



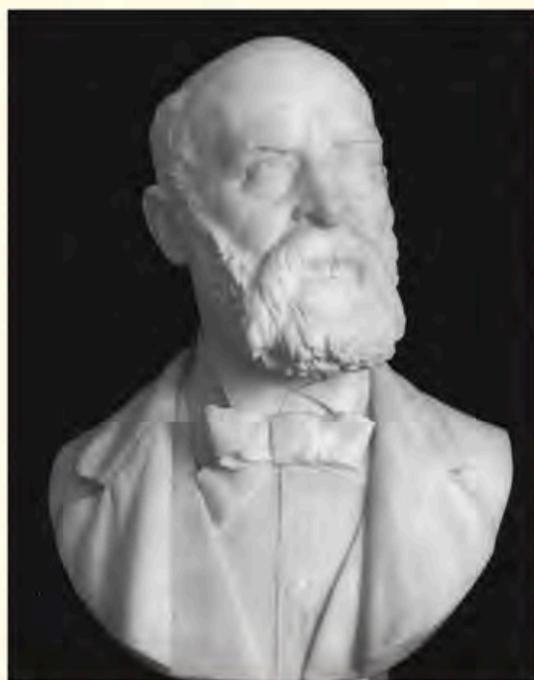
REGIONE TOSCANA
Consiglio Regionale

Odoardo Fantacchiotti scultore

(1811-1877)

Atti delle giornate di studio
nel bicentenario della nascita 1811-2011

A cura di Lia Bernini e Valentino Moradei Gabbrielli



Edizioni dell'Assemblea
227

Ricerche

Odoardo Fantacchiotti scultore

(1811-1877)

**Atti delle giornate di studio
nel bicentenario della nascita 1811-2011**

A cura di Lia Bernini e Valentino Moradei Gabbrielli

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Dicembre 2021

CIP (Cataloguing in Publication)

a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Odoardo Fantacchiotti scultore (1811-1877) : atti delle giornate di studio nel bicentenario della nascita 1811-2011 / a cura di Lia Bernini e Valentino Moradei Gabbrielli ; presentazioni di Antonio Mazzeo, Cristina Acidini, Gloria Manghetti, Valentino Moradei Gabbrielli. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2021

1. Bernini, Lia 2. Moradei Gabbrielli, Valentino 3. Mazzeo, Antonio 4. Acidini, Cristina 5. Manghetti, Gloria

730.92

Fantacchiotti, Odoardo - Atti di congressi

Volume in distribuzione gratuita



In copertina: Cesare Fantacchiotti, ritratto di Odoardo Fantacchiotti, marmo, collezione privata.

Consiglio regionale della Toscana

Settore "Settore Rappresentanza e relazioni istituzionali ed esterne.

Comunicazione. URP. Tipografia"

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo

Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana quale contributo ai sensi della l.r. 4/2009

Dicembre 2021

ISBN 978-88-85617-92-6

Sommario

Presentazioni	
<i>di Antonio Mazzeo</i>	9
<i>di Cristina Acidini</i>	11
<i>di Gloria Manghetti</i>	13
<i>di Valentino Moradei Gabbrielli</i>	15
La forma e il sentimento nelle opere di Odoardo Fantacchiotti, scultore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze	
<i>di Lia Bernini</i>	19
Odoardo Fantacchiotti e la salvaguardia dell'arte	
<i>di Francesco Gurrieri</i>	43
Odoardo Fantacchiotti, Accademico del Disegno	
<i>di Giulia Coco</i>	49
L'impegno civico di Odoardo Fantacchiotti	
<i>di Silvestra Bietoletti</i>	59
La continuità della "Bottega" fino ai nostri giorni attraverso la riproduzione delle opere di Odoardo Fantacchiotti	
<i>di Valentino Moradei Gabbrielli</i>	65
Carrara e Firenze: il marmo tra arte e commercio nella (s)cultura dell'800	
<i>di Luisa Passeggia</i>	79
Odoardo Fantacchiotti e l'ambiente Anglo-Americano	
<i>di Grazia Gobbi Sica</i>	97
Odoardo Fantacchiotti: his American Commissions	
<i>di Theodore Gantz</i>	113

“A Raffaello Morghen Principe degl’incisori”. Il monumento di Odoardo Fantacchiotti nella basilica di Santa Croce a Firenze <i>di Giulia Coco</i>	137
Un’opera di Odoardo Fantacchiotti a Pistoia: il monumento funebre di Niccolò Puccini <i>di Laura Dominici</i>	149
L’Angelo di Odoardo Fantacchiotti sulla tomba di Geraldina Károlyi de Nagykaroly <i>di Marta Herucová</i>	159
Influenze toscane in Scozia: Charles Heath Wilson, William Stirling Maxwell, Odoardo Fantacchiotti e il memoriale di Lecropt al crocevia tra Glasgow e Firenze <i>di Enrico Sartoni</i>	175
Cesare Fantacchiotti e il Naturalismo toscano <i>di Silvestra Bietoletti</i>	199
L’arte crea arte <i>di Valentino Moradei Gabbrielli</i>	209
Catalogo delle opere e dei documenti	221

Presentazioni

Nel 2011, in occasione del bicentenario della nascita dello scultore Odoardo Fantacchiotti, l'Accademia delle Arti del Disegno e l'Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze, nell'ambito di un ampio programma celebrativo dell'artista, promossero a Firenze due convegni. Il primo si tenne presso la Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux in Palazzo Strozzi, presieduto da Carlo Sisi, al quale parteciparono Francesco Gurrieri, Fabrizio Guidi, Lia Bernini, Grazia Gobbi Sica, Silvestra Bietoletti, Francesco Vossilla, Luisa Passeggia, Valentino Moradei Gabbrielli. Il secondo convegno fu ospitato dalla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, presieduto dalla direttrice Annamaria Giusti, al quale parteciparono Simonella Condemi, Silvestra Bietoletti, Lia Bernini e Valentino Moradei Gabbrielli.

Gli studi presentati dai relatori, pur di notevole interesse, per una serie di ragioni non erano ancora stati raccolti e pubblicati. Per il valore di queste ricerche e per l'importanza della figura dell'artista, che anche grazie ai nuovi studi maturati in questo decennio è stata rimessa in luce e ricollocata al suo legittimo posto nella storia dell'arte italiana dell'800, il Consiglio Regionale della Toscana ha accolto con favore la richiesta inoltrata dall'Accademia delle Arti del Disegno ed ha voluto inserire la pubblicazione nella collana Ricerche delle Edizioni dell'Assemblea.

Chi leggerà questo volume potrà infatti rendersi conto della prospettiva internazionale che Firenze e la Toscana avevano nell'800 grazie alla produzione artistica che, alimentata dalla secolare tradizione locale, era apprezzata in tutto il mondo, e che ancora oggi lo è, come testimoniato dalla richiesta di copie delle opere di Odoardo Fantacchiotti.

Odoardo Fantacchiotti, nato a Roma l'8 Marzo 1811 da famiglia originaria di Cortona e morto a Firenze il 24 Giugno 1877, fin dalla sua formazione presso l'Accademia fiorentina di Belle Arti fu legato alla città di Firenze, dove ha realizzato importanti opere: quattro monumenti nella Basilica di S. Croce, tra i quali quello al musicista Luigi Cherubini; le sculture della Cappella Giuntini nella chiesa di S. Giuseppe; le statue di *Boccaccio* e del giureconsulto *Accorso* nel Loggiato degli Uffizi; la statua dell'economista *Sallustio Bandini* presso l'Accademia dei Georgofili; due sculture per la Tribuna di Galileo alla Specola; un bassorilievo nel chiostro di Ognissanti; diversi monumenti sepolcrali nei cimiteri cittadini degli Inglesi, degli Altori, delle Porte Sante, della Misericordia di Pinti. E' presente anche nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti con la statua di *Susanna* e il busto della *Beatrice di Dante*.

La sua opera, iniziata ancora nell'età del Granducato lorenese, trovò

piena affermazione nel periodo del Risorgimento e in particolare negli anni cruciali dell'unificazione d'Italia e di Firenze capitale.

Grazie infatti alla stima che di lui ebbero Cosimo Ridolfi, Bettino Ricasoli e Ubaldino Peruzzi ottenne la commissione del *Monumento allo statista Neri Corsini*, fautore del Governo provvisorio della Toscana nel 1859, collocato in S. Croce con l'epigrafe di Giosuè Carducci, e del *Monumento all'avvocato Vincenzo Salvagnoli*, uno dei più appassionati sostenitori dell'Unità d'Italia, nel Camposanto Monumentale di Pisa.

Oltre a queste commissioni pubbliche vanno segnalate anche diverse commissioni private per la famiglia reale, quali quelle di Eugenio di Savoia Carignano e del Re del Portogallo, genero di Vittorio Emanuele II.

Determinanti per la sua fortuna all'estero, dove la sua notorietà è oggi più rilevante che in Italia, furono le amicizie con la comunità anglosassone presente a Firenze nel diciannovesimo secolo e la collaborazione professionale con l'amico scultore Hiram Powers, che gli valse importanti commissioni negli Stati Uniti.

All'impegno artistico affiancò anche quello civile, ricoprendo l'incarico di consigliere comunale nel 1865-66 e facendo parte per molti anni della Commissione per la conservazione delle opere d'arte.

Fu il fondatore della Bottega di scultura Fantacchiotti-Gabbrielli, che ha avuto quali continuatori lo scultore Cesare Fantacchiotti (1844-1922), suo figlio, e lo scultore Donatello Gabbrielli (1884-1955), allievo di Cesare, attiva fino al 1955 in via Panicale 9 a Firenze.

Antonio Mazzeo
Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Sono molto lieta di salutare i lettori di questo bel volume col quale, grazie all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze che ha condiviso il progetto, e alle Edizioni dell'Assemblea della Regione Toscana, giungono alla stampa i testi degli scritti prodotti attorno a Odoardo Fantacchiotti a partire dal 2011, secondo centenario della nascita dello scultore (1811-1877).

Per un artista quale fu Fantacchiotti, etichettato per quasi un secolo come uno degli scultori "tutti chiusi nel loro ideale canoviano" (così nel 1934 Arturo Jahn Rusconi, citato da Lia Bernini), era quanto mai necessaria un'approfondita ricognizione storica, accompagnata da una riconsiderazione critica sgombra da pregiudizi. In tale direzione del resto avevano aperto la strada, fin dai primi anni Settanta, docenti non allineati come Carlo Del Bravo e funzionari di provate competenze e ampie vedute come Sandra Pinto, e su di essa ancor oggi procedono i loro allievi e seguaci.

E' veridico specchio della transitorietà della gloria nel mondo, quanto siano stati negletti se non addirittura dimenticati la vita e l'operato di Odoardo Fantacchiotti, che fu, sì, uomo di Accademia, ma andò ben oltre la dimensione didattica e operativa, impegnandosi anche nella politica e nella tutela delle opere d'arte.

Questa polifonica raccolta di contributi ne mette ora i più importanti aspetti nella temperata luce di documentate e sensibili ricostruzioni storiche.

Con il corredo di belle immagini fotografiche, si ripercorre in queste pagine un'attività operosa e prestigiosa, che Fantacchiotti svolse per committenze di rango e in stretto contatto professionale e culturale con la colonia angloamericana (ne parlano qui Theodore Gantz e Grazia Gobbi Sica), in amicizia con l'importante e forse oggi non abbastanza ricordato scultore Hiram Powers del quale, come ci rammenta Gloria Manghetti, è conservato l'archivio nel Gabinetto Vieusseux. Monumenti funebri d'ispirazione rinascimentale si trovano in chiese, tra le quali la Basilica di Santa Croce a Firenze e in cimiteri monumentali, a commemorare personaggi illustri come Raffaello Morghen (ne parla Giulia Coco), Giovanni Boccaccio, Luigi Cherubini, Niccolò Puccini (trattato da Laura Domenici). E non manca un sorprendente *excursus* su un suo *Angelo* cimiteriale, purtroppo mutilo, nella slovacca Stupava, presentato da Marta Herucová. Per sedi laiche, quali la Tribuna di Galileo nel Museo della Specola e nell'Accademia dei Georgofili, approntò i ritratti del granduca Ferdinando II de' Medici, di Francesco Redi, del Sallustio Bandini, secondo

i canoni della ritrattistica ufficiale. Ma restano amabili nudi – quali la ninfa *Musidora*, nell'atto della *Venus pudica* reso celebre dalla *Venere dei Medici*, e floridi amorini – a testimoniare la sua versatilità di invenzione e di stile: perché Fantacchiotti era davvero in grado, grazie a una padronanza assoluta delle tecniche della scultura in marmo (e del rapporto con Carrara fa cenno Luisa Passeggia), di esprimersi con varietà d'accenti storicistici rielaborati in una sigla personale di misurata armonia.

Tratti biografici significativi sono ricostruiti da Giulia Coco, con un profilo di Fantacchiotti Accademico del Disegno, e da Silvestra Bietoletti riguardo al suo impegno civico. A quest'ultima autrice si deve un'apertura critica sul rapporto tra il figlio di Odoardo, Cesare, e il Naturalismo toscano.

Il nostro accademico scultore Valentino Moradei Gabbrielli, promotore e animatore delle iniziative per Fantacchiotti nel loro insieme, presenta infine una preziosa ricostruzione che non solo motiva e colloca nella giusta prospettiva la pratica delle copie e repliche nello studio, ma collega le figure e gli avvenimenti storici con i nostri giorni, attraverso la continuità della “dinastia artistica” dai Fantacchiotti, ai Gabbrielli, ai Moradei: una continuità paragonabile a quella delle antiche botteghe mantenute in attività da passaggi familiari ed ereditari, che rappresenta, nel nostro presente incline all'individualismo e all'effimero, un valore autentico da comprendere, salvaguardare e tramandare.

Cristina Acidini

Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze

La Giornata di studi che l'Accademia delle Arti del Disegno, in collaborazione con l'Archivio Bottega Fantacchiotti Gabrielli e il Gabinetto Vieusseux, volle promuovere nel 2011 per ricordare la figura e l'opera di Odoardo Fantacchiotti nel bicentenario della nascita (1811-2011) si svolse nella Sala Ferri del nostro Istituto, in palazzo Strozzi, davanti a un folto e interessato pubblico. Si trattava di una delle iniziative previste nell'ambito di un'ampia ed articolata programmazione che aveva l'obiettivo - pienamente raggiunto - di analizzare e approfondire il percorso biografico e creativo dell'artista di origini romane, ben presto trasferitosi con la famiglia a Firenze. Il progetto era frutto di quanto il Comitato promotore per le celebrazioni di questo importante anniversario era venuto elaborando fin dal marzo 2010 dietro la fondamentale spinta propulsiva di Valentino Moradei, a cui siamo particolarmente grati per il coinvolgimento in questa nuova, importante occasione d'incontro. Ricordiamo ancora quando per la prima volta Moradei venne ad illustrarci con generosa passione la prima bozza del progetto, sottoponendo alla nostra attenzione un voluminoso album di immagini di tutte le opere di Fantacchiotti che immediatamente ci conquistarono sia per la bellezza dei lavori sia per la loro straordinaria storia, che Moradei amabilmente ci raccontò. Una storia che ci parlava di Odoardo Fantacchiotti, della vitale generazione di artisti a lui succeduta, ma anche di Firenze, di uomini e donne spesso protagonisti sulla scena fiorentina, che sono stati dall'artista immortalati nelle sue sculture, di istituzioni da lui frequentate perché allievo, maestro o in quanto sue committenti, dall'Accademia di Belle Arti all'Accademia dei Georgofili. E naturalmente le pagine di quel racconto sono costellate dei luoghi della nostra città che l'opera di Fantacchiotti, tesa ad esaltare concetti elevati attraverso la bellezza e la grazia, ha reso unici e che sicuramente necessitano di una diversa attenzione da parte di tutti noi, troppo spesso distratti dalla consuetudine.

Non possiamo inoltre non sottolineare come, proprio in virtù di questa capacità di coinvolgere aspetti variegati della contemporaneità, il 'caso' Fantacchiotti vada ben oltre le mura del Granducato, richiamando l'esperienza del Gabinetto Vieusseux, fatte naturalmente tutte le debite differenze. E piace qui ricordare che nell'Istituto fiorentino, aperto al pubblico nel gennaio 1820, anno di iscrizione di Odoardo Fantacchiotti all'Accademia di Belle Arti, oggi si conserva l'archivio privato di Hiram Powers, lo scultore statunitense legato da un particolare rapporto di stima con lo stesso Fantacchiotti. Quasi a seguire il segreto filo rosso di un puzzle

le cui tessere, grazie a segrete forze centripete, hanno finito col combaciare in un disegno perfetto. E chissà che Giovan Pietro e il più giovane Odoardo, entrambi in stretta e proficua relazione con la numerosa colonia anglo-fiorentina, abbiano avuto in qualche modo occasione di incrociarsi in quella stessa Firenze risorgimentale.

Gloria Manghetti

Direttrice del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux

L'“Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze” inizia nel 1980, a cura di chi scrive, l'attività di riordino e promozione del materiale sopravvissuto alla chiusura avvenuta nel 1967 dello Studio già Fantacchiotti poi Gabbrielli in Via Panicale 9, nel quartiere di San Lorenzo a Firenze.

