

Predella journal of visual arts, n°59, 2026 www.predella.it - Monografia / Monograph 

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

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Livia Fasolo, Elena Pontelli, Sara Tonni

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Diletta Ceccarelli, Giovanni Pietro Podestà

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Matilde Medri, Elisabetta Tranzillo

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform for Artistic Practice/Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066



Storia dell'arte e Accademie di Belle Arti Origini, sviluppi, prospettive

Atti del convegno internazionale di studi
(Firenze, Accademia di Belle Arti, 12-13 novembre 2025)

a cura di
Gerardo de Simone, Cristina Frulli



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



ASSOCIAZIONE ITALIANA
DI STORIA
DELLA CRITICA
D'ARTE ETS
CONSETO UNIVERSITARIA

Indice

Massimiliano Rossi

Introduzione

9

Giovanna Cassese

*La Storia dell'arte quale disciplina identitaria della cultura in Italia
e nell'ambito degli studi nel settore dell'alta formazione artistica:
la sua ridefinizione nei nuovi SAD del comparto AFAM*

23

Gerardo de Simone

*La Storia dell'arte come disciplina accademica.
Ragioni e propositi di un convegno*

45

Enrico Sartoni

*Le origini della didattica teorica della Storia dell'arte tra Giorgio Vasari
e Vincenzo Borghini nell'Accademia del Disegno*

61

Alexander Auf der Heyde

*«Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte»:
origini e sviluppi di una disciplina che disciplina*

69

François-René Martin

*La résistible naissance des enseignements théoriques et de l'Histoire
de l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris (1791-1864)*

79

Rosa María Recio

*The Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Sources and documents
of a pedagogical referent (1752-1967)*

91

Eduardo De Maio

*L'arte italiana fra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale
della Royal Academy di Londra*

105

Marco Ciampolini

*Gli insegnamenti teorici all'Accademia di Belle Arti di Carrara dall'origine
alla Restaurazione: docenti e materiale didattico*

125

Paolo Pastres

*Gli elogi annuali all'Accademia di Venezia dal 1808 al 1866:
una forma di Storia dell'arte, tra erudizione e celebrazione*

141

Cristina Frulli

*La Storia dell'arte all'Accademia di Firenze come storia educativa e civile:
una traccia negli anni postunitari e in Camillo Jacopo Cavallucci*

157

Francesca Lui

*«A lume aperto». Estetica, Storia dell'arte e prassi artistica a Bologna
tra due secoli. La figura del Segretario dall'Accademia Clementina
all'Accademia di Belle Arti*

171

Alberto Giorgio Cassani

*Dal Bello ideale al Vero (ideale?). La difficile conquista della Storia
nei "Discorsi parenetici" dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna*

185

Federica De Rosa

*L'insegnamento storico-artistico nell'Accademia di Napoli.
Origini, pratiche e tracce materiali nella prima metà dell'Ottocento*

199

Roberto Sani

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti dall'Unità alla riforma Gentile del 1923*

219

Susanne Adina Meyer

*L'insegnamento della Storia dell'arte nelle Accademie e Istituti
di Belle Arti (1923-1943)*

231

Nicoletta Leonardi

*Fotografia e Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera
nell'Ottocento: il caso di Giuseppe Mongeri*

243

Greta Plaitano

*Tracce per una storia della fotografia proiettata. Le diapositive
per la Storia dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

263

Edoardo Sala

«Parlare ad essi con linguaggio appropriato a pittori, a scultori, a decoratori». L'insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia di Brera: la docenza di Giulio Carotti (1902-1922)

275

Alessandro Botta

«Il professore [...] non deve essere il critico ma bensì lo storico dell'arte». Storia dell'arte all'Accademia Albertina, 1885-1900

291

Pietro Roccasacca

Notizie dei Professori di Storia dell'arte alle Belle arti di Roma reperibili nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma

309

Susanna Ragionieri

La costruzione della Storia dell'arte contemporanea italiana e le difficoltà dell'Accademia nelle Biennali del 1948 e 1950: il caso fiorentino

321

Francesco De Carolis

La Storia dell'arte e i corsi speciali istituiti tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento all'Accademia di Belle Arti di Firenze

333

W. J. T. Mitchell

The Academy in a State of Siege: Pictures of an Institution

343

L'arte italiana tra promozione e conservatorismo nelle aule e nelle sale della Royal Academy of Arts di Londra

This essay examines the ambivalent status of Italian art within the Royal Academy of Arts in London, from its foundation in 1768 through the early twentieth century. While antique sculpture and, subsequently, the Italian old masters — above all Raphael and Michelangelo — were canonized as the normative foundation of British artistic training, through pedagogical models such as Reynolds's Discourses, the teaching collections, and the Grand Tour-inspired Travelling Scholarships, contemporary Italian art received comparatively inconsistent and unstable critical recognition. The essay argues that this asymmetry was not incidental but the result of deliberate institutional choices — in acquisitions, exhibitions, and teaching practice — that fixed Italian art to its Renaissance apex and shaped British perceptions of both artistic canon and modernity for over a century.

All'interno del dibattito artistico sviluppatosi in Gran Bretagna tra l'ultimo quarto del XVIII secolo e gli inizi del XX, l'Italia venne a occupare una posizione tanto centrale quanto problematica, configurandosi simultaneamente come origine mitica e fondativa dell'arte europea e come termine di confronto spesso ingombrante, se non apertamente contraddittorio, nel processo di definizione di una moderna identità culturale nazionale britannica. L'ammirazione profonda e duratura dapprima per la scultura antica – intesa non soltanto come esito formale, ma anche come fulcro simbolico e culturale dell'esperienza del Grand Tour¹ – e, in un secondo momento, per gli *old masters* italiani, progressivamente assunti come incarnazione di un ideale estetico e morale ritenuto universale e senza tempo, contribuì infatti a fissare un'immagine dell'arte italiana rigidamente ancorata al passato, destinata a esercitare un'influenza determinante sulla ricezione, spesso problematica, delle sue manifestazioni più recenti.

In questo quadro complesso, mentre le opere di maestri quali Raffaello, Michelangelo e Tiziano, cui si sarebbero aggiunti in una fase successiva i cosiddetti “primitivi”, venivano sistematicamente studiate, collezionate ed esposte come fondamento imprescindibile della cultura visiva britannica e come repertorio normativo per la formazione artistica, l'arte italiana contemporanea si trovava invece frequentemente a essere valutata secondo parametri critici oscillanti e talvolta incoerenti, risultando ora oggetto di curiosità episodiche, ora destinataria di riconoscimenti effimeri, senza tuttavia riuscire a conquistare una stabile e condivisa legittimazione sul piano critico e istituzionale². È in tale contesto che la Royal Academy of Arts di Londra si configura come un osservatorio privilegiato per l'analisi di queste dinamiche asimmetriche che, sebbene finora

solo parzialmente esplorate dalla ricerca storico-artistica, risultano determinanti per comprendere la centralità dell'Academy come autorità regolatrice del gusto e come garante di una continuità ideale tra la grande tradizione europea e le aspirazioni artistiche della nazione britannica per più di un secolo, ma soprattutto il ruolo svolto dall'istituzione nella costruzione di un progetto educativo e identitario di lungo periodo. Tale orientamento trovò espressione concreta tanto nelle pratiche pedagogiche dell'istituzione quanto nelle politiche di acquisizione e di esposizione delle sue collezioni, che privilegiarono sistematicamente opere e modelli riconducibili a una visione canonica del Rinascimento italiano, rafforzando l'idea di un'arte italiana sostanzialmente conclusa nel suo momento di massima perfezione. È proprio a partire da questa tensione tra valorizzazione del passato e marginalizzazione del presente che diventa possibile leggere in modo più articolato il rapporto della Royal Academy con l'arte italiana, non come semplice riflesso di un gusto diffuso, ma come il risultato di scelte istituzionali precise, destinate a incidere profondamente sulla costruzione del canone, sulle modalità di insegnamento e, più in generale, sulla percezione della modernità artistica in ambito britannico.

Per comprendere le ragioni storiche di questo fenomeno, è necessario ripercorrere le origini della Royal Academy, fondata nel 1768 con l'ambizione di affermarsi come principale centro di formazione artistica in Gran Bretagna e come garante di un ideale estetico e morale fondato sullo studio dell'antico (Fig. 1)³. Fin dai primi anni, fu la scultura antica, conosciuta attraverso i Grand Tours, ad essere deputata come elemento fondativo per la definizione di un'identità culturale nazionale britannica e per la costruzione di una scuola d'arte autoctona. In un contesto profondamente permeato dal culto del classico, la Gran Bretagna mirava non solo ad assimilare valori artistici attraverso lo studio e la raccolta di scultura antica, ma soprattutto ad affermare il proprio prestigio culturale sul continente⁴.

Ecco quindi che lo studio e la copia da originali – pochi in realtà, almeno fino all'arrivo dei marmi Elgin – ma soprattutto da calchi di sculture celebri come l'*Ercole Farnese* o il *Torso del Belvedere*, costituivano la base del curriculum di ogni studente fin dal primo ingresso nelle aule della Royal Academy. Fu proprio il primo presidente, Sir Joshua Reynolds, a incentivare nei suoi *Discourses* lo studio delle sculture e dei calchi, sostenendo che il reiterato studio e copia di questi fosse la chiave per comprendere l'essenza della forma umana e la reale semplicità della natura⁵. Non sorprende quindi che, attraverso l'osservazione di queste opere, spesso ammirate di notte al solo lume di candela, per accentuare gli effetti del chiaroscuro (Fig. 2), gli studenti venissero incoraggiati non soltanto alla pratica scultorea, ma soprattutto allo studio approfondito dell'anatomia mediante il disegno. La pressoché esclusività dello studio dell'antico rimase

sostanzialmente invariata almeno fino all'istituzione della School of Painting nel 1816, che progressivamente accolse nelle aule dell'Academy anche gli *Old Masters* italiani, inizialmente provenienti dalle prestigiose collezioni della Dulwich Picture Gallery. Tuttavia, le prime avvisaglie di tale apertura si erano già manifestate nei due decenni successivi alla fondazione, sia a livello collezionistico sia in ambito didattico: si ricordi, ad esempio, che lo scultore Joseph Wilton, succeduto all'italiano Agostino Carlini nel ruolo di *keeper* della Royal Academy il 5 novembre 1790⁶, aveva portato con sé, al ritorno da un soggiorno di studio in Italia finanziato dal facoltoso Duca di Richmond⁷, alcuni calchi di sculture rinascimentali, tra cui quelli della Testa del *San Giorgio* e del *San Giovanni* di Donatello – rispettivamente da Orsanmichele e dall'antica facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze – probabilmente il primo esempio di calchi da opere rinascimentali giunti in Gran Bretagna⁸. Su queste basi, seguendo un modello già consolidato in Francia, seppur con risorse più limitate, nei decenni successivi la Royal Academy affiancò allo studio di copie in Gran Bretagna la possibilità per gli studenti di completare la propria formazione in Italia, promuovendo, a partire dal 1771, mediante le cosiddette 'Travelling Scholarships', premi e borse di studio che consentivano ai giovani studenti più meritevoli di viaggiare all'estero per ammirare direttamente i capolavori delle scuole antiche e rinascimentali immergendosi nei luoghi che ne avevano dato origine⁹. L'esperienza italiana sia attraverso la visione diretta delle opere in centri come Roma, Firenze e Venezia sia attraverso le collezioni istituzionali inglesi, divenne così un requisito imprescindibile per la piena maturazione e aggiornamento dell'artista britannico¹⁰.

