

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The figure of the American author Ashton Rollins Willard has always played a mysterious and marginal role in the context of the critical reception of Domenico Morelli's art. Today, some new verifications and in-depth studies in Italian and foreign archives allow us to redefine with more clarity the profile of the American biographer, recalibrating his entire affair and his consideration of Morelli's manner in the center of a web of artistic-literary contacts and relationships, which, between the end of the Nineteenth and the beginning of the Twentieth Century, related three seemingly distant realities such as Naples, Florence, and Boston, and in which took part some primary personalities such as John Singer Sargent and Edwin Austin Abbey.

Ancora oggi, a duecento anni dalla sua nascita, la ricezione critica straniera dell'arte di Domenico Morelli costituisce uno degli aspetti meno sondati del panorama storiografico ormai consolidato attorno alla sua figura. La grande rassegna espositiva inaugurata a Napoli nel 2005¹ tutt'oggi continua a costituire una delle ultime vere occasioni di confronto unitario sulla dimensione internazionale del pittore partenopeo e sul suo dialogo con gli ambienti artistici stranieri, in particolare anglosassoni², seguita poi dalle più frequenti ricostruzioni sui rapporti, prevalentemente commerciali ed editoriali, tra Morelli e il coevo contesto francese, e più nello specifico con Adolphe Goupil (1806-1893)³. Ciononostante, gli studi non sono ancora in grado di offrire una ricostruzione completa dell'accoglienza della sua produzione al di fuori dei confini italiani, argomento vasto e piuttosto complesso, alla luce soprattutto della nota e mai celata sedentarietà dallo stesso artista, oltre alla sua generale riluttanza all'agone artistico alle esposizioni internazionali, ma che senza dubbio meriterebbe un'indagine di ampio respiro in grado di restituire finalmente una visione universale sulla portata del linguaggio e del genio creativo di Morelli. Lo scenario diviene ancor più fosco volgendo lo sguardo oltreoceano, e in particolare verso il contesto critico e artistico statunitense di fine Ottocento, nel quale ad oggi si registra un'unica firma degna di nota, quella di Ashton Rollins Willard (1858-1918), unico straniero tra tutti i biografi del maestro partenopeo e figura così misteriosa da non apparire tra le fonti considerate da buona parte dei moderni studi su Morelli. L'incertezza sul personaggio pare purtroppo destinata a perdurare per le scarse notizie sul suo conto restituite dagli archivi americani, utili perlopiù a una prima identificazione del contesto familiare d'origine e, più in particolare, di suo padre Charles Wesley Willard (1827-1880), avvocato, editore e uomo politico di

successo, nonché rappresentante dello Stato del Vermont al Congresso degli Stati Uniti dal 1868 fino al 1875⁴. Allo stesso modo, non si conoscono le dinamiche del percorso formativo storico-artistico e critico di Willard, né le ragioni per le quali si interessò a più riprese a Morelli e alla scena italiana più in generale, dapprima con *A Sketch of the Life and Work of the Painter Domenico Morelli* del 1895⁵, poi con la prima edizione di *History of Modern Italian Art*, edita a Londra da Longmans, Green & Co. nel 1898⁶. In realtà, da uno sguardo più ampio sui restanti testi di Willard, a fronte della natura miscelanea dei temi trattati, già potrebbe apparire discutibile la sua effettiva appartenenza alla categoria dei critici o degli storici dell'arte, dovuta perlopiù ad affondi occasionali nell'universo artistico anziché a una convinta e costante vocazione professionale⁷.

In questo scenario nebuloso, pochi dati permettono comunque di avanzare alcune ipotesi in merito alle possibili ragioni alla base dell'interesse di Willard per l'artista napoletano, ricostruendo le modalità con le quali i due entrarono in contatto. In primis, le poche e stringate notizie in una lettera inviata da Torre del Greco il 29 settembre 1896 da Eleonora Morelli allo zio Pasquale Villari (1827-1917; tav. II):

Carissimo zio Pasqualino, verrà fra giorni a Firenze un signore americano che ha scritto la vita di papà. Il sig. A.R. Willard. Verrà da voi con una carta di papà per conoscere la zia Linda. È una distintissima persona e speriamo che potrete vederlo bene [sic]⁸.

Alla missiva di Eleonora fece seguito un'altra dello stesso Morelli, datata 5 ottobre:

Ho dato un mio biglietto di presentazione per Linda ad un distintissimo signore americano di Boston, il nome non ricordo adesso, il cognome è Willard. Forse Linda avrà letto un suo libro sull'arte italiana e lo conosce di nome e avrà piacere di conoscerlo di persona. Egli si tratterà pochi giorni a Firenze per osservare la evoluzione artistica e scrivere ancora sul tema che si è proposto di studiare⁹.

