

# imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

**5**  
luglio 2021



Il numero 5 di *Images* è dedicato al convegno  
**“Gli Stati Uniti e Firenze (1815-1915): modelli artistici, ispirazioni, suggestioni”**  
organizzato dalle Gallerie degli Uffizi il 23 e 24 settembre 2019.

Si ringraziano gli autori degli articoli,  
Vanessa Gavioli ed Elena Marconi, curatrici delle Gallerie degli Uffizi,  
e Michele Amedei per la consulenza scientifica.



Gli **Uffizi**

Corridoio **Vasariano**

Palazzo **Pitti**

Giardino di **Boboli**

**Images è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi**

**Direttore responsabile**

Eike D. Schmidt

**Redazione**

Dipartimento Informatica e Strategie Digitali

**Coordinatore** Gianluca Ciccardi

**Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi**

Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero  
Andrea Biotti, Antonella Madalese, Gianluca Matarrelli, Patrizia Naldini

**ISSN n. 2533-2015**



**imagines**  
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

**5**  
luglio 2021

# indice

n. 5 (2021, Luglio)

**6**

**EIKE D. SCHMIDT**

QUANDO FIRENZE TROVÒ L'AMERICA  
(E VICEVERSA)

**10**

**JOHN F. MCGUIGAN JR**

A MAINE SCULPTOR IN FLORENCE:  
JOHN ADAMS JACKSON, 1825-1879

**32**

**MARY K. MCGUIGAN**

ELIHU VEDDER AND HIS INTERNATIONAL  
ARTISTIC CIRCLE IN FLORENCE, 1857-1860

**56**

**LUCIA MANNINI**

*E UN GIORNO UNA SIGNORA...*

Intrecci culturali tra Firenze e gli Stati Uniti nelle arti decorative.  
Dall'ebanisteria alle arti del filo, tra collezionismo, produzione e filantropia

**78**

**GIUSEPPE RIZZO**

*THE LURE OF BRONZE*

L'arte della fusione monumentale  
da Firenze allo spazio pubblico degli Stati Uniti (1850-1900)

**100**

**MICHELE AMEDEI**

PROTAGONISTI DEL ROMANTICISMO AMERICANO  
NELLE ESPOSIZIONI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE  
AL TEMPO DELLA RESTAURAZIONE

**122**

**KAREN LEMMEY**

HENRY KIRKE BROWN:  
SCULPTING AN AMERICAN IDENTITY IN FLORENCE IN 1843

**142**

**ELISA CAMPOREALE**

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

**190**

**ANNA MAZZANTI**

LIZZIE COME ILARIA.  
LA BREVE VITA DI ELIZABETH BOOTT DUVENECK  
E IL REALISMO MACCHIAIOLO



**Eike D. Schmidt**

## QUANDO FIRENZE TROVÒ L'AMERICA (E VICEVERSA)

Nel 1760 il pittore Benjamin West (1738-1820) da New York sbarcò a Livorno per un soggiorno pluriennale nella Penisola: durante questo periodo, agli Uffizi – che conservano il suo ritratto di mano di Angelika Kauffmann (1762) – copiò tra l'altro la *Venere di Urbino* di Tiziano.<sup>1</sup> Come lui, centinaia di artisti americani arrivarono a Firenze per studiare e copiare i maestri antichi, e in numerosi casi – da Horatio Greenough a Hiram Powers – risiedettero in città per periodi più estesi: essi scelsero la Toscana come nuova patria elettiva, e approfittarono del *genius loci* per creare opere spesso destinate all'esportazione, per soddisfare committenti o acquirenti nella loro patria. In riva all'Arno entravano a diretto contatto con le grandi opere del passato, con la bellezza del paesaggio e partecipavano alle discussioni più aggiornate tra studiosi. L'attrazione di Firenze non solo come città d'arte, ma anche come centro di formazione e perfezionamento culturale fece sì che nel 1819 vi venne istituito il Consolato degli Stati Uniti d'America, in grado a dare una mano ai giovani artisti e poi anche agli appassionati e collezionisti in trasferta transatlantica.<sup>2</sup> Per celebrare il bicentenario del Consolato Generale degli USA, il 23 e 24 settembre 2019 gli Uffizi hanno organizzato un convegno sul tema *Gli Stati Uniti e Firenze (1815-1915): modelli artistici, ispirazioni, suggestioni*. Gli otto saggi riuniti nel presente numero di *Imagines* si basano sugli interventi del convegno, coordinato da Elena Marconi e Vanessa Gavioli, due studiose che proprio poche settimane fa sono fortunatamente entrate in maniera stabile nell'organico delle Gallerie.

Un altro elemento rende la pubblicazione degli atti del convegno particolarmente attuale e centrale per la cultura fiorentina e per la vita del museo. Infatti, le Gallerie degli Uffizi hanno appena acquistato per la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti un'opera che, nelle sue vicende collezionistiche, rievoca le precoci ma già fitte relazioni artistiche instauratesi nell'Ottocento tra Firenze e la giovane nazione d'Oltreoceano (fig. 1). Si tratta de *La maga di Endor evoca davanti a Saul lo spettro di Samuele*, dipinta nel 1841 da Giuseppe Sabatelli (1813-1843), figlio di Luigi e fratello di Francesco: è il bozzetto preparatorio per un quadro che il ricco latifondista Meredith Calhoun comprò per la sua villa estiva a Huntsville, Alabama, o per quella invernale, a New Orleans, Louisiana.<sup>3</sup> Il dipinto finale venne spedito in America ed è oggi scomparso come anche altri due creati dal Sabatelli in quegli anni per lo stesso committente, raffiguranti *Cornelia, madre dei Gracchi*, e *Tasso che legge le sue poesie a Eleonora d'Este*.



1

Giuseppe Sabatelli, *La maga di Endor evoca davanti a Saul lo spettro di Samuele*,  
1841, Gallerie degli Uffizi.



I soggetti storici e letterari testimoniano la vastità degli interessi dell'acquirente, e a maggior ragione dell'artista. Tuttavia, mentre per il dipinto a tema tassesco il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi possiede il bozzetto preparatorio, mancano testimonianze figurative per la *Cornelia*. L'acquisto del bozzetto per la *Maga di Endor* ci offre ora la prova puntuale dell'interpretazione romantica del testo biblico (1 Sam 28), famoso in quegli anni anche grazie alla tragedia di Vittorio Alfieri dedicata al primo re di Israele (1782). Nel bozzetto, l'apparizione sovranaturale del profeta in un'atmosfera drammatica, caratterizzata da un forte chiaroscuro e dalla riduzione della gamma cromatica a poche tinte brune ricordano il romanticismo inglese di Füssli e dei suoi seguaci: un'interpretazione stilistica che probabilmente incontrava i gusti del ricco proprietario di terreni e di schiavi nel profondo Sud degli Stati Uniti. Anche se il granduca Leopoldo II, detto "Canacone", non riuscì a fermare la partenza del quadro per il Nuovo Mondo, il bozzetto originale, restituito ora alla collettività, presenta in modo efficacissimo il talento del Sabatelli, morto prematuramente a soli trent'anni, e documenta le preferenze artistiche dei primi collezionisti americani in viaggio per l'Italia in cerca di capolavori. Ma è anche un documento fondamentale delle relazioni artistiche tra Firenze e gli Stati Uniti nel primo Ottocento. Era questo il cruciale momento storico in cui la Toscana, dopo le riforme politiche e amministrative del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena e nonostante alcuni tentativi di restaurazione sotto Ferdinando III, era diventata uno degli stati più moderni al mondo, con caratteri di democrazia che poterono ben servire all'America anche come glorioso esempio di buon governo.

### NOTE

1 Cfr. Sheila Barker, "Early American Artists in Florence's Galleria degli Uffizi, 1763-1860", in *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*, a cura di Nicoletta Lepri, Raleigh, North Carolina, 2016, pp. 131-148, qui p. 138.

2 Cfr. ibidem, p. 144.

3 Cfr. Michele Amedei, *Percorsi artistici tra Firenze e gli Stati Uniti, 1815-1850. Nuove prospettive di ricerca*, tesi di dottorato in storia dell'arte, a.a. 2016-2017, pp. 69-71.



**John F. McGuigan Jr**

## A MAINE SCULPTOR IN FLORENCE: JOHN ADAMS JACKSON, 1825-1879

John Adams Jackson was born in 1825 in Bath, Maine, a picturesque maritime village situated on the banks of the Kennebec River, commonly known as the “City of Ships”<sup>1</sup>. As one of the largest shipbuilding centers in the United States, Bath supported a multitude of industries that catered to the dockyards, among them blacksmiths, such as Jackson’s father, Thomas, who forged iron hardware and tools for the many wooden ships that launched every year. Jackson’s mother later recalled her son’s early creativity, noting that he “[...] was always making images and molding forms when a mere boy”<sup>2</sup>, indicating an early aptitude for plastic art. His father, like other patriarchs of the era, nevertheless expected him to master a trade and so Jackson apprenticed in the family blacksmith shop until his maturity. With his filial duties concluded, Jackson moved to Boston in 1846 to pursue training as a crayon portraitist under the noted painter David Claypoole Johnston. But, as a means to support himself, Jackson relied upon his upbringing and labored full-time as a machinist, fabricating the metal gears, splines, and shafts used in manufacturing.

Realizing the creative and financial limitations of a crayon portraitist, Jackson soon returned to sculpture, the first love of his childhood. Though he later professed that he was self-taught, he must have learned some rudimentary skills from an established master, and Boston hosted many leading sculptors, including Horatio Greenough and John Crookshanks King. Though it would be tempting to speculate about the influence of Greenough, who had returned from a residence of nearly thirty-three years in Florence in 1851, he no longer took pupils; so it was likely in King’s studio, where many aspiring sculptors, including Thomas Ball, were exposed to the current standards and practices of the field that Jackson learned the basics. His earliest recorded works were plaster busts of his mother and brother, while his first paid commission for a portrait bust came from Sebastian Streeter, a beloved Unitarian minister. As none of these is located, it is difficult to gauge Jackson’s progress as he continued to labor as a machinist while practicing his art only in his spare time.

After seven years of toil, Jackson finally attracted critical notice with an ambitious life-sized portrait bust of the statesman Daniel Webster (Tufts Library, Weymouth, Massachusetts). Carved in marble in early 1853, his first recorded effort in that medium and done at his own expense, Jackson placed it for sale in the

window of a local luxury goods store. While the *Webster* demonstrates precocious dexterousness in passages of subtle modeling, it also displays naive vestiges of self-training. Though the public judged it a success, and it indeed established his reputation as a promising sculptor, Jackson sensed his deficiencies and made the momentous decision to quit his day job in order to further his studies abroad. As the “Boston Herald” announced that June: “We hear that Jackson, the sculptor, of this city, whose splendid marble bust of Webster is exhibited and for sale [...], is about to start for Italy”<sup>3</sup>; by October, Jackson was settled in Florence.

While a dozen American artists worked in the Tuscan capital at this time, Jackson gravitated towards Thomas Buchanan Read, the poet and painter, whom he had likely known in Boston. Read soon introduced him into the city’s erudite Anglo-American literary orbit, which included Robert and Elizabeth Barrett Browning, Theodosia and Thomas Adolphus Trollope; and the critic and collector James Jackson Jarves. It is rather remarkable that Jackson, at just twenty-eight years of age, having spent the majority of his adulthood as a humble ironworker, now mingled within such an estimable circle, where intellect and artistic merit were favored over rank and wealth.

Hiram Powers was the *de facto* head of the contingent of American artists at Florence, as well as a leading member of the larger anglophone colony. In the field of portrait busts Powers had no contender — at least not since the death of Lorenzo Bartolini, the Tuscan master who had modernized the genre by introducing greater naturalism into his heads, shedding the last vestiges of Neoclassicism. As the most famous living sculptor in Florence at midcentury (Bartolini and Greenough having died in 1850 and 1852 respectively), Powers’s business affairs and opinions on art and artists were widely commented on at both the local level and in the international press. He was the subject — and often the source — of numerous anecdotes about perceived slights, misrepresentations, and ongoing feuds that supplied steady fodder for wagging tongues and the tabloid media alike. Many neophyte sculptors who began their careers in Florence in the 1840s, such as Chauncey Bradley Ives, Joseph Mozier, and Randolph Rogers, found it difficult to coexist under Powers’s long shadow and instead established themselves in Rome. Despite Powers’s initial distrust of newcomers, Jackson quickly won him over, perhaps owing to their shared humble New England roots and love of mechanics, and they became lifelong friends. Powers vied with Bartolini in terms of his level of finish, fidelity to nature, and ability to suggest character — and Jackson quickly adopted their style.

Jackson dined regularly with his friends, such as Read and the sculptors Alexander Galt and Joel Tanner Hart, at either the Caffè Wital near the Mercato Nuovo or the more fashionable Caffè Doney on the via Tornabuoni; sketched in the city’s celebrated art galleries; and drew and modeled in his studio. But, as noted by the well-known chronicler of Americans in Florence, Clara Louise Dentler, “it was a year

## imagines

largely devoted to study under the Florentine teachers and in the hospital anatomy classes”<sup>4</sup>. According to the art historian Michele Amedei, neither the Student Rolls nor the General Register of the Accademia delle Belle Arti, which are the two primary sources for enrollment in the sculpture school, includes Jackson’s name<sup>5</sup>, but there were many other competent teachers in Florence with whom he could have affiliated and earned admittance to the anatomy classes at the Hospital of Santa Maria Nuova. When Greenough was a pupil of Bartolini twenty years earlier, he described his own epiphany at the experience, writing: “for the first time in my life, [I] have dissected the dead subject [...]. In a couple of hours one sees more of the *why* of organization and form than in days of lectures, reading, or examining the living model”<sup>6</sup>. This intimate, hands-on study of the human body was surely meant to redress a lacuna in Jackson’s early training, as similar facilities for study did not exist in America.

After nearly six months in Florence, Jackson earned one of his first notices from a correspondent of the “New-York Tribune”: “Mr. Jackson, a young sculptor from Boston, has been studying here for some months, and exhibits in the few works I have seen of his much promise; his talents and industry, and the careful study he is devoting to his art, must ensure success”<sup>7</sup>. Three busts can be dated to this period: the first two, which are unlocated, were speculative plasters of Read and the American opera singer Adelaide Phillipps; the third, Jackson’s first paid commission abroad and the only one that he put into marble, was ordered by James Edward MacFarland, a twenty-seven-year-old Virginian who had embarked on his Grand Tour after graduating from Harvard Law School. The *MacFarland* bust (American Civil War Museum, Richmond, Virginia) marked a significant qualitative leap in Jackson’s development over the previous six months, directly correlated to his ongoing exposure to current international standards practiced in the Tuscan capital.

Jackson departed Florence in late February or early March 1854 for Paris, likely traveling with MacFarland<sup>8</sup>, who assumed the post of secretary of the American Legation in France. MacFarland probably introduced Jackson to another Virginian there, John Young Mason, the newly appointed US Minister Plenipotentiary to France, who also sat for his bust to Jackson (unlocated). Over the next two months in the French capital, Jackson drew and modeled in clay at the Académie Suisse, located at the corner of the quai des Orfèvres and the boulevard du Palais on the Île de la Cité. Though not a true academy — because it offered neither instruction nor a curriculum — it was instead a creative environment where Charles Suisse provided models for a modest monthly fee. Well-known as a place for experimentation and a free exchange of ideas, many notable artists worked there at one time or another, from Eugène Delacroix and Gustave Courbet in the 1830s, to Édouard Manet and Paul Cézanne in the 1860s<sup>9</sup>.

Returning to Boston in May 1854 Jackson took a studio and strategically requested sittings from the prominent lawyer Wendell Phillips, a colossal figure of the



**1**

John Adams Jackson, *George Stillman Hillard*, 1859, marble, Boston Athenæum, Gift of James T. Swift, 1890 (work in public domain).

## imagines

abolitionist movement—a cause towards which Jackson was especially sympathetic. His naturalistic modeling of his sitter resulted in a striking likeness which earned him widespread admiration as well as a powerful spokesman in William Lloyd Garrison, the editor of the influential anti-slavery journal, “The Liberator”. Garrison successfully organized a fundraising campaign to have Jackson carve the *Phillips* in marble (1855, Boston Athenæum) and promoted the sculptor to his readers when he wrote: “[Jackson’s] bust of Wendell Phillips, which is equally a surprise and a delight to the numerous friends and admirers of the latter, on account of its marvelous fidelity, should alone suffice to give him an enviable reputation and constant remunerative employment”<sup>10</sup>.

While Jackson was able to convince a number of eminent Bostonians to sit to him for similar speculative busts, such as George Stillman Hillard, a prominent local attorney and author of the popular *Six Months in Italy* (Boston, 1853), he found no patrons willing to order them in marble. Garrison lamented his protégé’s disappointment after four years of hard work, and concluded that Boston Brahmins were prejudiced against Jackson’s humble roots, writing: “I know how straitened he is in his pecuniary affairs, having received no encouragement at all proportionate to his merits [...] he being a Boston mechanic originally, and so the aristocracy are bound to ignore his claims. He is trying to get to [...] Florence, where he ought to be, and where he would unquestionably win renown as a sculptor”<sup>11</sup>.

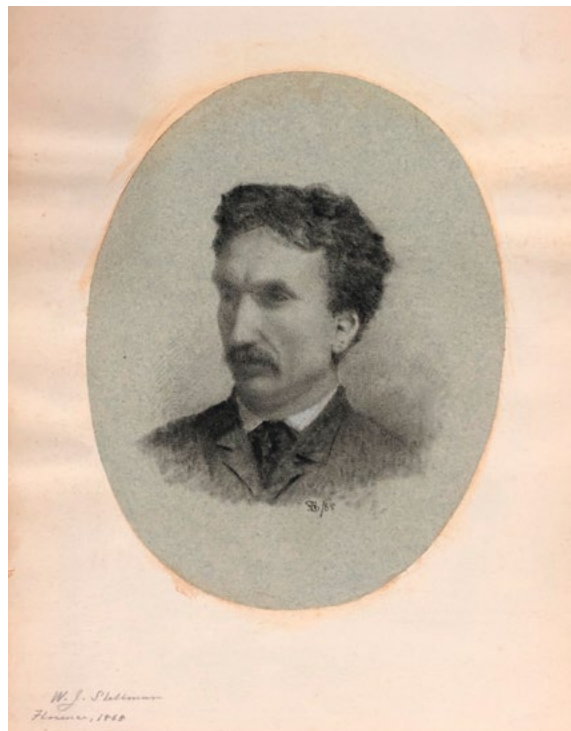
As Garrison stated, Jackson did not have the financial wherewithal to return to Europe, and so in November 1858 he made the calculated decision to move to New York City, the capital of the American art world, where he shared space with Read at the new Tenth Street Studio Building, the first modern facility designed specifically for artists, where the leading painters and sculptors worked, exhibited, entertained, and made sales. In this hybrid studio-commercial venue, Jackson flourished, receiving glowing notices from local periodicals, where he was often classed alongside such titans of the brush as Albert Bierstadt and Frederic Edwin Church. Numerous commissions followed for portrait busts, including his marble of *Hillard* (fig. 1) and a new bust of *Read* for the Union League Club of Philadelphia (unlocated).

A life-changing event for the sculptor occurred after the untimely death of the famed arctic explorer Elisha Kent Kane in 1857. The Kane Memorial Association was formed to select a sculptor and fund an over-life-sized statue to be erected in New York’s Central Park, and Jackson had his submission ready by February 1860 (fig. 2). The “Boston Evening Transcript” reported: “It represents the gallant explorer leaning against a windlass, his furred coat thrown gracefully back from his shoulders, a telescope in his hand, and an Esquimaux dog at his feet; the attitude is dignified, the expression earnest, and the effect of the whole impressive [...] and we hope his model will be adopted and that the commission will be given to Mr. Jackson, whose assiduity and skill in his profession render him eminently worthy of the distinction”<sup>12</sup>. Jackson



**2**

After John Adams Jackson, *The Kane Monument*, 1860, lithograph, McGuigan Collection, USA (photograph: J. F. McGuigan).



**3**

William James Stillman, *John Adams Jackson*, 1865, charcoal on blue paper, Jane Healey Jackson's Autograph Album, Special Collections, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts (photograph: J. F. McGuigan).



## imagines

won the coveted commission on 2 April 1860, which awarded him a sum likely in excess of \$20,000, and he immediately made preparations to move his studio to Italy to commence the work<sup>13</sup>.

Jackson and his wife Jane arrived in Florence that November and secured apartments on piazza Pitti, directly across from the royal palace. To his great surprise, the promised funds had not been received by his bankers Pakenham and Maquay, and as Katherine C. Walker, writing for “Harpers Magazine”, reported: “After many anxious weeks he received a letter from the committee who had expatriated him, stating that, in consequence of the panic incident to the outbreak of the rebellion, Dr. Kane’s monument must be indefinitely postponed”<sup>14</sup>. Though Hillard had helped Jackson negotiate his contract with the association, neither man imagined that it would be terminated outright. The rescinding of the commission in consequence of the pending American Civil War, combined with news that Jane was pregnant with a daughter, Margaret, the only child of five to survive to maturity, obliged Jackson to make some difficult decisions. Walker continued: “A stranger in a strange land, winter coming on (one is not beyond the rigor of winter in Florence), few tourists abroad, no commissions possible, a family to provide for — what shall be done? This true hero valiantly betook himself to the trade which his father had obliged him to learn before he would suffer him to devote himself to his beloved art. Uncomplainingly he went into a machine shop and wrought in iron when he longed to be in his studio”<sup>15</sup>. For the next two years, Jackson likely fabricated armatures and metal instruments required in the manufacture of marble statuary, while continuing to practice and study his art in private, and though a humbling experience, it nevertheless allowed his family to remain in Florence until he could afford to establish his own studio.

By the summer of 1863, through the intercession of influential friends, Jackson finally received several commissions for portrait busts that enabled him to secure a studio at via degli Orti Oricellari 16, located near the church of Santa Maria Novella. Despite their early privations, the Jacksons maintained strong social ties within the Anglo-American expatriate community, regularly attending receptions at the Maquays, Trollopes, and Powerses and reciprocating in kind. As one biographer noted: “Mr. Jackson was a brilliant conversationalist and the Jacksons made their home a center of hospitality for Americans in Florence”<sup>16</sup>. One close friend, William James Stillman, the American painter, diplomat, journalist, and photographer, sketched this wonderfully sensitive charcoal drawing of Jackson by candlelight one night in 1865 (fig. 3).

While numerous portrait commissions paid Jackson’s expenses, his first love was ideal sculpture and he was finally liberated to pursue designs of his own invention. One of his first was a bronze statuette of *Titania and Nick Bottom*, soon purchased by an English patron. Based upon characters from Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream*, the scene depicts the moment when the mischievous fairy Puck transforms



## 4

After John Adams Jackson, *Titania and Nick Bottom*,  
1864, engraving, McGuigan Collection, USA  
(photograph: J. F. McGuigan).

Nick Bottom's head into that of a donkey and tricks Titania, queen of the fairies, into falling in love with him (fig. 4). Isa Blagden, the Anglo-Indian poet and close family friend of the Jacksons, greatly admired the group and judged: "the work is charming, and most intelligibly interprets the subtle and profound thought which it embodies". She marveled at the sculptor's resiliency and concluded: "Mr. Jackson has made good his entrance, and all lovers of art will greet with pleasure the commencement of what promises to be a successful and brilliant career"<sup>17</sup>.

Jackson next began his first male nude, *The Culprit Fay* (fig. 5), a two-thirds the size of life statue, likely indebted to Hiram Powers's *Fisher Boy* which he would have known intimately either from the original plaster in Power's studio or the marble example in the collection of Anatole Demidoff at his villa at San Donato. *The Culprit Fay* represents the male fairy from Joseph Rodman Drake's eponymous 1835 poem, shown as he faces the Court of Fairies for the crime of falling in love with a mortal. The youthful figure was deemed "charmingly modeled" by a correspondent for the "New York Herald" who concluded that, "many will be eager to acquire it, because it is a marvelously fine work of art"<sup>18</sup>.

## imagines



**5**

John Adams Jackson, *The Culprit Fay*, 1866 ca., marble, Princeton University Art Museum, Gift of Helen G. Norris, 1953–238 (work in public domain).



**6**

John Adams Jackson, *Eve and the Dead Abel*, 1867,  
marble, private collection, Lexington, North Carolina (work in public domain).

## imagines

The sensual appeal of *The Culprit Fay*'s exposed flesh is heightened by the lustrous treatment of the marble surface. The attention that Jackson lavished on the backside and dorsal wings of the statue clearly indicates that he intended it to be seen in the round. Although Fay's manhood is modestly covered by the ivy that trails down from his loosely bound wrists, he exhibits a surprisingly shapely rear end, which is deliberately reminiscent of the ancient Roman statue known as the *Callipygian Venus*, or Venus of the beautiful buttocks, who looked upon her own nakedness unabashedly, just as Fay was unapologetic for his offense. This work proved so popular that Jackson replicated it four times, though only the one example is known today.

In early 1867 Jackson completed his masterpiece, *Eve and the Dead Abel* (fig. 6), a work that soon placed him among the greatest living sculptors. Larger than life, it depicts Eve looking down at the limp body of her murdered son, whose head, torso, and left arm fall sharply downward as she tries to support him on her left knee. At its commencement in May 1863, Jackson explained to a friend: "I am doing the work *con amore* and if the feeling with which one works is a good indication of success or failure I think I shall succeed in what I am doing"<sup>19</sup>. Jackson's group is a masterful reflection upon current trends in Romantic art that explored themes of evil, victimhood, and necrophilia. In this context, depictions of Adam and Eve naturally proliferated as they were the archetypal embodiments of temptation and transgression. The story of Cain and Abel similarly gained traction as it represented not only the first murder, but indeed the first human death. Yet, by focusing on the aftermath of Abel's murder rather than on the act itself — a scene that does not actually occur in the Book of Genesis — Jackson's group is an original and thought-provoking meditation upon a well-known story.

When asked to explain the origins of *Eve and the Dead Abel*, he coyly answered: "I cannot tell you. Only that it comes in a flash [...] I was walking the street, when it came to me. I saw the two figures just as you see them now — Eve looking at her dead boy — her wonder at the mystery just giving way to grief"<sup>20</sup>. Jackson's response was surprisingly candid as the antique group of *Menelaus Carrying the Body of Patroclus*, which has stood in the piazza della Signoria since 1838, almost certainly provided him with his visual antecedent. It is also worthwhile to consider the other important sculptures that would have informed Jackson's work, including Giovanni Duprè's bronze *The Dead Abel* (1844, Palazzo Pitti), as well as Michelangelo's *Pietà* (1499, Basilica of St. Peter) — the comparison most often cited by contemporary critics. There is also Jean-Baptiste Stouf's *Abel Dying* (1785, Louvre Museum) and Jean-Baptiste Roman's *The Death of Euryalas and Nisus* (1827, Louvre Museum), in addition to Pasquale Miglioretti's *The Dying Abel* (1850, Pinacoteca Ambrosiana, Milan). In American sculpture I would refer to the important antecedents of Benjamin Paul Akers's *The Dead Pearl Diver* (1858, Portland Museum of Art, Portland, Maine), which displays a similarly contorted male



**7**

John Adams Jackson, *Eve*, 1871, marble,  
Farnsworth Art Museum, Rockland, Maine (photograph: Farnsworth Art Museum).

## imagines

body, and Edward Augustus Brackett's *Shipwrecked Mother and Child* (1852, Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts). Both Akers and Brackett also hailed from the state of Maine and were Jackson's contemporaries, and he certainly would have been familiar with their work.

Jackson's champions in Florence lauded *Eve and the Dead Abel* to international audiences, with Isa Blagden deeming it "a work full of feeling and excellence"<sup>21</sup>, while Jarves gained from it "a hearty appreciation of the highest possibilities of sculpture"<sup>22</sup>. Following such accolades, Jackson planned to tour the work around the United States, and shipped *Eve and the Dead Abel* to Boston, where he soon followed. In December when the group was unveiled, the "Boston Evening Transcript" touted it as "beautiful and suggestive"<sup>23</sup>, while the "Commercial Bulletin" espoused: "the marble is one of the finest that has ever been exhibited here and should claim the attention of all lovers of the beautiful"<sup>24</sup>. Next came New York in early 1868, where critics were even more effusive in their praise, with the "New York Observer" pronouncing: "So eloquent is the work, and so full of the purest feeling, such is the wonderful genius in its conception and finish, that we wish all our friends to share with us in its frequent study. We are confident that its exhibition will not only enhance the reputation of the sculptor, but will also prove that the New World is making rapid progress in high art"<sup>25</sup>.

In May Jackson continued to Philadelphia, where the group was similarly well received, and the following year, he offered it for sale at the esteemed Annual Exhibition of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, where it sold to the wealthy businessman William G. Moorhead for the incredible sum of \$20,000. Until recently, the work has only been known from two period photographs from when it was on loan to the Metropolitan Museum of Art for fifty years beginning in 1881. When a new administration took charge at the museum, which unfortunately held no regard for nineteenth-century American sculpture, most works in the permanent collection were banished to storage while the owners of loaned pieces were instructed to have them removed immediately. In response, Moorhead's heirs sent the group to public auction in 1931, where it sold to a wealthy marble importer who placed it on the grounds of his summer estate. In the 1990s it was sold as garden statuary and has been installed on the grounds of a North Carolina estate ever since. Tragically, after nine decades of benign neglect, *Eve and the Dead Abel* suffered multiple breaks, lost limbs, and the destruction of its "skin" — the delicate surface treatment meant to mimic human flesh. What was once deemed "one of the greatest and best productions of modern art"<sup>26</sup> by the critic Samuel Irenæus Prime is now sadly a ruin. *Eve* does live on though, as Jackson carved multiple examples of her bust, with the finest specimen fittingly situated in his native state at the Farnsworth Art Museum in Rockland (fig. 7).



**8**

John Adams Jackson, *Reading Girl*,  
1871 ca., marble, Oberlin College, Oberlin, Ohio  
(work in public domain).

Jackson returned to Florence at the end of 1868 and began modeling *Reading Girl* (fig. 8), which depicts a seated young woman deeply absorbed in her book. The subject, which of all his works was Jackson's personal favorite<sup>27</sup>, was indebted in theme and style to the famous statue of the same name by the Milanese Pietro Magni, a proponent of *Verismo*. The *Reading Girl* was sold for \$3,000 to an affluent Brooklyn leather merchant who later donated it to Oberlin College, while a second version purchased by Wellesley College was later destroyed by fire.

Jackson next modeled *Musidora* (fig. 9), a subject taken from James Thomson's lengthy poem *Summer*, part of his *Seasons* cycle (1726-30). It depicts the moment



## imagines



### 9

John Adams Jackson, *Musidora*, 1873, marble, Bowdoin College Museum of Art, Gift of Prof. Margaret Jackson in memory of her father, the sculptor (photograph: Bowdoin College Museum of Art).

when *Musidora*, presuming she was alone in the woods, prepares to take a bath but, startled by a noise, instinctively shields her nakedness. Based on the prototype known in antiquity as the *Venus Pudica*, of which the *Venus de' Medici* in the Uffizi Galleries is the best known example, Jackson took care to couch his *Musidora* in the respected guise of literature — with its connotations of moral and physical purity — to assuage any puritanical concerns that Victorian audiences held about nudity. One studio visitor, a Boston lady, completely agreed that Jackson had succeeded admirably in this regard, judging: “For, nude though she be, she is veiled by her perfect virginity of soul; yes, — all clad in maiden modesty”<sup>28</sup>.



**10**

John Adams Jackson, *Dante*, 1865 ca., marble,  
Boston Athenæum (work in public domain).

In 1873 Jackson debuted the life-sized *Musidora* at the World Exposition in Vienna, where it was greatly admired by the international press. It then made its way to exhibition in New York where Jackson joined it in 1874, and where thousands of art lovers flocked to see it before it was eventually auctioned<sup>29</sup>. Jackson carved two other examples, reduced to two-thirds size, but only one is located

## imagines

today, a gift from the sculptor's daughter to the Bowdoin College Museum of Art in Brunswick, Maine. Jackson's primary purpose for returning to America was to supervise the installation and unveiling of his Civil War memorial known as the *Lynn Soldiers' Monument* for the city of Lynn, Massachusetts on 17 September 1873, for which he received \$30,000. Cast in bronze at the Royal Foundry at Munich, his only civic work depicts three over-life-sized allegorical women, the central figure representing the *City of Lynn*, an updating of the *Peaceable Athena*, flanked by two seated figures embodying *War* and *Justice*.

Jackson also brought with him a bronze bas-relief of *Dante* which, while unlocated, is known today from several marble examples (fig. 10). Though it was widely speculated that Jackson modeled this work in Florence in 1853 after the fresco then attributed to Giotto in the Podestà Chapel in the Palazzo del Bargello, there is no evidence to support this, and he probably began it much later, likely after 1865, when spectacular celebrations were conducted throughout Italy marking the sixcentenary of the great poet's birth. Dante's profile closely approximates that of the well-known drawing by Seymour Kirkup in 1840 made before the fresco was greatly altered by a restoration in 1841.

The Jacksons returned to Florence in the autumn of 1874, wealthy beyond their wildest dreams and with an abundance of new commissions. The couple rented luxurious penthouse apartments at via degli Archibusieri 8<sup>30</sup>, with commanding views of the Boboli Gardens and Bellosguardo. While Jackson executed a number of ideal works, such as a head of *Peace* (Conner – Rosenkrans, New York) and bas-relief of *George and Martha Washington* (private collection), his time was mostly consumed with a second version of *Eve and the Dead Abel*, which was never put into marble. Also begun on speculation, or as the sculptor described it, *con amore*, one critic touted it as “a wholly new model, [made] with the great improvement which his later study and experience will enable him to give. It is a group of great power and remarkable tenderness, as well”<sup>31</sup>. Another critic commented that the new work was so different from the first that “it is the same only in name. He intends to make it his *capo d'opera*. It has already been much praised by critics and connoisseurs who have seen the model”<sup>32</sup>.

In 1879, shortly after leaving for his summer holiday in the nearby mountain village of Pracchia, Jackson suddenly fell ill and died on 30 August — his life cut short during the zenith of his career at the age of fifty-three. His obituary in *The American Architect and Building News* said it best: “Mr. Jackson's works were marked by cleverness of pose, a good anatomical knowledge, a certain grace of attitude and of form, and a pleasant play of fancy [...]. His kindly companionship and genial manner will be remembered by all who had his acquaintance, and will lend a meaning to the story of a writer [...] who went to his studio after his death, and was met by his old assistant, saying, with tears in his eyes, ‘Il buonissimo Signor Jackson è morto’ ”<sup>33</sup>.

## NOTES

- 1 This paper is especially indebted to the chapters that I co-wrote with Mary K. McGuigan for the upcoming exhibition catalogue *A Maine Sculptor in Florence: John Adams Jackson (1825-1879)*, which will accompany the exhibition slated to open at the Farnsworth Museum of Art, Rockland, Maine, in 2022. I am grateful to my co-authors Mary K. McGuigan and Michael K. Komanecky for encouraging my work on this paper.
- 2 Donald, *Sculpture*, in “Bath Daily Sentinel and Times”, 12 October 1867.
- 3 *Affairs at Home*, in “Boston Herald”, 21 June 1853.
- 4 Dentler 1976, p. 54.
- 5 Amedei 2016, pp. 235-56.
- 6 Wright 1972, p. 124.
- 7 *News and Miscellaneous Items*, in “Boston Evening Transcript,” 28 March 1854.
- 8 *List of Americans Registered at the Office of Livingston, Wells and Co., Paris*, in “New York Herald”, 29 March 1854.
- 9 For the Académie Suisse, see Noël – Hournon 2006, p. 134.
- 10 In “The Liberator” (Boston), 27 March 1857.
- 11 W. L. Garrison to Oliver Johnson, 1 May 1858, Boston Public Library.
- 12 *Monument to Dr. Kane*, in “Boston Evening Transcript”, 27 February 1860.
- 13 Z., *New York, Correspondence of the Transcript*, in “Boston Evening Transcript”, 7 April 1860.
- 14 K. C. Walker, *American Studios in Rome and Florence*, in “Harper’s New Monthly Magazine” 33, no. 93, June 1866, p. 105.
- 15 *Ibid.*
- 16 L. S. McDowell, *Margaret Hastings Jackson 1861-1939*, in “Wellesley Magazine”, December 1939, p. 107.
- 17 I. Blagden, *Studios in Florence. Part II*, in “Once a Week” (London) 10, no. 248, 26 March 1864, p. 388; reprinted *Jackson, the Sculptor*, in “Boston Evening Transcript”, 16 June 1864.
- 18 *Italy. American Art Triumphant in Italy*, in “New York Herald”, 15 January 1866.
- 19 J. A. Jackson to Theodore Tilton, 3 May 1863, The Morgan Library and Museum, New York.
- 20 Carleton [C. C. Coffin], *American Artists in Florence. What they are Doing. Studio of Mr. Jackson*, in “Boston Journal”, 25 January 1867.
- 21 *Ead. Blagden.*
- 22 J. J. Jarves, *American Sculpture in Europe. First Article*, in “Art Review” 1, no. 3, January 1871, p. 4.
- 23 *Art Items*, in “Boston Evening Transcript”, 11 December 1867.
- 24 *Mr. Jackson’s Eve and Abel*, in “Commercial Bulletin” (Boston), 14 December 1867.
- 25 *Eve and Abel*, in “New York Observer”, 27 February 1868.
- 26 Irenæus [S. I. Prime], *American Sculptors in Florence*, in “New York Observer”, 14 February 1867.
- 27 *Art and Artists*, in “Boston Evening Transcript”, 3 April 1880.
- 28 M. M. W., *Letter from a Boston Lady*, in “Boston Evening Transcript”, 1 July 1871.
- 29 *Jackson’s Musidora*, in “New York Evening Post”, 9 June 1874.
- 30 Gabinetto G. P. Vieusseux, *Libro dei Soci: abbonamenti 1820-85.*
- 31 S. I. Prime, *American Artists in Florence*, in “Livonia Gazette” (New York), 15 February 1878.
- 32 Clement — Hutton 1879, vol. II, p. 3.
- 33 “The American Architect and Building News” 6, no. 201, 1 November 1879, p. 138.

## BIBLIOGRAPHY

### Archival Sources

Jackson family papers, Wellesley College Library Autograph Collection, Wellesley, Massachusetts.

Autograph letters collection, Special Collections, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts.

Jane Healey Jackson's Autograph Album, Special Collections, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts.

Jackson, John Adams, Art and Artist Files, Col. Merl M. Moore Collection, Smithsonian American Art and Portrait Gallery Library, Smithsonian Libraries, Washington DC.

### Published Sources

Amedei 2016: M. Amedei, *Per un'introduzione agli scultori stranieri all'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, edited by S. Bellesi, Pisa 2016, pp. 235-56.

Ball 1891: T. Ball, *My Threescore Years and Ten. An Autobiography*, Boston 1891.

Ball 1993: T. Ball, *My Fourscore Years*, Los Angeles 1993.

Blagden 1864: I. Blagden, *Studios in Florence. Part II*, in "Once a Week" (London) 10, no. 248, 26 March 1864, p. 388.

Clement – Hutton 1879: C. Clement, L. Hutton, *Artists of the Nineteenth Century and Their Works. A Handbook*, Boston 1879.

Cowdrey – Bartlett 1943: *National Academy of Design Exhibition Record 1826-1860*, compiled and edited by M. Cowdrey and M. Bartlett, New York 1943.

Craven 1968: W. Craven, *Sculpture in America*, New York 1968.

De Forest 1858: J. De Forest, *European Acquaintance: Being Sketches of People in Europe*, New York 1858.

Dentler 1976: C. Dentler, *Famous Americans in Florence*, Florence 1976.

Falk 1989: *The Annual Exhibition Record of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1876-1913*, compiled and edited by P. Falk, Madison, Connecticut, 1989.

Falletti et alii 2011: *Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble*, exhibition catalogue (Florence, 31 May - 6 November 2011), curated by F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Florence 2011.

Gardner 1945: A. Gardner, *Yankee Stonecutters: The First American School of Sculpture 1800-1850*, New York 1945.

Gerdts 1973: W. Gerdts, *American Neo-classic Sculpture: The Marble Resurrection*, New York 1973.

Grandesso 2006: S. Grandesso, *Dal classicismo more romano alla scultura romantica come natura, sentimento religioso e impegno civile*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, edited by C. Sisi, Milano 2006, pp. 165-95.

Grandesso 2007: S. Grandesso, *La fortuna figurativa della Venere Vincitrice nella scultura ottocentesca*, in *Canova e la Venere Vincitrice*, exhibition catalogue (Rome, 18 October 2007 - 3 February 2008), curated by A. Coliva and F. Mazzocca, Milano 2007, pp. 90-120.

Groce – Wallace 1957: G. Groce, D. Wallace, *The New-York Historical Society's Dictionary of Artists in America 1564-1860*, New Haven 1957.

Haskell – Penny 1988: F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven 1988.

Highley 1972: *T. Buchanan Read: Artist, Poet, Sculptor*, exhibition catalogue (West Chester, Pennsylvania, 12 March - 11 May 1972), curated by G. Highley, Malvern, Pennsylvania 1972.

Marlor 1970: *A History of the Brooklyn Art Association with an Index of Exhibitions*, edited by C. Marlor, New York 1970.

McAleer 1951: *Dearest Isa: Robert Browning's Letters to Isabella Blagden*, edited by E. McAleer, Austin 1951.

McDowell 1939: L. S. McDowell, *Margaret Hastings Jackson 1861-1939*, in “Wellesley Magazine”, December 1939, pp. 107-10.

McGuigan *et alii* 2022: *A Maine Sculptor in Florence: John Adams Jackson (1825-1879)*, exhibition catalogue (Rockland, Maine, forthcoming 2022), curated by J. F. McGuigan Jr, M. K. McGuigan, and M. K. Komanecky.

Musacchio 2020: J. Musacchio, *Jane M. Healey Jackson, a Sculptor’s Wife Abroad*, in *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, edited by L. Catterson, Leiden 2020, pp. 367-420.

Naylor 1973: *The National Academy of Design Exhibition Record 1861-1900*, compiled and edited by M. Naylor, New York 1973.

Noël – Hournon 2006: B. Noël and J. Hournon, *Parisiana. La capitale des peintres au XIXème siècle*, Paris 2006.

Rutledge – Falk 1988: *The Annual Exhibition Record of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1807-1870*, edited by A. Rutledge and P. Falk, Madison, Connecticut, 1988.

Sawyer 1854: H. Sawyer, *Familiar Sketches of Sculpture and Sculptors*, vols. I-II, Boston 1854.

Spence 1852: W. Spence, *The “Lions” of Florence*. Florence 1852.

Taft 1903: L. Taft, *History of American Sculpture*, New York 1903.

Tolles 1999: *American Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Artists Born before 1865*, edited by T. Tolles, New York 1999.

Tuckerman 1867: H. T. Tuckerman, *Book of the Artists: American Artist Life*, New York 1867.

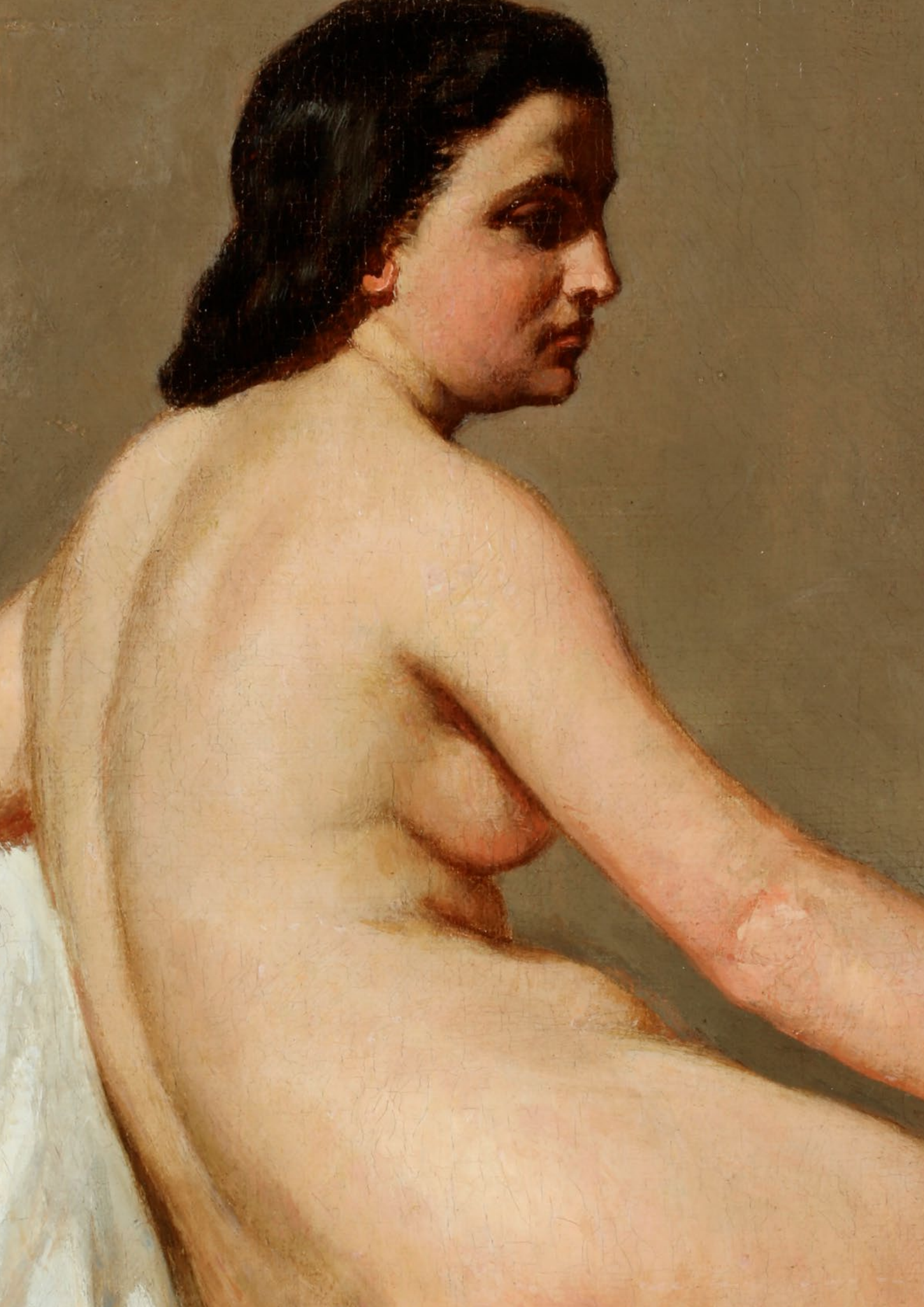
Wilkins 1943: E. Wilkins, *The Jackson Dante*, in “*Italica: Bulletin of the American Association of Teachers of Italian*” 20, no. 1, March 1943, pp. 1-3.

Wright 1963: N. Wright, *Horatio Greenough: The First American Sculptor*, Philadelphia 1963.

Wright 1972: *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*, edited by N. Wright, Madison, Wisconsin 1972.

Wunder 1991: R. Wunder, *Hiram Powers: Vermont Sculptor, 1805-1873*, vols. I-II, Newark 1991.







**Mary K. McGuigan**

ELIHU VEDDER  
AND HIS INTERNATIONAL  
ARTISTIC CIRCLE IN FLORENCE,  
1857-1860

Elihu Vedder is most often associated with Rome, the city where he resided as a mature artist of international stature for more than fifty years, from 1867 until his death in 1923<sup>1</sup>. Less well known are the three years, from 1857 to 1860, that the American spent as an art student in Florence, attracted by a sophisticated network of private and public facilities that had developed around the Accademia di Belle Arti, complementing its activities and expanding its sphere of influence among a cosmopolitan array of painters and sculptors<sup>2</sup>. While Vedder took advantage of the many opportunities that Florence afforded — for private instruction, attending life schools, studying anatomy, copying old masters, and exhibiting — he also forged many enduring relationships that informed his artistic practice and helped determine the course of his career. A self-described republican and unapologetic bohemian, he eschewed the company of Florence’s Anglo-American literary establishment in favor of the avant-garde members of the Macchiaioli and the Roman painter-patriot Nino Costa who frequented the progressive Caffè Michelangelo<sup>3</sup>. He emerged from this period with an enhanced technical proficiency and a signature style that gave material form to the visionary workings of his fertile imagination, and he soon garnered critical notice and widespread recognition in America for his uncanny — sometimes macabre — pictures that could only be described as “vedderesque” and which earned him the moniker of the “Edgar Allan Poe of painters”<sup>4</sup>. Vedder’s formative experiences amid the vibrant artistic milieu that congregated under the liberal auspices of the Grand Duchy of Tuscany at mid-century uniquely positioned him to become a leading figure in transatlantic processes of cultural exchange in the second half of the nineteenth century.

Elihu Vedder was born in New York City on 26 February 1836 to parents who were both proud descendants of the early Dutch settlers of New York, known as Knickerbockers. His father was a struggling dentist who moved to Cuba in the wake of the Panic of 1837, and young Vedder migrated seasonally between the Spanish colony and his maternal grandfather’s rustic farm in the borough of Brooklyn, accompanied either by his mother or older brother. In the 1850s he attended boarding school on

Long Island, receiving a basic education typical of the era, and on his own he began drawing, painting in watercolor, and modeling in clay. He earned his mother's consent to pursue a career in art and, following her untimely death in 1852, his father honored her word. For about one year, around 1854-55, Vedder numbered among a handful of pupils of Tompkins Harrison Matteson in the remote rural village of Sherburne in Upstate New York. Matteson was a respected academic portrait and history painter as well as a successful illustrator, and skills such as he possessed were in great demand in New York at a time when popular journals increasingly relied upon engraved pictorial accompaniments to their letterpress to grow their circulation<sup>5</sup>.

Vedder's father next agreed to sponsor his promising twenty-year-old son's trip to Europe to study in the great capitals of art. By now, a period of foreign training had become de rigeur for ambitious painters of Vedder's generation, and Paris, with its École des Beaux-Arts, annual Salons, system of independent ateliers, and cultural resources, was generally considered to be the world epicenter of the fine arts. Thus, when Vedder departed New York on 29 July 1856 his destination was the French capital, where he soon became a student of the elderly painter François-Édouard Picot. Vedder's choice was an unusual one as most of his countrymen opted for the more fashionable and liberal-minded studio of Thomas Couture, who was more than twenty-five years Picot's junior<sup>6</sup>. Writing in the "Bulletin of the American Art-Union" in 1850, one of Couture's former students disparaged Picot as "a servile teacher of all the academic rules of drawing," whereas "M. Couture prefers his pupils to have mastered the rudiments of drawing before they enter his atelier, as it leaves him to teach them solely *how to paint*"<sup>7</sup>. It was a criticism that Vedder apparently was sensitive to, as he wrote years later in his memoirs *The Digressions of V* (Boston, 1910): "Had I fallen in with some of the American students of Couture, I might have gone there and gotten over a faithful but fiddling little way of drawing which hangs around me yet"<sup>8</sup>. Vedder recollected, however, that he approached Picot not only because he had won the Prix de Rome in 1813 but also had produced more Prix de Rome winners than anyone else at the time. Vedder's assignment was drawing from plaster casts after the antique, an intermediate step between copying from engravings and working from the living model in the traditional academic curriculum. It was monotonous, unrewarding work, but it may have had its desired effect as Vedder became a consummate draftsman, as epitomized by the fifty-four original illustrations that he drew for the universally acclaimed edition of *The Rubáiyát of Omar Khayyám* (Boston, 1884). His paintings, too, are characterized by an assured line, restrained brushstroke, and sober coloring that owe, in part, to this early discipline.

After eight months in Paris Vedder departed for Italy in April 1857, traveling to Rome, Florence, and Venice over several months before returning around August to the Tuscan capital, where he resumed the academic regimen that he had begun

## imagines

in Paris, albeit with greater autonomy. In the nineteenth century, Florence and its royal academy, first under the directorship of Pietro Benvenuti from 1804 to 1844 and then that of his student Giuseppe Bezzuoli from 1844 to 1855, were understood to be comparatively receptive to the progressive tenets of French Romanticism and had, according to Norma Broude, an “antineoclassical attitude”<sup>9</sup>. That Vedder probably was aware of this pro-French disposition is supported by the correspondence of Josiah Green, one of Vedder’s closest English friends who had spent five years with Couture before moving to Florence in 1859. Green wrote to a mutual friend who remained in Paris: “Couture is thought to be the leading figure painter by the painters here, and to have been his pupil is esteemed the height of Fortune’s favor [...] for here French painting is all the rage. Unfortunately, the young men imitate it through the medium of lithography, after Decamps and Troyon, which leads to painting heavily and making black shadows. The only picture that they know of Couture’s is the *Fool*<sup>10</sup>, a picture that Couture considers unfinished”. He concluded by saying: “[...] do not fail to say something to Couture of the admiration that his talent inspires to the Italians”<sup>11</sup>.

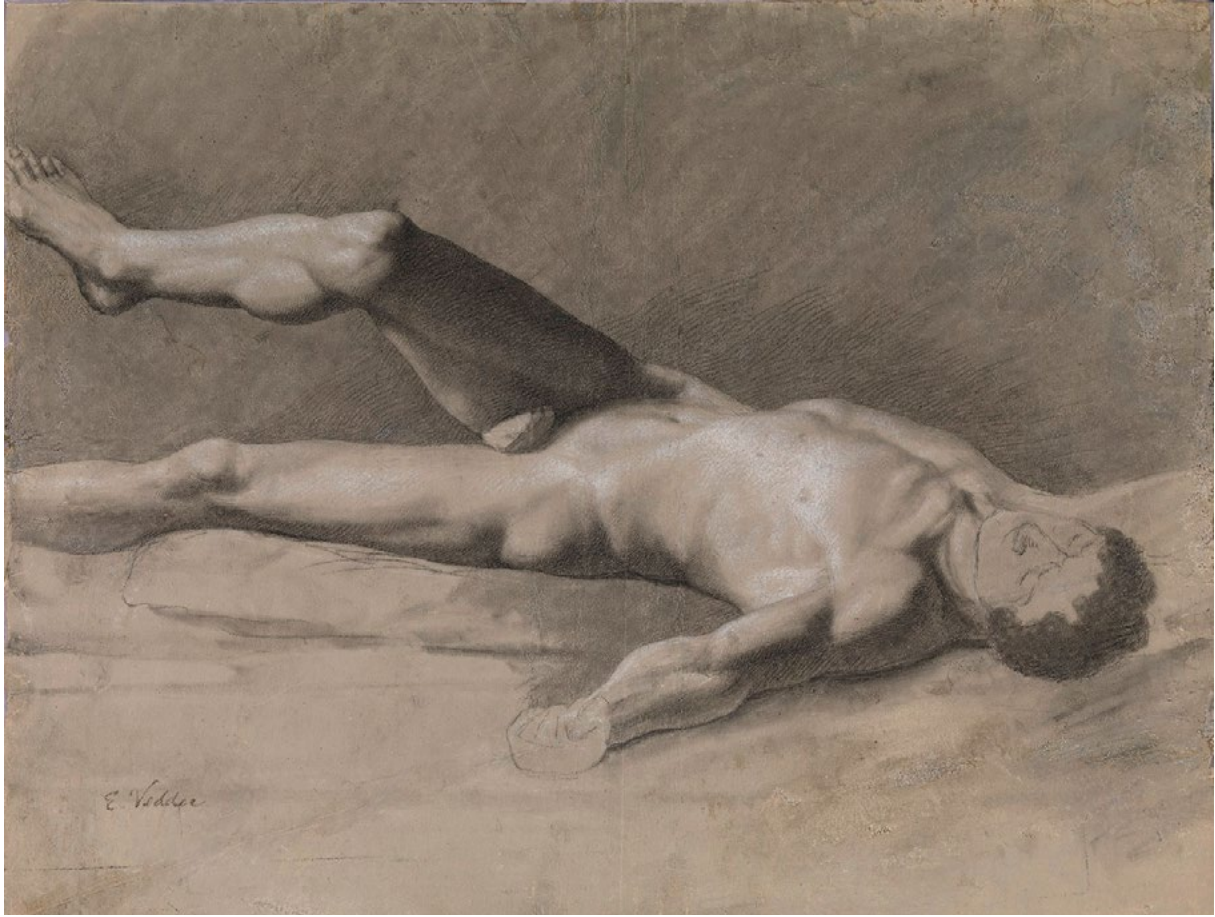
The seminal influence of modern French painting upon the nascent Macchiaioli group at mid-century, especially the work of Rosa Bonheur, Alexandre-Gabriel Decamps, and Constant Troyon, has often been remarked upon, but the question of when and where they could have seen representative examples in Florence has remained largely unanswered. While some scholars emphasize the trip that Saverio Altamura, Serafino De Tivoli, and Domenico Morelli made to Paris in 1855 to attend the Salon, their verbal descriptions of the qualities they admired in the works that they saw there — especially the “violent chiaroscuro” of Decamps — seem insufficient as the guiding impetus for the founding of one of the most visually compelling and historically significant artistic movements of the nineteenth century. Others speculate that the private collection of modern French paintings that Anatole Demidoff assembled in his villa at San Donato on the outskirts of Florence may have been a place where some Macchiaioli painters could have seen paintings by Decamps, Troyon, Bonheur, and the Barbizon school; however, the likelihood of this has proved to be problematic based upon documentary evidence<sup>12</sup>. Green’s firsthand account of the contemporary scene is therefore important because it confirms that there was a perceived artistic affinity between the two art capitals of Paris and Florence and that much of the French influence was transmitted through reproductive prints, not through a direct knowledge of original paintings and drawings.

