d'America: od osservazioni sulla società, i costumi e 'l governo di quella contrada. Di Miss Wright: Londra 1821*, in «Antologia», VII, pp. 390-410.

1824

Benci, Antonio. *Intorno alle scuole ed accademie delle belle arti, ed alla nuova dipintura di Francesco Nenci nella cappella del poggio imperiale, fuori le mura di Firenze – Antonio Benci al professor Schorn*, in «Antologia», XVII, pp. 34-52.

Marchetti, Salvagnoli. *Belle-Arti – Scultura: Francesco Pozzi*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», XXVII, pp. 343-347.

Royal, Ann. *Sketches of History, Life, and Manners, in the United States*, New Haven.

1827

Da Ponte, Lorenzo. *Storia della letteratura italiana in New-York*, New York.

Talia, Giovanni Battista. *Principj di Estetica*, Venezia.

1828

Cosci, Giuseppe. *Sulla necessità dell'istruzione per l'esercizio delle arti nel Bello – Discorso dell'Avv. Giuseppe Cosci letto da esso nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze per la solenne distribuzione dei premj maggiori nel dì 5 ottobre 1828*, Firenze.

1829

Gerini, Emanuelle. *Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana*, Massa.

Morton, Harriett. *Protestant Vigils; or, Evening Records of a Journey in Italy, in the Years 1826 and 1827*, 2 voll., London

1831

Peale, Rembrandt. *Notes on Italy*, Philadelphia.

Schroeder, John Frederick. *Memorial of Bishop Hobart A Collection of Sermons on the Death of the Right Reverend John Henry Hobart, D. D., Bishop of the Protestant Episcopal Church in the State of New-York: with a Memoir of His Life and Writings*, New York.

Smith, John Rubens. *A Key to the Art of Drawing the Human Figure*, Philadelphia.

1834

Dunlap, William. *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, 2 voll., New York.

Monti, Niccola. *Dell'arte della pittura di Niccola Monti, pittore pistojese*, Firenze.

1836

Dewey, Orville. *The Old World and the New*, 2 voll., New York.

Giordani, Pietro. *La Fiducia in Dio, scolpita da Lorenzo Bartolini*, trascritta in *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani pubblicati da Antonio Gussalli*, vol. 5 (ed. Milano 1857), pp. 69-77.

1838

Monti, Niccola. *Trattatello sul nudo*, trascritto in Roberto Giovannelli, *Trattatello sul nudo di Niccola Monti*, in «Labyrinthos», 7/8, 1988/1989, pp. 428-432.

Tommaseo, Niccolò. *Della Bellezza educatrice – Pensieri*, Venezia.

1839

Carcano, Giulio. *Sulla poesia ed in particolare sulla poesia domestica*, in «Rivista Europea», II, parte IV, pp. 197-212.

1840

Izunnia, Antonio (A). *Sopra un quadro del prof. Giuseppe Sabatelli*, «Giornale del Commercio», 1 aprile.

Izunnia, Antonio (B). *Un'occhiata allo studio del pittore Tenente Antonio Morghen*, in «Giornale del Commercio», 28 aprile.

Izunnia, Antonio (C). *Sui principali oggetti di pittura e scultura esposti alle Belle Arti – Lettera di Ant. Izunnia al pittore Antonio Digerini di Pietrasanta*, in «Giornale del Commercio», 20 ottobre.

Izunnia, Antonio (D). *Sui principali oggetti di pittura e scultura esposti alle Belle Arti – Lettera di Ant. Izunnia al pittore Antonio Digerini di Pietrasanta*, in «Giornale del Commercio», 28 ottobre.

Migliarini, Arcangelo. *Il giovine sig. Hiram Powers, scultore americano*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXV, pp. 344-352.

Missirini, Melchior (A). *L'emancipazione degli schiavi polacchi – Quadro del Cav. Cesare Mussini*, in «Giornale del Commercio», 15 aprile.

Missirini, Melchior (B). *Del Bello Sublime nelle Arti dell'Inspirazione – Articolo III*, in «Giornale del Commercio», 12 agosto.

Zobi, Antonio. *Di due quadri a olio pitturati dal Com. Pietro Benvenuti, Lettera di A. Zobi al Prof. Giovanni Rosini*, in «Giornale del Commercio», 12 febbraio.

1841

Izunnia, Antonio (A). *Rebecca ed Eliezer, quadro del Sig. Pietro Carloni di commissione del Sig. David Tellkem di Baltimora*, «Giornale del Commercio», 13 gennaio.

Izunnia, Antonio (B). *Giorgio Washington*, «Giornale del Commercio», 3 marzo.

Izunnia, Antonio (C). *Poche parole sopra alcuni oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze*, 20 ottobre.

Izunnia, Antonio (D). *La Maga d'Endor, quadro del prof. Giuseppe Sabatelli di commissione del sig. Meredith Cholune*, in «Giornale del Commercio», 24 novembre.

1842

Everett, Edward. *American Sculptors in Italy*, in «The Boston Miscellany of Literature and Fashion», 1 gennaio.

Izunnia, Antonio (A). *Il corso del Volga, il Caucaso e la Crimea – Collezione di vedute disegnate dal vero dai fratelli Gregorio e Nicanore cernetzoff membri dell'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo*, in «Giornale del Commercio», 23 marzo.

Izunnia, Antonio (B). *Nuova statua del prof. Luigi Pampaloni*, in «Giornale del Commercio», 31 agosto.