Fu tuttavia l'arrivo di un nucleo selezionato di opere originali del XV e XVI secolo a stimolare un rinnovato interesse per una stagione artistica che, fino ad allora, era rimasta in gran parte poco indagata e non pienamente compresa. A partire dagli anni Settanta del Settecento, capolavori del cosiddetto High Renaissance come il cartone leonardesco raffigurante la *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* (1506-08 ca.) – noto come *Burlington House Cartoon*, giunto probabilmente nelle collezioni della Royal Academy entro il 1779 (Fig. 3) dopo il passaggio dalla collezione Sagredo di Venezia e l'acquisto, nel 1763, da parte del collezionista inglese Robert Fullerton Udny – e il cartone raffigurante *Leda e il Cigno* – proveniente dalla raccolta di William Lock the Elder e ad oggi attribuito a Rosso Fiorentino, ma allora ritenuto opera autografa di Michelangelo – entrarono a far parte del patrimonio della Royal Academy, assumendo rapidamente un ruolo centrale nella costruzione di una vera e propria 'teaching art collection', pensata non solo come strumento didattico, ma anche come elemento distintivo dell'identità culturale dell'istituzione¹¹. In questo contesto si colloca la prestigiosa acquisizione del *Tondo Taddei* di Michelangelo, destinata a segnare un momento

di svolta per le collezioni dell'Academy. Considerata forse la più importante opera scultorea dell'High Renaissance ad oggi mai giunta in Gran Bretagna, la scultura fu acquistata a Roma nel 1822 da Sir George Beaumont, dopo aver versato una somma considerevole a Jean-Baptiste Vicar, già supervisore delle spoliazioni napoleoniche¹². Donata da Beaumont stesso alla Royal Academy nel 1830, dove arrivò lo stesso anno, con l'esplicito intento di renderla accessibile agli studenti, l'opera divenne uno dei principali modelli di studio per intere generazioni di artisti, e la cui fortuna all'interno dell'istituzione è testimoniata dalle numerose copie e studi che ne furono tratti, tra i quali è doveroso ricordare il rapido schizzo realizzato da John Constable nel 1830, oggi parte degli archivi della Royal Academy (Fig. 4)¹³.

L'acquisizione del *Tondo* michelangiolesco non era casuale. Nonostante infatti l'attenzione fosse dichiaratamente rivolta allo studio dell'antico almeno fino al primo decennio del XIX secolo, la figura di Michelangelo occupava sin dalla fondazione della Royal Academy una posizione di assoluto rilievo all'interno del sistema dei modelli di riferimento dell'istituzione, una centralità che si manifestava non solo sul piano teorico, ma anche attraverso una precisa strategia simbolica volta a inscrivere l'artista nel pantheon fondativo dell'Academy. Il suo ritratto scultoreo, realizzato da Joseph Wilton, era infatti collocato come decorazione della chiave di volta dell'arco d'ingresso della seconda prestigiosa sede dell'istituzione a Somerset House, configurandosi come un segno visivo denso di valore emblematico, destinato a sancire l'adozione di un ideale di grandezza artistica fondato sulla continuità tra classicità e modernità¹⁴. Fu tuttavia soprattutto attraverso l'insegnamento di Reynolds, sistematizzato nei celebri *Discourses*, che la figura di Michelangelo venne progressivamente elevata a modello assoluto, fino a diventare un punto di riferimento imprescindibile per intere generazioni di artisti britannici, chiamati a misurarsi con un'idea di arte che faceva della forza inventiva, dell'energia del disegno e della capacità di trascendere la mera imitazione della natura i propri principi fondanti. Reynolds, infatti, considerava il Genio italiano come il «fondatore e padre dell'arte moderna», un artista che, studiando la scultura antica, era riuscito, «per la divina energia della propria mente», a condurla «direttamente al più alto grado di perfezione possibile»¹⁵. In questa prospettiva, Michelangelo incarnava la possibilità di trasformare lo studio dell'antico in un atto creativo autonomo, capace di rendere operativa la facoltà inventiva dell'artista e di proiettare la scultura verso una dimensione pienamente moderna.

All'interno di questo quadro teorico, tuttavia, Michelangelo non esauriva da solo l'orizzonte dei modelli accademici, ma veniva posto in dialogo costante con la figura di Raffaello, che finì per assumere un ruolo altrettanto centrale, sebbene

diverso per funzione e valenza pedagogica. Se Michelangelo rappresentava l'apice della tensione espressiva e dell'energia creativa, Raffaello incarnava invece un ideale di equilibrio, misura e armonia compositiva, qualità che agli occhi di Reynolds rendevano la sua opera particolarmente adatta a fungere da riferimento normativo per la formazione degli studenti dell'Academy e per la trasmissione di un gusto artistico fondato sulla sintesi delle eccellenze del passato. Questa gerarchia emerge con particolare chiarezza in uno dei *Discourses* pronunciati il 5 dicembre 1772, in cui Reynolds articolava un confronto diretto tra i due maestri:

«L'eccellenza di questo straordinario artista [Raffaello]» osservava Reynolds, «risiedeva nella proprietà, nella bellezza e nella maestà dei suoi personaggi, nell'ingegnosa costruzione delle composizioni, nella correttezza del disegno, nella purezza del gusto e nella capacità di assimilare e piegare alle proprie finalità le concezioni altrui. Nessuno lo superò in quel giudizio che seppe unire alle sue osservazioni della natura l'energia di Michelangelo e la bellezza e semplicità dell'antico. Alla domanda su chi dovesse occupare il primo posto, Raffaello o Michelangelo, occorre dunque rispondere che, se tale primato spetta a colui che riuni in sé una combinazione più ampia delle qualità più elevate dell'arte, allora Raffaello deve essere posto al primo rango. Ma se, come sostiene Longino, il sublime – in quanto suprema eccellenza cui possa giungere la composizione umana – compensa largamente l'assenza di ogni altra bellezza e redime ogni altra mancanza, allora è Michelangelo a esigere la preferenza. Questi due uomini straordinari portarono alcune delle più alte eccellenze dell'arte a un grado di perfezione probabilmente mai raggiunto prima; e certamente non sono mai stati né eguagliati né superati da allora»¹⁶.

Nel corso dell'Ottocento, il rapporto con gli Old Masters italiani si intensificò e si trasformò, mostrando, accanto all'ammirazione, nel solco di Reynolds, per i maestri del Rinascimento maturo, un crescente interesse per i cosiddetti "primitivi". In questo processo, un ruolo determinante fu svolto sul suolo britannico da istituzioni londinesi come la National Gallery, fondata nel 1824 e ospitata in un nuovo edificio appositamente costruito in Trafalgar Square su progetto dell'architetto, nonché Academician, William Wilkins. Negli anni successivi, la collaborazione tra la National Gallery e la Royal Academy fu resa possibile non solo grazie alla scelta di trasferire la nuova sede della seconda proprio all'interno della East Wing della prima a partire dal 1837 – indirizzo che manterrà fino al 1868, quando l'Academy si trasferì definitivamente in Burlington House in Piccadilly – ma soprattutto attraverso figure come l'artista e uomo di cultura Charles Lock Eastlake. Già Academician dal 1830, appena eletto *keeper* della National Gallery nel 1843, ruolo che manterrà fino al 1847, per poi diventare il primo direttore dell'istituzione dal 1850 al 1855, Eastlake orientò la propria politica di acquisizioni verso la costruzione di una collezione storicamente organica, con particolare attenzione alle scuole italiane di alta epoca, rappresentando coerentemente la

genesi e lo sviluppo della pittura rinascimentale dalle esperienze trecentesche fino ai vertici del Cinquecento, includendo opere di artisti allora poco noti in Gran Bretagna come Lorenzo Monaco o Fra Angelico¹⁷.