Vedder related an anecdote that corroborates Green’s observations and suggests that Nino Costa functioned as a conduit for the dissemination of modern French prints among Florentine artists when the Roman arrived in the autumn of 1859, writing: “I first met Costa in Florence. The French held Rome and Civita Vecchia

[sic], and there was a lull. Costa had left off fighting and had come on to Florence and resumed his painting. He had brought with him some splendid lithographs by Déschamps [sic]; particularly fine was the *Defeat of the Cimbri*<sup>13</sup>. I thus became acquainted at the same time with both Masters. Costa and I became and remained friends from that day on”<sup>14</sup>. While Costa’s pivotal role in the transnational exchange of artistic trends in the mid-nineteenth century was widely acknowledged during his own lifetime and subsequently<sup>15</sup>, Vedder’s recollection has, to my knowledge, gone unnoticed by art historians. That Costa was largely responsible for introducing the lithographic work of Decamps into the Tuscan capital in 1859 is an intriguing premise that warrants further research.

As he had in Paris, Vedder sought out a respected private instructor and commenced a regimen under Raffaello Bonaiuti<sup>16</sup>, a professional copyist and intermediary draftsman known for making highly finished drawings after paintings by Fra Angelico, Fra Bartolomeo, Raphael, and others for use by etchers, such as Domenico Chiossone and Antonio Perfetti. In 1858, precisely when our artist was in Florence, a correspondent for Turin’s “*Rivista Contemporanea*” lavished praise on Bonaiuti as an “able and conscientious draftsman [...] whose modesty and singular love for art, rather than ingenuity, earned him the love and the reverence of the good”<sup>17</sup>. Girolamo Gargioli’s book *Il parlare degli artigiani di Firenze* referred to Bonaiuti as “an extremely modest artist with ancient customs, who naturally had the creative power to be among the best painters of our time, and who was surpassed by no one in interpreting the works of the ancients with truth and intelligence”<sup>18</sup>. Vedder concurred with these assessments of his tutor’s humility, perseverance, and erudition, writing: “My old master in drawing was a man of another age, an old-fashioned Florentine. He was a mild, faded-looking man, but hid under that exterior an iron will. He had once been given the commission to make drawings of most of the marbles in the Vatican Gallery, and had taken advantage of that opportunity to study them for his own improvement, so that I cannot conceive of anyone understanding the antique better than he did. His explanations and illustrations of the Elgin marbles given me during his lessons were beautiful, and I felt quite unworthy of the privilege”<sup>19</sup>.

I am aware of only one other American who studied under Bonaiuti and that is the Virginia sculptor Edward Virginius Valentine, who was in Florence in 1860-61 after a period with Couture. Valentine also frequented the Museum of Zoology and Natural History, commonly known as La Specola<sup>20</sup>, perhaps on the recommendation of Bonaiuti, and it is not unreasonable to suppose that Vedder likewise might have benefitted from access to the museum with its displays of wax anatomical figures and body parts. This famed collection, opened in 1775 by Grand Duke Peter Leopold of Tuscany, was visited by many American artists throughout the nineteenth century, from Rembrandt Peale in 1829, Sanford R. Gifford in 1856, to Vedder’s good friend

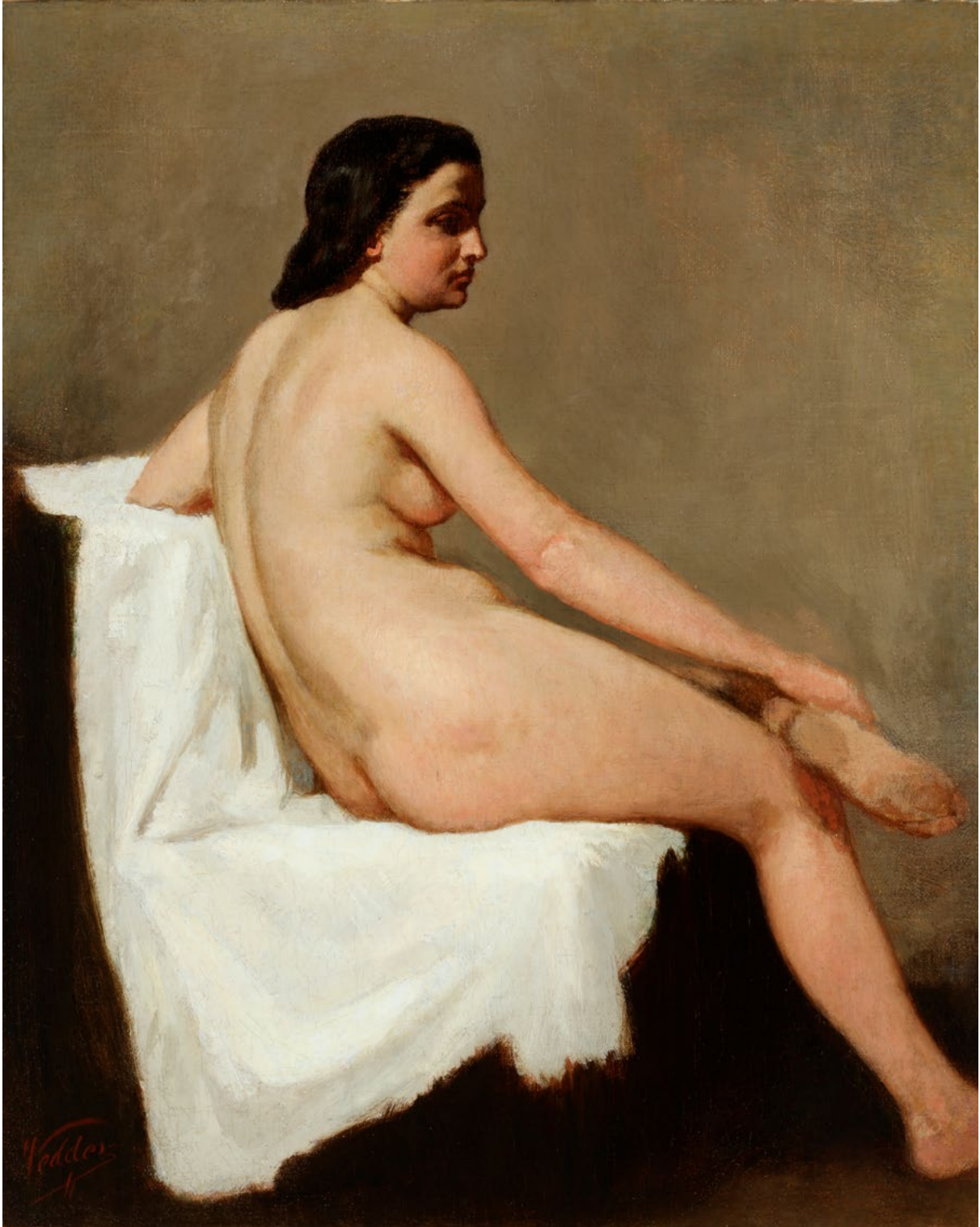


1

Elihu Vedder, *Reclining Male Nude*,  
ca. 1857-60, graphite and white chalk on blue laid paper, 40.6 x 52.8 cm,  
private collection (photograph: J. F. McGuigan).

Albert Henry Baldwin, who wrote in 1860: “I am studying up anatomy. There is a splendid museum here with very numerous and beautiful anatomical models in wax—every bone and muscle is duly illustrated”<sup>21</sup>. It is, frankly, inconceivable to think that Vedder was not at least familiar with these well-known rooms and the opportunities that they afforded for learning anatomy.

Baldwin additionally reported: “There is an Academy — free — with antique and life schools. I draw occasionally in the former, and every evening at a private life school where we have the nude one week and costumes the next — the latter is stunning”<sup>22</sup>. The private life school that Baldwin referred to was almost certainly the Accademia Galli, which Valentine also attended<sup>23</sup> and Vedder remembered for its “little smoky, dim oil-lamps”<sup>24</sup>. Vedder’s drawing of a *Reclining Male Nude* (fig. 1) probably was made at the Accademia Galli as the pose of the model was informed by visual antecedents from within Florence’s own estimable artistic tradition, in Benvenuti’s



**2**

Elihu Vedder, *Study of a Model (Female Nude)*,  
ca. 1857-60, oil on canvas, 33.5 x 27.3 cm,  
private collection (photograph: J. F. McGuigan).

## imagines

painting of *The Death of Abel* (1828, Florence, San Lorenzo, Cappella dei Principi) and Giovanni Dupré's more recent *Dead Abel* (1842, St. Petersburg, Hermitage), one of the masterpieces of Tuscan Romantic sculpture. The subject proved to be of abiding interest to Vedder who later completed a large composition of *The Death of Abel* (*The Dead Abel*) (1869, Fine Arts Museums of San Francisco) with the arms similarly positioned. The skillful modeling in charcoal heightened with white, convincing foreshortening, and use of blue-gray paper to establish a unifying middle tone demonstrate a degree of sophistication in our student at this early date, in spite of its state of unfinish.

It is certain that Vedder painted this *Study of a Model (Female Nude)* (fig. 2) at the Accademia Galli one night as he wrote on the back of the canvas: "Study — Galli Academy, Florence. Europe 1st time". The dull gray walls and austere backdrop, devoid of narrative props or ornament, were typical of academic settings in this era, as they encouraged artists to concentrate on line over color and the formal aspects of composition over the distinguishing features of the individual. The model's placement, sinuous posture, and elongated spine and limbs are indebted to Jean-Auguste-Dominique Ingres's *Grand Odalisque* (1814, Paris, Musée du Louvre), a touchstone of French Romantic painting. Long after his years of residence in Rome (1806-20 and 1835-41) and Florence (1820-24), Ingres's influence remained tangible in the work of Bezzuoli and Lorenzo Bartolini in Florence and Luigi Mussini in Siena, again reflecting a receptiveness to French impulses among the liberal-minded protagonists in Tuscan academic circles.

Another facet of Vedder's ongoing education was painting copies after the old masters in the galleries of the Uffizi and the Pitti Palace. Copying in the royal collections was strictly regulated and Vedder had to apply for the privilege under the auspices of his local banker, George D. Maquay of the respected firm Maquay and Pakenham, who vouched for him in a letter dated 30 October 1857, and he was granted permission for a period of twenty days on 3 November<sup>25</sup>. The practice of copying suffered from many negative connotations due to its association with the numerous professional painters of varying degrees of competence who inhabited the galleries fulfilling commissions for a thriving, but largely undiscerning, international market; it was, however, considered a valuable pedagogical instrument within the academic curriculum — the French Academy in Rome was established in 1666 specifically for the production of highly finished literal copies by the pensioners in service to the king — for it was believed that the emulation of great works of art had a salutary effect on emerging artists by training the eye, improving executive ability, and fostering discrimination. It is likely that Bonaiuti, himself a well-known and admired copyist, encouraged his maturing student to try his hand at it.

According to his own list of works sold from 1856 to 1907, published as an appendix to his memoirs, Vedder painted a copy after a portrait by Rembrandt that was purchased for the respectable sum of forty American dollars by an unidentified



**3**

Elihu Vedder, *Sketch after Veronese's "Martyrdom of Saint Justina"*,  
ca. 1857-60, oil on artist's board, 14.8 x 18.5 cm,  
private collection (photograph: J. F. McGuigan).

college in the American South. It probably was either Rembrandt's *Self-Portrait as a Young Man* or *Self-Portrait as an Old Man*, both of which are now in the Uffizi, but we cannot know for certain as the copy is unlocated<sup>26</sup>. Although the private consumption of copies as a predominantly middle-class pursuit in the nineteenth century has been well-documented, the collecting of them by secular public institutions for their moral and civic function — frequently aimed at socio-economically disadvantaged audiences in urban centers — has gone largely unrecognized. Virginia Nixon, writing about museums of copies, noted: "Indeed, public perception often came to regard art as a substitute for religion in terms of its ability to help create good citizens from potentially disruptive, even criminal elements, and thus lower-class viewers assumed special importance. The ennobling effects of art were assumed to arise from both the aesthetic experience engendered by outstanding artworks and through uplifting



## imagines

subject matter”<sup>27</sup>. Especially in the New World, where few original old master paintings existed, the acquisition of copies, as well engravings and casts of antique sculpture, for their didactic value was an act of democratization. In this context, verisimilitude to the original was of paramount importance and we may assume, therefore, that Vedder’s copy after Rembrandt was as faithful as he could manage.

Vedder also completed in the Uffizi a *Sketch after Veronese’s “Martyrdom of Saint Justina”* (fig. 3)<sup>28</sup>, in which he painted quickly and succinctly on a small scale in order to convey the essence of the narrative, as well as the brilliant chromatism and shimmering play of light and shadows deployed by Veronese. This type of work, known as a sketch copy, was an intimate act of discovering and appropriating the creative genius that lay behind the original — a loose interpretation, not a slavish imitation. As James Jackson Jarves, the noted American critic and pioneering collector of early Italian Renaissance paintings, astutely judged: “While in Italy, Vedder manifested a keen appreciation of the best elements of its old art. A close, indefatigable student, he never became a mere copyist, but, making notes of ideas and technical details, assimilated to himself much of the lofty feeling and strong manner of the world’s masters in painting”<sup>29</sup>. Whereas literal copies typically were sold, sketch copies usually remained in the private possession of the artist as a sort of talisman in the studio. Our artist was no exception as this work descended in his family, and Veronese, and the Venetian school more broadly, continued to be a point of reference for him, as his wife Carrie noted about his recent progress in an 1876 letter: “First, his work *The Cumaean Sibyl* is coming on gloriously, astonishing himself as well as all his friends. He has been studying all during the fall old Italian works on the Venetian painters and their methods — Boschini and other authors — and before beginning, laid down a course for himself which thus far, as I said, works splendidly”<sup>30</sup>. In his book *La Carta del navegar pitoresco* [sic] (Venice, 1660) Marco Boschini defended the painterly technique and visible brushwork that were characteristic of the Venetian school and elevated the aesthetic of the sketch from a matter of marginal interest to one of central artistic inquiry<sup>31</sup>.

Vedder lodged in several places over the years<sup>32</sup> and his studio was in a house that he shared with the exiled Pugliese painter and revolutionary Francesco Saverio Altamura and the British Pre-Raphaelite painter Jane Eleanor Benham Hay on the banks of the Torrent Mugnone on the outskirts of Florence leading to Fiesole. “In a house near the bridge, three of us lived and worked”<sup>33</sup>, Vedder stated matter-of-factly; but the circumstances were more complicated as Altamura and Hay were intimately involved with each other and both had separated from their spouses. They each had a son from their previous relationships living with them and went on to have children together out of wedlock. Vedder could not have been unaware that their living arrangements scandalized the Anglo-American colony in Florence, but he made no

mention of the unconventional situation. Some of Hay's paintings, such as *England and Italy* (1859, unlocated), *The Reception of the Prodigal Son* (ca. 1862, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum), and *A Florentine Procession* (ca. 1867, Cambridge, Homerton College), combine religious, historical, and genre elements with a medieval figurative tradition in a highly synthetic style of Romanticism closely associated with the political and civic aspirations of the Risorgimento<sup>34</sup>. Meanwhile, Altamura, with his background in the realistic *veduta* landscape tradition of Naples, involvement with the plein-air painters of the so-called School of Staggia, exposure to avant-garde French painting in Paris in 1855, and use of a black mirror, or darkened concave lens, to exaggerate light and shaded areas, influenced many painters in Florence and probably Vedder as well<sup>35</sup>. "A wonderfully clever man", Vedder deemed his housemate, "whose style changed with every passing whim of the artistic world, and whose facile hand often ran away with his head"<sup>36</sup>.

It is tempting to speculate that Altamura was responsible for introducing Vedder to the Caffè Michelangelo at via Larga 41-43 (now via Cavour 21), the favorite haunt of the Macchiaioli painters, where the young American became a regular<sup>37</sup>. This establishment was the epicenter of artistic, social, and political fomentation in Florence, and was likened to Paris's iconic Café Momus as portrayed by Henri Murger in *Scènes de la vie de bohème* (Paris, 1851) by Carlo Del Bravo: "The language of that 'true bohemian' was at the same time extravagant technical paradoxical ironic intelligent; there were unheard of aphorisms about art; the conversation was such that the waiter who served them had become an idiot in the prime of life"<sup>38</sup>. Aside from our artist's own recollections that he was a regular customer at the Caffè Michelangelo and known among its habitués, a letter to Vedder dated 1865 — years after he had left Florence — from an English friend substantiates his presence there: "After walking up the Via Larga I dropped into the Michelangiolo [sic] in hope of finding [De] Tivoli there, so as to ask if he had heard anything of you, but he was not there, and I did not recognize any of your old friends"<sup>39</sup>. This anecdote also implies that Vedder perhaps maintained friendships he had made in Florence long after he returned to the United States. In *Digressions* Vedder mentioned many of the Italians in his social orbit in Florence, most of whom were patrons of the Caffè Michelangelo, including Cristiano Banti, Gaetano Bianchi, Vincenzo Cabianca, Nino Costa, Michele Gordigiani, Stanislao Pointeau, Michele Rapisardi, and Angelo Tricca. He also remembered going with many of them to the demonstrations against Grand Duke Leopold II and his peaceful departure from Florence on 27 April 1859: "There had been much plotting in the Caffè Michelangelo. I had not been taken into the plot, but being a rank republican was considered one of them"<sup>40</sup>.

We thus see that Vedder was socially affiliated with and politically sympathetic to the iconoclastic members of the Macchiaioli, and there are many readily apparent

## imagines



### 4

Elihu Vedder, *Fiesole*, 1859,  
oil on canvas, 38.1 x 74.3 cm, Detroit Institute of Arts,  
Founders Society purchase with funds  
from Mr. and Mrs. James S. Whitcomb (work in public domain).

similarities in subject and style between the paintings of his Florentine period and theirs that certainly suggest an affinity, if not a reciprocal influence exactly. The location of his studio and living space also placed him alongside them, as he noted: “The banks of the Mugnone torrent, which runs around a part of Florence past the Porta San Gallo, used to be a favorite walk among the clients of the Caffè Michelangelo [...]. On the high banks of this stream, overlooking the country [...] we walked and settled all the great questions of the day. Following up the stream, you finally reached the spot where it passes under a bridge at the foot of the long ascent which leads to Fiesole”<sup>41</sup>. Vedder’s painting of the Mugnone, known today simply as *Fiesole* (fig. 4), resembles other views of the streambed by the Macchiaioli, for instance Giuseppe Abbati’s *Il Mugnone alle Cure* (ca. 1865, oil on panel, private collection) and Odoardo Borrani’s *Il Mugnone* (ca. 1865, oil on panel, Rome, GNAM). Evident in these works is a mutual interest in depicting the built environment of the Florentine landscape as a harmonious blending of history and nature, redolent of past art and literature. Vivid colors, sharp juxtapositions of light and shadow, quasi-abbreviation of forms, and long horizontal format reminiscent of the predella panels of quattrocento altarpieces were favored by many of the Macchiaioli as well as Vedder.



**5**

Elihu Vedder, *Dominicans. A Convent Garden near Florence (Three Monks at Fiesole)*, ca. 1859, oil on canvas, 29.5 x 24.1 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd (work in public domain).

In addition to the Italians of his acquaintance, Vedder naturally knew most of the Anglo-American artists then living and working in Florence. Of the many resident sculptors he mentioned were Alexander Galt, Joel Tanner Hart, his nephew Robert Hart, William Henry Rinehart, and the elder statesman of the community, Hiram Powers. Vedder's fellow painters included Baldwin, Walter Gould, Thomas Hiram Hotchkiss, Henry Augustus Loop, Abel Nichols, and Henry Wilmot Waugh. Vedder counted fewer British friends, perhaps owing to his ambivalent attitude toward Ruskinian artistic theory and the Pre-Raphaelite Brotherhood, which together dominated their aesthetic discourse. He was friends with John William Inchbold, a protégé of Ruskin, but complained: "I never could get from Inchbold a clear definition of what constituted P.-R.-ism. Going back to the art previous to Raphael? Not quite that"<sup>42</sup>. Nearer to him were the aforementioned Green and William Frederick Yeames.

In 1860 Vedder's accomplishments were acknowledged when three of his paintings were chosen for the sixteenth annual juried exhibition of Florence's Società Promotrice delle Belle Arti, a private organization of benefactors that promoted young and innovative local talent by offering an alternative venue to official academy exhibitions. Among the other exhibitors were Altamura, Cabianca, Costa, De Tivoli, Green, Hay, Pointeau, Silvestro Lega, Rapisardi,

## imagines



### 6

Elihu Vedder, *Landscape with Sheep and Old Well*,  
ca. 1857, oil on canvas, 38.1 x 72.71 cm,  
Museum of Fine Arts, Boston,  
Bequest of Charles Sumner (work in public domain).

Telemaco Signorini, and Tricca. Vedder wrote to his father optimistically: “I stand a good chance of selling something. The exhibition is only for a month [...]. You will no doubt laugh at my counting my chickens before they are hatched; however, I comfort myself with believing that pictures, like dogs, have their days, and that sooner or later the opportunity for selling will come. Besides, with all due modesty they are not so bad as I have seen and, in fact, the artists here think them pretty good”<sup>43</sup>. The first of the three works chosen by the exhibition committee was listed as *La Passeggiata de’ Frati*, which today is known as *Dominicans. A Convent Garden near Florence (Three Monks at Fiesole)* (fig. 5)<sup>44</sup>. Vedder described: “The little picture was really a sketch I made on a dark stormy day, of Fiesole with the road and cypresses coming down from it, into the foreground of which I had painted three Dominican friars, whose black and white garments carried out the feeling seen in hillside and sky”<sup>45</sup>. The second painting, entitled *Un Piccolo Paggio* (unlocated)<sup>46</sup>, depicted a seated pageboy in medieval dress playing a lute from music before him<sup>47</sup>. The third painting, *Un Paesaggio*, cannot be identified with certainty but it may be the work now titled *Landscape with Sheep and Old Well* (fig. 6)<sup>48</sup>, about which the correspondent for the “Boston Evening Transcript” wrote that its “coloring completely annihilated the two landscapes beside it”<sup>49</sup>.



## 7

Elihu Vedder, *Desolate Landscape*,  
ca. 1867, oil on canvas, 36 x 118.5 cm, private collection (photograph: J. F. McGuigan).

Vedder's entries in the 1860 Promotrice situate him among a transnational group of plein-air painters and sketchers in Florence at mid-century whose art married a direct observation of the landscape with a refined sensibility for its cultural and historical resonances, especially the writing of Boccaccio. His advancement was a source of inspiration for his colleagues, with Green declaring: "I am waiting anxiously for the spring in order to attack landscape once again. Vedder having had a great success last year, I am determined not to be behindhand"<sup>50</sup>. Hotchkiss was Vedder's most intimate friend and regular companion on sketching expeditions, with Vedder recalling that, "In Florence, Hotchkiss and myself were painting as faithfully as we knew how [...]"<sup>51</sup>. Both men painted views outside of the convent of San Miniato (figs. 8, 9), and their similarities certainly attest to the intensity of their sympathetic outlooks and may indicate that they worked side-by-side or from the same sketch<sup>52</sup>. These strongly vertical scenes, with their cloudless skies, long shadows, and sheltering trees that dominate the figures and the architecture, possess a totemic character that is wonderfully evocative of the *genius loci* of Florence.



That spring Vedder and Hotchkiss embarked on a sketching campaign through Umbria, a trip they would reprise in 1867, at which time Vedder made numerous preliminary sketches and oil studies for *Desolate Landscape* (fig. 7). Depicting Monte Catria outside of Gubbio, it captures the essential qualities of the artist's initial impressions and distills them into a timeless and hauntingly beautiful painting, reminding me of the importance that Nino Costa placed upon the concept of the *eterno bozzetto*—the first sketch—as a constant point of reference when composing a painting. The half-buried buffalo skull in the foreground may be, in fact, a reference to Costa's iconic *Donne che imbarcano legna a Porto d'Anzio* (1852, Rome, GNAM)<sup>53</sup>, the extended format of which was adopted as a hallmark of modernism by the Macchiaioli who saw it in Florence in 1859<sup>54</sup>, and Vedder's use of it here belongs to that same aesthetic mindset that continually sought to push the accepted norms of landscape painting.

In August Vedder and Hotchkiss spent three weeks in Volterra along with Waugh and Green<sup>55</sup>. Vedder wrote from the hill town: "It is about thirty-five miles from Florence, rail half the way, so we came in one day and with the exception of

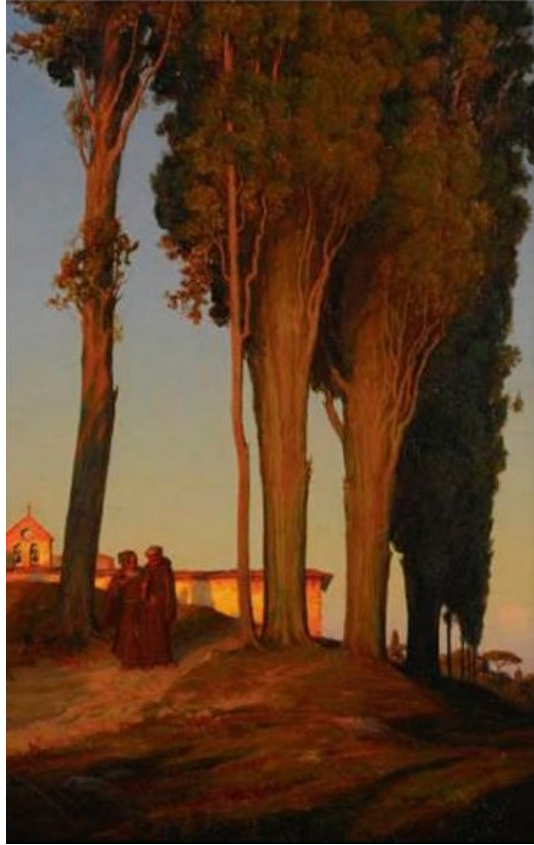


**8**

Elihu Vedder, *Cypress Trees at San Miniato*,  
by 1865, oil on paper on canvas, 24.8 x 16.5 cm,  
private collection (photograph: J. F. McGuigan).



## imagines



9

Thomas Hiram Hotchkiss, *Cypresses and Convent at San Miniato near Florence*, 1868, oil on canvas, 36.2 x 23.2 cm, private collection (photograph: J. F. McGuigan).

three rainy days at the commencement we have worked hard ever since. In fact, used up all our canvas and sent to Florence for more. So I think I shall be able to get the materials for several good pictures. It is now three weeks that we have been here and the place interests us more and more each day. It is built on the summit of a high hill, as I know to my cost, having commenced two views halfway down which I paint on in the afternoons and it takes a long and a strong pull to get up again in the evenings. [...] On one side of the town there is a great ravine, and the hillside has been crumbling away in it for centuries. [...] The rocks and all the old walls are covered with the most plentiful weeds and plants, we have been making studies of them. [...] The soil is of clay, and the gullies and pinnacles left in it by the rain make the scene one of the wildest beauty. I have commenced a painting [...] looking over the plains with the White Mountains of Carrara in the distance. There are so much and so many beautiful things to do that it almost drives us to despair, and we often vow, that if we live, we will most certainly come back here again”<sup>56</sup>. Tinged with melancholy, this last comment foreshadows the tragically early deaths that befell Vedder’s three



## 10

Elihu Vedder, *Caves of Nero, Porto d'Anzio*,  
ca. 1874, oil on canvas, 18.3 x 38 cm,  
private collection (photograph: J. F. McGuigan).

fellow travelers within the decade: Waugh returned to the United States during the final stages of consumption and died in 1863; Green passed in 1868, probably from consumption as well<sup>57</sup>; and the tubercular Hotchkiss died in the arms of the American painter, John Rollin Tilton, at Taormina in 1869 after hemorrhaging in his lungs.

Worried about the looming American Civil War and low on funds, Dr. Vedder summoned his son back to Cuba in late 1860. “And thus”, Vedder remembered, “I left Eden”<sup>58</sup>. Exempt from military duty after a hunting accident permanently affected his left arm, he returned to New York in May 1861, after a four-year absence. He eked out a living as a commercial illustrator, falling back on his earliest training under Matteson, while struggling to establish a reputation and career. He found solace, however, by retreating into the recent past: “All the little pictures I painted in Florence and all the drawings, to the most insignificant scrap, I had with me; they formed a sort of carapace or turtle’s shell in which I lived”<sup>59</sup>. He worked diligently and submitted twenty-two paintings to the Annual Exhibitions of the National Academy of Design in New York, the most prestigious venue for contemporary American art, from 1862 to 1867. Among them were some of his most iconic pictures, including *The Lost Mind*, *Lair of the Sea Serpent*, and *The Questioner of the Sphinx*. The American public, eager to escape the cruel realities of wartime, responded enthusiastically to Vedder’s imaginative and emotionally provocative works in part because their charged ambiguity resonated in that uncertain era.

## imagines

Vedder's paintings from the Civil War epoch won him accolades and became synonymous with the man for years to come.

Despite earning fame and the approbation of his peers, as evidenced by his election as an Associate of the National Academy of Design in 1864 and Academician the following year, Vedder struggled to secure patronage and, with the end of the American Civil War, he began to think of returning to Europe. Paris again was deemed to be the most advantageous place for him and he returned there in December 1865, taking a studio in Montmartre, but he was unhappy and felt misunderstood as an artist. He recalled: “[...] the French artists I did meet could see nothing in my work, for it did not resemble that of any one they knew, and so they could not classify me. The French have little respect for anything they cannot classify — which explains their slow recognition of Corot and of Millet”<sup>60</sup>. Receiving a cash windfall from the sale of some paintings, he made the impetuous decision to move to Rome the following December and rented a studio on the via Margutta, ensconced amid a transnational artistic milieu of kindred spirits.

In Rome Vedder renewed the friendship forged years earlier in Florence with Costa, who was one of the dominant figures of the cosmopolitan art scene in the capital. The American's work was included in the exhibition of the Circolo Artistico Internazionale that Costa organized at the Casina del Pincio in 1872<sup>61</sup>, and he is sometimes counted among the members of the Etruscan group formed by Costa in 1883-84<sup>62</sup>. The two men went on sketching excursions together, including one overnight trip to Velletri where they painted the same landscape but with different methods, as Vedder described: “Costa approached the subject by parallels, — prepared it with red one day, and on another inserted greys, and again went over it, then took it to Rome and painted on it from time to time for several years; that was his way. I took it by assault; he, by siege. I don't think he saw more in Nature than I did; but he saw more in Nature to paint than I did [...]. He was a fighter and a founder of a school. He believed in painting direct from Nature, with all the strength and love you are capable of; this he did, but he showed little love for those who differed from him. He delighted in stealing upon Nature in her most intimate moods — taking her by ‘tradimento’, was his very Italian expression; for he was a thoroughgoing Italian and was as great a patriot as he was a painter”<sup>63</sup>.

On another occasion in 1874 Carrie Vedder wrote about a trip that her husband and Costa took to Porto d'Anzio, along with the American painters Charles Caryl Coleman and Casimir Clayton Griswold: “The day seems very dreary, there is a driving storm outside and I feel it more than usual because Vedder went yesterday down to Porto d'Anzio for a few days' pleasure trip and I know what a disappointment it will be to him. He wanted to go last week when the weather was lovely but had to wait for Costa, an Italian artist who was going to show him things

down there”<sup>64</sup>. Three days later she reported: “Vedder came back last night from Porto d’Anzio. They had had a most delightful trip in spite of the rain. Vedder is wild about the place”<sup>65</sup>. Vedder’s paintings in and around Anzio, such as *Caves of Nero, Porto d’Anzio* (fig. 10), share in the same luminous quality of light that characterizes many landscapes of the area by Costa, who had been sketching there since at least 1852 when he finished *Donne che imbarcano legna a Porto d’Anzio*, and demonstrate the abiding influence of the older Roman on Vedder, who fondly reminisced: “Happy days! How happy are those first days of the artist’s life, passed in some solitary spot, with no thought of exhibitions or sales or ambition, painting from the pure love of it and his delight in Nature. Such work, Costa used to say, was religion”<sup>66</sup>.

## NOTES

- 1 The fundamental sources for information on Vedder are the Elihu Vedder papers; Vedder 1910; Soria 1970; Taylor 1979; and Soria 1982.
- 2 For Vedder’s student years in Florence see Elihu Vedder papers; Vedder 1910; Soria 1986; and McGuigan 2009.
- 3 Also referred to as the Caffè Michelangiolo. I am using Vedder’s preferred spelling. See Vedder 1910, *passim*.
- 4 B. Taylor, letter to the “New-York Tribune,” as quoted in *American Artists in Rome*, in “Freeman’s Journal”, 15 January 1869, p. 4.
- 5 Callow 1967, p. 99.
- 6 Besides Vedder, the only other Americans known to have studied under Picot are Edwin White in 1851, and Vedder’s traveling companions in 1856, Benjamin Henry Day Jr. and Joseph Lemuel Rhoades. Couture’s American students in the 1850s included William R. Baker, Albion Harris Bicknell, George Bernard Butler Jr., Charles Caryl Coleman, John Whetten Ehninger, Franklin Richard Grist, Thomas Hicks, William Morris Hunt, John La Farge, Henry Augustus Loop, Edward Harrison May, Thomas Satterwhite Noble, Enoch Wood Perry Jr., William Shaw Tiffany, Edward Virginus Valentine, and George Henry Yewell.
- 7 T. H. [Thomas Hicks], *Parisian Hints for Artists*, in “Bulletin of the American Art-Union” 5, August 1850, p. 75.
- 8 Vedder 1910, p. 129.
- 9 Broude 1987, p. 22.
- 10 Possibly Couture’s painting known as *The Madman (Le fou) (Il pazzo nella cella)*, n.d., oil on canvas, Milan, Pinacoteca di Brera.
- 11 Josiah Green to George Yewell, 26 January 1860, George Henry Yewell papers.
- 12 On the subject, see Broude 1980; Broude 1987; and Spalletti 1996.
- 13 Alexandre-Gabriel Decamps, *The Defeat of the Cimbri*, 1833, oil on canvas, Musée du Louvre.
- 14 Vedder 1910, pp. 372-73.
- 15 See, for example, Agresti 1904; Dini – Frezzotti 2009; and Schmidt 2016.
- 16 Also referred to as Bonajuti, Buonajuti, and Buonaiuti. I am using Vedder’s spelling. See Vedder 1910, pp. 151-53.
- 17 *Corrispondenza Toscana*, in “Rivista Contemporanea” 13, 26 April 1858, p. 134 (translation my own).
- 18 Gargioli 1876, p. 255 (translation my own).
- 19 Vedder 1910, pp. 151-52.
- 20 Valentine 1929, p. 59.
- 21 Albert H. Baldwin to George Yewell, 3 December 1860, George Henry Yewell papers.
- 22 *Ibid.*
- 23 Valentine 1929, p. 59.

## imagines

- 24 Vedder 1910, p. 164.
- 25 Barker 2008, n.p.; Bradley 1989, pp. 65-66.
- 26 Rembrandt's *Self-Portrait as a Young Man* (Uffizi cat. no. 00186869) was acquired by Ferdinand III of Lorraine in 1818, entered the Galleria Palatina in 1913, and was transferred to the Uffizi in 1928. Rembrandt's *Self-Portrait as an Old Man* (Uffizi cat. no. 00186867) was recorded in the collection of Leopoldo de' Medici on his death in 1675 and was transferred to the Uffizi ([polomuseale.firenze.it/inv1890](http://polomuseale.firenze.it/inv1890)).
- 27 Nixon 2006, p. 96.
- 28 Paolo Caliari, called Veronese, *Martirio di Santa Giustina, 1570-79* (Uffizi cat. no. 00099769) (<http://catalogo.uffizi.it>).
- 29 Jarves 1864, pp. 242-50.
- 30 Caroline R. Vedder to Rose Sanford, 19 January 1876, Elihu Vedder papers.
- 31 Sohm 1991, p. 1.
- 32 In 1858 Vedder listed his address with the Gabinetto Vieusseux as "Casa Sante, Borgo SS. Apostoli" and in 1859 as "Stab. Niccolini 20.70.", see *Libro dei Soci, Gabinetto Vieusseux* ([vieusseux.it/librosoci/librosoci\\_list.php](http://vieusseux.it/librosoci/librosoci_list.php)); in 1860 he states that his home address is at 20 via dei Maccheroni and his studio is at piazza dell'Indipendenza, "B", see Elihu Vedder to Dr. Elihu Vedder, 13 March 1860, Elihu Vedder papers.
- 33 Vedder 1910, p. 165.
- 34 For Hay, see Tornesello 2008 and Robinson *et alii* 1997.
- 35 For Altamura, see Farese Sperken *et alii* 2012.
- 36 Vedder 1910, p. 165.
- 37 For the Caffè Michelangelo, see Spalletti 1989.
- 38 Del Bravo 1975, p. 786 (translation my own). Agresti also made the comparison between the Caffè Michelangelo and Murger's description of the Café Momus. See Agresti 1904, p. 89.
- 39 F. C. Black to Elihu Vedder, 22 October 1865, Elihu Vedder papers.
- 40 Vedder 1910, pp. 149-50.
- 41 *Idem*, pp. 163-64.
- 42 *Idem*, p. 161.
- 43 Vedder to Dr. Vedder, 13 March 1860, Elihu Vedder papers.
- 44 Promotrice 1860, cat. 73, p. 6.
- 45 Vedder 1910, pp. 164-65.
- 46 Promotrice 1860, cat. 139, p. 9.
- 47 Field 1860, p. 1.
- 48 Promotrice 1860, cat. 147, p. 9.
- 49 Field 1860, p. 1.
- 50 Josiah Green to George Yewell, 26 January 1860, George Henry Yewell papers.
- 51 Vedder 1910, p. 161. For Hotchkiss, see Novak - Felker 1993.
- 52 A page from an 1859-61 sketchbook by Hotchkiss (private collection) includes a watercolor that bears marked similarities between both the Vedder and Hotchkiss paintings and may have served as the common source for both men.
- 53 For the iconography of the buffalo skull, see Marigliani 2013, pp. 130-31.
- 54 Bon Valsassina 1990, p. 437 and Marigliani 2013, p. 129.
- 55 *Sketchings: Domestic Art Gossip*, in "Crayon" 7, no. 11, November 1860, pp. 324-25. The anonymous author was probably also an artist. Soria initially stated that Nino Costa accompanied Vedder to Volterra, see Soria 1970, pp. 29-30; however, this is not substantiated by the historical record. Soria later corrected her error, see Soria 1982, p. 313.
- 56 Elihu Vedder to Dr. Elihu Vedder, 6 August 1860, Elihu Vedder papers.
- 57 Vedder 1910, pp. 292-94.
- 58 *Idem*, p. 172.
- 59 *Idem*, p. 190.
- 60 *Idem*, p. 292.
- 61 Agresti 1904, p. 196.
- 62 See, as one example, Sisi 2012, p. 78.
- 63 Vedder 1910, pp. 373-74.
- 64 Caroline R. Vedder to Caroline B. Rosekrans, 3 May 1874, Elihu Vedder papers.
- 65 Caroline R. Vedder to Rose Sanford, 6 May 1874, Elihu Vedder papers.
- 66 Vedder 1910, p. 166.

## BIBLIOGRAPHY

### Archival Sources

Elihu Vedder papers, 1804-1969 (bulk 1840-1923), Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

George Henry Yewell papers, University of Iowa; microfilm Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC.

### Published Sources

Agresti 1904: O. R. Agresti, *Giovanni Costa. His Life, Work, and Times*, London 1904.

Barker 2008: S. Barker, *Complete Transcriptions of All American Artists' Letters in the Historical Archive of the Uffizi Museum in Florence, 1763-1860*, ms. completed in 2008 (accessed online at academia.edu on 18 January 2017).

Bon Valsassina 1990: C. Bon Valsassina, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (edited by), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano 1990, pp. 431-68.

Bradley 1989: C. Bradley, *American copyists in the art galleries of Florence*, in M. Bossi and L. Tonini, *L'Idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Conference papers, Florence 17 - 19 December 1986, Firenze 1989, pp. 61-66.

Broude 1980: N. Broude, *The Troubetzkoy Collection and the Influence of Decamps on the Macchiaioli*, in "Art Bulletin" 62, no. 3, September 1980, pp. 398-408.

Broude 1987: N. Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*, New Haven 1987.

Callow 1967: J. T. Callow, *Kindred Spirits: Knickerbocker Writers and American Artists, 1807-1855*, Chapel Hill 1967.

Del Bravo 1975: C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie III, vol. 5, no. 2, 1975, pp. 779-95.

Dini - Frezzotti 2009: *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo: Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, exhibition catalogue (Castiglioncello, 19 July - 1 November 2009), curated by F. Dini and S. Frezzotti, Milano 2009.

Farese Sperken et alii 2012: *La patria, l'arte, la donna: Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, exhibition catalogue (Foggia, 10 November 2012 - 12 January 2013), curated by C. Farese Sperken, L. Martorelli, and F. Picca, Foggia 2012.

Field 1860: Ex-Fiel! [Kate Field], *Modern Art in Florence*, in "Boston Evening Transcript", 6 July 1860, p. 1.

Gargioli 1876: G. Gargioli, *Il parlare degli artigiani di Firenze. Dialoghi ed altri scritti*, Firenze 1876.

Jarves 1864: J. J. Jarves, *The Art Idea: Sculpture, Painting, and Architecture in America*, 5th ed., Boston 1864.

Marigliani 2013: C. Marigliani, *I pittori di marine lungo la costa Laziale: Anzio e Nettuno luoghi d'elezione*, Anzio 2013.

McGuigan 2009: M. K. McGuigan, *A Garden of Lost Opportunities: Elihu Vedder in Florence, 1857-1860*, in S. Salenius (edited by), *Sculptors, Painters, and Italy: Italian Influence on Nineteenth-Century American Art*, Saonara 2009

Nixon 2006: V. Nixon, *Egerton Ryerson and the old master copy as an instrument of public education*, in "Journal of Canadian Art History" 27, 2006, pp. 94-113.

Novak - Felker 1993: *Dreams and Shadows: Thomas H. Hotchkiss in Nineteenth-Century Italy*, exhibition catalogue (New York, September 1993 - January 1994), essay by B. Novak and catalogue by T. Felker, New York 1993.

Promotrice 1860: *Catalogo delle opere ammesse alla esposizione solenne della Società Promotrice delle Belle Arti in Firenze Anno 1860 sedicesimo sociale*, Firenze 1860.

Robinson et alii 1997: A. Robinson, J. Purkis, and A. Massing, *A Florentine Procession: a painting by Jane Benham Hay at Homerton College Cambridge*, Cambridge 1997.

Schmidt 2016: A. Schmidt, *Nino Costa (1826-1903): transnational exchange in European landscape painting*, Milan 2016.

Sisi 2012: C. Sisi, *Tuscan Hours*, in *Americans in Florence: Sargent and the American Impressionists*, exhibition catalogue (Florence, 3 March - 15 July 2012), curated by F. Bardazzi and C. Sisi, Venice 2012.

Sohm 1991: P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge 1991.

Soria 1970: R. Soria, *Elihu Vedder: American Visionary Artist in Rome (1836-1923)*, Rutherford 1970.

Soria 1982: R. Soria, *Dictionary of Nineteenth-Century American Artists in Italy, 1760-1914*, Rutherford 1982.

Soria 1986: R. Soria, *La Firenze del giovane Vedder, artista americano*, in M. Bossi and L. Tonini, *L'Ida di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Conference papers, Florence 17-19 December 1986, Firenze 1989, pp. 93-98.

Soria 1989: R. Soria, *An American Macchiaiolo: New Insights into Elihu Vedder's Florentine Experience, 1857-1860*, in I. Jaffe (edited by), *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, New York 1989, pp. 165-75.

Spalletti 1989: E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Roma-Milano 1989.

Spalletti 1996: E. Spalletti, *La collezione moderna di Anatolio Demidoff*, in L. Tonini (edited by), *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, Firenze 1996, pp. 193-226.

Taylor et alii 1979: *Perceptions and Evocations: The Art of Elihu Vedder*, exhibition catalogue (Washington, DC, 13 October 1978 - 4 February 1979; Brooklyn Museum, 28 April - 9 July 1979), essays by J. C. Taylor, J. Dillenberger, R. Murray and R. Soria, Washington, DC 1979.

Tornesello 2008: S. Tornesello, *Jane E. Benham Hay: una pittrice preraffaellita a Firenze negli anni del Caffè Michelangelo*, in "Antologia Vieusseux" n.s. a. XIV, no. 40, January - April 2008, Firenze 2008, pp. 49-71.

Valentine 1929: E. G. Valentine, *Dawn to Twilight: Work of Edward V. Valentine*, Richmond 1929.

Vance et alii 2009: W. L. Vance, M. K. McGuigan, J. F. McGuigan Jr., *America's Rome: Artists in the Eternal City, 1800-1900*, exhibition catalogue (Cooperstown, 23 May - 31 December 2009), curated by P. S. D'Ambrosio, Cooperstown 2009.

Vedder 1910: E. Vedder, *Digressions of V: Written for His Own Fun and That of His Friends*, Boston 1910.







**Lucia Mannini**

## *E UN GIORNO UNA SIGNORA...*

Intrecci culturali tra Firenze e gli Stati Uniti nelle arti decorative.  
Dall'ebanisteria alle arti del filo, tra collezionismo, produzione e filantropia

Per le arti decorative il Novecento si apriva in Italia con il vasto evento della Esposizione internazionale di Torino del 1902. Opportunità di confronto per molte nazioni straniere, fu per l'Italia determinante campo di prova, dove le consolidate capacità artigianali erano chiamate a interpretare le istanze di un linguaggio nuovo. Le difficoltà incontrate nell'attribuire un nome a questo nuovo linguaggio, poi definito Liberty, corrispondevano a quelle affrontate nel trovare una linea formale che rispondesse al gusto moderno, ma al tempo stesso dimostrasse un'impronta nazionale. Se la ceramica e la grafica italiane già alla metà degli anni novanta dell'Ottocento avevano dato prova di ricerche individuali ed esiti innovativi, maggiore preoccupazione era riservata al comparto del mobilio, che mostrava timidi segnali di svecchiamento, destreggiandosi a fatica tra i modelli stranieri e quelli della tradizione. Tralasciando le composizioni eclettiche e storiciste, la Toscana si imponeva all'attenzione del pubblico e della critica intervenuti nel 1902 a Torino grazie all'Arte della Ceramica di Galileo Chini, che otteneva il diploma d'onore all'unanimità, e alla Società Ceramica Richard-Ginori, che ne usciva con una menzione. Nell'ebanisteria, dominata dall'alto prestigio di cui la produzione neorinascimentale continuava a godere per l'arredo delle abitazioni dell'alta società borghese, tra i pochi toscani ammessi si distinse la società Cutler & Girard che, con la linea "Belart", conquistava la medaglia d'oro<sup>1</sup> (fig. 1). Già affacciatasi con successo all'esposizione internazionale di Parigi del 1900, ora a Torino la Cutler & Girard poteva vantare un repertorio ampio, sia firmando gli arredi per gli ambienti dell'Arte della Ceramica (la camera da bagno, la sala da pranzo e la sala allestita come un elegante negozio per vendita di ceramiche), prestandosi ad assecondare le sinuosità floreali degli oggetti disegnati da Galileo Chini, sia proponendo un repertorio di mobili di ambizione moderna. In questi ultimi la critica aveva rilevato poca coerenza nella scelta dei riferimenti formali, che andavano dalle suggestioni orientaleggianti<sup>2</sup> ai modelli quattrocenteschi<sup>3</sup>, ma non erano sfuggite le qualità cromatiche ottenute dagli accostamenti di legni diversi e dagli inserti in metallo<sup>4</sup>. Non era sfuggita alla critica nemmeno l'origine straniera dei due mobiliere attivi a Firenze. Si doveva, infatti, all'americano Marshall Cutler, che si era laureato ad Harvard e aveva vissuto a Boston<sup>5</sup> prima di stabilirsi a Firenze attorno al 1889, e al più giovane Carlo Matteo Girard, nato a Firenze da madre americana e padre ginevrino<sup>6</sup>,



1

Produzione “Belart” di Cutler&Girard, Paravento in legno scolpito e laccato, 1902;  
Courtesy Mark Kavanaugh, Maison Gerard Ltd, New York.

l’aver dato vita, nel cuore del centro storico e commerciale, a uno dei rari e preziosi, seppur brevi, episodi fiorentini di avvicinamento al Liberty, sul quale rimangono ancora molti aspetti da approfondire, a partire dalle biografie dei protagonisti?

Di Marshall Cutler sappiamo che era giunto a Firenze con la moglie Helen Calista Bell, della quale si sarebbe persa memoria, se il suo nome non fosse stato legato alla collezione di *samplers*, o imparaticci, cioè gli esercizi di ricamo destinati all’educazione femminile o all’avviamento al lavoro, custodita oggi in parte al Museo di Casa Davanzati di Firenze<sup>8</sup> e in parte al Museum of International Folk Art di Santa

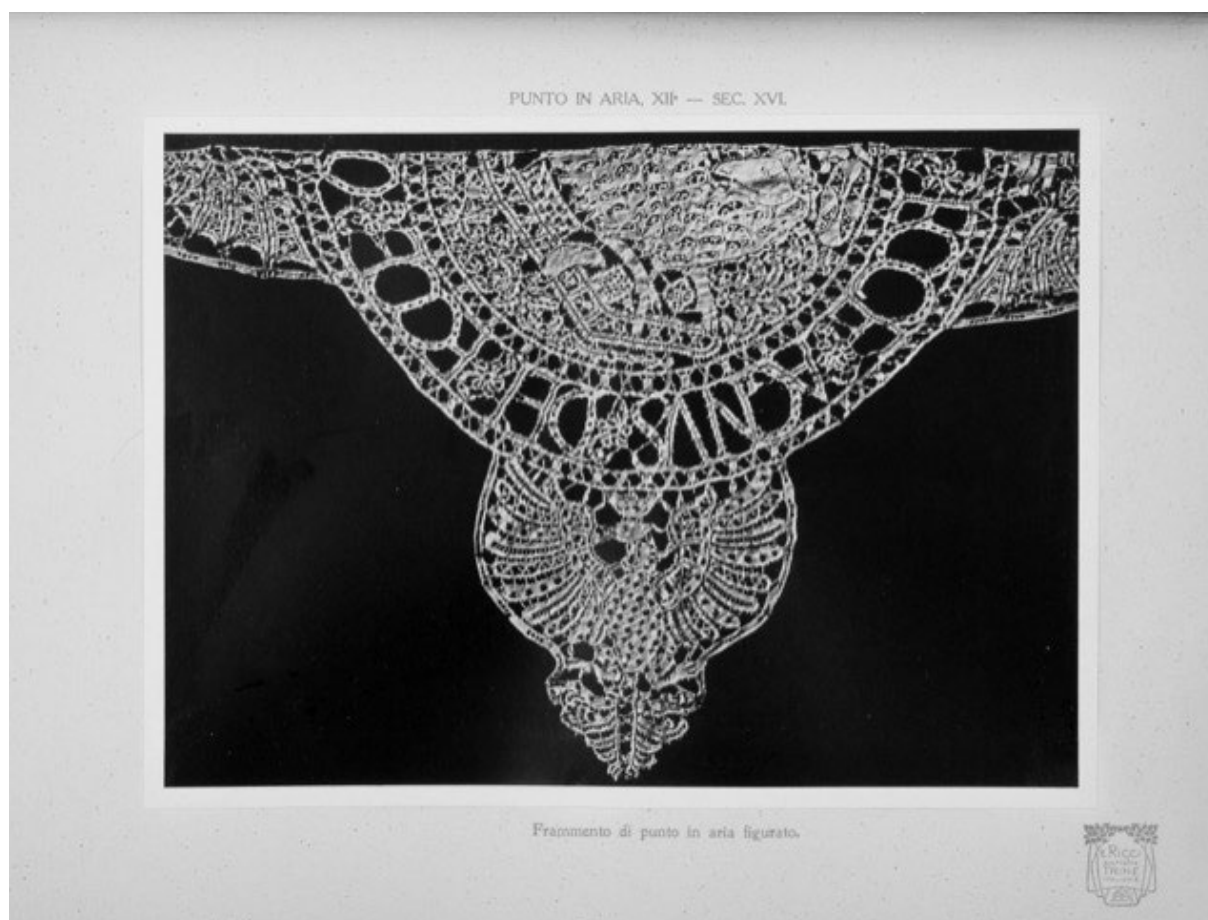


2

Martha Harvey, Impraticcio; Firenze, Museo di Palazzo Davanzati, già collezione Marshall e Helen Cutler (cat. 00645824).

Fe, New Mexico<sup>9</sup>. Sebbene poco ci sia stato possibile ricostruire sui Cutler, bostoniani di nascita e fiorentini d'adozione, la loro ampia collezione di imparaticci, che annovera esemplari realizzati tra la fine del Seicento e la fine dell'Ottocento, tra Europa e America, è specchio di quell'interesse verso questo genere "minore" della produzione tessile che accomunò molti, e soprattutto molte signore dell'alta società, da una parte e dall'altra dell'Oceano Atlantico (fig. 2).

Le trame tra Italia e America sul filo del collezionismo di antichi tessuti, ricami e merletti si intessevano infatti alacramente anche nei palazzi e nelle dimore



### 3

Frammento di punto in aria figurato, collezione Florence Colgate New York  
(da Ricci 1908, tavola Punto in aria, XII).

fiorentine, dove certamente ebbe accesso Elisa Ricci<sup>10</sup>, la quale andò cercando e scegliendo gli esempi migliori “fra i tesori ignorati che giacciono nel buio delle sacrestie e nei gelosi scrigni delle dame e dei raccoglitori”, talvolta riuscendo a ottenere una fotografia appena prima che questi pregiati oggetti lasciassero l’Italia per andare a incrementare le raccolte d’Oltreoceano<sup>11</sup>. Moglie in seconde nozze di Corrado Ricci, fu seguendo il marito, nominato Direttore Generale Antichità e Belle Arti, che Elisa visse a Firenze tra il 1903 e il 1906, periodo durante il quale poté approfondire gli studi sulle arti applicate e i mestieri femminili preparando le due sontuose monografie sulle *Antiche trine italiane* per le pregiate edizioni dell’Istituto d’Arti Grafiche di Bergamo: *Trine ad ago*, edita nel 1908, e *Trine a fuselli*, nel 1911. L’imponente apparato iconografico di cui si fregia ciascun volume era da intendersi quale un museo ideale, che potesse “servire d’insegnamento, di incitamento, d’incoraggiamento alle nuove artiste dell’ago”<sup>12</sup>, ma

si rivelava altresì uno specchio del collezionismo con cui Elisa poté entrare in contatto. Pubblicati dopo il trasferimento dei coniugi Ricci a Roma, i due volumi sono infatti l'esito delle ricerche condotte negli anni immediatamente precedenti e si avvantaggiano delle frequentazioni dell'ambiente cosmopolita che si dava ritrovo a Firenze, come attesta anche il numero cospicuo di tavole che illustrano oggetti custoditi nelle raccolte di famiglie fiorentine o in quelle di stranieri residenti in città: dai pezzi fotografati presso la britannica lady Harriet Ellis Howard, terza moglie di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta, a quelli della tedesca Ida Schiff, che per il volume 1911 aveva messo "a disposizione la sua importantissima collezione di trine antiche"<sup>13</sup>, oltre ai numerosi tessuti custoditi dall'americana Edith Bronson, che avremo modo di ricordare, e di Florence Colgate, "una intelligente raccoglitrice americana" residente a New York<sup>14</sup>, conosciuta sicuramente per tramite della fiorentina Carolina Amari (fig. 3). È la stessa Elisa Ricci infatti a chiarire nell'introduzione alle *Antiche trine italiane* quanto il suo lavoro di raccolta fosse stato frutto di "collaborazione" con coloro che le avevano elargito informazioni e consigli, oltre che messo a disposizione le proprie trine, e soprattutto con "i possessori di antichi libretti di modelli, preziosi come e più dei merletti", come quelli della "contessa Rucellai Bronson (che mi lasciò pure largamente scegliere nella mirabile collezione di trine antiche fatta da sua madre, Mad. Bronson), e quelli della signorina Carolina Amari"; un ringraziamento speciale era dedicato infine alla signorina Francesca Amari, sorella di Carolina, "compagna di lavoro preziosa per la sua competenza, pel suo ardore, per la sua liberalità"<sup>15</sup>.