Izunnia, Antonio (C). *Una scena domestica del cav. Carlo Ernesto Liverati di commissione della sig. Elena Eduardo Weld nata Wrey*, in «Giornale del Commercio», 14 settembre.

Izunnia, Antonio (D). *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in «Giornale del Commercio», 28 settembre.

Izunnia, Antonio (E). *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in «Giornale del Commercio», 5 ottobre.

Izunnia, Antonio (F). *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in «Giornale del Commercio», 12 ottobre.

Izunnia, Antonio (G). *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in «Giornale del Commercio», 26 ottobre.

Izunnia, Antonio (H). *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in «Giornale del Commercio», 28 ottobre.

Marmocchi, F. C. *Frammento di una storia inedita della vita e delle opere di Salvator Rosa*, in «Giornale del Commercio», 18 maggio.

Ranalli, Ferdinando. *Del bello naturale*, in «Giornale del Commercio», 23 novembre.

1843

Guerrazzi, Francesco Domenico. *Della vita e delle opere di Giuseppe Sabatelli, professore nelle I. e R. Accademie di Firenze e di Milano*, Livorno.

Izunnia, Antonio (A). *Sopra l'esposizione di oggetti pittorici e di statuaria alla fiorentina Accademia delle Belle Arti – Lettera al Sig. Lorenzo Miroir paesista*, in «Giornale del Commercio», 4 ottobre.

Izunnia, Antonio (B). *Sopra l'Esposizione di oggetti pittorici e di statuaria alla Fiorentina Accademia di Delle Belle Arti – Lettera al Sig. Lorenzo Mirois paesista*, in «Giornale del Commercio», 18 ottobre.

La Farina, Giuseppe. *Giovanni Dupré*, in «La Rivista», 14 aprile.

Selvatico, Pietro. *Dell'arte moderna a Firenze – Cenni critici*, Milano.

1844

De Boni, F. *Biografia contemporanea – I. Ernesto Liverati*, in «La Rivista», nr. 20, 3 novembre.

Headly, J. T. *American Artists in Florence*, in «Graham's Magazine», XXVI, ottobre, pp. 181-184.

Missirini, Melchiorre. *Biografia di Carlo Ernesto Liverati*, Firenze.

Montazio, Enrico. *Artisti Toscani – II. Giuseppe Moricci*, in «La Rivista», nr. 27, 23 luglio.

1845

Lester, C. Edwards, *The Artist, the Merchant, and the Statesman, of the Age of the Medici, and of our own times*, 2 Voll., New York.

1846

Cousin, Victor (A). *Il Bello e l'Arte*, in «La Rivista», nr. 43, 12 giugno.

Cousin, Victor (B). *Il Bello e l'Arte*, in «La Rivista», nr. 44, 19 giugno.

Cousin, Victor (C). *Il Bello e l'Arte – II*, in «La Rivista», nr. 45, 27 giugno.

Cousin, Victor (D). *Il Bello e l'Arte – III*, in «La Rivista», nr. 54, 25 agosto.

Cousin, Victor (E). *Il Bello e l'Arte – II*, in «La Rivista», nr. 55, 1 settembre.

Lester, Edward C. *The Artists of America: A Series of Biographical Sketches of American Artists; With Portraits and Designs of Steel*, New York.

Selvatico, Pietro. *L'arte e li artisti contemporanei in Italia – Lo scultore Pietro Tenerani, II. Le Opere*, in «La Rivista», nr. 35, 28 marzo.

1847

Pucci, Cammillo (A). *Lettere sulle Accademie di Belle Arti in Italia*, in «La rivista di Firenze», 17 agosto, nr. 26.

Pucci, Cammillo (B). *Lettere sulle Accademie di Belle Arti in Italia*, in «La rivista di Firenze», 24 agosto, nr. 28.

Pucci, Cammillo (C). *Lettere sulle Accademie di Belle Arti in Italia*, in «La rivista di Firenze», 7 settembre, nr. 31.

1848

Taylor, Bayard. *Views A-foot or Europe Seen with Knapsack and Staff*, Boston.

1851

Taylor, Bayard. *Foreign Nobles*, in «The Home Journal», 1 novembre.

1852

Zobi, Antonio. *Storia civile della Toscana dal 1738 al 1848*, 5 voll., Firenze.

1853

Montanelli, Giuseppe. *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana, dal 1814 al 1850*, Torino.

Legrand Noble, Louis. *The Course of Empire, Voyage of Life, and other Pictures of Thomas Cole, N.A.: With Selections from Letters and Miscellaneous Writings: Illustrative of his Life, Character, and Genius*, New York.

Tuckerman, Henry T. (A). *A Memorial of Horatio Greenough. Consisting of a Memoir from His Writings and Tributes to His Genius*, New York.

Tuckerman, Henry T. (B). *Book of the Artists, American Artists Life Comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists:*

Preceded by An Historical Account of the Rise & Progress of Art in America (New York, ed. 1966).

1855

Peale, Rembrandt, *Exhibitions and Academy*, in «The Crayon», vol. 1, nr. 19, pp. 290-291.

1856

Peale, Rembrandt. *Reminiscences*, in «The Crayon», vol. 3, nr. 4, 6 gennaio, pp. 100-102.

1858

Greenough, Henry. *Ernest Carroll, or An Artist Life in Italy – A Novel*, Boston.

1860

Hawthorne, Nathaniel, *The Marble Faun. Or the Romance of Monte Beni* (ed. it., Milano 1961).

Peale, Rembrandt. *Notes of the Painting Room*, in «The Crayon», vol. 7, nr. 12, pp. 333-335.