Furono proprio gli anni di adiacenza architettonica tra la Royal Academy e la National Gallery a conferire all'interazione tra formazione accademica e collezione pubblica un valore decisivo, poiché gli allievi delle varie Schools venivano incoraggiati a copiare e studiare i dipinti italiani esposti, esercitando disegno e composizione attraverso il confronto diretto con gli originali, trasformando la visita al museo in un'estensione concreta dell'esercizio didattico. Prima dell'arrivo di Eastlake, infatti, la collezione di Old Masters del primo Rinascimento italiano era limitata alla sola *Pietà* di Francesco Francia (Fig. 5), originariamente parte sommitale della *Pala Buonvisi*, opera che offriva, seppur in parte, un assaggio del valore della produzione artistica nella penisola italiana nei decenni e delle generazioni di artisti immediatamente precedenti a Raffaello e Michelangelo¹⁸. Questo quadro cambiò in maniera sostanziale nel 1848 con l'acquisizione dei due pannelli laterali raffiguranti *Santi adoranti* facenti parte dell'Altare di San Benedetto di Lorenzo Monaco, collocato originariamente nella chiesa fiorentina di Porta a Pinti, e provenienti dalla collezione del politico liberale inglese William Coningham (Fig. 6). Allora attribuiti a Taddeo Gaddi, queste opere portarono all'attenzione un modello di purezza formale e intensità spirituale inediti, non ancora codificati agli occhi di molti artisti britannici, e che, accentuato dalla ricca tavolozza e dallo sfavillio della foglia oro, colpì profondamente l'immaginario dei giovani pittori, in particolare di un gruppo di 'ribelli' che nello stesso anno avrebbe fondato la cosiddetta Pre-Raphaelite Brotherhood. Il movimento, in opposizione alla rigida ortodossia accademica 'raffaellita' reynoldsiana, trovava infatti nella riscoperta dell'arte italiana primitiva la propria principale fonte d'ispirazione non solo artistica, ma anche etica e morale¹⁹. A rafforzare ulteriormente questo mutamento di sensibilità contribuì, in parallelo, sia la graduale riscoperta, fin dalla fine del XVIII secolo, delle opere di Dante Alighieri²⁰, che la diffusione di una vasta letteratura dedicata al Trecento e Quattrocento, della quale basterebbe citare gli *Sketches of the History of Christian Art* di Lord Lindsay (1847) e i *Sacred and Legendary Art* di Anna Jameson (1848), nonché la prima traduzione in inglese delle *Vite* del Vasari curata da Eliza Foster nel 1851, fino ai celebri *Modern Painters* di John Ruskin (1843-1860)²¹. Tale produzione critica non si limitò a sottolineare una maggiore attenzione alla spiritualità dell'immagine, allineandosi a simili riscoperte in ambito europeo, come nel caso dei Nazareni in Germania e del Purismo in Italia, ma contribuì a sensibilizzare un pubblico sempre più ampio alla concezione dell'arte italiana come un processo storico, non riducibile ai soli maestri del High Renaissance, consolidando così il ruolo di questa tradizione

come punto di riferimento imprescindibile non solo per gli artisti, ma anche per critici e storici dell'arte del tempo²².

Se la riscoperta dell'arte italiana primitiva aveva inizialmente agito come una forza centrifuga, alimentando pratiche artistiche e posizioni critiche apertamente antagoniste alla rigida ortodossia accademica, nel corso dei decenni successivi essa venne progressivamente assorbita, normalizzata e rielaborata all'interno della Royal Academy attraverso un processo di riforma interna che trovò nella figura di Frederic Leighton il proprio principale artefice e mediatore istituzionale. Considerabile sia erede che riformatore dell'ideale reynoldsiano, Leighton, formatosi tra Germania, Italia e Francia, incarnò un cosmopolitismo artistico e intellettuale in cui l'Italia costituiva una fonte di ispirazione costante e imprescindibile e, già al momento della sua nomina ad Associate Academician nel 1864 e della successiva elezione a pieno accademico nel 1868, egli aveva elaborato una poetica in cui la monumentalità classica e, soprattutto, michelangiolesca si coniugavano con la ricerca cromatica della pittura primo-rinascimentale, soprattutto da Lorenzo Monaco²³. Eletto presidente dell'istituzione nel 1878, Leighton intraprese un'intensa opera di riforma dell'insegnamento, promuovendo un approccio più dinamico e sperimentale che, pur continuando a guardare agli antichi maestri italiani e, in un certo senso, prendendo le mosse dall'eredità di Reynolds, attribuiva particolare rilievo al modellato e alla plasticità della forma, derivati soprattutto dallo studio della scultura rinascimentale, che egli aveva avuto modo di osservare dal vivo, in particolare a Firenze, durante uno dei suoi molti soggiorni in Italia; inoltre, Leighton aprì progressivamente le aule dell'Academy ai contatti con l'estero, promuovendo l'aggiornamento degli studenti nei confronti soprattutto dell'arte accademica francese, nonché nutrendo profonda curiosità per le più recenti scoperte scientifiche in ambito ottico e cromatico, un orientamento che l'artista esprime sia figurativamente che tecnicamente in celebri dipinti come *Flaming June* (Fig. 7) e che contribuirono a consolidare ulteriormente il ruolo della Royal Academy come crocevia tra tradizione e modernità²⁴.

Tuttavia, la persistente centralità dell'Italia come modello storico e formativo non si tradusse, tuttavia, in una corrispondente apertura nei confronti degli artisti italiani contemporanei, la cui presenza nel panorama culturale britannico rimase a lungo incerta e marginale. Tale scarto tra ammirazione per l'eredità artistica del passato e diffidenza verso l'Italia 'vivente' si iscriveva in una più ampia ambiguità culturale che investiva non soltanto gli artisti italiani del tempo, che faticavano a trovare un pieno riconoscimento e un'effettiva possibilità di inserimento in Gran Bretagna, ma che si espandeva al concetto di italianità nel suo complesso, influenzando non soltanto la ricezione delle opere, ma anche

la percezione sociale e visiva degli italiani nella Londra del XIX secolo. Uscendo per un momento dalle sale della Royal Academy, resta opportuno soffermarsi brevemente sulla percezione degli italiani nella Londra ottocentesca, dove essi costituivano una comunità numerosa e ben radicata, concentrata in particolare nell'area di Holborn, al tempo abitata prevalentemente da migranti provenienti dall'Italia meridionale²⁵. L'immagine dell'italiano agli occhi della società britannica si configurava come profondamente ambigua e contraddittoria: da un lato, nei dipinti inglesi di ispirazione rinascimentale o classicheggiante, l'idea di una gloriosa Italia del passato veniva evocata attraverso la raffigurazione di dame eleganti e cavalieri che animavano interni immaginari dal gusto spiccatamente gothic revival, oppure come matrone pompeiane ritratte nel pieno di un "dolce far niente" coccolato dal calore e dalla luce del Mediterraneo; dall'altro, i discendenti di quella civiltà antica che aveva dato i natali a figure come Cesare o Dante, apparivano talvolta come eroi contemporanei, investiti di un'aura epica e morale. Di tale ammirazione rimane una testimonianza particolarmente eloquente nel poco noto ritratto di Giuseppe Garibaldi che il pittore inglese George Frederic Watts iniziò nel 1864 (Fig. 8), senza mai portarlo a compimento. Nel dipinto, la figura del patriota italiano emerge dal buio dello sfondo come un'apparizione luminosa, secondo un'impostazione iconografica e coloristica di ascendenza 'tizianesca' che contribuisce a conferire al patriota un carattere leggendario, capace di restituire il carisma dell'uomo che proprio in quell'anno aveva profondamente colpito l'immaginario londinese, incantando le folle accorse numerose per salutarlo al suo arrivo nella capitale britannica. Nel secondo Ottocento, tuttavia, l'immaginario popolare britannico nei confronti degli italiani subì un progressivo slittamento, orientandosi verso una rappresentazione alternativa, incentrata sulle figure umili della comunità italiana residente a Londra, divenute emblema di un'Italia rurale e impoverita, da un lato oggetto di disprezzo sociale e, dall'altro, impiegata come motivo iconografico dotato di una particolare forza suggestiva. Un esempio significativo di questa tendenza è offerto dal dipinto *A Woman of San Germano* (Fig. 9) del pittore inglese Robert Braithwaite Martineau, allievo del Preraffaellita William Holman Hunt. Presentato alla Royal Academy nel 1864, il dipinto raffigura, secondo un'impostazione assimilabile a una moderna Maternità, una contadina in abiti tradizionali campani, originaria della zona di San Germano, l'odierna Monte Cassino, cementando un tipo di immaginario certamente influenzato da visioni parziali e stereotipate nei confronti degli abitanti del Bel Paese.

In un contesto culturalmente così complesso, è inevitabile che l'artista italiano del tempo si trovasse in evidente svantaggio anche dal punto di vista artistico, soprattutto all'interno dell'ambiente ufficiale esclusivo che la Royal Academy incarnava nella sua forma più autorevole. Non sorprende quindi che la presenza

di artisti italiani nelle sale di questa istituzione, seppur costante, risultasse piuttosto contenuta e, quando non premiata da un meritato successo, spesso breve e immediato, fosse accompagnata da giudizi tutt'altro che favorevoli. Il dato numerico è significativo: nel corso dell'Ottocento, il numero complessivo di artisti italiani che presentarono le proprie opere non superò le 200 unità, a fronte dei 525 artisti (inglesi e pochi stranieri) presentati nel solo 1817 – anno dell'acclamata presenza delle opere di Antonio Canova nelle sale della Royal Academy – e dei 1.226 sia inglesi che stranieri del 1896, anno della morte del presidente Frederic Leighton; numeri che se sommati alle migliaia di opere esposte annualmente, sottolineano quanto fosse arduo per gli italiani inserirsi nel circuito ufficiale britannico²⁶. Nella maggior parte dei casi, infatti, l'arte italiana contemporanea veniva compresa soltanto in maniera parziale, come dimostra in modo emblematico l'uso dell'espressione *Modern Italian Art* e simili, frequentemente adottata nel contesto artistico e giornalistico britannico del tempo per designare in senso lato la produzione artistica del Regno d'Italia, intesa soprattutto come categoria residuale e oppositiva rispetto all'arte degli antichi maestri²⁷. Tale definizione, tuttavia, si collocava in una prospettiva concettuale profondamente diversa, e per molti aspetti inconciliabile, rispetto al significato di *moderno* e di *modernità* così come veniva elaborato ed esperito dagli artisti italiani dell'epoca, rivelando uno scarto interpretativo che contribuì in modo significativo a fraintendere la reale portata delle trasformazioni in atto. In Gran Bretagna, infatti, l'espressione *Modern Italian Art* finì spesso per assolvere una funzione essenzialmente compensatoria di fronte a una conoscenza lacunosa, se non addirittura assente, delle più recenti e radicali novità artistiche sviluppatesi nella penisola, mascherando sotto una formula apparentemente inclusiva una sostanziale difficoltà di comprensione critica. Se da un lato, anche grazie all'impulso educativo e sistematizzante esercitato da istituzioni quali la Royal Academy, la cultura artistica britannica aveva maturato una profonda familiarità con le specificità territoriali e regionali che caratterizzavano l'arte italiana tra il XIV e il XVI secolo, accuratamente ordinate dagli studiosi secondo criteri geografici e ricondotte a 'scuole' e 'botteghe' ben definite, dall'altro lato la stessa cultura, pur riconoscendo all'arte italiana una forma di modernità in quanto distinta e successiva alla tradizione degli *Old Masters*, continuava a incontrare notevoli difficoltà nel coglierne la reale essenza teorica ed estetica, nonché le implicazioni storiche e culturali più profonde. Ciò inoltre fu in larga misura il risultato di una visione parziale e decontestualizzata delle opere d'arte italiane, frequentemente presentate in mostre ed esposizioni internazionali che solo raramente restituivano la complessità del mosaico culturale della penisola. In Italia, al contrario, dove persisteva una consapevolezza acuta delle specificità regionali e