Non trovando altra traccia di Willard nelle carte private né in alcuna documentazione relazionabile al pittore napoletano o al suo entourage, è possibile ricondurre il primo incontro tra Willard e Morelli proprio a Napoli alla fine di settembre 1896, un anno dopo la pubblicazione della sua biografia sull'artista, come del resto confermano le parole di Eleonora allo zio Pasquale. È evidente, quindi, che la narrazione dell'autore statunitense si fondasse prevalentemente su fonti e testimonianze indirette, interpellando con ogni probabilità i familiari e le persone vicine a Morelli, da Pasquale Villari a Evangelina Morelli Englen e Giovanni Vonwiller, da lui espressamente ringraziati in apertura del testo¹⁰. La conoscenza postuma tra Willard e Morelli diviene di conseguenza un fattore assolutamente

da non sottovalutare, visto che sembra pesare sul valore generale delle notizie riportate dal critico statunitense – che, come si vedrà, è del tutto altalenante – e sulla natura di alcune sue descrizioni, ottenute non da un’esperienza in prima persona. Un esempio calzante si trova nella descrizione dell’atelier napoletano di Morelli:

Morelli ancora occupa lo studio al n. 39, via della Pace dove si è stabilito dal 1864, e, come scritto, ha appena completato una larga tela che invierà alla mostra internazionale d’arte a Venezia nell’anno in corso¹¹. Le sue stanze sono larghe e convenientemente arrangiate [...]. Il loro carattere prevalente è orientale, e ovunque ci sono suggestioni del suo primo periodo “romantico”. I pavimenti sono ricoperti di tappeti turchi e i bassi divani rossi fungono da sedute. Vari oggetti d’arte orientale in ceramica e in metallo sono sparsi su scaffali, tavoli e pezzi di ricami e arazzi siriani sono stati appesi dove si poteva trovare spazio sulle pareti¹².

La “visione” offerta da Willard non poteva che provenire quindi da fonti secondarie, probabilmente da un tramite fotografico, ed è a questo proposito interessante come questa descrizione degli spazi e dei dipinti, e in particolare de *Gli amori degli angeli* e di ricordi “romantici” come *Torquato Tasso legge la Gerusalemme liberata ad Eleonora d’Este* (tav. IV), sembrano coincidere perfettamente con la celebre fotografia dello studio di Morelli diffusa sul mercato dai fratelli Alinari, datata in prima battuta da Marina Miraglia¹³ tra il 1895 e il 1901, ma necessariamente anteriore al 1893, anno in cui Primo Levi (1853-1917) colloca l’entrata in collezione Ovalle di Santiago del Cile proprio della versione de *Gli amori degli angeli* (tav. XXIV), visibile sul cavalletto del pittore¹⁴.

Al pari delle succitate lettere dei Morelli a Pasquale Villari, anche gli scritti di Willard forniscono indicazioni utili a ricostruire l’ambiente con il quale l’Americano interagì alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento, consentendoci di registrare soprattutto la sua presenza stabile a Firenze, città nella quale dice di trovarsi alla conclusione del proprio testo, quindi tra il 1894 e il 1895¹⁵, e dove sarebbe poi rientrato alla fine del 1896, di ritorno da Napoli. È noto come dagli anni immediatamente successivi all’Unità e fino ai primi del Novecento Firenze avesse ospitato una folta colonia di letterati, intellettuali, collezionisti e artisti anglofoni, di provenienza inglese e americana, di passaggio o stabilmente residenti in Toscana¹⁶, attirati dal magnetismo dei tesori antichi, del Rinascimento, ma anche dalla pittura italiana contemporanea, tutti stimoli decisivi nella formazione della scuola pittorica nazionale statunitense. A Firenze Willard, come visto, oltre a relazionarsi a Pasquale Villari, grazie alla raccomandazione di Morelli, alla fine del 1896 poté entrare in contatto anche con sua moglie, la scrittrice britannica Linda White Mazini Villari (1836-1915)¹⁷, personaggio molto rispettato nei saloni letterari e culturali fiorentini e che esercitò una certa influenza sulla comunità letteraria

anglofona presente in Toscana, specialmente sulla connazionale Violet Paget (1856-1935), meglio nota con lo pseudonimo di Vernon Lee, trasferitasi a Firenze dal 1882 e con la quale vi fu un controverso ma profondo rapporto professionale e di amicizia. Pur non essendovi traccia di Willard negli archivi di Linda Villari¹⁸, il critico statunitense senza dubbio ebbe modo di conoscere la sua famiglia¹⁹ e la cerchia italo-anglofona di cui gli stessi Villari erano parte, assieme alla Paget²⁰ e a John Singer Sargent (1856-1925), questi ultimi legati da un'amicizia intima sin dal 1866²¹, ben documentata dal famoso ritratto della scrittrice realizzato dallo stesso Sargent nel 1881²² e dalla versione a matita del 1889²³.

Nella Firenze di fine secolo, dunque, Willard poté rapportarsi a un fecondo cenacolo artistico-culturale italo-americano che in qualche modo sembra rappresentare un possibile anello di congiunzione tra lui e Domenico Morelli. Si pensi a Sargent, che a Firenze nacque e, anche se brevemente, frequentò la locale Accademia di Belle Arti²⁴ e il salotto culturale della Paget a villa il Palmerino, e che considerò Boston – da dove proveniva lo stesso Willard²⁵ – la propria patria d'adozione spirituale: scelse, ad esempio, il St. Botolph Club come sede della sua prima esposizione personale tra gennaio e febbraio 1888²⁶ e si legò ai molti protagonisti della scena artistico-culturale locale, su tutti l'impressionista Edward Darley Boit (1840-1915) – presente anch'egli a Firenze nei primissimi anni del Novecento – e la collezionista e filantropa Isabella Stewart Gardner (1840-1924), che tra il 1898 e il 1901 avrebbe aperto al pubblico una delle più grandi e importanti collezioni di arte europea degli Stati Uniti, alla quale presero parte, tra le tante, anche opere di Antonio Mancini (1852-1930)²⁷. Inoltre, grazie forse all'intermediazione di quest'ultimo, con il quale Sargent intelaiò un saldo rapporto di stima e amicizia iniziato verosimilmente nell'estate del 1878 a Napoli²⁸ e proseguito poi tra l'Inghilterra e l'Italia fino ai primi anni del Novecento²⁹, il pittore americano arricchì la propria collezione personale anche con un dipinto di Morelli dal titolo *Il Novizio*³⁰, dimostrando di esserne estimatore.