In questi anni, oltre al riordino e alla ricerca di notizie e materiali riguardanti la “Bottega”, ha avvicinato e coinvolto studiosi e appassionati d'arte, proponendo iniziative espositive e mettendo a disposizione il proprio materiale.

Ha collaborato con varie istituzioni pubbliche e private quali: Comune di Firenze, Comune di Massa, Comune di Monsummano Terme, Comune di Scandicci, Comune di Valva, Provincia di Massa Carrara, Provincia di Pistoia, Provincia di Salerno, Regione Campania, Regione Toscana, Soprintendenza per i B.A.P.P.S.A.D. di Salerno e Avellino, Soprintendenza per i B.S.A.E. del Piemonte U.E. di Torino, i Musei Poldi-Pezzoli di Milano, la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti in Firenze, l'Opera di Santa Croce in Firenze, il Taft Museum of Art di Cincinnati - Ohio U.S.A, la Fondazione Cartier di Parigi, l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, il Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, la Chiesa Evangelica Riformata Svizzera di Firenze, la Venerabile Arciconfraternita della Misericordia di Firenze, la Stony Brook University of New York, l'Istituto di Fisica Applicata “Nello Carrara” (C.N.R.) dell'Università di Firenze, il Sovrano Ordine Militare di Malta Gran Priorato di Napoli-Sicilia, la XXVI Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo, e inoltre con studiosi di varie Università italiane ed estere.

L'Archivio si prefigge la ricerca costante, la catalogazione, lo studio e la promozione di ogni notizia e materiale riguardante gli scultori Odoardo e Cesare Fantacchiotti e dello scultore Donatello Gabbrielli.

Nel Giugno 2003 il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, attraverso la Soprintendenza Archivistica per la Toscana, ha dichiarato l'archivio «di notevole interesse storico» sottoponendolo a vincolo con la seguente motivazione: «La documentazione di Odoardo e Cesare Fantacchiotti e di Donatello Gabbrielli costituisce una fonte storica insostituibile per la ricostruzione della storia artistica italiana tra Ottocento e Novecento, e in particolare per quel che riguarda l'evoluzione della scultura, dato il rilevante ruolo rivestito dai due Fantacchiotti e dal Gabbrielli in questo settore e data l'importanza delle loro opere scultoree».

Una parte del materiale custodito nell'Archivio è stata informatizzata

nel 1999 per offrire la possibilità di un accesso diretto e veloce a chiunque potesse esserne interessato, nella convinzione e nella volontà di trasformare il materiale documentario in quello che è stato e sarà: un'esperienza umana.

Questo volume raccoglie gli Atti delle iniziative promosse nel 2011 per celebrare il bicentenario della nascita dello scultore Odoardo Fantacchiotti (1811-1877), aggiornati da nuovi studi e contributi che nel frattempo hanno arricchito le conoscenze sulla vita e le opere dell'artista.

Per la limitata conoscenza di questo autore da parte del pubblico attuale, particolare rilievo è stato dato al catalogo delle immagini, presentate in una sezione autonoma che comprende anche foto storiche e testi tratti da documenti e articoli di riviste dell'epoca, così da offrire uno spaccato della vicenda artistica del Fantacchiotti, che fu uno dei protagonisti della rinascita della scultura fiorentina dell'800 e che finalmente gli studiosi stanno rivalutando e ricollocando al legittimo ruolo d'importanza nella storia dell'arte italiana e in una prospettiva internazionale.

Valentino Moradei Gabbrielli

Curatore dell'Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze

Ringraziamenti

Marcella Antonini, Julia Bolton Holloway, Alison Britchfield, Mike Britchfield, Gary J. Caldwel, Alberto Casciani, Andrea Ceccherini, Lucrezia Coli, Simonella Condemi, Giuseppe De Michelis, Caterina Del Vivo, Francesca Fiorelli, Eugenio Giani, Leandro Giribaldi, Annamaria Giusti, Peter J. Gordon, Fabrizio Guidi, Marco Hagge, Gerardo Kraft, Massimo Lomi, Giovanni Maggini, Gloria Manghetti, Daniele Mazzolai, Lia Michahelles, Clizia Moradei, Olga Moradei, Francesca Moschi, Henry Moss Blundell, Dominique Papi, Simona Pasquinucci, Enzo Passerini, Francesca Petrucci, Giovanni Pratesi, Alfredo Pulini, Lorenzo Sanna, Monica Serranti, Carlo Sisi, Claudia Timossi, Ernesto Tucciarelli, Francesco Vossilla, Luigi Zangheri.

**La forma e il sentimento
nelle opere di Odoardo Fantacchiotti,
scultore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze**

Lia Bernini

Lo scultore Odoardo Fantacchiotti (Cat.1) nacque a Roma l'8 marzo 1811 e morì a Firenze il 24 giugno 1877¹. Proprio a partire dagli ultimi anni della sua vita, ma soprattutto nel secolo XX fino ad oltre la metà, la scultura accademica non venne più compresa e apprezzata dalla critica d'arte - che, come è noto, non risparmiò neppure Antonio Canova - e questi sono alcuni dei giudizi che nei repertori di scultura liquidano in poche parole la sua opera: «il più freddo e accademico tra i seguaci del Bartolini» (Nello Tarchiani, 1936), «studiò coi pedanti Stefano Ricci e Aristodemo Costoli» (Francesco Saporì, 1949), «continuò stancamente la tradizione canoviana, limitandosi ad adattare i soggetti al gusto del tempo e alle esigenze pratiche dei committenti» (*Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, 1968), e ancora «atteggiamenti incerti fra neoclassicismo e forme naturalistiche risolvendosi nel più noioso accademismo furono propri di Ulisse Cambi e di Odoardo Fantacchiotti, autore di una gelida, sebbene programmatica, veristica Susanna» (Emilio Lavagnino, 1956)²; ciò nonostante, non di rado gli viene riconosciuta la bravura nell'esecuzione:

-
- 1 Il padre Niccolò, originario di Cortona, si stabilì a Firenze, dove ricopriva l'incarico di secondo scrivano nell'Azienda Statale del Sale. L'esatto anno di nascita di Odoardo, spesso indicato erroneamente come 1809, si deduce da G. Mancini, *Il contributo dei Cortonesi alla coltura italiana*, Firenze 1898, p.124 e *Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino*, Bergamo 1909, p.122 e dalle fonti: la lapide sepolcrale dello scultore che si trova al Cimitero delle Porte Sante di Firenze, il certificato di morte conservato nell'Archivio dello Stato Civile del Comune di Firenze, dove lo si dice deceduto all'età di anni 66, la commemorazione fatta all'Accademia delle Arti del Disegno da Giovanni Paganucci che riporta nel testo i dati corretti, ma che reca nell'intestazione il 1809, dando origine all'errore a partire dal repertorio biografico Thieme-Becker nel 1915 (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.*, Leipzig, 1915, pp.253-254).
 - 2 Per la riconsiderazione critica dell'arte accademica italiana dell'Ottocento si deve fare riferimento agli studi fondamentali e pionieristici di Carlo Del Bravo, Paola Barocchi e Sandra Pinto, della quale è emblematico il saggio *Sfortuna dell'Accademia*, in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale*, Firenze, Centro Di, 1972, pp.11-16.

La *Susanna* del Fantacchiotti rappresenta la scultura italiana di quel gruppo di scultori accademici che lavoravano al tempo del Bartolini, tutti chiusi nel loro ideale canoviano. E' una scultura calma, ben composta, con bell'armonia di linee e modellata con gusto delicato³.

Infatti le notizie biografiche che si sono potute rintracciare offrono indicazioni che indirizzano diversamente alla comprensione della sua arte e lo rivelano ben inserito nel momento storico in cui visse, che ne vide la piena maturità artistica e il successo internazionale.

Alla data del 1872, in cui venne realizzato il marmo della *Susanna* (Cat.124) sopra ricordata, Odoardo era uno scultore affermato, socio onorario di diverse accademie (1850 Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova; 1858 Universal Society for the Encouragement of Arts and Industry di Londra; 1861 Associazione accademica degli Scultori di Lombardia di Milano; 1862 Accademia Modenese delle Belle Arti; 1864 Regia Accademia Centrale delle Belle Arti dell'Emilia in Bologna; 1869 Istituto di Belle Arti delle Marche in Urbino; 1869 Accademia Artistica Raffaello in Urbino), aveva presentato le sue opere alle più importanti mostre, come l'Esposizione Italiana di Firenze del 1861, in cui riportò la Medaglia al Merito, quella Internazionale di Londra del 1862 e quella Universale di Parigi del 1867, ed era stato insignito di più ordini cavallereschi, quale l'Ordine di San Maurizio e Lazzaro conferitogli dal re Vittorio Emanuele II e la Croce al Merito del re di Portogallo. Abitava in un elegante palazzo che si era fatto costruire nel 1869 appositamente dall'arch. Giuseppe Malvolti nel nuovo quartiere del Mugnone al numero 8 di via Agnolo Poliziano⁴; aveva ricoperto la carica di consigliere municipale, nel periodo in cui Firenze era capitale, dal 1865 al '67, eletto con 1709 voti. Il suo Studio, che si trovava nel soppresso convento di San Barnaba in via Panicale, era frequentato da illustri e affezionati acquirenti italiani e stranieri: «wich ranks among the most celebrated in Florence», come si legge nella *Guida Bacciotti* del 1883, dove Fantacchiotti viene presentato come «who, by his talents and works, acquired a world-wide reputation»⁵. Inoltre possedeva due straordinari bozzetti originali in terracotta di Antonio Canova, provenienti dalla collezione di Melchiorre Missirini⁶.

3 A. Jahn Rusconi, *La Galleria d'Arte Moderna a Firenze*, Roma 1934, p.7.

4 *Atti del Consiglio Comunale di Firenze*, 1868, pp.578-579.

5 *Bacciotti's Handbook of Florence and its environs*, Florence 1883, pp.86-88.

6 Su questa vicenda vedi L. Bernini, *Insegnamenti canoviani nell'opera di Odoardo e*

Aveva dunque trascorso la sua vita operosa nell'ambito dell'Accademia fiorentina, dove era entrato molto giovane, come allora usava, all'età di circa dieci anni, attraversando quasi tutto il secolo, dal Neoclassicismo al Purismo, agli ideali di *élévation* degli anni '50 e '60 fino al Verismo, che a lui rimase estraneo ma che a Firenze ebbe importanti esponenti in Adriano Cecioni, Salvatore Grita e nel suo stesso figlio Cesare Fantacchiotti.

Dalle note biografiche (Cat.2) che lo scultore Giovanni Paganucci redasse per la commemorazione all'Accademia nel dicembre 1877 apprendiamo che «la natura fu a lui prodiga di mente sveglia e di animo gentile» e che «i palpiti del suo cuore furono divisi a vicenda tra la famiglia e l'arte». Si era infatti sposato con Paolina Galli, romana, ed aveva avuto quattro figli, tra cui Bice, che sposò Antonio Bianchini, figlio e successore del mosaicista Gaetano Bianchini⁸, una seconda figlia maritata Marchetti, e Cesare, che seguì le orme del padre e divenne scultore⁹.

Lo Studio Fantacchiotti, passato nel 1922 in eredità dal figlio Cesare all'allievo Donatello Gabbrielli con facoltà di replicare le opere utilizzando i modelli originali, si trovava ancora fino al 1967 in Via Panicale 9, dove l'alluvione del '66 distrusse, oltre a molti dei gessi originali di tre generazioni di artisti, anche molti documenti, ed è grazie alla cura della famiglia Moradei Gabbrielli che una parte di quelle importanti testimonianze è invece giunta fino a noi¹⁰.

Cesare Fantacchiotti, scultori fiorentini, in "Studi Neoclassici" 5, 2017, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, pp.81-89.

7 G. Paganucci, *Odoardo Fantacchiotti*, in *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1877, nr.20, pp.487-488.

8 La notizia del matrimonio di Bice Fantacchiotti con Antonio Bianchini celebrato il 29 luglio 1866 è riportata da E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, V, 2, 1975, p.628, nr.412. Il pittore Antonio Ciseri aveva sposato una sorella di Antonio Bianchini, Cesira.

9 Cesare Fantacchiotti (1844-1922), amico di Renato Fucini, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni e Diego Martelli, fu scultore e pittore. Per le notizie biografiche vedi L. Bernini, voce *Fantacchiotti Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, e L. Bassignana, *Cesare Fantacchiotti*, in *L'opera Ritrovata - La bottega Fantacchiotti Gabbrielli tra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di M. Bertozzi, G. Silvestri e V. Moradei Gabbrielli (Massa 1997-98), Aulla, 1998, pp.115-145.

10 Lo scultore Valentino Moradei Gabbrielli ha costituito e cura l'Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli Firenze.

“Disegnatore infaticabile
e ricercatore scrupoloso della forma e del sentimento”

Dalle carte conservate presso l'Archivio dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze¹¹ si apprende che il Fantacchiotti fu allievo di Stefano Ricci e in seguito, dal 1834, di Aristodemo Costoli, e che nel 1840 venne nominato professore accademico residente su proposta degli scultori Luigi Pampaloni, Emilio Demi ed Emilio Santarelli. Nel 1849 venne eletto nel Consiglio Accademico e nel 1868 fu nominato consultore della Commissione Conservatrice dei Monumenti storici di Belle Arti delle provincie di Firenze e Arezzo. In questo ruolo «fu sovente consultato nelle più ardue questioni artistiche», come quando prese parte alle decisioni relative alla rimozione della statua del *David* di Michelangelo da piazza Signoria e alle ricognizioni delle tombe medicee nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo nel 1875.

Delle prime opere, presentate all'Accademia ed eseguite sotto il Ricci, si conoscono solo i titoli: nel 1829 un bassorilievo con *Ganimede* e il *busto della Signora Marini*, forse da identificare con la pittrice pratese Giulia Nuti, moglie del pittore e restauratore Antonio Marini insieme al quale Odoardo si trovò spesso a lavorare; nel 1830, anno in cui aveva seguito le lezioni di anatomia pittorica, il bassorilievo con *La morte di Fetonte*, un *busto virile* e il bozzetto in creta con *San Giovanni che battezza Nostro Signore ed un angelo*, che venne premiato e che gli fece ottenere da parte del Granduca Leopoldo II, tramite gli attestati dei professori Ricci e Benvenuti, un sussidio di dieci zecchini per continuare gli studi. Nel 1831 col bassorilievo di *Achille che piange sul cadavere di Patroclo* ottenne un premio d'incoraggiamento al concorso triennale, vinto da Ulisse Cambi¹², e nel 1832 espose il modello in gesso di una statua di *Paride* «ben disegnato,

11 I riferimenti alle fonti archivistiche su questi argomenti sono riportati in L. Bernini, voce *Fantacchiotti Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, basata sulla tesi di laurea dal titolo *Odoardo Fantacchiotti scultore (Roma 1811-Firenze 1877)*, Università degli Studi di Firenze - Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1988/1989, relatore Prof. Carlo Del Bravo.

12 Recentemente Sandro Bellesi, docente all'Accademia di Belle Arti di Firenze, ha ritrovato alcuni bassorilievi in gesso, saggi dei giovani allievi che avevano vinto i premi, tra i quali quello di Ulisse Cambi, rappresentante lo stesso soggetto di quello di Odoardo Fantacchiotti; vedi S. Bellesi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. Bassorilievi ottocenteschi*, Firenze, Edifir, 2018, pp.131-133.

ben composto, ben atteggiato»¹³.

Ma nel 1834 Odoardo «fattosi accorto della mala via che teneva, abbandonò lo studio del Ricci e si scelse a maestro Aristodemo Costoli, artista di bella fama». Questi, rientrato dal pensionato triennale a Roma dove aveva frequentato le lezioni di Bertel Thorvaldsen e Pietro Tenerani all'Accademia di San Luca, era stato allora nominato professore di scultura e risulta già bene inserito sia nel gruppo degli artisti impegnati nelle commissioni granducali, sia nell'ambiente degli stranieri presenti a Firenze, in particolare inglesi, dei quali rese partecipe anche l'allievo. Nel 1833 infatti Fantacchiotti aveva collaborato, insieme a Costoli, Pampaloni e Santarelli, alla realizzazione dei decori in stucco di una stanza degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti nel Quartiere delle Stoffe, per i quali Antonio Marini aveva fornito i disegni¹⁴, e nello stesso anno aveva eseguito i modelli in gesso di due opere commissionate da un nobile inglese, Orlando Stephenson: il suo busto ritratto e il monumento funebre della figlia, entrambe documentate all'esposizione annuale dell'Accademia¹⁵.

Questi lavori inaugurarono il lungo e proficuo rapporto fra lo scultore e i committenti inglesi e americani e manifestano il suo allontanamento dai modelli classici del periodo della formazione sotto il Ricci e l'avvicinamento al Costoli con l'adesione all'idea del "bello naturale", all'interesse per l'arte del Quattrocento e all'espressione del sentimento, anche religioso, dimostrandolo aggiornato su quei nuovi indirizzi estetici del Purismo che diventeranno predominanti all'Accademia fiorentina dal 1839, anno in cui la cattedra di Scultura venne assegnata a Lorenzo Bartolini, di cui Costoli fu nominato sottomaestro¹⁶. Sono ancora le parole del Paganucci che ci indirizzano a questa interpretazione:

13 *Granducato di Toscana. Firenze, Ottobre. I. e R. Accademia delle Belle Arti. Prima classe. Arti del Disegno*, "Gazzetta di Firenze" nr.132, 3/11/1832, p.4.