culturali, la nozione britannica di *Modern Italian Art* e la comprensione indigena del concetto di *modernità* divergevano in maniera marcata. Per gli artisti italiani dell'Ottocento, infatti, il *moderno* non coincideva semplicemente con l'offerta di alternative agli *Old Masters* della tradizione nazionale, ma si configurava soprattutto come una presa di posizione originale e anti-accademica, adottata da un numero consistente di artisti in opposizione tanto alla stagnazione culturale di certe accademie di belle arti quanto ai dettami del cosiddetto "gusto ufficiale", che spesso limitavano l'espressione dell'individualità artistica²⁸. Tale risveglio culturale segnò inoltre un progressivo superamento delle restrizioni imposte da quella frammentazione artistica che, nonostante l'unificazione nazionale, continuava a caratterizzare la penisola italiana. In questo contesto, il "moderno" venne rapidamente associato alle nozioni di "internazionale" e "cosmopolita", divenendo il segno distintivo del carattere innovativo dell'arte italiana nella sua crescente capacità di trascendere confini geografici e regionali, evoluzione che condusse, soprattutto a partire dagli anni post-unitari, a un dialogo sempre più intenso con le correnti artistiche internazionali e, in ultima analisi, a un processo di progressiva deprovincializzazione²⁹.

All'interno di questa dinamica oscillante tra riconoscimento e critica aspra, tra fascinazione e sospetto, emergono con particolare evidenza due casi emblematici, destinati a rivelare in modo paradigmatico le ambiguità dell'accoglienza riservata agli artisti italiani in Gran Bretagna attraverso tutto il XIX secolo: Antonio Canova e Giovanni 'Nino' Costa. Nel caso del primo, la ricezione della sua opera scultorea in Gran Bretagna fu caratterizzata da una persistente ambivalenza, oscillando tra una celebrazione quasi unanime del suo virtuosismo tecnico e una sistematica tendenza a ridimensionarne la portata creativa, spesso percepita come una minaccia per l'affermazione di un'arte "nazionale" e autenticamente "britannica"³⁰, soprattutto in relazione a colui che sarebbe divenuto il suo principale antagonista nel campo della scultura, Francis Chantrey in occasione dell'edizione del 1817 dell'Esposizione Annuale della Royal Academy³¹. Costa, al contrario, pur godendo dell'ammirazione di una cerchia ristretta ma influente di collezionisti e intellettuali inglesi e americani, tra i quali figurava Frederic Leighton, non riuscì mai a ottenere un riconoscimento pienamente istituzionalizzato, rimanendo sistematicamente escluso dalle sale della Royal Academy e confinato ai margini di quel circuito ufficiale, al tempo stesso ambito ed esclusivo, che continuava a definire i parametri del successo artistico in ambito britannico.

Per quanto concerne il primo caso, tra i settantuno lavori scultorei presentati all'Esposizione del 1817, le opere di Canova e di Francis Chantrey, collocate fianco a fianco nella cosiddetta *Life Room* dell'Academy (Fig. 10), spazio deputato allo studio del nudo, si imposero come principali attrazioni dell'esposizione,

catalizzando un intenso dibattito critico che rifletteva la rinnovata visibilità della scultura nel secondo decennio del XIX secolo. Infatti, in un contesto in cui la scultura contemporanea aveva tradizionalmente occupato una posizione marginale rispetto alla pittura all'interno dell'Esposizione Annuale dell'Academy, nonostante l'indirizzo prettamente scultoreo con il quale l'istituzione londinese aveva avviato il proprio percorso didattico e culturale, il riconoscimento eccezionalmente accordato a questa disciplina nel 1817 segna un momento di svolta nella storia della scultura britannica³². Se tale rinnovato interesse era stato favorito, da un lato, dall'acquisto statale e dalla successiva esposizione al British Museum dei Marmi Elgin nel 1816, dall'altro derivava da un articolato dibattito, emerso proprio in quegli anni, sulle qualità ideali di una scultura britannica moderna, sempre più chiamata a confrontarsi non soltanto con le tradizioni antiche, ma anche con le esigenze della contemporaneità sia artistica che sociale³³.

In quell'occasione Canova presentò tre opere, tutte commissionate o acquisite da collezionisti britannici: un *Busto della Pace* (1814, Collezione privata) (Fig. 11), eseguito per John Campbell, barone di Cawdor, e due figure a grandezza naturale, *Hebe* (1808-1814) (Chatsworth House) e *Terpsichore* (1814-1816, Cleveland Museum of Art) (Fig. 12), quest'ultima realizzata per Sir Simon Haughton Clarke, 9th Baronet. È opportuno ricordare che la presenza di Canova all'Esposizione Annuale non era affatto casuale, ma il risultato di una fitta rete di relazioni personali e professionali, reciprocamente vantaggiose, che l'artista aveva intessuto nel corso degli anni con committenti, collezionisti e artisti britannici, contatti che si erano intensificati nuovamente dopo la parentesi imposta dalle guerre napoleoniche³⁴. Proprio esponenti dell'aristocrazia britannica, come il già citato Barone di Cawdor, si erano distinti per il loro impegno nel rimpatrio delle opere d'arte sottratte da Napoleone, vicenda che, come noto, aveva visto Canova ricoprire un ruolo centrale. Infatti, proprio la Royal Academy aveva organizzato una cena in onore dello scultore italiano nel 1815, riconoscendone l'importanza nel dibattito e nelle fasi dell'acquisto statale dei Marmi Elgin, dai quali l'artista aveva inoltre supervisionato la realizzazione di calchi³⁵.

Di fronte alla presenza ormai consolidata e istituzionalmente legittimata di Canova, la vera 'sensazione' scultorea del 1817 fu tuttavia rappresentata da un monumento commissionato a Francis Chantrey da Mrs Ellen-Jane Robinson in memoria della tragica scomparsa delle sue due giovani figlie, Ellen-Jane e Marianne. La forza emotiva della vicenda biografica che stava all'origine della commissione, dal commovente titolo *The Sleeping Children* (Fig. 13), unita alla capacità di Chantrey di tradurre il dolore provato in una forma di intensa e controllata commozione visiva, rese la scultura probabilmente l'opera più osservata e discussa dell'intera esposizione. Le testimonianze dei visitatori

riferiscono di un pubblico che tornava più volte nella *Life Room* per contemplare il monumento, di folle che si accalcavano attorno ad esso, tra cui madri visibilmente commosse, segno di un coinvolgimento emotivo che superava di gran lunga la consueta fruizione distaccata della scultura accademica³⁶.

L'esito non fu privo di implicazioni strategiche, se si considera che fu lo stesso Chantrey a intervenire attivamente nell'allestimento delle proprie opere e di quelle di Canova, quest'ultime collocate dall'inglese in aree meno visibili della *Life Room*, contribuendo in modo determinante alla costruzione visiva e comparativa del confronto tra i due scultori. L'artista britannico infatti aveva potuto osservare le sculture dell'italiano ben prima dell'esposizione del 1817. È significativo infatti marcare che subito dopo il loro completamento, Chantrey aveva chiesto espressamente ai committenti delle opere di Canova che queste passassero prima dal proprio studio londinese nella centralissima Eccleston Street, dove rimasero per un lungo periodo, un'occasione che permise a Chantrey di osservare queste da vicino, di studiarne attentamente la resa materica, la raffinatezza formale e l'unicità espressiva, maturando una conoscenza approfondita dell'estetica canoviana che si sarebbe rivelata decisiva nel definire, per contrasto, una propria strategia artistica alternativa³⁷.

Le opere mitologiche e allegoriche di Canova continuarono a essere generalmente ammirate e soprattutto collezionate in Gran Bretagna per la grazia classica e per l'eccezionale perizia tecnica. In particolare la rappresentazione della giovinezza eterna in *Hebe* (Fig. 14), che poco tempo dopo entrerà a far parte delle prestigiose collezioni di William Spencer Lord Cavendish, VI Duca di Devonshire³⁸, venne giudicata altamente efficace non soltanto per la qualità dei materiali impiegati, ma soprattutto per quella sensibilità con cui l'artista seppe manipolarli, producendo effetti di elegante leggerezza e delicatezza capaci di suggerire quella carnosità, o *fleshiness* come veniva definita dagli inglesi, osservata nelle sculture antiche ed emulata dalle superfici canoviane³⁹. Proprio questa adesione a un ideale di bellezza classicamente inteso, tuttavia, finì per collocare l'opera di Canova al centro di una lettura critica fortemente segnata da istanze di nazionalismo britannico: nel raffronto tra i due scultori, il discorso critico finì per costruire le loro poetiche come termini antitetici, opponendo, da un lato, l'arte idealizzata e distante dalla natura di Canova, immagine di un cosmopolitismo culturale fondato sulla celebrazione ed emulazione del mito e dell'antico; dall'altro, la sensibilità più emotiva e concreta di Chantrey, radicata nella dimensione domestica, capace di intercettare un pubblico nazionale più ampio e rivendicare quindi una maggiore originalità, in accordo con le tendenze socio-culturali del tempo, decretando infine il trionfo dell'inglese, che fu eletto Accademico l'anno successivo⁴⁰. Il monumento alle figlie Robinson colpì gli

spettatori perché, come osservò la critica contemporanea, «non solo esercita un dominio supremo sul cuore, ma risveglia le immagini più vive e pensierose della fantasia attraverso le nostre sensibilità»⁴¹, consacrando l'approccio di Chantrey, fondato sul primato del *pathos* e sulla centralità della dimensione domestica rispetto alle convenzioni neoclassiche, come espressione paradigmatica di ciò che venne ormai riconosciuto come una scultura autenticamente britannica⁴². Tale dicotomia, tuttavia, si rivelava in larga misura una costruzione discorsiva, alimentata più dalla stampa e dalla critica che da un effettivo antagonismo tra i due artisti, se si considera che proprio all'indomani di questo confronto espositivo, Chantrey intraprese nel 1819 il suo primo viaggio in Italia, visitando Roma, e facendo più volte visita allo studio di Canova, del quale ammirava profondamente l'opera, riconoscendone implicitamente l'autorità e la centralità nel panorama scultoreo europeo⁴³.

