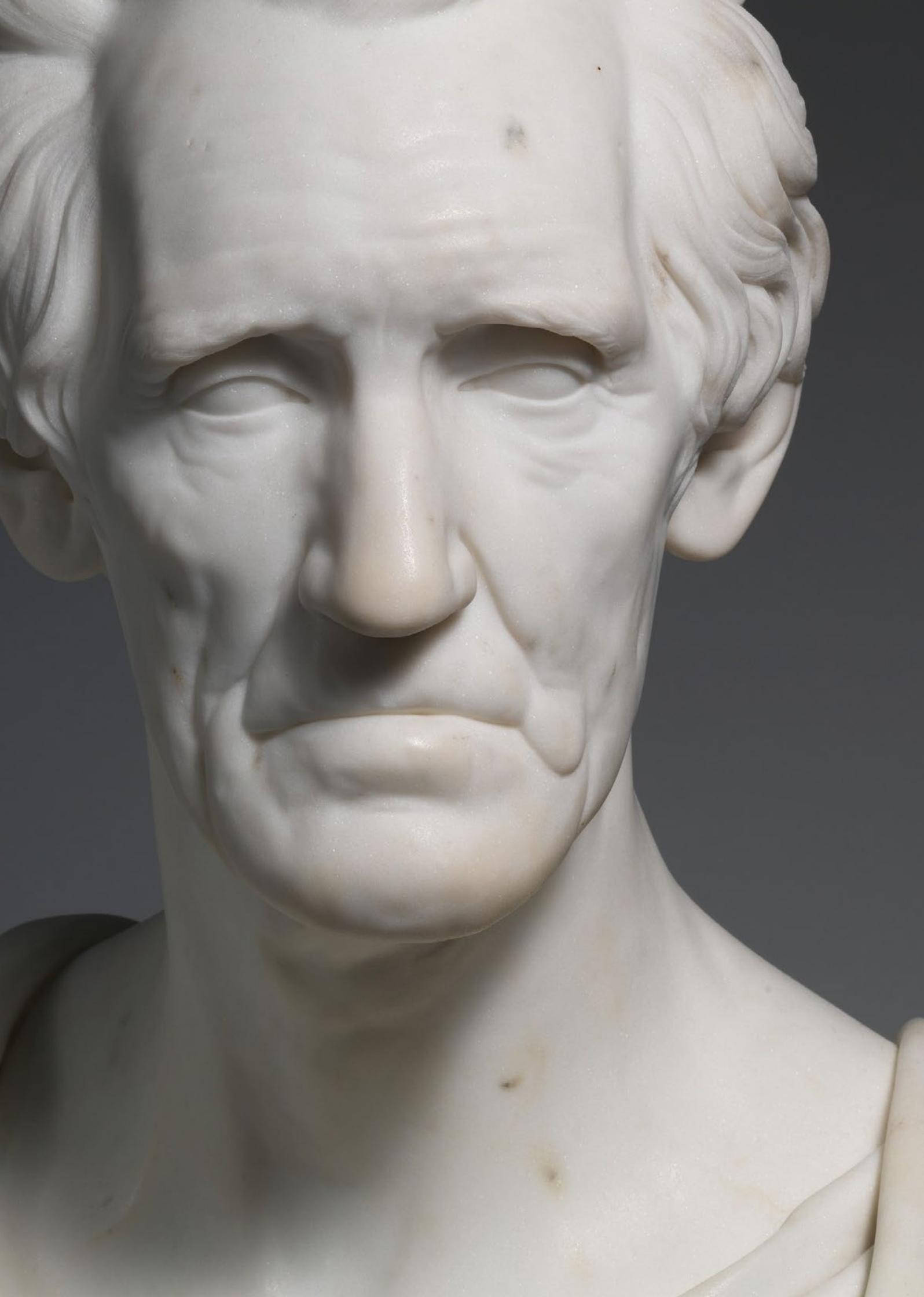




**imagines**  
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

**5**  
luglio 2021



**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).

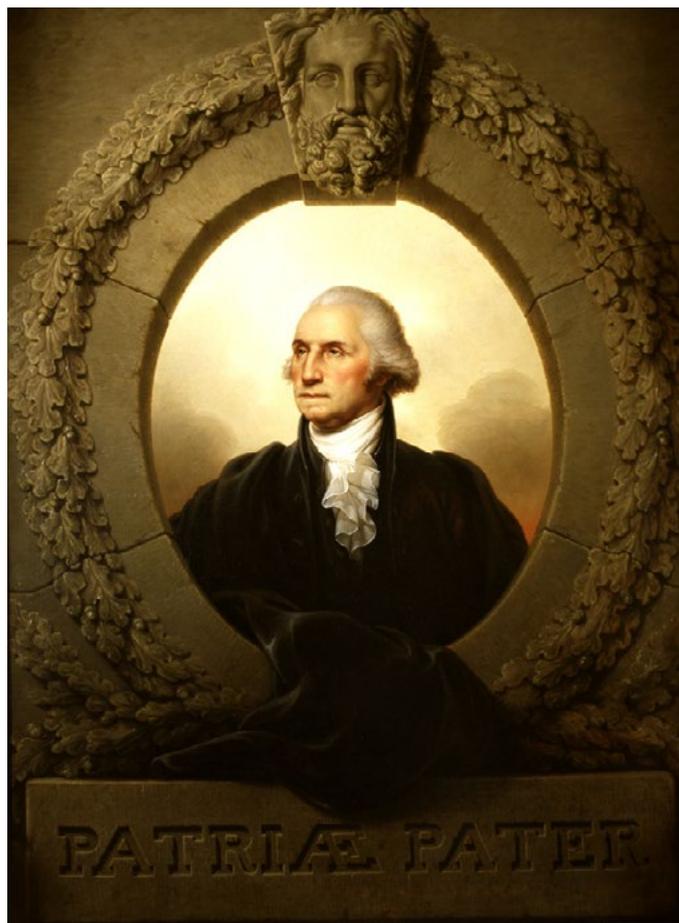
La Toscana e Firenze con la sua principale istituzione artistica furono infatti per gli artisti d'oltreoceano l'occasione per migliorare la conoscenza dell'anatomia umana e soprattutto del nudo (in quel tempo, il puritanesimo americano non ammetteva che le accademie artistiche nazionali arruolassero 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>.