1862

Saltini, Guglielmo Enrico. *Le arti belle in Toscana, da mezzo il secolo XVIII ai dì nostri*, Firenze.

1865

Cummings, Thomas Seir. *Historic Annals of the National Academy of Design, New-York Drawing Association, etc., with Occasional Dottings by the Way-Side, from 1825 to the Present Time*, Philadelphia.

Wyeth, Samuel Douglas. *The Federal City, or, Ins and Abouts of Washington*, Washington D.C.

1871

Baldasseroni, Giovanni. *Leopoldo II, granduca di Toscana e i suoi tempi: memorie*, Firenze.

1872

Gaudo, Giovan Battista. *Scritti miscellanei in parte inediti*, Oneglia.

1873

Campori, Giuseppe. *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. Nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono e un saggio bibliografico*, Modena.

Cavallucci, Jacopo. *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze.

1887

Greenough, Frances Boott. *Letters of Horatio Greenough to His Brother, Henry Greenough*, Boston.

1907

McNeely Stauffer, David. *American Engravers Upon Copper and Steel: Biographical Sketches, Illustrated. Index to Engravings Described with Check-List Numbers and Names of Engravers and Artists*, New York.

Vannini, Gasualdo. *La vita e le opere di Raffaello Lambruschini*, Empoli.

1908

D'Ancona, Alessandro. *Ricordi ed affetti*, Milano.

1910

Emerson, Edward Waldo, *Journals of Ralph Waldo Emerson with Annotations*, III, Boston & New York.

1912

Macciò, Demostene. *Giuseppe Bezzuoli – Pittore fiorentino*, Firenze.

1913

Mazzini, Giuseppe. *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, vol. XV, Imola.

1915

Morelli, Domenico; Dalbono, Edoardo. *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, Bari.

1917

Rosadi, Giovanni. *Giovanni Dupré scultore: 1817-1882*, Siena.

1922

Wright, C. Q. *The Tripoli Monument*, in «United States Naval Institute Proceedings», Vol. 48, nr. 11, novembre 1922.

1927

Fairman, Charles E. *Art and Artists of the Capitol of the United States of America*, Washington, D.C.

1930

Fairman, Charles E. *Art of the Italian Artists in the United States Capitol*, in «Congressional Record», 29 gennaio.

1931

Morgan, John Hill; Fielding, Mantle. *The Life Portraits of Washington and Their Replicas*, Lancaster (Pennsylvania).

1941

Stern, Madeleine B. *New England Artists in Italy, 1835-1855*, in «The New England Quarterly», vol. 14, nr. 2, pp. 243-271.

1944

Knox, Dudley. *Naval Documents Related to the United States Wars with the Barbary Powers*, Washington D.C.

Lancour, H. *American Art Auction Catalogue, 1785-1942 – A Union List*, New York.

1947

Weir, Irene. *Robert Walter Weir, Artist*, New York.

1950

Sizer, Theodore. *The Works of Colonel John Trumbull, artist of the American Revolution*, New Haven.

1951

Richardson, E. P; Wittmann, Otto, Jr. *Travelers in Arcadia – American Artists in Italy 1830-1875*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Art; Toledo, The Toledo Museum of Art), Detroit.

1952

Schiavo, Giovanni Ermenegildo. *Four Centuries of Italian-American History*, New York.

Wittmann, Jr., Otto. *The Italian Experience (American Artists in Italy 1830-1875)*, in «American Quarterly», spring, pp. 3-15.

1953

Cowdrey, M. Bartlett. *American Academy of Fine Arts and American Art-Union, Introduction 1816-1852*, New York.

Pierce, C. W. *Francis Alexander*, in «Old-Time New England», nr. 154, ottobre-dicembre.

1954

Clark, E. *History of the National Academy of Design, 1825-1953*, New York.

Metzger, Charles Rein. *Emerson and Greenough, Transcendental Pioneers of an American Esthetic*, Chicago.

1955

Brumbaugh, Thomas B. *Horatio and Richard Greenough: A Critical Study with a Catalogue of Their Sculptures*, Ph.D. diss. Ohio State University.

Hamlin, Talbot. *Benjamin Henry Latrobe*, New York.

1957

Leavitt, Thomas W. *The Life, Work and Significance of George Loring Brown*, tesi di dottorato, Harvard University.

1958

Boyd, Julian P. *The Papers of Thomas Jefferson*, 42 Voll., Princeton.

1960

Rudolph, Marilou Alston. *George Cooke and His Paintings*, in «The Georgia Historical Quarterly», giugno, Vol. 44, nr. 2, pp. 117-153.

Wright, Nathalia. *Francis Kinloch: A South Carolina Artist*, in «South Carolina Historical Magazine», 61, pp. 99-100.

1961

Brumbaugh, Thomas B. *Horatio Greenough, the "American Phidias"*, in «The Emory university Quarterly», vol. 17, pp. 24-34.

1963

Wright, Nathalia. *Horatio Greenough, The First American Sculptor*, Philadelphia.

1964

Constable, William George. *Art Collecting in the United States of America – An Outline of a History*, London & New York.

1965

Quade, Willie Vale Oldham, *Chistopher Pearse Cranch and John Cranch – Nineteenth Century Artists*, tesi di laurea triennale, George Washington University.

Richards, N. Elizabeth. *The American Academy of Fine Arts 1802-1816 – New York's First Academy*, tesi di laurea magistrale, University of Delaware.

Thorp, Margaret Farrand, *The Literary Sculptors*, Durham, N.C.