Con l'esempio di Canova è possibile dunque cogliere come, anche per un artista italiano di fama internazionale, le dinamiche di affermazione rimanessero complesse e tutt'altro che scontate, spesso messe in discussione da narrazioni critiche e strategie espositive orientate a valorizzare istanze di identità nazionale. Ma cosa accadeva, invece, a coloro che, privi di una fama già consolidata, tentavano di inserirsi all'interno del circuito artistico ufficiale britannico? In questo senso, le vicende di Giovanni, detto Nino, Costa si rivelano particolarmente esplicative. La partecipazione di Costa alle esposizioni annuali della Royal Academy ebbe inizio con un debutto incerto nel 1869 e fu seguita, per quasi un decennio, da un riconoscimento pubblico e istituzionale di portata relativamente limitata. L'oscillante accoglienza riservata alle opere di Costa nel contesto artistico londinese tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo risultava tuttavia in parte bilanciata dal prestigio personale che l'artista aveva progressivamente consolidato, fin dagli anni Cinquanta, all'interno di un ristretto ma influente circolo di estimatori e sostenitori, comprendente figure di primo piano quali l'aristocratico nonché mecenate e uomo politico George Howard, IX Earl of Carlisle, il collezionista Stopford Augustus Brooke e il già citato Frederic Leighton⁴⁴. L'amicizia tra Leighton e Costa, avviata a metà degli anni Cinquanta, si tradusse nel tempo in una stima reciproca e in una significativa ricezione artistica che, nel caso di Leighton, si concretizzò anche nel ruolo di collezionista attento e promotore convinto dell'opera di Costa in Gran Bretagna. Il primo dipinto dell'artista a entrare nella collezione di Leighton fu *They Sleep by Day to Fish by Night* (*Dormono di Giorno per Pescare la Notte*, 1855) (Fig. 15), che, secondo la biografia di Costa, Olivia Rossetti Agresti, coincise anche con la prima vendita realizzata dall'artista italiano⁴⁵. La raccolta di Leighton, già particolarmente ricca di opere di artisti del XIX secolo quali Corot, Delacroix, Daubigny e Van Haanen, oltre che di pittori britannici come

Albert Moore, Burne-Jones, Alma-Tadema e George Mason, si arricchì nel corso degli anni di ulteriori nove dipinti di Costa, opere che sarebbero poi confluite nella celebre asta della collezione Leighton tenutasi a Londra nel luglio 1896, pochi mesi dopo la morte del collezionista, avvenuta all'inizio dello stesso anno⁴⁶. Nonostante l'elevato apprezzamento nutrito nei confronti di Costa e della sua ricerca artistica, Leighton manifestò tuttavia in più occasioni alcune riserve circa le possibilità di una piena ricezione pubblica delle opere dell'italiano nel contesto britannico, come emerge con chiarezza da una lettera del dicembre 1881 nella quale Costa informava il suo mecenate George Howard che «Egli [Leighton] crede che la mia arte che cerca di ritrarre un paese grigio e polveroso, non possa interessare ai figli della piovosa Albione»⁴⁷. Tale giudizio, che potrebbe apparire severo alla luce del rapporto di amicizia e stima reciproca tra i due, riflette in realtà la lucida consapevolezza di Leighton, già emersa nel decennio precedente, rispetto alla ricezione problematica e altalenante delle opere di Costa all'interno del circuito ufficiale londinese. Nel 1870, infatti, Leighton aveva espresso il proprio scetticismo circa l'*appeal* dell'approccio paesaggistico di Costa in Gran Bretagna in occasione dell'esclusione di due opere dell'Italiano dall'Esposizione della Royal Academy di quell'anno. Secondo Leighton, infatti, le pitture di Costa non rispondevano alle aspettative di un pubblico abituato a una rappresentazione convenzionale e idealizzata del *bel paese*: «Il quadro [...] non ha piaciuto per essere al pensare del Comitato un po' duro nel fare e un po' cupo e rigido nell'aspetto generale [...] Se tu esponessi ancora cerca di mettere nel tuo lavoro più brio – più ruggiada sul'erbe – più zeffiri nel cielo, più canto d'uccelli per modo di dire [...] La mia opinione del tuo talento rimane quale era ma temo da quello che vedo che il pubblico inglese non s'accomoda volentieri di un arte un poco ascetica e di un paese che non conosce e a cui, non conoscendolo, non crede quando lo vede»⁴⁸.

Ciò non implica, tuttavia, che l'arte italiana della seconda metà dell'Ottocento fosse del tutto assente dal panorama artistico britannico dell'epoca, tanto che le tracce di un interesse reale, seppur discontinuo e spesso circoscritto, iniziarono progressivamente a tradursi, soprattutto negli ultimi decenni del secolo, in forme di curiosità più consapevoli. Sebbene tali episodi si configurassero frequentemente come successi effimeri e privi di una reale istituzionalizzazione, l'attenzione riservata ad artisti quali Giovanni Segantini, Giovanni Boldini, Antonio Mancini, Giulio Aristide Sartorio e, in maniera particolarmente significativa, benché meteorica, al veneziano Giacomo Favretto, non può essere considerata marginale, poiché rivela l'esistenza di canali alternativi di ricezione e di legittimazione al di fuori del sistema accademico ufficiale⁴⁹. Tale interesse, infatti, non nacque all'interno della Royal Academy, stabilmente ancorata a una visione sostanzialmente nazionale e conservatrice dell'arte, ma prese forma in

contesti che si collocavano in aperta opposizione alla sua solennità e ai suoi limiti istituzionali, una resistenza alle istanze di rinnovamento che la stessa vicenda dei Preraffaelliti aveva già messo in evidenza a metà secolo. Furono piuttosto le damasche *Rooms* delle nuove gallerie commerciali, come quelle di Ernest Gambart o Arthur Tooth, e soprattutto la rivoluzionaria Grosvenor Gallery, a costituire spazi privilegiati di visibilità e sperimentazione per gli artisti intenzionati ad affermarsi in Inghilterra⁵⁰. Proprio presso la Grosvenor Gallery, le opere di Costa fecero la prima apparizione pubblica realmente significativa in Gran Bretagna, in occasione dell'esposizione inaugurale della galleria nel 1877.⁵¹ In questo contesto non-istituzionale, un artista come Segantini riuscì a conquistare un seguito di appassionati patrocinato dall'attività della Dowdeswell's Gallery di Londra, sostenuto dal collezionista anglo-olandese James Staats Forbes e inserito in una rete di scambi che lo collegava direttamente alla galleria del mercante Alberto Grubicy a Milano. Al contempo, Boldini si impose come ritrattista cosmopolita *à la mode*, "importato" a Londra da Parigi, ottenendo commissioni da famiglie dell'élite internazionale, quali i Vanderbilt, e da esponenti di primo piano dell'alta società britannica, tra cui Lady Colin Campbell; ma fu soprattutto la sua nutrita presenza all'interno della *Society of Portrait Painters*, fondata nel 1891 e divenuta uno dei centri più dinamici della scena artistica londinese di fine secolo, a garantirgli una notorietà ampia e trasversale, ben al di là dei circuiti specialistici⁵².

Nel complesso, tuttavia, la Royal Academy rimase costantemente un passo indietro nella ricezione dell'arte italiana contemporanea. Con l'avvento del nuovo secolo, l'atteggiamento dell'istituzione nei confronti dell'arte italiana si fece progressivamente più retrospettivo, rafforzando la propria predilezione per i grandi maestri del passato, in particolare nel periodo successivo al primo conflitto mondiale. La sua programmazione, sempre più condizionata da logiche di mercato e da un prudente equilibrio istituzionale, non riuscì a carpire tempestivamente, o, in alcuni casi, non intercettò affatto, le nuove tendenze provenienti dalla Penisola, primo fra tutti il Futurismo, che non varcò le soglie dell'istituzione prima della mostra del 1973, evidenziando in modo emblematico la distanza tra l'Academy e le avanguardie storiche italiane⁵³. Come osservava Enrico Somaré sulle pagine di *The Studio* nel 1927, la pittura italiana «cadde nell'oblio, come dimostra la scarsa considerazione che i critici stranieri le hanno riservato nelle loro storie generali dell'arte moderna»⁵⁴. In Italia, al contrario, il regime fascista tentò di restituirle visibilità attraverso la grande mostra *Italian Art at the Royal Academy* del 1930, che riuniva sessanta opere dell'Ottocento, con nomi di punta come Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Angelo Morbelli e Giovanni Segantini, con l'intento di riaffermare il prestigio dell'arte italiana successiva a Canaletto, più per finalità propagandistiche e di legittimazione culturale che per un effettivo progetto critico⁵⁵.

Come emerge da questa ricostruzione, la vicenda dei rapporti tra la Royal Academy e l'arte italiana restituisce l'immagine di un dialogo complesso, stratificato e spesso contraddittorio, nel quale l'Italia rappresentò, di volta in volta, un modello imprescindibile e un interlocutore spesso privilegiato e talvolta problematico per una cultura artistica britannica impegnata a definire e consolidare la propria identità nazionale. Se per tutto l'Ottocento la centralità dell'Italia quale luogo ideale dell'arte rimase parte integrante del modello educativo dell'Academy, la progressiva chiusura istituzionale nei confronti delle istanze più moderne e sperimentali dell'arte italiana rivela al contempo i limiti di un sistema incapace di coglierne pienamente la vitalità e le trasformazioni in atto, manifestando una tensione costante tra eredità e innovazione, tra ammirazione e distanza critica, che ha segnato in profondità la storia dei rapporti tra arte italiana e britannica nel lungo XIX secolo.