14 E. Marconi, *Luigi Pampaloni e la decorazione in stucco a Firenze al tempo di Ferdinando III e Leopoldo II di Lorena*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2009, pp.168-169.

15 M. Missirini, *Di ventotto statue in marmo consacrate ad altrettanti uomini illustri toscani ragionamento*, Firenze 1838, p.13: «Né minor plauso [Fantacchiotti] ottenne col monumento della Giovinetta Inglese, ove con leggiadro concetto figurò la donzella sorgere dal suo letticiuolo per bearsi de' primi raggi del sole nascente, emblema della creatura che preliba i primi splendori dell'eterno Sole, nell'oceano della luce del quale è presta a sommergersi».

16 B. Matucci, *Aristodemo Costoli - "Religiosa poesia" nella scultura dell'Ottocento*, Fondazione Carlo Marchi - Studi, vol.16, Firenze, L.S. Olschki, 2003.

ricercatore scrupoloso della forma e del sentimento, il Fantacchiotti, con studio indefesso, si rese presto familiari quei sommi per cui vanno celebri i secoli decimoquarto e decimoquinto. I suoi bassi rilievi, che tanto risentono di quel fare sobrio e castigato degli artisti d'allora, ci sono prova manifesta dei frutti ch'ei ne ritrasse

e, a riprova di questo, fra i disegni di Odoardo si trovano degli schizzi ripresi dai monumenti funerari degli Acciaiuoli, allora attribuiti all'Orcagna e a Donatello, e del lavabo di Mino da Fiesole (Cat.31) della Certosa del Galluzzo.

Abbiamo testimonianza da parte del critico Pietro Estense Selvatico che la scultura fiorentina moderna era ritenuta la più avanzata in Italia¹⁷, proprio in virtù di quella capacità di esprimere il “bello nel vero” tramite la “imitazione artistica della natura” che, nella percezione di allora, era considerato l'aspetto peculiare delle opere rinascimentali. Il dibattito era molto vivace nell'ambito dell'Accademia Fiorentina dove, già nel 1837, in occasione della distribuzione dei premi maggiori, fu tenuta la prolusione dell'erudito Andrea Francioni, accademico della Società Colombaria e della Crusca, dal titolo *Elogio di Donatello scultore*. Inoltre, negli ambienti della cultura si incontravano intellettuali come Niccolò Tommaseo, autore del saggio *Della bellezza educatrice*, stampato a Venezia nel 1838, e Giunio Carbone, che nel trattato *Intorno la imitazione artistica della natura*, pubblicato a Firenze nel 1842, illustrò i principi bartoliniani che gli artisti dovevano seguire nell'ispirazione delle loro opere.

Questo dibattito riguardava non solo la scultura ma anche la pittura, dove venivano riconosciuti maestri innovatori Luigi Sabatelli e Giuseppe Bezzuoli, capaci dell'ardita impresa del tentare novità allontanandosi dall'ideale classico dei Greci. A proposito del Sabatelli si legge che «seppe rendersi ammirabile con le sue composizioni a penna e a bulino, le quali non tardarono a dimostrare potersi tenere nell'arte una via ben diversa da quella fino allora battuta» e che «introdusse meglio ragionate teorie, le quali condussero ad imitare più da vicino il vero ed il bello»¹⁸. Fantacchiotti si

17 P.E. Selvatico, *Dell'arte moderna a Firenze*, Milano 1843, in particolare vedi p. 19: «Nei marmi scolpiti di fresco dai fiorentini artisti scorgonsi assai meno imitazioni delle antiche statue, assai meno concetti pagani, assai men convenzioni che in tutto il resto della penisola. Lo statuario colà [...] consulta il vero, e spesso sa riprodurlo in quella parte ove la verità è poesia, è sentimento, è pensiero, vale a dire negli affetti più nobili».

18 *Della vita e delle opere del professore cav. Giuseppe Bezzuoli maestro di pittura nell'I. e*

dedicava anche allo studio di questi maestri moderni, come testimoniano alcuni bei disegni tratti proprio da incisioni di Luigi Sabatelli, con una scelta di particolari che appaiono significativi: dal foglio de *La peste di Firenze dal Boccaccio descritta* (1802) riprese il groviglio dei corpi nudi degli appestati gettati nella fossa comune, con dettagli di un naturalismo molto intenso, mentre dalla serie dell'*Apocalisse* (1809-10) selezionò la bella testa della *Donna sedente sopra una bestia* descritta da S. Giovanni nel capitolo XVII¹⁹.

Questi elementi di attenzione alle forme naturali e insieme all'espressione del sentimento sono presenti nelle prime opere note del Fantacchiotti. Al 1837 risale il *busto di Penelope Bourbon di Petrella Tommasi* (Cat.3-4), eseguito per il sepolcro della famiglia dei marchesi di Petrella nella chiesa di S. Francesco a Cortona con espressione nobile e commossa; al bello naturale si ispira la *Strage degli Innocenti* (Cat.8-10), ideata nel 1838, il suo primo capolavoro, che contribuì alla sua nomina a professore. La versione in marmo di questo gruppo fu realizzata venti anni dopo per il nobiluomo milanese Filippo Ala Ponzoni²⁰ ma già nel 1839, quando il gesso era stato esposto all'Accademia, l'opera era stata oggetto di una commossa recensione sul "*Giornale del Commercio*" da parte di Anton Maria Izunnia, pseudonimo del padre scoliope Domenico Tanzini, amico fraterno del Costoli, che apprezzava la compostezza dei gesti, l'espressione del dolore dell'anima che non contrae i bei lineamenti del volto ma che esprime, anche nella disperazione, il profondo sentimento religioso di affidarsi a Dio, il panneggiamento e il nudo molto naturalistici²¹. A commento di questo gruppo ben si possono accostare le parole espresse dal Selvatico sul

R. Accademia delle belle arti di Firenze e membro delle più celebri accademie d'Europa. Memorie raccolte da alcuni scolari ed amici, Firenze, 1855.

19 I disegni del Fantacchiotti sono conservati presso l'Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbielli Firenze. Le incisioni sono riprodotte in *Luigi Sabatelli. Disegni e incisioni*, catalogo della mostra, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, a cura di C. Del Bravo e B. Paolozzi Strozzi, Firenze, L.S. Olschki Editore, 1978, pp.50-52, 63, 65, figg. 47 e 65.

20 Il gruppo marmoreo si trova ora al cimitero di S. Terenzo a Mare (La Spezia); vedi L. Bernini, *L'opera ritrovata di Odoardo Fantacchiotti. Un episodio della Strage degli Innocenti*, in *L'opera ritrovata* cit., pp.11-29.

21 A.M. Izunnia, *La Strage degli Innocenti, gruppo del Sig. Odoardo Fantacchiotti*, in "Giornale del Commercio" n.46, 13/11/1839, p.182; B. Matucci, *Aristodemo Costoli e uno scoliope innamorato del Bello*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2001, pp.116-141.

Bartolini: «sa commuovere l'animo con gli affetti, alletterarlo colla verità della forma» e viene naturale il confronto con la *Fiducia in Dio*.

Intanto proseguivano anche le commissioni granducali e nel 1837 gli venne assegnata una delle statue degli *Illustri Toscani* del Portico degli Uffizi, il *Boccaccio* (Cat.5-6), di cui presentò il modello in gesso nel 1839 e che fu inaugurato nel giorno di S. Giovanni Battista del 1843, grazie al contributo di molti sottoscrittori, fra i quali figurano lui stesso e il padre Niccolò, e con il plauso della critica²².

All'inizio di questo nuovo decennio Fantacchiotti collaborò con due opere anche alla decorazione della Tribuna di Galileo, fatta costruire dal Granduca Leopoldo II nel Museo di Storia Naturale della Specola per accogliere il Congresso degli Scienziati Italiani previsto del 1841. Al maestro Costoli toccò l'onore di scolpire la statua del Galilei mentre al Fantacchiotti fu affidato uno dei dieci medaglioni con i ritratti degli accademici del Cimento, quello di *Francesco Redi* (Cat.13), e uno dei quattro busti dei patroni dell'Accademia, quello del granduca *Ferdinando II de' Medici* (Cat.20).

Nel 1843 tentò di ottenere la commissione della statua di Francesco Ferrucci, che però gli venne negata in quanto ne aveva già avuta una, ma nel 1846, per incarico del principe ereditario l'arciduca Ferdinando di Lorena, dietro suggerimento del suo precettore Cosimo Ridolfi, a Fantacchiotti fu assegnata la statua del giurista *Accorso* (Cat.29-30), inaugurata nel 1852.

All'impresa del Portico degli Uffizi è collegata anche l'esecuzione della statua dell'economista *Sallustio Bandini*, offerta nel 1847 dall'Accademia dei Georgofili ma rifiutata in quanto il personaggio non era incluso nell'elenco delle 28 statue degli *Illustri Toscani* e non si poteva trovare per lui una ventinovesima nicchia. Il committente era stato il presidente dei Georgofili, l'agronomo ed economista Cosimo Ridolfi, che fece inaugurare la statua nel proprio palazzo nel 1853 con un discorso di Vincenzo Salvagnoli sul concetto del liberismo economico, e poi la donò all'Accademia dei Georgofili. Oggi appartiene ancora a questa istituzione e si conserva nell'ingresso della sede al pianterreno del terzo braccio degli Uffizi. Sallustio Bandini aveva sostenuto le teorie del libero mercato all'epoca di

22 A.M. Izunnia, *Andrea Orgagna e Giovanni Boccaccio nuove statue poste nella Loggia degli Uffizi*, in "Giornale del Commercio" nr.27, 5/7/1843, p.106. Per le fonti documentarie presenti presso l'Archivio di Stato di Firenze e riguardanti questa e le seguenti opere di committenza pubblica si rimanda alla voce *Fantacchiotti Odoardo* in *Dizionario biografico degli Italiani* cit.

Pietro Leopoldo ed era riconosciuto come uno dei fondatori del liberismo economico. Di questo l'Accademia dei Georgofili aveva discusso in occasione della visita a Firenze nel 1847 dell'economista scozzese Riccardo Cobden e il marchese Ridolfi aveva proposto di far eseguire la statua proprio in ricordo di quell'evento. Si può supporre che la vera ragione del rifiuto del dono non sia stata l'impossibilità di trovarle una collocazione fra le statue del Loggiato, bensì la frase scolpita sul basamento: «Bisogna dilatare il cuore con qualche respiro di libertà», parole pronunciate dal Bandini in stretta relazione alla libera concorrenza commerciale ma che, in concomitanza degli eventi politici attorno al 1848, dovettero suonare con ben altro accento e non gradite al governo asburgico-loreense.

Per tutto il corso degli anni Trenta e all'inizio dei Quaranta il giovane Odoardo, nonostante la partecipazione alle imprese granducali e il ruolo di professore, dovette fare la sua 'gavetta' lavorando come *finisher* negli studi degli scultori americani, residenti a Firenze, Orazio Greenough, Shobal Vail Clevenger e Hiram Powers, per i quali è ormai certo che abbia eseguito in marmo diversi loro modelli²³. Il rapporto con Powers, che aveva conosciuto Fantacchiotti mentre lavorava per Clevenger, fu quello più duraturo, non solo perché lo scultore visse a Firenze dal 1837, dove anche morì nel 1873 e dove ancora risiedono i suoi discendenti, ma perché divenne un rapporto paritario al momento in cui Fantacchiotti aprì il proprio studio e Powers gli procurò diverse commissioni per opere destinate alla sua città d'origine, Cincinnati nell'Ohio²⁴. La prima, ricevuta da parte del vescovo cattolico John Baptist Purcell, risale al 1845 e riguarda i due *Angeli della Preghiera* (Cat.25,27,28), compiuti nel 1848 e 1849 per l'altar maggiore del duomo cattolico di S. Pietro in Vincoli (Cat.26), oggi esposti al locale Cincinnati

23 S. Botto Tassara, *Arte Italiana e critica tedesca a proposito di uno scritto tedesco sull'arte fiorentina*, Firenze 1878, p.58, nota 1: «Il professore Fantacchiotti fece per lo scultore americano G. ... un gruppo che secondo alcuni è la sua più bella opera. E cominciò da metter su l'armatura». Greenough fu a Firenze dal 1828 al 1851 ed aveva lo studio in via S. Gallo. Nel 1841 presentò a Firenze la statua di *Washington*; vedi A.M. Izunnia, *Giorgio Washington, statua di Orazio Greenough*, in "Giornale del Commercio" nr.9, 5/3/1841, p.34.

24 C.L. Dentler, *Famous Foreigners in Florence (1400-1900)*, Florence, Bemporad Marzocco, 1964; R.P. Wunder, *Hiram Powers, Vermont sculptor, 1805-1873*, London and Toronto, University of Delaware Press, 1991, pp.153 e 285; Th.A. Gantz, *Odoardo Fantacchiotti. His American commissions*, in *Due secoli di scultura attraverso la Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli*, catalogo della mostra (Monsummano Terme), Firenze, Polistampa, 1995, pp.93-104.

Art Museum, dopo un lungo soggiorno negli scantinati di un convento. In questo caso lo scultore decise di impreziosire le due figure con dorature nelle iscrizioni e sul bordo della veste, come si usava fare nel passato nelle opere devozionali.

Hiram Powers era particolarmente apprezzato come ritrattista²⁵ e la stessa attitudine verrà riconosciuta anche ad Odoardo, del quale si conoscono molti busti sia ritratto che ideali, fra cui un *busto all'eroica di Gentiluomo* datato 1842 (Cat.21-22) e il *ritratto di Laura Orlandini del Beccuto Rucellai* (Cat.23-24) databile fra il 1842 e il '46, e i busti ideali della *Laura del Petrarca* (Cat.16) e della poetessa *Corinna* (Cat.15) presentati all'Accademia nel 1841²⁶, della *Beatrice di Dante* (Cat.33-34) e di *Eleonora d'Este* scolpiti nel 1848 ed esposti nel 1849 alla Società Promotrice delle Belle Arti²⁷. Come Powers, anche Fantacchiotti dimostra una particolare cura nella realizzazione delle acconciature e la predilezione del taglio trapezoidale nei busti femminili.

Una sovvenzione elargita dalla Deputazione per le 28 statue degli *Illustri Toscani* degli Uffizi permise nel 1854 di collocare finalmente in S. Croce il *Monumento alla memoria di Raffaello Morghen* (Cat.17,18), morto a Firenze nel 1833 e ancora oggi considerato uno dei più grandi maestri dell'incisione riproduttiva. Gli allievi Girolamo Scotto e Antonio Perfetti nel 1836 avevano costituito una società, denominata Morgheniana, al fine di raccogliere la somma necessaria ad erigergli un monumento, che nel 1841 venne commissionato al Fantacchiotti. Il modello era terminato nel 1844 e il marmo già finito nel '47 e l'opera venne molto apprezzata, nonostante che la parte architettonica fosse stata realizzata in economia e risultasse troppo semplificata²⁸. Si tratta di una scultura a bassorilievo che si ispira ai monumenti sepolcrali quattrocenteschi degli uomini illustri, dei

25 F. De Boni, *La scultura in Toscana. Powers*, in "La Rivista" nr.21, 12/11/1844, p.84: «I suoi busti in marmo notissimi vanno non solo per l'esecuzione diligente, ma per la vita e la verità della quale stampa le fisionomie».

26 A.M. Izunnia, *Poche parole sopra alcuni oggetti di pittura e di scultura esposti nell'I e R, Accademia delle belle Arti in Firenze*, in "Giornale del Commercio" nr.42, 20/10/1841, p.167: «Mi hanno sorpreso per una esecuzione mirabile, e per l'espressione egregiamente sentita».

27 La *Beatrice di Dante* si trova alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti ed è una versione autografa datata 1858; la *Eleonora d'Este* è stata identificata sul mercato antiquariale londinese.

28 I. Sferza, *Monumento a Raffaello Morghen eretto nella chiesa di S. Croce in Firenze*, in "Le Arti del Disegno" nr.46, 14/11/1855, pp.182-183.

quali la basilica di S. Croce offriva - e offre - due massimi esempi in quelli di Carlo Marsuppini di Desiderio da Settignano e di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino, con la figura giacente del personaggio inserita in una cornice centinata e un tondo con la *Madonna col Bambino*, ma occorre ricordare che la composizione “alla quattrocentesca” era già stata ripresa intorno al 1838 anche dal Bartolini per i monumenti di Girolamo Segato e della contessa Sofia Zamoyska, anch’essi destinati a S. Croce.

Alla datazione e allo stile del *monumento Morghen*, ed in particolare al tondo con la *Madonna col Bambino, S. Giovannino e un Angelo* in bassorilievo “stiacciato”, può essere accostato l’*Angelo in preghiera* (Cat.11-12) proveniente da una tomba rimossa dal chiostro di S. Salvatore in Ognissanti, di cui non si hanno notizie documentarie ma che è sicura opera del Nostro, dato che il modello in gesso è conservato presso gli Eredi Gabbrielli.