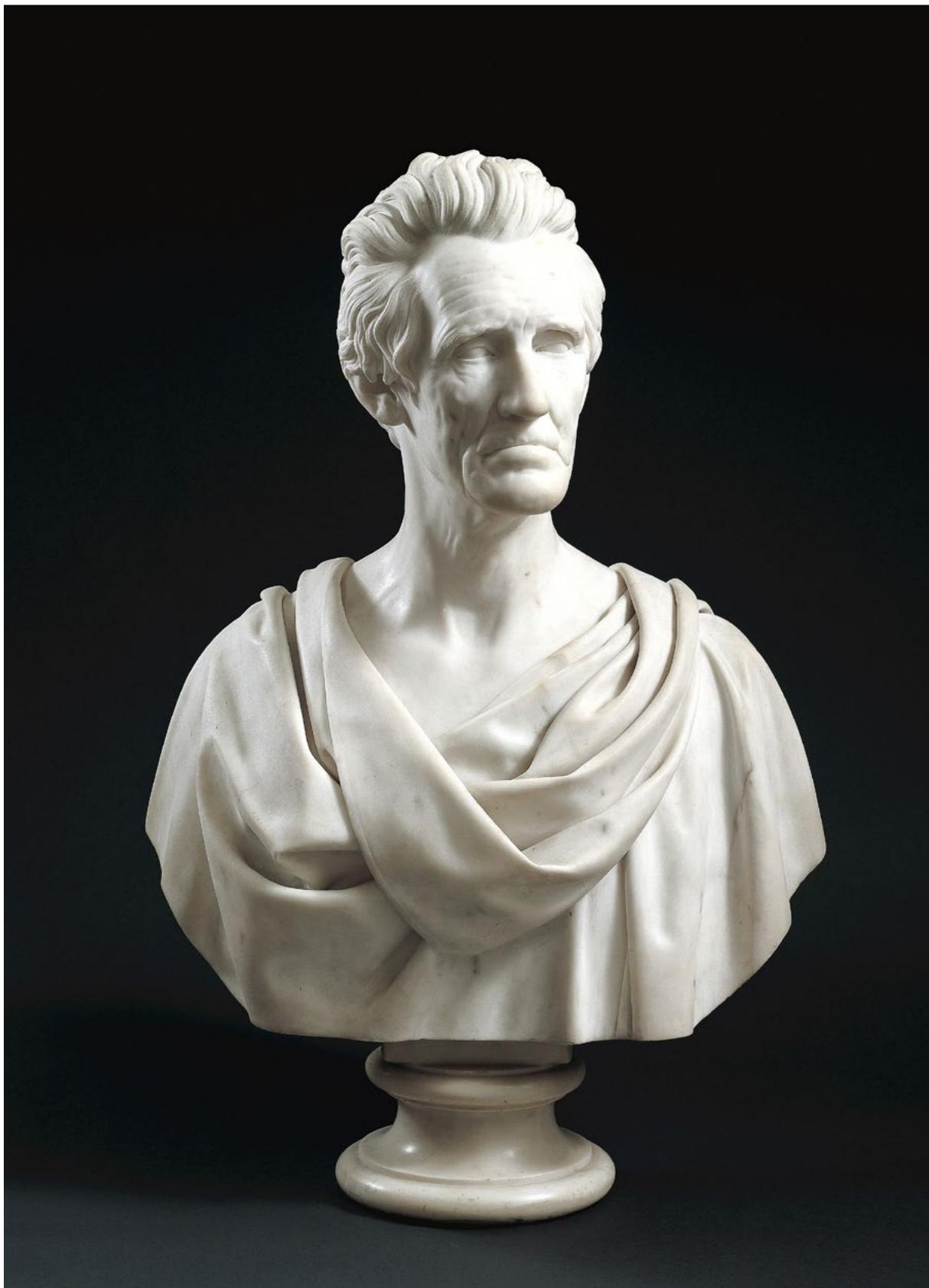
**5**

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



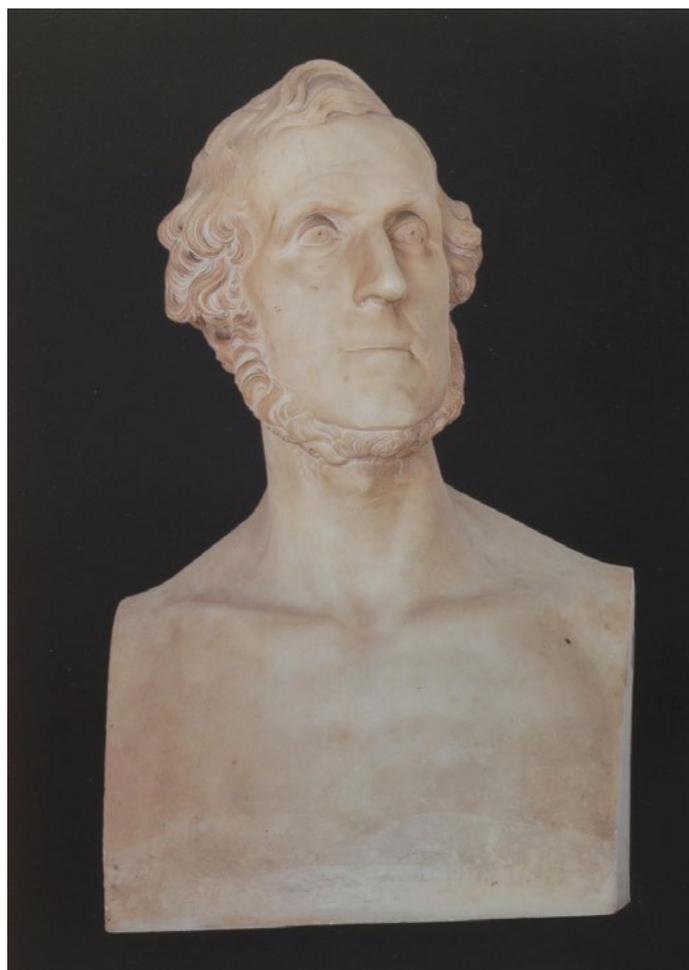
**6**

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).