Francesca e Carolina Amari, erano infatti note "fra le prime a collezionare ricami e trine antiche italiane, ritrovandone il punto e risvegliando così il gusto"<sup>16</sup>. Nell'abitazione di Trespiano, dove una lapide ancora ricorda il padre storico e patriota Michele Amari, Carolina teneva la propria raccolta, ordinandola con un'inclinazione metodica e scientifica testimoniata da più fonti. Con il contributo della sorella Francesca, i tessuti venivano sistematicamente fotografati, così da comporre un vasto repertorio, che le consentiva di ampliare le sue conoscenze e competenze: per la "compiuta artista dell'ago e dei fuselli", come la ricorderà Elisa Ricci<sup>17</sup>, della quale era "amica molto intima"<sup>18</sup>, la raccolta e lo studio furono dunque premessa indispensabile alla "rinascita" di quell'arte. Accogliendo le donne del contado che avevano iniziato a presentarsi da lei per aggiustare qualche vecchio pezzo, Carolina si era trovata poi a formare attorno a sé, alla villa di Trespiano, in maniera quasi inevitabile, una vera e propria scuola<sup>19</sup>. Già nel 1903, in occasione della Esposizione e vendita del lavoro femminile nazionale, Amelia Rosselli, ribadendo il ruolo dei piccoli laboratori che davano lavoro alle donne di umili condizioni, ricordava il paziente e instancabile impegno di ricerca di Carolina e come ogni oggetto uscito dalla sua scuola sapesse mostrare un "particolare significato storico o tradizionale", una "profonda erudizione storico-artistica"<sup>20</sup>. Così, i campioni e i disegni raccolti da Carolina, ma anche quelli da

*An Italian Lace School*

One is the narrow reticella inserting which holds the parts together. Another is the wide lace, made of reticella squares sewn together. And the Roman smocking, done in even style, and held together with groups of punto riccio, is still another odd feature. The making of fine linen shirt waists, some elaborately embroidered, is one of the industries of the school.

Both the style of work and the patterns used are of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries. Many pieces are exact copies of articles of that date, preserved in families, churches or convents. They



COPY OF ROMAN BLOUSE



BAGS IN RETICELLA

xviii

represent a class of embroidery little known and more seldom seen. It is executed with the patience and artistic finish inherent in the Italian nature. The embroideries are beautiful from the decorative standpoint, and are well worth examination. They are, besides, wonderfully durable. There are pieces extant three or four hundred years old.

The clever mingling of open and close embroidery is one of the characteristic features, giving a unique individuality. This combination of open and close embroidery not only stamps the character of the finished work, but marks the period of its first manufacture. Studying the history of embroidery and lace, one comes to the conclusion that the point coupe of the end of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries characterised the first happy mingling of embroidery and lace, and marked the transition from one to the other. The first woman who, tired of working upon stuff, cut a hole in it and worked around that, had an ideal of lace making in her mind and began, however crudely, to make it.

Embroidery dates from the earliest times. Samples found in early Egyptian tombs, and pictures preserved on stone, prove that. But true lace making did not antedate the fifteenth century. Before that time embroidery upon linen, silk, satin or velvet had grown to be an elaborate art. Beginning with few and simple stitches, these tentative

## 4

Creazioni della "Scuola d'Industrie Italiane" di New York  
(da Lovett 1906, p. XVIII).

lei segnalati da studiare “nei musei, nelle raccolte private, in libri o pitture antiche”, venivano “riprodotti da operaie accuratamente scelte alle quali si chiede solamente esattezza ed intelligenza artistica, affidando a loro tutto il materiale necessario”<sup>21</sup>. Il collezionismo di antichi tessuti e lavori di filo non si esauriva dunque nel piacere del possesso o nella ricerca e ricostruzione storica, ma trovava per Carolina un esito pratico nel crearne di nuovi e incontrava un fine sociale nell’aiuto e nel sostegno che la scuola poteva offrire alla popolazione rurale femminile, mettendola in condizione di contribuire al bilancio della famiglia.

Sotto tutti questi aspetti, l’episodio della Scuola di Trespiano si inseriva in un movimento di rinascita in cui le signore, “le più alte dame”<sup>22</sup>, per usare ancora le parole di Elisa Ricci, per prime avevano preso l’ago in mano per studiare punti e disegni. Questa rinascita aveva avuto avvio nel Veneto, attorno al 1872 a Burano, dove “una dama veneziana, per soccorrere le donne di un paesetto colpito da fiera carestia, pensò di rimmetterle a lavorare a una antica trina di cui stava per smarrirsi il segreto e che le donne di quel paese aveva fatto, qualche secolo prima, ricche e famose”<sup>23</sup>: rinasceva così il punto di Burano, grazie alla contessa Adriana Marcello e alla principessa Chigi Giovannelli, con il patrocinio della regina Margherita. La riscoperta di trine e merletti si propagava poi nella Romagna, in Toscana e nel Sud Italia, sostenuta dalla nascita nel 1903 delle “Industrie Femminili Italiane”, una cooperativa con sede a Roma per la realizzazione, promozione e vendita, attraverso strade nazionali e internazionali, dei lavori di filo e dell’artigianato artistico femminile italiano. Ne era presidentessa Cora Ann Slocomb, americana che si era stabilita in Italia dopo il matrimonio con il conte friulano Detalmo Savorgnan di Brazzà: nella loro residenza estiva in Friuli, il castello di Brazzà, Cora aveva fondato nel 1891 una scuola di merletto a fuselli, la prima di molte altre analoghe<sup>24</sup>.

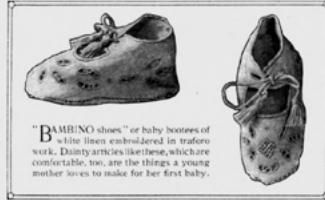
Fu da una costola delle “Industrie Femminili Italiane” che nel 1905 prese vita a New York la “Scuola d’Industrie Italiane”, al civico 28 di MacDougal Street, in “due buone stanze al primo piano, belle illuminate e ariose”, della Richmond Hill House, una *settlement house* del Greenwich Village<sup>25</sup>. Le mani di giovani donne emigrate vi producevano ricami e merletti, copiati da antichi modelli, ma adattati all’uso moderno, da commercializzare in America e in Italia (figg. 4-5). Nella ideazione e realizzazione della scuola di New York avevano giocato un ruolo di primo piano Florence Colgate – che sicuramente aveva conosciuto Carolina durante uno dei suoi viaggi in Italia e che già abbiamo ricordato tra le fornitrici di esemplari a illustrare i volumi di Elisa Ricci<sup>26</sup> – e Gino Speranza, marito di Florence, emigrato italiano di seconda generazione e avvocato impegnato nella difesa dei diritti degli immigrati<sup>27</sup>: nelle finalità culturali (il recupero della conoscenza di antichi manufatti), artistiche e commerciali (la realizzazione e vendita degli oggetti), ma anche sociali (l’aiuto alle donne immigrate), convergevano gli interessi dei due coniugi. Avviata nel novembre del 1905 con sei ragazze, dopo solo un anno la scuola ne contava ventuno<sup>28</sup>.

## Little Gifts by Italian Needleworkers



**AN EXQUISITE** book-cover in Florentine design. A colored-silk lining will enhance the beauty of the embroidery.

Embroideries Copied From Ancient Designs and Adapted to Modern Uses, as Worked by the Students of The Scuola d'Industrie Italiane of New York, at Richmond Hill Settlement House



"BAMBINO" shoes, or baby booties of white linen embroidered in traforo work. Dainty articles like these, which are comfortable, too, are the things a young mother loves to make for her first baby.



**THIS** convenient linen chateleine carrier, besides its useful qualities, a charming decoration of Italian work.



**AS A PARTY** favor, or "bon voyage" gift, this handsome pincushion will appeal to artistic tastes.

**IN** PRESENTING this page in THE JOURNAL a few words may not be amiss as to the object and scope of The Scuola d'Industrie Italiane. The Scuola was organized in response to a movement, taking place not only in Italy but in many other countries also, for a revival of the beautiful and artistic hand work of bygone centuries. Its object is twofold: the revival of this class of work, and also to give employment of an elevating character to the young women of the Italian colony of New York City.

From the first the girls have shown a remarkable aptitude, and all of the pieces exhibit a finish and workmanship of the highest order. The Scuola has had exceptional facilities for copying many of the finest and rarest pieces of ancient work; but adaptability to modern purposes, as well as the preservation of the beautiful, has been the keynote of its policy, and its products are objects for use as well as for admiration.

While it is through the larger and more elaborate pieces that the aim of the work of the Scuola is more faithfully interpreted, it also makes a number of inexpensive small articles of exquisite beauty, both in design and execution. These latter are appropriate for party favors, prizes or gifts, and are, as shown on this page, quite out of the usual.

Among them is the very useful and ornamental hatpin with the tasseled ornaments. The pin itself is of washed gold, and with the daintily-embroidered white linen top it makes a picturesque addition to a lingerie hat, or to one of light materials for evening wear. It is called the "Moderno" hatpin. Some of the other many attractive and chaste small productions of these skillful workers are the dainty collar bow, the small stickpin embroidered in the same design by which to fasten the bow, and the tiny glove-purse to hold small change. The heart-shaped pincushion seems to be a significant present for the brides of Christmas—add a row of white pins close to the corded edge; while the detachable belt chateleine, the sachet, cardcase, book-cover and all of these unusual novelties have a particular value as attractive and personal gifts, for they are made and embroidered by hand. Sometimes a deep, cream-toned linen

is used instead of the usual white, or a touch of color is given by the use of pale blue or pink thread in the embroidery, but generally the work is all white.

The oblong pillow is one of the most simple patterns and carries with it a delightful assurance of repose. The larger pillow of elaborate design impresses one with its formal beauty and shows in a better way the rare art of the Italian worker. A most dignified and suitable finish is given by the heavy white tassels. These are hand made, as are also the fancy cords and smaller tassels, buttons and trimmings used in the finishing of the various productions.

The designs presented on this page are but a few of the truly beautiful and artistic work of the Scuola. Dollies, table sets, monograms, parasols, scarfs and waists tell of its handiwork. The pupils are at the same time learning our language, and the enterprise, under the direction of its most capable staff of directors, promises to be one of mutual interest and profit to our country.



**ESPECIALLY** pleasing for a traveler's use, and with every assurance of comfort, is this cool and inviting pillow. The embroidery is one of the simple patterns.



**WHEN** a sachet is made by hand, and of good materials, as this one is, it becomes a pleasing and lasting gift instead of a useless trifle.



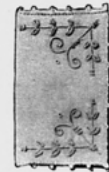
**THIS** pillow design, which illustrates well the beauty of the rare Italian art of the needle, is presented here as a matter of interest and to show one of the more elaborate pieces of work done by the Scuola.



**CHRISTMAS** dinner-table card-holder in white linen with Florentine embroidery—offset by an enameled black wooden frame.



**THE "Moderno"** hatpin is an attractive bit of the Scuola's work and one that is designed in picturesque fashion for a lingerie or an evening hat. The idea may be carried out in velvet, cloth or silk.



**HERE** is a favorite piece among the small, daintily-made articles—a cardcase in laurel design.



**THIS** unique dress accessory—the linen pin—is distinctive and dainty. The tiny glove-purse will be found most useful for small change when shopping.



**AMONG** the many desirable accessories made by the Scuola are the bewitching bow ties in many styles and designs.



**ANOTHER** appropriate small gift for Christmas is this delicate and effective design for an embroidered linen tie and pin.



**AN EXQUISITE** pair of bridal sandals, made of white linen embroidered in an effective motif from the Florentine design.



La fama di Carolina Amari, presto divenuto nome “noto anche fuori d’Italia e oltre Oceano, per i bellissimi lavori che numerosi si smerciano a New York”<sup>29</sup>, si consolidava con la guida di questa iniziativa di respiro internazionale; la sua competenza, la sua collezione, le sue relazioni e la sua capacità organizzativa irrobustivano il ponte gettato con l’America, fatto di trine e merletti antichi e moderni, di fazzoletti, camicie, copricapi, borsette, che riportavano in auge la tradizione italiana e rendevano le immigrate orgogliose delle loro radici<sup>30</sup>. “Miss Amari brought a large assortment of patterns of all styles and dates and adapted to a variety of articles, besides many samples of the work of the Italian schools, and a number of pieces of genuine antique work that were lent for the inspiration of the school. Her pieces were copied, the copies are now used as guides, and she has taken back with her samples of work done by New York pupils which will be put on exhibition at Milan and shown at the Italian schools”<sup>31</sup>. A dicembre dello stesso anno 1905 Carolina era riuscita infatti ad organizzare la prima mostra per presentare i ricami italiani al pubblico americano, mentre nel 1906 mostrava i prodotti americani al pubblico italiano all’Esposizione di Milano; sempre nel 1906 Carolina era chiamata a Boston ad allestire una mostra della sua collezione di pizzi e ricami (“many hundreds of pieces of lace and embroidery”<sup>32</sup>), teneva tre conferenze, riordinava il dipartimento dei tessili e forniva al museo una bibliografia sull’argomento<sup>33</sup>.

Attiva quindi di qua e di là dall’Atlantico, Carolina assumeva nel frattempo in Italia la direzione artistica della “Scuola del Pisciello”, che prendeva nome dalla Villa del Pisciello sul lago Trasimeno, fondata dalla marchesa Romeyne Robert Ranieri di Sorbello, un’altra americana che in Italia aveva trovato una nuova patria grazie a un marito di nobile lignaggio e aveva intrapreso un’attività filantropica legata ai lavori femminili<sup>34</sup>. La scuola, avviata già nel 1904, insegnava il ricamo alle contadine per recuperare e rilanciare i punti di antica tradizione umbra, eseguiti sui tessuti usciti dalla “Tela Umbra”, laboratorio fondato nel 1908 dalla baronessa Alice Hallgarten e dal marito Leopoldo Franchetti<sup>35</sup>. Era stata Alice ad iniziarla ai sistemi educativi di Maria Montessori, che adatterà per la sua scuola. Con spedizioni in automobile di nascosto dal marchese di Sorbello, Romeyne girava nei paesi dei dintorni per scovare i più recenti manufatti di umili lavoratrici e per i mercati in cerca di antichi ricami dai quali trarre ispirazione<sup>36</sup> o metteva in campo la sua rete di contatti nel collezionismo internazionale, che annoverava anche molte giovani americane residenti in Italia.

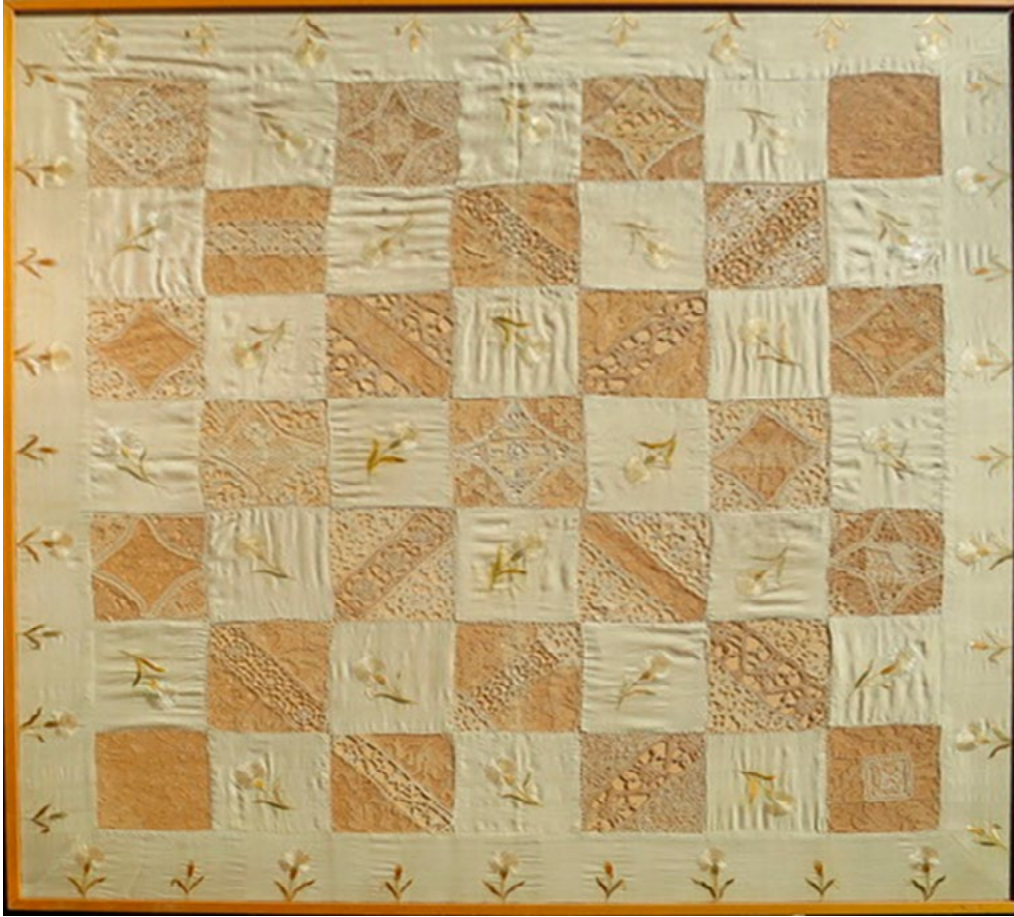
Romeyne era dunque una di quelle dinamiche figure femminili che, “all bearing long and noble Italian names”, erano a tutti gli effetti “American women, who have gone into the Old World, and are not only a credit to the titles that they bear, but an honour to the name of womanhood, for the energy and ability they have shown in advancing the condition of women in the country they have adopted as their own”<sup>37</sup>. Sotto questa descrizione rientravano, con Romeyne, la marchesa Carolina De Viti de Marco e la già ricordata Cora di Brazzà. Si dovette proprio alla infaticabile Cora, tra



## 6

Allestimento della sezione delle antiche trine italiane  
alla World's Columbian Exposition del 1893  
(da Hubert Howe Bancroft, *The Book of the Fair*, Chicago 1893, p. 271).

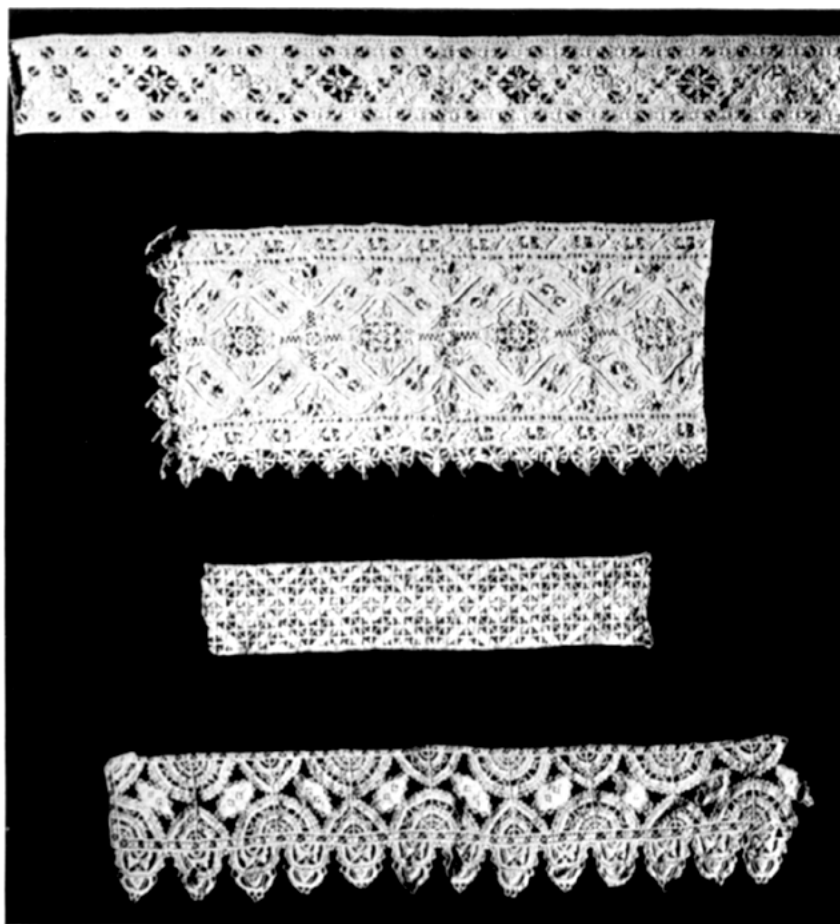
le sue innumerevoli attività, l'organizzazione nel 1893 della mostra di ricami e merletti italiani, antichi e moderni, messi a disposizione dalla regina Margherita e da nobildonne italiane, allestita nel Woman's Building in occasione della World's Columbian Exposition di Chicago (fig. 6)<sup>38</sup>. "The history of lace, from prehistoric times to the most perfect specimens of the modern school of Burano"<sup>39</sup> era scelta dunque a rappresentare la sezione italiana del padiglione dedicato alle attività femminili, in una voluta dimostrazione di continuità tra l'arte antica e la pratica contemporanea. Tra le prestatrici di "old lace" figuravano collezioniste che a lungo avevano frequentato l'Italia, come l'inglese Lady Enid Guest Layard, che già risiedeva nella veneziana Ca' Cappello circondata dalle prestigiose opere d'arte raccolte dal marito Austen Henry<sup>40</sup>, o come l'americana Katherine De Kay Bronson, che da tempo si era stabilita a Venezia, nel palazzo Alvise sul Canal Grande, luogo familiare per la ricca società internazionale che si ritrovava in Laguna<sup>41</sup>. Oltre a interessarsi delle condizioni di vita dei veneziani, elargendo aiuti ai gondolieri in difficoltà o con attività filantropiche



### 7

Composizione con antichi merletti ad ago e a fuselli, montati con garofani ricamati in seta, fine Ottocento - inizio Novecento; Firenze, collezione privata, già collezione Edith Bronson Rucellai.

che offerissero istruzione ai giovani, Katherine Bronson si era appassionata alla storia di Venezia, lasciando manoscritti di studi e alcune pubblicazioni. Nel 1882 firmava con uno pseudonimo (Caterina Cornaro, principessa di Cipro e patrona di Asolo) un articolo sulla storia e soprattutto sulla rinascita dei merletti di Burano, “equaling the ancient fabric in fineness and finish”: il testo sanciva il suo interesse per le arti del filo all’interno di quel circolo privilegiato di estimatrici<sup>42</sup>. Nelle stanze di ca’ Alvisi, infatti, Katherine aveva sistemato gli oggetti comprati nei numerosi viaggi in Europa e i più recenti acquisti veneziani: non mancavano naturalmente gli antichi tessuti, i ricami e le trine, e anche antichi indumenti ed accessori del vestiario, tutti oggetti che andavano conquistando sempre più interesse nel collezionismo internazionale. Tra i manufatti rintracciati è una composizione neorinascimentale che unisce merletti antichi, ad ago e a fuselli, con garofani – fiori cari a Katherine – ricamati in seta (fig. 7), montati secondo un gusto che trova molti confronti, a partire dalla tenda che l’amica Isabella Stewart Gardner, assidua frequentatrice dei palazzi lagunari, aveva



## 8

Oggetti dalla collezione di Ida Schiff a Cleveland  
(da W. M. M. [Milliken] 1921, p. 23).

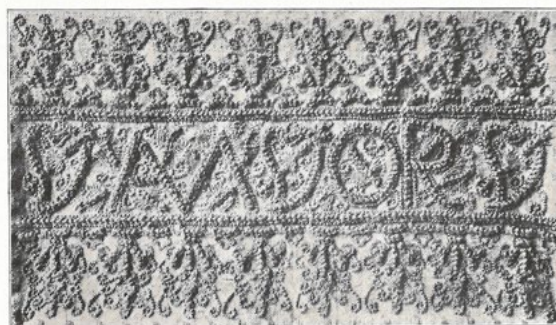
sistemato nella grande stanza al secondo piano affacciata sulla corte del suo museo a Boston, con frammenti acquistati durante i viaggi in Europa<sup>43</sup>.

Mentre la raccolta di Katherine passava alla figlia Edith<sup>44</sup>, che a Venezia aveva conosciuto e sposato il giovane conte fiorentino Cosimo Rucellai, e con lei giungeva a Firenze, molti esemplari di antiche trine e ricami prendevano in quegli anni la via dell'America, diretti alle dimore di Isabella Stewart Gardner, Marian Hague, Mary Stillman Harkness, Jane Norton Grew Morgan, per citare solo alcune delle più note collezioniste. “Old lace is now almost priceless; there has been a tremendous run on it”, scriveva nel 1923 Maud Howe Elliot, acuta osservatrice della società del suo tempo, riferendo come “most of the good old lace has gone to America”<sup>45</sup>. Alcuni di questi oggetti sono partiti proprio da Firenze, o da suoi dintorni, come quelli appartenuti alla americana Elizabeth Woodbridge Phelps Pearsall, moglie del conte Antonino Pio Resse, che visse tra la Toscana e il Lazio<sup>46</sup>. “Entusiastic collector of lace”, amica di Maria Margaret Pollen – autrice del celebre *Seven century of lace* (1908), dalla quale ebbe alcuni dei suoi pezzi – aveva

fondato una scuola ad Anzio, facendo riprodurre antichi modelli<sup>47</sup>. Elizabeth, “in spite of her long residence in Italy, chose to place her large collection in a young America art museum”<sup>48</sup>, ma il Minneapolis Institut of Art, nonostante i circa 430 oggetti che custodisce, non possiede informazioni sulla donatrice<sup>49</sup>. Eppure, quando la collezione vi era giunta nel 1921, veniva definita “of such high quality, of so varied a character ad so complete that any museum of art in America or in Europe would welcome it eagerly and be glad to give it a conspicuous place among its permanent exhibits”<sup>50</sup>. Analoga sorte quella toccata alla figura di Ida Schiff, che abbiamo citato tra i maggiori contatti fiorentini di Elisa Ricci, la quale aveva anche contribuito allo studio e alla riproduzione delle numerose trine di sua proprietà avviando una scuola all’Antella<sup>51</sup>. “Madame Schifs interest in lace dates from the time of her marriage, when, as a young woman, she took up her residence in Florence. She was one of the first to become actively associated with the movement looking toward the revival of the lace industry, and the establishment of her school in Florence proved the inspiration that led her to form her remarkable collection”<sup>52</sup>. Né al Metropolitan Museum di New York, dove sono 366 pezzi sotto il suo nome<sup>53</sup>, né al Cleveland Museum of Art, dove si annoverano 434 oggetti della sua “well-known” collection<sup>54</sup> (fig. 8), hanno informazioni su Ida Schiff, che pure aveva scelto di mandare in America tutte quelle preziose e numerose trine che a inizio Novecento Elisa Ricci aveva potuto vedere a Firenze e fotografare largamente per i suoi volumi.

A Firenze erano arrivati invece da Venezia, si è detto, gli esemplari della collezione Bronson, ora custoditi da Edith Rucellai e qui mostrati a Elisa Ricci, a Romeyne Ranieri di Sorbello e sicuramente a molti altri, anche in anni successivi, favorendo così scambi e ricerche sulle arti del filo<sup>55</sup>.

Tra le più efficaci testimonianze di queste ricerche è da annoverare la storia del cosiddetto “punto umbro”. “Nel Punto Umbro rivive un antico e dimenticato punto arabo adoperato in ricami italiani, spagnoli e portoghesi. Fu ritrovato nelle bellissime collezioni di rari merletti e ricami della contessa Edith Rucellai. Il punto fu studiato, copiato e quindi applicato in disegni italiani del Rinascimento dalla abilissima signorina Carolina Amari di Firenze, ed ora è divenuto la specialità della scuola di ricami fondata e diretta dalla Marchesa Ranieri di Sorbello a beneficio delle donne della sua tenuta e di quelle dei pasì vicini”<sup>56</sup> (fig. 9). Quella che affiora da queste poche righe, pubblicate su un raro pieghevole pubblicitario della scuola del Pischello, non è solo la genesi del recupero di un antico punto, ma l’inoppugnabile conferma della correlazione tra collezionismo, produzione e filantropia all’interno del mondo delle arti del filo, nonché la prova della vicinanza e dei ricorrenti rapporti tra le figure femminili che in quel mondo agirono da protagoniste. Qui si citano i nomi di Edith Rucellai, Carolina Amari e Romeyne Ranieri di Sorbello, ma sono sicuramente da aggiungere quelli di Elisa Ricci e delle altre che abbiamo ricordato, e quelli di quanti non abbiamo ancora messo a fuoco.



PUNTO UMBRO

*Scuola Ricami Ranieri di Sorbello*  
*Passignano - Umbria*

*Nel punto Umbro rivive un antico e dimenticato punto arabo adoperato in ricami italiani, spagnoli e portoghesi.*

*Fu ritrovato nelle bellissime collezioni di rari merletti e ricami della Contessa Edith Rucellai.*

*Il punto fu studiato, copiato e quindi applicato in disegni italiani del rinascimento dalla abilissima signorina Carolina Amari di Firenze, ed ora è divenuto una specialità della scuola di ricami fondata e diretta dalla Marchesa Ranieri di Sorbello nella Villa del Pischiello a beneficio delle donne della sua tenuta e di quelle dei paesi vicini situati nell'Umbria lungo lo storico lago Trasimeno.*

*Il punto Umbro è lavorato con grosso filo sopra una tela di canapa a lino tessuta a mano chiamata Tela Umbra*

9

Dépliant pubblicitario della Scuola di Ricami Ranieri di Sorbello, 1910; Perugia, Archivio Fondazione Ranieri di Sorbello.

Non stupisce dunque apprendere che anche Edith Rucellai, oltre ad aprire le porte della collezione di antichi tessuti ereditata dalla madre, si interessasse alla vita rurale attorno alle ville di Campi e di Canneto. Visitava l'asilo fondato dal marito a Campi, affidato alle suore Teresiane, che “faceva lavorare copiando modelli antichi ed esumando punti di ricamo dimenticati da tempo”<sup>57</sup>. Inoltre, a Canneto, “dove ogni casa colonica aveva un telaio per tessere, Edith ordinava stoffe per i torcioni, e tessuti di grossa canapa che usava per coprire la mobilia. Quando scoprì che nell’alta Maremma ottenevano fibre tessili con la ginestra, fece tutte le ricerche per conoscere la



### 10

Contenitori in paglia fatti realizzare a Campi da Edith Bronson Rucellai, primi decenni del Novecento; Signa, Museo Civico della Paglia.

tecnica necessaria per produrre i filati pensando di utilizzare le piante che sulla Calvina crescevano spontanee. Anche a Campi per le figlie dei contadini organizzò una piccola classe di cucito”, per “incoraggiare le donne a mantenere i lavori femminili tradizionali e continuare nell’aiuto alla faccende agricole nei campi”<sup>58</sup>.

“Un’altra felice impresa di Edith fu quella dell’industria dei cestini di paglia” (fig. 10). Negli anni in cui la lavorazione dei cappelli di paglia, che aveva centro tra Campi e Signa, entrò in crisi, “venne in mente ad Edith di far fare sulla forma rotonda di un cappello una scatolina in paglia di Firenze, e da questo primo modello nacque-

ro con gli anni una miriade di forme di scatole e cestini di modelli svariati e colori variopinti mai visti né esistenti fino allora”<sup>59</sup>. Dapprima circolari, ma poi anche rettangolari e quadrati, i contenitori in paglia e i cestini realizzati sotto la guida di Edith mostrano varie colorazioni e lavorazioni con trecce di fili più sottili – e pregiati – o più grossi, indizi di un certo impegno creativo e produttivo<sup>60</sup>. La vendita dei cestini avveniva, nemmeno a dirlo, attraverso l’organizzazione delle “Industrie Femminili Italiane” e il guadagno che ne derivava era devoluto all’asilo<sup>61</sup>.

Quella di Edith “pare una storia di fate”, verrebbe da dire, riprendendo l’incipit di un articolo dedicato al puncetto, antica trina della Valsesia. Vi si descrive “una valle lontana lontana”, abitata da povere donne vecchie e giovani. “E un giorno una signora passò di là nei mesi in cui ferve il lavoro dei campi. L’occhio buono ed esperto si posò su quelle trine, vero avorio scolpito. Il suo cuore fu tocco da tanta povertà coraggiosa e rude lavoro e lo sguardo d’artista fu attratto da quella forma d’arte femminile”<sup>62</sup>. Così si immaginava questa signora, cioè l’irlandese Mrs Lynch, che giunse nella Valsesia, la quale, al pari di molte altre, si innamorò dei lavori femminili e si adoperò per migliorare la condizione delle lavoratrici. Ma questa signora, al pari di molte altre, spesso straniera, e ancor più spesso americana, se apparve ad alcuni come una “fata”, lo fu certamente in vesti moderne. Educata a non rimanere inoperosa, avvezza in molti casi ad andare in giro in automobile per le campagne a rintracciare antichi punti (*Un romanzo in automobile* si intitola la traduzione italiana di un libro “per signorine” che aveva per protagonista l’americana Molly<sup>63</sup>), abituata ad aggirarsi nei palazzi storici del Vecchio Mondo e pronta a scovarvi e valorizzarne i tesori più nascosti, seppe dunque educare il proprio occhio e il proprio spirito organizzativo e metterli a frutto per contribuire alla storia del ricamo e del merletto, per incentivare la produzione delle cosiddette “arti donnesche”, per incidere nella riqualificazione della condizione femminile, rappresentando anche per Firenze un capitolo significativo dei proficui rapporti tra Italia e America. Forse non fata, ma eroina di un romanzo ancora in gran parte da scrivere.



## NOTE

- 1 Vedi *Prima Esposizione d'arte 1903*, pp. 161-162. Risulta avere sede a Firenze, in Lungarno Torrigiani, 3 (vedi *Prima esposizione internazionale [1902]*, p. 132). Su Cutler & Girard vedi Paolini 2003, pp. 135-139, con riferimenti bibliografici precedenti.
- 2 Vedi, ad esempio, *Prima Esposizione d'arte 1903*, p. 161, in cui si parla di una “tendenza verso l’oriente”.
- 3 Vedi, ad esempio, Thovez 1902, p. 159, che vi riconosce la struttura dei mobili del Rinascimento o *Prima Esposizione d'arte 1903*, p. 161, dove si parla di “un vivo senso - sin troppo vivo - di arte quattrocentesca italiana”.
- 4 Vedi, ad esempio, Pica 1903, p. 376, che parla di “mobili intagliati in legno di noce, tinto in rosso cupo, che non sono privi di grazia, benché talvolta appaiano troppo carichi di riporti in metallo” o la *Prima Esposizione d'arte 1903*, p. 162, dove si parla di “una certa sovrabbondanza di associazioni metalliche, ossia di ferrature, di serrature, di cardini”.
- 5 Su Marshall Cutler (Boston 1856 - Firenze 1942) vedi Cutler 1889, p. 290: “He married, November 23, 1881, Helen Calista Bell of Boston, who was born October 23, 1856. They reside in Boston”.
- 6 Su Carlo Matteo Girard (Firenze 1876 - New York 1948) le poche notizie biografiche reperite riguardano l’acquisto nel 1920 per la Croce Rossa, con l’avvocato Umberto Nidiaci, del Palazzo e giardino che erano stati dello scultore Emilio Santarelli, per la creazione di un istituto educativo che sarà poi denominato “Nidiaci”. Sposerà Lezlie Cutler (o Lizlie 1887 - ?), figlia di Marshall.
- 7 Con entrambi i nomi, o solo con il nome di Marshall Cutler, la ditta si spostò spesso di sede nel centro di Firenze: dalle varie annate dell’*Indicatore generale della città e provincia di Firenze. Guida commerciale, artistico, industriale* e grazie al reperimento nel mercato di alcuni oggetti provvisti di marchio, si conoscono gli indirizzi di via dei Servi; via Tornabuoni 8; via della Vigna Nuova 14.
- 8 Lezlie Cutler ne donò una parte alla Croce Rossa di Firenze; di questi, nel 1972 lo Stato Italiano ne acquistò 97. Nel 1976 la Croce Rossa fece una piccola mostra con i 39 che le erano rimasti, poi acquistati nel 1986 dalla Cassa di Risparmio e ceduti in comodato al Museo di Casa Davanzati. Vedi Carmignani 1986.
- 9 Donate nel 1980 per tramite di Alexander Girard (1907-1993), figlio di Lezlie Cutler e Carlo Matteo Girard. Sfortunatamente non sopravvivono che poche notizie biografiche su Marshall ed Helen Cutler allegate alla donazione al Davanzati e presso la Bartlett Library and Archives di Santa Fe che conserva le carte di Alexander Girard (ringrazio Brian Grany per avermi fornito copia dei documenti presenti). Presso il Museum of International Folk Art, oltre ai *samplers*, sono quattro acquerelli di Helen Bell Cutler con miniature botaniche e due cornici in legno intagliato che recano il cartellino “Made by / Marshall Cutler / 14 via della Vigna Nuova / Florence” (ringrazio Laura Addison, curatrice del museo, per le preziose informazioni).
- 10 Su Elisa Guastalla (Mantova 1858 - Torino 1945) vedi Bellomo 2002. L’interesse per ricami e merletti le deriva dalla madre e dalla zia, ma anche dalla famiglia del primo marito, Alberto Errera, grazie alla frequentazione con Isabella Errera (moglie di Paul Errera, figlio di Giacomo, nata a Firenze ma residente in Belgio), esperta di tessuti, con la quale condivide ad esempio il lavoro per la *Mostra dell’antica arte senese* del 1904 (vedi *Mostra dell’antica arte 1904*, p. VII).
- 11 Ricci 1908, p. 30.
- 12 Ibid.
- 13 Ricci 1911, p. 26.
- 14 Ricci 1908, p. 52. Su Florence Colgate vedi più avanti la nota 26. Le collezioni fiorentine citate nel primo volume sono Amari, Baldini, Mrs. Binney, marchesa Eloisa Bargagli, Citernesesi, principessa Corsini, contessa Goretti, madame Levier, signora Papini, Ristori, baronessa Rouillon de Wirth, contessa Edith Rucellai, Salvadori, duchessa Ellis di Sermoneta, signora Ida Schiff, sig. Uzielli; quelle nel secondo volume sono Amari, Baldini, Citernesesi, principessa Corsini, marchesa Eloisa Bargagli, Levier, Ristori, contessa Edith Rucellai, signora Ida Schiff, Silli. Mentre della maggior parte delle collezioni citate non abbiamo notizie sul loro destino, quella della marchesa Eloisa Serny Bargagli è stata donata al Museo del Bargello nel 1918 dal marito Piero Bargagli (vedi Carmignani 1981, pp. 12-13, nota 3). Sulla collezione della Duchessa Ellis di Sermoneta passata alla signora Servanti, vedi *Mostra dell’ornamento femminile* 1908, pp. 14-16). La signora Papini potrebbe essere da identificare con Igina, citata in Salvini 1927, p. 293. Diremo più avanti delle collezioni Rucellai e Schiff.

- 15 Ricci 1908, p. 32. Elisa curò la riproduzione in fac-simile di 5 libri di modelli, scrivendo per ciascuno una introduzione storica e una bibliografia.
- 16 R.C.O. 1909. Fondamentale riferimento per Carolina Amari (Firenze 1866 - Roma 1942) e il contesto nel quale ha operato è il volume Palomba 2011. Merita qui ricordare che nel 1899 Carolina Amari si occupa della riorganizzazione della Scuola Professionale Ginori Conti di Firenze.
- 17 Ricci 1925, p. 269.
- 18 Da una lettera di Ginna Marcelli, riportata in Palomba 2011, p. 125.
- 19 Scrive Carolina: "At my villa, Trespiano, near Florence, it was no usual experience for a peasant woman to come and beg me to help her to recall some old stitch which her mother or grandmother used to make. At length I formed a small class, and this gradually grew into a school without my realizing the responsibility I had assumed" (*School of the Lace makers* 1907).
- 20 Rosselli 1903, p. 487.
- 21 Amari 1902, p. 240. Vedi anche Petrali Castaldi 1929, p. 149: a Trespiano "si ripetono punti rari antichi rintracciati dalla fondatrice nelle gallerie d'arte, nelle librerie, nei musei".
- 22 Ricci 1925, p. 224.
- 23 Ibid.
- 24 Cora (New Orleans 1862 - Roma 1944), dopo aver studiato pittura a Monaco con Frank Duvenek, nel 1887 conosce a Roma il conte friulano Detalmo Savorgnan di Brazzà, che sposa a New York. Sulla personalità di Cora e la sua attività vedi *I merletti cosmopoliti* 1983.
- 25 Amari 1907, p. 648. La Amari qui ripercorre la genesi della scuola e ne descrive le caratteristiche.
- 26 Florence Colgate (New York 1873 - 1951) era figlia di Bowles, costruttore, con il fratello, dell'impero economico Colgate Company. Al Cooper-Hewitt National Design Museum sono giunti alcuni tessuti antichi provenienti dalla sua collezione e alcuni oggetti moderni realizzati dalla "Scuola d'Industre Italiane".
- 27 Gino Speranza (Bridgeport 1872 - New York 1927) aveva vissuto l'infanzia a Verona. Dal 1881 è a New York, dove conduce gli studi. Nel 1897 diviene consulente legale dell'Italian Consulate General in New York. È attivo, con azioni e scritti, per i diritti degli immigrati e fonda la Society for the Protection of Italian Immigrants. Speranza si sposa con Florence Colgate in 1909. Nelle carte di Gino Speranza depositate alla New York Public Library sono molti documenti sulle "Industrie Femminili Italiane".
- 28 Lovett 1906, p. XIV.
- 29 Gioli Bartolommei 1906, p. 158.
- 30 Un approfondimento sulla genesi e lo sviluppo della scuola di New York è in Palomba 2011, pp. 129-141 e Greenwold 2016, pp. 42-48. Nel 1908 la scuola di New York ha il patronato della Regina Margherita di Savoia e sui manufatti è deliberato di apporre, quale elemento distintivo, la "Sirena Amari". La scuola opera fino al 1927.
- 31 Lovett 1906, pp. XIII-XIV. Sulla scuola vedi anche Irwin 1907.
- 32 *Exhibition of Italian* [1906], p. non numerata. Vedi anche *The Amari loan collection* 1906 (ringrazio il personale del Museum of Fine Arts, Boston, William Morris Hunt Memorial Library, per avermi fornito questi documenti).
- 33 *The Amari loan collection* 1906.
- 34 Romeyne Robert (New York 1877 - Perugia 1951), durante un viaggio in Europa, nel 1901 incontra il marchese Ruggero Ranieri di Sorbello, che sposa nel 1902. Sulla sua personalità e le sue attività vedi Tortorelli 1997, Porpora 2004, Speranza 2018. Colgo l'occasione per ringraziare per la disponibilità e il prezioso aiuto Ruggero Ranieri di Sorbello ed Enrico Speranza della Fondazione Uguccione Ranieri di Sorbello di Perugia, che, tra le altre cose, custodisce e valorizza i ricami della Scuola.
- 35 Sulla storia della "Tela Umbra" vedi Buseghin 1998 e la documentazione custodita presso il Museo di Tela Umbra di Città di Castello.
- 36 Dana 1963, p. 180.
- 37 Bates Batcheller 1907, pp. 319-320.
- 38 Vedi Slocomb di Brazzà 1893.
- 39 Marriotti 1894, p. 230.
- 40 L'interesse di Lady Layard (1843 - 1912) per gli antichi tessuti è testimoniato da più fonti. Ad esempio, aveva tradotto in inglese il volume di Giuseppe Marino Urbani de Gelthof sui merletti (Urbani de Gelthof 1882). Sui Layard vedi Mamoli Zorzi 2010.

- 41 Su Katherine De Kay Bronson (New York 1834 - Firenzuola 1901) vedi Meredith 1985.
- 42 Cornaro (1882, p. 338) pubblica una lettera della contessa Adriana Marcello in cui è sintetizzata la nascita della scuola di Burano nel 1872 e la sua organizzazione.
- 43 Ringrazio Marina Carmignani per la consulenza su questo oggetto.
- 44 Le principali notizie su Edith Bronson Rucellai (Newport, Rhode Island, 1861 - Firenze 1956) si desumono da *Zibaldino* 1979 e dalle altre carte di Nannina Fossi Rucellai conservate presso Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze. Colgo l'occasione per esprimere un sentito ringraziamento a Giulio Fossi per tutto il tempo che mi ha dedicato, condividendo con me i suoi ricordi su Edith e fornendomi preziose indicazioni per approfondirne la figura: solo ragioni di spazio mi impongono di rimandare ad altra occasione una più ampia analisi sul suo ruolo e le sue attività.
- 45 Howe Elliot 1923, pp. 269-270. Maude Hove Elliot aveva curato il resoconto sulle attività artistiche e artigianali del Woman's Building all'esposizione di Chicago del 1893 (vedi Howe Elliot 1894).
- 46 Elizabeth Woodbridge Phelps Pearsall Resse (1838? - 1924) sposa nel 1877 a Newport il conte Antonino Pio Resse, bibliofilo e collezionista di spartiti musicali, al quale si deve la costruzione del neogotico castello dell'Acquabella al Saltino. Nel 1891 il Conte Resse si trasferisce a Roma. Le carte di Elizabeth sono custodite presso Elmer L. Andersen Library, Archives and Special Collections, Minneapolis.
- 47 R. A. P. [Plimton] - M. T. 1921, p. 42.
- 48 *Art* 1921.
- 49 Non è stato possibile verificare la notizia di una mostra della collezione tenutasi nel 1911 riportata come *Lace Lent by Countess Elizabeth Phelps Resse*, "American Antiquarian Society", Apr 28 - Jun 1, 1911.
- 50 R. A. P. [Plimton] - M. T. 1921, p. 47.
- 51 Ida Fiestmann (Baiersdorf 1853 - Firenze ? 1934), di origini tedesche, vedova Merzbacker, sposa in seconde nozze Hugo (o Ugo) Schiff (Francoforte sul Meno 1834 - Firenze 1915), il quale aveva ottenuto la cattedra di chimica presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze nel 1864 grazie a Michele Amari (padre di Carolina e Francesca), divenendo poi un noto scienziato. La notizia della scuola all'Antella si desume da F. M. [Morris] 1921, p. 30 (parla di un vestito del primo Cinquecento usato come modello e ampiamente copiato "in the Antella school"). Non ci è stato possibile trovare conferma della scuola, avendo rintracciato sull'Antella notizie relative solo alla scuola fondata nel 1903 da Virginia Nathan e Clara Onori (vedi *La tradizione del buratto* 1989). Un cospicuo numero di pezzi della collezione Schiff è esposto a Roma nel 1908 (vedi *Mostra dell'ornamento femminile* 1908).
- 52 F. M. [Morris] 1921, pp. 29-31.
- 53 Ringrazio Melissa Bowling, Archivist, The Metropolitan Museum of Art.
- 54 W. M. M. [Milliken] 1921, p. 19. Ringrazio Louis Adrean, Head Research and Programs, Ingalls Library, The Cleveland Museum of Art.
- 55 Dopo la ricordata esposizione di Chicago del 1893, dove gli oggetti sono ancora di proprietà di Katherine, sono prestati da Edith in altre occasioni (vedi, ad esempio, *Mostra dell'ornamento femminile* 1908 e Chiesa 1940).
- 56 Dalla copertina del Dépliant pubblicitario della Scuola di Ricami Ranieri di Sorbello, 1910, conservato presso Perugia, Archivio Fondazione Ranieri di Sorbello.
- 57 *Zibaldino* 1979, pp. 49-50.
- 58 Ivi, p. 59.
- 59 Ivi, p. 54.
- 60 Ringrazio Francesca Bertini, del Comune di Campi Bisenzio, per aver condiviso le ricerche sulle iniziative intraprese da Edith a Campi Bisenzio in favore dell'emancipazione femminile destinate a un volume su villa Rucellai non ancora pubblicato. Ringrazio Eleonora Tozzi, del Museo Civico della Paglia di Signa, per avermi mostrato alcune scatole e il cestino in treccia di paglia donati al museo dagli eredi di Edith. Ringrazio Oliva Rucellai per avermi mostrato alcuni esemplari di scatoline.
- 61 *Zibaldino* 1979, p. 56. Vedi anche Gioli Bartolommei 1906, p. 160. Edith continua a interessarsi alle attività delle "Industrie Femminili Italiane" (vedi Polito Fantini 1928). Nel 1939 dona al Museo del Conservatorio "Luigi Cherubini" la sua collezione di strumenti musicali.
- 62 Dell'Oro Hermil 1907, p. 1370.
- 63 Vedi Williamson - Williamson 1907.

## BIBLIOGRAFIA

- Amari 1902: C. Amari, *Scuola Carolina Amari Trespiano*, in *Operosità femminile italiana*, Roma 1902, p. 240.
- Amari 1907: C. Amari, *La Scuola Italiana di New York*, in "Vita Femminile Italiana", 1907, pp. 647-650.
- Art 1921: Art, "New York Times", 12 giugno 1921, p. 77.
- Bates Batcheller 1907: T. Bates Batcheller, *Glimpses of Italian Court life. Happy Days in Italia adorata*, New York 1907.
- Bellomo 2002: B. R. Bellomo, *Elisa di Corrado. Le opere e i giorni di Elisa Ricci*, in "Società di studi ravennati", fasc. 1, 2002, pp. 14-56.
- Buseghin 1998: M. L. Buseghin, *Alice e la tela delle meraviglie*, Città di Castello 1998.
- Carmignani 1981: *Merletti a Palazzo Davanzati. Manifatture europee dal 16° al 20° secolo*, catalogo della mostra (Firenze, 1981), a cura di M. Carmignani, Firenze 1981.
- Carmignani 1986: *Imparaticci - "Samplers". Esercizi di ricamo delle bambine europee ed americane dal Seicento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Davanzati, 26 giugno - 26 novembre 1986), a cura di M. Carmignani, Firenze 1986.
- Chiesa 1940: *Mostra di trine antiche da raccolte fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1940), a cura di P. Chiesa, Firenze 1940.
- Cornaro 1882: Catherine Cornaro [Katherine de Kay], *The Revival of Burano Lace*, in "The Century Magazine", vol. XXIII, new Series, vol. I, Gennaio 1882, pp. 333-343.
- Cutler 1889: N. S. Cutler, *A Cutler memorial and genealogical history containing the names of a large proportion of the Cutlers in the United States and Canada, and a record of many individual members of the family, with an account also of other families allied to the Cutlers by marriage*, Greenfield 1889.
- Dana 1963: N. Dana, *Young in New York. A memory of a Victoria girlhood*, Garden City (NY) 1963.
- Dell'Oro Hermil 1907: M. Dell'Oro Hermil, *Valle Vogna e il Puncetto*, in "Vita femminile italiana", dicembre 1907, pp. 1370-1381.
- Exhibition of Italian [1906]: Exhibition of Italian and other lace lent by signorina Carolina Amari*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, ottobre 1906 - febbraio 1907), [Boston 1906].
- F. M. [Morris] 1921: F. M. [Frances Morris], *Laces from the Ida Schiff collection*, in "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", n. 2, febbraio 1921, pp. 29-31.
- Gioli Bartolommei 1906: M. Gioli Bartolommei, *Le industrie femminili a Firenze*, in *Le industrie femminili italiane*, Milano 1906, pp. 135-161.
- Greenwold 2016: D. J. Greenwold, *Crafting New Citizens. Art and Handicraft in New York and Boston Settlement Houses, 1900-1945*, dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in History of Art in the Graduate Division of the University of California, Berkeley 2016.
- Howe Elliot 1894: M. Howe Elliot (a cura di), *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Chicago-New York 1894.
- Howe Elliot 1923: M. Howe Elliot, *Three generation*, Boston 1923.
- I merletti cosmopoliti 1983: I merletti cosmopoliti di Brazzà e Fagagna 1891-1970*, catalogo della mostra (Fagagna-Moruzzo, 1983), Fagagna 1983.
- Irwin 1907: E. A. Irwin, *Story of a Transplanted Industry. Lace Workers of the Italian Quarter of New York*, in "Craftsman", 1907, pp. 404-409.
- La tradizione del buratto 1989: La tradizione del buratto all'Antella*, catalogo della mostra (Antella, settembre - ottobre 1989), a cura del Comitato Vivere all'Antella, pubblicato in "Le Gualchiere. Ricerche sull'agro fiorentino", 1989.
- Lovett 1906: E. Lovett, *An Italian Lace school in New York*, in "The International Studio", vol. 29, 1906, pp. XII-XIX.
- Mamoli Zorzi 2010: R. Mamoli Zorzi, *Enid e Henry Austen Layard. Collezionismo e mondanità a Palazzo Cappello*, in F. Bisutti, M. Celotti (a cura di), *Personaggi stravaganti a Venezia tra '800 e '900*, Venezia 2010, pp. 75-96.
- Mariotti 1894: E. Mariotti, *Italy*, in Howe Elliot 1894, pp. 226-232.
- Meredith 1985: M. Meredith, *More than Friend: The Letters of Robert Browning to Katherine de Kay Bronson*, Waco 1985.
- Mostra dell'antica arte 1904: Mostra dell'antica arte senese*, catalogo della mostra, Siena 1904.

Mostra dell'ornamento femminile 1908: Mostra dell'ornamento femminile (1500-1859). Alto patronato delle LL MM la Regina e la Regina Madre, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rospigliosi, 1908), Roma 1908.

Palomba 2011: I. Palomba, *L'arte ricamata. Uno strumento di emancipazione femminile nell'opera di Carolina Amari*, Maniago 2011.

Paolini 2003: C. Paolini, *All'ombra di antichi maestri. Dalla produzione in stile alla "misura" del mobile moderno*, in G. Fossi (a cura di), *Arti fiorentine. La grande storia dell'artigianato. Il Novecento*, Firenze 2003, pp. 133-163.

Petràli Castaldi 1929: L. Petràli Castaldi, *L'opre leggiadre. I lavori femminili nelle regioni italiane*, Milano 1929.

Pica 1903: V. Pica, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903.

Polito Fantini 1928: A. Polito Fantini, *Dame che lavorano*, in "LIDEL", marzo 1928, pp. 50-52.

Porpora 2004: G. Porpora, *Il Punto Umbro nella collezione Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation*, Perugia 2004.

Prima esposizione internazionale [1902]: Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna. Torino 1902, catalogo della mostra, [Torino 1902].

Prima Esposizione d'arte 1903: Prima Esposizione d'arte decorativa moderna sotto l'alto patronato di s. M. Il re d'Italia. Relazione della giuria Internazionale, Torino 1903.

R. A. P. [Plimton] – M. T. 1921: R. A. P. [R. A. Plimton] e M. T., *The Phelps-Reese collection of laces and embroideries*, in "Bulletin of Minneapolis Institute of Arts", giugno 1921, pp. 42-47.

R. C. O. 1909: R. C. O., *Francesca e Carolina Amari*, in "Vita femminile italiana", 1909, pp. 1333-1335.

Ricci 1908: E. Ricci, *Antiche trine italiane. Trine ad ago*, Bergamo 1908.

Ricci 1911: E. Ricci, *Antiche trine italiane. Trine a fuselli*, Bergamo 1911.

Ricci 1925: E. Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1925.

Rosselli 1903: A. Rosselli, *Una buona iniziativa. Esposizione e vendita di lavoro femminile Nazionale*, in "Nuova Antologia", fasc. 747, 1 febbraio 1903, pp. 483-492.

Salvini 1927: M. Salvini, *Le Industrie Artistiche nella Provincia di Firenze*, Firenze 1927.

School of the Lace makers 1907: *School of the Lace makers. A work carried on here as in Italy*, in "The Sun", 27 gennaio 1907.

Slocomb di Brazzà 1893: C. Slocomb di Brazzà (a cura di), *Old and New Lace in Italy, Exhibited at Chicago in 1893. Dedicated to Her Majesty, Queen Margherita*, Venezia 1893.

Speranza 2018: E. Speranza, *Le ricamatrici di Perugia*, in "L'Annuario del lavoro", 2018, pp. 293-296.

The Amari loan collection 1906: *The Amari loan collection of Italian Lace and Embroidery*, in "Museum of Fine Arts Bulletin", n. 23, dicembre 1906, pp. 41-44.