Nel 1849 era stato collocato in S. Croce il *Monumento funebre di Vincenzo Peruzzi* (Cat.32). Anche per questo Odoardo trasse ispirazione dai sepolcri rinascimentali e si avvalese della collaborazione dell’ornatista Giovanni Casaglia²⁹. La cassa marmorea, poggiante su zampe di leone e decorata con girali a motivi vegetali, reca al centro il medaglione col ritratto del defunto ed è inserita in un arcosolio ribassato ornato da un fregio a festone di fiori e frutti. Se non fosse per l’abito del Peruzzi, di foggia ottocentesca, e soprattutto per le date che si leggono sull’epigrafe, solo un occhio esperto si accorgerebbe che non è del Quattrocento. Si tratta di una commissione importante per il Fantacchiotti, che testimonia la sua vicinanza alle famiglie nobili fiorentine che propugnavano le idee liberali e risorgimentali. Vincenzo Peruzzi era stato infatti sindaco di Firenze, ruolo designato con il titolo storico di gonfaloniere e, come recita l’epitaffio, «esercitato dai suoi maggiori ai tempi della repubblica, cessato sotto il principato mediceo, ritornato in lui col primo lume in libertà nel 1847». Il Granduca aveva concesso di seppellirlo nella cappella di famiglia, dove da poco erano stati riscoperti gli affreschi di Giotto, dietro richiesta della moglie Enrichetta Torrigiani³⁰, dei figli Cosimo e Ubaldino Peruzzi e del nipote Bettino Ricasoli: nomi importanti nella storia del Risorgimento non solo fiorentina ma anche nazionale.

29 L. Bernini, *Scultura lapidea ornamentale*, in *Arti fiorentine. La grande storia dell’artigianato. L’Ottocento*, a cura di M. Bossi e G. Gentilini, Firenze, Giunti, 2001, p.247.

30 *Santa Croce nell’800*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1986, pp.106-107.

Di ispirazione rinascimentale è anche il *Monumento alla memoria di Michele Giuntini* (Cat.49), eseguito fra il 1852 e il '54 per la chiesa di S. Giuseppe a Firenze³¹. La commissione è dovuta al facoltoso banchiere Guido Giuntini³² che per onorare il padre acquistò l'intera cappella di S. Carlo Borromeo dall'antica famiglia Da Cepperello e la fece completamente ristrutturare, con nuova dedicazione a S. Anna, con dovizia di decorazioni e marmi pregiati, avvalendosi di Gaetano Baccani per il disegno architettonico, dello stuccatore Vincenzo Marinelli, di Angiolo Maiani scarpellino, di Antonio Marini e Benedetto Servolini per i dipinti. Odoardo Fantacchiotti scolpì il monumento marmoreo, composto da una grande nicchia centinata disegnata da Emilio De Fabris, in cui sono collocati un tondo a bassorilievo con la *Madonna col Bambino* (Cat.51-52), la cassa intagliata con un motivo a corde intrecciate e sorretta da mensole, e la statua dell'*Angelo della Religione cristiana* (Cat.50) con la croce e il calice. Sui giornali dell'epoca si trovano due recensioni, pubblicate in occasione dell'inaugurazione, piuttosto critiche nei confronti dell'opera del Fantacchiotti, al quale si riconosce padronanza del mestiere ma mancanza di espressione:

La figura dell'Angelo è di un tipo che nulla esprime. Lo sguardo fisso in avanti è totalmente privo di espressione [...]. I soli panneggiati [sic] sono la parte nella quale si è mostrata l'abilità dello scultore. Ben trattati ed egregiamente modellati, non lasciano nulla a desiderare

e inoltre venne considerata poco appropriata, seppur «nuova», la collocazione della statua sotto la cassa³³. L'anonimo giornalista

31 S. Fioretti, *Storia della chiesa prioria di S. M. del Giglio e di S. Giuseppe*, Firenze, Eusebio Forti, 1855, pp.102-110.

32 Guido Giuntini (1822-1870), cavaliere di S. Stefano, fece ristrutturare da Giuseppe Poggi il palazzo di via Cavour oggi sede del Consiglio Regionale della Toscana. Era membro dell'Accademia dei Georgofili, socio della Società Promotrice delle Belle Arti e nel 1855 eletto accademico onorario dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze; risulta inoltre nell'elenco dei sottoscrittori della statua di Accorso per il Portico degli Uffizi. Il padre Michele (1777-1845) aveva ottenuto l'iscrizione della sua famiglia alla nobiltà fiorentina nel 1819 e il titolo di cavaliere di S. Stefano; venne sepolto nella cappella del Cimitero della Misericordia di Pinti, essendo stato priore e capo di guardia della Confraternita; apparteneva alla parrocchia di S. Giuseppe, in quanto abitava nel Palazzo di Via Ghibellina che fu nel 1857 venduto dal figlio ai Vivarelli Colonna.

33 *La Cappella Giuntini in San Giuseppe*, in "Lo Spettatore", nr.13, 29/4/1855,

non apprezzava evidentemente lo stile purista e non si era accorto che quest'ultimo elemento è ripreso da un importante monumento quattrocentesco: il sepolcro del Vescovo Leonardo Salutati di Mino da Fiesole, nel Duomo Fiesole, con il busto del prelado collocato al disotto dell'urna, da cui Odoardo copiò anche l'ornamentazione della cassa.

Allo stesso committente Giuntini e allo stesso periodo di esecuzione è dovuta anche un'altra statua di uguali dimensioni e analogo soggetto, l'*Angelo dei Sepolcri* o *del Giudizio* (Cat.47-48), collocato nel 1879 nell'androne del Cimitero della Misericordia di Pinti insieme ad una replica in gesso dell'*Angelo della Religione*³⁴. Una notizia riportata sul "*Bullettino delle Arti del disegno*" del gennaio 1854, dunque prima della fine dei lavori, parla di «una statua esprimente l'Angelo del giudizio finale»³⁵, cosa che può far pensare ad un progetto, poi modificato, che prevedeva due statue, ma purtroppo i documenti segnalati nella rubrica delle filze dell'archivio della famiglia Giuntini sono mancanti³⁶. Mentre per il tondo con la *Madonna* e la parte ornamentale il riferimento è alla scultura fiorentina del Quattrocento, la scelta della rappresentazione delle figure di angeli trova un collegamento, sempre in ambito purista, con gli scritti del Tommaseo, *Fede e Bellezza*, e nell'opera di Pietro Tenerani, in particolare l'*Angelo della Resurrezione* del *monumento a Maria Colonna Lante* in S. Maria sopra Minerva (1846) e il *Cristo* del *monumento a Pio VIII* in S. Pietro a Roma³⁷.

Il sesto decennio del secolo vide però il superamento dello stile purista da parte di diversi artisti e, accanto all'attenzione per le forme naturali introdotta dall'insegnamento di Lorenzo Bartolini, si affermò la riconsiderazione della tradizione classica, che si manifestò nella corrente

pp.151-152 e *Lettera anonima diretta all'Estensore del Giornale Le Arti del Disegno, relativamente alla critica odierna, ed alla Cappella Giuntini in San Giuseppe*, in "Le Arti del Disegno", nr.20, 16/5/1855, pp.79-80. L'articolo a cui si riferiscono è di G. Sezanne, *Il Genio della Religione, statua del prof. O. Fantacchiotti*, in "Le Arti del Disegno", nr.16, 18/4/1855, pp. 62-63.

34 L'*Angelo della Religione* in gesso e l'*Angelo del Giudizio* in marmo vennero donati al Cimitero della Misericordia di Pinti nel 1879 dai figli di Guido Giuntini Giuseppe, Matilde ed Emilia. L'*Angelo del Giudizio* è stato restaurato nel 2011 in occasione del bicentenario della nascita del Fantacchiotti.

35 "Bullettino delle Arti del Disegno" nr.3, 19/1/1854, p.23.

36 L'archivio della famiglia Giuntini è conservato alla Fattoria di Selvapiana.

37 Il modello di gesso del tondo con la *Madonna col Bambino* del *monumento Giuntini*, con diverse prove per la cornice, è conservato presso gli Eredi Gabbrielli.

così detta neogreca di matrice francese³⁸ ma anche con il recupero dello stile canoviano di impronta italiana. Per quanto riguarda Fantacchiotti, la riconsiderazione dell'opera canoviana è molto evidente e consapevole e finalizzata ad acquisire una forma ancor più morbida e aggraziata adatta a esprimere concetti elevati³⁹.

Uno dei primi esempi che prelude a questa nuova stagione può essere considerato il *Monumento al letterato Dionigi Strocchi* (Cat.41-42), eseguito fra il 1852 e il '54 e collocato nel 1855 nel Duomo di Faenza su iniziativa di Giovanni Ghinassi, Giuseppe Minardi, Antonio Gezzi e Achille Farina, quest'ultimo amico di Odoardo⁴⁰. Non si può trascurare il fatto che il monumento, scolpito ad altorilievo, doveva onorare un traduttore di Callimaco e Virgilio⁴¹ e quindi quasi imponeva un riferimento a forme classiche, per cui Fantacchiotti poté forse prendere ad esempio il *monumento funebre di Vincenzo Mazzoni*, ultima opera del suo antico maestro Stefano Ricci, dove la statua allegorica della *Morale*, con un libro nella mano destra, abbraccia la stele con l'urna, in una posa molto simile alla figura della *Fama* dello Strocchi, che regge la cetra con la destra e cinge il busto del poeta col braccio sinistro⁴².

Nello stesso periodo in cui scolpiva il *monumento Strocchi*, Odoardo stava realizzando una statua per commissione dell'imprenditore americano Jacob Hoffner, ancora una volta con il tramite di Hiram Powers. Hoffner

38 Su questo argomento vedi E. Spalletti, *Il secondo decennio di attività di Giovanni Dupré (1858-1882)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", vol.4, nr.2, 1974, in particolare pp. 540-541.

39 Cfr. L. Bernini, *Insegnamenti canoviani* cit.

40 Per i riferimenti documentari nell'Archivio Storico di Faenza si rimanda alla voce *Fantacchiotti Odoardo* in *Dizionario biografico degli Italiani* cit. Giovanni Ghinassi, anch'egli traduttore e letterato discepolo dello Strocchi, aveva studiato a Firenze. Achille Farina era stato allievo di Pietro Benvenuti a Firenze. Dal 1852 al '64 tenne la cattedra di Disegno a Faenza e successivamente si dedicò alla pittura su ceramica, ottenendo molti premi alle esposizioni internazionali con imitazioni dello stile rinascimentale.

41 Dionigi Strocchi (Faenza 1762-1850), accademico della Crusca, tradusse in rima le *Georgiche* e le *Bucoliche* di Virgilio, gli *Inni* di Callimaco e le *Poesie* del re Ludovico di Baviera.

42 Il *monumento di Vincenzo Mazzoni* si trova a Prato nel chiostro della chiesa di S. Francesco. Sandro Bellesi commenta l'opera del Ricci mettendo in risalto «indiscutibilmente gli ideali di bellezza canoviani» ma anche «dati di stile meno vincolati alle rigide metriche della cultura neoclassica»; vedi S. Bellesi, *Stefano Ricci*, Accademia di Belle Arti di Firenze, Firenze, Polistampa, 2019, pp.176-177.

venne a Firenze nel 1850, visitò lo Studio del Fantacchiotti e gli ordinò due aquile per la sua residenza e la statua di *Flora* (Cat.39-40) per la sua cappella del Cimitero Spring Grove di Cincinnati (Cat.37,38), dove le sculture arrivarono per nave nel gennaio 1856⁴³. Questa *Flora* è caratterizzata da un morbido panneggio e da accurati dettagli nel volto e nelle membra, ancora apprezzabili nonostante che la collocazione all'aperto abbia comportato gravi guasti in più parti.

A proposito dell'evoluzione dello stile di Odoardo Fantacchiotti purtroppo non sono rimaste testimonianze dirette del suo pensiero ma, considerando le sue frequentazioni documentate, si può ipotizzare che per lui siano state importanti le conversazioni con un personaggio allora molto ben inserito e partecipe nell'ambiente artistico internazionale: l'anglofiorentino William Blundell Spence. Questi, dopo un breve periodo parigino in cui aveva frequentato l'atelier di Ingres, si stabilì a Firenze, dove nel 1829-30 fu allievo di Giuseppe Bezzuoli e successivamente aprì il proprio studio nell'ex convento di S. Barnaba, ma principalmente si dedicò al collezionismo e al commercio di opere d'arte destinate all'Inghilterra. Nel 1860 acquistò la Villa Medici di Fiesole, che divenne la dimora di famiglia fino al 1897. La sua grande esperienza di *connoisseur* è espressa nella sua guida di Firenze e dintorni⁴⁴ dedicata agli stranieri interessati ad ammirare e anche acquistare oggetti artistici e che, diversamente dalle guide consuete che propongono sempre come primo itinerario le piazze del Duomo e della Signoria, inizia in piazza S. Marco con l'Accademia delle Belle Arti, gli Studi dei professori e la Galleria, che all'epoca aveva una sezione dedicata alle opere contemporanee e una ai dipinti antichi, molti dei quali sono oggi esposti agli Uffizi. Inoltre l'introduzione alla seconda edizione del 1852 è un vero e proprio saggio di critica d'arte, in cui l'autore analizza con competenza il contesto artistico italiano e internazionale, non risparmiando critiche al Purismo più rigorosamente dipendente dall'arte del Tre e Quattrocento e invece mostrando molta ammirazione per Lorenzo Bartolini e il suo insegnamento, per Giuseppe Bezzuoli, nonché per la pittura francese.

Per William Blundell Spence il Fantacchiotti eseguì due fra le sue opere

43 Th.A. Gantz, *Odoardo Fantacchiotti. His American commissions* cit., pp. 104-115.

44 [W.B. Spence], *The Lions of Florence and its environs or the stranger conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an Artist*, Florence, Le Monnier, 1847; second edition 1852; traduzione italiana curata da A. Brillì nel 1986 col titolo *Firenze. Guida alla capitale dei Granduchi*, Nuova Immagine Editrice.

più belle, poiché oltre alla maestria che sempre caratterizza i suoi marmi, qui è più evidente del solito una grande partecipazione sentimentale. Al 1851 risale l'affascinante *ritratto di Luisa Teresa Renard Spence* (Cat.45-46), prima moglie di Spence, giovane donna di una bellezza delicata e aggraziata che aveva colpito anche il re di Baviera Ludwig I, che volle il suo ritratto nella famosa serie delle "Bellezze" del castello di Ninphenburg. La seconda è una delle opere più toccanti e celebrate del Fantacchiotti: si tratta del *Monumento funebre della Signora Spence* (Cat.59-62), morta a soli 37 anni proprio nel 1851, che fu presentato nel 1861 all'Esposizione Italiana e nel 1862 a quella Universale di Londra, recensito con parole entusiastiche da Paolo Emiliani Giudici già nel 1859 sulla "*Gazette des Beaux-Arts*"⁴⁵. È un'opera di grandi dimensioni in cui la figura della donna giace su un letto lavorato con preziosi dettagli ornamentali, al di sopra di un alto basamento con intarsi marmorei. Nella targa, in latino, sono nominati il marito e i figli mentre due figure di angioletti sono rappresentati a cantare le lodi dell'amata moglie e madre⁴⁶.

Ai due putti alati del *monumento Spence* è avvicinabile *L'Angelo custode* (Cat.57-58), di tipologia molto simile, del quale rimane soltanto documentazione attraverso la fotografia del modello formato in gesso conservata nell'Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli Firenze e probabilmente destinato al mercato estero.

Alla committenza degli stranieri sono ancora da ricollegare la statua della *Speranza* (Cat.99,100) per la tomba dell'americano Samuel Reginald Routh nel Cimitero degli Inglesi a Firenze, risalente al 1863-65, e i busti di *Edward Deas Thomson*, datato 1855 e collocato nell'Aula Magna dell'Università di Sidney (Cat.53-54), e di *Adelaide Chetwynd Talbot* (Cat.89-90), eseguito nel 1861 (Belton House, Lincolnshire) prima del suo matrimonio con il nobiluomo e politico inglese Adalbert Brownlow-Cust. A completare l'elenco dei ritratti in marmo, che furono una delle attività più apprezzate dai committenti del Fantacchiotti per la verosimiglianza fisica e psicologica, si devono poi segnalare la coppia dei coniugi *John e Luisa Temple Leader*, eseguita nel 1869 e conservata nella Villa di Maiano, il *ritratto di Paolina Mugnaini Lombardi* (Cat.127,128), eseguito nello stesso anno per la tomba al Cimitero Porte Sante, il *busto di Niccolò*

45 P. Emiliani Giudici, *Nouvelles d'Italie*, in "Gazette des Beaux-Arts" vol. II, 1859, p.377.

46 L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti, scultore amato dagli Inglesi*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1990, pp.96-103.

Puccini (Cat.93, 94) richiesto nel 1862 per il Romitorio del Giardino Puccini di Pistoia⁴⁷, e infine i ritratti della famiglia Stirling Maxwell (Cat. 143,145,146), destinati nel 1877 alla chiesa di Lecropt Kirk in Scozia⁴⁸.