Oltre a Sargent, anche Edwin Austin Abbey (1852-1911) fu presente a Firenze nell'inverno del 1896³¹ e pare verosimilmente legato alla comunità italo-anglofona fiorentina prossima ai Villari. Abbey fu un altro pittore statunitense molto inserito nell'ambiente di Boston e vicino allo stesso Sargent almeno dal 1885, quando a Broadway, nel Worcestershire, entrambi furono parte attiva di un sodalizio di scrittori e artisti anglo-americani a cui partecipò anche Francis Davis Millet³² (1846-1912). E assieme a Sargent, infine, anche Abbey fu coinvolto tra il 1891 e il 1895 nel programma di decorazione murale della Boston Public Library dall'architetto Charles Follen McKim³³, arrivando persino a condividere con l'amico e collega un grande atelier in ferro nella Morgan Hall di Fairford, nel Gloucestershire.

Nei primi mesi del 1891 la famiglia Abbey fu a Napoli, passaggio obbligato in un tour italiano in direzione di Roma, Siena e Firenze per poi rientrare a Londra. Qui, oltre a visitare le collezioni del Museo Archeologico e la Reggia di Capodimonte, Abbey si spinse in treno in costiera amalfitana, a Pompei³⁴ e incontrò più volte Morelli, manifestandogli il desiderio di trovare un atelier vicino al suo in una lettera da Ravello del marzo 1891³⁵. Questa missiva documenta una conoscenza diretta tra i due, senza dubbio favorita non solo da Sargent, ma anche da un'altra personalità chiave come Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). Morelli, da parte sua, si mostrò talmente interessato ai progetti di Abbey – verosimilmente legati ai pannelli destinati alla Boston Library, realizzati in Europa e poi spediti negli Stati Uniti – da fornire al più giovane collega consigli e indicazioni sulle decorazioni murali, mostrandogli anche alcuni disegni e la già citata versione de *Gli amori degli angeli* (tav. XXIV) poi confluita in collezione Ovale, che all'epoca ancora si trovava nel suo atelier:

Siamo appena tornati da un'affascinante visita a Morelli. Ci ha mostrato, certamente, molte cose deliziose e straordinarie – tra cui un bellissimo acquerello, di cui, oserei dire, potresti aver visto uno studio, poiché il soggetto è evidentemente uno che aveva in mente da tempo: tre angeli posati in un luogo fiorito da qualche parte sotto un cielo giallo chiaro e delicato...³⁶.

In più passaggi l'immagine di Morelli offerta dai testi di Willard del 1895 e del 1898 – che a dire il vero si presentano più come una secca narrazione anziché una lettura critica circostanziata sulle vicende artistiche – sembra risentire a ritmi alterni dei filtri derivati dalla sua provenienza dall'ambiente artistico-culturale di Boston, di certo il centro più vivido d'America sotto questo punto di vista, e dai contatti con il suddetto cenacolo anglofono fiorentino, al quale presero parte anche gli stessi artisti bostoniani in "pellegrinaggio" in terra toscana. Influenze che, come si vedrà, finirono in parte per condizionare l'autore statunitense sia nella maturazione di un proprio modello estetico-culturale sia nei contenuti espressi, conducendolo non di rado a riflessioni superficiali, incomplete o addirittura contraddittorie.

Ma procedendo per gradi, è prima di tutto necessario soffermarsi sui passaggi più critici dei testi di Willard per comprendere come, a prescindere dai condizionamenti esterni, il suo procedimento fosse poco scrupoloso già nella ricostruzione dei primi momenti della carriera di Morelli. Il primo esempio è offerto dall'analisi del tour europeo intrapreso dall'artista nel 1855, entrando nello specifico del suo passaggio a Londra nel mese di agosto, parentesi di certo fugace e povera di testimonianze dirette, ma senza dubbio impressionante per un giovane Napoletano come lui, se non altro per quel fermento scientifico e artistico vertiginoso che, a solo quattro anni dalla Great Exhibition, era ancora percepibile

nelle strade di una città in aperta e dichiarata competizione con l'Esposizione universale di Parigi, appena inaugurata nel maggio precedente. Willard, tuttavia, dichiara di non possedere alcuna informazione su questa breve parentesi londinese, né tantomeno di conoscere le opinioni del pittore sulle opere dei suoi colleghi inglesi³⁷. Eppure, il 28 agosto 1855 Morelli, seppur in maniera concisa, da Parigi aveva raccontato a Villari le poche impressioni di quel suo passaggio oltremarica, sottolineando il senso di grandezza e di movimento rimastogli della capitale inglese, a dispetto di una Francia che «mi ha fatto una cattiva impressione dopo di aver goduta la libertà in Germania nel Belgio a Londra e si vede [...], anche addosso, alle persone, e poi modo [*sic*] insultanti e futilità dappertutto. Io credo che l'Inghilterra è veramente una gran nazione [...]»³⁸.