Thovez 1902: E. Thovez, *La mobilia "Belart" di Girard e Cutler*, in "L'Arte decorativa moderna", 1902, pp. 159-160 (illustrazioni pp. 141-147, 149, 151, 152).

Tortorelli 1997: *Ricami della Bell'Epoca. La Scuola di Romeyne Robert Ranieri di Sorbello. 1904-1934*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Storico Didattico della Tappezzeria, 1996), a cura di G. Tortorelli, Foligno 1997.

Urbani de Gelthof 1882: G. M. Urbani de Gelthof, *A thechnical history of the Manufacture of Venetian Laces*, translated by Lady Layard, Venezia 1882.

W. M. M. [Milliken] 1921: W. M. M. [William M. Milliken], *Important Additional to the Lace Collection*, in "The Bulletin of The Cleveland Museum of Art", febbraio 1921, pp. 18-26, 33-34.

Williamson – Williamson 1907: C. N. Williamson, A. M. Williamson, *Un romanzo in automobile*, traduzione dall'inglese di Giovanna Denti, Firenze 1907.

Zibaldino 1979: Zibaldino. *Memorie di Nannina Fossi relative alla madre Edith Bronson Rucellai (1861-1956) e ai propri antenati nelle famiglie Bronson e Rucellai*, 1979, dattiloscritto conservato presso Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze, carte Nannina Fossi Rucellai.



THE FALCONER

**Giuseppe Rizzo**

## THE LURE OF BRONZE

L'arte della fusione monumentale  
da Firenze allo spazio pubblico degli Stati Uniti (1850-1900)<sup>1</sup>

Il 26 marzo del 1855, in occasione dell'inaugurazione della grande statua in bronzo di *Beethoven* (fig. 1), eseguita dallo scultore newyorkese Thomas Crawford (1814-1857) e presentata alla Music Hall di Boston, il poeta e scultore bostoniano William Wetmore Story (1819-1895) recitò un lungo poema dedicato all'opera, nei cui primi passi si legge:

Lift the veil! The work is finished; fresh created from the hands  
Of the artist – grand and simple, there our great Beethoven stands.  
Clay no longer – he has risen from the buried mould of earth,  
To a golden form transfigured by a new and glorious birth<sup>2</sup>.

Con questi versi Wetmore Story lodava il risultato “grande e semplice” con cui l'amico Crawford aveva ideato l'immagine di Beethoven e allo stesso tempo celebrava la materia della statua, rinata dall'argilla alla forma aurea del bronzo, quale trasfigurazione di una nuova e gloriosa nascita dell'arte americana<sup>3</sup>.

Fino alla metà dell'Ottocento l'America non possedeva la conoscenza tecnica della fusione del bronzo applicata alla scultura monumentale; non c'erano fonditori abili nel mestiere e neanche clienti per incoraggiare questo settore di produzione. La generazione di scultori americani, che espatriò in Italia tra il 1825 e il 1850, preferì scolpire in marmo, un *medium* che continuò per lungo tempo ad esprimere gli ideali della scultura neoclassica e a dominare il gusto americano<sup>4</sup>. Intorno al 1840 lo storico e diplomatico francese, il visconte Alexis de Tocqueville, ebbe modo di sottolineare il vuoto della scultura in bronzo nel Nuovo Continente, ipotizzando nel suo testo *Democracy in America* (1840) che nelle società aristocratiche “statues are raised of bronze”, mentre in quelle democratiche “they are modelled in plaster”<sup>5</sup>. Eppure De Tocqueville non poteva immaginare che, nel corso del decennio successivo e soprattutto negli anni della Guerra Civile (1861-65), un forte sentimento patriottico avrebbe modificato il panorama di molte città statunitensi per la presenza di un crescente numero di sculture monumentali in bronzo. Esse furono progettate non solo per commemorare l'eroismo militare e il sacrificio di quanti avevano partecipato alla formazione della nuova nazione, ma anche per decorare lo spazio pubblico<sup>6</sup>. Allo stesso tempo l'attra-



**1**

Thomas Crawford, *Beethoven*, 1850-1856,  
bronzo, fusione di Ferdinand von Miller, già alla Music Hall, Boston;  
dal 1903 al Conservatory of Music, Jordan Hall, New England  
(foto concessa da Boston Public Library, Print Department).



zione esercitata dalla scura e lucente lega metallica divenne presto una sfida tecnica per gli scultori e i loro mecenati, desiderosi di conoscere, sperimentare e far propri i metodi di fusione in uso nei maggiori centri di lavorazione d'Europa, come Parigi, Firenze e soprattutto Monaco<sup>7</sup>.

La Reale Fonderia di Monaco, diretta da Ferdinand von Miller (1813-1887), fu al tempo leader per la creazione di colossali statue col sistema di fusione 'a sabbia', debuttando tra il 1845 e il 1848 con la realizzazione della statua di *Bavaria*, considerata una tra le più ardite e colossali fusioni mai realizzate. Louis Schwanthaler (1802-1848) aveva ideato il modello in creta di piccole dimensioni, poi sviluppato a misura reale per un'altezza di oltre 18 metri. L'intero modello fu tagliato in diversi pezzi che furono fusi singolarmente, come mostra il dipinto di William von Kaulbach (1805-1874), che riprende la scena nel momento della *Estrazione della testa di Bavaria dalla fossa* (fig. 2). Ogni singolo elemento fu in seguito riunito insieme in modo da comporre la colossale scultura in bronzo, per la quale fu richiesto un lungo periodo di saldatura e rifinitura per evitare che, nell'effetto generale, si mostrassero i difetti in prossimità delle giunture<sup>8</sup>. Per oltre trent'anni, dal 1850 al 1880, la fonderia bavarese realizzò per gli Stati Uniti un considerevole numero di sculture monumentali, compresa la statua di *Beethoven* sopra citata. Tuttavia, dalla fine del 1870, in America iniziò a svilupparsi un nuovo interesse per la lavorazione del bronzo che spostò l'attenzione di molti artisti e imprenditori verso le potenzialità tecniche offerte dall'antico metodo di fusione cosiddetto 'a cera persa' o 'a getto unico', emulando ora il procedimento già in uso nelle fonderie di Parigi e di Firenze. La differenza di entrambi i metodi sarà esemplificata nel corso di questo intervento. Al momento è importante osservare che l'introduzione negli Stati Uniti del procedimento di fusione a 'cera persa' ebbe risultati sorprendenti: alla fine del secolo esso mise in ombra il procedimento 'a sabbia', diventando non solo il più importante traguardo tecnico raggiunto in America per la produzione di sculture in bronzo, ma anche uno dei maggiori sviluppi di crescita civile e industriale, che permise al Nuovo Continente di poter vantare una propria indipendenza artistica dall'Europa.

Come si sviluppò questo passaggio e quali spinte sociali, culturali e artistiche contribuirono a trasmettere la conoscenza della tecnica di fusione 'a cera persa' dall'Europa agli Stati Uniti? Al fine di poter rispondere a questa domanda è importante indicare, seppur sommariamente per brevità dell'intervento, la differenza tra i due metodi di fusione attraverso alcuni esempi di monumentali sculture eseguite in bronzo negli Stati Uniti, senza per altro entrare in merito ai molteplici e complicati passaggi tecnici con cui furono eseguite.

I metodi di fusione più comuni per la realizzazione di sculture in bronzo di piccola o grande dimensione sono generalmente due: quello 'a sabbia' o 'a staffa' e quello 'a cera persa' o 'a getto unico'. In entrambi i casi l'artista foggia un modello in



## 2

Wilhelm von Kaulbach, *Estrazione della testa di Bavaria dalla fossa*, 1854 ca., olio su tela, 73,3 x 156,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. WAF 419 (foto concessa da Neue Pinakothek, München).

materiale plastico, come cera o argilla, che, una volta fuso, subirà un complesso lavoro di finitura o ‘rinettatura’ della superficie attraverso lime e ceselli, interessando anche la lucidatura e la colorazione della patina del bronzo<sup>9</sup>. Il lavoro del fonditore è complesso e – come avvertiva l’erudito francese Nicolas Boquillon nel 1839 – le sue conoscenze devono comprendere “cognizioni specifiche relative alle scienze fisiche, meccaniche, chimiche e metallurgiche [...] la trascuranza di una sola delle qua-



li può cagionare la mala riuscita della impresa più colossale, benché perfettamente regolata per ogni altro riguardo”<sup>10</sup>.

La lavorazione del bronzo con questi due metodi fu nota fin dall’antichità ma nel corso dei secoli uno fu preferito all’altro e viceversa, per ragioni pratiche ed economiche. In America, che alla metà dell’Ottocento era ancora priva delle conoscenze fusorie, fu utilizzato il sistema ‘a sabbia’ fino alla fine del secolo in quanto offriva



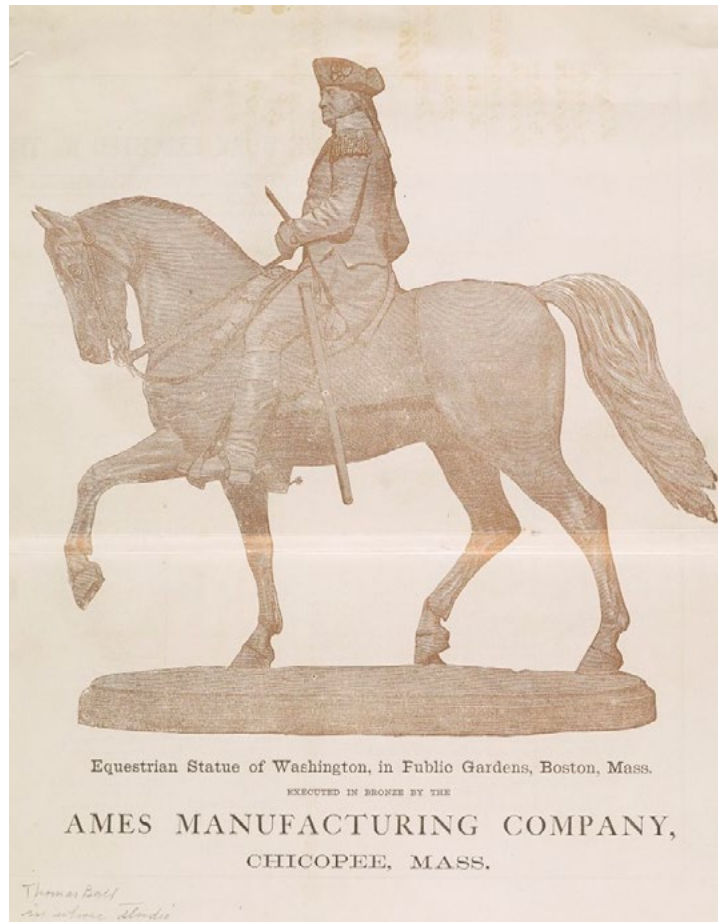
**3**

Henry Kirke Brown, *George Washington*, 1855, bronzo, 742 x 412 cm, Union Square Park, New York.

meno passaggi tecnici per i fonditori e un costo inferiore per i mecenati, rispetto al più complicato e dispendioso processo della ‘cera persa’.

Fra le prime fonderie nate in America, utilizzando il metodo ‘a sabbia’, vi erano quella installata a Brooklyn nel 1847 dallo scultore Henry Kirke Brown (1814-1886) e quella attiva a Chicopee, Massachusetts, diretta dall’imprenditore James Tyler Ames (1810-1883), nelle quali si volle rinnovare la scultura monumentale in bronzo, emulando la Regia Fonderia di Monaco<sup>11</sup>. La Ames Manufacturing Company era nata nel 1836 come fonderia di cannoni e campane, e rimase specializzata nella fusione in ferro fino al 1845, quando si affermò come fonderia di statue monumentali in bronzo grazie alla collaborazione tra lo scultore Kirke Brown, da tempo interessato all’arte fusoria sperimentata nel suo laboratorio a Brooklyn, e l’imprenditore industriale James Ames, che nel frattempo ebbe modo di visitare più volte la Reale Fonderia di

## imagines



### 4

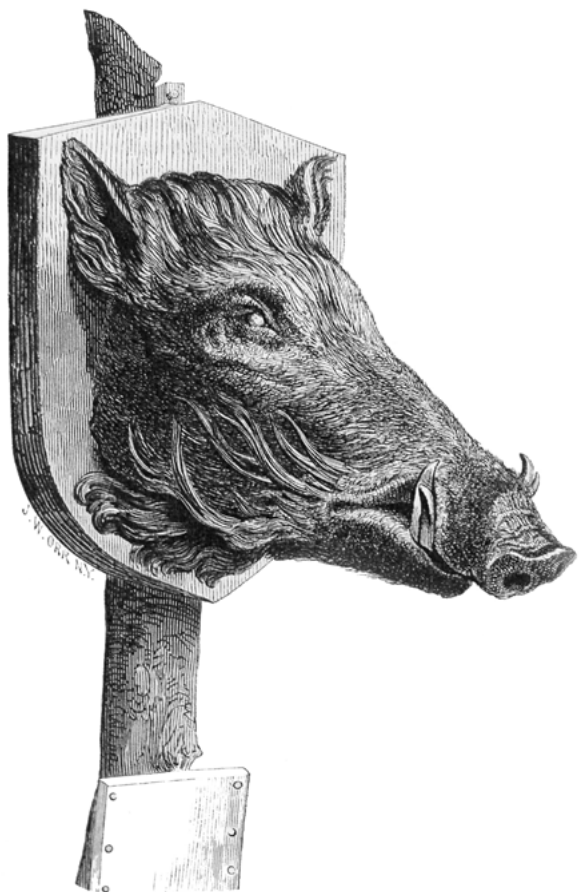
Thomas Ball, *George Washington*, 1864,  
bronzo, 670,5 x 182 x 457 cm, Public Garden, Boston (MA)  
(stampa litografica, in Archives of American Art,  
Smithsonian Institution, Washington D.C., ID 16695).

Monaco. Nel 1855 la Ames Manufacturing Company fu in grado di eseguire in bronzo la prima grande *Statua equestre di George Washington*, opera di collaborazione tra Horatio Greenough (1805-1852) e Kirke Brown, per l'Union Square Park, New York (fig. 3), a cui seguì nel 1868 un altro monumento equestre dedicato a *George Washington*, modellato da Thomas Ball, commissionato per il Public Garden di Boston<sup>12</sup> (fig. 4). In entrambi i casi, il lavoro di traduzione in bronzo fu complicato e richiese molto tempo. Basti pensare che il modello in gesso della figura e del cavallo ideati da Kirke Brown furono tagliati in almeno 18 pezzi e il calco delle forme richiese 201 giorni di lavoro, dei quali 60 impiegati per l'impronta della figura di Washington e 78 per quella del cavallo<sup>13</sup>. Rispetto alla tecnica 'a sabbia', il metodo 'a cera persa' con un unico getto di colata garantiva la riproduzione fedele del modello nei più minuti dettagli; uno spessore più sottile della scultura che ne alleggeriva il peso; e una maggiore uniformità

nella superficie. Infine, questa tecnica dava la possibilità agli scultori di ritoccare il modello prima della colata e, a seconda dei casi, mantenere in vita il modello originale per altre riproduzioni.

Le potenzialità offerte da questa tecnica di fusione iniziarono ad attrarre l'interesse degli americani, che dall'inizio degli anni ottanta del secolo iniziarono a guardare ed emulare il metodo introdotto in Europa già quarant'anni prima dalle fonderie di Honoré Gonon (1780-1850) e di Ferdinand Barbedienne (1810-1892) a Parigi, e soprattutto dalla Regia Fonderia di Statue in Bronzo a Firenze. Quest'ultima si affermò a livello internazionale grazie al virtuosismo tecnico con cui il suo fondatore e direttore, Clemente Papi (1803-1875), riportò in auge l'antica maestria di un'arte dimenticata, che già nel Rinascimento aveva caratterizzato la gloria di Firenze in Europa, grazie ai lavori eseguiti dai grandi maestri del passato, da Ghiberti a Donatello, da Cellini a Giambologna<sup>14</sup>. Romano di nascita ma fiorentino di adozione, Clemente Papi si formò come scultore nell'Accademia di Belle Arti di Firenze ed esordì come fonditore nel 1838 con alcuni saggi sperimentali sulla tecnica della fusione 'a cera persa'<sup>15</sup>. Pochi anni dopo, la sua notorietà come fonditore aveva già oltrepassato i confini granducali. Nel 1844, dopo aver portato a termine la replica del *Perseo con la testa della Medusa* di Benvenuto Cellini, commissionata dal Duca di Sutherland per decorare il giardino "all'italiana" della sua residenza a Trentham Hall, Staffordshire, in Inghilterra<sup>16</sup>, il granduca di Toscana Leopoldo II nominava Clemente Papi 'Regio Fonditore di Statue in Bronzo'<sup>17</sup>.

La sua prima officina fusoria si trovava inizialmente in alcuni locali presso l'Accademia delle Belle Arti, mentre per la fusione del *Perseo* gli furono concessi dal Comune più ampi spazi presso l'ex granaio dell'Uccello, fino a quando nel 1856 il Granduca gli finanziò la costruzione di una vera e propria fonderia attrezzata nella zona di Porta San Gallo, nell'angolo tra via Cavour e l'attuale Piazza della Libertà<sup>18</sup>. Dopo aver dato prova della sua rinnovata applicazione del metodo 'a cera persa' col *Perseo*, a Clemente Papi furono assegnati molti altri lavori, la maggior parte dei quali rivolti alla traduzione della statuaria monumentale del Rinascimento fiorentino che mai, prima di allora, era stata riprodotta in bronzo. Tra le sue repliche più sensazionali ricordiamo le *Porte del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti, il *Marzocco* di Donatello, eseguito per sostituire l'originale in pietra serena sull'arengario di Palazzo della Signoria, la base del *Cinghiale* del Tacca, presso la Loggia Nuova. Per facoltosi *grandtourists* inglesi eseguì la copia del *Mercurio volante*, oggi al Bargello, e la *Venere-Fiorenza* a Villa La Petraia, entrambe opere del Giambologna, commissionate rispettivamente dal sesto Duca di Devonshire e da sua nipote Harriet Elizabeth Georgiana Howard, moglie del Duca di Sutherland. Inoltre, fra le opere che gli diedero notorietà internazionale, non si può dimenticare la prima replica del *David* di Michelangelo tradotta in bronzo nel 1866, presentata all'Esposizione Universale di Parigi l'anno successivo e, dal 1874, visibile al centro del piazzale fiorentino dedicato al 'Divin scultore'.



**5**

Clemente Papi, *Testa di cinghiale*, 1853,  
riproduzione litografica pubblicata  
da Silliman – Rusch 1854, p. 28.



**6**

Clemente Papi, *Pianta Crassula*, 1853,  
riproduzione litografica pubblicata  
da Silliman – Rusch 1854, p. 28.

Alcuni personali lavori di Papi giunsero anche oltreoceano, destando l'ammirazione e la curiosità del pubblico americano. All'Esposizione mondiale dei prodotti dell'arte, della scienza e dell'industria, tenutasi al Crystal Palace di New York nel 1853, il fonditore granduca presentò un esemplare di una *Pianta Crassula* in un vaso di bronzo, e una *Testa di cinghiale* collegata al ramo di una quercia, definiti "scherzi" in virtù di una loro sorprendente verosimiglianza col modello originale (figg. 5-6). Lo scultore bostoniano Wetmore Story, probabilmente memore dei lavori del fonditore che egli ebbe modo di vedere a New York, quando si trovò a Firenze nel 1860 si rivolse a Papi per fargli tradurre in bronzo il modello di una sua statuetta rappresentante *Beethoven* (fig. 7), poco differente dalla versione che pochi anni prima aveva fatto gettare dalla fonderia francese Eck et Durand<sup>19</sup>.



7

William Wetmore Story, *Beethoven*, 1860, bronzo, 47,6 x 28 x 28 cm, versione fusa da Clemente Papi, Collezione privata (foto da Sotheby's 2008).

Intorno alla Regia Fonderia gravitarono altri scultori anglo-americani attivi a Firenze, i quali, incoraggiati anche dai loro mecenati, incaricarono il fonditore di trasformare i loro modelli plastici nella scura e lucente materia del bronzo. Un caso esemplare ai fini del nostro contributo è la cooperazione tra Hiram Powers (1805-1873) e Clemente Papi per la statua di *Daniel Webster*, da destinare a Boston (fig. 8). Il 24 ottobre 1852 moriva a Marshfield Daniel Webster, rappresentante di Stato nel Congresso degli Stati Uniti e segretario di fiducia dei presidenti d'America William Henry Harrison, John Tyler e Millard Fillmore<sup>20</sup>. Pochi giorni dopo un gruppo di amici e mecenati locali, con a capo l'onorevole Edward Everett, decise di commissionare una statua in memoria dell'illustre oratore, da innalzare nella sede dell'Athenaeum di Boston. Il desiderio unanime fu quello di perpetuare la memoria dell'uomo di Stato nella forma



## imagines



**8**

Hiram Powers, *Daniel Webster*, 1856, bronzo, 256 x 91,5 x 78 cm, fusione di Clemente Papi, Senate House, Boston (MA) (foto dell'A., 2009).

e nei lineamenti fisiognomici a tutti noti, scegliendo come artista Hiram Powers non solo per il suo “distinguished talent in modelling from life”<sup>21</sup>, ma anche perché lo scultore aveva avuto l’opportunità di studiare il volto di Webster durante una sua breve permanenza a Marshfield nel 1836, realizzando un suo busto direttamente dal vero<sup>22</sup>. Fu subito aperta una corrispondenza con lo scultore Hiram Powers, al tempo attivo a Firenze, e nell’ottobre del 1853 fu stipulato un contratto per l’esecuzione di una statua in bronzo alta circa 2 metri e mezzo, per un costo di 12.000 dollari. Powers riprodusse il volto di Webster dal busto sopra menzionato anziché utilizzare un calco tratto dall’immagine funeraria, mentre la posa della figura intera, con la mano sinistra che poggia su un fascio e la destra che tiene un cartiglio arrotolato, fu ripresa da un dagherrotipo. Infine, l’abbigliamento con abiti moderni fu suggerito dallo stesso Everett<sup>23</sup>.

In base al contratto stipulato da Powers con la Commissione americana, il modello doveva eseguirsi in bronzo e lo scultore, anziché rivolgersi come molti suoi colleghi alla rinomata Reale Fonderia di Monaco, scelse di far eseguire la fusione a Clemente Papi, il quale avrebbe inaugurato nel 1856 la sua nuova Regia Fonderia di Statue in Bronzo proprio con il modello del *Daniel Webster* di Hiram Powers. Allo stesso tempo, con un altro contratto, stipulato e controfirmato in duplice copia tra l'artista e il fonditore e conservato presso l'Archivio dello Smithsonian American Art, Washington D.C., si definivano le condizioni con cui Papi avrebbe dovuto gettare “in Bronzo una Statua alta Braccia quattro e soldi otto (misura Fiorentina) rappresentante Weste (sic.) inventata e modellata dal Chiarissimo Signor Professor Powers”, secondo le seguenti modalità:

1<sup>a</sup>. Che per eseguire detta Statua in bronzo al detto Fonditore vi occorreranno mesi sei di tempo (e meno potendo) contando però dal giorno che verrà essa consegnata al Fonditore medesimo e bene intesi che in detti sei mesi non vi è compreso il tempo che abbisognerà al predicato Professore per rinettare il gesso in cera, qualora ad esso piacesse di farlo.

2<sup>a</sup>. Che il getto suindicato debba essere di un sol pezzo e di una grossezza adattata alla proporzione della Figura.

3<sup>a</sup>. Che il prezzo per eseguire detta Statua in bronzo resta convenuto a stabilirlo a Francesconi Mille Cinquecento, moneta Fiorentina [circa 2000 dollari], di paoli dieci ciascuno, il quale dovrà esser pagato in detta moneta e sborsato dal sullodato Signor Professor Powers nelle mani del predetto Fonditore Papi, allorché sarà terminato il lavoro, e alla consegna del getto medesimo, che verrà fatta nel Laboratorio del Fonditore istesso<sup>24</sup>.

La scelta di Powers di rivolgersi alla Fonderia di Papi, anziché spedire il modello a Monaco, come molti suoi colleghi erano abituati a fare, è da rintracciarsi soprattutto nella curiosità dello scultore di conoscere l'intrigante e misteriosa lavorazione fusoria della ‘cera persa’. Il fonditore stesso, infatti, invitò più volte lo scultore a seguire le fasi del lavoro, una delle quali – come si legge nel secondo punto del contratto – dava la possibilità allo stesso Powers di ritoccare personalmente il modello in cera prima del getto. Attraverso la sua esperienza diretta in Fonderia, Powers fu in grado di confrontare il metodo di Papi con quello usato dallo scultore americano Clark Mills (1810-1883), confidando all'amico scrittore Nathaniel Hawthorne il diletterismo sperimentale con cui quest'ultimo aveva realizzato l'audace e critica colossale *Statua equestre di Andrew Jackson* a Washington<sup>25</sup>.

Il modello di Powers arrivò in fonderia il 18 agosto del 1856 e la statua fu traddotta in bronzo nei tempi previsti dal contratto, pronta per giungere in America. Successe, però, che durante il tragitto di spedizione da Livorno agli Stati Uniti il carico della nave 'Lucy Francis' naufragò nell'Oceano Atlantico a causa di una tempesta. Fu allora stipulato un secondo contratto simile al primo, con il quale Papi portò a termine un secondo getto del modello nel 1858.

Ancora Hawthorne, quando vide la seconda versione della statua durante una visita con Hiram Powers nella nuova Fonderia di Clemente Papi, ne rimase entusiasta non solo per la "perfect" somiglianza del personaggio, il cui volto «is very grand, very Webster», ma anche per la scelta del costume "most sensible", giudicando, infine, la scelta di tradurre il modello in bronzo la più adatta nel preservare i tratti distintivi dello stile dell'artista e dell'uomo rappresentato. Nel suo *Passage from the French and Italian Note-Books*, lo scrittore americano così ricordava quella visita fatta il 29 settembre del 1858:

This morning Mr Powers invited me to go with him to the Grand Duke's new foundry, to see the bronze statue of Webster, which has just been cast from his model. It is the second cast of the statue, the first having been shipped some months ago on board of a vessel which was lost; and, as Powers observed, the statue now lies at the bottom of the Atlantic Ocean somewhere in the vicinity of the telegraphic cable. We were received with much courtesy and emphasis by the director of the foundry, and conducted into a large room walled with bare, new brick, where the statue was standing in front of the extinct furnace: a majestic Webster indeed, eight feet high, and looking even more colossal than that. The likeness seemed to me perfect, and, like a sensible man, Powers has dressed him in his natural costume, such as I have seen Webster have on while making in a speech in the open air at a mass meeting in Concord, - dress-coat buttoned pretty closely across the breast, pantaloons and boots, - everything finished even to a seam and a stitch. [...]. Webster is represented as holding in his right hand the written roll of the Constitution, which he keeps from falling by the grasp of his left, thus symbolizing him as the preserver of the Union. There is an expression of quiet, solid, massive strength in the whole figure; a deep pervading energy, in which any exaggeration of gesture would lessen and lower the effect. He looks really like a pillar of the state. The face is very grand, very Webster; stern and awful, because he is in the act of meeting a great crisis, and yet with the warmth of a great heart glowing through it. Happy



**9**

George Simonds, *Falconiere*, 1874, bronzo, 205 x 79 x 94 cm, fusione di Clemente Papi, Central Park, New York (foto Maurizio Sardi, 2008).

is Webster to have been so truly and adequately sculptured; happy the sculptor in such a subject, which no idealization of a demigod could have supplied him with. Perhaps the statue at the bottom of the sea will be cast up in some future age, when the present race of man is forgotten, and if so, that far posterity will look up to us as a grander race than we find ourselves to be. [...]. The statue is to go to Boston, and I hope will be placed in the open air, for it is too mighty to be kept under any roof that now exists in America<sup>26</sup>.

Spedita a gennaio del 1859 dal porto di Livorno, la seconda replica della statua di *Daniel Webster* sbarcò felicemente negli Stati Uniti e nel maggio dello stesso anno fu inaugurata nella sua attuale collocazione, nella terrazza prospiciente la facciata della Senate House a Boston. Quest'opera fu la prima scultura monumentale eseguita ad un solo getto 'a cera persa' approdata negli Stati Uniti, ma nonostante gli apprezzamenti della critica e dell'opinione pubblica rivolti tanto allo scultore quanto al fonditore, l'eccellenza fusoria con cui Papi eseguì la statua rimase ignorata per altri quindici anni, almeno fino al 1874, quando una seconda scultura in bronzo, proveniente sempre dalla Regia Fonderia di Firenze, fu visibile nel Central Park di New York. Si trattava della statua rappresentante il *Falconiere* (fig. 9), ideata dallo scultore inglese George Simonds (1843-1929), il quale, ancor più che Powers, fu molto interessato alla tecnica della fusione in bronzo, avvicinandosi ad essa non solo per l'aspetto pratico, ma anche - come vedremo - per quello divulgativo. Durante i suoi viaggi in Italia e in Francia ebbe modo di visitare molte fonderie, come quella romana di Alessandro Nelli e quella parigina di Barbedienne, ma fu soprattutto l'attività di Papi nella Regia Fonderia a Firenze che permise allo scultore di mettere a fuoco le sue conoscenze teoriche sulla tecnica della fusione 'a cera persa'<sup>27</sup>.

Il modello del *Falconiere* fu modellato in gesso nel 1870 da Simonds nel suo atelier romano, dove lo vide il ricco impresario e collezionista irlandese-americano George Kempt (1826-1893), il quale commissionò all'artista una versione colossale in bronzo da destinare a New York, città in cui risiedeva<sup>28</sup>. Simonds si rivolse alla fonderia fiorentina di Clemente Papi e secondo le volontà del committente, lo scultore chiese al fonditore di gettare la statua in un solo pezzo. Il lavoro di traduzione fu difficile ma allo stesso tempo sorprendente. Come avrà modo di ricordare lo stesso Simonds in un articolo pubblicato sulla rivista "English Illustrated Magazine" nel 1885, le fasi di fusione "sono state ben oltre il normale" in quanto "l'azione della figura e del falco, che balza con le ali aperte dalla mano guantata, è stato un compito che pochi avrebbero intrapreso [...]. Il modello in cera - continua Simonds parlando in prima persona - era così forte e preciso che sono stati sufficienti pochi giorni per tradurlo, ed ero altrettanto stupito e deliziato per l'abilità con cui questa colossale statua di cera era rimasta in equilibrio [...]"



## 10

*The Falconer*, by G. Simonds, cast by the late Chev. Papi, of Florence, incisione pubblicata su "English Illustrated Magazine", CVIII, 1885, p. 418.

dato che le ali spiegate misurano quasi cinque metri da punta a punta e sono sostenute solo da ferri all'interno del nucleo della statua, mancando qualsiasi supporto esterno<sup>29</sup>. Al termine della fusione la statua fu presentata alla cittadinanza fiorentina e il 31 maggio del 1875 fu ufficialmente inaugurata a New York nella sua attuale collocazione, sopra un alto piedistallo installato al Central Park<sup>30</sup>.

Mentre il *Falconiere* di Simonds fu celebrato in America come la seconda colossale scultura in bronzo eseguita col sistema a cera persa, a Firenze Clemente Papi, acclamato il "primo fonditore d'Italia"<sup>31</sup>, si spegneva all'età di 74 anni, lasciando in eredità la sua fonderia ai fratelli Ludovico e Tommaso Galli, da sempre collaboratori del maestro<sup>32</sup>.

L'avvenuta scomparsa del Regio e Real Fonditore fiorentino ebbe eco internazionale. Anche in molti giornali americani essa fu sentita come una grande per-

dita per il mondo dell'arte. Un anonimo cronista dello "Hartford Daily Courant" lamentava con rammarico il fatto che gli Stati Uniti non si fossero accorti prima della sua abilità rispetto a quanto, invece, Papi fosse considerato dai bronzisti e dagli scultori, ovvero come l'unico uomo nel mondo che poteva eseguire una perfetta fusione in bronzo. E quasi fosse un'epigrafe commemorativa, questi così scriveva: "Papi was master of the proudest industrial art. He used it like a King [...] but his art is one of those that we have not yet recognized"<sup>33</sup>.

Da allora, passarono circa altri vent'anni prima che le fonderie americane iniziassero ad usare la tecnica di fusione 'a cera persa'. Nel frattempo l'interesse per la conoscenza del metodo di fusione negli Stati Uniti veniva introdotto attraverso la ristampa di testi e articoli nati all'interno delle periodiche discussioni intrattenute a Londra dai membri della Society of Arts e dalle lezioni tenute dai professori Alfred Gilbert, Osslow Ford e George Simonds nelle aule della Royal Academy of Arts. In particolare, un intervento di Sir John Savile Lumley, *Bronze casting in Belgium*, ristampato nel 1884 sulla rivista "American Architect and Buildings News", forniva informazioni sul metodo a cera persa sviluppatosi in Belgio attraverso le conoscenze tecniche in uso, già negli anni Trenta del secolo, nella fonderia Gonon di Parigi<sup>34</sup>. Allo stesso tempo, la fortunata circolazione oltreoceano degli articoli scritti da George Simonds, pubblicati sulla rivista "English Illustrated Magazine" (1885) e nel "Journal of the Society of Arts" (1886 e 1896), esaminavano da un lato la secolare storia dell'arte del bronzo in Europa e dall'altro illustravano in dettaglio le complicate fasi del procedimento a unico getto utilizzato da Clemente Papi per la fusione del suo *Falconiere*<sup>35</sup> (fig. 10).

Alla divulgazione in America di questi testi, che possiamo considerare come fonti primarie del trasferimento della conoscenza dell'arte fusoria 'a cera persa' dall'Europa agli Stati Uniti, partecipò lo scultore e scrittore bostoniano Truman Howe Bartlett (1835-1922), padre del più noto scultore Paul Bartlett (1865-1925).

Intorno agli anni ottanta del secolo, Truman Bartlett, da tempo in contatto con l'ambiente britannico, in diversi suoi articoli pubblicati sul *Boston Courier*<sup>36</sup>, rinnovava non solo la memoria postuma del Regio Fonditore fiorentino, ma in linea con gli scritti di Simonds sottolineava le potenzialità della 'cera persa' come un metodo di possibilità superiori di fusione rispetto alla limitata tecnica 'a sabbia' utilizzata dalla Fonderia di Monaco, alla quale, ancora nel 1892, Thomas Ball si rivolgeva per far tradurre il modello del *Washington Monument* per Methuen, Massachusetts.

Fu solo allo scadere del secolo che gli Stati Uniti videro il sorgere di fonderie specializzate nella scultura in bronzo col procedimento della 'cera persa', e tra queste la Henry-Bonnard Foundry, la Gorham Manufacturing Company e, dal 1899, la Roman Bronze Works, diretta dal genovese Riccardo Bertelli (1870-1955), il cui marchio divenne esclusivo delle sculture di Frederic Remington (1861-1909)<sup>37</sup>.

Per giungere a conclusione di questo intervento possiamo affermare che se a Firenze il *revival* dell'arte fusoria caratterizzò uno dei periodi più produttivi dell'economia granducale e riportò il capoluogo toscano al centro di una notorietà internazionale, così, negli Stati Uniti, il rinnovato utilizzo del *medium* del bronzo garantì alla nuova nazione un proprio sviluppo industriale e un'indipendenza artistica dalle fonderie del Vecchio Continente. Tuttavia, l'orgoglioso traguardo americano per l'industria fusoria, perseguito faticosamente per tutta la metà dell'Ottocento, durò appena un decennio del secolo successivo, quando, con lo scoppio della prima guerra mondiale la produzione di sculture in bronzo fu drammaticamente abbandonata.

## NOTE

1 Desidero ringraziare il direttore delle Gallerie degli Uffizi, Eike Schmidt, per avermi invitato a partecipare al convegno internazionale sui rapporti artistici e culturali tra Stati Uniti e Firenze, e tutto lo staff della rivista "Imagines" che ha permesso la pubblicazione del testo.

2 I versi sono riportati da Phillips 1897, p. 176.

3 Shadle 2006, p. 162.

4 Per un contesto degli artisti americani espatriati in Italia e l'influenza esercitata dagli scultori locali su quelli americani, nonché l'impatto della loro esperienza in Italia con la formazione dell'arte americana, Douglas 1985 e i saggi presenti nel volume curato da Sirpa Salenius (2009), in particolare il contributo di Lemmey 2009, pp. 67-83.

5 La citazione è tratta dal capitolo "In what spirit the Americans cultivate the arts" in Tocqueville 1840, II, p. 57, che per esteso recita: "In aristocracies a few great pictures are produced, in democratic countries a vast number of insignificant ones. In the former statues are raised of bronze, in the latter, they are modelled in plaster".

6 Baruch-Beckman 1978 e Fahs-Waugh 2004.

7 Il più autorevole studio sulle fonderie sorte in America tra il 1850 e il 1900 è stato condotto da Michael Edward Shapiro (Shapiro 1984).

8 Una dettagliata descrizione della statua è riportata da Pembroke Fetridge 1865, pp. 474-475.

9 Per un diagramma esemplificativo del metodo della fusione 'a cera persa', Bewer 2012, pp. 24-30. Per il metodo cosiddetto 'a sabbia' si rimanda a Shapiro 1984, pp. 16-24.

10 N. Boquillon, s.v. "Fonderia" in AA. VV. 1839, XXIII, cit. p. 198.

11 Shapiro 1984, in particolare pp. 45-60.

12 Per la fusione della statua di Thomas Ball, AAA, Ames Manufacturing Company. Bronze Foundry. Bronze casting records, 1853- 1877. Stearns-Ames Collection [ca. 1838-1894], pp. 13-16.

13 Shapiro 1984, p. 58.

14 Sull'artista Clemente Papi, Rizzo 2012, pp. 295-318.

15 Tra i primi lavori eseguiti da Papi e presentati all'Esposizione Triennale indetta dall'Accademia di Belle Arti nel 1838 furono recensiti sul "Giornale del Commercio" ([P.T.S.] 1838, p. 6), un "fanciullo ridente" e "alcuni mazzi di fiori [...], i quali senza rinettature e ritocchi, ma come uscirono dalla forma, sembrano veri", stupirono il pubblico per essere "cosa quasi incredibile!", in quanto erano stati formati direttamente sul vero e fusi in bronzo, conservando così tutta la freschezza dei modelli originali.



- 16 Dopo essere rimasto 150 anni nella sua collocazione originaria a Trentham Gardens, nel 2012 il *Perseo* è stato per la prima volta presentato alla Royal Academy of Art di Londra in occasione della mostra *Bronze* (Ekserdjian – Treves 2012, p. 275, cat. 132). Per l'immagine della replica del *Perseo* nel contesto dell'esposizione londinese, <http://www.artearti.net/magazine/articolo/la-seducente-e-universale-bellezza-del-bronze-alla-royal-academy/>.
- 17 AABAFI, 1843, ins. n. 105: “Nomina di Clemente Papi come Real Fonditore con provvisione di scudi trecento”.
- 18 Per i luoghi della fonderia di Papi, Rizzo 2012a, pp. 121-131.
- 19 Entrambe passate in asta rispettivamente da Grogan & Company 2013, 16 giugno, lotto 84 (versione fusa da C. Papi), e da Sotheby's 2008, 11 novembre, lotto 84 (versione fusa nel 1854 dalla Fonderia Eck et Durant). Le due statuette furono acquistate, tra il 1870 e il 1873, rispettivamente la prima da George Griswold, governatore di Detroit, Michigan, probabilmente durante un suo soggiorno a Roma, e la seconda da Margherita, Regina d'Italia (Phillips 1897, Appendice, p. 297).
- 20 Le notizie sulla commissione della statua sono tratte da Everett 1859, il cui testo, conservato presso la Samuel Gardner Drake Pamphlet Collection, Library of Congress di Boston (n. 05011417), mi è stato segnalato da Susan Greendyke Lacheve, che ringrazio vivamente.
- 21 *Id.*, p. 6.
- 22 Colbert 1968, in particolare pp. 295-296, fig. 20. Dopo il busto in gesso eseguito nel 1836, Powers realizzò altre repliche in marmo nel 1838, 1839 e 1852, conservate al Boston Athenaeum e all'Union League Club di Chicago.
- 23 Everett 1859, p. 6.
- 24 “Contratto tra Clemente Papi e Hiram Powers”, 18 agosto 1856, in AAA, *Hiram Powers Papers, 1819-1953*, bulk 1835-1883, Serie 2, Correspondances P, Miscellaneous 1844-1873, Box 8, Folder 25, pp. 22-23 (<https://www.aaa.si.edu/collections/hiram-powers-papers-7255/series-2/box-8-folder-25/>).
- 25 Hawthorne 1883, pp. 273-274; per la statua equestre di Andrew Jackson, Colletta 2011, pp. 2-35.
- 26 Hawthorne 1883, p. 427-428.
- 27 Sull'artista George Simonds e il suo *Falconiere*, Nash Ford 2004.
- 28 Il modello di Simonds fu oggetto di svariate riproduzioni. Una seconda replica del *Falconiere* fu tradotta in bronzo dalla fonderia francese Barbedienne nel 1873, la quale, dopo essere stata presentata all'esposizione della Società delle Belle Arti di Trieste nel 1874, fu acquistata dall'imprenditore e collezionista Antonio Caccia (De Giosa, aa. 2001-2002, p. 150), che la donò al Museo Civico Revoltella (Trieste, Palazzo Basevi, Civico Museo Revoltella, inv. 820). Una versione in marmo, patinato in argento con elettrotipia fu presentata da Simonds all'esposizione della Royal Academy of Arts di Londra nel 1875 (*RA Exhibition 1875*, p. 55, n. 1234), mentre una copia in bronzo fu esibita alla Royal Manchester Institution (*Catalogue 1875*, p. 76, n. 824). In quello stesso anno l'immagine incisa della statua, con una breve recensione, circolò sulla rivista “The Illustrated London News”, LXVII, 24 luglio 1875, p. 85.
- 29 Simonds 1885, p. 417 e *passim* [le citazioni sono state tradotte dall'A.].
- 30 Giunto in America, il *Falconiere* fuso da Papi fu oggetto di grande interesse collezionistico e nei decenni successivi fu variamente riprodotto in scala ridotta. Robert Evans, un nativo di Beverly che ammirò la scultura al Central Park dalle finestre dell'ospedale dove era ricoverato, commissionò una replica in bronzo per Lynch Park, Beverly, Massachusetts, dedicando la statua in memoria di sua moglie e facendola diventare il simbolo della bellezza del parco (Rizzo 2012, pp. 317-318, nota 78; *Historic Beverly 2017*, pp. 26-27). Un'impronta dal bronzo originale fu tratta dallo scultore George Brewster (1862-1943), che nel 1912 circa fece tradurre in bronzo dalla Gorham Foundry, Newburyport, attraverso il procedimento della fusione ‘a cera persa’ (Nash Ford 2004).
- 31 ASGE, 1875, pos. Gallerie delle Statue, ins. n. 30.
- 32 Maugeri 2001, in particolare pp. 48-50.
- 33 [Anon.], *Bronze founding*, in “Hartford Daily Courant”, 16 giugno 1875, p. 1.
- 34 Lumley 1884.
- 35 Rispettivamente Simonds 1885, Simonds 1886 e Simonds 1896 (quest'ultimo ripubblicato nel 1898 in “American Architect and Building News”, I, 18 luglio; II, 25 luglio; III, 8 agosto).
- 36 Segnalati in Shapiro 1984, pp. 119-120 e nota 23.
- 37 Per i lavori di Remington eseguiti dalla Roman Bronze Works, *Id.*, in particolare pp. 136-144.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1839: *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante compilato dai signori Lenormand, Payen, Moland Jeune, laugier...* Prima traduzione italiana fatta da una società di dotti e di artisti, con l'aggiunta della spiegazione di tutte le voci delle arti e dei mestieri italiani... corrispondenti con la lingua italiana e coi principali dialetti d'Italia..., Tomo XXIII, Venezia 1839.
- Baruch - Beckman 1978: M. C. Baruch, E. J. Beckman, *Civic War Union Monuments: a list of union monuments, markers, and memorials of the American Civil War, 1861-1865*, Washington D.C. 1978.
- Bewer 2012: F. G. Bewer, *Bronze casting: the art of translation*, in Ekserdjian - Treves 2012, pp. 24-30.
- Catalogue 1875: *Catalogue of the Exhibition of the Works of Modern Artists*, City of Manchester Art Gallery, Royal Manchester Institution, Manchester 1875.
- Cellini ed. 1973: Benvenuto Cellini, *La Vita*, a cura di G. Davico Bonino, Torino 1973.
- Colbert 1986: C. Colbert, *Each little Hillock Hath a Tongue. Phrenology and the Art of Hiram Powers*, in "Art Bulletin", 68, 1986, pp. 281-300.
- Colletta 2011: J. P. Colletta, "The workman of C. Mills": Carl Ludwig Richter and the Statue of Andrew Jackson in Lafayette Park, in "Washington History", 23, 2011, pp. 2-35.
- De Giosa a.a. 2001-2002: E. De Giosa, *Antonio Caccia e la sua collezione nella Trieste del secondo Ottocento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte nella Regione Friuli Venezia Giulia in Età moderna, Università degli Studi Di Trieste, a.a. 2001-2002.
- Douglas 1985: H. Douglas, *Lorenzo Bartolini and Italian influences on American sculptors in Florence 1825 - 1850*, New York 1985.
- Ekserdjian - Treves 2012: *Bronze*, exhibition catalogue (Londra, 15 settembre - 9 dicembre 2012), a cura di D. Ekserdjian e C. Treves, Royal Academy of Arts, London 2012.
- Everett 1959: S. Everett, *Inauguration of the statue of Daniel Webster. September 17, 1859*, Boston (MA) 1859.
- Fahs - Waugh 2004: A. Fahs, J. Waugh (a cura di), *The memory of the Civil War in America Culture*, North Carolina 2004.
- Grogan & Company 2013: *Catalogo della casa d'aste Grogan & Company, 25<sup>th</sup> Anniversary auction*, Boston (MA) 2013.
- Hawthorne 1883: N. Hawthorne, *Passage from the French and Italian Note-Books*, Kegan Paul, Trench, London, 1883, pp. 426-430.
- Historic Beverly 2017: *Historic Beverly. A Park for the Ages. Beverly's Lynch Park*. Beverly 2017.
- Lemmey 2009: K. Lemmey, "I would just as soon be in Albany as Florence": Henry Kirke Brown and the American expatriate colonies in Italy, 1842-1846, in Salenius 2009, pp. 67-83.
- Lumley 1884: S. Lumley, *Bronze Casting in Belgium*, in "American Architect and Building News", 15, 22 e 29 marzo 1884, pp. 138-139; 149-150.
- Maugeri 2001: M. Maugeri, *Il bronzo alle Porte Sante*, in *Porte Sante. Il cimitero di San Miniato a Firenze*, a cura di G. Salvagnini, Firenze 2001, pp. 45-50.
- Nash Ford 2004: D. Nash Ford, *George Blackall Simonds (1843-1929)*, in "Royal Berkshire History Website", 2004 (<http://www.berkshirehistory.com/bios/gbsimonds.html>).
- [P.T.S.] 1838: [P.T.S.], *Lavori in bronzo del Sig. Clemente Papi*, in "Giornale del Commercio", 2, 10 gennaio 1838, p. 6.
- Pembroke Pettridge 1865: W. Pembroke Pettridge, *Harper's Hand-Book for Travelers in Europe and the East*, New York-Paris-London 1865.
- Phillips 1897: M. E. Phillips, *Reminiscences of William Wetmore Story. The american sculptor and autor, being incident and anecdotes chronologically arranged, together with an account of his association with famous people and his principal works in literature and sculpture*, Chicago-New York 1897, p. 176.
- Rizzo 2012: G. Rizzo, *Clemente Papi "Real Fonditore": vita e opere di un virtuosistico maestro del bronzo nella Firenze dell'Ottocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 54/2, 2012, pp. 295-318.
- Rizzo 2012a: G. Rizzo, *Il "risorgimento" dell'industria fusoria a Firenze: la Regia Fonderia di statue in bronzo di Clemente Papi prima e dopo l'Unità d'Italia (1837-1875)*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 20, 2012, pp. 121-131.
- RA Exhibition 1875: *The Exhibition of the Royal Academy of Arts. MDCCLXXV*, London, 1875.
- Salenius 2009: S. Salenius (a cura di), *Sculptors, painters, and Italy: Italian influence on Nineteenth-Century American Art*, Saonara 2009.

Shadle 2006: D. W. Shadle, *Orchestrating the Nation. The nineteenth-century American symphonic enterprise*, Oxford 2006, p. 162.

Shapiro 1984: M. E. Shapiro, *Bronze Casting and American Sculpture, 1850-1900*, Newark 1984.

Simonds 1885: G. Simonds, *The art of casting in bronze*, in "English Illustrated Magazine", 18, 1885, pp. 411-420.

Simonds 1886: G. Simonds, *Artistic bronze casting*, in "Journal of the Society of Arts" 19, 1886, pp. 245-258.

Simonds 1896: G. Simonds, *The art of bronze casting in Europe*, in "Journal of the Society of Arts", 19 giugno, 1896, pp. 654-666.

Sotheby's 2008: Catalogo della casa d'aste Sotheby's, *19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century European Sculpture*, London 2008.

Tocqueville 1840: A. de Tocqueville, *Democracy in America*, vol. II [1840], trad. inglese a cura di P. Bradley, Bombay 1964.

## ABBREVIAZIONI

### AABAFi

Archivio dell'Accademia delle Belle Arti, Firenze

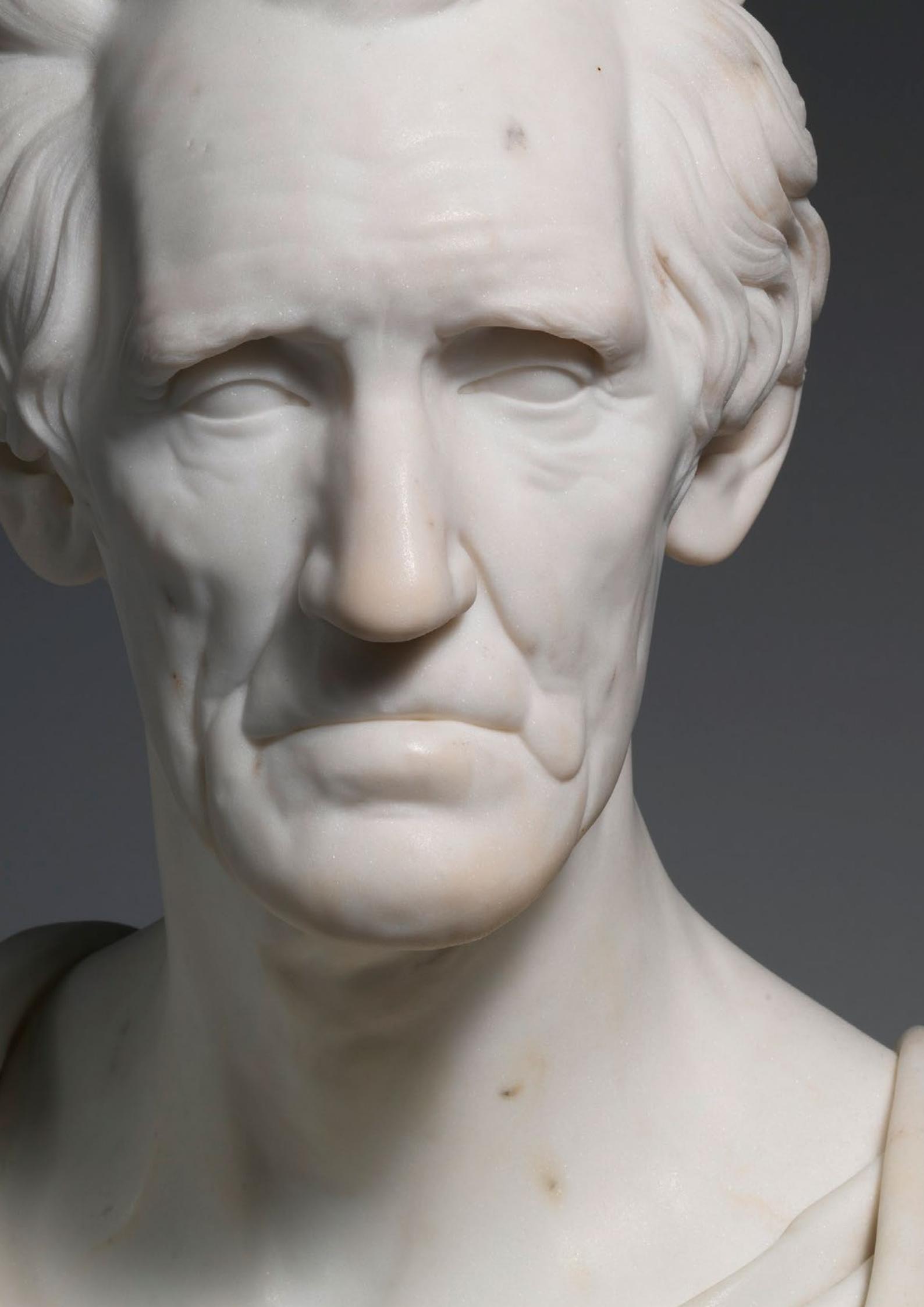
### ASGF

Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, Firenze

### AAA

Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington D.C.





**Michele Amedei**

PROTAGONISTI  
DEL ROMANTICISMO AMERICANO  
NELLE ESPOSIZIONI DELL'ACCADEMIA  
DI BELLE ARTI DI FIRENZE  
AL TEMPO DELLA RESTAURAZIONE

Con la Restaurazione di Ferdinando III in Toscana assistiamo all'intensificarsi dei rapporti fra Stati Uniti d'America e Granducato grazie anche all'apertura di un ufficio consolare nel 1819. La sua inaugurazione coincideva all'Accademia di Belle Arti di Firenze (fondata nel 1784) con l'accoglienza, sempre più disponibile, di chi dagli Stati Uniti avesse individuato nella capitale del Granducato il luogo dove iniziare il proprio percorso artistico, o perfezionarsi a seguito di una formazione già avviata in patria, presso artisti locali (nel caso degli scultori) o nelle più importanti accademie d'arte statunitensi, fra cui quelle di Philadelphia, Boston e soprattutto New York. Se per i fiorentini il confronto con giovani provenienti dal Nord America poteva accompagnarsi all'idea che del loro mondo avevano dato scrittori come François-René de Chateaubriand – il quale nel romanzo *Atala*, del 1801, apriva con una suggestiva descrizione dei luoghi selvaggi che in Nord America facevano da contorno all'appassionante vicenda amorosa dei due protagonisti, Atala e Chactas – per gli americani l'arrivo nel Granducato poteva rivestire i panni d'un sogno. "A painter's paradise" fu infatti definita Firenze da Thomas Cole, il massimo rappresentante del Romanticismo nordamericano<sup>1</sup>, che la immortalò in una serie di disegni oggi a Detroit e in un dipinto eseguito dopo il rientro suo a New York, dove viveva (fig. 1).

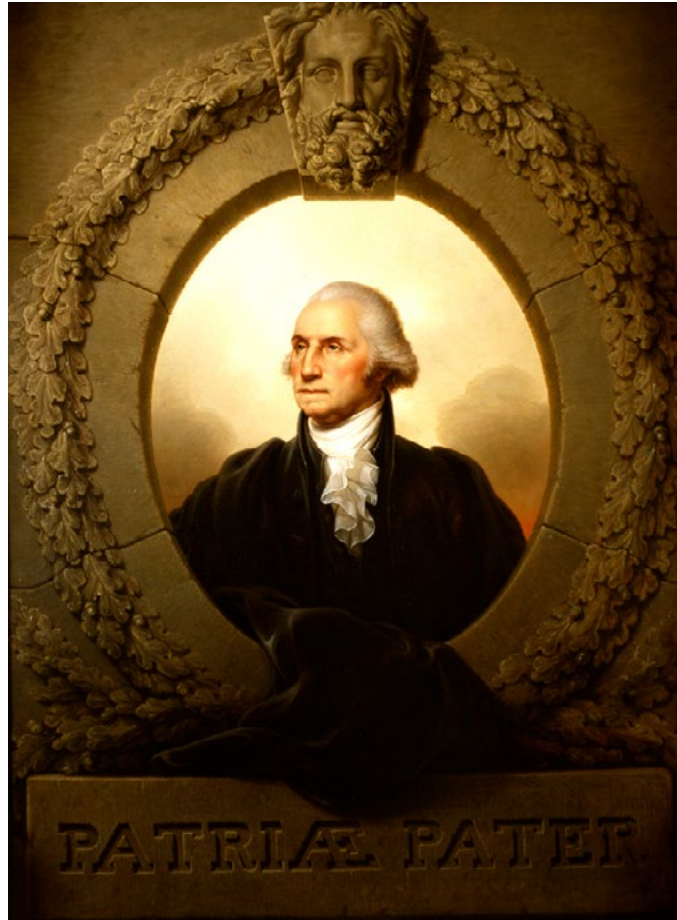
La Toscana e Firenze con la sua principale istituzione artistica furono infatti per gli artisti d'oltreoceano l'occasione per migliorare la conoscenza dell'anatomia umana e soprattutto del nudo (in quel tempo, il puritanesimo americano non ammetteva che le accademie artistiche nazionali arruolassero modelli per posare nudi di fronte ai propri iscritti). Presso i corsi dell'Accademia troviamo registrati pittori come il già citato Cole e scultori quali Horatio Greenough<sup>2</sup>, ma la partecipazione degli americani alle attività dell'istituzione fiorentina si misura anche in rapporto al loro coinvolgimento nelle mostre organizzate a fine anno – generalmente aperte tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre – i cui partecipanti d'oltreoceano (e relative opere esposte), nel tempo che va dal 1815 al cuore dell'Ottocento, sono elencati in appendice a questo lavoro.