“*Si ebbe l'amicizia di uomini illustri*”

Ancora da Giovanni Paganucci vengono messe in rilievo le relazioni che Odoardo riuscì a instaurare con molte personalità della sua epoca. Purtroppo è andato perduto l'*Album delle firme* dei visitatori dello Studio, che sarebbe stato una fonte di preziosissime informazioni al riguardo, ma ciò che si è potuto ricostruire attraverso altri documenti e le iscrizioni sulle opere conferma questo fatto.

I lavori del Fantacchiotti furono infatti apprezzati da molti personaggi del Risorgimento che contribuirono all'unità d'Italia, ideale condiviso anche dallo scultore, e, oltre a quelli degli italiani, spiccano anche qui i nomi di illustri committenti stranieri. Il decennio 1859-69 fu infatti quello che vide l'affermazione della sua fama e la realizzazione di opere molto importanti, vicenda ben documentabile attraverso notizie e recensioni riportate dai cataloghi delle esposizioni di Firenze 1861, Londra 1862 e Parigi 1867 e dalla “*Gazette des Beaux-Arts*” del 1859, dove la copiosa corrispondenza da Firenze dalla penna di Paolo Emiliani Giudici rese noto il valore della scultura toscana e italiana.

Risale al 1867 il *Ritratto di Elisabetta Ricasoli Firidolfi* (Cat.115-116), figlia amatissima del barone Bettino Ricasoli e morta prematuramente nel 1865, che Odoardo realizzò per la famiglia in diverse repliche di marmo, gesso e bronzo. Fu proprio il Ricasoli, sostenitore dell'unità d'Italia come nazione unica sotto la dinastia sabauda, che firmò il decreto del Governo Provvisorio della Toscana per la realizzazione del *Monumento di Neri Corsini*, destinato alla basilica di S. Croce (Cat.77-78). Il Corsini, che invano aveva consigliato Leopoldo II a schierarsi con l'esercito franco-piemontese nella seconda guerra d'indipendenza, era morto a Londra il 1° dicembre 1859 durante la missione diplomatica in Francia e Inghilterra, dove era stato inviato per ottenere il riconoscimento del nuovo governo

47 *I busti ritrovati. Per una galleria degli uomini illustri a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, Villa di Scornio), a cura di L. Dominici e P. Cappellini, Pistoia, Settegiorni editore, 2012, pp.24-29.

48 Progetto dell'architetto Charles Heat Wilson (1809-1902), fondatore dell'Istituto d'Arte di Glasgow, che lavorò per un periodo nello Studio Fantacchiotti.

della Toscana dopo la decadenza del granducato lorenese. Così infatti recita l'epigrafe, scritta dal Carducci: «A te che osasti nel regal cospetto di libertà la voce addur primiero [...] tu, assunta in cielo alma toscana, dinne a Ferrucci che aguzziam la spada lasciata sanguinosa a Gavinana». Il monumento, commissionato ufficialmente al Fantacchiotti il 2 febbraio del 1860 con una lettera di Cosimo Ridolfi, allora ministro della Pubblica Istruzione, risulta terminato all'inizio del 1867 e venne inaugurato in S. Croce il 5 ottobre 1869. L'intenzione dello scultore, che lui stesso illustrò in una lettera al Ridolfi già il 30 gennaio 1860⁴⁹, era di ispirarsi all'*Italia* del *monumento di Vittorio Alfieri* di Canova, rappresentandola non più dolente ma nell'atto di dettare alla Storia il nome del Corsini.

Nello stesso arco di tempo lo scultore era impegnato a scolpire il *Monumento a Luigi Cherubini* (Cat.114), anch'esso inaugurato nel 1869 in S. Croce. In questo caso l'incarico gli era stato conferito dalla commissione promotrice che si era costituita nel 1859 per iniziativa del musicista Ferdinando Morini e che raccolse sottoscrizioni in tutta Europa. L'elenco dei sostenitori comprende, fra i molti nomi illustri, il re Vittorio Emanuele II e suo genero il re del Portogallo, il principe Eugenio di Savoia Carignano allora luogotenente del Regno d'Italia in Toscana, i compositori Gioacchino Rossini, Hector Berlioz e Giacomo Meyerbeer.

In entrambi i monumenti Fantacchiotti rappresentò delle figure femminili ideali, raffiguranti l'Italia e la Storia in quello di Neri Corsini e l'Armonia che incorona il Genio Musicale del Cherubini nell'altro. Mentre il pubblico mostrò di apprezzare le due opere sia per il concetto, teso a «rendere tributo d'onore non all'uomo, ma al genio dell'uomo»⁵⁰, sia per l'esecuzione, ci furono anche delle critiche, motivate da punti di vista molto differenti. Da parte di un giornalista, tale Calinios, si contestò al Fantacchiotti di ignorare «quella che si chiama parte monumentale della statuaria» e di aver rappresentato le figure con «l'aria di una attrice di terza classe vestita da Medea o da Clitennestra»⁵¹, mentre il pittore purista Luigi Mussini gli rimproverò di aver qui preferito gli esempi classici di Canova a

49 E. Spalletti, *La scultura dell'Ottocento a Santa Croce*, in *Santa Croce nell'800* cit., p.103.

50 B. Gamucci, *Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini fiorentino ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce*, Firenze, Tipografia G. Barbera, 1869, p.58.

51 G.I. Calinios, *Firenze. I restauri di Santa Croce*, in "Gazzetta d'Italia" nr.279, 6/10/1869; *Rivista artistica*, in "La Rivista Europea", 1/1/1870, p.367.

quelli della statuaria del Quattrocento⁵².

Altre critiche furono mosse anche al *Monumento di Vincenzo Salvagnoli* (Cat.118), scolpito fra il 1867 e il '72 e inaugurato nel Camposanto di Pisa il 27 aprile 1873, giorno anniversario della rivoluzione toscana. Il Fantacchiotti rappresentò la statua della *Giurisprudenza*, essendo Salvagnoli un avvocato, seduta su uno scranno, al di sopra di un elegante basamento dove in un medaglione è ritratto in bassorilievo il profilo del defunto. Qui l'obbiezione non riguardava la mancanza di monumentalità, dato che questa *Legge* ha l'aspetto e la posa di una figura classica, ma il fatto che l'autore avrebbe dovuto prediligere la rappresentazione del personaggio e non di una figura simbolica. Vincenzo Salvagnoli, come recita l'iscrizione dedicatoria composta da Zanobi Bicchierai, era stato «amatore costante d'Italia ch'egli aiutò a risorgere con gli scritti, il consiglio, l'opera» e alla sua morte, nel 1861, gli amici e consorti Bettino Ricasoli e Ubaldino Peruzzi costituirono un comitato per erigergli il monumento, di cui Odoardo Fantacchiotti faceva parte in qualità di esecutore e offriva «l'opera mia disinteressata» per «rendere tributo di amicizia e di alta venerazione al grande giureconsulto»⁵³.

“*Tutto dei, allegorie e nudità elette*”

Come abbiamo visto, a partire dagli anni Cinquanta il Fantacchiotti sviluppò la sua tendenza alla rappresentazione della bellezza e dei concetti elevati con forme più classiche e sensuali nei monumenti pubblici che abbiamo esaminato e ancor più questo si manifestò nelle opere di destinazione privata che Odoardo creò nell'ultima parte della sua carriera. Nel 1858-59 modellò la statua di *Musidora* (Cat.69-70), soggetto mitologico tratto dal poema arcadico *Le Stagioni* dell'inglese James Thomson, che nel 1867 gli valse la Croce al Merito del re del Portogallo Luigi di Braganza.

52 L. Mussini, *Les travaux de restauration de l'église de Santa Croce à Florence* (1870), in *Scritti d'arte*, Firenze, Le Monnier 1880, p.208.

53 *Lettera di Odoardo Fantacchiotti ad Andrea Lorini* del 16/6/1868, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi vari 217,1; *Lettera di Odoardo Fantacchiotti a Tommaso Corsi* del 6/3/1872, *ivi* 243, 89. Vincenzo Salvagnoli (1802-1861), socio dell'Accademia della Crusca e dei Georgofili, fece parte del primo governo provvisorio della Toscana nel 1859; fu autore del *Discorso sul monumento a Vittorio Alfieri in Santa Croce di Firenze* (1857) e del *Discorso sulla indipendenza d'Italia*, stampato clandestinamente nel 1859 da Le Monnier.

Nei *Ricordi Fotografici*, dove venne riprodotta nel 1859, si legge:

La statua del Fantacchiotti è composta con sommo giudizio: tutte le linee nella loro graziosa semplicità cospirano a produrre un bell'insieme e danno risalto alle forme, che, nella loro ideale leggiadria, rammentano lo studio del vero, che vive, palpita e si muove, in grazia della perfetta finitezza del lavoro⁵⁴.

Si tratta della figura della ninfa Musidora che viene rappresentata, secondo la descrizione del Thomson, nel momento in cui si accorge di essere stata vista, mentre si bagnava nel ruscello, dal suo spasimante, il pastore Damone, e cerca di coprirsi, assumendo la stessa posizione in cui gli antichi avevano rappresentato la *Venus pudica*. Di quest'opera, presentata con successo all'Esposizione Italiana di Firenze nel 1861, a quella Internazionale di Londra nel 1862 e all'Universale di Parigi nel 1867, si conoscono tre versioni autografe: quella fotografata nei *Ricordi Fotografici*, realizzata nel 1858 per il finanziere americano August Belmont, una seconda, esposta a Londra nel 1862 (Cat.68) ed eseguita nel 1861 per il politico liberale inglese Edward Strutt primo barone di Belper⁵⁵ che di Fantacchiotti possedeva altre due opere (Cat.75,76), e infine quella ordinata dal re del Portogallo nel 1865, che la fece esporre a Parigi due anni dopo, ora conservata a Lisbona nel Palacio Nacional da Ajuda (Cat.71-72). E' Emiliani Giudici che sulla traccia dei versi del Thomson accosta *Musidora* alla *Venere dei Medici*⁵⁶ e sul mercato antiquario si trovano repliche di bottega, in cui manca la scritta col nome sulla base, che sono indicate, in maniera inesatta, proprio come *Venere*.

All'Esposizione Internazionale di Londra venne esposta anche una *Innocenza* (Cat.91-92) datata 1862, anche questa di proprietà di Lord Belper, rappresentata come una fanciullina seminuda che tiene in braccio il suo cagnolino per proteggerlo da un serpente che le insidia il piede.

All'Esposizione Universale di Parigi del 1867, oltre alla *Musidora*, Fantacchiotti presentò il gruppo di *Ganimede rapito dall'aquila di Giove*, che Spence gli aveva commissionato nel 1865, ora conservato nell'Ambasciata di Romania della capitale francese (Cat.96-98).

Fra i committenti illustri bisogna infine ricordare il principe Eugenio di

54 *Ricordi Fotografici degli Artist contemporanei in Toscana*, Firenze, Le Monnier [1859].

55 Conservata in Israele, collezione privata.

56 P. Emiliani Giudici, *Nouvelles d'Italie* cit., 1859.

Carignano, che per la sua personale collezione acquistò la *Eva tentata dal serpente*, dopo averne ammirato il modello, realizzato nel 1858 (Cat.64), all'Esposizione Italiana del 1861. La versione marmorea (Cat.63) porta la data 1864 e venne esposta in anteprima nello Studio nel 1865 e successivamente a Parigi nel '67⁵⁷ (Cat.66), mentre una replica fu acquistata dal III duca di Sutherland George Leveson Gower, politico scozzese che nel 1864 aveva ospitato presso di sé Garibaldi a Londra⁵⁸. Odoardo volle rappresentare Eva prima di aver commesso il peccato originale e quindi ancora innocente nella sua pura e fulgente bellezza. Ha già colto i pomi, due mele cotogne che, allusivamente, dietro l'aspetto gustoso nascondono il sapore amarognolo, e il serpente tentatore si avvolge al tronco su cui è appoggiata sfiorandole il piede e stritolando un giglio. Anche in questo caso la fonte letteraria cui il Fantacchiotti attinse pare essere un poema inglese, *Il Paradiso perduto* di John Milton, in cui la descrizione della tentazione di Eva viene accompagnata da molti dettagli sulla sua bellezza quasi divina, dato che era stata formata direttamente dal Creatore, cosa che nella *Bibbia* non si trova. Inoltre questa scelta interpretativa trova un importante collegamento con l'*Eva* di Giuseppe Bezzuoli, opera tarda del maestro, che destò un certo scalpore nell'ambiente accademico per la sua intensa sensualità⁵⁹.

Mentre l'*Eva tentata dal serpente* venne destinata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino⁶⁰, l'*Amore che riposa sulla Fedeltà* (Cat.79, 80,

57 G. Dupré, *Relazione sulla Scultura*, in *Relazioni dei giurati italiani sulla esposizione universale di Parigi del 1867*, Firenze 1869, p.163: «rarissimi punti di confronto potrai trovare fra le più belle figure muliebri della nostra statuaria, quali sono la Eva del Fantacchiotti, l'Innocenza dell'Argenti e la Corinna del Santarelli».

58 *Bacciotti's Handbook of Forence* cit., p.87.

59 La *Eva* di Bezzuoli, per molto tempo nota solo in fotografia, è stata recentemente ritrovata ed acquistata dallo Stato per la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

60 Alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino è conservato anche un busto ideale della *Laura del Petrarca* risalente al 1861 e proveniente dal lascito del Principe di Carignano (Cat.87-88) che Alfonso Panzetta ha attribuito a Fantacchiotti sulla base dello stile, ma che non è quello del 1841 e non riporta la firma dell'autore. Alla Esposizione Italiana del 1861 è effettivamente menzionato un *busto di Laura* del Fantacchiotti, ma si tratta della versione in bronzo di quello del 1841. Presso gli Eredi dello scultore è inoltre conservato il modello in gesso di un Caminetto con figure alate femminili che per tradizione familiare si dice eseguito per il Palazzo Reale di Torino, ma che non è stato rintracciato. Infine, fra le commissioni sabaude si deve ricordare il *busto di Maria Pia di Savoia* regina del Portogallo, eseguito dal Fantacchiotti nel 1865 su richiesta del marito Luigi di Braganza, al momento disperso.

81-82), ordinato anch'esso dal Principe di Carignano nel 1865 ed esposto nel 1867 a Parigi, passò in una collezione privata a Genova ed è riapparso solo nel 2021 in occasione della vendita all'asta. E' uno di quei soggetti definiti "anacreontici" - dal nome del poeta greco che trattava temi graziosi e a volte tristi del vino, dell'amore e di amicizia - in cui il protagonista è un tenero Amore fanciullo che dorme appoggiato ad un grosso cane mansueto. Nella scultura ottocentesca si trovano moltissimi gruppi di questo genere, dalla celebre *Tavola degli Amori* di Lorenzo Bartolini al delizioso gruppo di *Amore e Fedeltà* di Pietro Freccia, a diverse delicate opere di Luigi Pampaloni, solo per restare in ambito fiorentino, e ancora una volta è opportuno ricordare anche un'opera del Bezzuoli, *Amore che doma la Forza*, con Cupido a cavalcioni di un leone, poiché a questa iconografia si avvicina molto una seconda versione dell'*Amore e Fedeltà* del Fantacchiotti, della quale rimane il modello in gesso presso gli Eredi Gabbrielli (Cat.85).

Al Principe di Carignano si deve inoltre la realizzazione in marmo del busto di *Margherita di Savoia* (Cat.121), che Odoardo aveva improvvisato in un fresco bozzetto in creta traendolo da una fotografia (Cat.122) della giovane principessa, appena andata in sposa all'erede al trono Umberto I nella primavera del 1868 e in viaggio di nozze a Firenze, allora capitale. Dopo il 1870 il busto è documentato al Quirinale, ma finora non è stato possibile rintracciarlo⁶¹.

Negli anni Settanta lo scultore non partecipò più alle esposizioni e si dedicò soltanto ad opere destinate ai privati: molti ritratti (Cat.135-136), tra i quali il busto dell'amico *Paolo Emiliani Giudici*⁶² (Cat.142), probabile ultima sua opera, e statue da interno, seguitando ad osservare i principi del bello naturale e dei concetti elevati. Come già aveva iniziato con *Musidora*,

61 Fotografia in "Emporium" nr.373, 1926, p.9. Sulle opere del Fantacchiotti eseguite nel periodo di Firenze capitale e in particolare per Casa Savoia vedi L. Bernini, *Sculture fiorentine per Casa Savoia. Eugenio di Carignano in visita allo Studio di Odoardo Fantacchiotti nel 1868*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, Atti del convegno di studi (Firenze 26 e 27 novembre 2015), a cura di C. Frulli e F. Petrucci, Firenze, Edizioni dell'Assemblea n.136, Consiglio Regionale della Toscana, 2017, pp.412-439.

62 Per il busto di Emiliani Giudici si veda C. Frulli, *Gli insegnamenti storico-artistici di Paolo Emiliani Giudici e Camillo Jacopo Cavallucci all'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *La storia dell'arte nelle Accademie tra '800 e '900. Docenti, programmi, materiali*, a cura di Alex auf der Heyde, in "Ricerche di storia dell'arte", n.128, 2019, p.31, fig.1.