1966

Brumbaugh, Thomas B. *Shobal Clevenger: An Ohio Stonecutter in Search of Fame*, in «Art Quarterly», nr. 29, pp. 29-45.

Fitch, James Marston. *American Building. 1: The Historical Forces That Shaped It*, Boston.

Proske, Beatrice Gilman. *O Pioneers!*, in «National Sculpture Review», vol. XV, nr. 1, pp. 23-26.

1967

Callow, James T. *Kindred Spirit – Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*, Durham.

1968

Craven, Wayne. *Sculpture in America*, New York.

Wallach, Alan. *Cole, Byron, and the "Course of Empire"*, in «The art bulletin», nr. 50, pp. 375-379.

Young, William. *Dictionary of American Artists, Sculptors, and Engravers: From the Beginnings through the Turn of the Twentieth Century*, Cambridge (Massachusetts).

1969

Nygren, E. J. *Art Instruction in Philadelphia, 1795-1845*, tesi di laurea magistrale, University of Delaware.

1970

Pellizzari, Piero. *I disegni anatomici di Pietro Benvenuti e l'epistolario con Francesco Nenci*, in «Giornale di Bordo», nr. 3, pp. 239-256.

1971

Brumbaugh, Thomas B. *Horatio Greenough in the Classic Mold*, in «Antiques», febbraio, pp. 252-256.

Del Bravo, Carlo. *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in Id., *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1971), Firenze, pp. 7-30.

Rogers, Millard F., Jr. *Randolph Rogers – American Sculptor in Rome*, Amherst.

1972

Ahrens, Kent. *Robert Walter Weir (1803-1889)*, tesi di dottorato, University of Delaware, 1972.

Crane, Sylvia E. *White Silence: Greenough, Powers, and Crawford; American Sculptors in Nineteenth Century Italy*, Coral Glabes (Florida).

Del Bravo, Carlo. *Il bozzetto dell'"Abele" di Giovanni Dupré*, in «Paragone», nr. 271, pp. 69-78.

Pinto, Sandra. *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale: Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna, 1972), Firenze.

Rogers, Millard F. *Randolph Rogers – American Sculptor in Rome*, Garamond (New England).

Smith, Dody W. *The Tripoli Monument*, in «U.S. Naval Institute Proceedings», no. 98, gennaio, pp. 72-73.

Spalletti, Ettore. *Note su alcuni inediti di Giovanni Dupré*, in «Paragone», 271, pp. 78-88.

Vermeule III, Cornelius. *America's Neoclassic Sculptors: Fallen Angels Resurrected*, in «Antiques», novembre, pp. 868-873.

Wainwright, Nicholas B. *Early American Paintings at the Historical Society of Pennsylvania*, «Antiques», novembre, pp. 831-841.

Wright, Nathalia. *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*, Madinson.

1973

George, Marilyn Reiff. *John Gadsby Chapman and the Dilemma of an American History Painter*, tesi magistrale, Ohio State University.

Leavitt, Thomas W. – Barry, William David. *George Loring Brown, Landscapes of Europe and America, 1834-1880*, catalogo della mostra (Burlington, The Robert Hull Fleming Museum, 1973), Burlington.

Whitehill, Walter Muir. *Portrait Busts in the Library of the Boston Athenaeum*, in «Antiques», giugno, pp. 1141-1155.

1974

Gerdts, William H. *The Great American Nude – A History in Art*, New York & Washington.

Gimmestad, Victor E. *John Trumbull*, New York.

Pittaluga, Mary. *Disegni di pittore funzionario: Emilio Burci*, in in «Antichità viva», nr. 13, 4, pp. 30-39.

Phoebe, Jacobs, *Diary of an Artist's Wife: Mrs. George Loring Brown in Italy, 1840-1841*, in «Archives of American Art Journal», vol. 14, nr. 1, pp. 11-16.

Wunder, Richard P. *Hiram Powers: Vermont Sculptor*, Taftsville (Vermont).

1975

Groce, George C.; Wallace, David H. *The New-York Historical Society's Dictionary of American Artists in America, 1564-1860*, New Haven.

Jaffe, Irma. *John Trumbull, Patriot-Artist of the American Revolution*, Boston.

Marie Fink, L.; Taylor, J. C. *Academy: The Academic Tradition in American Art*, catalogo della mostra (Washington D.C., National Collection of Fine Arts [Smithsonian American Art Museum], 1975), Washington, D.C.

Voss, Thomas G. *The Letters of William Cullen Bryant. Volume I. 1809-1836*, Vol. 1, New York.

1976

Bolger D. *The Education of the American Artist*, in *In This Academy – The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-1976*, catalogo della mostra (Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1976), Philadelphia, pp. 51-74.

Dentler, Clara Louise. *Famous Americans in Florence*, Firenze.

Goodyear, Jr., F. H. *In This Academy – The Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1805-1976*, catalogo della mostra (Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1976), Washington, D.C.

Jaffe, Irma. *Trumbull: the Declaration of Independence*, New York.

Mannu Pisani, Fiammetta. *Gli esordi di Giuseppe Bezzuoli: nascita e affermazione del gusto romantico in Toscana*, in «Antichità Viva», nr. 6, pp. 45-55.

Pittaluga, Mary. *Dipinti e disegni di Giuseppe Gherardi*, in «Antichità Viva», nr. 15, pp. 40-47.

1977

Cullen Bryant, II, William; Voss, Thomas G. *The Letters of William Cullen Bryant*, 2 Voll., New York.

Reynold, Donald Martin, *Hiram Powers and His Ideal Sculpture*, New York & London.