In vero, nel corso di tutta la narrazione, a più riprese l'occhio di Willard tradisce una certa insicurezza nel condurre la propria indagine sulla parabola artistica morelliana, soprattutto sull'accoglienza riservata alla sua produzione in Italia e all'estero. A un certo punto, infatti, l'autore americano si dichiara addirittura disinteressato sui suoi lavori databili tra il 1848 e il 1855, ad eccezione de *Gli Iconoclasti* (tav. I), sul quale afferma:

È del tutto evidente che Morelli avesse fatto concessioni molti particolari ai pregiudizi accademici del momento. La composizione sembra a noi, ora, rigida, formale e troppo enfaticizzata, e il disegno mostra una precisione e una completezza ancora pretesa dal gusto del pubblico di allora che non si sarebbe manifestata se il pittore fosse stato libero di seguire le proprie inclinazioni. Non c'è niente di realmente nuovo nell'opera, né nelle luci e nelle ombre né nei colori, il tono dell'immagine è un'armonia sommersa di tinte scure con una prevalenza di tipo verdastro, e il chiaroscuro molto simile a quello di altri quadri italiani dello stesso periodo³⁹.

La disamina di Willard chiarisce quanto il suo approccio storico-critico fosse piuttosto confusionario, derivato forse da un'inesperienza o da un mancato aggiornamento sulle vicende artistiche dell'Italia preunitaria, che lo spingono a presentare inspiegabilmente la tela come la piatta risposta di Morelli alle esigenze del gusto coevo, mentre i suoi commenti sulle scelte cromatiche sembrano alludere implicitamente alla poca originalità del giovane pittore napoletano e a un suo passivo allineamento alle tendenze pittoriche del momento. Osservazioni che troveranno però illustre confutazione nella lunga disamina sulla genesi e sulla prima ricezione del dipinto offerta appena qualche anno dopo da Primo Levi, il quale, riportando le testimonianze prima di Edoardo Dalbono (1841-1915) e poi di Bernardo Celentano (1835-1863), riconoscerà l'origine della rivoluzione tecnica attuata da Morelli proprio nella ricerca tonale di quelle «figure vive», con «colori che non si trovavano simili in tutta l'Esposizione» e ispirati ai mosaici bizantini, ottenuti attraverso una «pittura assai robusta, non dorata ma spinta

nei colori e grigia nelle tinte fondamentali», perfezionata anche dall'intervento di Filippo Palizzi (1818-1899), che riuscì ad assicurare una «giustezza di quella combinazione di rapporti» avvicinata addirittura da Levi alle teorie divisioniste di fine secolo⁴⁰. L'inesatta contestualizzazione della scena – che in termini di riconoscimenti valse all'artista una medaglia d'oro all'Esposizione borbonica del 1855 – sembra pertanto fuorviare Willard, negandogli la comprensione di uno dei lavori spiritualmente più “liberi” e coraggiosi partoriti dall'ingegno morelliano, se non altro per la silente e simbolica evocazione degli ideali risorgimentali che l'artista aveva sostenuto con convinzione.

In questo senso, Willard non appare del tutto aggiornato sui contesti nazionali in cui Morelli aveva operato, e ancor meno sulla ricezione straniera di dipinti iconici come *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, soggetto che, a suo dire, «difficilmente avrebbe trovato favore ovunque ad eccezione dell'Italia o della Francia»⁴¹, una valutazione sorprendente se si considera, invece, l'accoglienza tiepida dell'opera riservatagli da artisti come Jean-Léon Gérôme (1824-1904)⁴², per non dire caustica da parte di colleghi italiani come Adriano Cecioni (1836-1886)⁴³ o di firme rinomate come Paul Leroi (1825-1907), redattore della blasonata rivista francese «L'Art», il quale nel 1880 concluse una sua lunga e spietata lettura dell'opera definendo con sdegno Morelli il sosia napoletano di Cabanel⁴⁴.

A un certo punto l'incertezza della penna di Willard è esplicitamente confermata da lui stesso nel discorrere sulla produzione di Morelli del periodo compreso tra il 1863 e il 1867, anni su cui il biografo afferma di non conoscer nulla, «ad eccezione della “Moglie di Potifarre” e dei “Freschi a Venezia”, che furono realizzate nel 1864; ma trovo difficile credere che sia stato così inattivo durante questo periodo»⁴⁵. In questo caso lo Statunitense non solo riporta una datazione erronea de *I freschi veneziani*, realizzato tra il 1857 e il 1859 e presentato all'Esposizione nazionale di Firenze del 1861, ma addirittura tralascia quattro anni di attività nei quali la pittura di Morelli aveva raggiunto esiti decisivi nell'evoluzione della sua cifra, sia insistendo sui soggetti del verismo storico e del romanticismo byroniano, con la grande tela del *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este* del 1865 (tav. IV) o con *La regina Giovanna* dello stesso periodo, sia giungendo a inedite soluzioni prospettiche e cromatiche sul tema sacro, partendo dalla diafana *Assunta* a sottinsù del 1864 per il soffitto della Cappella Palatina nel Palazzo Reale di Napoli e arrivando all'*Imbalsamazione di Cristo* del 1867 (tav. V), opera preconizzatrice di una personale inclinazione verso il simbolismo mistico che avrebbe scandito gli ultimi anni della sua carriera.