Eva e *l'Innocenza*, si dedicò al nudo, che allora era ancora considerato inappropriato da una parte del pubblico, quello stesso pubblico che d'altra parte non poteva fare a meno di ammirare la grazia delle figure del Fantacchiotti o anche di Giovanni Dupré, a confronto dell'affermarsi della nuova tendenza verista⁶³. Questi ultimi anni di attività si svolsero per Odoardo nello studio di via Panicale ormai condiviso con il figlio Cesare e dove ognuno dei due aveva la libertà di esprimersi come meglio gli era congeniale. Di questo abbiamo testimonianza dalle parole di Camillo Boito:

Tra il figlio e il padre non c'è nell'arte nessuna somiglianza, fuori del grande amore che l'uno e l'altro vi mette. Mentre il vecchio, tutto Dei, allegorie, nudità elette, panneggiamenti fidiaci, accarezza giovenilmente e ricerca sul naturale un Amore e una Psiche che si baciano mezzo ignudi, il giovane scolpisce una ragazzetta coi capelli sciolti sul dorso e la camicia male allacciata sul seno pudico⁶⁴.

Ecco dunque l'ellenistica *Baccante* del 1871 (Cat.133,134) e il gruppo di *Amore e Psiche* del 1872, per ora noto, grazie ad una descrizione⁶⁵, soltanto da alcuni particolari del modello che si intravedono in fotografie dello Studio, *l'Amore vinto* (Cat.74), la *Pandora* (Cat.129, 130, 131-132) e la *Susanna al bagno* (1868-72) della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (Cat.124), che rappresentano il volto più autentico delle opere dello scultore, sempre incantato dalla grazia e dall'innocenza.

63 A proposito della rappresentazione del nudo in scultura vedi G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici* [1879], Firenze 1920, p.271.

64 C. Boito, *Firenze. La scultura nuova* [1872], in *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Roma-Torino-Firenze, Fratelli Boccia, 1877, p.174. La statua di Cesare Fantacchiotti cui si fa riferimento è *La Vanesia*.

65 Perin Del Vaga, *Corriere di Firenze. Amore e Psiche, gruppo modellato in creta dal Cav. Professore Odoardo Fantacchiotti*, in "Nuovo Giornale Illustrato Universale" nr.38, 17/9/1871, p.378.

Odoardo Fantacchiotti e la salvaguardia dell'arte

Francesco Gurrieri

Affrontare “Odoardo Fantacchiotti” significa riportarsi alla condizione della cultura artistica pre e immediatamente postunitaria. Dobbiamo anche correttamente osservare come solo assai recentemente si è accesa qualche attenzione critica sulla scultura di questa stagione grazie ad una serie di studiosi a cui tutti dobbiamo moltissimo. Tale linguaggio è stato per molto tempo assolutamente snobbato dalla manualistica ufficiale, consegnando e confinando l'approfondimento a studi episodici ancorché per fortuna talvolta assai puntuali. Va ricordato, infatti, come soltanto recentemente si sia corretta la sua data di nascita prima autorevolmente indicata nel 1809 e poi documentalmente corretta nel 1811, cosicché dobbiamo ora rubricare le coordinate anagrafiche di Fantacchiotti con Roma 1811 - Firenze 1877. Opportuno è quindi questo approfondimento i cui risultati vanno sicuramente oltre Fantacchiotti stesso e offrono una più certa sistematizzazione critica alla scultura dell'Ottocento, soprattutto Toscano.

Anche se qui non possiamo prescindere da quell'alveo particolare costituito dalla scultura celebrativa e monumentale, che in qualche modo criticamente non può non avere una sua ragionevole autonomia, sembra opportuno articolare queste considerazioni delineando ed evidenziando alcune aree a cui ricondurre alcuni approcci critici allo studio del Fantacchiotti e della sua Età.

Il primo è relativo alla condizione della cultura artistica e scultorea in particolare durante la formazione di esordio e la maturità professionale del Fantacchiotti. Per comprendere, infatti, la peculiarità della sua plastica e il suo impegno per la prima stagione di tutela per le antichità e belle arti può essere utile il necrologio, sintetico, ma molto significativo, che fu letto dallo scultore Giovanni Paganucci nell'Accademia delle Arti del Disegno nel dicembre 1877. Credo che sia una scheda utilissima perché inquadra precisamente il nostro Odoardo Fantacchiotti.

La notte del 24 giugno cessò di vivere l'egregio nostro collega Odoardo Fantacchiotti nato in Roma il 20 maggio 1811 da padre cortonese che quivi dimorò qualche tempo per ragioni d'ufficio. Condotta ancora adolescente in Firenze intraprese in questa città lo studio

della scultura sotto la scorta del Ricci, ossequioso imitatore del Canova. Il giovinetto, a cui fu prodiga mente sveglia e animo gentile, fattosi accorto della mala via che teneva, abbandonò lo studio del Ricci e si scelse a maestro Aristodemo Costoli, artista di bella fama. Ricercatore scrupoloso della forma del sentimento, il Fantacchiotti, con studio indefesso si rese presto familiari quei sommi per cui vanno celebri i secoli Decimoquarto e Decimoquinto con bassirilievi che tanto risentono di quel fare sobrio e castigato degli artisti di allora e che sono prova manifesta dei frutti che ne ritrasse. Le opere sue molte, e più particolarmente il gruppo della Strage degli Innocenti, i monumenti al Morghen e alla Spence, la statua di Sallustio Bandini, collocheranno il nome di Odoardo Fantacchiotti fra quelli che ai nostri tempi seppero mantenere alta e onorata la fama della scultura italiana e che il secolo, poco riconoscente al vero merito, non ne disconobbe il valore perché fu membro delle principali accademie, professore residente nella nostra e insignito di più ordini cavallereschi. Si ebbe l'amicizia di molti uomini illustri, sedette nel consiglio municipale e fu sovente consultato nelle più ardue questioni artistiche. I palpiti del suo cuore furono divisi a vicenda fra la famiglia e l'arte e la eccellenza di questa fu il sogno costante della sua vita. L'esempio di lui e degli altri valorosi, le cui file si vanno purtroppo ogni dì più diradando, possa essere di stimolo alla nuova generazione per spingerla, con studi indefessi e severi, ad operare sublime.

I dati anagrafici del Fantacchiotti, come si nota limitatamente all'area toscana, hanno delle coincidenze e quindi hanno riferimenti che vanno ricordati. La vita del Fantacchiotti coincide infatti con quella di Giovanni Dupré che morirà nel 1882, con Adriano Cecioni che morirà nel 1886, con Costoli, già ricordato, che morirà nel 1871, con Benedetto Cacciatori anche lui nel 1871, con Pasquale Romanelli, che ci lascerà nel 1887 e con Tito Sarrocchi che morirà nel 1900. Questo per sottolineare i compagni di viaggio del Fantacchiotti da valutarsi in un ragionevole rapporto culturale e di declinazione linguistica. Non si può tuttavia prescindere da altre presenze forti in Francia, assai frequentate da tutti fin dall'allora (Rivalta e Vela, solo per citare alcuni), e in Italia, per tutti, compreso Fantacchiotti, la presenza imprescindibile del grande Canova e di Lorenzo Bartolini.

Già la generazione di Bartolini, infatti, dovette faticosamente staccarsi dalla generalizzata omologazione canoviana. Il distacco per la verità era iniziato in pittura a Parigi con David e successivamente con i Preraffaelliti inglesi. Lorenzo Bartolini era rimasto nella capitale francese dal 1799 al

gennaio 1808 e fu poi inviato da Napoleone, che ne aveva riconosciuto i talenti, all'Accademia di Carrara, ove nel vicino principato di Lucca regnava la sorella Elisa Baciocchi. Nel 1839 Bartolini venne a Firenze assumendo l'insegnamento della scultura all'Accademia di Belle Arti. In quella cattedra Bartolini cominciò come noto la sua rivoluzione - <<car il est lui, gascon véritablement>> ebbe a dire di lui Ingres - fondendo lo studio delle statue antiche con l'imitazione della natura, spingendosi fino a introdurre e proporre un gobbo come modello per i suoi studenti. In questa temperie è comprensibile come Odoardo Fantacchiotti, che aveva iniziato i suoi studi all'Accademia nel 1820 con Ricci, volle avvicinarsi ad Aristodemo Costoli ripensando il suo linguaggio plastico, affrontando una vasta produzione ritrattistica privata e una altrettanto vasta produzione di carattere pubblico come il Boccaccio del portico degli Uffizi, i busti del Redi e del granduca Ferdinando II o la statua del Bandini. Ed ancora vanno ricordate molte altre opere fra cui il monumento a Luigi Cherubini nella Basilica di Santa Croce, quello a Vincenzo Salvagnoli e i ritratti dei coniugi Temple Leader. Quest'ultimo personaggio, Giovanni Temple Leader è una figura singolare e pur tipica della committenza nella Firenze di quel tempo. Giunge dall'Inghilterra, si colloca nell'ambiente fiorentino, acquista il Castello di Vincigliata che integra e completa, acquista il vecchio palazzo dei Pitti in piazza Pitti e lo restaura integrandolo. Come qualche altro suo amico inglese ed architetto del tempo, al momento di testimoniare per gli atti d'acquisto immobiliare, alla registrazione della professione svolta risultava "no professional".

Si comprende, quindi, come vi sia una materia veramente vasta da ripercorrere, che necessita di una maggiore attenzione critica rispetto a quanto sia stato fatto finora, non solo definendo puntualmente il perimetro culturale del Fantacchiotti, ma anche della cultura artistica del tempo.

Quanto all'impegno per la tutela, occorre ricordare che prima del riassetto generale realizzato nel Regno d'Italia da Ruggero Bonghi fra il 1875 ed il 1876, il problema delle belle arti e della tutela dei monumenti era già stato affrontato da qualcuno dei governi preunitari.

Il governo provvisorio della Toscana aveva provveduto all'attivazione di una Commissione conservatrice dei monumenti storici di belle arti. Questa è la denominazione di un organismo che sperimenta per primo un modello istituzionale che poco più tardi sarà alla base dei provvedimenti del governo nazionale. Di questi approfondimenti siamo debitori ad alcuni studiosi fra cui piace citare Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra,

Paola Grifoni così come Serena Pesenti per il suo volume *La tutela dei monumenti a Firenze le Commissioni conservatrici tra il 1860 ed il 1891*. Il materiale documentale della delicata fase di transizione dal momento della istituzionalizzazione della tutela si trova conservato in più sedi: all'Archivio delle Gallerie degli Uffizi per le carte già conservate nell'Archivio delle Gallerie di Firenze, all'Archivio di Stato di Firenze nel fondo Prefettura di Firenze - Affari ordinari, all'Archivio Centrale dello Stato nel fondo Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Quanto poi al materiale grafico, una parte si rinviene nelle carte Tabarrini all'Archivio di Stato di Firenze e nel fondo Marcucci del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. La Commissione conservatrice per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte in Toscana fu attivata con decreto del Governo Provvisorio toscano del 12 marzo 1860 su indicazione di Bettino Ricasoli. La commissione era stata costituita in base a questa determinazione con nove professori nelle Arti del Disegno, di cui tre per la pittura, tre per la scultura e tre per l'architettura, dall'Antiquario Regio, dal professore di paleografia e diplomatica all'Archivio Centrale di Stato e da un Ispettore Generale. La stessa era stata presieduta dal direttore delle Regie Gallerie dello Stato. Della prima commissione, nel 1860, fecero parte Paolo Feroni quale presidente, l'architetto Giuseppe Martelli come vicepresidente, Luigi Passerini consultore dei momenti storici, Ferdinando Rondoni in qualità di Ispettore del compartimento di Firenze e Arezzo, Annibale Marianini ispettore del compartimento di Pisa, Enrico Pollastrini pittore, Antonio Marini pittore, Cesare Mussini pittore, Emilio Santarelli scultore, Giovanni Duprè scultore, Ulisse Cambi scultore, Emilio de Fabris architetto e Francesco Mazzei architetto. Seguirono poi anni di interventi e restauri che suscitarono polemiche vivaci. In particolare occorre segnalare la querelle sugli 'avelli' di Santa Maria Novella o la nuova redazione dell'interno di San Miniato al Monte - dalle colonne alla decorazione della carpenteria lignea - o ancora il dibattito sulle facciate di Santa Croce e della cattedrale di Santa Maria del Fiore. Erano temi forti che appassionarono non poco. Sulla scorta di queste polemiche nel 1862 nacque, in opposizione alla Commissione istituzionale, una Consulta dei monumenti antichi. Si costituì, quindi, quasi un organismo parallelo a quello istituzionale in una fase di transizione tra vecchie e nuove Istituzioni. In questa temperie il nome del Fantacchiotti sembra apparire per la prima volta nel gennaio 1866 in una commissione presieduta da Aurelio Gotti di cui fece parte De Fabris - progettista della facciata della nostra cattedrale con ben tre sessioni

concorsuali che videro l'impegno e la partecipazione di personaggi anche internazionali molto importanti tra cui Camillo Boito, che fa parte della nostra cultura e storia del restauro -. In questa Commissione presieduta da Gotti ci sono anche Santarelli, Dupré, Ciseri, Pollastrini e Gaetano Bianchi, uno dei maggiori restauratori di quei decenni che lavorò agli affreschi di Giotto della cappella di San Francesco in Santa Croce - questo suo intervento, perlopiù svolto con integrazioni, è sopravvissuto fino al nostro primo dopoguerra, quando le spinte puriste che non erano solo del soprintendente Morozzi ma anche del soprintendente Procacci e del Vice Direttore Generale dell'antichità e belle arti professor Mario Salmi, indussero alla rimozione -. Infine dopo l'istituzione della Commissione consultiva fu un regio decreto del giugno 1866 e l'approvazione del primo regolamento della Commissione consultiva di belle arti delle Provincie di Firenze e Arezzo a stabilizzare finalmente la competenza di tutela. Odoardo Fantacchiotti risulta presente per otto anni, dal 1870 tutto il 1877. Sono anni cruciali per il dibattito della cultura e le competenze istituzionali della tutela. Camillo Boito al Secondo Congresso degli Architetti e Ingegneri Italiani porrà fondamentali problemi di principio dal sottile distinguo fra restauro e conservazione - che non è quindi una novità dei nostri giorni - e ancora sull'articolazione della gestione secondo le competenze e una prima sistematizzazione che di lì a non molto produrrà la prima legislazione nazionale di tutela. Allora le riviste "*Arte e Storia*" di Guido Carocci e "*Il nuovo osservatore fiorentino*" di Paolo Franceschini si costituiranno in veri e propri contenitori critici rispetto alle istituzioni, alimentando un dibattito sicuramente utile a fronte di una operatività restaurativa fortemente sbilanciata più sui canoni francesi di Viollet-le-Duc che non su quelli inglesi del Ruskin. Il Fantacchiotti visse marginalmente questa querelle, ma dovette pure affrontare non poche tensioni all'interno della commissione di cui era componente.

Odoardo Fantacchiotti, Accademico del Disegno

Giulia Coco

*M. Odoardo Fantacchiotti est aussi un fils de l'Académie,
comme disent les artistes;
mais il est de ceux qui ont rompu les liens académiques,
non pour obéir aveuglément à la mode,
mais par suite d'une conviction réelle et d'un sentiment naturel.
Sans tomber dans l'empirisme,
il s'inspire toujours de la nature.*

Paolo Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*
"Gazette des Beaux-Arts", II, 1859

Nell'adunanza del Collegio dei Professori dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 2 dicembre 1877 il presidente Emilio De Fabris ricordava lo scultore e accademico Odoardo Fantacchiotti, scomparso qualche mese prima, la notte del 24 giugno di quell'anno¹.

Nel medesimo consesso De Fabris annunciava il dono, al Collegio dei Professori, di un busto del pittore Enrico Pollastrini, scolpito da Giovanni Paganucci grazie all'interessamento di un comitato promotore di cui lo stesso Fantacchiotti aveva fatto parte. Nel marzo del 1876, infatti, un gruppo di artisti, amici, ammiratori e colleghi di Pollastrini aveva aperto una sottoscrizione di 5 lire ciascuno per finanziare la realizzazione di un busto del pittore da poco scomparso².

Quella donazione fu «una testimonianza d'affetto e d'onore alla memoria» di un amico e collega, presidente del Collegio dei Professori e insegnante di Pittura all'Accademia fiorentina ma, per Fantacchiotti,

1 AAADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1876-1877 (1877), ins. 20, *Adunanza generale ordinaria del 2 dicembre 1877*, cc. 482v, 487 e 488 (allegato C). La notizia è anche in AAADFi, *Processi verbali delle Adunanze del Collegio Accademico e delle sezioni a datare dal mese di dicembre 1873. Processo verbale dell'Adunanza ordinaria del dì 2 dicembre 1877*, cc. 354-355 e cc. 361-362 (allegato B).