Rudolph, Stella. *Felice Giani: da Accademico «de' Pensieri» a Madonnero*, in «Storia dell'arte», 29/31, pp. 175-186.

1979

Del Bravo, Carlo; Giovannelli, Anna. *Giuseppe Moricci (1806-1879)*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979), Firenze.

1981

Hyland, Douglas K. S. *Lorenzo Bartolini and Italian Influences on American Sculptors in Florence (1825-1850)*, Ph.D. diss., University of Delaware.

Luciani, Franco. *Firenze nell'800 attraverso i disegni di Giuseppe Moricci della raccolta Baldasseroni*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Bottega Cimabue, 1981), Firenze.

1982

Koke, Richard J. *American Landscape and Genre Paintings in the New-York Historical Society: A Catalogue of Collection, including Historical, Narrative and Marine Art*, New York.

Soria, Regina. *Dictionary of 19th Century American Artists in Italy*, London.

1983

Bayer, Linda. *The Calhoun House*, in «Historic Huntsville Quarterly», Spring-Summer, pp. 29-36.

1984

Bordini, Silvia. *Storia del Panorama – La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma.

Harding, J. P. *The Boston Athenaeum Collection – Pre-Twentieth Century American and European Painting and Sculpture*, Boston.

Pinelli, Antonio. *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, in H. Beck, et al., *Ideal und Wirklichkeit der bilden der Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlino, pp. 193-206.

1985

Del Bravo, Carlo. *Giuseppe Moricci*, in Id., *Le risposte dell'arte*, Firenze.

Hyland, Douglas. *Lorenzo Bartolini and Italian Influences on American Sculptors in Florence 1825-1850*, New York.

1986

Yarnall, James L.; Gerds, William H. *The National Museum of American Art's – Index to American Art Exhibition Catalogues. From the Beginning through the 1876 Centennial Year*, 5 voll., Boston.

1987

Fryd, Vivien Green (A). *Horatio Greenough's George Washington: A President in Apotheosis*, in *Novus Ordo Seclorum: Vergil's Rome and the American Experience*, atti del convegno (Washington D.C., 25-26 giugno), pp. 70-86 (copia dattiloscritta presso la United States Capitol Historical Society, Washington D.C., in: *Greenough, Horatio*).

Fryd, Vivien Green (B). *Two Sculptures for the Capitol: Horatio Greenough's Rescue and Luigi Persico's Discovery of America*, in «The American Art Journal», vol. XIX, nr. 2, pp. 17-39.

Fryd, Vivien Green (C). *Horatio Greenough's George Washington: The Apotheosis of a President*, in «The Augustan Age», 1, 70-86.

Sisi, Carlo. *Disegni dell'Ottocento dalla collezione Batelli*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1987), Firenze.

1988

Gerds, William; Thistlethwaite, Mark. *Grand Illusion – History Paintings in America*, Forth Worth.

Marcucci, Raffaella. *Giovanni Dupré*, in Barnardina Sani, *Siena tra purismo e Liberty*, Milano, pp. 106-118.

Parry III, Ellwood C. *The Art of Thomas Cole – Ambition and Imagination*, Newark.

Salvi, Paola. *Giuseppe Bossi: il corso miologico dell'Accademia di Brera – Due secoli di didattica anatomica e della figura*, in «Labyrinthos», XVII, 33/34, pp. 175-215.

1989

Bradley, Carol. *Copisti americani nelle Gallerie fiorentine*, in Maurizio Bossi, et al., *L'idea di Firenze*, atti del convegno (Firenze, Gabinetto Vieussieux, 1989), Firenze, pp. 61-66.

Fryd, Vivien Green. *The Italian Presence in the United States Capitol*, in Irma Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760- 1860*, New York & Rome, pp. 132-149.

Giovannelli, Roberto. *Trattatello sul nudo di Niccola Monti*, in «Labyrinthos», 7/8, 1988/1989, pp. 397-435.

Hevner, Carol E. *Rembrandt Peale's Dream and Experience in Italy*, in Irma Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760- 1860*, New York & Rome, pp. 9-25.

Jaffe, Irma. *The Italian Presence in American Art, 1760- 1860*, New York & Rome.

Parry III, Ellwood. *On Return from Arcadia in 1832*, in Irma B. Jaffe, *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, New York & Roma, pp. 106-131.

Spalletti, Ettore. *Qualche riflessione sugli inizi romantici di Giuseppe Bezzuoli*, in «Artista», 1998, pp. 140-153.

1990

Rebora, Carrie Rebora. *The American Academy of the Fine Arts, New York 1802-1842*, Vol. I-II, tesi di dottorato, The City University of New York.

1991

Davis, John. *Depicting Palestine: the Holy Land in Nineteenth Century American Art and Culture*, tesi di dottorato, Columbia University.

Keyes, Donald D. *George Cooke, 1793-1849*, catalogo della mostra (Athens, Georgia Museum of Art, 1991), Athens.

Wunder, Richard P. *Hiram Powers – Vermont Sculptor, 1805-1873*, 2 Voll., Newark.

1992

Fryd, Vivien Green. *Art and Empire: The Politics of Ethnicity in the United States Capitol, 1815-1860*, New Haven.

Gerds, William H. *Celebrities of the Grand Tour: The American Sculptors in Florence and Rome*, in Id., et. al., *The Lure of Italy – American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 1992), New York, pp. 66-93.

Miller, Lillian B. *The European Travels of Rembrandt Peale*, «Antiques», novembre 1992, pp. 737-745.