- 1 Sul tema, vedi C. Sicca e A. Yarrington, *Introduction*, in *The Lustrous Trade: Material culture and the history of sculpture in England and Italy, c. 1700-1860*, a cura di C. Sicca e A. Yarrington, Londra e New York, 2000, pp. 1-27; E. Chaney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, Londra e Portland, 1998; R. Sweet, *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, c.1690-1820*, Cambridge, 2012; e Andrew Wilton and Ilaria Bignamini, eds., *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio 1997 – 7 aprile 1997) a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Londra, 1996.
- 2 Vedi l'opinione di Maria Graham née Dundas, in Maria Graham, *Memoirs of the life of Nicholas Poussin*, Londra, 1820, p. xii-xiii: «Gli italiani sono niente in pittura. L'esempio di Canova ha traghettato tutti i talenti fra i suoi conterranei emergenti verso la scultura, e non esiste alcun pittore in Italia che [...] possa competere con alcuno dei nostri accademici» *trad. it.* l'autore. E, sulla fine del secolo, la recensione alla Italian Exhibition in London del 1888, in *The Pictures at the Italian Exhibition*, «Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art», 23 giugno 1888, p. 759: «[...] l'arte italiana moderna [...] deve [essere] giudicata [...] per i propri meriti e non per il prestigio dei grandi maestri del passato; benché dalla metà del Diciottesimo secolo fino ad anni più recenti, l'Italia non ha prodotto alcun artista di valore eccezionale. L'arte italiana moderna, sia in scultura che in pittura, è del tutto nuova» *trad. it.* l'autore.
- 3 Per una dettagliata storia della Royal Academy fin dalla sua fondazione, si rimanda al prezioso, seppur datato, W. Sandby, *The history of the Royal Academy of Arts from its foundation in 1768 to the present time*, Londra, 1862, al quale si farà spesso riferimento in questo saggio, insieme al più recente volume di studi *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018.
- 4 Questa aspirazione si tradusse in particolar modo in un'azione concreta e pragmatica culminata nel fenomeno della cosiddetta “marblemania”, ossia un'acquisizione quasi compulsiva di capolavori e frammenti di scultura antica. Cfr. A. Costarelli, *Canova e gli inglesi*, Cinisello Balsamo, 2022, pp. 90-92 e 106, A. Wickam, *The Schools and the practice of art*, in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, pp. 432-451 rif. pp. 432-433.

- 5 Vedi il *3rd Discourse* pronunciato agli studenti della Royal Academy il 14 dicembre 1770, in J. Reynolds, *Discourses on Art*, Chicago, 1891, p. 87.
- 6 Il ruolo, assimilabile ad una figura intermedia tra un Direttore, Custode delle collezioni e un moderno manager, fu istituito secondo il principio no. VII dello Statuto fondativo della Royal Academy, in Sandby, *The history of The Royal Academy of Arts*, p. 51.
- 7 Sulla prestigiosa collezione del Duca, si veda W. H. Mason, *Goodwood its house park and grounds with a catalogue raisonné of the pictures in the gallery of his Grace the Duke of Richmond K.G.*, Londra, 1839.
- 8 K. Eustace, *The dominance of sculpture*, in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, pp. 178-191, rif. p. 178. L'attuale collocazione di questi calchi è ignota. Una possibile idea di come dovesse apparire il calco della testa del *San Giorgio* eseguito da Wilton, può essere desunta da un ulteriore calco dall'opera di Donatello eseguito dalla fabbrica D. Brucciani & Co. commissionato dall'Academy probabilmente a seguito di un danneggiamento del primo esemplare, e ad oggi custodito nelle collezioni dell'istituzione londinese (n. inv. 03/1441).
- 9 Sandby, *The history of the Royal Academy of Arts*, p. 143: «It was in this year, 1771, that the 'Travelling Studentship' was established, the appointments being made from among the gold medal students, and the object being to afford those who gave promise of superior ability the means of studying their art abroad for three years – a great boon to aspiring artist».
- 10 Un forte impulso allo studio delle opere conservate nelle collezioni britanniche coincide con gli anni delle Guerre Napoleoniche, quando, in particolare tra il 1795 e il 1818, fu di fatti impedito a qualsiasi studente di recarsi all'estero per studio. Vedi Sandby, *The history of the Royal Academy of Arts*, p. 282.
- 11 Il cartone di Leonardo rimase nelle collezioni della Royal Academy fino al 1962, quando fu offerto all'asta e prontamente acquistato dall'Art Fund britannico, trovando definitiva collocazione nelle sale della National Gallery di Londra. Vedi R. Simon, *High Renaissance masterpieces: Michelangelo, Leonardo, and Rosso*, in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, pp. 454-59.
- 12 *Ivi*, p. 454.
- 13 Constable esprime tutto il proprio entusiasmo per l'arrivo dell'opera di Michelangelo in alcune lettere, una delle quali fu inviata dall'artista alla redazione della rivista *The Athenaeum* e pubblicata su questa il 3 luglio 1830. Cfr. J. Constable, *John Constable's discourses*, a cura di R.B. Beckett, Londra, 1970, pp. 78-80; e J. Constable, *John Constable's Correspondence: The Fishers*, ed. R.B. Beckett, Londra, 1968, p. 261.
- 14 Eustace, *The dominance of sculpture*, p. 182.
- 15 Vedi il *10th Discourse*, pronunciato il 10 dicembre 1790, in Reynolds, *Discourses*, pp. 358-359. Trad. it. l'autore.
- 16 Reynolds, *Discourses*, p. 133. Trad. it. l'autore.
- 17 Sul ruolo di Charles Eastlake, vedi C. Saumarez Smith, *The National Gallery. A short story*, Londra, 2009, pp. 55-60. Per maggiori dettagli sulle politiche di acquisizione di opere italiane del XIV secolo, si veda L. Prettejohn, *L'arte britannica e il Rinascimento Italiano*, in C. Acidini, F. Parisi, E. Prettejohn, P. Trippi, *Preraffaelliti. Rinascimento Moderno*, Milano, 2024, pp. 19-31, rif. p. 25, e soprattutto S. Avery-Quash, *The growth of interest in early Italian painting in Britain with particular reference to pictures in the National Gallery*, in *National Gallery Catalogues: The Fifteenth-Century Italian Paintings*, a cura di D. Gordon, Londra, 2003, vol. I, pp. xxv-xliv.

- 18 Acquisita dalla National Gallery nel 1841, l'opera suscitò profondo entusiasmo fra i giovani pittori Preraffaelliti, in particolare William Holman Hunt, che se ne servì per la figura del corpo di Rienzi nel dipinto omonimo (1848-1849). Cfr. Prettejohn, *L'arte britannica e il Rinascimento Italiano*, p. 22.
- 19 Cfr. L. Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londra e New Haven, 2000. Per una bibliografia in italiano, si veda C. Acidini, et al., *Preraffaelliti. Rinascimento Moderno*.
- 20 A partire dall'opera figurativa di William Blake e della traduzione integrale della *Commedia* da parte di Henry Francis Cary, fino alla studio della poetica stilnovista dantesca da parte di Dante Gabriel Rossetti, la riscoperta dell'opera del Sommo Poeta fu, come noto, una cifra culturale in Gran Bretagna per tutto l'Ottocento.
- 21 S. Avery-Quash, *Illuminating the old masters and enlightening the British public: Anna Jameson and the contribution of British women to empirical art history in the 1840s*, «Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», 28, 2019, <https://doi.org/10.16995/ntn.832> (ultimo accesso 9/01/2025). Per una approfondita analisi della ricezione del Rinascimento e dei primitivi italiani nella letteratura vittoriana, vedi H. Fraser, *The Victorians and Renaissance in Italy*, Oxford e Cambridge, MA, 1992, pp. 212-256.
- 22 A queste pubblicazioni va inoltre aggiunto l'importante ruolo rivestito dalla British Institution, un'associazione culturale a scopo di lucro fondata nel 1805 e rimasta in attività fino al 1867, che promuoveva, grazie al supporto di collezionisti privati, esposizioni sia di arte antica che di artisti viventi, soprattutto britannici. Proprio a metà Ottocento, la British Academy si distinse per il patrocinio di esposizioni rivoluzionarie per l'epoca dedicate a *Old masters* italiani come Giotto ma anche alla pittura fiamminga del XV secolo, che influenzarono profondamente i pittori inglesi, in particolare i Preraffaelliti, ma che offrirono un primo assaggio di arte "alternativa" rispetto alla direzione culturale promossa dalla Royal Academy. Sul tema, N. Tromans, *Museum or market? The British Institution*, in *Governing Cultures: art institution in Victorian London*, a cura di P. Barlow, Ashgate, 2000, pp. 44-55; E. Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters: The art of imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War*, New Haven e Londra, 2017, pp. 130-132.
- 23 E. Prettejohn, *L'alto rinascimento vittoriano*, in C. Acidini, F. Parisi, E. Prettejohn, P. Trippi, *Preraffaelliti. Rinascimento Moderno*, Milano, 2024, pp. 97-103, rif. pp. 97-101.
- 24 *Ibid.*
- 25 Cfr. L. Sponza, *Italian immigrants in nineteenth-century Britain: Realities and images*, Leicester, 1988.
- 26 Dati desunti dalla consultazione dei cataloghi delle Esposizioni annuali dell'Academy tra 1768 e 1896, liberamente consultabili sul sito dell'istituzione.
- 27 Cfr. E. De Maio, *Showcasing 'Modern Italian Art' in Britain. The Fine Art Pavilion of the Italian Exhibition in London of 1888*, in «Colnaghi Studies Journal» 17, 2025, pp. 125-45.
- 28 Cfr. L. Finicelli, *Alla ricerca dell'«arte nazionale». Il dibattito culturale negli anni post-unitari e alla vigilia dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1883*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo*, atti del convegno, a cura di M. Carrera, N. D'Agati e S. Kinzel, Berna, 2016, pp. 23-34.
- 29 Per una bibliografia non esaustiva, A.P. Quinsac, *Vittore Grubicy e l'Europa: alle radici del Divisionismo*, catalogo della mostra, Milano, 2005; *Emporium. Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Pisa, 2009; *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del convegno, a cura di G. Bacci, M. Ferretti e M. Fileti Mazza, Pisa, 2014; N. Mocchi, *Fonti visive internazionali per gli artisti italiani negli anni del simbolismo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, a.a. 2013-2014, relatore F.