2 Il Comitato Promotore era inoltre costituito da Giuseppe Poggi, Carlo Ademollo, Felice Francolini, Giuseppe Bellucci, Felice Berti, Giovanni Dupré, Stefano Ussi e Giuseppe Ciaranfi, AAADFi, *Atti dell'Accademia*, cit. (1876), ins. 8, c. 72 alla data 27 marzo 1876 e cc. 73-75; Ivi, *Atti dell'Accademia*, cit. (1877), ins. 20, *Adunanza generale ordinaria* cit., c. 483.

che non fece probabilmente in tempo a vedere l'opera compiuta, dovette rappresentare anche un ultimo affezionato gesto verso un'Istituzione che lo aveva accolto e formato quando era appena un ragazzo e dalla quale non si era mai allontanato³.

Erano infatti trascorsi almeno cinquant'anni da quando lo scultore, da poco trasferitosi con la famiglia a Firenze da Roma, era entrato in Accademia. Uno dei primi riferimenti a Fantacchiotti risale al 1825 quando l'artista, che all'epoca risiedeva al numero 4486 di via Valfonda, era appena stato ammesso alla Scuola di Scultura di Stefano Ricci, dove «studia[va] con profitto»⁴.

In realtà Odoardo frequentava l'Istituto già da qualche anno; almeno dal 1° dicembre del 1822, quando risulta iscritto alla Scuola di Disegno, che continuò a seguire anche negli anni successivi, parallelamente ai corsi di Scultura⁵.

Ritroviamo Odoardo, «giovanetto, a cui natura fu prodiga di mente sveglia e di animo gentile», anche negli anni successivi, fino al 1834. A quel tempo l'artista non aveva ancora abbandonato il magistero del Ricci, la cui devozione per la copia dell'antico Fantacchiotti sentirà poi superata, tanto da far propria l'idea di un'arte fondata sul “vero” del quasi coetaneo

3 Secondo la volontà del Comitato Promotore il busto fu collocato nella sede del Collegio dei Professori dell'Accademia di Belle Arti, a quel tempo in via Ricasoli. La scultura è oggi esposta nella Sala delle Adunanze della sede dell'Accademia delle Arti del Disegno, in via Orsanmichele.

4 AABAFi, 5.1/5 *Ruoli degli Alunni 1825-1827 (Scuola di Scultura anno 1826, n. 11)*. Anche Paganucci ricorda gli studi con Ricci, «ossequioso imitatore del Canova», AAADFi, *Atti dell'Accademia*, cit. (1877), c. 488 (allegato C).

5 AABAFi, 5.3/1. Registri generali. *Registro generale degli Studenti dal 1827 al 1831* (1827, n. 65); (1828-1829, n. 53). Cfr. anche Ivi, 5.1/7 *Ruoli degli Alunni 1831-1833 (Scuola di Scultura anno 1832, n. 2 - ammesso nel 1822)*. Nel 1831, invece, Fantacchiotti risulta ammesso nel 1820, Ivi (*Scuola di Scultura anno 1831*). In AABAFi, 5.1/4, *Ruoli degli Alunni 1822-1824 (Scuola di Scultura anno 1823, n. 34)* è iscritto alla Scuola di Disegno, dal febbraio del 1822, Angiolo Fantacchiotti di anni 11, nato a Roma, figlio di «Niccolò impiegato» e residente in piazza S. Spirito. Si tratta probabilmente di Odoardo, che subito dopo il trasferimento da Roma risiedeva con la famiglia in piazza Santo Spirito, qui erroneamente registrato come Angelo. Cfr. anche AABAFi, 5.1/4, *Ruoli degli Alunni, 1822-1824 (Scuola di Disegno anno 1824, n. 62)*, dove Fantacchiotti è indicato come «Eduardo» e residente in piazza S. Spirito. Lo scultore è iscritto alla Scuola di Disegno anche nel triennio 1825-1827, quando è giudicato «passabile talento» (1825), «buon talento e molta voglia» (anno 1827, n. 13), Ivi, 5.1/5, *Ruoli degli Alunni 1825-1827 (Scuola di Disegno)*.

Aristodemo Costoli. Proprio Ricci, all'epoca del suo alunnato, sottolineava lo studio assiduo, il «molto profitto» e la «buona disposizione» del giovane Odoardo che cresceva col passare degli anni, tanto da «promette[re] di ben riescire nell'Arte» nel 1832 e di dare «speranze di riescire un abile Artista» due anni dopo⁶. Contemporaneamente, almeno dal maggio del 1828, Fantacchiotti frequentava anche la Scuola di Pittura di Pietro Benvenuti che, nei propri giudizi, sottolineava la volontà, il metodo e il talento del ragazzo. «Fa lo scultore», scriveva il maestro nel 1833, «ma profitta assai velocemente»⁷.

In effetti, le prime prove artistiche di Fantacchiotti e le sue partecipazioni alle esposizioni annuali dell'Accademia ottennero pareri positivi e lodi sin dalla fine degli anni Venti. Nel 1829 lo scultore si distinse per un bassorilievo raffigurante *Ganimede* a grandezza naturale e alla fine di quello stesso anno ottenne uno degli studi dell'Accademia nell'ex convento di Santa Caterina dove eseguì un bozzetto di sua invenzione, la *Caduta di Fetonte* (1829-1830), per terminare il quale ebbe dal Granduca un sussidio di 10 zecchini⁸.

6 AABAFi, 5.1/5, *Ruoli degli Alunni 1825-1827 (Scuola di Scultura anno 1827, n. 11)*; Ivi, 5.1/6 *Ruoli degli Alunni 1828-1830 (Scuola di Scultura anno 1828, n. 6; Scuola di Scultura anno 1829, n. 6; Scuola di Scultura anno 1830, s.n)*; 5.1/7 *Ruoli degli Alunni 1831-1833 (Scuola di Scultura anno 1831, n. 2; Scuola di Scultura anno 1832, n. 2; Scuola di Scultura anno 1833)*; 5.1/8 *Ruoli degli Alunni 1834-1836 (Scuola di Scultura anno 1834, n. 2)*.

7 AABAFi, 5.1/6 *Ruoli degli Alunni 1828-1830 (Scuola di Pittura anno 1829, n. 35; Scuola di Pittura anno 1830, n. 20)*; 5.1/7 *Ruolo degli Alunni 1831-1833 (Scuola di Pittura anno 1831, n. 15; Scuola di Pittura e delle Statue anno 1832, n. 17; Scuola di Pittura anno 1833, n. 10)*. Per la vita e le opere di Odoardo Fantacchiotti, cfr. gli scritti di L. Bernini, in particolare *Odoardo Fantacchiotti, scultore amato dagli inglesi*, in "Artista", 2, 1990, pp.96-103; *Fantacchiotti Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, 1994, con bibliografia e fonti; *Odoardo Fantacchiotti*, in *Due secoli di scultura attraverso la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli*, catalogo della mostra (Monsummano, Villa di Renatico) 1995, *Introduzione* e pp.11-29; *L'opera ritrovata. La bottega Fantacchiotti-Gabbrielli tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Massa Carrara, Palazzo Ducale) 1998, a cura dell'Istituto Statale Felice Palma, pp. 78-82, oltre al contributo in questo volume. Per notizie sui premi, concorsi ed esposizioni giovanili cfr. anche S. Bellesi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. Bassorilievi ottocenteschi*, Firenze 2018, pp.22-23, 25, 29-30, 83 n. 2281.

8 AABAFi, f. 19 (1830), ins. 9; ins. 59 (*Nota degli oggetti di Belle Arti esposti nelle Sale dell'Accademia...*, n. 107) e ins. 76. Il bozzetto, di cui si apprezzarono «la composizione e lo stile», fu esposto in Accademia nel settembre del 1830 in occasione del concorso

Col tempo la stima e la considerazione che Fantacchiotti andava conquistandosi in Accademia portarono incarichi e riconoscimenti prestigiosi all'interno dell'Istituzione. Nel settembre del 1840, su proposta di Luigi Pampaloni, Emilio Demi ed Emilio Santarelli, Odoardo era eletto professore della Classe di Scultura, per le opere da lui eseguite «con plauso», e, nello stesso anno, risulta iscritto alla Società di San Luca, alla quale restò affiliato per tutta la vita⁹. Qualche tempo dopo, nel novembre del 1849, entrò nel Consiglio Accademico, istituito nel maggio del 1848 dal presidente Antonio Ramirez di Montalvo per essere assistito nelle deliberazioni più importanti. L'artista fu nominato per la Sezione di Scultura insieme a Santarelli e Gaetano Grazzini, con Lorenzo Nencini supplente, come notificatogli da Ramirez di Montalvo il 27 novembre di quell'anno. «La sincera stima ch'io professo per la sua persona», gli scriveva il presidente, «mi fa essere contento di tale scelta, poiché nutro speranza di potere, in ogni importante occorrenza, esser coadiuvato dai suoi lumi e dai suoi consigli»¹⁰.

«Sovente consultato nelle più ardue questioni artistiche»¹¹, dalla fine degli anni Quaranta Fantacchiotti prese parte a varie giurie e commissioni accademiche, come nel 1854 quando, con Santarelli, Costoli, Ulisse Cambi

annuale dei Premi d'Emulazione con un busto virile in gesso, "Gazzetta di Firenze" n. 131 (2 novembre 1830), pp. 4, 6 e 7; F. Petrucci, *I concorsi e i premi assegnati per le arti del Disegno*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Mejer, L. Zangheri, Firenze 2015, I, p.343.

9 Fantacchiotti fu eletto al primo partito con 18 voti e al secondo per acclamazione. Pampaloni, Demi e Santarelli lo proposero nel luglio del 1840 con Nicola Bazzanti, che non fu eletto. Il 24 settembre 1840 Fantacchiotti scriveva al segretario dell'Accademia, Giovan Battista Niccolini, «penetratissimo di tanta onorificenza» e pieno di riconoscenza per la nomina, AABAFi, f. 29B (1840), ins. 75 alle date 31 luglio e 24 settembre 1840; L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti*, cit., p.14. AAADFi, *Deliberazioni e ricordi della Società di San Luca. Ruolo degli Individui componenti la Società di San Luca Evangelista*, dove risultano pagamenti di Fantacchiotti dal 1840 al 1876 (c. 47; c. 48, n. 31; c. 50, n. 14; c. 52, n. 14; c. 54, n. 12; c. 55, n. 11; c. 56, n. 8); Ivi, *Atti 1848-1850*, c. 214; AABAFi, 6,1/2 *Libro terzo degli Atti della Prima Classe dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti dal 1840*, c. 213, *Adunanza straordinaria del 26 novembre 1849*.

10 AAADFi, *Atti del Consiglio Accademico dal 6 agosto 1849 al 17 luglio 1863*. Fantacchiotti risulta presente alle adunanze del 4 dicembre 1849; 8 febbraio 1850; 21 agosto 1850; 9 aprile 1851. AABAFi, f. 38C (1849), ins. 204 alle date 27 e 29 novembre 1849.

11 AAADFi, *Atti dell'Accademia*, cit. (1877), c. 488 (allegato C).

e Giovanni Dupré, esaminò i concorrenti che aspiravano ai premi per la Classe di Scultura. Fu anche più volte coinvolto in situazioni nelle quali l'Accademia era interpellata come organo consultivo anche se - a onor del vero - il suo impegno non fu sempre costante. Capitava spesso che l'artista fosse assente ingiustificato, come nel maggio del 1868, quando era stato chiamato, con gli altri membri della sua Sezione, a giudicare «intorno allo stato in cui è, ed al merito» del *Monumento a Giacomo Leopardi* di Ugolino Panichi destinato alla città di Recanati¹².

Nello stesso periodo, invitato a giudicare il modello in gesso del *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* di Salvino Salvini, Fantacchiotti non rispose all'appello, così l'allora presidente Niccolò Antinori, dopo avere «come sempre accade, atteso inutilmente di riunire la intera sezione», affidò il compito a Cambi, Costoli e Vincenzo Consani¹³. Anni dopo, nel gennaio del 1876, chiamato a valutare e scegliere, con altri accademici, i bozzetti per un busto in marmo di Gino Capponi da collocarsi nel Salone dei Duecento in Palazzo Vecchio, l'artista dette ancora *forfait*¹⁴.

Importanti commissioni, anche di carattere pubblico, come le sculture per la Tribuna di Galileo alla Specola (Cat.13, 20) e per il Loggiato degli Uffizi (Cat.5-6, 29-30), ricevute tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Cinquanta, impegnarono moltissimo Fantacchiotti e mantenere costante il successo di cui godeva, soprattutto presso gli stranieri, richiese allo scultore tempo ed energie. Dai primi anni Quaranta, inglesi e americani erano infatti una presenza fissa nella sua bottega, aperta nell'ex convento di San Barnaba al numero 39 di via Panicale proprio in quel periodo e

12 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 30 alle date 19 e 26 maggio 1868. Risposero all'appello solo Consani, Cambi e Costoli che giudicarono positivamente il monumento. Panichi aveva studio a Firenze e qui teneva il suo studio. Per questo il Ministero dell'Istruzione Pubblica si era rivolto agli accademici fiorentini e restava in attesa del loro parere prima di versare allo scultore le 2000 lire pattuite. Per il Monumento a Leopardi cfr. A. Chiusaroli, *Il Monumento di Giacomo Leopardi a Recanati*, Recanati 2019.

13 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 21. Nel maggio del 1868 i tre dichiararono la statua meritevole di essere considerata monumento nazionale.

14 AAADFi, *Atti 1876-1877* (1876), ins. 1; Ivi, *Processi verbali delle Adunanze del Collegio Accademico dal 1874 al 1880*, c. 259 (*Adunanza straordinaria del Collegio Accademico*, 4 gennaio 1876), c. 259; AABAFi, f. 66 (1877); ins. 54. Il concorso, organizzato da un Comitato presieduto da Ubaldino Peruzzi, che assegnava al vincitore 3500 lire oltre al marmo donato dal Sig. Henraux, fu vinto da Antonio Bortone. Cfr. "La Nazione", 8 dicembre 1875 – *Cronaca della città*.

ricordata anche nelle Guide di Firenze¹⁵. Non sorprende, dunque, se nel Collegio Accademico del settembre del 1856, quando era all'apice della carriera, Fantacchiotti giustificò la propria astensione dal giudicare i candidati ai premi annuali di emulazione «per non avere avuto il tempo di esaminare le opere esposte»¹⁶. Fu forse la stessa motivazione che impedì allo scultore, sempre aggiornato sui fatti d'arte del suo tempo, di intervenire su un tema dibattuto come la sistemazione del *Ratto di Polissena* di Pio Fedi nella Loggia dei Lanzi in piazza della Signoria. In quell'occasione il Governo si era rivolto agli accademici fiorentini «per fornirsi de' consigli degli uomini più autorevoli e competenti in siffatta materia» e dirimere così la questione del collocamento del gruppo scultoreo che, secondo la Commissione conservatrice delle Belle Arti, non era «conveniente». Convocato nell'adunanza dell'11 febbraio 1866 con Niccolò Bazzanti, Costoli, Santarelli, Hiram Powers, Consani, Cambi e Dupré (che giustificò l'assenza con lettera di quel giorno), Fantacchiotti non dette risposta¹⁷.

Negli anni Cinquanta e Sessanta l'artista continuò a partecipare, seppur saltuariamente, alla vita in Accademia. Lo troviamo, con i colleghi Cambi e Consani, all'adunanza generale del 1850 e nei consigli accademici del gennaio e del giugno del 1852, nei quali si nominava una deputazione presieduta da Pasquale Poccianti che si sarebbe fatta carico di esaminare la statua del *David* di Michelangelo. Il fonditore Clemente Papi, che ne aveva fatto un calco in gesso, aveva infatti segnalato una «incrinatura a pelo» sulla gamba sinistra del monumento. Dalla relazione del Poccianti, letta nel giugno del 1852, era emersa l'esistenza di «due cretti o fenditure» nel tronco che sostiene la gamba destra e di un'altra crepa circolare nella gamba sinistra, oltre ad una generale corrosione del marmo. Ciò, suggeriva l'architetto, giustificerebbe la rimozione della statua - a quel tempo esposta all'aperto, all'ingresso di Palazzo Vecchio - e una sua collocazione

15 F. Fantozzi, *Descrizione storico artistica di Firenze*, Firenze 1842, p. XIII (FANTACCHIOTTI, professore Edoardo, scultore – *Soppresso Convento di San Barnaba*); M. Bertozzi in *L'opera ritrovata*, cit., p. 62; L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti*, cit. p. 14. Alla morte di Odoardo la bottega passò al figlio Cesare, anche lui scultore, che poi la cedette all'allievo prediletto, Donatello Gabbrielli, morto nel 1955.

16 AABAFi, 6.1/2 *Libro terzo degli Atti della Prima Classe dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Adunanza ordinaria del 7 settembre 1856, c. 379.

17 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 12. Tra gli scultori, risultano presenti all'Adunanza straordinaria dell'11 febbraio solo Santarelli, Fedi, Costoli e Cambi che con gli altri accademici confermarono la collocazione nella Loggia dei Lanzi.

in un luogo chiuso o comunque riparato. Si aprì dunque una disputa, che si sarebbe risolta solo vent'anni dopo, tra chi suggeriva l'arco maggiore della Loggia degli Uffizi, chi invece proponeva l'arco di mezzo della Loggia dei Lanzi e chi altri luoghi ancora. Il tema sollevava anche la questione dei metodi di pulitura delle statue in marmo, spesso troppo aggressivi e dannosi¹⁸.