1993

Abrams, Ann U. *National Paintings and American Character – Historical Murals in the Capitol's Rotunda*, in William Ayres, *Picturing History – American Painting 1770-1930*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery of Science and Art; Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art; Dallas, Dallas Museum of Art; Miami, Center for Fine Arts, 1993-1994), Milano, 65-79.

Ayres, William. *Picturing History: American Painting, 1770-1930*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery of Science and Art; Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art; Dallas, Dallas Museum of Art; Miami, Center for Fine Arts, 1993-1994), Milano.

1994

Ackerman, Gerald M. *Les orientalistes de l'école américaine*, Paris.

Headly, Janet A. *The Monument without a Public – The Case of the Tripoli Monument*, in «Winterhur Portfolio», 29, pp. 247-264.

Jones, John Rison, Jr. *Some Reflections on Art in 19th Century Huntsville*, in «The Huntsville Historical Review», Summer-Fall, 21, 2, pp. 18-25.

1995

Avery, Kevin J. *The Panorama and Its Manifestation in American Landscape Painting, 1795-1870*, tesi di dottorato, Columbia University.

1997

Clark, H. Nichols B. *A Marble Quarry – The James H. Ricau Collection of Sculpture at the Chrysler Museum of Art*, catalogo della mostra (Norfolk, Chrysler Museum of Art, 1997), New York.

Fusco, Maria Antonella; Scarpati, Maria Antonietta. *Uno sguardo ad Oriente. Il mondo islamico nella grafica italiana dall'età neoclassica al*

primo Novecento, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la grafica, 1997), Roma.

Oettermann, Stephan. *The Panorama – History of a Mass Medium*, New York.

Siemoni, Walfredo. *Vincenzo Lami tra romanticismo e purismo*, in «Antichità viva», nr. 35, 5/5, pp. 25-35.

Smith, Graham. *Thomas Cole at Volterra and Colle di Val d'Elsa*, in «Artista», pp. 160-173.

1998

Miller, Angela. *Thomas Cole and Jacksonian America: the Course of Empires as Political Allegory*, in Mary Ann Calo, *Critical Issues in American art*, Boulder, pp. 59-76.

Salvi, Paola. *Giuseppe Bossi: il corso miologico dell'Accademia di Brera – Due secoli di didattica anatomica e della figura*, in «Labyrinthos», vol. XVII, 33/34, pp. 175-215.

2000

Burke III, Russell E. *Hiram Powers' The Last of the Tribes Rediscovered*, catalogo della mostra (New York, Hollis Taggart Galleries, 2000), Concord.

Spalletti, Ettore. *Giovanni Dupré*, Milano.

2001

Matucci, Benedetta. *Aristodemo Costoli e uno scolopio innamorato del Bello*, «Artista», 116-141.

2003

Macadam, Alta. *Americans in Florence: A Complete Guide to the City and the Places Associated with Americans Past and Present*, Firenze.

Matucci, Benedetta. *Aristodemo Costoli: "religiosa poesia" nella scultura dell'Ottocento*, Firenze.

Sicca, Cinzia Maria. *Livorno e il commercio di scultura tra Sette e Ottocento*, in P. Castignoli, et al., *Storia e attualità della presenza degli Stati Uniti a Livorno e in Toscana*, atti del convegno (Livorno, 2002), Pisa, pp. 275-297.

2004

Ceccanti, Federico. *"La casa ove nel 10 giugno 1799 veniva alla luce del mondo Niccolò Puccini": il Palazzo di via del Can Bianco a Pistoia*, in Emilia Daniele, *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole – L'arte dell'abitare tra ville e residenze urbane*, atti del convegno (Pistoia, Palazzo dei Vescovi; Santomato, Villa di Celle, 2003), Firenze, pp. 71-80.

Di Giacomo, Sergio. *Toscana e Stati Uniti nella prima metà dell'800: i consoli di Livorno e il «caso Ombrosi»*, in «Rassegna Storica Toscana», I, gennaio-giugno, pp. 37-56.

Fornasari, Liletta. *Pietro Benvenuti*, Firenze.

Miles, Ellen G. *Gilbert Stuart*, New Haven.

Potter-Hennessey, Pamela. *A New World Pantheon – Italian Sculptural Contributions in the Capitol Rotunda*, in Donald R. Kennon, et. al., *American Pantheon – Sculptural and Artistic Decoration of the United States Capitol*, Athens, pp. 59-71.

2005

Gaja, Katerine. *Hiram Powers a Firenze – Mostra documentaria in occasione del bicentenario della nascita*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, Sala Ferri, 2005), Firenze.

Lemmey, Karen. *Henry Kirke Brown and the Development of American Public Sculpture in New York City, 1846-1876*, tesi di dottorato, The City University of New York.

Sicca, Cinzia Maria. *"Il negozio di Giacinto Micali e figlio in Livorno ove si trovano ogni sorte di mercanzie, e oggetti di belle arti in marmo"*, in L. Passeggia, *Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra il XVIII e XIX secolo*, Vol. 1, Milano, pp. 78-85.

2006

Adler, Kathleen; Hirshler, Erica E.; Weinberg, H. Barbara. *Americans in Paris, 1860-1900*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery; Boston, Museum of Fine Arts; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006-2007), London.

Caldini, Riccardo. *Le vie della scultura da Stefano Ricci a Pietro Guerri*, in Alessandra Giannotti e Liletta Fornasari, *Arte in Terra d'Arezzo – L'Ottocento*, Firenze, pp. 85-105.