Fergonzi; *Tra Oltralpe e Mediterraneo*; E. De Maio, «An enduring and honest friendship»: Britain and “Modern Italian Art”, tesi di laurea, University of York, a.a. 2024-2025, relatore E. Prettejohn.

- 30 Sulla fama di Canova in Inghilterra, cfr. Costarelli, *Canova e gli Inglesi*, pp. 95-100.
- 31 Su Chantrey e la scultura britannica, cfr. *Sir Francis Chantrey: 1781-1841, sculptor of the great*, catalogo della mostra, a cura di A. Potts e M. Pettman, Londra, 1981.
- 32 Sulla fortuna della scultura presso le esposizioni della Royal Academy, vedi A. Yarrington, *Art in the dark: Viewing and exhibiting sculpture at Somerset House*, in *Art on the line: The Royal Academy exhibitions at Somerset House*, a cura di D. Solkin, New Haven, 2001, pp. 173-187.
- 33 Ciò che si chiedeva alla nuova scultura britannica era di «unire l'eccellenza dell'Arte con i più gentili, ma potenti, impulsi della natura», in W. C., *Fine Arts. Review of paintings and sculptures in the exhibition at the Royal Academy*, «The Literary Gazette, or Journal of Belles Lettres, Politics and Fashion», 28 giugno 1817, pp. 357-359, in part. 359. Trad. it. l'autore.
- 34 Vedi Eustace, *The dominance of sculpture*, pp. 186-187; Sandby, *The history of the Royal Academy of Arts*, pp. 280-281; e C.M.S. Johns, *Antonio Canova and the politics of patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, Londra, 1998.
- 35 Eustace, *The dominance of sculpture*, pp. 186-187; Sandby, *The history of the Royal Academy of Arts*, pp. 280-281
- 36 W. C., *Fine Arts*, p. 359.
- 37 Cfr. A. Yarrington, A. Yarrington, *Anglo-Italian attitudes. Chantrey and Canova*, in *The Lustrous Trade: Material culture and the history of sculpture in England and Italy, c. 1700-1860*, a cura di C. Sicca e A. Yarrington, Londra e New York, 2000, pp. 132-155, rif. p. 141-42, in cui si pone l'accento sulle ripetute richieste di restituzione da parte del Barone di Cawdor.
- 38 Con tutta probabilità attraverso la mediazione di Chantrey. Cfr. Yarrington, *Anglo-Italian attitudes*, p. 149.
- 39 *Ivi.*, p. 133.
- 40 Vedi, W. C., *Fine Arts*, p. 359: «Queste statue indubbiamente dimostrano il valore del genio e dello studio del classico di CANOVA [...] Malgrado la loro eccellenza, in queste si percepisce una sorta di freddezza [n.d.t. coldness] nella loro concezione, che le rende perciò meno interessanti. L'eminente scultore, nel concepire queste ammirate figure, evidentemente ha riflettuto più su come egli avesse guardato al mondo dell'arte che a quello della bellezza della natura. In quanto concezioni astratte [...] e, nonostante tutta la loro elaborata raffinatezza nella finitura, restano pur sempre marmo, inferiori per resa della carnosità [n.d.t. fleshiness] a quelle [...] di Chantrey. Se paragonate alla ideale bellezza della miglior scultura greca e romana, possono solo occupare un terzo o quarto rango, e risultano pertanto inferiori al monumento alle due bambine di CHANTREY». Corsivo e maiuscolo nell'originale. Trad. it. l'autore. Parzialmente citato in inglese in Yarrington, *Anglo-Italian attitudes*, p. 141.
- 41 *Ibid.* Traduzione dell'autore.
- 42 Un certo nazionalismo si può intuire tra le righe sempre nella recensione sul «Literary Gazette»: «Lodiamo la Ebe e la Terpsichore di Canova non soltanto per le loro peculiari bellezze, ma perché sono lodate da altri, e perché l'Artista è celebrato in tutta Europa come il più eminente scultore del Continente». Corsivo nell'originale. Sottolineato e trad. it. dell'autore. Cfr. A. Potts, *Chantrey as the national sculptor of early nineteenth-century England*, in «The Oxford Art Journal» 4, 2, 1981 pp. 17-27.
- 43 Yarrington, *Anglo-Italian attitudes*, pp. 136-137.

- 44 Cfr. G. Costa, *A Note on Frederic Leighton*, in «Cornhill Magazine», Marzo 1897, pp. 373-383; O. Rossetti Agresti, *Giovanni Costa. His life, work, and times*, Londra, 1904, pp. 70-72; A. Groenewald-Schmidt, *Nino Costa (1826-1903): transnational exchange in European landscape painting*, pp. 98-101; P. Nicholls, *Nino Costa e il collezionismo inglese*, in *Nino Costa e il paesaggio dell'anima. Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini e S. Frezzotti, Milano, 2009, pp. 83-86.
- 45 Rossetti Agresti, *Giovanni Costa*, p. 70. Secondo Rossetti Agresti, il dipinto fu presentato alla Royal Academy nel 1857, diventando così il primo dipinto di Costa ad essere esposto in Gran Bretagna. Tuttavia, il catalogo dell'Esposizione dell'Academy di quell'anno non fa menzione dell'opera.
- 46 Su Leighton collezionista, cfr. A. Greutznner Robins, *Leighton: A promoter of the new painting*, in *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, a cura di T. Barringer e E. Prettejohn, New Haven, 1999, pp. 315-330. Per l'asta della collezione Leighton, cfr. Christie, Manson & Woods, *Catalogue of the Remaining Works and the Collection of Ancient & Modern Pictures and Water-Colour Drawings of the Late Right Honourable Lord Leighton of Stretton, P.R.A.*, London, 1896, p. 26. I dipinti di Costa: (289). *A Hilly Landscape* (299). *Foglia Sarina*; (300). *A Landscape, with Winnowers*; (300A). *A View from the Pincio*; (301). *The Edge of a Wood*; (302). *Winter Sunset, near Porto d'Anzio*; 303. *An Italian Landscape, with quarryman*; (305). *View of the Damascus Room, Lord Leighton's House, from the Gardens*. 305. *Evening Sun, Coast of Naples*; (306). *Nettuno*; (307). *An Italian Landscape, with goats*
- 47 Nino Costa a George Howard, 20 dicembre 1881, CHA J22/35/28, in G. Pieri, *Giovanni Costa and George Howard: Art, Patronage and Friendship*, in «The Volume of the Walpole Society», 76, 2014, pp. 289-432, rif. Pp. 337-338.
- 48 In Groenewald-Schmidt, *Nino Costa*, p. 129. Costa esporrà solo il dipinto *Casting the net* (non rintracciato, forse *Dormono di Giorno per Pescare di Notte*, 1855).
- 49 Sul tema, cfr. De Maio, «*An enduring and honest friendship*», in part. capp. 5, 6, 7; le più importanti e dettagliate ricerche di lungo corso si devono a Paul Nicholls: su Favretto, cfr. P. Nicholls, *Favretto e il Collezionismo Inglese*, in *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 72-75; su Sartorio, cfr. P. Nicholls *Sartorio e il Mondo Artistico Inglese*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, a cura di R. Miracco, Firenze, 2006, pp. 105-111. Su Segantini, cfr. I. Collavizza, *Per le esposizioni segantiniane in area anglosassone*, «Segantiniana. Studi e Ricerche», 3, a cura di A. Tiddia, Arco, 2019, 19: 61-84.
- 50 Cfr. P. Fletcher e A. Helmreich, *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*, Manchester, 2013.
- 51 Il dipinto è *A Winter Evening on the Sands near Ardea – Campagna di Roma* (non rintracciato).
- 52 Cfr. M. Carrera, *Giovanni Boldini e Antonio Mancini, Ritrattisti a Confronto alla Society of Portrait Painters*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Carrera, N. D'Agati e S. Kinzel, Berna, 2016, pp. 131-40.
- 53 Si fa riferimento alla mostra *Futurismo 1909-1919: exhibition of Italian Futurism*, Royal Academy of Arts, Londra, gennaio-marzo 1973.
- 54 E. Somaré, *The Tuscan School of Italian «Macchiaioli» (Impressionist painters) in the second half of the nineteenth century*, in «The Studio», 93, 411, giugno 1927, p. 389. Traduzione l'autore.
- 55 Sull'esposizione: B. C. Borghi, *Una «significant form» svelata. L'allestimento della mostra «Italian Art» alla Royal Academy nella Londra del 1930*, in «Altre Modernità», 5, marzo 2011, pp. 13-25.



Fig. 1: George Johann Sharf, *Entrance Hall della Royal Academy, Somerset House*, 1836, acquerello, 457x686 mm, Londra, British Museum (1900,0725.12). © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



Fig. 2: Johann Zoffany, attr. *La Scuola dell'Antico della Royal Academy a Somerset House*, 1780-1783, olio su tela, cm 110,8x164,1, Londra, Royal Academy of Arts. Riprodotto in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, p. 437.