D'altra parte, è giusto precisare come una parte delle mancanze di Willard potrebbe essere riconducibile alla natura delle sue fonti: non Morelli in prima

persona, come detto, ma i suoi familiari, testimonianze da un lato affidabili, dall'altro certamente più incerte rispetto al racconto diretto dell'artista⁴⁶. In altri punti le riflessioni del biografo sembrano invece scaturire dalla sua volontà di conferire a tutti i costi alla figura di Morelli un'aura di modernità, sfociando però in valutazioni talvolta goffe e ottenendo come unico risultato la deformazione del carattere stesso dell'artista e della sua maniera. Ad esempio, nel tentativo di distinguerlo dalla schiera di artisti votati alla ormai crepuscolare pittura commerciale e alla disposizione ragionata di personaggi per scene più "divertenti" all'occhio del pubblico, Willard tiene a chiarire come i numerosi studi di figura condotti da Morelli lo avessero convinto «che il processo di composizione dei gruppi e di arrangiamento degli atteggiamenti in studio fosse falso», e che il pittore napoletano «di conseguenza lo abbandonò del tutto»⁴⁷. Willard, però, si spinge ancor più lontano, provando ad annoverare Morelli tra le fila della moderna scuola pittorica specializzata nella pratica all'aperto: «Il portfolio nel suo studio sono ora pieni di questi studi. Sono stati realizzati, la maggior parte, all'aperto, molti dei quali nelle strade e nelle piazze di Napoli, essendo essenziale trovare modelli inconsapevoli di osservazione»⁴⁸. Pur riconoscendo la ricerca del vero come il credo principale della pittura di Morelli, la lettura di Willard tralascia totalmente uno dei momenti imprescindibili del suo iter creativo per tutto il corso della carriera, e cioè l'attività in atelier, a cui l'artista non parve mai rinunciare. Del resto, l'unico modo per comprendere a pieno l'arte di Morelli ancora oggi resta la visione globale e unitaria della sua produzione attraverso le sue molteplici forme, e in particolar modo nel ragionamento grafico, condotto sempre in maniera ossessiva nel proprio studio. Una visione a tuttotondo, quindi, che il critico statunitense, come detto, non sembra realmente possedere.

Ciononostante, Willard sembra proporre il proprio punto di vista in buona fede, per così dire, risentendo di un prototipo ideale e, forse, superficiale di artista moderno *fin de siècle* diffuso in nord Europa e in America, libero dai vincoli accademici e, di riflesso, svincolato dal concetto stesso dell'atelier. Un modello molto vicino al paradigma impressionista, termine con il quale, infatti, numerosi artisti statunitensi e critici europei coevi tendevano comunemente a classificare la pittura contemporanea genericamente non accademica, ancor più se avvezza a virtuosismi cromatici, come nel caso del tardo Morelli o dello stesso Sargent⁴⁹, senza dubbio una delle personalità più celebri del panorama americano negli anni Novanta dell'Ottocento, specialmente a Boston⁵⁰. In un certo senso l'ideale impressionista sembra divenire un punto di riferimento per l'immaginario dello stesso Willard: già nel titolo del suo volume su Morelli del

1895, infatti, il critico statunitense sembra curiosamente trovare ispirazione da un articolo del compatriota Frank Fowler (1852-1910), apparso in Inghilterra l'anno precedente: *An American in the Royal Academy: a Sketch of John S. Sargent*⁵¹. Non bisogna poi dimenticare che Willard, prima di arrivare in Italia, aveva vissuto in prima persona il fervore della Boston degli anni Novanta, teatro della "battaglia dell'impressionismo"⁵², culminata nella formazione prima del movimento pittorico *outdoor* dei cosiddetti *Tarbellites*⁵³ e poi dei Ten American Painters nel 1898⁵⁴, gruppo progressista in aperta polemica con il sistema espositivo della conservatrice Society of American Artists e proteso verso una pittura intransigente, al punto da autodefinirsi impressionista. Lo stesso vale per Firenze, dove Willard scopre un ambiente artistico in altrettanto fermento, territorio di scontro tra una scuola verista sulla via del tramonto e le più moderne istanze del simbolismo italiano ed europeo, portate avanti, su tutti, da Segantini (1858-1899), da Böcklin (1827-1901) – rientrato stabilmente in Toscana da Zurigo nel 1893 –, da Puvis de Chavannes (1824-1898), presenti nel 1896 alla Festa dell'Arte e dei Fiori di Firenze⁵⁵ e a confronto nelle stesse sale con i linguaggi delle "vecchie" leve pittoriche italiane ancora viventi, da Stefano Ussi (1822-1901) a Mosé Bianchi (1840-1904), passando per gli esponenti della Macchia toscana e arrivando infine allo stesso Morelli⁵⁶.

Tanti, forse troppi, gli stimoli accumulati in pochissimi anni nel bagaglio di Willard, audace critico d'arte a cavallo tra due mondi in pieno cambiamento che, forse, non era ancora riuscito a sondare interamente, e probabilmente neanche a comprendere a pieno, in certi casi ammettendo in prima persona la propria inadeguatezza. È esemplare in questo senso una sua disamina sulla vicinanza tra la pittura di Morelli degli anni Sessanta e Settanta e i modelli di Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), che Willard in un primo momento cerca di sottacere, rilevando le distanze tra i rispettivi linguaggi e classificando il Catalano come un semplice artista «che dopotutto ha impiegato la sua straordinaria reattività al colore semplicemente per rappresentare il colore, senza niente o quasi niente dietro»⁵⁷, salvo poi riconoscere il proprio pregiudizio verso la rivoluzione cromatica fortunista, riconoscendo che «gli Inglesi e gli Americani avrebbero difficoltà a capire»⁵⁸.