1

Thomas Cole, *Veduta di Firenze da San Miniato*, 1837, olio su tela, 99,4 x 160,3 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Mr. And Mrs. William H. Marlatt Fund 1961.39.





**2**

Rembrandt Peale, *George Washington come "Patriæ Pater"*,  
1824, olio su tela, 181,6 x 135,3 cm,  
Washington, D.C., U.S. Senate Collection.

Le esposizioni erano l'occasione per fare il punto della situazione sullo stato degli avanzamenti degli iscritti ai corsi dell'Accademia; al tempo stesso, erano di stimolo per la comunità accademica e quella cittadina per confrontarsi con opere firmate da artisti che vi avevano precedentemente studiato, nonché con pittori o scultori di diversa formazione e cultura di passaggio o residenti a Firenze. Si trattava di mostre che, stando a quelle poche notizie che ricaviamo dai giornali del tempo, erano strutturate nel rispetto di un allestimento articolato e complesso, il quale non sembra subire troppi cambiamenti nel corso dei decenni, almeno fino all'Unità d'Italia. Non ci resta (allo stato attuale) alcuno schizzo o dipinto in grado di mostrare come dovessero apparire agli occhi del visitatore le sale dell'Accademia durante le annuali esposizioni. Tuttavia, rimane la preziosa descrizione di quegli allestimenti fatta dall'artista americano Rembrandt Peale nell'occasione della sua visita a Firenze, nel 1829.





### 3

Rembrandt Peale, *Ritratto di Horatio Greenough*,  
1829, olio su tela, 76,5 x 64,8 cm,  
Washington, D.C, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, inv. NPG.82.106.

Nato nella contea di Bucks, in Pennsylvania, nel febbraio del 1778, a Firenze, dove viene accolto favorevolmente dal *milieu* locale grazie alle raccomandazioni del console Giacomo Ombrosi<sup>3</sup>, Peale tiene un diario (pubblicato con il titolo *Notes on Italy*, nel 1831) nel quale descrive con occhio da museografo gli atelier dei colleghi toscani e, appunto, gli allestimenti adottati dall'Accademia nella mostra autunnale di quell'anno, presso la quale lo statunitense fu fra l'altro invitato ad esporre due ritratti: quello di George Washington immortalato come "Patriæ Pater" (fig. 2) e quello raffigurante Horatio Greenough (fig. 3), il più autorevole rappresentante della scultura d'oltreoceano a Firenze in quegli anni<sup>4</sup>. L'esposizione dell'Accademia, annota Peale,

is made in various rooms, (only one of which is sky-lighted) temporarily disembarassed of their benches, drawing boards, easels and stu-

dents, and open to the free passage of all that choose to range through them: this affords a fine occasion to see the collection of plaster casts from antique and the series of paintings by the early masters [...]. Venuses, portraits, landscapes, and drawings, generally placed row, conduct you from room to room. And, finally, for public inspection, are the studies from the academic figure, an historic subject, and architectural and other drawings, done in competition for the prizes annually awarded by the academy. Models of fruit in wax, specimens of engraving, penmanship, &c. [...] completed the round<sup>5</sup>.

Sempre secondo Peale, nel percorso espositivo, aperto al pubblico per almeno una settimana, gli artisti esterni all'istituzione, ivi inclusi i forestieri come lui, erano invitati a scegliere il posto migliore per appendere i propri dipinti o posizionare le sculture, a meno che, sottolinea il pittore, il posto prescelto non fosse già stato prenotato dai professori interni all'Accademia<sup>6</sup>.

Chissà dove fu collocato l'autoritratto che il giovane pittore statunitense Gilbert Stuart Newton espose all'istituzione fiorentina molti anni prima dei ritratti di Peale, nell'autunno del 1817, contemporaneamente alla sua frequentazione dei corsi di disegno sotto la guida di Pietro Ermini<sup>7</sup>. Il quadro di Newton, oggi al Museum of Fine Arts di Boston, fu apprezzatissimo dai professori dell'Accademia, soprattutto da Pietro Benvenuti, al tempo direttore della Scuola di pittura, ammaliato come i suoi colleghi (lo riporta Niccola Monti in uno dei tanti accenni autobiografici<sup>8</sup>) dalla freschezza d'una pennellata stesa di getto sulla tela, sulla scorta di quella pittura anglosassone (filtrata al giovane Gilbert dallo zio, il più noto Gilbert Stuart, a sua volta allievo a Londra di maestri come Joshua Reynolds) per la quale in Accademia sembra persistere un certo interesse almeno fino ai primi anni venti. Tempo in cui cioè, in linea con l'idea secondo cui "lo scopo della pittura [fosse] principalmente quello di agire sui sensi" attraverso "il colorito"<sup>9</sup>, vengono appesi alle sue pareti un gruppo di ritratti firmati da giovani irlandesi come James Atkins, allievo della stessa Accademia fiorentina, associati nello stile alla contemporanea scuola di Thomas Lawrence<sup>10</sup>.

Ci chiediamo, inoltre, in quale corridoio di raccordo fra una stanza e l'altra fu invece mostrata al pubblico nell'autunno del 1831 la bella *Veduta dell'Arno al tramonto*, oggi a Montclair, nel New Jersey (fig. 4), dipinta nell'estate dello stesso anno a Firenze dal già citato Thomas Cole, padre fondatore della principale scuola di paesaggio americana dell'Ottocento: la Hudson River School<sup>11</sup>. Arrivato in Toscana all'inizio dell'estate del 1831 a seguito di un perfezionamento biennale in Inghilterra (dove era nato nel 1801), Cole, che si trasferì a New York con la famiglia all'età di dodici anni, trovò nel Granducato un clima adatto a sperimentare un linguaggio attento a superare la pennellata tremolante – da lui sperimentata a Londra guardando artisti contempo-



## 4

Thomas Cole, *Veduta dell'Arno al tramonto*,  
1831, olio su tela, 45,1 x 63,5 cm,  
Montclair (New Jersey), Montclair Art Museum.

ranei come John Constable<sup>12</sup> – a favore di una stesura del colore più fredda e sicura in relazione ad invenzioni compositive che Carlo Del Bravo avrebbe definito “vastamente liriche”<sup>13</sup>. Composizioni, queste, memori della grande stagione paesistica secentesca del Nord Europa, che fu assimilata da Cole frequentando anche le Reali Gallerie degli Uffizi, dove fu ammesso a studiare gli *Old Masters*, per venti giorni, a partire dal 28 agosto del '31<sup>14</sup>. La *Veduta dell'Arno al tramonto* – che immortalava gli ultimi gesti dei pescatori intenti a tirar su le reti nella Pescaia di Santa Rosa al termine di un'afosa giornata estiva, sullo sfondo delle Cascine osservate da Ponte alla Carraia – ben si accordava infatti alla sensibilità della nascente borghesia fiorentina, o più generalmente toscana, attratta, oltre che da paesaggi dal tono sostenuto, da quadretti “facili e discreti”<sup>15</sup>, ispirati, nel caso di tele come quelle di Cole, alle più toccanti invenzioni di maestri come Jacob van Ruysdael.

Con l'affermarsi del “paesaggio istoriato” dietro i lodati esempi di Massimo D'Azeglio, fra gli anni trenta e i primi quaranta del secolo assistiamo a Firenze, anche fra gli artisti americani di passaggio o residenti permanentemente in città, alla proliferazione di vedute che accostavano all'attenzione per il dato naturale, la “fantasia” – anche nell'invenzione patetica di “paesaggi grandiosi d'acque profonde, di cieli in fiamme, di selve ombrose”<sup>16</sup>, alla maniera cioè di Giuseppe Bezzuoli – e i “concetti elevati”<sup>17</sup>, spaziando da soggetti ariosteschi ad altri ricavati da storie bibliche. A quel genere guarda con curiosità lo statunitense George Loring Brown, nato a Boston il 2 febbraio 1814 e residente a Firenze dal 1841 al 1848 circa, arco di tempo nel quale il suo nome ricorre spesso fra quelli degli artisti internazionali invitati dall'Accademia a prender parte alle mostre autunnali.

Dopo un'ordinaria formazione scolastica, Brown lavorò giovanissimo fra Baltimora e Philadelphia per conto di un artista che alcuni biografi chiamano “Mr. Godrich”<sup>18</sup>. Rientrato a Boston nei primi anni trenta, fu vicino a tale “Healey” (probabilmente George Peter Alexander Healy), presso il quale cominciò a sperimentare il genere del paesaggio con la tecnica dell'acquerello. Alla fine di quel decennio, 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 risiedette 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 e dunque a Firenze dove acquistò l'appellativo di “Claude Brown”.

La produzione pittorica di Brown in Toscana appare varia e facile ad adeguarsi alle esigenze di una committenza statunitense (di passaggio da Firenze) sempre più sofisticata e dotta. A fianco di quadri come quello intitolato *Saint John in the Wilderness* (Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia), dipinto a Firenze per il banchiere John Schoolcraft, di Albany, nello stato di New York – il cui registro pittorico media fra i campioni del Seicento nordico e i più aggiornati dipinti di pittori toscani, fra cui particolarmente Bezzuoli<sup>19</sup> – nel Granducato Brown crea dipinti (oggi dispersi) dal soggetto ispirato all'universo figurativo caro ad artisti come il Cavalier Tempesta, con scorci cittadini animati da fiorentini in festa, non lontani dai risultati cui contemporaneamente stava giungendo a Firenze Giovanni Signorini<sup>20</sup>. Ma non solo. Nel solco dei tanti quadri secenteschi o del secolo successivo conservati nei diversi musei fiorentini, e legati al tema del naufragio di navi a seguito di burrasche marine, in Toscana Brown dipinge anche opere come quella intitolata *The Stranded Ship*, oggi a Baltimora, che fu esposta all'Accademia di Firenze nel 1847 con il titolo di *Veduta col tramontare del sole dopo una burrasca di mare col naufragio di un bastimento*. Un quadro, quest'ultimo, la cui forza espressiva, legata alle istanze d'un romanticismo non ancora tramontato in patria – come dimostrano gli analoghi risultati raggiunti qualche anno prima dal collega Asher Brown Durand<sup>21</sup> – lascia spazio anche a più pacate vedute di Firenze,

immortalata da Brown “al calar del sole, presa dalla parte del poggio di S. Miniato”, in un quadro (non rintracciato) esposto in Accademia nel 1844, cioè due anni dopo aver dato vita, per qualche mese, insieme ad altri statunitensi residenti nel Granducato, al *Florence Sketch Club of American Artists*.

Poco sappiamo di quel club di artisti, le cui attività dovevano variare da sessioni private di nudo a escursioni nei dintorni di Firenze, ivi inclusa quella a Vallombrosa, nell'autunno del 1842, cui fa cenno nel suo diario James De Veaux, uno dei soci fondatori del *Florence Sketch Club*<sup>22</sup>. Oltre a De Veaux e a Brown, a quest'ultimo club aderirono pittori americani come David Hunter Strother, Thomas Prichard Rossiter e soprattutto Frederick Fink, autore di due quadri raffiguranti rispettivamente *Raffaello moribondo davanti alla tavola raffigurante la “Trasfigurazione”* e il *Ritratto di un giovine in abito alla greca*, che furono esposti alla mostra autunnale dell'Accademia nello stesso anno della fondazione di quel club. Di queste due tele abbiamo perduto ogni traccia. Della prima, tuttavia, resta una puntuale descrizione di Antonio Izunnia in un articolo del 5 ottobre di quell'anno pubblicato nel “Giornale del Commercio”. “*L'ultima pittura, del sig. Fink, credo rappresenti Raffaello, il quale già colto dalla febbre pernicioso che lo spense, giunto fiacco al suo studio si getta sopra una sedia*”<sup>23</sup>, scrive Izunnia; aggiungendo:

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 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 fisionomie<sup>24</sup>.

Pur nei limiti comunicativi denunciati da Izunnia, stemperati dai “bei tuoni di tinta” e in particolare dalle “geniali fisionomie” cui il pittore dovè arrivare a seguito del costante esercizio sul modello vivente grazie alle sessioni di nudo organizzate in quello stesso anno dai soci del club, resta il fatto che a quell'altezza cronologica gli statunitensi di passaggio o permanentemente residenti in Toscana si fanno portavoce di una sensibilità romantica, forse “ingresque”, che di lì a qualche anno in patria avrebbe preferito alle gesta di Raffaello quelle di patrioti come Patrick Henry, protagonista della Rivoluzione americana, immortalato al cospetto della Virginia House di Bourgeses in un bel quadro di Peter H. Rothermel del 1851, conservato presso la Patrick Henry Memorial Foundation di Brookneal, in Virginia<sup>25</sup>.



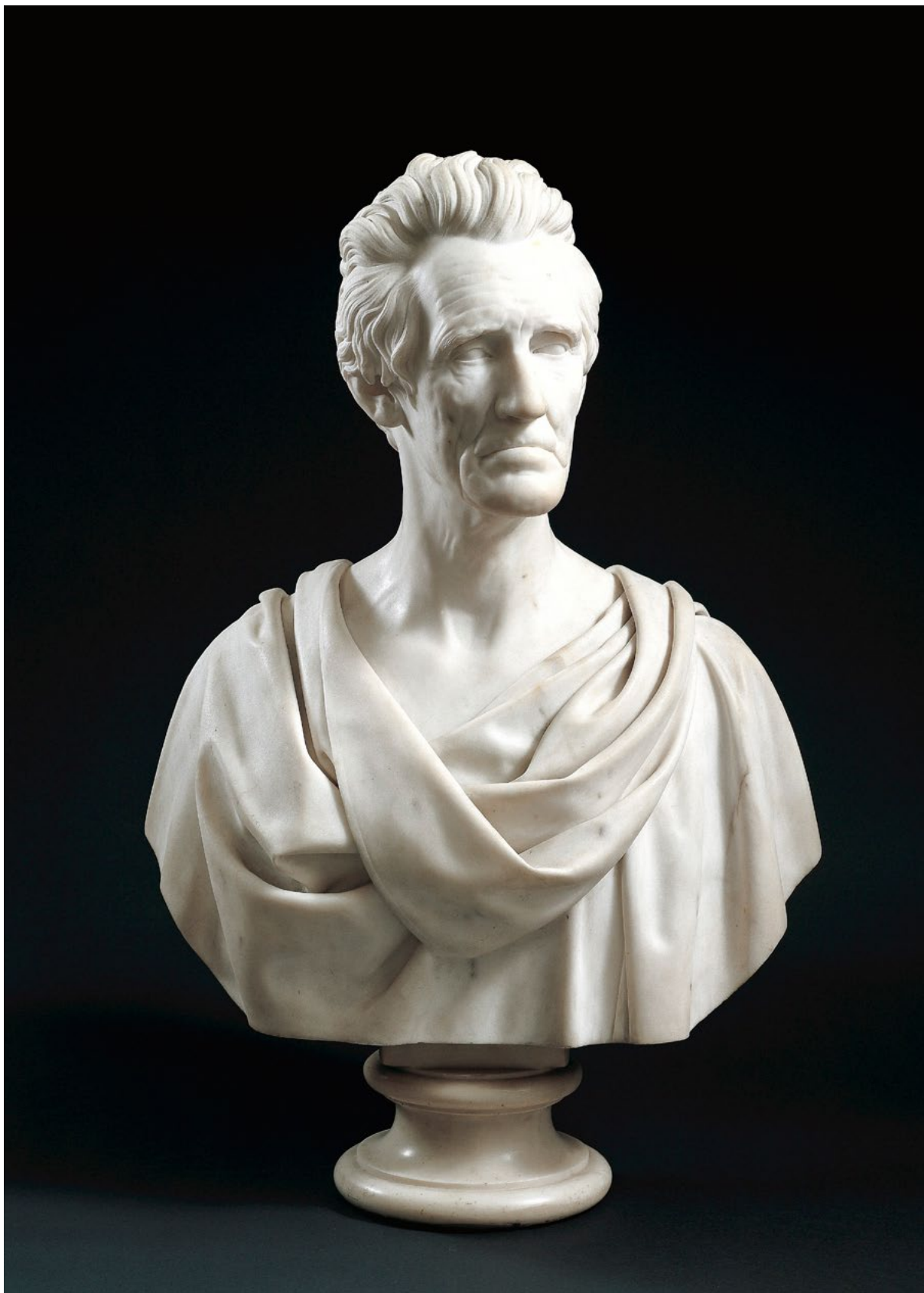
**5**

Miner Kilbourne Kellogg, *Ritratto di ragazza turca*,  
1845 circa, acquerello e matita su carta,  
Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum.

D'altro canto, alla seduzione per temi romantici coraggiosamente affrontati da Fink, che vide il suo *Raffaello moribondo* esposto nel '42 a fianco di quadri firmati da Vincenzo Lami – che all'Accademia esibiva nella stessa occasione una tela intitolata *Savonarola ambasciatore da Carlo VIII* – o ancora Antonio Ciseri – presente con *Tiziano e Carlo V*<sup>26</sup> – gli artisti d'oltreoceano dimostrano interesse anche per la coeva pittura di scene domestiche, popolari, i cui massimi rappresentanti a Firenze erano in quegli anni Giuseppe Moricci e Carlo Ernesto Liverati<sup>27</sup>. Tant'è vero che, nella stessa mostra del 1842, Milner Kilbourne Kellogg, nato a Manlius, nello stato di New York, nel 1814, attivo a Firenze fra la primavera del 1841 e la metà del decennio circa, aveva inviato un quadro, non rintracciato, raffigurante *Il vecchio arrotino*, cui ne fecero seguito altri, anch'essi esposti alle mostre autunnali dell'Accademia, fra cui, in particolare, quello dal titolo *la Cantatrice solitaria* (nota anche come *La semplicità*) e *L'antiquario*, entrambi di ubicazione ignota. Un quadro, quest'ultimo, la cui figura “viva, espressiva” aveva incuriosito e attratto l'attenzione del solito Antonio Izunnia che lo definì “bellissimo” nell' “effetto totale”<sup>28</sup>.

All'esposizione di quattro anni dopo, Kellogg inviò una tela, anch'essa dispersa, un *Ritratto di turca*<sup>29</sup>, frutto delle spedizioni da lui fatte negli anni precedenti in Medio Oriente, dove si spinse fino in Armenia, ricavando una serie di disegni e schizzi (alcuni dei quali ritraggono giovani fanciulle immortalate con abiti tradizionali, probabilmente non dissimili nella composizione dal quadro inviato all'Accademia nel '46, fig. 5), conservati presso lo Smithsonian American Art Museum di Washington, D.C.<sup>30</sup>. Del resto, erano quelli gli anni in cui altri artisti americani residenti a Firenze, come Hiram Powers, amico di Kellogg, trovavano ispirazione nel mondo mediorientale per ideare opere che avrebbero segnato la storia dell'arte del Nord America. Contemporaneamente alla pubblicazione in italiano di importanti testi francesi riguardanti la delicata situazione sociopolitica in Medio Oriente – fra cui saggi di Alphonse de Lamartine (*La questione d'Oriente*, Milano 1841) e di Édouard Constantin Biot (*Sull'abolizione della schiavitù antica in Occidente*, Milano 1841) – e contemporaneamente all'esposizione in Accademia di opere firmate da artisti come Cesare Mussini che stimolavano la comunità fiorentina a meditare su temi come la schiavitù e la sottomissione del popolo greco da parte di quello turco<sup>31</sup>, Powers scolpiva infatti la sua *Greek Slave*, la più celebrata (e replicata) scultura statunitense dell'Ottocento (il gesso, fatto a Firenze, è conservato presso lo Smithsonian American Art Museum<sup>32</sup>).

L'ideazione di quell'opera, il capolavoro di Powers, era contemporanea all'affermazione del suo autore a Firenze, dov'era giunto verso il 1837 a seguito di un breve soggiorno a Roma. Forte d'una plastica in grado di “conservare il carattere grandioso” dei modelli ritratti, imitati nel “rispetto delle porosità e [delle] rughe abituali della cute” (grazie anche all'uso di calchi da modelli viventi), tanto da tendere ad un'imitazione del vero la quale “unitamente alle parti caratteristiche” vuol fermare anche “lo



**6**

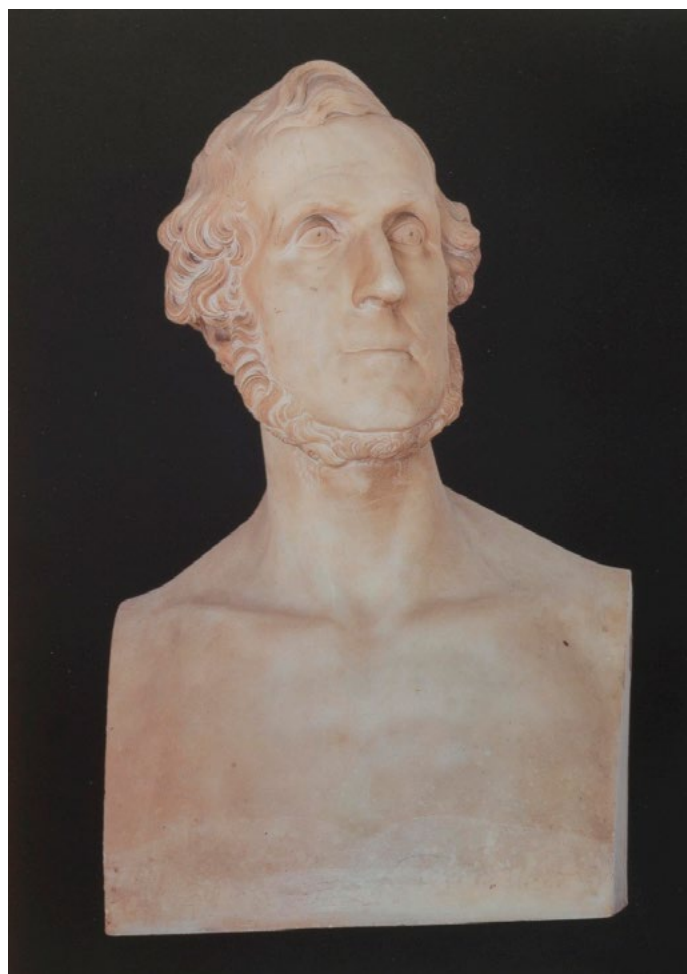
Hiram Powers, *Ritratto di Andrew Jackson*,  
1839, marmo, h. 88,3 cm,  
New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 94.14.



spirito naturale ed espressivo d'ogni individuo"<sup>33</sup>, nel Granducato Powers s'inserisce perfettamente in un clima infuocato dal dibattito sul "Bello naturale", promosso in quegli anni da Lorenzo Bartolini, titolare della Scuola di scultura in Accademia dai primi mesi del 1839; vale a dire poco tempo dopo l'arrivo di Powers in Toscana. Fu probabilmente Bartolini, con cui Powers dovette entrare in contatto fin da subito, a voler inserire nel percorso espositivo della mostra autunnale del 1840 (lo stesso anno della famosa lezione del gobbo in Accademia) un gruppo di busti dello scultore americano, fra cui in particolare quello di Andrew Jackson (fig. 6), il cui mandato come settimo presidente degli Stati Uniti era scaduto nel 1837. Il modello in gesso dell'opera (Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.), sbozzato dallo scultore alla White House poco tempo prima di raggiungere l'Europa, era stato ideato con la raccomandazione del presidente il quale voleva esser ritratto dal connazionale com'egli appariva allo sguardo di tutti: "Make me as I am", pare avesse detto Jackson a Powers<sup>34</sup>, convinto che nella sua effigie marmorea dovessero apparire senza vergogna tutte quelle rughe e imperfezioni cutanee che erano il segno dell'inesorabile passaggio del tempo. Questo perché la natura, secondo Jackson, "is always and in everything. It's the only safe rule to follow"<sup>35</sup>.

"I non so da che derivi, ma all'occhio mio mi pare veder la carne colle più piccole sue modificazioni cutanee, le chiome morbide, il crine, i peli de' sopraccigli, in somma qualche cosa di straordinario nella statuaria", scriveva Antonio Izunia ammirando in Accademia i busti "maravigliosi" di Powers in quell'autunno del 1840<sup>36</sup>, fra cui c'era, oltre a quello raffigurante Jackson, anche un altro, perduto, che immortalava "una giovane fanciulla" che tanto "fece rimanere incantato" il critico, il quale, per concludere la sua disamina sulle opere dell'americano, chiosava come segue rivolgendosi ai lettori del suo articolo, edito nel "Giornale del Commercio", quale recensione della mostra autunnale di quell'anno: "Che flessibilità, che morbidezza! Il labbro, le narici, le guance. La pelle sotto gli occhi ... Ti ripeto, o dipende che la mia testa è offuscata, o che realmente non sia possibile darti in parole idea dell'esecuzione di questi ritratti, io non trovo le espressioni adatte"<sup>37</sup>.

Quella forza espressiva, frutto d'un percorso formativo segnato in età giovanile dalla mancanza di modelli "altri" se non la natura stessa, avrebbe fra l'altro lasciato il segno fra quel numeroso gruppo di scultori statunitensi che troviamo presenti a Firenze a cavallo fra la fine degli anni trenta e il corso del decennio successivo<sup>38</sup>. Fra tutti, c'era Shobal Vail Clevenger, di Cincinnati, che alla mostra del 1842 aveva esposto una serie di busti virili, non rintracciati, definiti "belli" dal "Giornale del Commercio"<sup>39</sup>, nonché il già citato Horatio Greenough. Scultore, quest'ultimo, che, dopo una fase purista segnata dalla vicinanza con Bartolini di cui risentì il suo grandioso monumento a George Washington ideato in Toscana nel corso degli anni trenta per decorare inizialmente la Capitol Rotunda della capitale americana (l'opera è oggi



7

Horatio Greenough, *Ritratto di Gino Capponi*,  
1840, marmo, h. 62 cm, Firenze, Accademia di Belle Arti.

conservata al Smithsonian American Art Museum, in deposito presso lo Smithsonian American History Museum di Washington, D.C.<sup>40</sup>), inviò alla mostra autunnale del 1840 un busto raffigurante l'amico Gino Capponi, oggi all'Accademia di Belle Arti<sup>41</sup> (fig. 7). Opera le cui qualità formali ed estetiche si misuravano, sempre secondo Izunnia<sup>42</sup>, in relazione all'espressione del ritratto, alla "vita" che il suo autore riuscì a dargli, nonché, risentendo certamente della vicinanza con il connazionale Powers, alla somiglianza "sorprendente" con l'anziano protagonista dell'opera.

Contemporaneamente all'addolcimento delle superfici scultoree, segnando in Powers il passaggio dal "crudo naturalismo" ad un più lirico purismo di cui danno prova opere come *Proserpina*, esposta in Accademia nel 1846<sup>43</sup>, altri scultori americani, legati alla Toscana, vengono invitati ad esibire i propri lavori alle mostre di fine anno. Nel 1847, l'anno dopo che *Proserpina* di Powers era stata mostrata in Accademia, Joseph



### 8

Joseph Mozier, *Pocahontas*, 1847 circa,  
marmo, Baltimora (Maryland), Peabody Institute.

Mozier, scultore di Burlington nel Vermont<sup>44</sup>, era presente all'esposizione autunnale con due opere: un busto in marmo di Seravezza ispirato ad "un Gentiluomo americano" e un ritratto ideale di Pocahontas<sup>45</sup>, rintracciato presso il Peabody Institute di Baltimora (fig. 8). Quest'ultima opera colpì l'attenzione di alcuni americani di passaggio nel Granducato, i quali non tardarono ad ammirarla per il tenore di una composizione in grado di combinare – alla maniera di scultori come Pietro Tenerani, abili a lavorare il marmo unendo in quegli stessi anni alla perfezione formale "l'armonia di linee"<sup>46</sup> – "classical beauty with the peculiarities of Indian physiognomy, and the queenly expression which is said to have belonged to the savage heroine"<sup>47</sup>.

Con l'avanzare degli anni, per concludere, l'affermarsi delle mostre promosse dalla Società Promotrice di Belle Arti, fondata a Firenze sul finire del quinto decennio del secolo, offuscò lentamente il primato della più importante istituzione artisti-

ca cittadina, di cui nel 1854 si denunciava la scarsissima qualità delle opere esposte alla mostra di quell'anno<sup>48</sup>. Conseguentemente, nel corso di quel decennio anche gli americani preferiscono – com'è nel caso di Eliuh Vedder, il “macchiaiolo” americano – le attività della Promotrice a quelle dell'Accademia, dove, nei primissimi anni cinquanta, troviamo comunque registrati ai suoi corsi due importanti artisti d'oltreoceano: da una parte, Randolph Rogers, uno dei maggiori scultori statunitensi del secondo Ottocento, iscritto alla Scuola di scultura con Aristodemo Costoli<sup>49</sup>; dall'altra, Alexander Galt, originario della Virginia. Pur avendo frequentato i corsi di pittura con Bezzuoli<sup>50</sup>, Galt era anche abile a lavorare il marmo e diede prova delle sue capacità esponendo alla mostra dell'Accademia del 1851, a fianco di due busti firmati da Vincenzo Consani, un ideale ritratto di Psiche oggi conservato in collezione privata<sup>51</sup>.

## NOTE

1 Legrand 1853, p. 144: “Florence was to Cole the happiest place in which he ever lived. Its sweet-tempered, shining climate, its calm seclusion, its works of art, reflecting the truth and splendour of nature, made it, to use his own oft-repeated expression, the painter's paradise”.

2 Vedi Amedei 2017a, pp. 88-96.

3 Sul soggiorno a Firenze (o più generalmente in Italia) di Peale, vedi Hevner 1989 e Amedei 2017b.

4 Su Greenough a Firenze, vedi, in particolare 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 2014.

5 Peale 1831, p. 233.

6 Ivi, p. 233: “Every artist, who sends his works to this exhibition, is entitled to privilege of placing his pictures in any situation he may prefer, which is not previously occupied. Of course the professors of the academy possess the first right”.

7 Sulla frequentazione di Newton in Accademia, vedi Amedei 2017, pp. 81-83.

8 In uno dei suoi appunti autobiografici, trascritto e pubblicato da Roberto Giovannelli

(2016, pp. 141-143), Monti racconta l'entusiasmo che l'autoritratto di Newton aveva suscitato a Firenze: non appena veduto, il quadro apparve ai suoi occhi “vivo”, tanto che “pareva che mi parlasse! E come disegnato! Come dipinto! Con che bel colore!”. Newton fu dunque “pregato” da Monti di “mostrare quel suo quadro al Signor Benvenuti, il quale vedutolo e fattolo vedere a tutti rimasero non meno di me meravigliati”.

9 *Dello stato attuale della Pittura in Italia*, in “Antologia”, n. XXXII, agosto 1823, p. 93.

10 Vedi Amedei 2017b, p. 284 e nota 31, nonché Accademia 1823.

11 Sul soggiorno di Cole a Firenze e la sua attività in Accademia, vedi, in particolare, Parry III 1989, McGuigan 2009, De Lorenzi 2014, Amedei 2017a e 2017b, e Barringer 2018 (in particolare le pp. 43-48).

12 Vedi, in particolare, Barringer 2011 e 2018.

13 Del Bravo 1985, p. 261.

14 Vedi ASGE, Filza LV (1831), *Permessi di copia*, 15 agosto 1831.

15 Del Bravo 1985, p. 261.

- 16 Ibid.
- 17 Vedi D'Azeglio 2002, p. 249, n. 82.
- 18 Queste informazioni biografiche, e quelle che seguono, sono state ricavate dall'ampia bibliografia sul pittore: si veda, in particolare, Brown 1879, Leavitt 1957, Leavitt - Barry 1973 e Phoebe 1974; sul rapporto di Brown con Firenze, e più generalmente con la sua principale accademia d'arte, vedi Amedei 2017a, pp. 145-151.
- 19 Lo scenario che fa da sfondo al dipinto di Brown a Philadelphia ricorda infatti quello di contemporanee tele di Bezzuoli quali il *Trasporto del Cristo morto* o *La morte di Zerbino*, entrambi della Galleria d'Arte Moderna di Firenze.
- 20 Dalla documentazione relativa ai "Permessi di estrazione" di dipinti dal Granducato toscano (conservata presso l'Archivio Storico degli Uffizi) ricaviamo, ad esempio, che Brown chiese di esportare, il 31 gennaio 1845, un quadro intitolato *Una veduta di Firenze, Ponte Vecchio - Festa di San Giovanni, 24 giugno* (vedi ASGE, Filza LXIX [1845], *Permessi di estrazione*, 31 gennaio 1845), del tutto analogo, nel soggetto, a quello dipinto da Signorini due anni prima: *I fuochi di artificio sul Ponte alla Carraia per la festa di san Giovanni* (Firenze, Musei di Palazzo Vecchio).
- 21 Si pensi a *The Stranded Ship*, di Brown Durand appunto, del 1844, conservato presso la National Gallery, Washington, D.C.
- 22 Vedi Amedei 2017a, pp. 147-151.
- 23 Vedi Izunnia, 1842b.
- 24 Ibid.
- 25 Sulla pittura di storia romantica negli Stati Uniti, rimando al fondamentale lavoro di Gail E. Husch (Husch 1993).
- 26 Vedi Izunnia, 1842b.
- 27 Su Moricci, vedi, in particolare, Del Bravo - Giovannelli 1979 e Luciani 1981; su Liverati, del quale non esiste attualmente uno studio approfondito, vedi Izunnia 1842a, De Boni 1844 e Missirini 1844.
- 28 Izunnia 1843.
- 29 Vedi "Gazzetta di Firenze", n. 120, 6 ottobre 1846.
- 30 Sui viaggi di Kellogg in Medio Oriente vedi Davis 1996, pp. 101-126.
- 31 Alla mostra dell'Accademia del 1841 (vedi "Gazzetta di Firenze", 120, 7 ottobre 1841), Mussini aveva infatti esposto due quadri sul tema della schiavitù: *Il principe Stanislao Poniatowski che nel 1777 abolisce la schiavitù dei coloni suoi dipendenti* (ubicazione ignota) e *Giorgio Rhodios uccide la consorte Demetria per sottrarla all'oltraggio dei Turchi*, noto anche con il titolo di *Saremo liberi!*, conservato a Torino (Palazzo Reale).
- 32 Fra i tanti studi sulla *Greek Slave*, rimando, in particolare, a Barringer 2016, Droth 2016, Gontar 2016 e Lemmey 2016.
- 33 Migliarini 1840, p. 348.
- 34 L'informazione è riportata in Lester 1845, vol. 1, pp. 65-66.
- 35 Ibid.
- 36 Izunnia 1840.
- 37 Ibid.
- 38 Vedi Hyland 1985.
- 39 Izunnia 1842c.
- 40 Sull'opera e la sua ideazione in rapporto al contesto artistico fiorentino, vedi De Lorenzi 2014.
- 41 Sul busto vedi, in particolare, "Gazzetta di Firenze" 1840; Izunnia 1840; Milanesi 1855, p. 64; Wright 1972, p. 24 n. 139, e p. 291 n. 149; Saunders 1999, p. 28; Caputo 2011, pp. 328-329, n. 59; F. Petrucci in Accademia 2016, pp. 349-350.
- 42 Izunnia 1840.
- 43 Vedi Accademia 1846.
- 44 Su Mozier, vedi Hyland 1985, pp. 266-269.
- 45 Vedi "Gazzetta di Firenze", n. 119, 5 ottobre 1847.
- 46 Selvatico 1846.
- 47 "The Boston Daily Atlas", 28 luglio 1847.
- 48 Vedi Accademia 1854.
- 49 Sulla presenza di Rogers in Accademia rimando a Amedei 2016 e Amedei 2017a, pp. 122-129.
- 50 Vedi Amedei 2017b, p. 284 e nota 26.
- 51 Su Galt, vedi Fahlman 1992.

## BIBLIOGRAFIA

- Accademia 1823: *Sull'esposizione dei così detti piccoli premi, fatta nell'I. e R. Accademia di Belle Arti, in Firenze, nel mese di Settembre 1823*, in "Antologia", 1823, VII, pp. 129-141.
- Accademia 1846: *Sopra alcuni oggetti di pittura e scultura esposti all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in "Giornale del Commercio", 7 ottobre 1846.
- Accademia 1854: *Accademia di Belle Arti di Firenze – Esposizione Annuale dell'Anno 1854*, in "Bullettino delle Arti del Disegno", 5 ottobre 1854.
- Accademia 2016: S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze-Pisa 2016.
- Amedei 2016: M. Amedei, *Per un'introduzione agli scultori stranieri all'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento*, in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*, Firenze 2016, pp. 235-256.
- Amedei 2017a: M. Amedei, *Percorsi artistici tra Firenze e gli Stati Uniti, 1815-1850. Nuove prospettive di ricerca*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, ciclo 30, 2017.
- Amedei 2017b: M. Amedei, *Pittori esteri all'Accademia di Belle Arti fra il 1815 e il 1850*, in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, Firenze 2017, vol. 1, pp. 283-296.
- Barringer 2011: T. Barringer, *The Englishness of Thomas Cole*, in N. Siegel (a cura di), *The cultured canvas: a social history of American landscape painting*, New England 2011, pp. 1-52.
- Barringer 2016: T. Barringer, *The Greek Slave sings*, in "Nineteenth century art worldwide", vol. 15, 2 (summer 2016).
- Barringer 2018: T. Barringer, *Thomas Cole's atlantic crossings*, in *Thomas Cole's journey, atlantic crossings*, catalogo della mostra (New York, 30 gennaio - 13 maggio 2018; Londra, 11 giugno - 7 ottobre 2018), a cura di T. Barringer e E. M. Kornhauser, New Haven 2018, pp. 20-61.
- Brown 1879: *Catalogue of oil paintings, water color drawings by George Loring Brown*, Boston 1879.
- Caputo 2011: A. Caputo, *Lorenzo Bartolini e Horatio Greenough: la natura è bellezza*, in *Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, 31 maggio - 6 novembre 2011), a cura di F. Faletti, S. Bietoletti e A. Caputo, Firenze 2011, pp. 111-119.
- Crane 1972: S. Crane, *White Silence: Greenough, Powers, and Crawford: American sculptors in nineteenth century Italy*, Coral Glabes (Florida) 1972.
- D'Azeglio 2002: *Massimo D'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra (Torino, 8 novembre 2002 - 23 febbraio 2003), a cura di V. Bertone, Torino 2002.
- David 1996: J. Davis, *The landscape of belief: encountering the Holy Land in nineteenth-century American art and culture*, Princeton 1996.
- De Boni 1844: F. De Boni, *Biografia contemporanea: Carlo Ernesto Liverati*, in "La Rivista", n. 20, 3 novembre 1844.
- De Lorenzi 2014: G. De Lorenzi, 1831-1832: *Horatio Greenough e Thomas Cole alla "Casa dei Frati"*, in C. De Benedictis, R. Roani e G. C. Romby (a cura di), *La Palazzina dei Servi a Firenze: da residenza vescovile a sede universitaria*, Firenze 2014, pp. 51-68.
- Del Bravo 1985: C. Del Bravo, *Arte della Restaurazione*, in Id., *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 259-269.
- Del Bravo – Giovannelli 1979: *Giuseppe Moricci (1806-1879)*, catalogo della mostra (Firenze, 1979), a cura di C. Del Bravo e A. Giovannelli, Firenze 1979.
- Droth 2016: M. Droth, *The Greek Slave by Hiram Powers: a transatlantic object*, in "Nineteenth century art worldwide", vol. 15, 2 (summer 2016).
- Fahlman 1992: *Spirit of the south: the sculpture of Alexander Galt*, catalogo della mostra (Williamsburg, Virginia, 17 ottobre - 29 novembre 1992), a cura di B. Fahlman, Williamsburg (Virginia) 1993.
- Gerdts 1992: W. Gerdts, *Celebrities of the Grand Tour: the American Sculptors in Florence and Rome*, in *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, catalogo della mostra (Boston, 16 settembre - 13 dicembre 1992; Cleveland, 3 febbraio - 11 marzo 1993; Houston, 23 maggio - 8 agosto 1993), a cura di W. Gerdts e T. Stebbins, New York 1992, pp. 66-93.
- Giovannelli 2016: R. Giovannelli, *Memorie di un convalescente pittore di provincia: appunti autobiografici di Niccola Monti, pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, Firenze 2016.
- Gontar 2016: C. T. Gontar, "Robbed on his treasure": *Hiram Powers, James Robb of New Orleans, and the Greek Slave controversy of 1848*, in "Nineteenth century art worldwide", vol. 15, 2 (summer 2016).
- Hevner 1989: C. E. Hevner, *Rembrandt Peale's dream and experience of Italy*, in I. B. Jaffe (a cura di), *The Italian presence in American art, 1760-1860*, Roma 1989, pp. 9-25.

- Husch 1993: G. E. Husch, "Freedom's holy cause": history, religious, and genre painting in America, 1840-1860, in W. Ayres (a cura di), *Picturing history: American painting 1770-1930*, New York 1993.
- Hyland 1985: D. Hyland, *Lorenzo Bartolini and Italian influences on American sculptors in Florence*, New York 1985.
- Izunnia 1840: A. Izunnia, *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", n. 44, 28 ottobre 1840.
- Izunnia 1842a: A. Izunnia, *Una scena domestica del cav. Carlo Ernesto Liverati di commissione della sig. Elena Eduardo Weld nata Wrey*, in "Giornale del Commercio", n. 37, 14 settembre 1842.
- Izunnia 1842b: A. Izunnia, *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti*, in "Giornale del Commercio", n. 40, 5 ottobre 1842.
- Izunnia 1842c: A. Izunnia, *Cenni descrittivi degli oggetti di pittura e scultura esposti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti - Scultura*, in "Giornale del Commercio", n. 43, 26 ottobre 1842.
- Izunnia 1843: A. Izunnia, *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", n. 42, 18 ottobre 1843.
- Leavitt 1957: T. W. Leavitt, *The Life, Work and Significance of George Loring Brown*, Tesi di dottorato, Cambridge (Massachusetts), Harvard University 1957.
- Leavitt - Barry 1973: *George Loring Brown, Landscapes of Europe and America, 1834-1880*, catalogo della mostra (Manchester, New Hampshire, 8 settembre - 7 ottobre 1973; Burlington, Vermont, 15 ottobre - 14 novembre 1973; Ithaca, New York, 21 novembre - 20 dicembre 1973), a cura di T. W. Leavitt e W. D. Barry, Burlington (Vermont) 1973.
- Legrand 1853: L. N. Legrand, *The Course of Empire, Voyage of Life, and other Pictures of Thomas Cole, N.A.: with selections from his letters and miscellaneous writings: illustrative of his life, character, and genius*, New York 1853.
- Lemmey 2016: K. Lemmey, *From skeleton to skin: the making of the Greek Slave*, in "Nineteenth century art worldwide", vol. 15, 2 (summer 2016).
- Lester 1845: E. Edwards Lester, *The artists, the merchant, and the statesman, of the age of the Medici and of our own times*, 2 voll., New York 1845.
- Luciani 1981: *Firenze nell'800 attraverso i disegni di Giuseppe Moricci della raccolta Baldasseroni*, catalogo della mostra (Firenze, 28 novembre - 28 dicembre 1981), a cura di F. Luciani, Firenze 1981.
- McGuigan 2009: J. McGuigan, "A painter's paradise": Thomas Cole and his transformative experience in Florence, 1831-1832, in S. Salenius (a cura di), *Sculptors, painters, and Italy: Italian influence on nineteenth-century American art*, Saonara (Padova) 2009, pp. 37-51.
- Migliarini 1840: A. Migliarini, *Il giovine sig. Hiram Powers, scultore americano*, in "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXV, 1840, pp. 344-352.
- Milanesi 1855: A. Milanesi, *Lettere inedite di Carlo Botta a Giorgio Washington Greene, console generale degli Stati Uniti d'America presso la Santa Sede con alcuni accenni biografici intorno al Botta scritti da Greene medesimo*, in "Archivio storico italiano", 1855, 1, pp. 59-93.
- Missirini 1844: M. Missirini, *Biografia di Carlo Ernesto Liverati*, Firenze 1844.
- Parry III: E. C. Parry III, *On return from Arcadia in 1832*, in I. B. Jaffe (a cura di), *The Italian Presence in American Art, 1760-1860*, Roma 1989, pp. 106-131.
- Peale 1831: R. Peale, *Notes on Italy*, Philadelphia 1831.
- Phoebe 1974: J. Phoebe, *Diary of an artist's wife: Mrs George Loring Brown in Italy, 1840-1841*, in "Archives of American Art Journal", 1974, 14, pp. 11-16.
- Saunders 1999: R. H. Saunders, *Horatio Greenough: an American sculptor's drawings*, Hanover (New England) 1999.
- Selvatico 1846: P. Selvatico, *L'arte e li artisti contemporanei in Italia: lo scultore Pietro Tenerani, II. Le opere*, in "La Rivista", n. 35, 28 marzo 1846.
- Thorp 1965: M. F. Thorp, *The Literary Sculptors*, Durham (North Carolina) 1965.
- Wright 1972: N. Wright (a cura di), *Letters of Horatio Greenough, american sculptor*, Madison (Wisconsin) 1972.

## APPENDICE

Artisti americani (e relative opere)  
ammessi alle mostre autunnali dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, 1815-1850

### **Gilbert Stuart Newton (1795-1835)**

Mostra del 1817: *Autoritratto* (Boston, Museum of Fine Arts).

### **William Edward West (1788-1857)**

Mostra del 1822: *Ritratto di George Gordon, 6th Lord Byron* (Edimburgo, National Galleries Scotland).

### **Rembrandt Peale (1778-1860)**

Mostra del 1829: *Ritratto di Horatio Greenough* (Washington, D.C., National Portrait Gallery, Smithsonian Institution); *Ritratto di George Washington come "Patriae Pater"*, 1823-1824. Washington, D.C., U.S. Capitol.

### **Thomas Cole (1801-1848)**

Mostra del 1831: *Veduta dell'Arno al tramonto* (Montclair, NJ, Montclair Art Museum).

### **Horatio Greenough (1805-1852)**

Mostra del 1840: *Ritratto di Gino Capponi* (Firenze, Accademia di Belle Arti).

### **Hiram Powers (1805-1873)**

Mostra del 1840: *Ritratto di Andrew Jackson* (New York, Metropolitan Museum of Art).

Mostra del 1842 e 1843: gruppo di busti non identificati.

Mostra del 1846: *Proserpina* (ubicazione ignota).

### **Shobal Veil Clevenger (1812-1843)**

Mostra del 1842: gruppo di busti non identificati.

### **Frederick Fink (1817-1849)**

Mostra del 1842: *Raffaello moribondo davanti alla tavola raffigurante la "Trasfigurazione"* (ubicazione ignota); *Ritratto di un giovine in abito alla greca* (ubicazione ignota).

### **George Loring Brown (1814-1889)**

Mostra del 1842: *Boschetto di giardino con fontana* (ubicazione ignota); *Veduta di Roma* (ubicazione ignota); *Veduta di Firenze da San Miniato* (ubicazione ignota).

Mostra del 1844: *Veduta di Firenze al calar del sole, presa dalla parte del poggio di S. Miniato* (ubicazione ignota); *Paese con bosco* (ubicazione ignota); *Copia di una "Marina" di Claude Lorrain* (ubicazione ignota).

Mostra del 1847: *Veduta di un paesetto del Regno di Napoli* (ubicazione ignota); *Veduta d'un paese in tempo di notte con luna* (ubicazione ignota); *Marzocco di Livorno nel tempo di libeccio* (ubicazione ignota); *Veduta col tramontare del sole dopo una burrasca di mare col naufragio di un bastimento* (Baltimora, Maryland, Maryland Historical Society).

### **Chancey Bradley Ives (1810-1894)**

Mostra del 1846: busto virile non identificato.

### **Joseph Mozier (1812-1870)**

Mostra del 1847: Busto di Pocahontas (Baltimora, Maryland, Peabody Institute); *Ritratto di Gentiluomo americano* (ubicazione ignota).

### **Miner Kilbourne Kellogg (1814-1889)**

Mostra del 1842: *Il vecchio arrotino* (ubicazione ignota).

Mostra del 1843: *Cantatrice solitaria altrimenti chiamato La semplicità* (ubicazione ignota); *L'antiquario* (ubicazione ignota).

Mostra del 1846: *Ritratto di una turca* (ubicazione ignota).

## ABBREVIAZIONI

**ASGF** Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine







**Karen Lemmey**

## HENRY KIRKE BROWN: SCULPTING AN AMERICAN IDENTITY IN FLORENCE IN 1843

Florence is well known as the cradle of the Renaissance, but it was also an incubator for American sculpture. From the 1830s to the 1870s, when the focus shifted to Paris and its Ecole de Beaux Arts, Florence attracted a steady stream of American sculptors. They exported countless works to the United States, a fact made evident in the large collection of neoclassical sculpture at the Smithsonian American Art Museum, which includes more than 150 plaster casts, molds, tools, and marble sculptures from the studio of Hiram Powers, a reminder of the many *formatori* and other specialized artisans in Florence who had a hand in producing much of American sculpture of this period. American studios in Florence also fulfilled numerous public commissions for the U.S. Capitol, various state houses, municipal buildings, and other civic spaces. Without the art colony in Florence, the history of American sculpture would have been entirely different.

Some American sculptors only spent a few months in Florence to see the city's cultural treasures, but others – most notably Powers, Thomas Ball, and Horatio Greenough – resided there for decades. On this two-hundredth anniversary of the establishment of the American Consulate in Florence, it is instructive to remember the prominence sculptors held in the nineteenth-century expatriate community. Powers even served as Counsel General for a time. Although untrained as a diplomat, Powers was a key figure in the expat colony and the business skills he relied on to operate his studio helped him serve the community of Americans, officially and unofficially. Sculptors in general were positioned to be embedded in the fabric of the city, as the nature of their art required them to work closely with local businesses, including Italian artisan carvers, marble suppliers, and international shipping agents. The extensive time and considerable expense involved in producing a sculpture often demanded that they finance their work through advanced orders and sales of replicas, making sculptors necessarily attuned to risk management, delicate balances in politics, and fluctuations in international currencies that affected their local economy. Experience in handling such matters helped to prepare Powers, however unwittingly, for his unexpected service as Counsel General.

Florence had much to offer the sculptors. Americans in general were drawn to Florence for its wealth of examples of Renaissance art, but the sculptors in particular

had several pragmatic reasons to be there that were specific to their *métier*. They critically depended on its proximity to the quarries of exceptional *marmo statuario* in Carrara and Seravezza and on the skilled local marble carvers whose families had sustained the area's carving industry over centuries. They also benefited from the *Accademia di Belle Arti* and private studios in Florence where they could observe techniques essential to the plastic arts, such as how to make armatures, molds, and plaster casts or enlarge plaster models. This fundamental part of their training was best absorbed through direct example, and very difficult to obtain in the United States, where few academies taught sculpture in the early nineteenth century and there was a dearth of professional sculpture studios.

Access to materials, training, and skilled assistants were critically important to sculptors abroad, but the aspect of life in Florence they treasured most of all may have been the camaraderie they found in the Anglo-American community in which artists, writers, and patrons gathered in fellowship with an intention and enthusiasm unique to life abroad. Expatriate sculptors from France, England, Germany, and other European countries might have identified the art colonies in Italy as satellites of their respective national academies and art communities back home. By contrast, American sculptors who clustered in Florence and Rome in the early and mid-nineteenth century lacked comparable systems of training and support in the United States. For American sculptors, the expatriate colonies were not peripheral; rather, the community composed of fellow artists, *litterati*, and patrons served as the main artistic hub from which a pipeline of sculpture flowed back to the United States. Remarkably, in the 1840s – just as the American expatriate colony in Florence was flourishing – a growing number of artists, patrons, critics, tastemakers, and cultural leaders articulated a shared hope that the United States would assert a national cultural identity (one presumed to center and privilege an Anglo-Saxon American perspective) that would be on par with the well-established cultures of Europe. Writing from Florence to a patron in the United States, American sculptor Henry Kirke Brown declared: “in the history of no country was there a better opportunity to found a truly poetic and grand school of Art”<sup>1</sup>. President of the American Art Union William Cullen Bryant would echo this sentiment at an event in New York in 1846:

That we shall have a National School of Art at some future day in this country [...]. That America will take her place beside the leading powers of Europe in this noble field of emulation [...]. No great nation ever yet passed away without leaving some indelible record of itself upon Earth [...] we shall have an Architecture – a Sculpture – a Painting of our own, imbued [...] with that same energy of action and grandeur of purpose which have distinguished our political history<sup>2</sup>.

## imagines

But what would it mean for America's sculptural patrimony to be largely imported from its expatriate artists in Florence? How might life abroad influence American sculptors and thus their art? Brown expressed grave concerns as to "what influence a long residence [abroad] might have upon my mind", questioning whether the sculptures he was making in Italy would adequately represent his own culture, especially as he knew how captivated he was by the examples of Renaissance and Roman art that surrounded him in Florence and later Rome<sup>3</sup>. Yet, being associated with Italy could change the course of one's career in the United States. One of Brown's American patrons noted the

witchery there is in the very name of Italy, Rome, Florence as connected with the Arts, especially your branch [of sculpture] - what dignity it gives to the subject, and how predisposed the community is to look with favor (comparatively) upon a work brought from there or executed by a person *inspired* there. You must stay long enough to be talked about as being there<sup>4</sup>.

In the end, Brown lived in Italy for just four years, from October 1842 to August 1846. He spent only his first year abroad in Florence, which he generally disliked, later announcing: "I would just as soon be in Albany as Florence"<sup>5</sup>.

In considering how the experience of being an expatriate affected the early history of American sculpture, this essay devotes particular attention to Brown. His uneasy experience in Florence prompted him to redouble his effort to assert an American identity while abroad, and shaped his nationalistic outlook that he carried back to the United States and held onto throughout his career. Like other artists of his time, Brown believed in an American exceptionalism that allowed him to see nature more faithfully than his European counterparts, who had been burdened by the weight of so many centuries of history and tradition. Convinced he would be back in the States within a year, he naively sketched a plan to "sail to Liverpool, go to London, stop there to get rested [...] then through Flanders to Paris. After staying there a month or so, go to the famous Florence, stay there till fall then go to the great eternal city Rome and spend the winter"<sup>6</sup>. He sounded like a modern tourist on a package tour, determined to see all of Europe in a handful of days. Once he arrived in Florence, Brown was truly overwhelmed.

The most successful American sculptors in Florence secured patronage from an international circuit of Grand Tourists, but their client base were primarily Americans, either those touring Europe or the few loyal supporters who commissioned works from the United States. American Grand Tourists were not just collecting art; they saw themselves as patriotically supporting their countrymen abroad and sought out American art studios, consulting new travel guides that increasingly listed such



**1**

Hiram Powers, *Anstiss Derby Rogers Wetmore*,  
1848, 64.8 × 48.3 × 30.5 cm., marble, Washington, D.C.,  
Smithsonian American Art Museum, Gift of William and Abigail Gerdts, 2017.37.3.

## imagines

addresses<sup>7</sup>. Life abroad liberated American sculptors (at least temporarily) from some of the societal conventions they faced in the United States, where the “squeamish notions of nudity” made it all but impossible to market nude figures or even source nude models, one of the essential resources more easily found in Florence<sup>8</sup>.