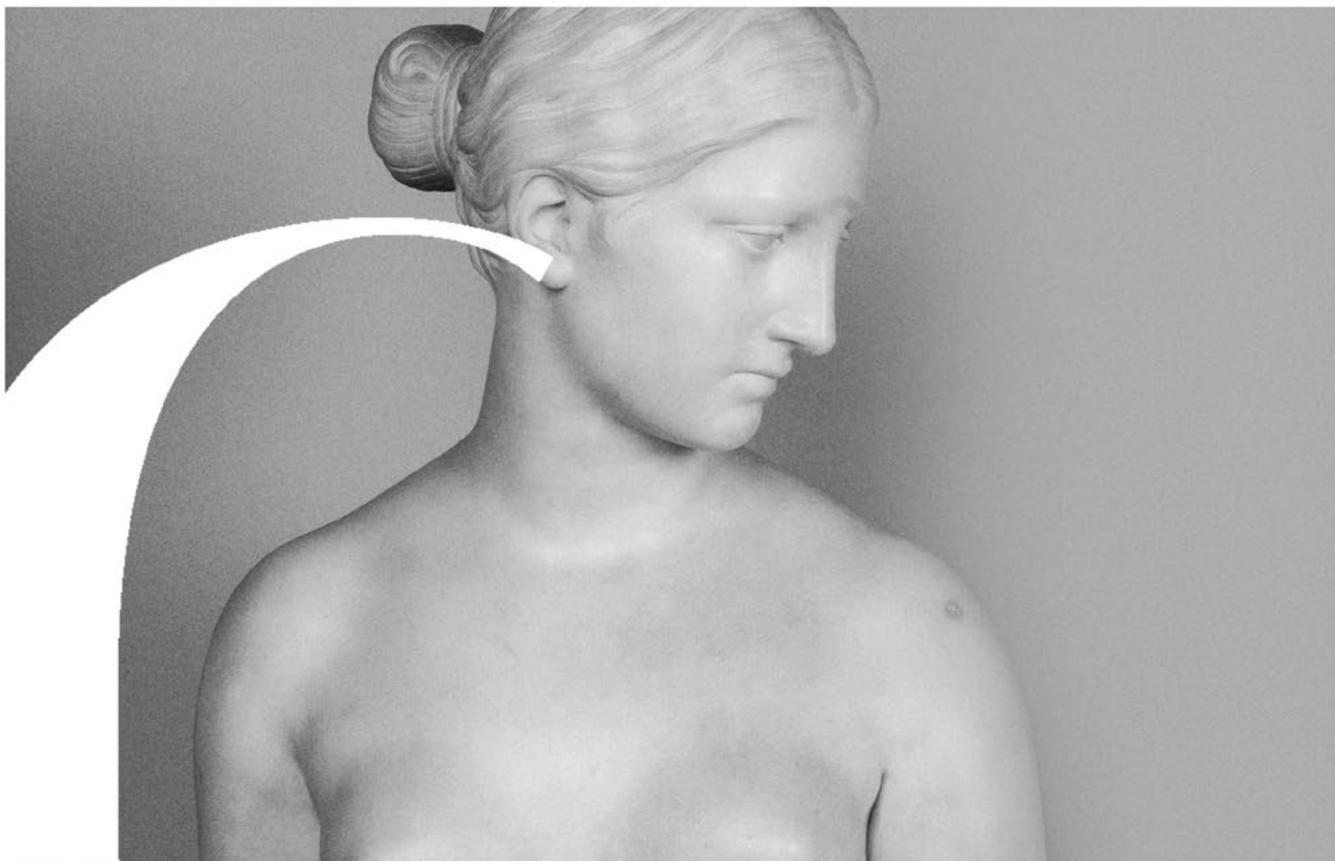
Mostra del 1843: *Cantatrice solitaria altrimenti chiamato La semplicità* (ubicazione ignota); *L'antiquario* (ubicazione ignota).

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

## ABBREVIAZIONI

**ASGF** Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine





**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