In definitiva, il volume biografico su Morelli del 1895 può essere riconosciuto come il primo affondo sperimentale di Willard nell'universo artistico italiano, sul quale ritornerà appena tre anni dopo con la prima edizione di *History of Modern Italian Art* del 1898, riedito poi nel 1902 per l'area anglosassone, statunitense e indiana: un testo imponente di circa settecento pagine, nel quale, partendo da Canova, si cerca di ripercorrere i momenti salienti dell'arte italiana lungo il XIX

secolo, attraverso disamine sui rispettivi interpreti delle diverse scuole regionali⁵⁹. Sin dall'inizio, però, la penna del critico nordamericano appare questa volta diversa, per certi versi più "matura", ma soprattutto più informata e cosciente dei limiti mostrati in precedenza, tanto che la sua prefazione diventa un vero e proprio *mea culpa*:

Nessuno avrebbe potuto seguire la mia linea di lavoro passo dopo passo senza convincersi che il sentire comune, al quale alludevo, si basasse in una certa misura sul pregiudizio e sulla mancanza di informazioni, e che un atteggiamento più generoso dovesse essere rivolto verso gli uomini che, dinanzi a tanti scoraggiamenti, hanno lottato così coraggiosamente per affrancare l'arte della penisola dal rimprovero che le è stato rivolto⁶⁰.

Ma nel 1898, purtroppo, Willard non riesce a offrire nuovi punti di vista nell'analisi su Morelli, anche perché i materiali, come egli stesso ammette, sono sostanzialmente gli stessi apparsi tre anni prima, riletti magari con maggiore dovizia di particolari e conditi da un maggior numero di aneddoti, ma ininfluenti per quanto concerne il panorama critico sull'artista napoletano. In effetti, nonostante la mole del lavoro, il limite principale di questo nuovo volume di Willard sembra individuabile nella sua struttura del tutto enciclopedica e slegata tra le sue parti, risultato evidente dell'unione disomogenea tra digressioni storiche e affondi biografici sui singoli artisti, di una narrazione ancora una volta superficiale e per certi versi settoriale, di certo lontana dallo spessore atteso da un critico d'arte internazionale di fine secolo, oppure da un *connoisseur* erudito, figure dai quali lo stesso Willard in verità pare voler prendere le distanze, confessando di aver attinto da materiali già editi, e, in particolare, dal *Dizionario degli artisti italiani viventi* di Angelo De Gubernatis⁶¹, apparso per la prima volta proprio a Firenze nel 1889⁶². Gli affondi fugaci di Willard nell'universo del maestro partenopeo, dunque, anziché offrire nuovi spunti o diverse letture della sua esperienza, nonostante le potenziali e ampie prospettive di indagine, limitano purtroppo la ricezione critica americana di Morelli a territorio ancora inesplorato, lasciando l'amaro in bocca tipico delle occasioni perse.

1 *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra, Napoli 2005-2006, a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005.

2 Cfr. A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 269-274; P. Nicholls, *Morelli e l'Inghilterra*, Ivi, pp. 65-74. Tengo a ringraziare Paul Nicholls per l'aiuto e il confronto costruttivo nel corso del primo orientamento di questa ricerca.

3 Su tutti, si veda P. Serafini, *La Maison Goupil e gli artisti italiani*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Rovigo-Bordeaux 2013-2014, a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 17-36; F. Minervini, *Domenico*

Morelli e i meccanismi d'editoria e partenariato tra Napoli e Parigi, in «Studiolo», XV, 2018, pp. 206-223.

- 4 La Howard and Alba Leahy Library presso la Vermont Historical Society di Barre (Stati Uniti) è la sola a conservare oggi un fondo d'archivio relativo alla famiglia Willard, costituito perlopiù da corrispondenze, nelle quali compaiono anche alcune lettere intercorse tra Ashton Rollins e suo padre Charles Wesley tra il 1871 e il 1882 (Willard family papers, 1837-1917, Doc 24-29, Doc 760). Da questi documenti, tuttavia, è possibile unicamente ricostruire la formazione di quest'ultimo nell'ambito giurisprudenziale presso il Dartmouth College ad Hanover, nel New Hampshire, e alcuni suoi soggiorni giovanili nello stesso Stato. Nulla emerge, purtroppo, sui motivi e sulla durata del suo trasferimento in Europa, avvenuto in concomitanza con la partenza dalla città natale di Montpelier (Vermont) di quasi tutti i componenti della sua famiglia dopo il 1880, anno della morte del padre.
- 5 A.R. Willard, *A Sketch of the Life and Work of the Painter Domenico Morelli*, Boston, 1895.
- 6 È doveroso segnalare come Willard, nella prefazione di questo testo, in maniera inspiegabile indichi il 1894 come l'anno di pubblicazione della sua biografia su Morelli, nonostante nessuna delle edizioni finora rintracciate riporti tale data (A.R. Willard, *History of Modern Italian Art*, New York-Bombay, 1902, p. IX).
- 7 Ai pochi testi del Willard critico d'arte, infatti, si contrappongono altri di ambito architettonico (A.R. Willard, *Charles Bulfinch, the Architect*, Boston, 1890), uno inerente l'ambiente socioculturale italiano dei primissimi anni del Novecento (*id.*, *The Land of the Latins*, London-Bombay, 1902), altri, invece, di natura giuridica e di ambito legale senza dubbio legati alla tradizione familiare e alle inclinazioni professionali di suo padre (*id.*, *The Revised Laws of Vermont, 1880, and the Constitution of the United States and the State of Vermont*, Rutland, 1881; *id.*, *A legislative Handbook relating to the Preparation of Statutes, with a chapter on the Publication of Statutes*, Boston, 1890).
- 8 Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, sezione manoscritti e rari: Carteggio Morelli, CM-III/944.
- 9 D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura di A. Villari, Napoli 2002-2004, II, pp. 204-205. Per il rapporto con Pasquale Villari si rimanda al contributo di Anna Villari all'interno di questo volume.
- 10 I ringraziamenti a Pasquale Villari vengono nuovamente riproposti anche in *History of Modern Italian Art*, pubblicato per la prima volta nel 1898, poi riedito 4 anni dopo, cfr. Willard, *History*, cit., p. IX.
- 11 Fa riferimento al *Cristo con gli angeli nel deserto* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea). Nel 1895, a Venezia, Morelli presentò anche un *Ritratto del Prof. Achille Carrillo* e un *Ritratto del Sig. Andrea Berner*, cfr. *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo Illustrato*, Venezia, 1895, nn. 227-229.
- 12 Willard, *A Sketch*, cit., p. 50.
- 13 M. Miraglia, *Morelli e la fotografia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 190-197, in part. p. 194.
- 14 P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana; con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole*, Roma-Torino, 1906, p. 279.
- 15 Willard, *A Sketch*, cit., p. 20.