Immersion in a foreign culture created an environment conducive to fantastical explorations and experiments, resulting in artistic choices and risks both the artists and their patrons might have been less likely to indulge in while in the United States. Even neoclassical portraiture, which was predictably formulaic, could afford some liberties when commissioned abroad. It is hard to conceive of nine-year-old Helen Phelps, daughter of a prominent New York banker, ever spending a day of her childhood barefoot and collecting flowers as her dress carelessly slipping from her shoulder. And most sculptors working in the United States at the time would not have imagined such a fanciful composition. Portraying her in this guise was altogether possible in Italy, where the Phelps family commissioned fellow American Chauncey Bradley Ives to sculpt a whimsical marble figure of their youngest daughter around 1855<sup>9</sup>. A more extreme example of American patrons and sculptors taking artistic liberties abroad is Powers’s *Anstiss Derby Rogers Wetmore* (fig. 1), a marble bust in which the genteel New Englander emerges from acanthus leaves, bare breasted and goddess-like in the fashion of Powers’s ideal bust *Proserpine*. Artistic choices about nudity may have seemed somewhat more permissible in Florence in the moment a commission was arranged, once displayed in the United States, such liberal portrayal, including the Wetmore portrait, were met with criticism. Ideal figures encountered similar resistance from American audiences in the United States. After all, Powers’s idealized figure *The Greek Slave*, among the most significant sculptures made in the nineteenth century, required separate viewing arrangements for men and women and brochures attesting to the subject’s chastity in certain exhibition venues in the United States, where it had the groundbreaking distinction of being the first widely displayed sculpture of a nude female body<sup>10</sup>.

Americans were especially intolerant of nudity in their public sculptures, as evidenced by the raucous outcry against Greenough’s classicized colossal monument of George Washington (fig. 2), commissioned by Congress for the U.S. Capitol. It is likely that Greenough’s portrayal of the first president in the guise of Jupiter, bare to the waist and wearing sandals, would not have taken this form if the sculptor had been working in an American city instead of Florence. The sculpture was celebrated by Florentines who saw it in Greenough’s studio<sup>11</sup>. But it was met with some outrage when it arrived in Washington, D.C., where Congressional representative Henry A. Wise exclaimed: “a naked statue of George Washington! of a man whose skin had probably never been looked upon by any living. It might possibly suit the Italian taste, but certainly it did not the American taste”, and a Congressional report in May 1842 only half-jokingly “proposed tossing the colossal marble figure into the Potomac River”<sup>12</sup>.



**2**

Horatio Greenough, *George Washington*,  
1840, 345.4 x 259.1 x 209.6 cm., marble, Washington, D.C.,  
Smithsonian American Art Museum, Transfer from the U.S. Capitol, 1910.10.3.



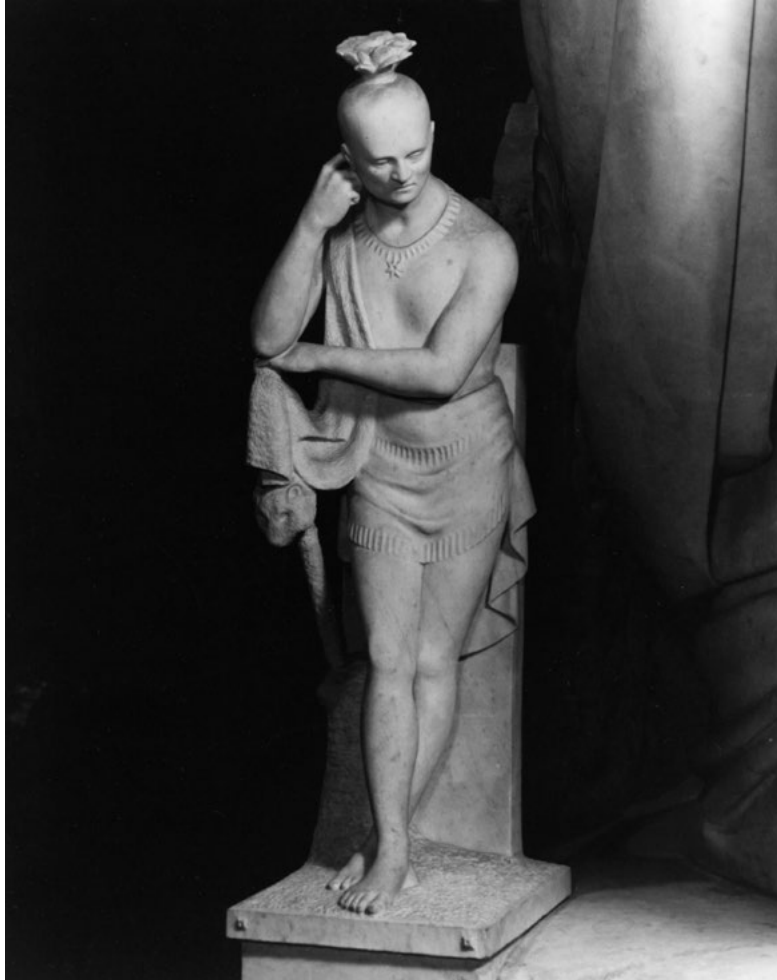
## imagines

As these examples suggest, American sculptors abroad freely experimented, making artistic choices that may have seemed inattentive to sensitivities and tastes back home. But the sculptors shrewdly and steadily selected subjects they thought would be closely associated with the United States in a calculated effort to appeal to their American patrons, both those at home and on the Grand Tour. Indeed, even though the nudity of *The Greek Slave* provoked a sensation in the United States, the sculpture's central message on slavery landed squarely on American politics of the day, just as Powers had intended.

In this nascent era of American sculpture, one theme carried particular weight for both the expatriate sculptors and their Grand Tourist patrons: *l'indiano* – fantastical, romanticized representations of imagined Native American figures. It was a theme that predated the arrival of American sculptors in Italy. By the early nineteenth century, there were substantial examples of this trope in European art, especially in the convention of allegorizing the Four Continents as four raced figures in which a concocted Native American, usually wearing a feathered headdress, represented the so-called New World. European examples ranged from monumental figures, such as those found on *La Fontana dei Quattro Continenti* (Trieste, 1751-55), to small ones incorporated into decorative objects, including eighteenth-century editions of *Allegorical Figures of the Four Continents* produced by Meissen Porcelain Manufactory<sup>13</sup>. Fantastical Indigenous figures also appeared in European and American literature, from French writer François-René de Chateaubriand's novella *Atala* (1801) to American novelist James Fenimore Cooper's *Last of the Mohicans* (1826). Nineteenth-century European sculptors also occasionally took up the subject, including Charles Cumberworth, an artist of British and French heritage who sculpted *The Indian Huntress/ La chasseresse indienne* (1841, National Gallery of Art). It was also a theme in which representing the body nude was considered more permissible. As one midcentury American journalist mistakenly rationalized, "If any sculptor wants to revive his art [...] he must study people who are not unaccustomed to go naked [...] among the Crows, the Sioux, the Chippewas [sic][...] is a chance to study aright the form of man"<sup>14</sup>.

When expatriate American sculptors began exploring the theme of Indigenous subjects in the mid-nineteenth century, they fiercely claimed it as their own. In the minds of many Americans the subject was specific to and emblematic of the United States. It was a theme that distinguished American sculptors among their European peers, legitimized American sculpture in the arena of European art, and captivated the interest of American patrons. However false and fanciful their conceptions of Indigeneity may have been, the sculptors put forth their work as a banner of their own authenticity and uniqueness.

What provoked nineteenth-century American sculptors in Florence to fixate on fictive Native American figures? In her brilliant essay *The Origin of Others*,



**3**

Detail of Native American figure at the back of Horatio Greenough,  
*George Washington*, 1840.

Toni Morrison, addresses racism and asks what motivates individuals to classify groups of people as “Other”: “Is it the thrill of belonging - which implies being part of something bigger than one’s solo self, and therefore stronger? My initial view leans towards the social/psychological need for a ‘stranger,’ an Other in order to define the estranged self”<sup>15</sup>.

Benjamin West, a painter from colonial Pennsylvania, is generally credited with being the first American to conjure a vision of Native Americans while looking at European sculpture. West visited the Vatican in 1760 and, upon seeing the *Apollo Belvedere*, purportedly exclaimed: “My God, how like it is to a young Mohawk warrior”, charming his European hosts with this unexpected observation<sup>16</sup>. As William Vance notes in *America’s Rome*, West’s “famous comparison [...] seems to have haunted - and helped - American efforts to body forth an idea of the American Indian in sculpture” in the art colonies in Italy<sup>17</sup>.

## imagines



### 4

Horatio Greenough, *The Rescue*, 1837-1853, 358 cm.,  
marble, Washington, D.C., formerly on the East Steps of the United States Capitol,  
Courtesy of the Architect of the Capitol.

Greenough was likely the first American to sculpt Native American figures in Florence, including such representations in his two Congressional commissions: *George Washington* and *The Rescue*. His first instance was a small, nearly nude man wearing a feathered headpiece, who stands on the back of his colossal statue of Washington (fig. 3) standing as a pendant to a similarly sized figure of Columbus, both of which serve as classicized decorative elements on the president's throne. Greenough explained he included this "Indian chief [...] to shew [sic] what state our country was in when civilization first raised her standard there"<sup>18</sup>. His visioning of Native Americans as docile, so-called "noble savages" was not unique. It reflected and reinforced the erroneous but widespread belief that Native nations were on an inevitable path to extinction. Greenough again included a Native American figure in *The Rescue* (fig. 4), a marble group intended as a pendant to Luigi Persico's *Discovery of America*. In contrast to the retreating chief on Washington's throne, the Indigenous



**5**

Hiram Powers, *The Last of the Tribes*, modeled 1867-1872, carved 1876-1877, 167.9 x 57.7 x 81.3 cm., marble, Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum, Museum purchase in memory of Ralph Cross Johnson, 1968.155.125.

## imagines

figure at the center of *The Rescue* is a portrait of sensationalized violence and shows a white pioneer arresting the hand of a Native American man who is about to strike a tomahawk. In a letter from Florence in 1837, Greenough explained his intention for *The Rescue* “to convey the idea of the triumph of the whites over the savage tribes, at the same time that it illustrates the dangers of peopling the country”<sup>19</sup>. The artist’s fictive scene of violence negates and occludes the actual genocide and intentional violence committed *against* Native American peoples in a strategy to expand white settlement across the United States, even on lands that were supposedly protected by treaties and recognized as Indigenous<sup>20</sup>. Remarkably, Greenough believed his fictional and degrading portrayal of a Native American man sculpture would “also serve as a memorial of the Indian race, and an embodying of the Indian character”<sup>21</sup>. On a national platform on in the East Steps of the U.S. Capitol, *The Rescue* loomed in the national imagination and presided as the backdrop over numerous presidential inaugurations, until it was removed 1958 in response to sustained protests<sup>22</sup>.

Hiram Powers similarly approached the theme of Native Americans through the lens of a presumed obsolescence in his sculptures *California* and *The Last of the Tribes* (fig. 5). For these life-sized marble figures, Powers used the trope of the idealized, nude, Indigenous woman to allegorize the history of the United States, specifically the California Gold Rush of 1849 and the removal of Indigenous peoples from ancestral sovereign land. Powers intended *The Last of the Tribes* to echo the fatalistic narrative in James Fennimore Cooper’s novel *The Last of the Mohicans*. From his studio in Florence he told his patrons: “I am writing in marble. The last of them all. It is an Indian girl [...] fleeing before civilization. She runs in alarm, looking back in terror”, and later summed up: “The time is not distant when the last Indian will pass away [...]. They are always flying before civilization”<sup>23</sup>.

Surely, no American sculptor felt more estranged in Florence than H. K. Brown. In these uncertain and unfamiliar surroundings, Brown asserted his American identity by commencing a sculpture of an idealized representation of a Native American youth, a theme identified as uniquely American, but one that also allowed him to construct “a *stranger*, an “Other”. *Young Indian*, as Brown titled it, does not survive and is known only through the sculptor’s written description:

in an attitude of repose, resting one hand on his bow, while in the other he holds his arrow; his drapery thrown over a stump which supports the figure. On four sides of the Plinth below, in relief, I have endeavored to tell his story[...]. I put his bow and quiver and arrows, the sun or Great Spirit [...] a chase or deer hunt [...] a group of Indians with different costumes [...] [on] each corner of the plinth I have placed a bucks [sic] head with his horns [...] festooned [with] Indian corn<sup>24</sup>.

Brown compared his fanciful iconography to “ornaments the ancients used,” such as acanthus leaves, lions, tigers, and panthers’ heads, and forthrightly asserted, “my design has been to admit nothing but what was Indian and, of course, America”, calling his *Young Indian*, “the first attempt [...] to render classical objects of our own country”<sup>25</sup>. The sculptor’s wife, Lydia, similarly noted, “to an American, at least, [*Young Indian*] possesses as much of historical interest and poetry as an Apollo or Bacchas [sic]”<sup>26</sup>, defending it as “an American subject [that] has more interest for me than anything of Mythology or the classics”<sup>27</sup>. She hoped other American artists would “find enough [...] interest in the early history of their own country for the employment of their imaginations without returning to the oft-repeated stories of Grecian and Roman mythology”<sup>28</sup>. Her assertion reveals the malleability of history to be spun into myth by artists, especially the history of contact between Indigenous and European peoples in North America.

At this time, Brown’s friend and neighbor in Florence, Shobal Clevenger, was also sculpting an Indigenous figure, titled *Indian Chief* (now lost)<sup>29</sup>. The two sculptors had met in Cincinnati, Ohio, when Brown was working as a surveyor for the railroad. Significantly, in 1837 Clevenger and Brown had visited Native American burial mounds in the area, desecrating a grave and filling their pockets with human remains that they kept as souvenirs<sup>30</sup>. Reunited in Florence in 1843, the two artists commenced sculptures of Indigenous figures, romanticizing their earlier experience together in the American Midwest.

Brown hired a local boy in Florence to model for the nude figure in *Young Indian*<sup>31</sup>. He wrote to American painter George Catlin for guidance for the decorative elements on the sculpture, “peculiarities of [...] head dress and other things [...] as accessories”<sup>32</sup>. Catlin had established a reputation for painting hundreds of works that composed his “Indian Gallery”, collecting objects from Native American cultures during his travels to the American West, and arranging for groups of Indigenous peoples to perform in London and Paris. In Brown’s mind, the legitimacy of his sculpture as uniquely American heavily depended on the authenticity of the representation of an Indigenous youth, which his audiences would measure by the seeming accuracy of the supposedly Native references in its decorative elements.

As Brown sculpted *Young Indian*, he continued to express disdain for Florence bluntly stating: “I cannot see in what respect [Florence] possesses one charm above a dozen American cities, excepting that of antiquity”<sup>33</sup>. He and his wife found, “the people are so degraded - vice and immorality is so common among them [...]. The climate is the most disagreeable [...]. The blue Italian skies were murky and dark, the silver Arno is muddy, sluggish stream, the streets were wet and filthy, and the people in them looked as if they had just escaped from prison and *ought to go back again*”<sup>34</sup>. The Browns criticized the Catholic church with its seeming lavishness ceremonies and sacraments, and described “the swarms of priests in long black robes [...] like a

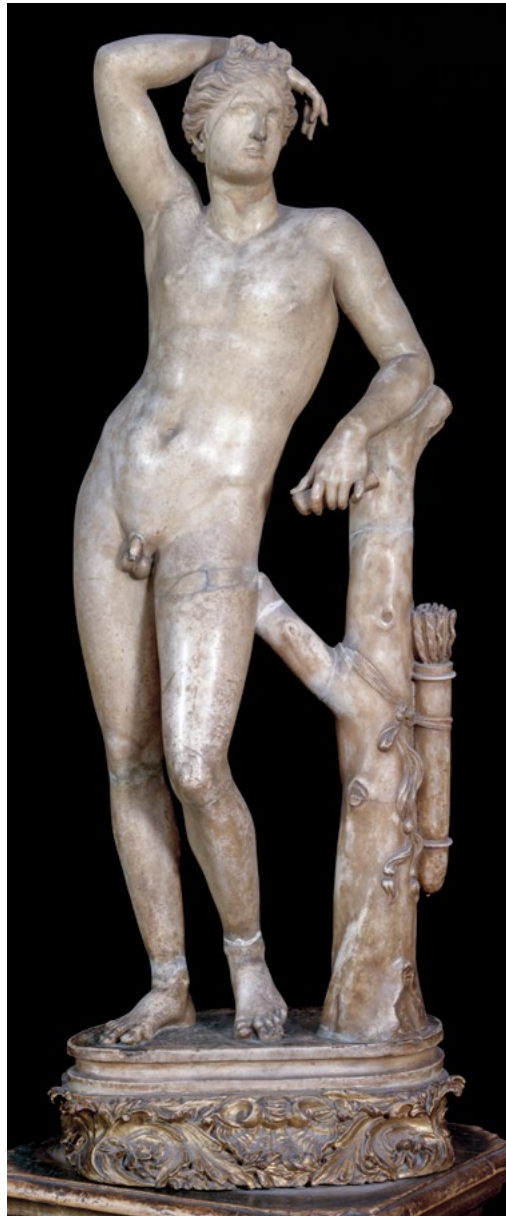
## imagines

flock of crows, who pray upon the people, and who for a trifling sum will pardon any sin”<sup>35</sup>. Lydia especially feared dying and remaining abroad for eternity. Following the funeral of Grand Tourist Mary Lawrence Griffin, who died shortly after arriving in Florence in September 1843, Lydia confided to her sister:

Never shall I forget my first and only visit [to the Protestant Cemetery]. Never before did I feel so truly that we were ‘strangers in a strange land’ and how dreadful, how agonizing the thought of being obliged to leave a friend alone in such a place in such a land. I pray God I may not be called upon to witness another such scene but that we both may be permitted to lie down in that last sleep at home in our native land among kindred spirits<sup>36</sup>.

After five months in Florence, the Browns claimed to “have but little to do with [the Italians]; the few American friends we have here constitute all our society”<sup>37</sup>. Eager to return to the United States, Brown rationalized that the completion of his sculpture would be his ticket home: “My Indian boy is still in progress. I hope by another Spring to have it completed in marble, and shall return home”<sup>38</sup>. The Browns, however, would not leave Italy for another three years. Having failed to acclimate to Florence, they moved to Rome in November 1843, taking his unfinished *Young Indian* with him. Brown settled more successfully in Rome and built a flourishing practice. He gradually gained favorable notice in the American press for his other works, which were largely based on Biblical and literary themes. In his newfound confidence in Rome, Brown may have felt less urgency to assert a distinctly American identity and he tellingly abandoned his sculpture of the fictive Native American. Writing to a patron in New York, he considered “what others would say at home [and] changed the statue to an Apollino [...] hence the poor Indian boy is, like so many others of his race, no more [...] [it] was commenced under too unfavorable circumstances, for, though I have often seen Indians, yet it were a thing impossible to give faithful the character without having other material”<sup>39</sup>. He resolved to revisit the subject in America where he believed he could “gather together the proper material for the story”<sup>40</sup>.

For this transformation to an *Apollino*, Brown likely drew inspiration from the marble sculpture *Apollino* in the *Tribuna* of the Uffizi Galleries (fig. 6). Brown’s sketchbooks show several drawings of this statue as well as a variety of his own fantastical Indian-Apollo hybrids<sup>41</sup>. In one drawing, a classicized male figure wearing a headdress, animal pelt, and animal skin boots pulls an arrow from his quiver. In Brown’s words, he “arranged his hair in a classic form, given the face a different character, and he now stands nearly completed”<sup>42</sup>.



**6**

*Apollino*, 1st century A.D.,  
marble, Florence, Uffizi Gallery, inv.1914, n. 229.

In 1846, as he prepared to leave Italy for New York, H.K. Brown expressed: “I have great hopes that I shall not be driven back to Europe again that I may live in my own country”<sup>43</sup>. His experience abroad, including his difficult year in Florence, would have a lasting effect on his work. Two years after settling in New York, Brown commenced a sculpture of a Native American youth, titled *Choosing the Arrow*. In preparation for this commission from the American Art Union, Brown took an arduous trip to Mackinaw Island where he made several watercolor sketches of Indigenous people, namely Odawa and Anishinabek. But his final design for this sculpture does





7

Henry Kirke Brown, *Choosing of the Arrow*, 1849,  
55.9 x 28.9 x 14.3 cm., bronze, New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase, Mia R.  
Taradash and Dorothy Schwartz Gifts, and Morris K. Jesup and Rogers Funds, 2005.

not reflect any of these studies. Rather, it unmistakably echoes the idealized body, *contrapposto* pose, and specific details, such as the quiver full of arrows and apollonian knot, found on the *Apollino* in the *Tribuna* in the Uffizi Galleries. Although made in Brooklyn, an ocean away from Italy, *Choosing of the Arrow* (fig. 7) was Brown's sincerest expression of his formative time in Florence.

In subsequent decades, Brown would play a major role in American sculpture, producing some of the first monumental bronzes to be cast in the United States. He helped cultivate American interest in sculpture and eventually served on a short-

lived National Art Commission that advised Congress on art for the U.S. Capitol, a testament to his prominence in American art. As the field of American sculpture flourished through the mid-nineteenth century, Italy continued to attract rising generations of sculptors, including Joseph Mozier, Edmonia Lewis, Chauncey Bradley Ives, Randolph Rogers, and Augustus Saint-Gaudens. Each one of them made compositions that revisited the familiar tropes of the “noble savage”; indeed, addressing this theme appears to have been an unspoken rite of passage for these and other aspiring nineteenth-century sculptors. While their sculptures embodied a romanticized vision of imagined Native Americans, Indigenous peoples living North America faced extreme violence, displacement, broken treaties, and other political strategies designed to consolidate land for a rapidly expanding United States.

In recent years, and especially in 2020, many people in the United States have expressed a deeper interest in public sculpture. Nineteenth-century monuments have become the loci for countless demonstrations calling for both racial equity in public policy and the removal of sculptures that perpetuate racist views. Some demonstrators broadly question how effectively monuments of the past, which were typically commissioned by a few people of great means and feel estranged from present times, can be expected to serve pluralistic audiences today. But even sculptures that were commissioned through a broad base of patrons, such as Thomas Ball’s *Emancipation Group* (Washington, D.C., 1876), which was made in Florence with funds gathered from formerly enslaved people, have drawn outrage for incorporating racist portrayals of African Americans. In the two hundred years since the founding of the American Consulate in Florence, one would expect the resonance of these historic sculptures to change, yet even as some of these sculptures are removed from public view, much remains to be studied in these formative years of American sculpture, which had such deep and unique roots in foreign soil<sup>44</sup>.

## NOTES

\* The author is grateful to Dr. Thayer Tolles and Dr. Grace Yasumura for their insightful comments on an earlier draft of this essay.

1 Henry Kirke Brown [HKB] to Mr. Spencer, Florence, (nd, circa 1843), Henry Kirke Bush-Brown papers [HKBB], ts, 330, Library of Congress, Manuscript Division, Washington, D.C., p. 372. For more on Brown’s experiences in Italy see Lemmey 2009, pp. 67-83.

2 Bryant 1847, p. 22.

3 HKB to Joseph [Carrew?], Marseilles, 11 September, 1842, HKBB, p. 323.

4 Ezra Parmalee Prentice [EPP] to HKB, Albany, 9 September 1845, HKBB, p. 496.

5 HKB to EPP, Rome, 15 November 1843, HKBB, p. 397. Ezra Parmalee Prentice was Brown’s most important patron in his early career and

## imagines

commissioned several sculptures from Brown for his home, Mount Hope near Albany.

6 HKB to Caroline Brown, Albany 7 May 1842, HKBB p. 294.

7 For example, see Hiram Powers's studio listed in Fantozzi 1842, pp. xv.

8 EPP to HKB, Albany, 14 March 1844, HKBB, p. 427.

9 By this date, Ives had moved to Rome, following a seven-year residence in Florence.

10 For more on the making of *The Greek Slave*, see Smithsonian American Art Museum exhibition webpage for *Measured Perfection* <https://americanart.si.edu/exhibitions/powers>.

11 For the reception of Greenough's *George Washington* in Florence, see Izunnia 1841, p.34. I am grateful to Dr. Michele Amedei for bringing this reference to my attention.

12 "Debate from the House of Representatives," 11 May 1842, in *Niles National Register* 12 (21 May 1842) in Burns - Davis 2009, pp. 363-364, 365.

13 For *Allegorical Figures of the Four Continents* produced by Meissen Porcelain Manufactory see <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18429549/>

14 *Mr. Ward's Indian Hunter* in "The Nation", New York, 19 October 1865, p. 506.

15 Morrison 2017, p.15.

16 John Galt, *The Life, Studies, and Works of Benjamin West* (London 1820) quoted in Burns - Davis 2009, pp. 98-99.

17 Vance 1989, pp. 1-303.

18 Horatio Greenough to Lady Rosina Wheeler Bulwer-Lytton, Florence, before 8 May 1841, in Wright 1972, p. 309.

19 Horatio Greenough to John Forsyth, Florence, 15 November 1837, *Ead.*, p. 221.

20 For more on this history see Dunbar-Ortiz 2014.

21 Horatio Greenough to John Forsyth, Florence, 1 July 1837, in Wright, p. 214.

22 For a history of Greenough's *The Rescue*, including its removal, see Fryd 2001, pp. 89-105.

23 Wunder 1991, p. 330.

24 HKB to [William Ambrose?] Spencer, (no date, circa 1843), HKBB, p. 372.

25 *Ibid.*

26 Lydia L. Brown [LLB] to Mrs. Willard, Florence, 10 March 1843, HKBB, p. 352.

27 LLB to [Her sisters], Florence, 20 March, 1843, HKBB p. 360, 361-A.

28 *Ibid.*

29 *Clevenger* in "United States Magazine and Democratic Review" 14, Washington D. C., February 1844, pp. 202-206. *Clevenger's Indian Warrior* and Brown's *Young Indian* are mentioned in *American Sculptors in Italy*, "Godey's Magazine" 27 (July 1843), 90.

30 HKB to LLB, Cincinnati, 23 July 1837, HKBB, p. 103.

31 On 22 December 1842, Brown notes two relevant payments, "Boy for model" in his handwritten account book "Henry Kirke Brown, notebooks", Library of Congress, Manuscript Division, Washington, DC.

32 Catlin was well known for his exhibitions of paintings of Native Americans and collection of Native American objects. Lydia Brown to Mrs. Willard, Florence, 10 March 1843, HKBB 352. It is unknown if Catlin ever responded to Brown's letter. Brown may also have borrowed paintings of Native Americans by Charles Bird King in the collection of Horatio Greenough, Horatio Greenough to James Kirke Paulding, 14 December 1839, in Crane 1972, p. 31; Dippie 1990, p. 462; Wright 1972, pp. 271-73.

33 HKB to EPP, Florence, 10 November 1842, HKBB, p. 330.

34 Lydia Brown to her sisters, Florence, 6 January 1843, HKBB, p. 342.

35 Lydia Brown to her sisters, Florence, 20 March 1843, HKBB, p. 358.

36 LLB to [Her Sister], Florence, 10 September 1843, HKBB, pp. 382-383.

37 LLB to "Mother" [possibly Rhoda Brown], Florence, 19 February 1843, HKBB, p. 335.

38 HKB to Rhoda Brown (mother), Florence, 21 July 1843, HKBB, p. 380.

39 HKB to EPP, Rome, 15 June 1844, HKBB, p. 437.

40 *Ibid.*

41 Brown's sketchbooks and drawings are in Library of Congress, Prints and Photographs, Henry Kirke Brown. Drawings relating to the *Apollino* in the Uffizi's Tribuna are found in

Sketchbook F, plates 12, 28, and Sketchbook B, plate 4. An inscription on the inside of the rear cover of sketchbook F reads “Commenced Oct. 28, 1845- and finished – Nov. 28 1845 – H.K. Brown 61 drawings”, during which time Brown was in Rome.

42 HKB to EPP, Rome, 15 June 1844, HKBB, p. 437.

43 HKB to EPP, Rome, 30 October 1845, HKBB, pp. 520-521.

44 For more on the history of Ball’s *Emancipation Group* and an insightful analysis of the argument for its removal in 2020, see R. Ater.

## BIBLIOGRAPHY

*American Sculptors 1843: American Sculptors in Italy* in “Godey’s Magazine” 27 (July 1843).

Brown: H. K. Brown, “Henry Kirke Bush-Brown Papers”, Library of Congress, Manuscript Division, Washington, D.C.

Bryant 1847: W. C. Bryant, *New York, 31 December 1846*, in “1846 Transactions of the American Art-Union”, New York 1847.

Burns – Davis 2009: S. Burns, J. Davis (edited by), *American Art to 1900, a Documentary History*. Berkeley, 2009.

Clevenger 1844: Clevenger in “United States Magazine and Democratic Review” 14, Washington D. C., February 1844, pp. 202-206.

Crane 1972: S. E. Crane, *White Silence: Greenough, Powers, and Crawford, American Sculptors in Nineteenth-Century Italy*, Coral Gables, Florida, 1972.

Dippie 1990: B. W. Dippie, *Catlin and His Contemporaries: The Politics of Patronage*. Lincoln, Nebraska, 1990.

Dunbar-Ortiz 2014: R. Dunbar-Ortiz, *Indigenous Peoples’ History of the United States*, Boston 2014.

Fantozzi 1842: F. Fantozzi, *Nuova guida, ovvero, descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*. Firenze 1842.

Fryd 2001: V. Fryd, *Art and Empire, the Politics of Ethnicity in the United States Capitol 1815-1860*, Athens, Ohio, 2001.

Izunnia 1841: A. M. Izunnia, *Giorgio Washington*, in “Giornale del Commercio”, Florence, 5 March 1841, p. 34.

Lemmey 2009: K. Lemmey, ‘I would just as soon be in Albany as Florence’. *Henry Kirke Brown and the American Expatriate Colonies in Italy, 1842-1846*, in S. Salenius (edited by), *Sculptors, Painters, and Italy, Italian Influence of Nineteenth-Century American Art*, Florence 2009, pp. 67-83.

Morrison 2017: T. Morrison, *The Origins of Others*, Cambridge 2017.

Mr. Ward’s 1865: Mr. Ward’s *Indian Hunter* in “The Nation”, New York, 19 October 1865, p. 506.

Wright 1972: N. Wright (edited by), *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*. Madison, Wisconsin, 1972.

Wunder 1991: R. P. Wunder, *Hiram Powers, Vermont Sculptor, 1805-1873*, vol. I, Newark, Delaware, 1991.

Vance 1989: W. Vance, *America’s Rome, 2 vols*. New Haven 1989.

## Online Bibliography

R. Ater, *On the Removal of Statues: Freedmen’s Memorial to Abraham Lincoln*, July 1, 2020 (<https://www.reneeater.com/on-monuments-blog/2020/7/1/on-the-removal-of-statues-freedmens-memorial-to-abraham-lincoln>).

*Measured Perfection: Hiram Powers’ Greek Slave*, Smithsonian American Art Museum, accessed November 18, 2020 (<https://americanart.si.edu/exhibitions/powers>).





**Elisa Camporeale**

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

### **“Always talking Trecento”**

L'intellettuale e poi attivista americana Mabel Dodge, che dal 1905 al 1912 visse sulle colline fiorentine<sup>1</sup>, nei suoi diari ricorda quegli anni, in toni a dir poco ironici, di una Firenze completamente rivolta al passato, dove le conversazioni dotte vertevano intorno alle linee di contorno, sfumature e valori tattili dei dipinti del Tre, Quattro e Cinquecento e dove si passavano le serate sparpagliando fotografie di dipinti su un tavolo, scegliendone una a turno e mostrando solo un dettaglio di una mano, di un viso o di un pannello per farne indovinare l'autore agli altri:

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

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

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



1

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

giudizio già trito a quelle date e dal quale il periodico in una nota prende le distanze, certamente la suggestione scaturiva da quanto i dipinti Primitivi fossero di moda<sup>3</sup>.

Le gallerie d'arte rappresentarono, oltre che un luogo per l'apprezzamento estetico, un luogo di studio, sviluppo e scambio di conoscenze teoriche e tecniche, anche per donne sole<sup>4</sup>. Un pubblico tutto femminile anima le sale dei fondi oro nei



musei. Si pensi per esempio al dipinto di Odoardo Borrani (fig. 1) con signore che si aggirano tra le *Maestà* di Giotto e Cimabue e il *Polittico della Beata Umiltà* nella Sala dei Quadri Grandi, oggi Salone dei gessi dell'Ottocento, dell'Accademia di Firenze<sup>5</sup>. Divulgatrici e studiose, inoltre, si resero responsabili di studi e della diffusione del gusto dei Primitivi; in questo giro di anni basti ricordare i contributi di Lucy Olcott<sup>6</sup> o Mary Berenson<sup>7</sup>.

Quello della Dodge è un diario che riporta usi e passatempi sofisticati, ma sappiamo che i fondi oro negli arredi delle ville sulle colline fiorentine entrano anche nei romanzi di quest'epoca, come in *Le lys rouge* di Anatole France<sup>8</sup>. Riferimenti a collezioni private che includevano Primitivi, credibili anche se spesso frutto d'invenzione letteraria, si leggono anche in autori anglofoni. Per esempio si trovano negli scritti di Henry James<sup>9</sup>, Harold Acton<sup>10</sup> o di William Somerset Maugham<sup>11</sup>. Se cronisti, giornalisti e romanzieri registrano e restituiscono un consolidato interesse per i Primitivi in Italia nei loro scritti, una partecipazione consapevole a questo clima culturale non si fa attendere, di rimbalzo, negli Stati Uniti, paese dove non mancavano le condizioni sociali ed economiche per permettere questa fioritura. In uno scenario culturale ed economico estremamente dinamico e ricco di risorse come quello dell'Età dell'oro e dei decenni che seguirono, i fondi oro si alternano a dipinti, rilievi e mobili rinascimentali all'interno delle eclettiche residenze esclusive d'oltre-Atlantico<sup>12</sup>.

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

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

diviso, secondo alcune letture, sarebbe da inquadrare come compensazione, di tipo paternalistico, concessa alla forza lavoro, alle vittime del processo di industrializzazione<sup>13</sup>. Se queste son interpretazioni sul piano generale, le singole storie dei benefattori registrano motivazioni e strategie complesse, divise tra vicende familiari, dell'impresa e pubbliche. I destinatari e la forma delle donazioni, in vita o dopo la morte, sono legati a insiemi o singoli fattori come perdite di familiari, il ricordo di un amico, un senso di gratitudine verso la propria università, i propri clienti, la città natale o la città teatro delle proprie fortune, come pure l'attaccamento al museo servito magari per tutta la vita come membri del Board of Trustees, affidatari quindi di un patrimonio pubblico da mantenere, gestire, promuovere e far crescere. La volontà sottesa a questi atti di filantropia è quella di lasciare ad una comunità – o più di una se le donazioni sono ramificate – con la collezione, il risultato più alto e la parte migliore di sé o di condividere uno spazio molto speciale, creato con fatica e impegno, come un museo privato o una casa, di condividere la gioia e la possibilità di studiare una collezione che può essere il frutto più autentico e concreto del lavoro di una vita, lavoro magari percepito da chi lo esercita come volatile, come quello della finanza. Ma le donazioni sono legate, oltre che alle vicende dell'impresa economica che le ha generate, anche da rapporti di stima ed amicizia con professori, curatori o direttori, in grado di garantire nel breve termine il buon esito, e, nel lungo termine, la buona conservazione della donazione. Pertanto vale la pena indagare i fenomeni, in questo caso focalizzandosi sulla fortuna dei Primitivi italiani nei decenni fondanti dei musei d'arte negli Stati Uniti, movimentando i singoli responsabili delle raccolte e delle donazioni in un quadro che restituisca le conseguenze delle loro azioni e delle loro scelte. Si tratta di un coro di risposte sfaccettate che spesso beneficiano la collettività in nome di quella cultura della creazione di possibilità per molti, se non per tutti, e di quella cultura della donazione, che certo è intrinseca al processo primario di formazione della nazione americana.

A cavallo tra Otto e Novecento le conoscenze e l'apprezzamento per la pittura del pieno Rinascimento, a partire quindi dall'epoca di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, erano relativamente consolidate. Il pubblico medio statunitense riusciva a capire ritratti o dipinti cinquecenteschi, posto che avessero una chiara impostazione prospettica. I dipinti di epoca precedente, tra il XIII e il terzo quarto del XV secolo, erano invece percepiti come privi di profondità, con sfondi e composizioni poco convincenti e figure rigide e spigolose, quindi l'interesse nel mondo statunitense partì un po' in sordina<sup>14</sup>, tra pochi eletti, e fiorì nelle raccolte private per approdare solo successivamente alle collezioni pubbliche. I fondi oro arrivarono nella gran parte dei musei inizialmente grazie a donazioni e lasciti da parte di privati; d'altronde ad iniziative private deve la propria esistenza gran parte dei musei negli Stati Uniti. Questi dipinti furono intenzionalmente cercati e acquistati da parte dei curatori dei musei quando

era già in stato avanzato il processo della loro valorizzazione<sup>15</sup>. A tale valorizzazione si pervenne attraverso il doppio binario dello sviluppo degli studi, sia di taglio scientifico che divulgativo, e del gusto, nel senso sia di scelte nell'arredo di interni che dell'apprezzamento estetico di quanto esposto in dimore, mostre e musei.

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

Se la rivalutazione dei Primitivi italiani in Europa ha radici settecentesche<sup>16</sup> e passa anche attraverso le collezioni francesi in epoca napoleonica<sup>17</sup>, per la diffusione negli Stati Uniti l'input diretto proviene dal mondo degli studiosi e dei collezionisti inglesi<sup>18</sup>. La linea del passaggio di conoscenze tra studiosi si può sintetizzare da John Ruskin, autore per esempio delle fortunate *Mornings in Florence*, a Charles Eliot Norton, col quale Ruskin fu in rapporto di amicizia e che insegnò arte a Harvard dal 1874 al 1898. Alle frequentate lezioni di Norton sedettero, negli anni, Bernard Berenson, Denman Waldo Ross, John Templeman Coolidge, Greenville Lindall Winthrop, Edward Waldo Forbes, Paul Joseph Sachs; diversi di questi nomi ritorneranno come collezionisti ed esperti in questo scritto. Le diramazioni dell'interesse per i Primitivi tra i collezionisti inglesi e quelli statunitensi sono forse meno facilmente sintetizzabili, ma certo oltremarica l'interesse fu pure precoce e il passaggio di opere oltreoceano si verificò plurime volte<sup>19</sup>. Basti qui qualche caso per illustrare il crescendo dell'apprezzamento di cui furono oggetto i dipinti primitivi nel mondo anglosassone, apprezzamento che li portò a prezzi stellari e che ancora oggi ne fa un bene rifugio. Pare per esempio che Ruskin, dopo aver rimproverato al suo collaboratore e agente Fairfax Murray l'acquisto di una *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria* di Neroccio di Bartolomeo de' Landi<sup>20</sup>, cambiò idea e appese la tavola nel suo studio davanti alla sua poltrona preferita e accanto all'amatissima *Diana* di Tintoretto (oggi al Fogg Art Museum di Harvard, riconosciuta come *Allegoria della Fedeltà*)<sup>21</sup>. Ancor più delle tavole di Neroccio, le Madonne del pittore senese Matteo di Giovanni conobbero un grande successo di mercato. Un Matteo di Giovanni era un *must-have* nelle collezioni d'arte antica di questo giro di anni. Una sua tavola – una *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Michele Arcangelo*, oggi al Barber



2

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

Institute di Birmingham (fig. 2)<sup>22</sup> – fu acquistata per una cifra molto elevata dal più grande collezionista di quest'epoca, John Pierpont Morgan ed ebbe l'onore di essere collocata nella camera da letto del collezionista a Londra. Tale onore era alquanto raro dato che Morgan conservava buona parte delle sue collezioni in scatole o depositi e, sebbene ne pubblicasse i cataloghi, spesso non le esponeva. Responsabile della vendita di molti dipinti primitivi senesi a Morgan dopo la mostra londinese del 1904 fu il mercante d'arte e studioso inglese Robert Langton Douglas<sup>23</sup>. Douglas nel 1925 affermò che il prezzo pagato per certi antichi dipinti senesi nei precedenti due decenni fosse decisamente troppo alto, interessante ripensamento da parte di uno dei personaggi che più seppe beneficiare della fortuna dei Primitivi<sup>24</sup>.

### **Pionieri: raccoglitori, mercanti, esperti e divulgatori**

Per tracciare le vicende della ricezione dei Primitivi italiani in America occorre iniziare da alcuni pionieri del collezionismo di Primitivi, come Bryan e Jarves, entrambi non compresi e non apprezzati dal grande pubblico statunitense a loro coevo<sup>25</sup>. Tra gli ostacoli all'apprezzamento della pittura italiana delle origini negli Stati Uniti va annoverato il fatto che si trattava quasi esclusivamente di soggetti sacri: era quindi un'arte d'impronta cattolica, contro la quale i pregiudizi nell'ambiente protestante erano diffusi<sup>26</sup>.

Thomas Jefferson Bryan tornò dall'Europa nel 1850 con qualche centinaio di dipinti di varie scuole pittoriche e in capo a un paio d'anni aprì a New York la prima galleria di antichi maestri accessibile al pubblico degli Stati Uniti<sup>27</sup>. La raccolta, formata per forgiare il gusto degli americani e a scopo didattico, oltre a ritratti e paesaggi olandesi, comprendeva numerosi Primitivi italiani provenienti dalla collezione Artaud de Montor<sup>28</sup>. Il suo contenuto fu offerto e trasferito in più sedi e infine accettato in dono dalla New York Historical Society, istituzione che l'ha poi dispersa in tre aste, nel 1971, 1980, 1995<sup>29</sup>.

James Jackson Jarves è una interessante figura di autodidatta e fanatico dei Primitivi, che espose a New York già nel 1860<sup>30</sup>, ritenuto un po' promotore culturale, per i suoi numerosi scritti<sup>31</sup> (tra i quali *Art Hints: Architecture, Sculpture and Painting* e *Art Studies: The "old masters" of Italy*, una sorta di manuale che conobbe varie edizioni), un po' impresario, per il sogno di una *Free Gallery*, e un po' speculatore, per i suoi tentativi di piazzare e rivalutare sul mercato i fondi oro. Sebbene entrambe queste ultime due attività si possano considerare fallimentari, le sue raccolte finirono in musei aperti al pubblico, rispettivamente alla Yale University nel 1871, dove furon trattenute in cambio di un prestito in denaro<sup>32</sup>, e al Cleveland Museum of Art dopo la morte del magnate Liberty Emery Holden, che con la moglie acquisì un lotto di Primitivi da Jarves nel 1884, come si dirà<sup>33</sup>.



### 3

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

Un ruolo importante fu anche giocato da uomini di cultura anglofoni, sofisticati conoscitori e rappresentanti del jet set internazionale che risiedevano stabilmente in Italia: scrivendo, viaggiando e ricevendo ospiti fungevano da ponte tra due mondi, il vecchio e il nuovo mondo, e due culture<sup>34</sup>. Penso in primo luogo a Berenson (fig. 3), conoscitore e studioso di primo piano. Fu una figura chiave per la conoscenza e la diffusione del gusto per la pittura italiana, e in particolare per i Primitivi, tra i collezionisti statunitensi: non a caso fu tra i primi a dedicare un articolo dopo lungo oblio ai dipinti Jarves<sup>35</sup>. Sua missione personale fu di far pervenire il maggior numero possibile di pitture italiane in America, oltre che di individuarne gli autori<sup>36</sup>. Per estendere e consolidare la rete delle relazioni furono importanti anche i soggiorni negli Stati Uniti, naturalmente<sup>37</sup>: nel 1904, al termine di uno di questi viaggi, il “New York Times”, nel recensire una mostra dedicata esclusivamente agli *early Italians* dalle Ehrich Galleries a New York, lo incorona come primo missionario dei Primitivi, scrivendo che oltre – e successivamente – a Berenson, diversi altri americani all'estero



4

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

si stavano dedicando allo studio dei pittori italiani anteriori a Raffaello; i Primitivi rappresentavano quindi negli Stati Uniti un campo di ricerca e di investimento fresco e alla moda<sup>38</sup>. Villa I Tatti, che lo studioso abitò dai primi anni del Novecento alla morte, con i suoi arredi e dipinti rinascimentali fu molto visitata e ammirata. Non sorprende che molte delle collezioni di *Old Masters* con un nucleo di Primitivi italiani negli Stati Uniti si leghino alla consulenza di Berenson, sovente prestata anteriormente al primo conflitto mondiale. Un numero di fondi oro italiani era presente, per esempio, nelle raccolte Winthrop, Davis, Hamilton, Kahn, Johnson, Walters, clienti affascinati dalla personalità e dal gusto di Berenson<sup>39</sup>. Si connette all'influenza e agli scritti di Berenson l'apertura, sfociata spesso in predilezione per questo genere di dipinti, da parte di grandi collezionisti ed estimatori di pittura italiana, come l'ereditiera Isabella Stewart Gardner<sup>40</sup>, i banchieri Philip e Robert Lehman o Samuel Kress, magnate del commercio al dettaglio. I fondi oro nelle loro residenze erano una presenza importante e amatissima (fig. 4)<sup>41</sup>.

In secondo luogo, influenzarono il gusto dei collezionisti statunitensi, aprendo le loro dimore fiorentine, Arthur Acton, la cui idea di Rinascimento è ancora visualizzabile a Villa La Pietra col suo giardino neorinascimentale<sup>42</sup>, e Charles Loeser<sup>43</sup>, del quale una trentina di pezzi son conservati a Palazzo Vecchio a Firenze, mentre la raccolta grafica è al Fogg Art Museum di Harvard<sup>44</sup>. Ma per il gusto dei Primitivi si rammenti anche l'agente e studioso Frederick Mason Perkins, la cui raccolta di dipinti fu donata al Sacro Convento, alla diocesi di Assisi e alla Galleria Nazionale dell'Umbria<sup>45</sup>, e a Robert Jenkins Nevin, rettore della chiesa americana a Roma<sup>46</sup>. Nelle loro dimore, spesso curate e prese a modello, si proponevano interpretazioni del primo e pieno Rinascimento, nella dimensione del contesto, degli arredi e dei dipinti delle antiche scuole pittoriche italiane, appesi alle pareti ed apprezzati per il loro doppio valore storico ed estetico. Parte dell'attività di consulenza di Perkins erano anche lunghi viaggi in automobile facendo da guida tra gallerie antiquarie, borghi e città d'Italia. Sappiamo che tra il 1905 e il 1928 condusse alla scoperta dell'Italia, in ordine di tempo, clienti come i Platt, i Blumenthal, Paul Sachs, Robert Lehman, Helen Frick, Percy Straus, Forbes, Maitland Griggs, tutti collezionisti che torneranno in queste pagine<sup>47</sup>.

Via via che gli stati e le singole città d'Europa andavano riscoprendo il loro lontano passato, anche attraverso l'apertura di mostre e musei<sup>48</sup>, via via che gli studi storico-artistici si andavano specializzando e che gallerie antiquarie allestivano mostre dedicate, a partire da quella alle Ehrich Galleries a New York del 1904<sup>49</sup>, e che mercanti d'arte come Joseph Duveen, Francis Kleinberger, Langton Douglas, Elia Volpi, Stefano Bardini si attivavano sul mercato americano, si andarono profilando altre figure di collezionisti che acquistano Primitivi italiani<sup>50</sup>. Lo scenario culturale ed artistico, dove antiquari, esperti, amatori e collezionisti si muovevano, era quello dell'*American Renaissance*<sup>51</sup> e i decenni quelli che videro, da una parte, il consolidarsi del collezionismo privato e, dall'altra, la fondazione di importanti musei degli Stati Uniti, per il prestigio e l'educazione del pubblico dei quali, la pittura italiana del primo e del pieno Rinascimento non poteva mancare<sup>52</sup>.

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



engraver became most passionate and his success most complete”<sup>53</sup>. In una visione comprensibilmente più omologata, come può essere quella presentata da un quotidiano, il “Boston Daily Globe”, nell’annunciare una donazione di tre Primitivi italiani al Museum of Fine Arts nel 1915, li inquadrava come dipinti molto ricercati dai collezionisti, in quanto *trait d’union* tra la pittura moderna e quella bizantina<sup>54</sup>. Proprio da una lista delle collezioni d’arte private di Boston, compilata in quello stesso 1915 da Edward Waldo Forbes ad uso del Museum of Fine Arts, del quale lo stesso Forbes era membro del Board, emerge la presenza di diversi Primitivi italiani in mano privata a Boston, non solo nella forma di tavole singole, ma utilizzate anche in insiemi come elementi di arredo; non sorprende che le collezioni pubbliche di quella città siano ancora ricche di Primitivi<sup>55</sup>. Questo fa pensare che da una parte Berenson e dall’altra la sua principale cliente sullo scorcio dell’Ottocento, Isabella Stewart Gardner, avessero seminato con profitto<sup>56</sup>. A dimostrazione dell’avvenuta affermazione delle collezioni private statunitensi in quanto a qualità e fama dei pezzi posseduti, basti registrare che nell’obituario del collezionista inglese George Salting sul “Times”, che il 14 dicembre 1909 ne celebra il lascito, l’America è considerata alla stregua dell’Europa e unica rivale sul mercato del bello. Infatti si legge: “a collection [...] which [...] could be hardly formed again, so rare are the objects and so keen in the competition for things of their class on the Continent and in America”<sup>57</sup>.

I Primitivi italiani erano presenti nelle raccolte statunitensi tra fine Ottocento e Novecento, come l’impresa editoriale, dal titolo *Noteworthy Paintings in American Private Collections*, avrebbe dovuto illustrare sistematicamente. Concepita in numerosi lussuosi volumi *in folio* e grazie a sottoscrizioni, si rivelò fallimentare tanto da arrestarsi nel 1907 al primo volume. Quest’ultimo illustrava le collezioni Gardner, Pope, Hey, Terrell, Sprague e fu stampato in sole centoventisei copie, delle quali poche furono quelle effettivamente vendute<sup>58</sup>. Questa impresa si inseriva nel solco aperto da Earl Shinn, sotto lo pseudonimo di Edward Strahan, con *The Art Treasures of America: being the choicest works of art in the public and private collections of North America* (1880). L’opera, uscita inizialmente in 1200 copie e in fascicoli inviati al prezzo di dodici dollari l’uno per abbonamento postale, fin dal titolo riecheggia la celebre esposizione di Manchester di vent’anni prima. Non deve sorprendere che a così alta epoca, per gli Stati Uniti, non vi compaia nemmeno un Primitivo<sup>59</sup>. *Art Treasures of America* fu comunque tra le prime pubblicazioni a celebrare il collezionismo americano, o meglio, i sempre più numerosi e potenti collezionisti americani dell’Età dell’oro. Con il loro operato, questi ultimi forgiarono un nuovo contesto culturale, conferendo nuova importanza all’arte e alla sua storia, dando nuovo valore e fama a determinati artisti o determinate scuole pittoriche, creando un nuovo pubblico, fatto prima di ospiti nelle dimore private, poi di visitatori di musei nelle città e fatto di studenti nei musei universitari (a seconda di dove donarono), assumendo infine un ruolo chiave, a livello nazionale, sia attraverso

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

Le figure di collezionisti e donatori spaziano da imprenditori a religiosi: alcune figure, come il già nominato Forbes, furono attive al contempo nel mondo universitario, museale e collezionistico e si caratterizzarono per operato puntuale e visione lungimirante. Il Fogg Art Museum, da anonimo museo universitario, sotto la sua guida dal 1909 al 1944, si distinse nel panorama museale per un'attività di nicchia, altamente specializzata, e con una forte attenzione rivolta ai giovani e agli studenti dell'ateneo, attraverso l'offerta di mostre didattiche pionieristiche, magari visitate da qualche migliaio di visitatori ma allestite già dal 1915 per ciò che riguarda i Primitivi italiani<sup>60</sup>. Questa precoce vocazione alla specializzazione, appunto, nei dipinti primitivi si attuò grazie ad iniziative di prestiti e acquisizioni mirate, per cui in meno di venti anni, le collezioni del museo si arricchirono di una cinquantina di dipinti antichi italiani. Forbes fu tra i primi a comunicare agli studenti la necessità di un approfondito studio dei fondi oro senesi e fiorentini al fine di apprezzarne le qualità estetiche, a percepire l'ottimo investimento che rappresentavano (perché, a suo dire, i maestri di secondo rango italiani erano di gran lunga migliori dei maestri di secondo rango, e anche di molti di primo rango, di altre scuole pittoriche), e a cogliere l'importanza di formare, oltre a futuri docenti, anche futuri curatori e uomini di museo, grazie al corso istituito nel 1921 dal suo braccio destro Sachs. Infine, Forbes individuò nell'apprezzamento dei Primitivi da parte dei suoi connazionali il logico traguardo del progredire dell'interesse collezionistico, partito dalla scuola di Barbizon, poi spostatosi verso la pittura inglese del Settecento, avanzato verso quella olandese del Seicento, pervenuto ai maestri fiamminghi e italiani del Cinquecento, sbocciato nei settori meno conosciuti della pittura del Quattrocento e, per i più impavidi e determinati, alla fine fiorito nei Primitivi italiani del tredicesimo e quattordicesimo secolo. Negli Stati Uniti la moda o mania per i giotteschi, termine usato spesso come sinonimo di Primitivi, era talmente diffusa ad inizio Novecento che ne scrisse in toni preoccupati Arthur Kingsley Porter, successore di Forbes nella carica di direttore, il quale non a caso imprimerà una direzione diversa alle acquisizioni del Fogg<sup>61</sup>. Harvard non era l'unico campus universitario dove gli studenti si potevano formare al cospetto degli antichi maestri italiani. Tra i casi precoci basti ricordare che diversi Primitivi erano parte della quindicina di dipinti italiani donati nel 1917 al museo del Vassar College dal finanziere e filantropo Charles Millard Pratt e dalla moglie Mary Morris Pratt<sup>62</sup>.

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

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

Già nel 1896 Berenson era riluttante all'acquisizione da parte di Isabella Gardner di un *Cristo portacroce*, allora attribuito a Giorgione e oggi ritenuto della cerchia di Bellini per il soggetto manifestamente devozionale<sup>64</sup>. D'altronde anche un collezionista informato come Johnson, in grado di seguire gli studi più recenti e capace di una notevole indipendenza di giudizio in quanto a qualità e attribuzioni, considerava prioritario il valore estetico e il carattere prezioso dei suoi Primitivi e non mostrava alcun interesse, per esempio, nell'identificazione dei santi, tanto da scrivere nel 1900 in una lettera: "To me the attribution to the mythical Saints is absolutely meaningless and without interest"<sup>65</sup>. Supponendo che un soggetto religioso non avrebbe interessato Henry Clay Frick, nel 1912 Otto Gutenkunst suggerì di non mostrare foto dell'*Estasi di San Francesco* di Bellini al collezionista, e in effetti la tavola, oggi tra le glorie del museo, finì nella raccolta Frick solo in un secondo momento<sup>66</sup>. Sulla stessa linea, in una lettera del 1913, August Jaccacci scriveva a Osvald Sirén della necessità di acquistare in Europa opere di pittori italiani affermati del Quattrocento per il mercato statunitense ma avvertendolo che dovevano avere soggetti piacevoli e nessun martirio o crocifissione<sup>67</sup>. Nel 1916 Philip Lehman in un telegramma al figlio Robert in viaggio per l'Italia accompagnato da Perkins si raccomandava di andarci piano con l'acquisto di dipinti dai soggetti "ultra-religious", infatti l'anno successivo rifiutarono una *Trinità* di Agnolo Gaddi, prontamente acquistata invece da Blumenthal, perché considerata "too ecclesiastical"<sup>68</sup>. Nell'introdurre l'acquisto nel 1924 di un nucleo di Primitivi per l'Art Association di Indianapolis, si sottolineava come scene bibliche dominassero la prima pittura su tavola delle varie scuole europee, ma, in quanto testimonianze di grande piacevolezza per la qualità della luce e dei colori e espressioni dello spirito di un'epoca, i Primitivi erano considerati una presenza imprescindibile in ogni collezione d'arte<sup>69</sup>. Ancora, negli Anni Trenta, nel distribuire le "opere minori" alle varie gallerie regionali, la Fondazione Kress si premurò di evitare di destinare un numero eccessivo di Madonne, santi e soggetti religiosi cattolici a musei di centri di cultura predominantemente protestante, così come soggetti erotici o truci<sup>70</sup>.