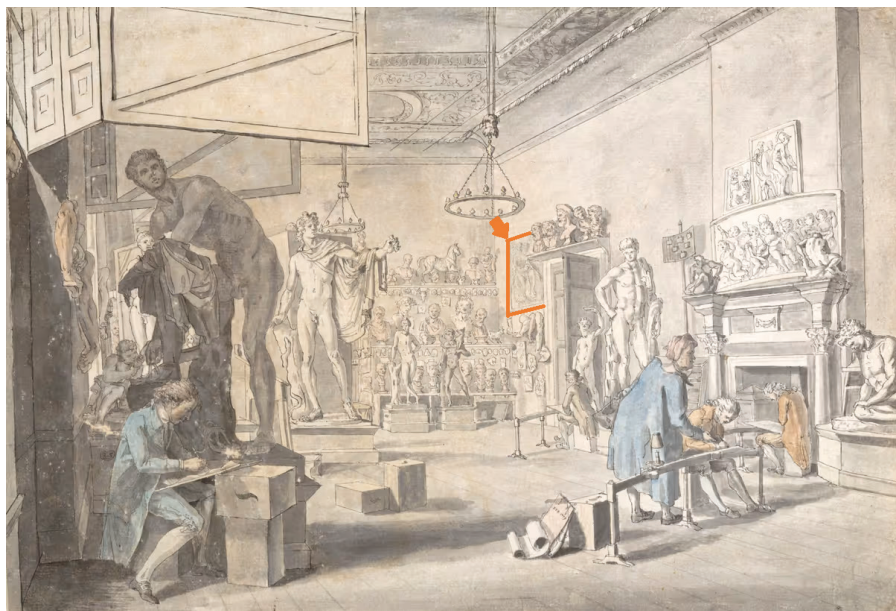


Fig. 3: Edward Francis Burney, *The Antique School at Somerset House*, 1779, penna a china e acquerello su carta, 335x485 mm, Londra, Royal Academy of Arts (03/7485). A sinistra della porta di ingresso si intravede il profilo abbozzato del *Burlington House Cartoon* di Leonardo (indicato con una freccia). Riprodotto in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, p. 434.

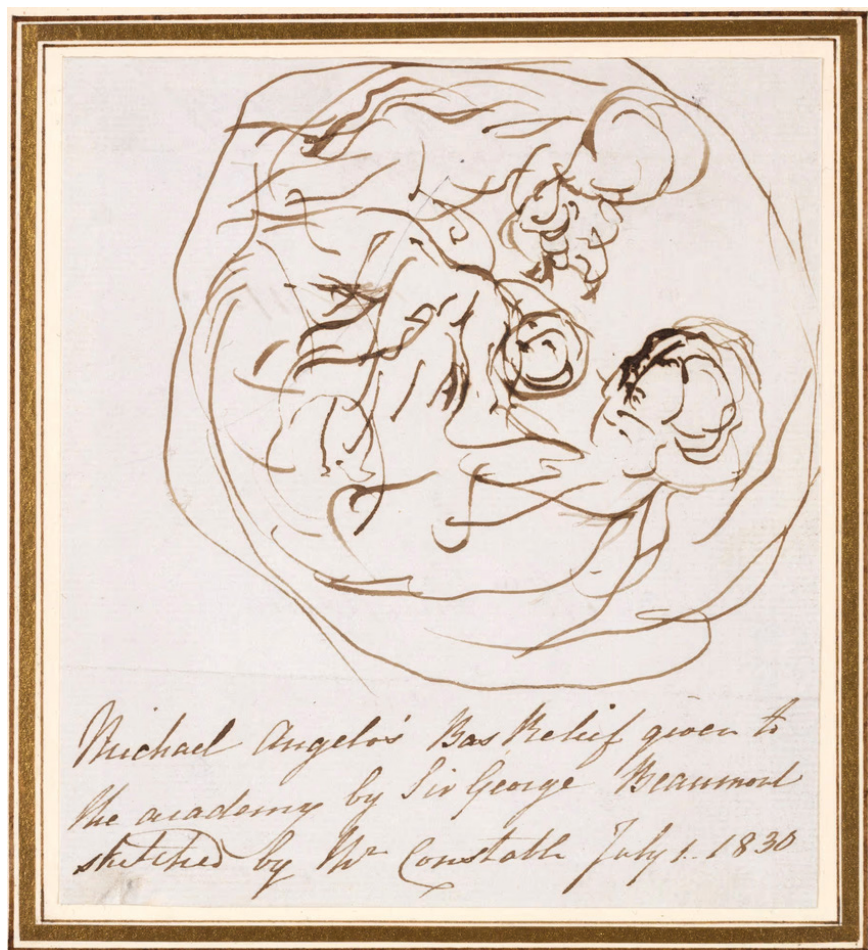


Fig. 4: John Constable, *Schizzo a penna del Tondo Taddei di Michelangelo*, datato 1 luglio 1830, china su carta, 115x127 mm, Londra, Royal Academy of Arts (04/205). Riprodotto in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, p. 456.



Fig. 5: Francesco Francia, *Pietà* (pannello sommitale dell'Altare Buonvisi), 1510-1512, olio su tavola, cm 94x184,5, Londra, National Gallery. © National Gallery. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



Fig. 6: Lorenzo Monaco, *Santi Adoranti* (pannello sinistro dell'Altare di San Benedetto), 1407-1409, tempera e oro su tavola, cm 194,5x104,8, Londra, National Gallery. © National Gallery. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.



Fig. 7: Frederic Leighton, *Flaming June*, 1895, olio su tela, cm 120x120, Puerto Rico, Ponce, Museo de Arte de Ponce. Foto: Public Domain.



Fig. 8: George Frederic Watts, *Giuseppe Garibaldi*, 1864, olio su tela, cm 68.6 x 55.9, Compton, Surrey, Watts' Gallery – Artists' Village. COMWG 51. © Courtesy of Watt's Gallery – Artist's Village



Fig. 9: Robert Braithwaite Martineau, *A Woman of San Germano*, 1864, olio su tela, cm 57,5x65,2, Oxford, Ashmolean Museum. Riprodotto in *Preraffaelliti. Rinascimento Moderno*, a cura di C. Acidini Luchinat, F. Parisi, E. Prettejohn, e P. Trippi, Milano, 2024, p. 334, tav. IX.6.

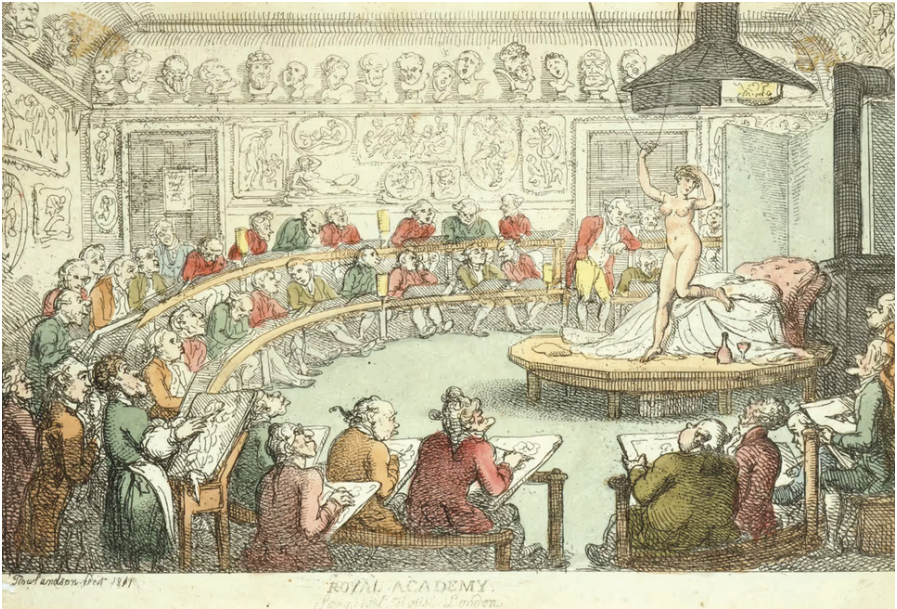


Fig. 10: Thomas Rowlandson, *A life class at the Royal Academy, Somerset House, 1811*, puntasecca colorata a mano, 137x218 mm, Londra, Royal Academy of Arts (03/6176). Riprodotto in *The Royal Academy of Arts. History and collections*, a cura di R. Simon e M. Stevens, Londra e New Haven, 2018, p. 445.



Fig. 11: Antonio Canova, *Busto della Pace*, 1814, marmo di carrara, cm 53 h, Collezione privata. Foto © Courtesy of Sotheby's Picture Library.



Fig. 12: Antonio Canova, *Tersicore (o Terpsichore)*, marmo, 1814-1816, cm 177,5 x 78,1 x 61, Cleveland, Cleveland Museum of Art. Foto: Public domain.



Fig. 13: Sir Francis Chantrey, *The Sleeping Children*, 1816, marmo, Lichfield, Cattedrale di Lichfield. Foto: Public domain.

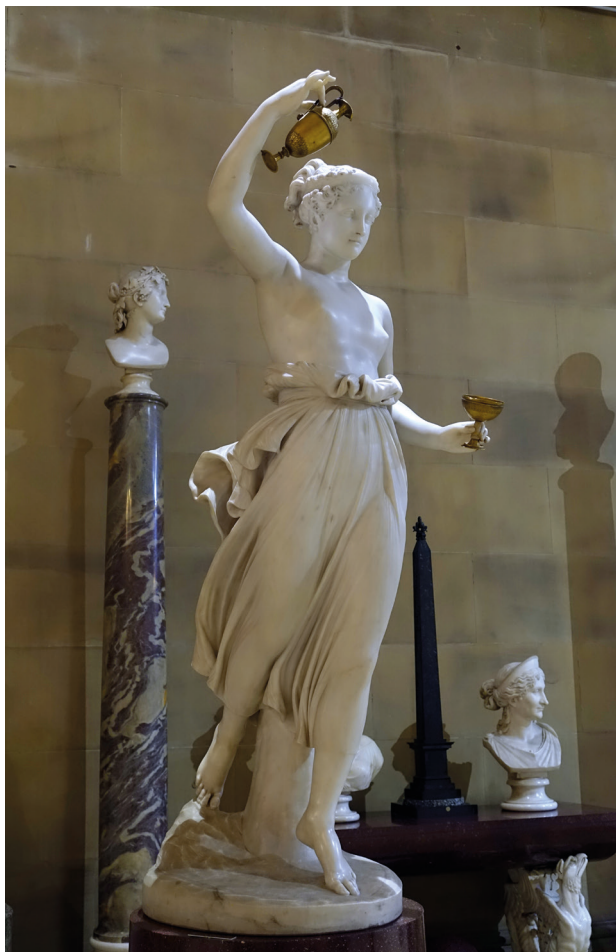


Fig. 14: Antonio Canova, *Ebe (o Hebe)*, 1808, marmo, Chatsworth House, The Duke of Devonshire Collection. Foto: L'autore.



Fig. 15: Giovanni 'Nino' Costa, *Dormono di Giorno per Pescare la Notte*, olio su pannello, 1855, cm 12 x 47.6, Collezione privata (già nella collezione di Frederic Leighton). Foto: L'autore.