2007

Ambrosini, Lynne D. *"Pure, White Radiance": The Ideology of Marble in the Nineteenth Century*, in Id., et al., *Hiram Powers, Genius in Marble*,

catalogo della mostra (Cincinnati, Taft Museum of Art, 2007), Cincinnati, pp. 9-27.

Del Vivo, Caterina. *Hiram Powers a Firenze*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, Sala Ferri, 2005), Firenze.

Gaja, Katerine, *An Introduction to Hiram Powers's Ideal Statues*, in Caterina Del Vivo, *Hiram Powers a Firenze*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 2005), Firenze, pp. 3-16.

Molinari, Luca; Canepari, Andrea. *The Italian Legacy in Washington, D.C.*, Milano.

Passeggia, Luisa. *Mito e realtà del marmo: la scultura e i suoi commerci tra Carrara, Firenze e gli Stati Uniti nel corso del XIX secolo. Elementi di riflessione per una analisi ravvicinata*, in Caterina Del Vivo, *Hiram Powers a Firenze*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 2005), Firenze, 53-69.

Petrucci, Francesca. *Powers nella Firenze degli anni Quaranta*, in Caterina Del Vivo, *Hiram Powers a Firenze*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 2005), Firenze, pp. 29-40.

Sisi, Carlo; Bietoletti, Silvestra. *Firenze ai tempi di Cézanne*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale Alinari della fotografia, 2007), Firenze.

2008

Agato, Bruno; Dario Cimonelli. *Il disegno nella scultura italiana dell'Ottocento tra Neoclassicismo e Restaurazione – Il corpus dei disegni di Giuseppe De Fabris*, Milano.

Farneti, Fabia; Frattarolo, Eleonora; Emiliani, Andrea. *Antonio Basoli, 1774-1848 – Ornatista, scenografo, pittore di paesaggio; il viaggiatore che resta a casa*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di Belle Arti, 2008), Argelato.

Gai, Lucia. *Il Palazzo Puccini a Pistoia – Profilo Storico*, Pistoia.

Gallati, Barbara Dayer, *"A Year of Toilsome Exile": Asher Brown Durand's European Sejour*, in Linda S. Ferber, *Kindred Spirits: Asher Brown Durand and the American Landscape*, catalogo della mostra (New York, Brooklyn Museum; Washington D.C., Smithsonian American Art Museum; San Diego; San Diego Museum of Art, 2007-2008), London.

Giovannelli, Roberto. *Il nudo in scena. Due passi con Pietro Benvenuti nella fiorentina* Accademia di Belle Arti, Firenze.

Sisi, Carlo; Salvadori, Alberto. *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti – Catalogo Generale*, 2 voll., Firenze.

2009

Burns, Sarah; Davis, John. *American Art to 1900 – A Documentary History*, Berkeley & Los Angeles.

Fornasari, Liletta. *Pittore imperiale: Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 2009), Livorno.

Franklin, David. *Two New Drawings by Sabatelli Father and Son*, in «Master Drawings», nr. 47, 3, pp. 346-352.

McGuigan, John F., Jr. (A). 'A Painter's Paradise': *Thomas Cole and His Transformative Experience in Florence, 1831-1832*, in Sirpa Salenius, *Sculptors, Painters, and Italy: Italian Influence on Nineteenth-Century American Art*, Saonara (Padova), pp. 37-51.

McGuigan, John F., Jr. (B). *James Freeman, 1808-1884: an American Painter in Italy*, New York.

Salenius, Sirpa. *Sculptors, Painters, and Italy: Italian Influence on Nineteenth-Century American Art*, Saonara (Padova)

Steinbrecher, Eva. *Thomas Cole. "The Course of Empire": Studien zum Einfluss philosophischer und politischer Theorien auf die Ikonographie des Zyklus*, Saarbrücken.

2010

Marconi, Elena. *Giuseppe Bezzuoli, Niccolò Puccini e la pittura di storia*, in Carlo Sisi, *Monumenti del Giardino Puccini – Un luogo del Romanticismo toscano*, Firenze, pp. 249-279.

2011

Barringer, Timothy. *The Englishness of Thomas Cole*, in Nancy Siegel, *The Cultured Canvas: A Social History of American Landscape Painting*, University Press of New England, pp. 1-52.

Caputo, Annarita. *Lorenzo Bartolini e Horatio Greenough: la natura è bellezza*, in Franca Falletti, et al., *Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Accademia, 2011), Firenze.

Cardelli, Mascia, *La visione del poligrafo: i paesaggi di Antonio Morghen nella "Rivista" (1843-1847)*, in «Fronesis», nr. 14, pp. 103-121.

Kolter, Susanne. *Das Stadtbild als Projektion des Gemeinwesens – Thomas Cole "The Course of Empire"*, in Wilhelm Hofmann, *Stadt als Erfahrungsraum der Politik*, Münster, pp. 237-259.

2012

Bardazzi, Francesca; Sisi, Carlo. *Americani a Firenze: Sargent e gli impressionisti del Nuovo Mondo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2012), Venezia.

Gioli, Antonella. *Giovanni degli Alessandri, il Deposito di San Marco e gli inizi della Galleria dell'Accademia di Firenze (1810-1816)*, in Donatella Pegazzano, *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, Firenze, pp. 183-196.

2013

Pinelli, Antonio. *Primitivismi nell'arte dell'Ottocento*, Roma (1 ed. 2005).

2014

Amedei, Michele. *La famiglia e la vita di Cesare Mussini alla Palazzina dei Servi; Regesto dei documenti riguardanti la storia della Palazzina dei Servi, 1814-1864*, in Cristina De Benedictis, et al., *La Palazzina dei Servi – Da dimora vescovile a sede Universitaria*, Firenze, pp. 91-100.