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

ottobre che aprì il periodo della grande depressione, notava una sorta di predilezione per i pittori primitivi in America, inquadrandola in un gusto fresco, vibrante e aggiornato sulle tendenze vincenti di inizio Novecento, predilezione che comprendeva opere del Duecento, opere senesi, riminesi e veneziane. Un gusto perciò libero di prediligere l'aspetto estetico, scardinato dai dati formali e dalle conoscenze storiche, sovente lacunose per i Primitivi<sup>71</sup>. In realtà, nel 1929, la sensibilità per i Primitivi negli Stati Uniti coinvolgeva una minoranza di collezionisti, ancorati su un gusto che arredi modernisti e pittori cubisti andavano scalzando. Infatti dopo i successi delle prime aste Volpi e Bardini<sup>72</sup> a New York, la terza e ultima asta newyorkese Volpi del 1927, oscurata anche dall'ombra dei tanti falsi scoperti sul mercato, fu un insuccesso, e diversi Primitivi rimasero invenduti, insieme a mobili di alta epoca<sup>73</sup>.

## Benefattori e non

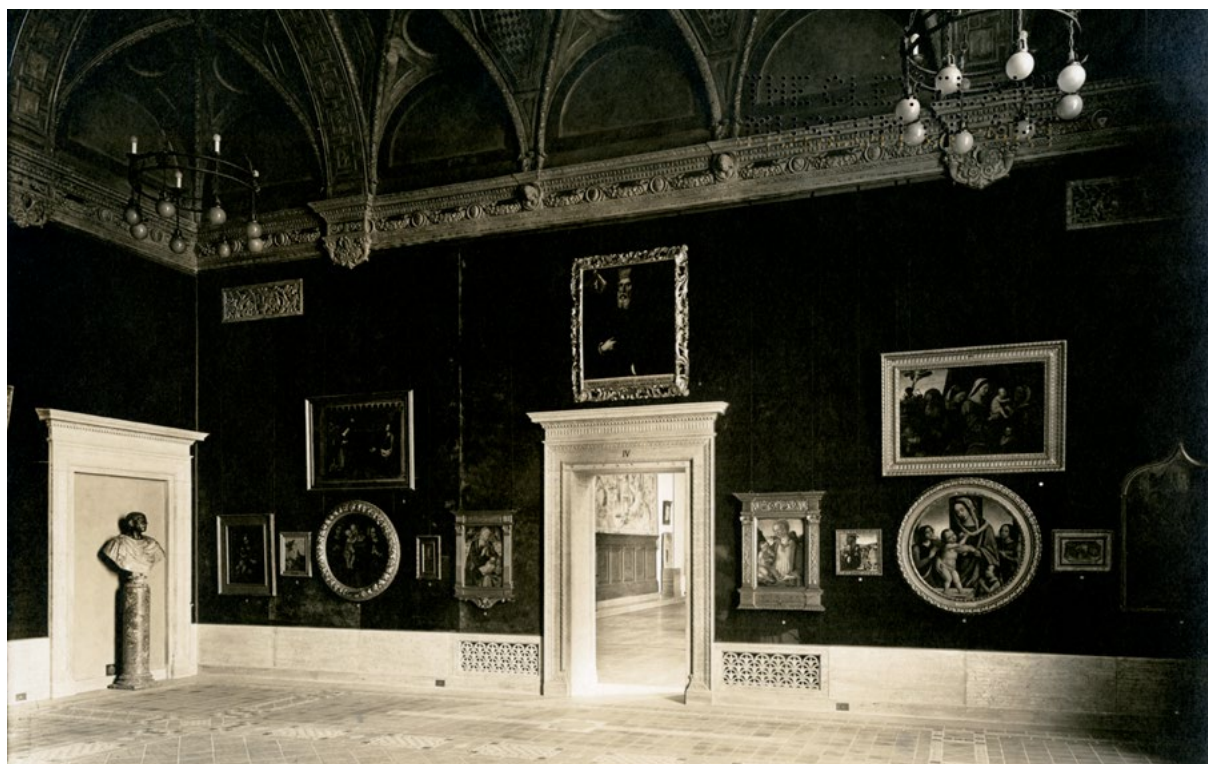
Nel periodo della grande depressione, alcune collezioni che includevano Primitivi furono giocoforza vendute e smembrate. Stessa sorte subirono altre collezioni, per scelta degli eredi. Rimangono comunque numerosi e spesso di altissimo profilo i collezionisti statunitensi che hanno invece contribuito ad arricchire il patrimonio pubblico<sup>74</sup>. Di seguito si tenta di delineare lo scenario che emerse in seguito alle loro iniziative e ai loro contributi.

Isabella Stewart Gardner concepì e in parte condivise il suo museo con il pubblico dal 1903<sup>75</sup>, Delia Emery Holden, nel 1914, fece dono al Cleveland Museum of Art degli oltre cinquanta dipinti acquistati da Jarves<sup>76</sup>, John Graver Johnson, nel 1917, lasciò la sua collezione alla città di Philadelphia<sup>77</sup>, Mary Rich, nel 1920, fece dono al Museum of Fine Arts di un gruppo di Primitivi italiani acquistati in Italia, dove risiedeva<sup>78</sup>. Ancora, le circa due dozzine di antichi dipinti italiani di Frank Lust Babbott son in gran parte al Brooklyn Museum<sup>79</sup>, Henry Walters alla sua morte, avvenuta nel 1931, donò la collezione per il beneficio del pubblico di Baltimore<sup>80</sup>.

Nello stesso anno, grazie alla generosità di John Ringling, aprì il John and Mable Ringling Museum a Sarasota<sup>81</sup>, che presentava, disposto tra le numerose sale, il contenuto della *Gothic Room* già di Alva Vanderbilt<sup>82</sup> e una *Italian Room*<sup>83</sup>. Le preferenze di Ringling andavano alla pittura veneta e barocca, mentre il suo interesse per i fondi oro parrebbe limitato; in pratica, per dirla con le parole di Henry James, non partecipò alla *golden quest*<sup>84</sup>, alla corsa ai fondi oro, quando si trattò di trovare dipinti. Stessa cosa si può affermare di un altro collezionista, onnivoro e attivo essenzialmente dopo il primo conflitto mondiale, William Randolph Hearst. Il magnate della carta stampata fu un collezionista-arredatore appassionato di armi, arazzi, ceramiche, vetrate e oggetti in metallo. Nel complesso californiano di Hearst Castle a San

Simeon, costruito nel corso di circa ventotto anni e arredato con il contenuto di circa novanta vagoni ferroviari fatti arrivare dalla costa orientale degli Stati Uniti, e dove solo una piccola percentuale delle sue immense raccolte è conservata<sup>85</sup>, si contano solo qualche decina di Primitivi italiani<sup>86</sup>. La consistenza delle collezioni Hearst è stata abbastanza fluida: il contenuto della sua *Renaissance Room* per esempio, nella quale figurava qualche dipinto Primitivo, fu acquistato dalla collezionista e pittrice Saidie Adler May, la quale, prima di farne dono al Baltimore Museum of Art nel 1940, ci aveva arredato l'appartamento a Park Lane, dove abitò per tutti gli anni Venti e oltre<sup>87</sup>.

Al gruppo di collezionisti attivi nei primi decenni del Novecento appartengono figure per le quali l'interesse per i Primitivi italiani, pur posseduti, non era prioritario, per cui i fondi oro italiani rappresentavano una piccola percentuale in raccolte di dipinti di interesse più ampio. Benjamin Altman possedeva una imponente collezione contenente una dozzina di dipinti italiani, che pervenne al Metropolitan Museum nel 1913, alla sua morte<sup>88</sup>. George Arnold Hearn donò nel 1906 una scelta dei suoi dipinti americani e dei suoi *Old Masters* al Metropolitan, mentre il resto fu oggetto di vendita postuma. Anche in questo caso, rari erano i dipinti italiani e ancora più i Primitivi<sup>89</sup>. Al Metropolitan, dopo una battaglia legale durata quindici anni e terminata nel 1930, pervenne anche il lascito, essenzialmente archeologico, del già menzionato egittologo Theodore Monroe Davis, che comprendeva una manciata di dipinti primitivi italiani<sup>90</sup>. Nel 1919 il museo privato del benedettino Gregory Gerrer fu trasferito dallo studio del monaco-pittore al Saint Gregory College di Shawnee in Oklahoma, con migliaia tra *naturalia* e *artificialia*; all'interno dei circa 200 dipinti i Primitivi si contavano sulle dita di una mano<sup>91</sup>. Stessa cosa per la donazione del 1925 di Charles August Ficke, che andò a formare il nucleo costitutivo della Davenport Municipal Art Gallery (oggi Figge Art Museum)<sup>92</sup>. La raccolta di Michael Friedsam<sup>93</sup> confluì in musei pubblici di New York, mentre la raccolta di Henry White Cannon Senior, nel 1935, pervenne all'Art Museum della Princeton University<sup>94</sup>. Qualche fondo oro italiano illuminava le pareti della *Old Gallery* nel castello neo-medievale che conteneva la raccolta di armi di George Harding Junior a Chicago, diventato museo privato nel 1939<sup>95</sup>. Theodore Thaddeus Ellis possedeva una ventina di antichi dipinti italiani all'interno della sua collezione, che fu donata al Worcester Museum of Art nel 1940<sup>96</sup>. Parte di alcune donazioni pervenute alla Princeton University, come quelle di Frank Jewett Mather, lì attivo dal 1910 al 1946<sup>97</sup>, e di Martin A. Ryerson<sup>98</sup>, erano anche fondi oro italiani<sup>99</sup>. Nel 1922 beneficiarono invece l'Art Institute di Chicago i coniugi Charles e Mary Worcester<sup>100</sup>, i quali fin dagli inizi per le loro acquisizioni tenevano in considerazione le lacune delle collezioni del museo. I coniugi Sherman rivolsero la loro generosità a diversi musei della zona di Boston<sup>101</sup>. Il lascito da parte di Grenville Lindall Winthrop al Fogg Museum di Harvard risale al 1937 e vi figurava anche una manciata di Primitivi italiani, acquisiti tramite Berenson<sup>102</sup>. George Blumenthal alla



## 5

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

sua morte, avvenuta nel 1941, oltre ad ingenti fondi, donò al Metropolitan Museum, del quale è stato il settimo presidente, tutti i pezzi della sua collezione anteriori al 1720, tra i quali una trentina di fondi oro<sup>103</sup>. Al 1941 risale anche la morte e la conseguente donazione della collezione di Mortimer Clifford Leventritt al museo della sua alma mater, la Stanford University<sup>104</sup>. Maitland Fuller Griggs beneficiò, oltre a Yale University, il Metropolitan di tredici dipinti primitivi italiani nel 1943<sup>105</sup>. Al Metropolitan pervennero anche parte dei dipinti di Jules Bache<sup>106</sup>. Nel 1944 Percy Selden Straus beneficiò il Museum of Fine Arts di Houston<sup>107</sup>, Simon Guggenheim beneficiò il Denver Museum of Art<sup>108</sup>, Sterling Clark aprì nel 1955 lo Sterling and Francine Clark Art Institute, dove compaiono anche un certo numero di antichi maestri italiani<sup>109</sup>. Stessa cosa per la raccolta di Louis Meyer Rabinowitz, una trentina di dipinti della quale pervennero a Yale tra il 1947 e il 1959<sup>110</sup>.

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

## imagines



6

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



7

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



8

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





9

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



**10**

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

sempre a New York, la Frick Collection<sup>113</sup>, dove tra gli *Old Masters* la presenza di qualche dipinto primitivo si deve a Helen Clay Frick, figlia ed erede dell'imprenditore<sup>114</sup>. Oltre che da sale, ali o interi musei, talora questo genere di collezionisti, che lavorarono pensando in sostanza ad un uso e godimento pubblico dei loro beni privati, è commemorato anche da dipinti o gruppi di dipinti, nel senso di opere stilisticamente affini ascritte a maestri anonimi, che nel *name-piece* portano il nome del donatore. Si pensi alle tavole *name-pieces* del Maestro della Predella Sherman (fig. 7)<sup>115</sup>, dei due Maestri della Madonna Straus, uno senese (fig. 8)<sup>116</sup> e uno fiorentino (fig. 9)<sup>117</sup>, o del Maestro della Crocifissione Griggs (fig. 10), opera oggi ritenuta di Angelico<sup>118</sup>. La generosità e la visione di questi benefattori, insieme al contributo di altri nel corso dei decenni, ha costituito una base importante, per quantità e qualità, del patrimonio artistico dei musei statunitensi.

È invece andato disperso un numero minore di raccolte di collezionisti statunitensi che includevano numerosi, o, anche se non numerosi, importanti Primitivi italiani. Penso a quelle di Dan Fellows Platt<sup>119</sup>, di Carl William Hamilton<sup>120</sup>, dei coniugi Otto Hermann Kahn e "Addie" Wolff Kahn<sup>121</sup>, di Clarence Hungerford Mackay<sup>122</sup>, di Henry Goldman<sup>123</sup>, di Charles Yerkes<sup>124</sup>, di Frank Channing Smith Junior<sup>125</sup>, di Alfred Erikson<sup>126</sup>. Ciò nonostante, come emerge dalle vicende sintetizzate nelle note, molti dei dipinti di queste raccolte perverranno comunque a musei pubblici grazie a donazioni di proprietari successivi. Un caso per tutti: le tavole con l'*Arcangelo Gabriele* (fig. 11) e la *Vergine Annunciata* di Angelico (fig. 12) già Hamilton, passate a Edsel Ford nel 1925, nel 1977 son state donate da Eleonora Clay Ford al Detroit Institute of Arts<sup>127</sup>.

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

I collezionisti-arredatori, categoria che annovera Isabella Steward Gardner tra i primi rappresentanti, e, tra i più tardi, i già nominati Lehman padre e figlio, Ringling, Hearst, Harding o i coniugi Hyde<sup>128</sup>, acquistavano una tavola antica, come sorta di accessorio d'arredo da parete, come completamento di un insieme, alla stregua di un arazzo antico, di un rilievo con una Madonna col Bambino o di un candelabro, e lo concepivano, e talora lo vivevano, in uno spazio abitativo privato, in ambienti di grande fascino. L'importanza dell'effetto d'insieme di questi ambienti era talmente avvertita da, per esempio, Robert Lehman da spingerlo a ricostruire l'atmosfera intima e raffinata della sua dimora, sia all'interno delle mostre che celebravano la collezione<sup>129</sup>, che all'interno del museo al quale la donò (fig. 6).

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



**11**

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



**12**

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

oggetti d'arte ancora da aprire nel sottosuolo del Walters Art Museum al momento del lascito), oppure in magazzini. Le loro case potevano non avere un aspetto curato: si pensi alle impressioni dei Berenson suscitate dalla residenza di Morgan a Londra, dove la quantità di pezzi accumulati ricordava al critico la bottega di un rigattiere, o da quella di Johnson a Philadelphia, con le pareti stipate di dipinti e le tavole impilate ovunque, anche tra le scarpe, in bagno o sotto i letti<sup>130</sup>. Se entrambe le categorie di collezionisti ne apprezzavano le qualità estetiche, i collezionisti-accumulatori scientifici avevano come primo obiettivo non tanto, e non solo, arricchire dimore importanti, quanto raccogliere testimonianze visive come documentazione storica dello sviluppo di una tecnica, per esempio la pittura di una o più scuole pittoriche, magari in funzione di una futura donazione pubblica.

Meno di un secolo dopo il fallimento della missione e del sogno di Jarves di un museo didattico, Sam Kress, che acquistava e accumulava ben più di quanto non esponesse nelle sue dimore, riuscì a distribuire i suoi dipinti minori in musei e università sparsi per tutto il nord America. Il collezionista operò una costellazione di atti di filantropia, disseminando di donazioni tutti gli Stati Uniti. Durante gli anni Trenta, infatti, iniziò a condividere la sua collezione con le città che ospitavano i *Dime stores* o *Kress stores*, quasi a voler ringraziare sia i cittadini, per esserne clienti abituali, sia coloro che, per svagarsi, decidevano per il *going to Kress's* a fare piccoli acquisti. Iniziò quindi a donare dipinti italiani, e più in generale europei, tutti inventariati e dotati di schede e fotografie. In totale furono beneficiati ben diciotto piccoli musei e ventitré istituzioni universitarie, oltre ai maggiori musei e biblioteche statunitensi, in ben ventinove stati, insieme a Portorico e al District of Columbia, dove ha sede appunto la National Gallery. I dipinti più importanti furono infatti destinati dal magnate alla erigenda galleria nazionale della capitale degli Stati Uniti, come pure fece Andrew Mellon<sup>131</sup>. Tale destinazione era stabilita talora fin dall'acquisizione, per cui certe opere non vennero mai appese nelle residenze dei Kress o dei Mellon, ma stipate a Washington in sottosuoli e depositi della futura National Gallery ben prima della sua inaugurazione, avvenuta nel 1941<sup>132</sup>. L'articolazione, la lungimiranza, la visione di questa donazione, per non dire del valore assoluto delle oltre tremila opere d'arte donate, non trovano precedenti, se non forse, come è stato suggerito, nel Patto di Famiglia di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, sottoscritto nel 1737<sup>133</sup>.

Vorrei infine sottolineare che, tra i dipinti prediletti da alcuni tra i più grandi collezionisti della loro epoca, c'erano i Primitivi italiani. Robert Lehman amava particolarmente i fondi oro senesi, con i loro colori brillanti, commissionati da banchieri e mercanti, orgogliosi della produzione della loro città così come lui si sentiva, pur col suo tipico riserbo, orgoglioso della sua collezione<sup>134</sup>. Buona parte delle raccolte di Morgan e Kress è rimasta stipata in magazzini per anni, oppure conservata ancora imballata. Facevano eccezione, appunto, i Primitivi italiani, che invece animavano

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

A partire dagli anni in cui in Europa si combatteva la Prima guerra mondiale, la forza, la purezza d'intenti e il valore estetico degli antichi dipinti italiani, avvertiti anche da un certo numero di artisti in Italia<sup>136</sup>, vengono riconosciuti negli Stati Uniti e promossi da istituzioni museali e gallerie antiquarie, per essere poi ufficializzati dalla donazione Kress. Accanto ad eventi espositivi organizzati in centri come New York, dove la visibilità è ancora oggi notevole, si distinsero in questo senso anche alcune istituzioni di nicchia, all'interno di campus universitari, primo fra tutti il già menzionato Fogg Art Museum di Harvard. La carica poetica e la validità didattica dei primi maestri italiani sono incapsulate nella felice spiegazione del termine "Primitivi", fornita nel 1936 da Benjamin Rowland, professore in quell'università. Quest'ultimo, contro un sentire ancora diffuso tra il grande pubblico che li connetteva ad idee di rigidità e imperizia, ne evidenziava piuttosto la vitalità della ricerca di soluzioni espressive e formali, tipica delle fasi iniziali della grande arte: "‘Primitive’ is an unfortunate word used to describe paintings before the High Renaissance. This term, that embraces the early Italian pictures and to the general public has connotations of crudity and ineptness, should rather be understood to mean the vital force and the striving for solution of problems of form and expression, not representation, that is inherent in every great archaic art". Davanti alla qualità di queste opere, lo studioso ne esaltava la potenzialità didattica all'interno di un museo universitario, dove il valore delle collezioni di Primitivi stava anche solo nel permettere di trasmettere l'autenticità di tale maestria agli studenti: "If for no other purpose than the teaching of this sincerity in craftsmanship is this part of the collection valuable in a laboratory for the teaching of art"<sup>137</sup>.

## NOTE

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

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

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

3 Si veda Crema 1905.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Per le citazioni di Stillman, giornalista soprattutto di guerra, che introduce l'impresa della casa editrice The Century Company, si veda *Old Italian Masters* 1892<sup>5</sup>.

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

55 Sull'argomento segnalo solo Zafran 1994.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Si veda Salzman 2010.

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

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

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

70 Si veda Perry 1994, p. 28.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

137 Per la citazione, si veda Rowland 1936.

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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





**Anna Mazzanti**

LIZZIE COME ILARIA.  
LA BREVE VITA  
DI ELIZABETH BOOTT DUVENECK  
E IL REALISMO MACCHIAIOLO

**Premessa**

“I shall miss her greatly. I had known her for twenty three or four years – seen her for longish periods together – very familiarly and I had great affection for her. She was a dear little quiet, gentle, intelligent laborious lady”<sup>1</sup>.

Sono le parole addolorate di Henry James, affezionato amico della pittrice Elizabeth Boott Duveneck, nata a Cambridge in Massachusetts nel 1846, scomparsa a soli quarantadue anni a Parigi, in un momento non facile della propria esistenza<sup>2</sup>. La sua vicenda può essere considerata come uno di quei casi di difficile conciliazione fra l’affermazione di una propria professionalità costruita con dedizione e la vita privata, in un’epoca ancora agli albori del riconoscimento dell’emancipazione femminile.

Eppure è proprio dalla metà del XIX secolo che la professionalità delle donne inizia a manifestarsi e ad essere riconosciuta dalla società mentre loro stesse comprendono, come Elizabeth Boott, che dare priorità alla propria carriera implica mantenere un controllo di sé e delle scelte per la propria vita<sup>3</sup>. “Gentle but determined”<sup>4</sup> fin dalla sua giovinezza, Lizzie, diminutivo con il quale era denominata dagli amici, rientra quindi nella categoria di donne evolute e anticonformiste, artiste, spesso scrittrici, poetesse o animatrici di cenacoli intellettuali fra XIX e XX secolo, che hanno avuto modo di affermare le proprie inclinazioni<sup>5</sup>. Nel suo caso incoraggiata da un padre amorevole, rispettoso delle sue ambizioni, che l’aveva condotta infante a risiedere a Firenze per garantirle una profonda e completa formazione e che ha conservato con cura fin i primi disegni infantili della figlia, una profusione di schizzi e ritratti di rara abilità e precoce senso di osservazione e di giudizio, sorprendenti. Raccolti in *sketchbooks* costituiscono un vivido diario dall’eloquente valore iconografico, testimonianza visiva di presenze, abitudini e ritmi di vita, nonché di valori estetici e di idee che albergavano nella colonia degli espatriati a Firenze durante gli anni fra cinquanta e ottanta dell’Ottocento. La loro importanza risiede anche nell’essere uno strumento di investigazione riguardo le relazioni fra gli ambienti artistici fiorentini e quelli stranieri, che si intreccia alle note autobiografiche di Francis Boott, scrit-

te per lasciare memoria al nipote Frank<sup>6</sup>. Eppure è stata piuttosto scarsa l'attenzione verso gli *sketchbooks*, probabilmente perché considerati produzione immatura – i primi disegni risalgono a quando Lizzie aveva solo nove anni. Un materiale dunque poco studiato, rimasto abbastanza sommerso fra le *Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck Papers* conservate presso gli Archives of American Art, che la digitalizzazione sostenuta dalla Terra Foundation for American Art nel 2008-9 ha reso più facilmente consultabile<sup>7</sup>. L'inclinazione al disegno resterà un'attitudine di Elizabeth per tutta l'adolescenza e ancora da pittrice professionista avrebbe continuato a riempire i suoi taccuini come una sorta di diari. In queste pagine si intende dunque riportare luce sulla produzione fra 1855 e 1870 della raffinata disegnatrice in erba, osservandone in tralice le relazioni che affiorano con i circoli fiorentini degli stranieri, più che nella sua produzione pittorica degli anni ottanta, ormai da professionista aggiornata sugli stili internazionali dei suoi maestri e influenzata reciprocamente dal consorte Frank Duveneck<sup>8</sup>, ma nel disegno capace di una sua personale individualità espressiva. Anche a causa della prematura scomparsa, è finita per restare più nota attraverso l'effigie nei numerosi ritratti realizzati da Duveneck e soprattutto come ispiratrice di eroine jamesiane, piuttosto che per la propria attività.

Nonostante la dimensione liberale ed alternativa che distingue la comunità internazionale degli espatriati americani di fine Ottocento, favorita dalla distanza fisica e mentale dal puritanesimo d'oltreoceano, nella quale germogliano liberamente le personalità di donne estremamente vivaci ed *engagè*, scrittrici, artiste, industriose e *laborious ladies* animatrici di circoli culturali e attività autonome (per ricordare qualche esempio, dalle anglosassoni Elizabeth Barrett Browning, Isa Blagden, Violet Paget alias Vernon Lee – pseudonimo maschile adottato per muoversi senza difficoltà nel mondo editoriale – alle americane Isabella Stewart Gardner, Katherine and Edith Bronson), Elizabeth Boott resterà sopraffatta dalle difficoltà, quando ancora, si è detto, l'emancipazione femminile faceva gran fatica a farsi strada. Trascorsa la stagione di formazione fiorentina e rientrata in contatto con il mondo americano, seguì un corso estivo presso William Morris Hunt, conosciuto attraverso i James, fondatore di una scuola per pittrici a Boston<sup>9</sup>, dove Elizabeth ebbe modo di maturare intese e complicità con le altre allieve, comunemente tese ad affermare la propria professionalità facendosi forza del riconoscimento reciproco cresciuto durante le condivise *summer schools* trascorse in Francia presso Thomas Couture, maestro di Hunt, e durante i viaggi di studio attraverso l'Europa; una consapevolezza che l'avrebbe spinta all'inizio del 1880 a organizzare una serie di studi per artiste in via del Mugnone a Firenze<sup>10</sup>. Il matrimonio, a cui giunse non più giovanissima, con Frank Duveneck, osteggiato dal padre per quel carattere rude dello squattrinato artista bohémien del Kentucky, estraneo all'educazione e alle abitudini dei Boott, se le dette la gioia di un figlio e alcuni mesi di felice attività artistica condivisa nella dimora fiorentina, l'avrebbe an-



che condotta allo strenuo delle sue forze per fronteggiare i suoi diversi ruoli, come, vedremo, adombrano gli schizzi nei suoi taccuini privati. Si sarebbe spenta, a soli quarantadue anni, a causa di una polmonite fulminea, quando la coppia si era appena trasferita a Parigi. Nel momento in cui sembravano realizzarsi le comuni speranze di affermazione artistica<sup>11</sup> sulla scena internazionale allora più ambita, si dovette quindi anche palesare compiutamente l'impegno gravoso per la pittrice americana, fra incombenze domestiche, quelle di madre, l'attività artistica che aveva costruito con tanta dedizione e infine il compito di modella per un ritratto a tutta figura, che la obbligò a restare a lungo in posa nell'appartamento preso in affitto, poco riscaldato durante quel rigido inverno parigino. Duveneck aveva fatto giusto in tempo a concluderlo prima della repentina malattia; sarebbe stato accettato per essere esposto al Salon il giorno della scomparsa della moglie.

“Lizzie’s sudden death was an unspeakable shock to me – scrisse James – and I scarcely see it, scarcely believe it yet. It was the last thing I ever thought of as possible”<sup>12</sup>.

Lizzie faceva parte della sfera di amicizie più strette dello scrittore, un sodalizio documentato da un cospicuo numero di lettere fra i due e dai molti richiami nella corrispondenza dei James, ampiamente considerato dagli studiosi<sup>13</sup> poiché ne affiora un ritratto in tralice della pittrice americana che, per l'educazione maturata nella permanenza europea, affascinava così tanto lo scrittore da divenire fonte ispirativa per alcuni dei personaggi jamesiani più riusciti nel binomio padre e figlia (come Gilbert e Pansy Osmond in *Portrait of a Lady* e Adam e Maggie Verver in *The Golden Bowl*), e da fargli sentire il diritto di esprimere, da intimo sodale, giudizi e consigli su scelte importanti di vita, per salvaguardare quell'ideale modello di “infinitely civilized and sympathetic” che identificava per James “the remarkably produced Lizzie”<sup>14</sup>. Inevitabilmente per riscontro l'amica europeizzata era per lo scrittore fra i suoi più desiderati lettori da cui con trepidazione attendeva il giudizio. Nel 1878 le scrive: “You are a marvellous critic, dear Lizzie, and in your observations on the Europeans you showed the highest discrimination”<sup>15</sup>.

Quella rara capacità d'osservazione affiora precocemente fin nei ritratti che la piccola Lizzie aveva disegnato degli amici di famiglia nella Firenze degli anni cinquanta e sessanta, con una attenzione fisionomica meticolosa che già palesa quella attitudine dei Boott all'osservazione e attenzione verso la Toscana, alla sua umanità, alla cultura italiana che James riconosceva loro sorprendendosi di quanto Lizzie e suo padre Francis, dopo tanti anni di consuetudine, fossero sempre capaci di guardare con occhi interessati e meravigliati. Esemplari quindi, fra quella folla di benestanti e benpensanti americani espatriati che determinarono un flusso di scambi e di interessi fra i due continenti andato ad influenzare inevitabilmente la crescita culturale di un preciso momento storico degli Stati Uniti<sup>16</sup>. James con la sua famiglia ne era partecipe e i suoi romanzi e racconti, insieme a quelli di molti altri scrittori dell'epo-

ca (pensiamo a William Dean Howells, Nathaniel Hawthorne, Edith Wharton, Constance Fenimore Woolson, tutti vicini anche ai Boott), contribuiscono a dipingere un ritratto letterario dal quale difficilmente si può prescindere parlando di espressioni artistiche e viceversa. In quei cenacoli appartati si mescolavano le provenienze, gli interessi, la contaminazione costante fra discipline e stimoli, e si costruivano intese.

## Elizabeth Boott, a “first class woman” at Bellosguardo

Quando nell'estate del 1865, alla fine della Guerra Civile, Francis Boott aveva ricondotto in patria sua figlia diciannovenne, a Newport la famiglia James fu fra le prime conoscenze che fecero, restando poi legati per tutto il resto della vita. Le dimore bostoniane delle loro famiglie si trovavano a pochi isolati di distanza. I fratelli James, William, Henry, Alice, pressoché coetanei di Lizzie, rimasero subito folgorati dalla sua educazione europea<sup>17</sup>; William scrisse ad un amico “I never realized before how much a good education [...] added to the charms of a woman”<sup>18</sup>. Elizabeth era cresciuta in Italia fin da quando aveva diciotto mesi e appariva inevitabilmente diversa, poliglotta e istruita; non diversamente da Sargent, nato a Firenze da espatriati ed educato in Europa, anche lei ha visitato per la prima volta il proprio paese d'origine a vent'anni, portandosi dietro un'aura di fascino propria allo status del viaggiatore ‘sentimentale’<sup>19</sup>.

Francis Boott all'indomani della perdita della consorte<sup>20</sup> aveva scelto Firenze per educare al meglio Lizzie, quel suo unico tesoro rimastogli. Aveva quindi messo da parte una laurea ad Harvard e deciso di seguire la propria passione per la musica e la crescita di sua figlia; la facoltosa famiglia d'appartenenza, industriali del tessile proprietari di mulini per il cotone, gli avrebbe garantito una rendita sufficiente per vivere agiatamente in Toscana. Nell'ottobre del 1847 si decise quindi ad attraversare l'Atlantico con la piccola e la fedele governante Ann Shenstone. Già durante il viaggio alla volta dell'Italia conobbero un'altra famiglia del New England con la quale avrebbero consolidato l'amicizia, quella dello scrittore e scultore William Wetmore Story<sup>21</sup>, che si sarebbe distinto nella comunità degli espatriati per “quel suo curioso intreccio di dilettantismo e professionalità, vita *bohémienne* e ambizioni di scalata sociale che segnarono lo sviluppo della sua carriera d'artista”<sup>22</sup>, caratteristiche tipizzate da un racconto di James<sup>23</sup> e verso le quali nutrì interesse la più nota coppia di anglosassoni *abroad*, i Browning, con i quali anche i Boott avrebbero presto socializzato.

Firenze finiva per essere una specie di “Boston continentale”<sup>24</sup>, ebbe a scrivere James, e questo doveva assicurare il giovane vedovo che aveva scelto la città ideale anche perché vi risiedeva la sorella Frances con il marito Henry Greenough, architetto e fratello del celebre scultore Horatio, considerato fra i fondatori della colonia americana fiorentina.



1

Elizabeth e Francis Boott, Firenze 1860 ca.,  
 Duveneck Family Collection (da Osborne 1992, fig. III);  
 Elizabeth Boott, *Autoritratto*, 9 aprile 1863, Roma, inv. 20, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

Per padre e figlia (fig. 1), Frances Boott Greenough fu certamente la via d'accesso privilegiata alla colonia americana e internazionale, dove presto trovarono un loro posto fra i vari Nathaniel Hawthorne, James Russell Lowell, Robert and Elizabeth Barrett Browning. Come molti altri stranieri, oltre a varie residenze invernali abitate di anno in anno nel centro città, le permanenze romane, le vacanze a Livorno (il cui lungomare era stato interessato dalla celebre trasformazione residenziale che "attivava i forestieri"<sup>25</sup>), si sistemarono nella primavera del 1858 nei sobborghi collinari di Bellosguardo<sup>26</sup>. Da allora ogni anno vi trascorsero le stagioni più miti, piuttosto che nel centro di Firenze affollato e più costoso<sup>27</sup>; ed è probabile che la residenza dei Greenough a Villa Brichieri-Colombi avesse influenzato la scelta. L'affitto di Villa Castellani, oggi Villa Mercede, era stata un'occasione a buon prezzo, come ricorda Francis:

“There were ten rooms, and I had the remarkable rent of \$55 a year! I had to furnish it, which I could do then for a trifle...”<sup>28</sup>. I Boott non si sarebbero più spostati di lì, identificati con quella casa che a dirsi dai disegni di Lizzie doveva aprire le sue porte a molti visitatori, diventata un omologo collinare dei cenacoli abitualmente tenuti nei salotti urbani come quello molto noto dei Browning. Bellosguardo, come le colline di Fiesole e Settignano, richiamava d'altra parte molti residenti; luoghi ideali a prezzi favorevoli dove si poteva godere a pieno la 'fiorentinità', la natura toscana, le abitudini più semplici, il buon cibo e la veduta sulla città, potendovi quindi coltivare l' 'idea' di Firenze<sup>29</sup>. Lo scrittore Hawthorne aveva preso in affitto la Torre di Montauto in quell'estate del 1858, quando infatti Lizzie ne immortalò il sembiante nei suoi taccuini. A Villa Brichieri abitava Isa Bladgen, scrittrice e poetessa che trascorse gran parte della sua vita nella comunità inglese di Firenze, stretta amica dei Browning (di lei Elizabeth Barrett Browning diceva “perfect in companionship”); sarà quindi entrata presto in amicizia con gli altrettanto cordiali vicini di casa bostoniani, padre e figlia, fungendo da possibile tramite d'accesso nell'ambito salotto di Casa Guidi. Certo è che se Elizabeth Barrett Browning nel 1856, dopo aver visitato la villa della Bladgen, ne rimase così impressionata da dedicarle versi<sup>30</sup> e ambientarvi la dimora di *Aurora Leigh* – eroina eponima in cerca di emancipazione, che rifiuta il matrimonio per la propria libertà – il suo compagno Robert a Villa Castellani nel 1858 passò certamente, come testimonia la matita della piccola ritrattista domestica.

Isa Bladgen avrebbe ospitato anni più avanti la scrittrice Constance Fenimore Woolson, grande amica di James e attraverso di lui divenuta molto vicina anche ai Boott, in certi momenti ospitata nella loro dimora; sarebbe stata madrina del figlio di Lizzie<sup>31</sup>. Ed infatti la ricorderà James nelle sue lettere inviate a Lizzie negli anni settanta, lettere piene di nostalgia per l'Italia e Firenze, nonché per l'ospitalità dei Boott a Bellosguardo, evocando, fra paesaggi stagionali e memorie artistiche (come il Beato Angelico nei cui affreschi continuavano senza soluzione di continuità gli stessi paesaggi di cornice), tutta una serie di amici comuni parte di un “literary group in Florence”<sup>32</sup> che comprende Isa Bladgen, i Browning, Adolphus Trollope, e molti altri. Un intreccio dunque fitto di conoscenze ed amicizie che si dipana durante questo scorcio di secolo e che trova riscontro negli scritti e nella corrispondenza di James con i familiari, con Lizzie ed altri amici, nonché nei disegni infantili di Lizzie, dai quali si manifesta un temperamento premonitore del posto di rilievo che avrebbe trovato nella vita del futuro amico scrittore.

La dimora abitata dai Boott era un edificio semplice ed allungato, dalla facciata bassa e dall'intonaco giallo scuro, così come ricorre fin nei taccuini infantili e poi in acquarelli e dipinti di Elizabeth; nessuna speciale peculiarità se non fosse per la doppia vista “tremendamente invidiabile” (James) che vi si godeva. Le finestre sul retro si aprivano su oliveti e boschi di neri cipressi, la facciata invece, incorniciata



2

Elizabeth Boot Duveneck, Francis Boott, Frank Duveneck e la governante Ann Shenston nel giardino di Villa Castellani a Firenze, 1886 ca., inv. 32, serie 6, FD&EBD, A.A.A.

da un aranceto e da alberi di fico, guardava al profilo della città. Lizzie di quel luogo ameno, di cui restano molte vedute sue e di Duveneck, era il *genius loci*<sup>33</sup> per James, che legava spesso il ricordo di Firenze alle escursioni con l'amica, a quella casa e al suo giardino nel quale ha ambientato i suoi protagonisti ispirati ai due Boott in *Roderick Hudson*<sup>34</sup> (1875), *Ritratto di signora* (1881), *The Golden Bowl* (1904). Talvolta i padroni di casa si saranno seduti *nel dolce far niente* del giardino fiorito, come li riprende una fotografia di famiglia insieme ad Ann Shenstone, la fedele governante, e Franck Duveneck (fig. 2). Era un "Paradise... they have a delighful old villa, with immense garden and all sort of picturesque qualities", racconta Henry James al fratello William nel 1876; qui i Boott ricevevano i loro ospiti, qui Lizzie aveva avuto la prima educazione da precettori privati e aveva iniziato a disegnare. "It was here - scrive Linda Crank - at the Villa Castellani that her education began in earnest"<sup>35</sup>: cresceva assieme alle cugine,

parlava francese e italiano, suonava il piano, leggeva il tedesco. Fra 1855 e 1870 prese a tenere una specie di diario visivo nei suoi *sketchbooks*, riempiti di fresche testimonianze di vita, d'ambiente, che si completano dei vari ritratti di profilo tratteggiati a matita ed acquarello degli ospiti che passavano dalla loro casa, restituendoci una cronaca genuina della società internazionale di Firenze.

Il punto di vista di questa piccola espatriata dall'occhio acuto ci offre dunque una nuova inesplorata angolatura. L'acutezza ritrattistica che la distingue supplisce all'incertezza del segno ancora infantile, carico di un bagaglio culturale significativo tanto da indurre il confronto con un'altra vivida interprete della condizione e del punto di vista degli stranieri come Vernon Lee, di una generazione più giovane. La penna e la matita, che tratteggiano con dovizia di particolari ma anche con lapidaria precisione di giudizio, potrebbero essere considerate come le due facce di una medaglia, tutta al femminile, di giovani espatriate a Firenze la cui condizione di estraneità accentua la comprensione dei caratteri umani e ambientali.

## **Il Circolo Pickwick di Lizzie Boott**

Il concetto di circolo culturale e di cenacolo intellettuale che vige durante il XIX secolo affiora evidente dalla numerosa serie di profili che la piccola Elizabeth ha raccolto in quei suoi taccuini, conservati grazie alla cura di suo padre (di cui è plausibile riconoscere la grafia più adulta nelle didascalie che identificano i personaggi ritratti e nella data meticolosamente indicata). Di pagina in pagina passano in rassegna, come in una commedia umana dai connotati darwiniani e lombrosiani, una folla di personaggi di ogni età e di ogni ceto, dai contadini locali a servizio presso Villa Castellani agli amici, dalla cuoca alla *nurse* Ann (fig. 3), a Francis Boott, spesso ritratto, allo zio Arthur Lyman, destinatario di molte lettere di quel periodo nelle quali affiora la stessa buona educazione e accortezza nei dettagli che Lizzie pone nel disegnare. Fra i volti ritratti nei taccuini non mancano il maestro di disegno di Lizzie, Giorgio Mignaty, e l'insegnante di armonia di suo padre, Luigi Picchianti. Nessuna gerarchia sociale nella distribuzione dei profili nelle pagine, eppure dai brevi cenni agli abiti e dalle fisionomie si ricava a sufficienza per la biografia di un'umanità. Si stenta a credere che sia una bambina di nove anni a guidare quel segno di intense capacità percettive e fisiognomiche in perfetta sintonia con il rinnovato atteggiamento realista e positivista dell'epoca, ma i dubbi si diradano dinanzi alla concentrazione e allo sguardo volitivo in cui Lizzie si effigia, capelli corti e abiti sobri, mentre disegna nell'aprile 1856 circondata da un'aura di pratico pragmatismo americano. Rispetto al processo esecutivo si resta dubbiosi, perché quei profili così precisi paiono quasi fotografici o frutto di una posa prolungata, mentre l'esercizio su taccuino a matita ri-



3

Elizabeth Boott, *Caterina, la cuoca*, Firenze, 1856-1858 ca. (da Osborne 1992, fig. 112);  
Ann Shenston, 1856-1858 ca., inv. 19-20, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

porta a un'immagine rapita alla cronaca di ripetuti incontri. Si potrebbe pensare che Lizzie facesse uso della camera lucida, un dispositivo ottico molto diffuso nell'Ottocento come ausilio per la precisione fotografica dei ritratti. Facile da usare, portatile, era dotato di lente prismatica che proiettava sul foglio l'immagine da ricalcare; non ve n'è traccia però sul tavolo dove Lizzie si ritrae assorta nell'osservazione del modello prescelto, un altro di quei tipi umani generati dalla sua attitudine all'osservazione diretta e penetrante. Negli ambienti americani, non era la sola insieme a suo padre a nutrire attenzioni per il fenomeno umano; William Dean Howells, ad esempio, in *Tuscan cities* si lascia dire "avrei preferito poter avere in rendita perpetua il sorriso del cameriere piuttosto che il San Giorgio di Donatello se avessi potuto scegliere di acquistare l'uno o l'altro"<sup>36</sup>. Anche la componente umana del vecchio continente rappresentava un punto di osservazione ed attrazione, "esseri incantevoli nella loro naturalezza"<sup>37</sup> che ispiravano scrittori così come artisti americani.

La nostra disegnatrice allinea tutti i frequentatori di Villa Castellani sullo stesso piano, italiani e stranieri, umili, letterati, servitori e precettori, benestanti e camerieri, come parte di un'unica comunità agli occhi senza pregiudizi di bambina. In alcuni casi però sembra guidata, si direbbe, da quello spirito anticonvenzionale



**4**

Elizabeth Boott, ritratti di profilo e un autoritratto dai taccuini,  
1855-56, inv. 19, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

che James riconosceva a lei e a suo padre. In certi fogli (fig. 4) di proposito quasi contrappone eloquentemente le tipologie umane come a voler osservare, con istinto nutrito dall'educazione e dai principi paterni, evoluzioni e nessi fra le specie: nello stesso foglio, ad esempio, tratteggia i profili di una governante locale e di una





### 5

Elizabeth Boott, *Nathaniel Hawthorne, Robert Apthorp*,  
1857-58, inv. 20, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

dama straniera con cappellino da passeggio che sembrano rispecchiarsi, nonostante il diverso aspetto, in un veritiero ritratto che non ne attenua e corregge i tratti, come quando in un'altra pagina Lizzie schizza il proprio semblante speculare, ma affine, a quello della contadina Danesi, una di quei domestici che l'avevano forse vista crescere. Gradualmente, ad un anno circa dai primi disegni, le figure ritratte prendono relazione con lo spazio, sia esso la natura, il paesaggio o gli interni: le escursioni a Fiesole, terrazza sulla città da un'angolatura diversa da quella di Bellosguardo, l'impressionante gigante di Pratolino, scorci del giardino Castellani e vignette domestiche. Il diario visivo di Lizzie amplia quindi la narrazione ad abitudini e costumi, cronache di quotidianità internazionali, inesplorate, che dimostrano molte attinenze con la coeva cultura artistica italiana di vena realista. Se le comunità straniere conducevano vita appartata, è pur vero che contatti ne esistevano attraverso canali privilegiati di relazione, come ad esempio figure di ponte quali l'artista Elihu Vedder o Telemaco Signorini, fra i macchiaioli più aperti ai contatti internazionali. Elizabeth, pur giovanissima, sembra recepire le nuove tendenze stilistiche, forse attraverso il suo maestro Mignaty; raggiunge talvolta, come vedremo, una sintesi formale che rasenta la semplificazione compositiva della macchia, e recepisce atteggiamenti innovativi che circolavano a Firenze e che certamente veicola attraverso l'educazione paterna e le frequentazioni di Villa Castellani. Francis Boott era infatti un appassionato compositore dilettante<sup>38</sup>, interessato al pensiero moderno, fra gli intellettuali della colonia angloamericana ad alcuni dei quali sua figlia fra 1857 e 1858 dedicava una serie di profili ad acquarello. Sembrano i medaglioni di un umano e cordiale circolo Pickwick che annovera lo scrittore inglese Thomas Adolphus Trollope, Nathaniel Hawthorne (fig. 5), i Browning, lo

storico John Lathrop Motley, amico d'infanzia di Francis Boott<sup>39</sup>, con la famiglia e il ritrattista Francis Alexander (autore anche di un ritratto di Charles Dickens), padre di Francesca, come annota la didascalia al suo ritratto eseguito da Lizzie<sup>40</sup>. Fra gli artisti si annoverano anche Elihu Vedder e William Wetmore Story con suo figlio Julian, che più tardi si sarebbe unito ai “Duveneck Boys”. Non mancano personaggi mondani come Oscar Browning “professore snob e salottiero, membro del King’s college di Cambridge”<sup>41</sup> o amici di Boott, di passaggio, che condividevano l’interesse per la musica con il padrone di casa. Merita così d’essere effigiato dalla giovane ospite Robert Apthorp (fig. 5), critico musicale del “Boston Evening Transcript”, durante la sosta fiorentina del *grand tour* europeo dedicato alla formazione linguistica del figlio che, di qualche anno più giovane di Lizzie, a Firenze avrebbe avuto a compagno di studi John Singer Sargent<sup>42</sup>; un altro acquarello ritrae un giovanissimo Henry Lee Higginson futuro fondatore della Boston Symphony Orchestra nel 1881, un ambizioso progetto maturato, come lui stesso racconta, già nel 1856<sup>43</sup>, quindi attorno alla data del ritratto eseguito da Lizzie.

Tali esiliati volontari, eccentrici e aristocratici a cui l’arretratezza economica dell’Italia preunitaria e la tolleranza dei regnanti assicuravano spazi di ampia libertà e relativa agiatezza, a Firenze avevano l’abitudine di abbonarsi al Gabinetto Vieusseux, che proprio fra anni cinquanta e sessanta godette infatti un periodo di grande floridità. Li attirava l’aggiornata biblioteca internazionale e i giornali locali dedicati agli stranieri come le testate internazionali disponibili nella sala lettura a Palazzo Ferroni. Il libro dei soci registra fra i tanti iscritti anche Francis Boott fin dal 1838, al tempo del suo primo soggiorno fiorentino di gioventù<sup>44</sup>. Dal registro dei prestiti si apprende che all’inizio del 1861 egli richiede, a poco più di un anno dalla sua pubblicazione, l’opera fondamentale dell’evoluzionismo, *The origine of the Species* di Charles Darwin, il testo rivoluzionario che avrebbe scalzato l’etica calvinista e puritana, la cui prima edizione nel novembre 1859 era andata esaurita in un giorno. Questa lettura ci appare di vitale importanza quale tassello significativo nel panorama culturale di Elizabeth, per affinità con le sue spontanee attitudini artistiche così orientate all’osservazione degli esseri umani, come abbiamo visto. I ritratti che affollano i suoi taccuini sembrano infatti risentire precocemente dei fattori alla base della teoria evoluzionistica: la variabilità e l’eredità dei caratteri secondo l’adattamento all’ambiente, la selezione naturale nella lotta per la sopravvivenza. Quel suo talento poi nel restituire con “cortese mitezza” del tratto la verità dei caratteri fisici che sembrano esprimere aspetti psichici richiama la fisiognomica lombrosiana e si direbbe avere la stessa matrice culturale da cui a breve si sarebbe sviluppato il pragmatismo darwiniano di William James e John Dewey che ha teso a identificare la verità con l’utilità pratica. Secondo la lezione darwiniana, infatti, l’essere vivente è sempre in rapporto dinamico e conflittuale con l’ambiente in cui è immerso. In tal modo il pensiero poté

essere interpretato dai pragmatisti come uno strumento che facilita l'adattamento dell'uomo nei confronti dell'ambiente. Teorie maturate nell'alveo della comunità bostoniana alla quale le famiglie Boott, James, Greenough appartenevano, legate alla filosofia trascendentalista di James senior e di Ralph Waldo Emerson<sup>45</sup>, con il quale Francis Boott aveva studiato ad Harvard. Per altro nelle pagine dei magazines americani si poteva affermare "Florence seems now to be almost under the shadow of Boston, so frequent and regular are the means of communication"<sup>46</sup>.

Queste connessioni dunque al contempo creano un contesto alla produzione grafica di Elizabeth Boott e infondono nuova linfa all'osservazione dei circoli stranieri in Italia e a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare per quanto riguarda le idee e le posizioni su cui si basano i rinnovamenti artistici.

Si possono quindi forse leggere come assonanze e dissonanze d'ambiente le variazioni linguistiche adottate dalla sagace piccola disegnatrice americana, nella stessa pagina quasi a contrappunto intenta a sintetizzare in sagome colorate la cuoca Stasia, mentre tratteggia a matita con più dovizia narrativa la corporatura di una dama benestante. La sottile ironia che talvolta affiora dalle espressioni o dalle situazioni accennate ci ricorda la scanzonata abitudine alla caricatura che era segno di affabile sentimento di identità e di complicità fra i macchiaioli riuniti a Firenze<sup>47</sup> fra fine anni quaranta (quando i Boott arrivano a Firenze) e i sessanta<sup>48</sup>. Il loro impegno politico e teorico segna tuttavia uno spartiacque con la ricerca, tipica degli espatriati, di evasione e di antiche origini dove riconoscere il proprio status culturale. Potevano forse tuttavia condividere con i nuovi movimenti artistici l'atteggiamento scherzoso come sentimento di autonomia e indipendenza da ogni tirannia del pensiero.

### **"She is in all respects a charming little girl"**

Di sintesi fra brevi zone di colori costruttivi e forme, vive anche il raffinato autoritratto di Lizzie con la tavolozza ad appena 11 anni (fig. 6). Da perfetta *little American expatriated woman* unisce la grazia, la bellezza, l'educazione recepita in Europa con un'aura di pratico pragmatismo americano. C'è in questo delicato acquarello un senso di emancipazione tale dell'immagine femminile da sopravanzare le più moderne sintesi compositive macchiaiole, come d'altra parte anche l'inclinazione filantropica e di grazia un poco preraffaellita nei ritratti degli umili e dei contadinelli illustrati da Francesca Alexander, e sembra quasi preannunciare l'indole letteraria anticonvenzionale di un'altra straniera a Firenze di dieci anni a lei più giovane, Vernon Lee. Si stenta a credere infatti che la brevità compositiva di questo autoritratto risalga ancora a metà Ottocento e sia opera della mano di una fanciulla, alla stregua di stili ben più recenti, da Stanley Spencer al gruppo di Bloomsbury. Anche lo zio Arthur Lyman,



## 6

Elizabeth Boott, *Autoritratto con la tavolozza*,  
1857-58, inv. 20, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

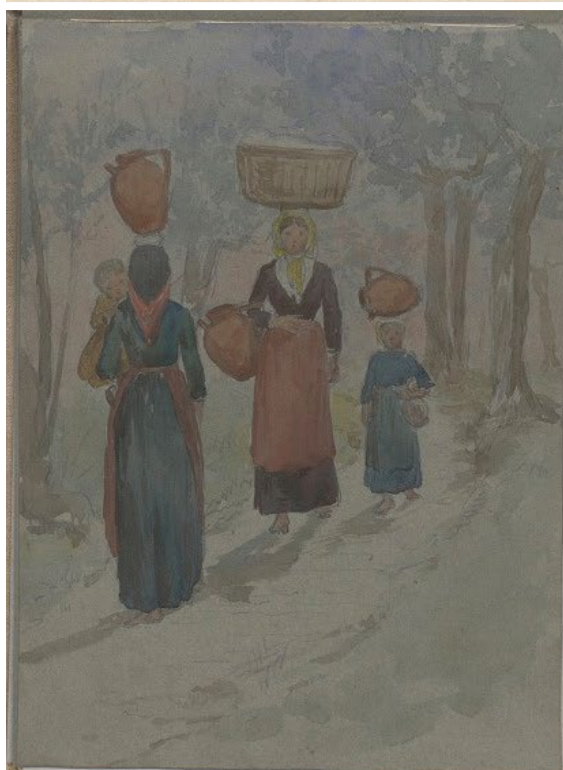
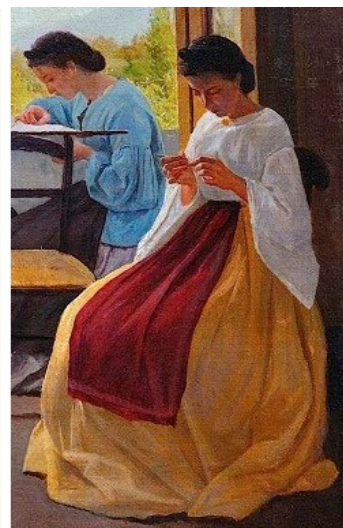
in visita ai Boott, era rimasto colpito da quell'aspetto semplice e singolare della nipote che rivestiva un'indole vivace e intelligente: "Her short hair parted on one side and her dress gives her rather the air of a boy. She seems very bright and sensible, amiable and affectionate... She is in all respects a charming little girl"<sup>49</sup>.

A Firenze Elizabeth prende lezioni da Giorgio Mignaty, artista di origine greca del quale si conoscono poche opere, ma ben introdotto negli ambienti cittadini e sposato con la scrittrice di ideali democratici Margherita Albana di Corfù. Amica dello storico Pasquale Villari, di Angelo De Gubernatis e Edouard Schuré<sup>50</sup>, Margherita animava un salotto intellettuale come quello di Casa Browning, nell'appartamento che abitava in via Larga (e dunque nei pressi del quartier generale macchiaiolo, il Caffè Michelangiolo), ispirato a ideali politici e di sostegno all'unificazione italiana, incarnando così il mito romantico byroniano. Di lei gli amici tratteggiavano un ritratto cosmopolita; così Villari la descrive a Domenico Morelli: "era una donna veramente singolare. [...] Parlava assai bene l'italiano, con un accento veneto, come usa nella borghesia a Corfù; parlava l'inglese come lingua sua propria, parlava anche il francese [...] aveva un vero entusiasmo per la poesia, per l'arte, per ogni specie di letteratura [...] e

si interessava con vera intelligenza di storia, critica filosofica, letteratura”<sup>51</sup>. Francis Boott, per affidare a qualcuno l’educazione di sua figlia, doveva dunque attingere agli ambienti degli espatriati colti ai quali apparteneva, indipendenti dalle tendenze ufficiali. Chi ha approfondito la corrispondenza fra la coppia Albana Mignaty ha ricostruito un temperamento mite e devoto in Giorgio Mignaty, rimasto inevitabilmente in ombra accanto alla personalità della consorte, ma al contempo uomo “fermamente ancorato alla dimensione domestica e alle cure”<sup>52</sup>, probabilmente quindi anche maestro affabile. La fama del suo nome si lega ad un suo dipinto di particolare valore memoriale nell’intenzione del noto committente, Robert Browning, che dopo la scomparsa dell’amata compagna Elizabeth, avvenuta nel 1861, chiese all’artista nel 1888 di immaginarla<sup>53</sup> seduta al centro del celebre salone di Casa Guidi, dove la donna aveva scritto i suoi poemi più celebri e dove fin dal loro arrivo a Firenze nel 1847, lo stesso anno dei Boott, avevano abitualmente intrattenuto i loro ospiti dando vita a uno dei cenacoli intellettuali più vivaci sulle rive dell’Arno, negli anni di affermazione del Positivismo. Adorno di quadri antichi o alla maniera degli antichi, il salotto Browning richiama il mercato d’arte che si faceva allora vivace e al quale Mignaty partecipava associato ad un poliedrico personaggio, fra i conoscenti dei Boott, editore, critico e fra i primi collezionisti d’oltreoceano di primitivi italiani e delle loro falsificazioni, James Jakson Jarves<sup>54</sup>. A Firenze dagli anni cinquanta era viceconsole degli Stati Uniti. Va ricordato anche il suo volto fra i profili a matita di Elizabeth Boott, tracciato insieme a quello degli altri amici che intraprendevano la passeggiata fino a Bellosguardo nel sicuro ristoro dell’incantevole giardino di Villa Castellani, involontario e naturale atelier di posa *en plein air* per la giovane disegnatrice.