- 16 Sul tema esiste una nutrita bibliografia: chi scrive si limita a segnalare in particolare *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, catalogo della mostra, Firenze 2012, a cura di F. Bardazzi, C. Sisi, Venezia, 2012; *American Painters in Italy: from Copley to Sargent*, catalogo della mostra, New York 2018, a cura di S.L. Herdrich, New York, 2018; *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, atti del convegno (Georgetown University, Villa Le Balze, Fiesole, 1997), a cura di M. Fantoni, Roma, 2000. Più in generale, sul viaggio in Italia degli artisti statunitensi, si veda *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience 1760-1914*, catalogo della mostra, Boston 1992, a cura di T.E. Stebbins Jr., Boston-New York, 1992.
- 17 Traduttrice e promulgatrice in Italia e all'estero degli scritti di suo marito, oltre che autrice di romanzi propri pubblicati sotto lo pseudonimo prima di M. Dalin, poi, dal 1891, di Talmage Dalin.
- 18 Oxford, Bodleian Libraries: Archive of Linda Villari, 1844-1914.
- 19 Willard, *The Land of the Latins*, cit., pp. 207-208: «Casa Villari a Firenze è interessante e attraente. La casa è larga e sorge su un ampio viale che porta verso i graziosi sobborghi per i quali Firenze è così famosa. I tesori di Villari comprendono non solo libri di valore, ma anche immagini di valore, tra cui un suo ritratto di Morelli (tav. II) e altri dipinti della mano dello stesso maestro. Madame Villari, – Linda Villari, – che presiede questa casa, è nota ai lettori inglesi quasi quanto suo marito».
- 20 Nel 1895, anno di apparizione della biografia di Willard su Morelli, la Paget pubblicò un volume sull'arte rinascimentale, *Renaissance Fancies and Studies. Being a Sequel to Euphorion*, edito con grande successo a Londra da Smith, Elder & Co.
- 21 Cfr. R. Ormond, *Sargent e l'Italia*, in *Sargent e l'Italia*, catalogo della mostra, Ferrara 2002-2003, a cura di E. Kilmurray, R. Ormond, Ferrara, 2002, pp. 119-154, in part. pp. 124-127.
- 22 London, Tate Modern: inv. N04787.
- 23 Oxford, Ashmolean Museum.
- 24 E. Kilmurray, *John Singer Sargent: vita e opere*, in *Sargent e l'Italia*, cit., pp. 19-117, in part. p. 21.
- 25 Ashton Rollins Willard compare a più riprese nell'almanacco di Boston del 1895 come residente, assieme a sua moglie, al 340 di Commonwealth Avenue, membro anche del locale University Club (E. Clark, *Clark's Boston Blue Book. The Elite Private Address, Carriage and Club Directory*, Boston, 1895, pp. 50, n. 486). Con ogni probabilità, tornato dall'Europa, egli rimase stabilmente a Boston fino alla sua morte, essendo presente nei registri successivi al n. 43 della stessa strada (Id., *Clark's Boston Blue Book for 1918, The Elite Private Address, Carriage and Club Directory*, Boston, 1917, p. 343).
- 26 Kilmurray, *John Singer Sargent: vita e opere*, cit., p. 64.
- 27 Sul tema si rinvia a M. Carrera, *Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent*, in «Storia dell'arte», 133, 2012, pp. 153-180, in part. pp. 154-155.
- 28 *Ivi*, p. 153.
- 29 Cfr. Corrispondenza Mancini-Sargent, cit. in D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Torino, 1966.
- 30 *Catalogue of Pictures and Water Colour Drawings by John Singer Sargent, R.A., and works by other artists, the property of the late John Singer Sargent, R.A., D.C.L., LL.D.*, catalogo della vendita (Christie's, London, 24-27 luglio 1925), London, 1925. Per un'analisi più ampia della collezione privata di Sargent, si rinvia a M. Amedei, *John Singer Sargent, collector of*