Barker, Sheila. *The Female Artist in the Public Eye: Women Copyists at the Uffizi, 1770-1859*, in Temma Balducci, et. al., *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*, New York, pp. 65-71.

Bietoletti, Silvestra. *Giuseppe Bezzuoli, i suoi allievi e altri artisti*, in Cristina De Benedictis, et al., *La Palazzina dei Servi a Firenze – Da residenza vescovile a sede universitaria*, a cura di Cristina De Benedictis, et al., Firenze, 69-78.

Cafagna, Fabio. *Rappresentare la vita. Alcune considerazioni sull'uso delle immagini nei manuali di anatomia artistica tra Settecento e Ottocento*, in «CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte CAIA», nr. 5, pp. 95-105.

Chenoweth, Richard. *The Most Beautiful Room in the World? Latrobe, Jefferson, and the First Capitol*, in «The Capitol Dome – Special Edition», vol. 51, nr. 3, pp. 24-39.

De Lorenzi, Giovanna. *1831-1832: Horatio Greenough e Thomas Cole alla "Casa dei Frati"*, in *La Palazzina dei Servi a Firenze: da residenza vescovile a sede universitaria*, a cura di Cristina De Benedictis, et al., Firenze, pp. 51-68.

Marchioni, Nadia. *Le domande dell'arte: aperture sulla "scuola di Staggia"*, in Id., *Le vie del sole: la scuola di Staggia ed il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la "macchia"*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 2014), Seravezza, pp. 9-17.

Palminteri Matteucci, Elisabetta. *Brevi riflessioni sulla pittura di paesaggio in Toscana intorno alla metà dell'Ottocento*, in Nadia Marchioni, *Le vie del sole: la scuola di Staggia ed il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la*

"macchia", catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 2014), Seravezza, pp. 9-17.

Wallach, Alan. *Luxury and the Downfall of Civilization in Thomas Cole's "Course of Empire"*, in Patricia Johnston, et al., *Global Trade and Visual Arts in Federal New England*, Durham, pp. 304-318.

2015

Cafagna, Fabio. *Le prolusioni accademiche di Francesco Bertinatti (1832-1837). L'indagine del corpo tra eloquenza e funzionalità – I parte*, in «Annali di Critica d'Arte», XI, pp. 327-379.

Cipriani, Giovanni. *Gli accademici d'onore*, in Bert W. Meijer, et al., *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, Firenze, vol. 1, pp. 259-277.

Freddolini, Francesco. *Marketing Nineteenth-Century Italian Sculpture across the Atlantic: Artists, Dealers, and Auctioneers, ca. 1800-1840*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», Vol. 14, nr. 1.

Ghibaudi, Cecilia. *Il "Venditore di schiave" di Vincenzo Vela – Dalla collezione di Pietro Mazzola alla Pinacoteca di Brera*, in «mdccc 1800», Vol. IV, luglio, pp. 91-114.

2016

Amedei, Michele. *Per un'introduzione agli scultori stranieri all'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento*, in Sandro Bellesi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze, pp. 235-256.

Barker, Sheila. *Early American Artists in Florence's Galleria degli Uffizi, 1763-1860*, in Nicoletta Lepri, *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*, atti del convegno (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 2014), Pisa, pp. 131-148.

Bellesi, Sandro. *L'Accademia di Belle Arti di Firenze: la Scuola di Scultura e i suoi protagonisti*, in Id., *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze, pp. 17-85.

Bruni, Valeria. *Scultori fiorentini all'estero: spigolature per uno studio*, in Sandro Bellesi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze, pp. 257-263.

Chenoweth, Richard. *The Very First Miss Liberty: Latrobe, Franzoni, and the First Statue of Liberty, 1807-1814*, in «The Capitol Dome», vol. 53, nr. 1, pp. 3-15.

Cooper, Helen A. *Prince Demidoff's Greek Slave*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

Droth, Martina; Hatt, Michael. *The Greek Slave by Hiram Powers A Transatlantic Object*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

Fryd, Vivien Green. *Reflections on Hiram Powers's Greek Slave*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

Giovannelli, Roberto. *Memorie di un convalescente pittore di provincia: appunti autobiografici di Niccola Monti, pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, Firenze.

Lemmey, Karen. *From the Skeleton to Skin: The Making of the Greek Slave(s)*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

Pohrt, Tanya. *The Greek Slave on Tour in America*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

Sartoni, Enrico. *"Il bacile dei premi". Fisiopatologia della premialità alle origini della lorenese Accademia di Belle Arti di Firenze*, in Sandro Bellesi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze, pp. 151-170.

Volpe, Lisa. *Embodying the Octoroon: Abolitionist Performance at the London Crystal Palace, 1851*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», vol. 15, nr. 2.

2017

Bowron, Edgar Peters. *The Critical Fortunes of Italian Baroque Painting in America*, in Id., *Going for Baroque: Americans Collect Italian Paintings of the 17th and 18th Century*, atti del convegno (New York, The Frick Collection, 2013), Philadelphia.

Twa, Lindsay J. *Thoughts of Haiti, Thoughts of Liberia: The Shifting Titles and Interpretations of Edwin White's Thoughts of the Future*, in «American Art», Spring, Vol. 31, No. 1.

Sitografia

<http://www.storiaememoriadibologna.it/gandolfi-mauro-481181-persona>

<http://www.palazzospinelli.org/architecture/>