### Assonanze macchiaiole

I Boott giunsero a Firenze alla vigilia degli eventi italiani del 1848-49. Nonostante la città partecipasse del fermento e i molteplici confinati politici contribuissero ad animare una comunità di benpensanti con ideali democratici e di rinnovamento, essi non ne dovettero tuttavia essere particolarmente coinvolti insieme agli altri membri della comunità di espatriati americani. Le loro attenzioni da *sentimental traveller* dovevano focalizzarsi sulla ‘fiorentinità’ della gente per strada, come dice Elihu Vedder, che sembrava scesa dagli affreschi antichi e della quale si circondavano nelle belle dimore affittate a “prezzi inverosimilmente bassi”<sup>55</sup> (come bassi erano anche i prezzi degli arredi di cui le rivestivano mescolando, entusiasti e disillusi, *bric-à-brac* e oggetti da collezione<sup>56</sup>). Una fiorentinità da fruire in piena libertà<sup>57</sup> attraverso attitudini anticonvenzionali che derivano dall’adesione ad idee e propensioni filosofiche tuttavia non distanti dagli ideali nuovi e progressisti dei mazziniani. Firenze e Boston, come



7

A sinistra: Elizabeth Boott, disegni e acquarelli dai taccuini, 1855-58, inv. 19-20, serie 5, FD&EBD, A.A.A. A destra dall'alto al basso: Adriano Cecioni, *Le ricamatrici*, 1866 (partic.); Giovanni Fattori, *Le macchiaiole*, 1866 (partic.); Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864 (partic.).

in molti osservavano<sup>58</sup>, finivano per ospitare affinità spirituali. Non sono quindi da escludere punti di intersezione e possibili sguardi di comprensione e condivisione anche in ambito artistico e stilistico da parte degli stranieri verso i nuovi linguaggi della sintesi forma/colore.

Crediamo sia utile qui segnalare una rara recensione italiana ad una altrettanto rara esposizione personale che nel 1879 per due giorni Elizabeth tenne presso la Società Artistica di piazza Donatello, dove espose paesaggi e ritratti. Il recensore plaude all'espressività dei suoi volti dipinti che possiamo ben immaginare a seguito della già precoce abilità giovanile; più interessante il commento riguardo i paesaggi ai quali si attribuisce una pittura per niente "studiata e languida", ma, "davvero singolare per una donna", uno stile "franco, sprezzante e vigoroso" che certamente si allinea alla sincerità costruttiva dei linguaggi macchiaioli<sup>59</sup> (fig. 7), piuttosto che alla lezione di Hunt e di Couture ricevuta negli anni immediatamente precedenti. L'avrà forse influenzata il consiglio di James come più avanti vedremo.

L'artista americano che più d'ogni altro instaurerà relazioni con il gruppo della macchia è senz'altro Elihu Vedder<sup>60</sup>, che arriva a Firenze fra 1857 e 1858 per studiare con Raffaello Bonaiuti, un maestro tradizionale, un *old master*, come avrà a rammentarlo, il quale lo farà misurare con il disegno su modelli del passato – pratica in cui doveva esercitarsi anche Lizzie<sup>61</sup> – rendendogli ancor più apprezzabile la sintesi costruttiva che i giovani italiani mutuavano dai maestri antichi aggiornandola. Elizabeth prontamente ne registra la presenza fra i frequentatori di Villa Castellani con un delicato, quasi evanescente, profilo a matita. La traccia del passaggio di Vedder è tuttavia una testimonianza di rilievo che potrebbe aver veicolato l'innovativo stile macchiaiolo nella villa di Bellosguardo, giustificando certi prosciugamenti formali nei disegni di Lizzie o comunque una sua innata predisposizione verso la riduzione dell'immagine al valore del colore.

Grazie alla convivenza fra 1857 e 1860 con Saverio Altamura e la sua compagna americana, Mrs. Hay, nella casa degli artisti in via del Mugnone, dove risiedette non avendo denari sufficienti per una sistemazione autonoma, Vedder venne presto introdotto nella compagnia che si riuniva al Caffè Michelangelo. L'autobiografia del pittore americano fornisce significative indicazioni nel suo colorato stile anedddotico, che gioca su sottintesi ed eventi dal valore simbolico. Vi si tratteggia in quegli anni cinquanta a paladino della diffusione delle istanze repubblicane presso gli appartati connazionali di Firenze, come un reporter degli accadimenti politici che interessavano la città e gli italiani: gli "Inglese e Americani si confinavano in un caffè vicino a Ponte Vecchio", ricorda, mentre gli "intimi amici" italiani vivevano al Caffè Michelangelo con *great deal*<sup>62</sup>. Sottolineava una delimitazione degli spazi significativa. Gli stranieri preferivano "live in their houses in town, or in villas in the environs", quindi scrive "I only saw them when I actually or metaphorically ascended the heights"<sup>63</sup>. L'artista



## 8

Elihu Vedder, *Bed of the Torrent Mugnone, near Florence*, 1864,  
The Fine Arts Museums of San Francisco, gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd,  
1979.7.100, Image courtesy the Fine Arts Museums of San Francisco.

dunque sembra prendere distanza dalla comunità internazionale, prediligendo la condivisione di idee e di esperienze con i colleghi italiani. Nell'autobiografia ricorrono i nomi di Banti, Cabianca, Altamura e di Costa, con il quale strinse particolare e duratura amicizia. Con loro condivise le sedute di pittura dal vero e l'adozione dell'idioma macchiaiolo, che lo portò a dare una svolta essenziale al proprio stile verso la composizione di semplici piani cromatici che scandiscono la veduta in larghe zone di luce. Tali sintetici "sketches" magari venivano ritoccati in seguito in studio con l'aggiunta di qualche particolare a memoria, una figura, una contadina, qualche frate ad accrescere il registro emotivo, sebbene dalla esperienza della pittura di macchia aveva compreso che "what I felt strongly I could strongly express in the sketch, but the finished picture killed the feeling" e così "all became sicklied o'er by the pale of thought"<sup>64</sup>. Su questa strada sembra procedere anche Elizabeth che predilige l'*en plein air* e la semplicità, associabile alla dimensione artistica dello schizzo<sup>65</sup> e della semplificazione colore/forma che sopravviveva ancora dopo le esperienze internazionali a fine anni settanta (fig. 7). In un certo senso anche lei potrebbe essere intesa come una 'macchiaiola americana' sempre pronta a misurare la propria *attitude toward Nature* (figg. 8-9). L'abbiamo già notato in certe soluzioni formali cromatiche dei suoi disegni e nell'impaginato lento e meditato memore della più illustre tradizione toscana (come nei quadri della stagione fiorentina di Vedder), misurato attraverso la sagoma di una contadina, il tema delle acquaiole (caro anche a Fattori, Lega, Cannicci) o di qualche figura in stile storico medievaleggiante che affiora nei taccuini.



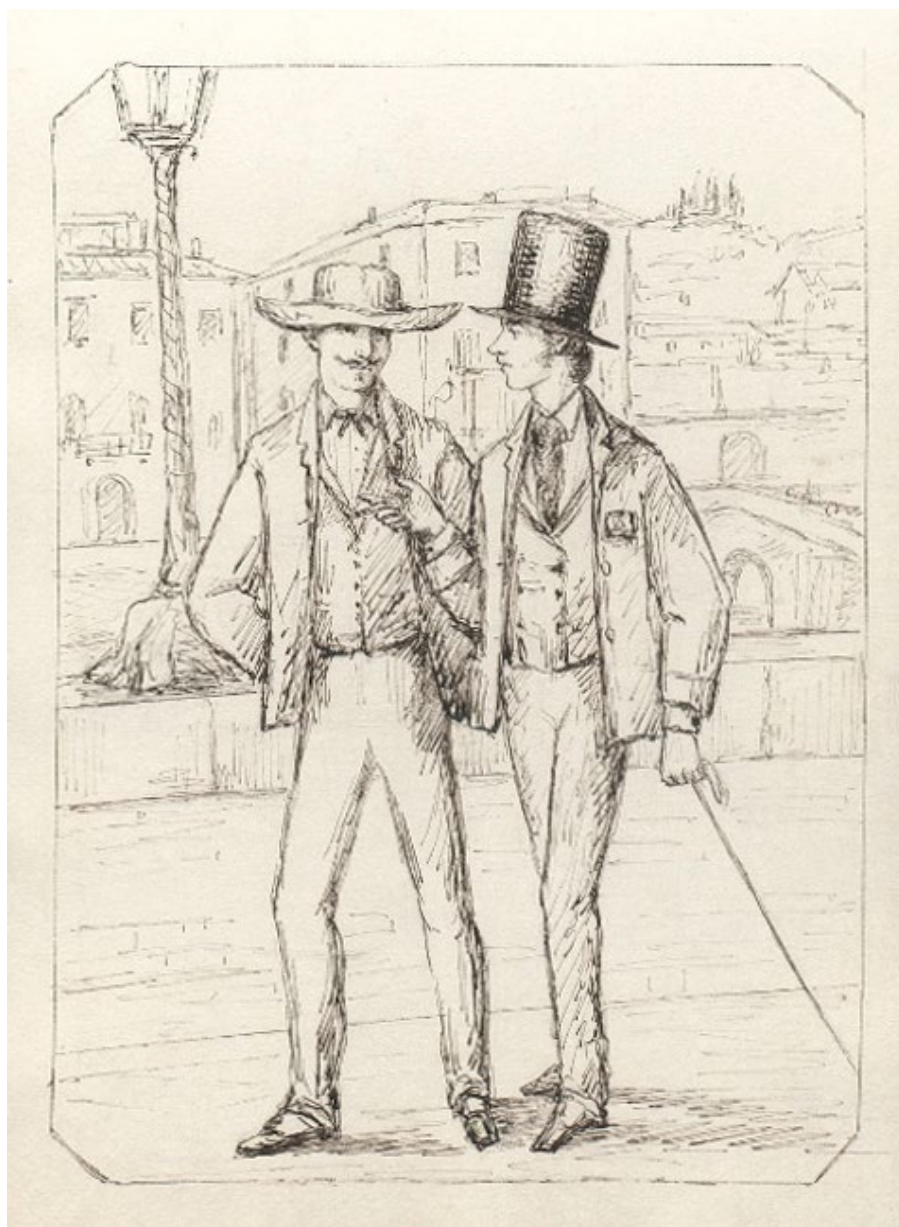


### 9

Elizabeth Lyman Boott Duveneck, *Villa Castellani, Bellosguardo*, 1886,  
National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.,  
Gift of Frank Duveneck.

Nonostante le riserve di Vedder verso i connazionali residenti, il mercato internazionale dimostrò di apprezzare le sue opere macchiaiole motivandone, per farne fronte, le numerose varianti dei soggetti dipinti, da Fiesole a lungo il Mugnone, dalle campagne toscane a quelle laziali. Non si esclude che tali opere fossero note anche alla comunità americana e fosse motivo d'orgoglio che un concittadino approdasse nel 1860 all'esposizione della Società Promotrice di Belle Arti<sup>66</sup>, segno della sua piena adesione alla macchia la cui eco, nonostante le reticenze dichiarate, poteva raggiungere i declivi di Bellosguardo all'attenzione dei Boott e dei loro gregari, così come i ricordi di Vedder sembrano confermare nel ritratto che ne tinteggia, sebbene sotto il profilo della negazione:

io non conoscevo allora la Firenze dei libri, la Firenze dei Browning, di Landor, di Hawthorne e anche di Hiron Powers... la mia Firenze era una bella città animata dalle figure scese allora dagli affreschi di Ghirlandaio o Giotto o Cimabue, o di belle dame del Boccaccio abitanti nelle ville sulle colline... troppo vicino mi sentivo per poter misurare la grandezza di coloro che erano intenti al momento a produrre opere d'arte. Tutti i miei illustri amici vivevano sulle alture (in maggioranza a Bellosguardo) e l'aria vi era troppo elevata e sottile per i miei giovani polmoni vigorosi; e così me ne stavo giù nella valle<sup>67</sup>.



**8**

Elizabeth Boott, scorci di vita a Firenze, 1865, inv. 21, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

Significava una presa di posizione, tralasciare la cultura complessa e sofisticata dei letterati, per trovare insegnamento e appagamento nel veduto, capace di violentare e contagiare la vista, a sua volta in grado di penetrarne la consistenza e la composizione. Vedder non dimenticherà ma più quegli “happy days... passed in solitary spot, with no thought of exhibitions or sales or ambition; painting from the pure love of it and his delight in Nature. Such work, Costa used to say, was like religio”<sup>68</sup>.

Anche la devozione di Elizabeth Boott al disegno, ispirata costantemente dalle circostanze, si misura negli anni sulla base di quel suo rigore che non viene mai meno. Fra i taccuini se ne è salvato uno che data al 1865<sup>69</sup>, alla vigilia del ritorno negli *States*. Il

## images



tratto, spesso ad inchiostro, si è fatto più abile a costruire degli ambienti attorno alle figure. Raccoglie ora aspetti quotidiani della vita cittadina, persino ritrae gli avventori del Caffè in via Larga, alternando scene più costruite a brevi schizzi e ancora senza fare distinzioni fra classi sociali, fra umili e benestanti, in una carrellata di tanti tipi umani che continua ad emanare l'impressione di un socialismo umanitario e positivista, alla maniera manzoniana, non distante dalla stessa atmosfera di "mitezza cortese" (fig. 10), come notava Carlo Del Bravo nell'arte di Giuseppe Moricci, fra i frequentatori del Caffè Michelangelo<sup>70</sup>. Un'attenzione alle tipologie umane, dunque, che porta di nuovo a ricordare quel socialismo umanitario darwiniano degli americani come William James.

## Intermezzo americano e il “Detestable Couture”

Con il primo prolungato soggiorno americano dei Boott nel 1865, quando Lizzie aveva diciannove anni e alle spalle la solida formazione fiorentina, si inaugura un periodo dedicato ad una più definita costruzione della professionalità artistica che passa attraverso tre diversi insegnamenti: di William Morris Hunt a Boston, Thomas Couture in Francia e Frank Duveneck in Baviera. Si assiste quindi a un graduale accreditamento e costruzione della professione dell'artista al tempo in cui d'altra parte, come scriveva Charles Eliot Norton, professore di Fine Arts ad Harvard (1873-1898), “Art became a bearer of moral and ethical standars. It was seen as something that almost any educated person could do, and a great many Bostonians painted... Art became a social enterprise”<sup>71</sup>.

Sono anche momenti, tuttavia, nei quali la diligente abnegazione della giovane artista al proprio apprendistato la porta a subire gli stili dei propri maestri, quanto James comprende e l'esorta a considerare. Soprattutto egli detestava gli insegnamenti di Couture, verso il quale Lizzie era stata indirizzata da Hunt che del maestro francese era stato allievo. Frequentò fra 1876-78 tre classi estive consecutive che Couture impartiva vicino Parigi a Villiers-Le-Bel<sup>72</sup>. Lizzie ricorda che Couture le rimproverava il suo stile *trop a la Diable*, mentre d'altro canto James non perde occasione per manifestarle direttamente, o riferire ai propri familiari<sup>73</sup>, il proprio dissenso verso quell'insegnamento, così meticoloso e detestabile sotto il quale l'amica rischiava di perdere la propria originalità. La giovane pittrice cominciò proprio allora a produrre quadri con fiori e nature morte, devote al gusto francese o francesizzante fra Fantin La Tour e La Farge.

Nel giugno del 1879 James le scrive “I am very glad at any rate that you have put a corner between you and the late Couture”. In prospettiva l'insegnamento di un impressionista come Duveneck fondato sul colore gli pare molto più adeguato, come le scrive con la solita franchezza d'amico fraterno:

I am delighted you have fallen on your feet so speedily in Munich. I congratulate you on everything, and I congratulate Duveneck on you! I am rather sorry you are not going to a more famous instructor – an acknowledged master – or to a man who goes in rather more for «high finish» (a term in which of course you will see a proof of my degraded British philistinism); but I have no doubt that Duveneck will be able to show you a good many things and that under his genial influence your powers will increase and multiply<sup>74</sup>.

Gli studiosi hanno ampiamente considerato la singolare teatralizzazione della vita della pittrice americana attraverso l'osservazione jamesiana<sup>75</sup> che si fa quasi una cabina di regia e di giudizio costante verso la cara amica. Basti qui ricordare un altro

documento d'allarme per la salvaguardia dell'integrità artistica di Elizabeth. Il 30 marzo 1880 la questione Boott occupa buona parte di una delle lettere da Firenze al padre Henry James senior. Henry è allarmato per una sorta di "sadness" che ha avvertito visitando i due Boott. Lizzie non appare ammalata ma affaticata "completely into the ministrations of Duveneck". "She seems to spend her life in learning, or rather studying without learning, and in commencing afresh, to paint in someone's manner. I have not seen any of her new things yet, but, I believe, am to go to the studio today, and make the acquaintance of Duveneck". L'artista era entrato prepotentemente nella vita dell'amica non solo come istruttore, e se questo genera scetticismo e preoccupazione sia per i risultati professionali e ancor più per le scelte affettive della cara amica, la differenza di atteggiamenti e che distingue i due artisti, sottolineata dal ruolo del padre di lei, accresce l'interesse dello scrittore, non solo dell'amico interessato alle sorti del ménage familiare possibile o impossibile. Si è già ricordata la disapprovazione per questa relazione da parte di Francis Boott, verso un possibile genero fatto di "ruvidezza, mancanza di educazione, di lingua"<sup>76</sup>. L'atteggiamento di James ora è ambivalente e colpito dal totale anticonvenzionalismo della situazione e delle tre persone coinvolte che ne fanno un caso d'eccezione.

A riscontro della tenuta del rapporto fra i due artisti, attorno al 1883-84 James vede crescere l'abilità di Lizzie e dopo il matrimonio nel 1886 inaugurarsi una stagione eccellente, un "golden autumn in Florentine hills" che riserva alla coppia, sistemata a Villa Castellani dove sono stati allestiti i loro studi, un felice momento di attività durante il quale la pittrice ha potuto dare i suoi migliori risultati richiamando anche Duveneck ad un registro di luminosità che distingueva piuttosto la propria inclinazione<sup>77</sup>.

### **Come Mnemosyne. Gli Sketchbooks 1885-1886**

Nella serie di *sketchbooks* del fondo Boott Duveneck se ne conservano due di anni più avanzati databili fra 1885-86<sup>78</sup>; lo stesso formato di quelli infantili, ma le pagine risultano molto più affollate e disegnate dei precedenti. I soggetti si susseguono, si sovrappongono e trascorre un fremito più energico grazie al segno più fluido. Quel rigore espressivo capace di trasmettere atteggiamenti interiori dai particolari dei ritratti d'infanzia ora ha lasciato posto al pathos del segno che trattiene una certa inquietudine della mano, ora molto più abile. Un tratto più 'alla diable' sotto un maggior influsso del futuro consorte. I taccuini restano con evidenza per Elizabeth Boot personali diari visivi pieni di suggestioni, ben più eloquenti di quelli scritti, lacunosi e di non facile lettura per una grafia minuta e inclinata. Quasi ogni pagina degli *sketchbooks* degli anni ottanta raccoglie un collage di scene e frammenti dai collegamenti ora riposti ora più o meno plausibili, una sorta di atlante di spunti, esperienze,



## 11

Elizabeth Boott, *Grandfather* 1886,  
fogli dai taccuini 1886-88, inv. 22-23, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

frammenti di vita. Raccolgono per lo più scene di vita domestica o di genere (fig. 11), animate dall'infanzia, dalle cure materne, dall'attività nei campi e da quella degli artisti al cavalletto, sia uomini sia donne – pensiamo agli studi per artiste nel cui allestimento Elizabeth si era tanto spesa nel 1880 richiamando Duveneck a Firenze per insegnarvi. Un vivace mondo impegnato in faccende quotidiane che trova evidenti riscontri nella cultura macchiaiola e verista, si direbbe quasi attingendo agli stessi cliché compositivi. Dagli anni sessanta, ricordiamolo, Borrani aveva cominciato a dipingere in Piagentina insieme a Lega su tavolette orizzontali, il taglio adatto a favorire un percorso di visione nel tempo, sulla natura e modulato dalla luce emozionale. I taccuini rettangolari di Lizzie accolgono un percorso espressivo che con la matita o qualche cenno di tempera sottolinea il chiaroscuro, in un'inclinazione magari più sentimentale, da stranieri innamorati del *genius loci*, e meno mentale, ma di risultati simili. I punti di vista restano diversi: la Firenze attorno alla cerchia muraria che sta per sparire, e quella vista da Bellosguardo immerso nel suburbio, immagine pittorica all'orizzonte e attorno a una vita minuta.

Le stesse contadine in gonne lunghe e camicie comode che reggono i fasci di grano e le canefore (soggetti di tanti quadri macchiaioli, da Borrani a Fattori, diventati una tipologia ripetuta grazie all'uso della fotografia) possono ricorrere in diversi contesti, recepite così come un cliché, uno stereotipo letto come nota folklorica dagli stranieri. Fra le pagine qualche dettaglio e qualche scorcio più sentimentale ricorda ancora Moricci.

## The new baby: an epilogue

Affidiamoci ancora alla narrazione fuori campo attraverso la corrispondenza di James, che si trova a Firenze alla nascita del figlio di Elizabeth Boott e ne manda notizia in una lettera al fratello. È il 23 dicembre 1886.

I Bootts sono a Firenze, e immagino che avrete già saputo che Lizzie ha dato alla luce sei giorni fa, rapidamente e tranquillamente, un maschio robusto. Da allora sta andando tutto notevolmente bene, così come il bambino, e tutto si è risolto molto meglio di quanto si temesse. Il suo matrimonio, visto da più vicino, non sembra meno “strano” - salvo che sembra essere sempre esistito. Duveneck è un bravo ragazzo franco, senza piccole né cattive qualità - ma è impossibile conversare con lui per più di due minuti e sarà per lei un peso per il resto della sua vita - intendo socialmente, e nel mondo. È civilizzato solo per metà, sebbene sia molto “civile”. L'accettazione di Boott da parte sua, *toute heure de la journee*, a parer mio è patetica ed eroica e potrebbe essere stata oggetto di un racconto di Turgenieff. La pittura di Duveneck sembra essersi ripresa dal suo matrimonio (prima languiva) ma egli ha prodotto pochissimo a Firenze<sup>79</sup>.

L'attesa di una madre non più giovane aveva destato apprensione per un arrivo desiderato per quanto giunto a generare cambiamenti di vita e di equilibri. L'ultimo taccuino di disegni porta per frontespizio *Grandfather 1886*. Dedicato quindi al nonno Boott, raccoglie una serie di disegni fra cronache del presente e accenni rubati alla realtà dei primi momenti di vita, da un punto di vista che unisce i ruoli di mamma amorevole e inquieta artista già volta a pensare la crescita e l'educazione del piccolo Frank alle quali il nonno sempre sovrintende, quasi come un funesto presagio e una rassicurazione. Le scene si affollano e ai brani di affettuosa sensibilità materna si sovrappongono proiezioni di intime preoccupazioni che ci fanno venire alla mente la percezione turbata e problematica dell'universo infantile di Adriano Cecioni, un altro poeta dell'infanzia affetto da una “terribile ipocondria”<sup>80</sup>, dice Signorini, autore di scene domestiche “animate da un'infanzia avvolta da un'atmosfera sospesa e ovattata”<sup>81</sup> che si riconosce anche in alcuni disegni schizzati da Lizzie. I disegni di questo ultimo taccuino, che diventa una sorta di congedo e testamento, tracciano un excursus nell'affettività più segreta di Lizzie; affiorano le condizioni che determinano il peculiare ‘intimismo’ e la matrice psicologica che spesso accompagna il segno o il vibrante chiaroscuro alla maniera affine della condotta intimista di Moricci.

Spesso il visionarismo si impadronisce delle pagine e sgorgano lacrime su letti di malattie e di dolore<sup>82</sup> (fig. 12), quasi presagendo gli irreparabili momenti fu-



## 12

Elizabeth Boott, disegni con profilo di Francis Boott, 1886, inv. 23, serie 5, FD&EBD, A.A.A.

nesti e la sorte infausta per quel figlio accomunato a quella che era stata la propria sorte di orfana dall'infanzia.

A Parigi, all'età di quarantadue anni nell'inverno del 1888, Lizzie lasciava la vita e quel figlioletto amato alle cure del nonno, che nel taccuino testamentario affiora continuamente come un angelo custode<sup>83</sup>. Ed infatti attorno a quel bimbo i due uomini così diversi, padre e nonno, avrebbero vissuto ancora a Bellosguardo solo fino all'agosto del 1888, per tornare oltreoceano e presto separare le loro vite. Il piccolo Francis fu affidato alla famiglia della madre; mentre Duveneck sarebbe ritornato a Firenze per onorare la memoria di Lizzie (fig. 13) attraverso quel monumento ispirato al più poetico sepolcro femminile presente nell'amata Toscana, Ilaria del Carretto di Iacopo della Quercia. Adagiato al cimitero degli Allori<sup>84</sup>, non distante dalla Villa Castellani dove Lizzie aveva trascorso i suoi quarant'anni di vita, garantisce ancora alla sua effigie la vicinanza dei declivi verdeggianti nei pressi di Bellosguardo.





13

Frank Duveneck e Clement J. Barnhorn, Sepolcro di Elizabeth Boott Duveneck, 1891-92. Cimitero degli Allori, Firenze (foto dell'autrice).

NOTE

*L'autrice è Ricercatrice presso il Politecnico di Milano.*

1 La corrispondenza fra Henry James, i suoi familiari e i Boott si conserva presso la Houghton Library, Harvard University, d'ora innanzi citata come James Papers, HL, HU. Molte delle lettere sono state pubblicate in James 1974-1984. La presente di H. James a Henrietta Reubell, da Aston Clinton, 1 aprile 1888, James 1974-1984, vol. 3 (1883-1895), p. 230.

2 Su Elizabeth Boott si vedano i contributi di Cragg Ricci 1992; Bardazzi 2012; Gobbi Sica 2016, pp. 52-53; resta fondamentale il contributo di Osborne 1992.

3 Osborne 1992, p. 188.

4 Ibid. Così la definisce Carol Osborne in questo suo breve studio che resta il più significativo sull'artista.

5 Chapman 2015.

6 Sono state edite postume nel 1912. Come accenna fra le pagine, Francis Boott per ravvivare la memoria si avvale anche degli album di ritratti di Lizzie (Boott 1912, p. 769). Al contempo questo documento fornisce molti riferimenti sui temi ritratti dalla figlia.

7 Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck papers, 1851-1972. Archives of American Art, Smithsonian Institution, d'ora innanzi citato come FD&EBD, A.A.A. Si veda il regesto Brown 2008. Il cospicuo fondo, anche se non completo, è stato donato nel 1974 dal figlio Francis B. Duveneck Jr e da sua moglie Josephine agli archivi nazionali americani conservati a Washington D.C. Una parte eterogenea di materiali è rimasta in possesso della famiglia.

- 8 Cfr. Neuhaus 1987, Quick 1987. Alla stesura del presente testo è vicina l'apertura, presso il Cincinnati Art Museum (18 dicembre 2020 - 28 marzo 2021), dell'esposizione monografica *Frank Duveneck: American Master*, a cura di Julie Aronson, curatrice del dipartimento American Paintings, Sculpture and Drawings del Cincinnati Art Museum, che aggiorna lo studio sull'artista a trent'anni di distanza dagli ultimi studi di Neuhaus.
- 9 Cfr. Hoppin 1981.
- 10 Osborne 1992, p. 194: il circolo prese nome di Charcoal Club e vi aderirono Gertrude Blood, John White Alexander, Louis Ritter e Frank Duveneck; vedi Gobbi Sica 2004, p. 210.
- 11 Elizabeth Boott venne a mancare il 22 marzo 1888, lo stesso giorno in cui veniva accettato al Salon un suo dipinto raffigurante una veduta di Villa Castellani condotta con colori luminosi e densi alla maniera non distante da quella della macchia. Cfr. Cragg Ricci 1992, fig. 1, p. 249.
- 12 Lettera di H. James a Henrietta Reubell da Aston Clinton, 1 aprile 1888, in James Papers, HL, HU e anche James 1974-1984, vol. 3 (1883-1895), p. 230.
- 13 Si veda Tóibín *et alii* 2017.
- 14 James 1956, p. 520 e Osborne 1992, p. 191.
- 15 H. James [1878] oct. 30 Surrey to Lizzie James Papers, HL, HU, James 1974-1984, vol. 3 (1883-1895), cit. p. 189.
- 16 Cfr. Green 2009. In ambito artistico si ricordano le principali esposizioni che sono state dedicate a questo tema: Stebbins - Gerdts 1992, Bardazzi - Sisi 2012; Herdrich 2018.
- 17 Cfr. Lewis 1993.
- 18 Ivi.
- 19 Questo termine identifica un atteggiamento proprio di una classe di intellettuali angloamericani che avevano inclinazione a intendere la propria vita da espatriati come un "sentimental pilgrimage", capace di "associazioni" non nostalgiche, come ha sottolineato Vernon Lee, ma basate su percezioni interpretative scaturite da un accostamento inedito mosso dal combinare una incondizionata ammirazione verso le tradizionali e la storia da un'ottica pratica e moderna; una mistura capace di cogliere con propri peculiari tratti il *genius* dei luoghi. Cfr. Lee 1908. La scrivente ha approfondito questo tema letterario applicato alla manifestazione artistica degli artisti viaggiatori in Mazzanti 2001-2002 e Mazzanti 2012 a cui si rinvia anche per riferimenti bibliografici.
- 20 Elizabeth Lyman Boott, era la figlia maggiore del bramino bostoniano George Lyman, la cui prima moglie era la figlia di Harrison Gray Otis. Era affetta dalla tisi e a nulla valse per la sua malattia avanzata la scelta del marito Francis di condurla a vivere al sud in un clima temperato. Muore nel 1847. Cfr. Boott 1912, p. 58.
- 21 Ibid.; Crank, *Diversions: Dear Lizzie: The Life of Elizabeth Boott Duveneck* (Crank 2013) deriva dalla conferenza *Dear Lizzie*, tenuta alla Greenacres Foundation, 19, ottobre 2013.
- 22 Bini 2003.
- 23 James 1903.
- 24 Ivi, p. 245.
- 25 Piombanti 1873, dove si legge riguardo alla nascita del viale a mare Regina Margherita: "orse poi, come per incanto, su quella quasi deserta spiaggia, e case, e palazzine, e graziose villette, e vasti edifizii, che, da ogni parte d'Italia e di fuori, numerosi vi attirarono i forestieri, a passarci la bella stagione od a fare i bagni". Nella corrispondenza e nei diari dei Bootts si rammenta spesso la permanenza a villa Palmeri, famosa per "bagni caldi d'ogni genere" e dove dimorarono Vittor Ugo e Alessandro Dumas" (ibid.).
- 26 Boott 1912, p. 77.
- 27 Macadan 2003, p. 18.
- 28 Boott 1912, pp. 77-78.
- 29 Cfr. Ivi; Edel 1985, pp. 329-333; Gobbi Sica 2004c.
- 30 "I found a house, at Florence, on the hill/of Bellosguardo. 'Tis a tower that keeps/A post of double-observation o'er...", in Barrett Browning 1856, pp. 255-256.
- 31 Boyd Rioux 2016, pp. 185-205.
- 32 Lettera di H. James a E. Boott, da Cambridge, 24 gennaio [1872] in James Papers, HL, HU, James 1974-1984, vol.1 (1843-1875), 1975, pp. 267-270
- 33 Ivi, Lettera di H. James a E. Boott, da Roma, 10 dicembre [1873], pp. 415-419.
- 34 Nel romanzo si legge la descrizione di Villa Pandolfini, alias Castellani, residenza degli Hudson a Firenze: "Presentava al mondo esterno una facciata bassa di colore giallo scuro. Il

giardino era un luogo di gran fascino. Sulla parete a sud fiorivano aranci e piante di fico offrivano ombroso riparo e più in là, sotto un basso muro, il panorama di Firenze in distanza a tenerti compagnia”.

35 Crank 2013, p. 3.

36 Lewis 1989, p. 248.

37 Ibid.

38 Francis Boott (Boston 1813 - Cambridge 1904) era stato “the second oldest graduate of Harvard University”, come ricorda il suo necrologio sul “New York Times”, il 2 marzo 1904. La passione musicale lo aveva reso un “well-known musical composer”, che ottenne il titolo onorario di professore dell’Accademia fiorentina (ibid.). Ha musicato canzoni di noti scrittori, da Henry Wadsworth Longfellow e Tennyson a William Wetmore Story, che aveva conosciuto durante l’attraversata atlantica divenendogli amico. Ne ha composte più di 140 durante la sua lunga vita: le prime risalgono al 1846, ma la maggior parte le ha realizzate dopo il trasferimento a Firenze, dove ha studiato armonia all’Accademia Musicale di via Cherubini (in seguito Conservatorio) con il chitarrista e compositore Luigi Picchianti, presente fra i ritratti di Lizzie nei suoi taccuini.

39 Boott 1912, p. 14.

40 Francesca Alexander, giovane illustratrice di vent’anni, era allora impegnata ad aiutare sua madre per progetti di beneficenza eseguendo ritratti di contadini che vendeva a ricchi donatori americani. Anche gli Alexander avevano trovato sistemazione in quegli anni a Villa Bricchieri. Baker 1971; Gobbi Sica 2004a.

41 Pacini 2011, p. 78.

42 Gwinner 1929. Non ci è dato di sapere se i Sargent fossero fra gli ospiti dei Bootts a Villa Castellani.

43 H. L. Higginson, Lettera a Sir George Grove, September 20, 1882, dove descrive l’origine della celebre Filarmonica di Boston in occasione della stampa nel 1883 *del Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press.

44 Dai registri dei soci si ricostruisce che F. Boott si registra alla Biblioteca Vieusseux il 24 febbraio 1838 dichiarando di soggiornare alla Pensione Suisse (cfr. anche Boott 1912, p. 51). Torna ad abbonarsi fra 1847 e 1848 al suo ritorno per stabilirsi a Firenze. Risulta ancora nei registri dei prestiti dal 5 novembre 1860 figurando con un abbonamento di sei mesi. Chi scrive ringrazia

Laura Desideri per aver fornito questi dati emersi a seguito delle ricognizioni e indagini eseguite sui registri ottocenteschi della biblioteca per la costituzione del database (<https://www.vieusseux.it/archivio-storico/il-libro-dei-soci-del-gabinetto-vieusseux/database-del-libro-dei-soci-1820-1889.html>). Cfr. i numerosi scritti di L. Desideri in proposito, ad esempio Desideri 2004.

45 Filosofo più influente del movimento trascendentalista americano del XX secolo, ispiratore del pragmatismo. È considerato un campione dell’individualismo preveggenente le pressioni al conformismo che la società esercita sulle persone. Si veda Formichi 2020. Fin dalla prima pagina dell’autobiografia dedicata al nipote Francis dichiara motivazioni di matrice filosofica evolucionista per far comprendere ciò che deriva dagli antenati e le modificazioni dovute alle circostanze e ai contesti: “our forebears, especially in those in whom we could trace a similarity to our own nature, and in learning their success or failure in combating with the obstacles [...] whether caused by circumstances and surroundings or by the qualities fostered in them by their ancestors” (Boott 1912, p. 1).

46 N.N. 1860.

47 Signorini 1893.

48 Si vedano Alessio *et alii* 1993; Signorini 2008.

49 Boott family. Si rinvia alla lettera di Lizzie Boott a Arthur Lyman da Firenze a Parigi, 10 marzo 1856. FD&EBD, A.A.A. s. 1.1.09.

50 Schuré 1930.

51 Si veda A.Villari, Introduzione a Morelli 2002. Cfr. Dini 1998.

52 Mori 2005, p. 101.

53 Sono scarse le notizie inerenti l’attività di Giorgio Mignaty e riguardanti il quadro. Margherita Ciacci riferisce che Robert Browning aveva commissionato all’artista una prima versione del mitico e simbolico salotto all’indomani della scomparsa della compagna, nel 1861. Per la versione del 1880 fu esplicitamente richiesta la presenza della figura femminile seduta al centro che, sebbene non ben delineata nella fisionomia, porta la tipica partitura dell’acconciatura di Elizabeth, presumibilmente quindi la ritrae *post mortem*. Cfr. Ciacci 2004, p. 15.

54 Edith Wharton ha attinto alle sue note disgrazie e vicende di falsi nel suo racconto (Wharton 1923).

- 55 James 1995, pp. 112-113. Anche Francis Boott nella sua autobiografia rammenta l'attività dilettantesca di Jarves nella ricerca di opere d'arte e il commercio con collezionisti americani: Boott 1912, pp. 69-70.
- 56 Si veda Ciacci – Gobbi Sica 2004, in specie i saggi di Margherita Ciacci, di Grazia Gobbi Sica e di Enrico Colle; Macadan 2003. Non si deve dimenticare il noto romanzo di W. D. Howells *Indian Summer* (1886) che dipinge un quadro affascinante della vita degli espatriati americani a Firenze, e in particolare proprio dei tanti provenienti dal New England, la regione più intensamente culturale e connessa alla vecchia Europa e quindi anche più desiderosa di colmare le carenze del nuovo continente.
- 57 Howells riconosce le ragioni delle scelte di stabilirsi a Firenze per gli espatriati americani in “leading simple and innocent lives in a world of the ideal, and rich in the inexhaustible beauty of the city, the sky, the air” (Howells 1886, p. 120).
- 58 Si pensi alle idee progressiste della mazziniana Margaret Fuller, agli ideali di unità e autonomia che trascorrevano in Casa Guidi dai Browning o nel salotto di Margherita Albana. Nell'articolo N.N., *From an Occasional Correspondent in Europe*, in “Boston Transcript”, 25 giugno 1860, ad esempio, dopo la lunga lista dei residenti a Firenze fra cui Boott e sua figlia, si concludeva con l'affermare: “Florence seems now to be almost under the shadow of Boston, so frequent and regular are the means of communication”.
- 59 Da Fosciano 1879, ritaglio a stampa conservato in FD&EBD, A.A.A., Scrapbooks, s. 4.1.17-18.
- 60 Su di lui resta importante il volume di Soria (1970).
- 61 Allo zio Arthur Lyman, Elizabeth scrive che sta copiando una Santa Caterina, da Firenze, 27 aprile 1856, in FD&EBD, A.A.A., s. 1.1.1.
- 62 Vedi Vedder 1910, p. 151 e il contributo di McGuigan 2009.
- 63 Vedder 1910, p. 151.
- 64 Ivi, p. 139.
- 65 Cfr. McGuigan 2009, p. 89.
- 66 Ivi, p. 92.
- 67 Vedder 1910, p. 142.
- 68 Ivi, p. 166.
- 69 FD&EBD, A.A.A., s. 5.1.21.
- 70 Del Bravo 1979.
- 71 Brooks 1940, p. 251.
- 72 Osborne 1999, p. 47.
- 73 James 1974-1984, vol.1 (1843-1875), lettera a Alice James, da Roma, 2 November [1877]; lettera a H. James sr 1 maggio [1878]; p. 173. L'opera di Lizzie gli sembra un “fiasco”, teme che intenda tornare dal “detestabile Couture”.
- 74 Ivi, lettera a Elizabeth Boott, da Londra, 28 giugno 1879.
- 75 Oltre al saggio di Osborne (1992), si veda Mahonri Young 1970, pp. 210-217.
- 76 “Her marrying him would be, given the man, strange (I mean given his roughness, want of education, of a language, etc). But the closeness of her intimacy is hardly less so. I take it, however, that the said intimacy is simply the result of the total unconventionalism of the three persons concerned”; James 1974-1984, vol. 3 (1883-1895). Vedi nota 74.
- 77 Quella stagione fu probabilmente per la pittrice un segno di raggiungimento di uno scopo prefisso da tempo. Nella sua corrispondenza fin dai primi anni ottanta sono frequenti i riferimenti alla distanza dalla *palette* fortemente chiaroscurata della Scuola di Monaco della quale Duveneck era fra i principali esponenti. Aveva più volte tentato di avvicinarlo alla luminosità della pittura francese (Neuhaus 1987, p. 72), vorremmo aggiungere anche macchiaiola, alla consuetudine con linguaggi fondati sul valore della luce che in Toscana dovevano averla accompagnata nella crescita insieme all'esperienza diretta di una naturale luminosità mediterranea da sempre fonte di richiamo per il *Grand Tour* degli stranieri. Ed infatti nella produzione fiorentina dei due artisti fra 1886-1888 più dell'influenza del chiarismo alla Sargent, spesso avanzato (ad esempio *ibid.*), si riconosce una pittura zonale a mio avviso più vicina al Vedder macchiaiolo e alla sua cerchia.
- 78 FD&EBD, A.A.A., s. 5.1.22-23.
- 79 Lettera a Mr. e Mrs. William James, da Firenze 23 dicembre 1886, James Papers, HL, HU, e James 1974-1984, vol. 3 (1883-1895), pp. 150-152. Traduzione della scrivente del seguente testo: “The Bootts are in Florence proper, and I suppose you will already have heard that Lizzie gave birth, six days ago, very quickly and quietly, to a robust male. She has been doing remarkably well

ever since, and so has the child, and the whole affair has gone on much better than was feared. Her marriage, on a nearer view, doesn't seem any less "queer" – save that it always seems to have existed. Duveneck is a good frank fellow, without any small or nasty qualities – but it is impossible to converse with him for more than two minutes and he will be a weight for her to carry the rest of her life – I mean socially, and in the world. He is only half-civilized – though he is very "civil". Boott's acceptance of him, personally, *a toute heure de la journee*, is pathetic and heroic, and might have been made the subject of a little tale by Turgenieff. Duveneck's painting appears to have picked up since his marriage (it had languished much before) but he has very few specimens in Florence".

80 Signorini 1905, p. 72.

81 Balloni 2019.

82 Nonostante la particolare situazione di inquietudine che emerge da queste cronache visive a figurare una sofferenza interiore in Elizabeth, non esistono testimonianze di un possibile suicidio a causa della scomparsa della pittrice, come qualche studioso ha supposto interpretando ambigue affermazioni di Alice James. Si rinvia a Ormond (1992, p. 199 n.15) con la quale l'autrice concorda nell'ipotesi infondata o almeno non documentata di una deliberata intenzione di Lizzie di togliersi la vita, stando ai fatti della polmonite fulminante.

83 Era stato non a caso nominato padrino, mentre il ruolo di madrina era toccato a Costance Fenimore Woolson, la scrittrice affezionatissima ai Boott che aveva tentato di mantenere il suo aiuto dopo la morte di Lizzie, ma senza ricevere particolari riscontri da Francis Boott, affranto per la perdita della figlia.

84 Dinnerstein 1992; Gobbi Sica 2016, pp. 52-54.

## ABBREVIAZIONI

FD&EBD, A.A.A.: Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck papers, 1851-1972, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

James Papers, HL, HU: Correspondence and Journals of Henry James Jr. and Other Family Papers, 1855-1916 (MS Am 1094), Houghton Library, Harvard University.

## BIBLIOGRAFIA

Alessio *et alii* 1993: M. Alessio, V. Baldacci, S. Bietoletti, A. Rauch (a cura di), *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*, Firenze 1993.

Baker 1971: P. R. Baker, *Alexander Francesca*, in E. T. James, J. W. James, P. S. Boyer (a cura di), *Notable American Women, 1607-1950. A biographical Dictionary*, Radcliffe College, Harvard University Press 1971, p. 34.

Balloni 2019: S. Balloni, *Adriano Cecioni e il 'pensiero dominante' dell'infanzia. Lettere alla moglie Luisa (1872-1884)* in *L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo Novecento*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 2 marzo - 17 giugno 2019), a cura di N. Marchioni, Lucca 2019, pp. 37-42.

Bardazzi 2012: F. Bardazzi, *Per sempre Americani*, in Bardazzi – Sisi 2012, pp. 24-29.

Bardazzi – Sisi 2012: *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, catalogo della mostra (Firenze, 30 marzo - 15 luglio 2012), a cura di F. Bardazzi, C. Sisi, Venezia 2012.

Barrett Browning 1856: E. Barrett Browning, *Aurora Leigh and Other Poems*, New York 1856.

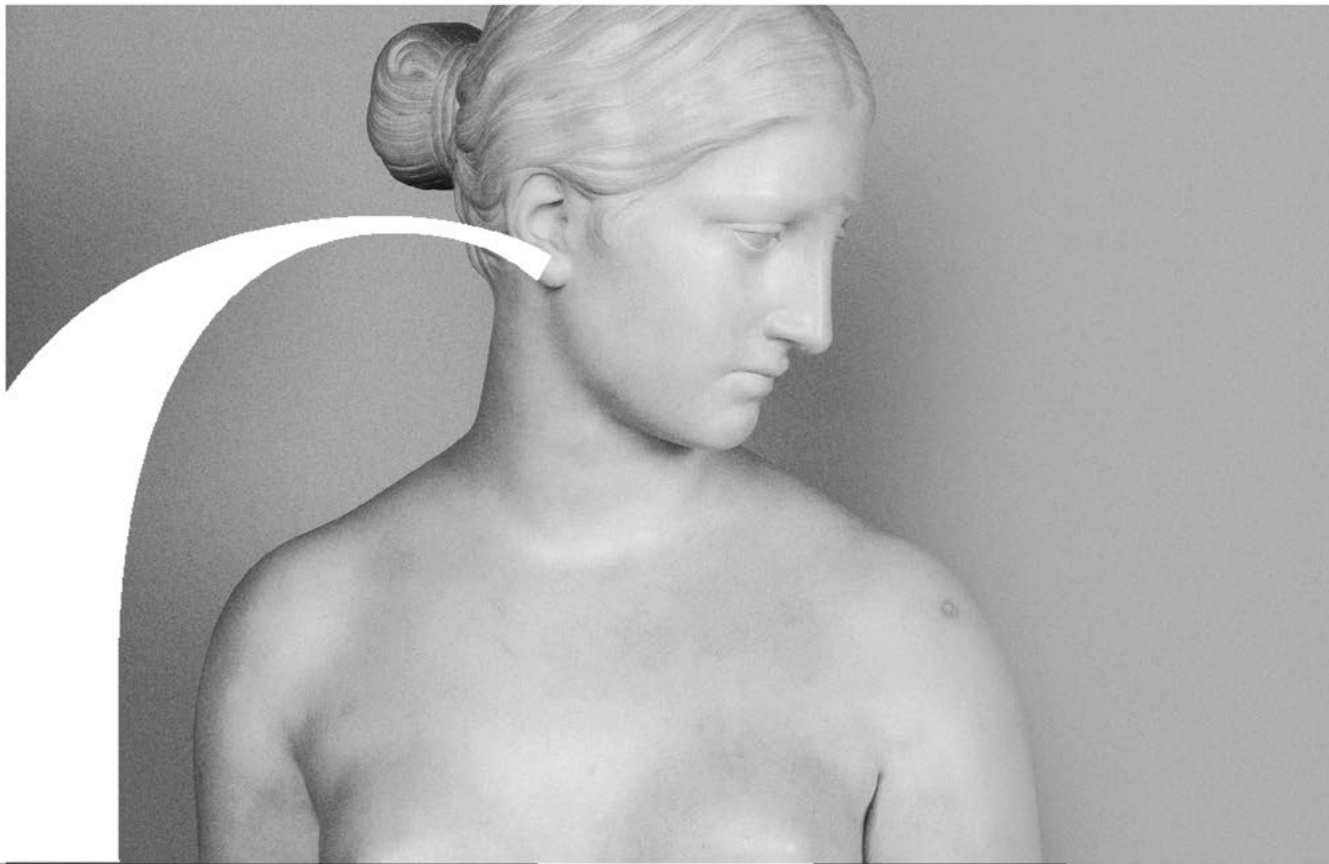
Bini 2003: B. Bini, *L'esilio dorato di William Wetmore Story*, in M. Mancini (a cura di), *Esilio, pellegrinaggi e altri viaggi*, Viterbo 2003, pp. 401-414.

Boott 1912: F. Boott, *Recollections of Francis Boott, for his grandson F.B.D.*, Boston 1912.

Boyd Rioux 2016: A. Boyd Rioux, *Constance Fenimore Woolson: Portrait of a Lady Novelist*, New York 2016.

- Brooks 1946: Van Wyck Brooks, *New England. Indian Summer 1865-1915*, New York 1940.
- Brown 2008: K. Brown (a cura di), *Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck. A Finding Aid to the Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck Papers, 1851-1972, bulk 1851-1919*, in the Archives of American Art, Washington 2008.
- Chapman 2015: A. Chapman, *Networking the Nation: British and American Women's Poetry and Italy, 1840-1870*, Oxford 2015.
- Ciacci 2004: M. Ciacci, *Non tutti i giardini di delizie sono uguali. Ovvero di come viaggi, raffigurazioni e racconti inducano alle oscillazioni del gusto*, in Ciacci - Gobbi 2004, pp. 12-29.
- Ciacci 2004: M. Ciacci, *Non tutti i giardini di delizie sono uguali. Ovvero di come viaggi, raffigurazioni e racconti inducano alle oscillazioni del gusto*, in Ciacci - Gobbi Sica 2004, p. 15.
- Ciacci - Gobbi Sica 2004: *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, 6 aprile - 31 agosto 2004), a cura di M. Ciacci, G. Gobbi Sica, Livorno 2004.
- Cragg Ricci 1992: S. Cragg Ricci, *Elisabeth Lyman Boott Duveneck*, in Stebbins - Gerdts 1992, pp. 247-249.
- Crank 2013: L. Crank, *Diversions: Dear Lizzie: The Life of Elizabeth Boott Duveneck*, in "A Meandering Journey through the World of Art", October 20, 2013 (<http://lacrank.blogspot.com/2013/10/dear-lizzie-life-of-elizabeth-boott.html>).
- Da Fosciano 1879: Da Fosciano, *Gazzetta artistica*, in "Gazzetta d'Italia", 1879.
- Del Bravo 1979: C. Del Bravo, *Introduzione a A. Giovannelli (a cura di), Giuseppe Moricci (1806-1879): Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Firenze 1979.
- Desideri 2004: L. Desideri, *Fonti per la storia della letteratura. Luci e ombre nei registri del Vieusseux (1820-1926)*, in D. Danesi, L. Desideri, M. Guerrini, P. Innocenti, G. Solimine (a cura di), *Studi e testimonianze offerti a Luigi Crocetti*, Firenze 2004, pp. 159-181.
- Dini 1998: F. Dini, *Margherita Albana Mignaty, Pasquale Villari e l'ambiente culturale toscano di metà Ottocento*, in "Nuova Antologia", CXXXIII, 1998, pp. 265-295.
- Dinnerstein 1992: L. Dinnerstein, *From Private Grief to Public Monument. The Funerary Effigy of Elisabeth Boott Duveneck*, in B. Jadde (a cura di), *The Italian Presence in American Art 1860-1920*, New York-Roma 1992, pp. 200-213.
- Edel 1985: L. Edel, *Henry James. A Life*, New York 1985.
- Formichi 2004: C. Formichi, *Scienza e Fede nell'opera di Raph Waldo Emerson*, Roma 2020.
- Gobbi Sica 2004a: G. Gobbi Sica, *Frances (Francesca) Alexander*, in Ciacci - Gobbi Sica 2004, p. 208.
- Gobbi Sica 2004b: G. Gobbi Sica, *Elizabeth Boott Duveneck*, in Ciacci - Gobbi Sica 2004, p. 210.
- Gobbi Sica 2004c: G. Gobbi Sica, *Nell'occhio anglo-americano: Firenze fra Ottocento e Novecento*, in Ciacci - Gobbi Sica 2004, pp. 40-59.
- Gobbi Sica 2016: G. Gobbi Sica, *In Loving Memory. Il cimitero agli Allori di Firenze*, Olschki, Firenze 2016.
- Green 2009: N. Green, *Expatriation, Expatriates, and Expats: The American Transformation of a Concept*, in "American Historical Review", aprile 2009, pp. 307-328.
- Grove 1883: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 1883.
- Gwinner Cole 1929: F. L. Gwinner Cole, *Apthorp, William Foster*, in *Dictionary of American Biography*, New York 1929.
- Herdrich 2018: *American Painters in Italy: From Copley to Sargent*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, February 13 - June 17, 2018), a cura di S. Herdrich, New York 2018.
- Hoppin 1981: M. J. Hoppin, *Women artists in Boston 1870-1900. The pupils of William Morris Hunt*, in "American art Journal", XIII, Winter 1981, pp. 17-46.
- Howells 1886: W. D. Howells, *Indian summer*, Boston 1886.
- James 1903: H. James, *William Wetmore Story and His Friends*, New York 1903.
- James 1956: H. James, *Autobiography*, New York 1956.
- James 1974-1984: H. James, *Letters*, a cura di L. Edel, 4 vol., Cambridge 1974-1984.
- James 1995: H. James, *Italian Hours*, London 1995.
- Lee 1908: V. Lee, *Sentimental Traveller*, Leipzig 1908.
- Lewis 1989: R. Lewis, *Howells, Duveneck e Henry James*, in M. Bossi, L. Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze*, Firenze 1989, pp. 243-250.
- Lewis 1993: R. W. B. Lewis, *The Jameses. A Family Narrative*, New York 1993.
- Macadan 2003: A. Macadan, *Americans in Florence*, Firenze 2003.

- Mahonri Young 1970: S. Mahonri Young, *Duveneck and Henry James: a study in contrasts*, in "Apollo", vol. XCII, 103, settembre 1970, pp. 210-221.
- Mazzanti 2001-2002: A. Mazzanti, *Artisti come "sentimental traveller": John Singer Sargent e le presenze angloamericane in Italia*, in "La Diana", 5, 2001-2002, pp. 45-69.
- Mazzanti 2012: A. Mazzanti, *Golden Days. Artisti Americani in Toscana all'inizio del Novecento*, in "Paragone", Arte, Anno LXII, Terza serie - n. 104, luglio 2012, pp. 19-35.
- McGuigan 2009: M. K. McGuigan, "A garden of lost opportunities". *Elihu Vedder 1857 - 1860*, in S. Salenius (a cura di), *Painters, and Italy. Italian Influence on Nineteenth-Century American Art*, Padova 2009, pp. 85-98.
- Morelli 2002: D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, Napoli 2002.
- Mori 2005: M. T. Mori, *Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 1, gennaio-giugno 2005.
- Neuhaus 1992: R. Neuhaus, *Unsuspected genius: the art and life of Frank Duveneck*, San Francisco 1987.
- N.N. 1860: N.N., *From an Occasional Correspondent in Europe*, in "Boston Transcript", 25 giugno 1860.
- Osborne 1992: C. M. Osborne, *Lizzie Boott at Bellosguardo*, in *The Italian presence in American art 1860-1920*, New York-Roma, 1992, pp. 188-199.
- Osborne 1999: C. M. Osborne, *The picture season at Villiers-le-Bel, 1876-78. Elizabeth Boott, Thomas Couture, and Henry James*, in "Apollo", 149, 1999, pp. 40-51.
- Pacini 2011: M. Pacini, *Viaggiatori-lettori a Firenze prima e dopo l'Unità*, in "Antologia Vieusseux", nn. 49-50, gennaio-agosto 2011, pp. 59-84.
- Piombanti 1873: G. Piombanti, *Guida artistica della città e dei contorni di Livorno*, Livorno 1873.
- Quick 1987: M. Quick, *An American painter abroad: Frank Duveneck's European years*, Cincinnati (Ohio) 1987.
- Schuré 1930: É. Schuré, *Donne ispiratrici. Matilde Wesendonk, Cosima Liszt, Margherita Albana Mignaty, Gabriella Delzant*, Bari 1930.
- Signorini 1893: T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè "Michelangiolo" (1848-1866)*, Firenze 1893.
- Signorini 1905: T. Signorini, *Un ribelle in arte (1894)*, in A. Cecioni, *Scritti e Ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905.
- Signorini 2008: T. Signorini, *Lo Zibaldone. Studio critico e indici*, a cura di S. Balloni, Firenze 2008.
- Soria 1970: R. Soria, *Elihu Vedder. American visionary artist in Rome (1836-1923)*, Cranbury (New Jersey) 1970.
- Stebbins - Gerdtts 1992: *The Lure of Italy. American artists and the Italian experience' 1760 - 1914*, catalogo della mostra (Boston, Cleveland, Houston, September 16, 1992 - August 8, 1993), a cura di T. E. Stebbins, W. H. Gerdtts, New York 1992.
- Tóibín et alii 2017: *Henry James and American Painting*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum, June 9 - September 10, 2017), a cura di C. Tóibín, M. Simpson, D. Kiely, Penn State University 2017.
- Wharton 1923: E. Wharton, *False Dawn (The Forties)*, New York 1923.



**U**

Images  
è pubblicata a Firenze  
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile  
Eike D. Schmidt

Redazione  
Dipartimento Informatica e Strategie digitali

ISSN n. 2533-2015