- modern art: works by Antonio Mancini and other Italian painters*, in «Journal of the History of Collections», XXXIII, 2, luglio 2021, pp. 297-305.
- 31 Cfr. lettera di E.A. Abbey a sua moglie Gertrude Mead (11 settembre 1896), cit. in E.V. Lucas, *Edwin Austin Abbey, Royal Academician. The Record of his Life and Work*, 2 voll., London, 1921, II, p. 304.
- 32 Kilmurray, *John Singer Sargent: vita e opere*, cit., p. 58.
- 33 Cfr. R. Sturgis, F. Fowler, *Sargent's New Wall Painting*, in «Scribner's Magazine», 34, dicembre 1903, pp. 765-768. Sull'intero progetto della Boston Library si rinvia a W.M. Whitehill, *The Making of an Architectural Masterpiece: The Boston Public Library*, in «The American Art Journal», II, 2, 1970, pp. 13-35.
- 34 Lucas, *Edwin Austin Abbey*, cit., I, pp. 244-245.
- 35 Lettera di E.A. Abbey a D. Morelli (Ravello, 22 marzo 1891): Carteggio Morelli, C-I/1.
- 36 Lucas, *Edwin Austin Abbey*, cit., I, pp. 242-243.
- 37 Willard, *A Sketch*, cit., p. 23.
- 38 Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, cit., I, p. 285, n. 157. Sull'argomento si veda anche Nicholls, *Morelli e l'Inghilterra*, cit.
- 39 Willard, *A Sketch*, cit., pp. 21-22.
- 40 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 61-65.
- 41 Willard, *A Sketch*, cit., p. 37.
- 42 Si veda la nota lettera di Gérôme a Morelli del 18 dicembre 1878, in Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 222-223.
- 43 A. Cecioni, *La premiazione all'esposizione nazionale di Torino del 1880*, in *id.*, *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, Milano, 1932, pp. 81-89, in part. pp. 85-86.
- 44 P. Leroi, *Quatrième Exposition nationale italienne des Beaux-arts*, in «L'Art: revue hebdomadaire illustrée», IV, 1880, pp. 12-15, in part. p. 15.
- 45 Willard, *A Sketch*, cit., p. 33.
- 46 A questo proposito, si vedano anche le informazioni fornite su *Gli Iconoclasti* – firmato e datato 1855 – da Eleonora Morelli in una lettera datata 11 febbraio 1902 a suo zio Pasquale, alla ricerca di informazioni precise per ricostruire la carriera dell'artista, morto l'anno precedente: «Rispondo alle tue domande. Il quadro degli *Iconoclasti* fu dipinto nel 1854. L'anno dopo cioè nel 1855 papà fece il viaggio all'estero con Tipaldi nell'occasione di una grande esposizione a Parigi» (Carteggio Morelli, CM-III/1023).
- 47 Willard, *A Sketch*, cit., p. 40.
- 48 *Ivi*, pp. 39-40.
- 49 In una lettera del 1881 a Vernon Lee, ad esempio, fu lo stesso Sargent ad autodefinirsi «un impressionista», pur condividendo in modo assai marginale e non rigoroso i precetti pittorici del movimento francese, soprattutto per quanto concerne la metodologia di lavoro, la scelta dei temi e il confronto con l'Antico (vedi V. Lee, *J.S.S. in Memoriam*, in E. Charteris, *John Sargent*, New York, 1927, pp. 241-243, in part. p. 251). Invece, per quanto riguarda la critica, si pensi al francese Arthur Baignères (1834-1913), il quale, commentando proprio il ritratto di Vernon Lee di Sargent, arrivò a definirlo «un impressionista di prim'ordine» (A. Baignères, *Première exposition de la Société Internationale de Peintres et Sculpteurs*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1° febbraio 1883, pp. 187-192, in part. p. 190).

- 50 Nell'aprile del 1895 furono inaugurati i cicli decorativi murali di Sargent e di Abbey alla Boston Public Library, evento che suscitò un clamore senza precedenti nell'ambiente statunitense, celebrato dalla stampa d'oltreoceano ed europea (Whitehill, *The Making of an Architectural Masterpiece*, cit., p. 33).
- 51 F. Fowler, *An American in the Royal Academy: a Sketch of John S. Sargent*, in «Review of Reviews», IX, giugno 1894, pp. 685-688.
- 52 A. Cohen-Solal, *Americani per sempre. I pittori di un mondo nuovo. Parigi 1867-New York 1948*, Milano, 2006, p. 185.
- 53 [E.C. Tarbell], *The Tarbellites*, in «The Art News», I, 1, 1 marzo 1897, pp. 3-4.
- 54 Cfr. *Ten American Painters: the First Exhibition. Catalogue of the Pictures*, catalogo della mostra, New York 1898, New York, 1898.
- 55 Sul tema si veda C. Sisi, *Ore toscane*, in *Americani a Firenze*, cit., pp. 70-79.
- 56 *Catalogo della esposizione di belle arti. Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897*, Firenze, 1896, p. 33, n. 105.
- 57 Willard, *A Sketch*, cit., p. 42.
- 58 *Ivi*, p. 43.
- 59 Per completezza di informazioni, pur non riguardando il contesto critico statunitense, su questo volume si segnalano le due brevi recensioni anonime apparse nel 1899 in ambito londinese: *Modern Italian Art*, in «The Academy», LVI, 1398, 18 February 1899, pp. 212-213; *History of Modern Italian Art by Ashton Rollins Willard*, in «The Magazine of Art», XXXIII, 6, April 1899, p. 286.
- 60 Willard, *History*, cit., p. V.
- 61 *Ivi*, p. VII.
- 62 A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti viventi, pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1889.