Nel 1854, con Costoli, Santarelli, Cambi e Dupré, Fantacchiotti fu chiamato a giudicare le prove annuali dell'Accademia del Nudo disegnato e a stabilire la terna di candidati da ammettere al concorso annuale per i posti di perfezionamento artistico fuori dalla Toscana. Lo stesso giorno, però, lo scultore informava che uno dei concorrenti era suo scolaro, dunque, scriveva al presidente Luca Bourbon del Monte, «la mia delicatezza mi impone assolutamente d'astenermi dal prender parte al rammentato giudizio»¹⁹.

Artista pienamente affermato, negli anni Sessanta Fantacchiotti prestò il suo impegno anche oltre l'Accademia. Nel 1861 fu nominato membro della Commissione per la Conservazione degli Oggetti d'Arte e Monumenti storici; l'anno seguente partecipò all'Esposizione internazionale di Londra con cinque opere scelte dalla Commissione Artistica formata in seno all'Accademia, mentre nella primavera del 1863 accettava un incarico non ben definito per l'Istituto²⁰. Quello stesso anno lo scultore era presente

18 AAADFi, *Atti del Consiglio Accademico* cit., vol. I, Adunanza generale delle tre sezioni componenti il Consiglio Accademico, 3 gennaio 1852, pp. 21-22 e 4 giugno 1822 (Rapporto di Pasquale Poccianti sullo stato di conservazione del *David*). Per le vicende conservative del *David*, cfr. F. Falletti, *C'era una volta... un pezzo di marmo. Storia delle vicende conservative del David di Michelangelo*, in *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, a cura di F. Falletti, Livorno 1997, pp.55-65, in part. pp.58-65 per gli interventi ottocenteschi.

19 AABAFi, f. 43B (1854), ins. 75 lettere A ed M alla data 24 maggio 1854. Anche nel 1863 Fantacchiotti fu convocato per giudicare l'Accademia modellata dai concorrenti per i posti di studio fuori dalla Toscana con Fedi, Santarelli, Cambi e Bazzanti, AABAFi, f. 52B (1863) ins. 67.36. e ins. 67.40 (17 luglio 1863).

20 AABAFi, 6.5.2/1. *Esposizione di Londra* 1862. La Commissione, di cui Ulisse Cambi era segretario, scelse il Monumento funebre di Luisa Teresa Spence, commissionato dal marito William Blundell Spence, *Musidora, Amore che riposa nella Fedeltà, L'Innocenza che alimenta un serpe*, il *Busto di Lady Adelaide Talbot*. Nel catalogo risultano esposti nella sala "E" il Monumento sepolcrale con più figure (n. 14), il gesso di *Eva* (n. 17), *Musidora* (n. 19), *Amore che riposa sulla Fedeltà* (n. 20), mentre manca il busto di Lady Talbot, cfr. Ivi, *Catalogo d'oggetti in scultura* p. 4 e AAADFi, *Busta VI* (1858-1864), anno 1863, n. 3857 alla data 3 aprile 1863.

all'esposizione annuale organizzata in occasione della distribuzione dei premi accademici e fu designato supplente nel Consiglio Accademico per il triennio 1864-1867. Tre anni dopo, nel settembre del 1866, poco dopo essere stato eletto nel Consiglio Comunale di Firenze, era tra i candidati per la Commissione dell'Esposizione di Parigi di quell'anno ma non fu nominato²¹.

Nel luglio del 1868, dopo la rinuncia di Pio Fedi, che indicò proprio il Nostro come suo sostituto, Fantacchiotti divenne membro della Commissione consultiva di Belle Arti per le province di Firenze e Arezzo²². Nell'estate di quell'anno, interpellato dalla Presidenza della Camera dei Deputati con altri colleghi, lo scultore si esprime circa la proposta di aprire tre lucernari nella Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, al tempo sede della Camera. La Commissione asserì che la modifica non poteva nuocere ai dipinti di Giorgio Vasari lì presenti, tuttavia sottolineava come quell'intervento nella Sala, come altri in Palazzo Vecchio, «male si possa adattare alle giuste esigenze di un parlamento numeroso come il nostro», sconsigliando quegli adattamenti che «non possono mantenergli quell'aspetto di grandezza monumentale col quale, venne fabbricato, e nociono senza dubbio al pieno godimento e alla piena conservazione dei dipinti che lo abbellano»²³.

Un anno dopo, nell'estate del 1869, sebbene non fosse stato nominato nella Commissione tecnica incaricata di esprimersi circa il trasferimento del *David* di Michelangelo da piazza della Signoria a un luogo coperto - che di lì a poco sarà la Tribuna della Galleria dell'Accademia di Emilio De Fabris - Fantacchiotti, come anche Giuseppe Poggi e Stefano Ussi, esprime la propria opinione circa il luogo più adatto nel quale collocare il celebre marmo²⁴.

21 AABAFi, f. 52B (1863) ins. 67.23 (Rinnovo della terza parte del Consiglio Accademico) e ins. 67.35; Ivi, f. 55 (1866), ins. 16.

22 ASGU, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. B, pos. 2, ins. 32 alle date 7 e 10 luglio 1868.

23 ASGU, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei. Affari dell'anno 1868*, f. B, pos. 2, ins. 44, in particolare alle date 18 luglio, 29 luglio, 6 e 7 agosto 1868. La Commissione era composta, tra gli altri, da Aurelio Gotti, Gaetano Milanesi, Francesco Gamurrini, Vincenzo Consani, Emilio De Fabris, Mariano Falcini, Francesco Mazzini, Enrico Pollastrini, Antonio Ciseri e Ulisse Cambi.

24 ASGU, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei. Affari dell'anno 1869*, f. B, pos. 5, ins. 26 alla data 5 luglio 1869. La lettera di Fantacchiotti non è conservata nella filza. Per i dibattiti sul collocamento del *David* e la realizzazione della Tribuna, cfr. M. Anglani,

L'artista, che nel 1874 figura professore residente nella Sezione di Scultura dell'Accademia con i colleghi Cambi, Consani, Dupré, Fedi, Augusto Rivalta e Pasquale Romanelli, nel dicembre dell'anno successivo fu nominato accademico di merito corrispondente, su proposta di Paganucci e Rivalta, con Urbano Lucchesi, Augusto Passaglia e Raffaello Pagliaccetti, «artisti scultori ben conosciuti nel paese per opere pregevoli». Fantacchiotti ottenne sette voti favorevoli, un astenuto e zero contrari nella Sezione e diciannove voti favorevoli, un astenuto ed un contrario nel Collegio²⁵.

Nel febbraio del 1875, stavolta in qualità di membro della Sezione di Scultura della Commissione Consultiva, Fantacchiotti fu coinvolto nelle operazioni di innalzamento della statua del *Crepuscolo*, parte della *Tomba di Lorenzo duca di Urbino* alla Sagrestia Nuova delle Cappelle Medicee, «per concordare il da farsi», oltre che per un parere tecnico e fu invitato ad assistere all'apertura del sarcofago per visionare i resti qui contenuti²⁶.

Naturalmente interessato agli aspetti più tecnici del suo mestiere, nell'ottobre del 1871, con Cesare Mussini, Michele Gordigiani, Paganucci e Pollastrini, lo scultore manifestava apprezzamento per «la buonissima riuscita» di un nuovo sistema per riprodurre le opere in bronzo, ovvero le fusioni in galvanoplastica che Odoardo Chisenti, cassiere impiegato nell'amministrazione municipale del Dazio consumo, stava sperimentando in quel periodo. I professori ne ammirarono soprattutto «lo stretto rapporto che ha con la statuaria, ed i vantaggi che questa può ritrarne», perciò peroravano la richiesta del Chisenti di esporre i suoi saggi alla mostra annuale dell'Accademia²⁷. L'innovativo sistema aggiornava anche il dibattito sui calchi, che già nel 1865 si era concentrato su quelli dalle sculture in marmo, la cui pratica cominciava a creare problemi per la conservazione degli originali, necessitando così di una regolamentazione aggiornata.

I luoghi del David: la loggia dei Lanzi, il Bargello, Piazzale Michelangelo, piazza della Signoria, in *L'Accademia, Michelangelo*, cit., pp. 28-36 e G. Belli, *La Tribuna del David di Michelangelo (1872-1882)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti cit.*, pp.523-538.

25 AAADFi, *Atti 1874-1875* (1874), ins. 18; Ivi (1875), ins. 23, cc. 637; 641 e 663 alla data 29 novembre 1875.

26 ASGU, *Direzione delle RR. Gallerie e Musei. Affari dell'anno 1875*, f. C, pos. 8.

27 AAADFi, *Busta VII* (1865-1873), fasc. 7 (1871), n. 4297 alla data ottobre 1871. La mostra fu inaugurata domenica 8 ottobre e durò otto giorni, AABAFi, f. 60 (1871), ins. 48.

Intanto Chisenti, «fidando nelle sole sue forze, senza aiuti né incoraggiamento alcuno, dopo avere spesi tempo e fatica in tentativi», aveva realizzato saggi «completamente riusciti» come una *Madonna* del Pampaloni e una *Sacra Famiglia con San Giovannino* che vendette al Comune di Firenze per 500 lire nel 1870. La richiesta dei professori fu dunque accettata e le opere del Chisenti trovarono posto nell'esposizione accademica del 1871. Incoraggiato da tali dimostrazioni, due anni dopo l'impiegato comunale si accinse «nell'ardua impresa di riprodurre nella grandezza naturale» la *Venere Medici* e il *Satiro* degli Uffizi, scelti «non tanto per la bellezza artistica, quanto per le difficoltà che presentavano»²⁸.

Nel ricordare lo scultore a pochi mesi dalla scomparsa, il 2 dicembre del 1877 l'amico e collega Giovanni Paganucci dichiarava che il suo secolo, «poco riconoscente al vero merito», non «ne disconobbe il valore». In effetti, come noto e come si è qui brevemente cercato di illustrare, Fantacchiotti già in vita ottenne significativi riconoscimenti: fu membro delle più importanti accademie e insignito di ordini cavallereschi; fu amico di uomini illustri, ricoprì incarichi politici e fino agli ultimi anni partecipò attivamente e con curiosità ai fatti del suo tempo. Fu artista capace di evolvere il proprio linguaggio dal magistero neoclassico del Ricci allo studio profondo e sincero della natura, secondo gli insegnamenti di Aristodemo Costoli e Lorenzo Bartolini. Dagli anni Quaranta studiò con dedizione la scultura rinascimentale, che lo ispirò nel *Monumento a Raffaello Morghen* in Santa Croce (1842-1854; Cat.17-18), e aderì alle novità del Purismo, che fece proprio nei suoi celebri ritratti femminili dalla bellezza ideale, carichi di grazia e purezza formale, per poi avvicinarsi, alla fine degli anni Cinquanta, al neogrecismo di marca francese nelle forme sensuali di opere come la celebre *Susanna* (Cat.124).

Ma, sopra ogni cosa, Odoardo Fantacchiotti fu un uomo i cui palpiti del cuore erano «divisi a vicenda, tra la famiglia e l'arte», che trasmetterà al figlio Cesare, e «la eccellenza di questa fu il sogno costante della sua vita»²⁹.

28 *Atti del Consiglio Comunale di Firenze del 1870*, Firenze 1875, Adunanza Consiliare 11 gennaio 1870, pp.10-11; *Supplemento perenne alla nuova enciclopedia popolare italiana ossia rivista annuale letteraria, scientifica, industriale ...* Napoli-Roma 1873, p.387.

29 AAADFi, *Atti dell'Accademia*, cit. (1877), c. 488 (allegato C).

L'impegno civico di Odoardo Fantacchiotti

Silvestra Bietoletti

Nel 2011, in occasione della giornata di studi per il bicentenario della nascita di Odoardo Fantacchiotti, organizzata dall'Accademia delle Arti del Disegno e svoltasi al Gabinetto Vieusseux, proposi come argomento del mio intervento l'impegno civico dello scultore negli anni risorgimentali, tema che ritenni appropriato alla celebrazione di quell'anno, il centocinquantesimo dell'unità d'Italia, e utile a leggere in chiave patriottica il significato di alcune opere dell'artista.

Il 24 giugno 1848 durante la cerimonia in onore di Vincenzo Gioberti all'Accademia dei Georgofili meticolosamente organizzata dal presidente Cosimo Ridolfi, le dame fiorentine offrono all'autore del *Primato degli italiani* un *Albo nazionale* composto da testi letterari alternati a disegni dai soggetti più vari, gli uni e gli altri ispirati ai concetti morali e patriottici espressi dal sacerdote e filosofo piemontese riconosciuto come «il nobilissimo restauratore dell'Italia»¹.

Odoardo Fantacchiotti contribuì al dono con un disegno della *Strage degli innocenti* (Cat.8), tratto con ogni probabilità dal modello in gesso della scultura, esposto nel 1839 all'Accademia di Belle Arti di Firenze e là ammirato da Filippo Ala Ponzone, l'aristocratico lombardo raffinato collezionista di opere d'arte moderna, che ne richiese la traduzione in marmo. L'episodio biblico, risolto con la figura della madre dolente che regge su un ginocchio il corpicino del figlio ucciso, possiede intrinseche consonanze con il pensiero estetico condiviso da Gioberti, secondo il quale il bello è inscindibile dal buono e dal vero: l'avvenenza delle forme puriste, unita al dolore materno rappresentato con tanta naturalezza, rende manifesto il significato eminentemente morale della scultura. E se già nel 1839, un critico colto e sensibile come lo scolopio Numa Pompilio Tanzini, lodava il gruppo statuario per le sue possibilità di suscitare pensieri elevati e attuali grazie alla delicatezza del modellato e all'attenzione al dato naturale, tali da interessare di sentimento i ricordi desunti dalla statuaria

1 Così si legge nell'*Albo*, oggi conservato presso la Biblioteca Civica di Torino; vedi E. Marconi, *Un Albo per Vincenzo Gioberti*, in "Artista", 1998, pp.182-192.

classica², nel 1848, nel fervore della I guerra d'indipendenza e all'indomani delle battaglie di Curtatone e di Montanara, l'opera si rivestì di significati patriottici, allusivi alle sofferenze di un popolo sottomesso e, nello specifico, al sacrificio sopportato dalle madri in nome di una nuova idea di nazione. Una lettura, quest'ultima, familiare a Caterina Franceschi Ferrucci, una delle autrici dell'*Albo*, convinta che spettasse alla donna - madre, moglie, sorella - il compito di educare gli uomini di casa, esortandoli all'amore per la patria che nella Firenze del tempo s'identificava con la Toscana governata dai Lorena.

La decisione di celebrare la presenza di Gioberti a Firenze con una cerimonia all'Accademia dei Georgofili è una chiara testimonianza di quanto le idee giobertiane, informate a un progresso civile del popolo sotto la guida delle classi elevate, trovassero una puntuale rispondenza nelle concezioni sociali maturate nell'ambiente colto e fiducioso nel progresso dei moderati toscani, che aveva in Cosimo Ridolfi uno dei suoi più autorevoli rappresentanti. Energico sostenitore dell'istruzione popolare e della diffusione delle moderne tecnologie agrarie, l'una e l'altra indispensabili allo sviluppo civile e economico della società ottocentesca, nel marzo 1847 Ridolfi, deciso a far eseguire a sue spese la statua di *Sallustio Bandini* per il loggiato degli Uffizi, si rivolse a Fantacchiotti, ben sapendo come il linguaggio piano e di larga intesa dello scultore, capace di parlare al cuore senza teatralità, fosse perfettamente in sintonia con il gusto estetico e le aspettative pacificamente riformiste dei moderati toscani.

A quella data lo scultore era ormai un artista affermato, autore di opere importanti con le quali aveva partecipato ai cantieri più prestigiosi della Firenze di Leopoldo II, quali la realizzazione delle statue degli Illustri Toscani per il loggiato degli Uffizi - sue sono *Giovanni Boccaccio* (Cat.5-6) e *Francesco Accorso* (Cat.29-30) - e la Tribuna di Galileo, inaugurata nel 1841 in occasione del terzo Congresso Scientifico Italiano, presieduto da Cosimo Ridolfi, per la quale egli eseguì il *busto di Ferdinando II de' Medici* (Cat.20) e il medaglione dedicato a *Francesco Redi* (Cat.13). Erano opere condotte secondo i canoni del purismo ingentiliti dalle garbate inflessioni del "vero", avvertibili soprattutto nel *Boccaccio*, apprezzato da padre Tanzini per la vitalità che l'artista aveva saputo infondere alla figura,

2 A.M. Izunnia, *La Strage degl'Innocenti. Gruppo del Sig. Odoardo Fantacchiotti*, in "Giornale del Commercio", 13 novembre 1839, p.182.

rivelatrice della «calda immaginazione» del letterato³.

Nel 1853 la statua dedicata a Bandini, il fautore del liberismo economico e di una legge agraria volta a un più redditizio uso della terra, era compiuta, e collocata in palazzo Ridolfi⁴, dove, il 5 giugno di quell'anno, per il primo centenario dell'Accademia dei Georgofili, venne presentata agli intervenuti con un discorso di Vincenzo Salvagnoli. La scultura, di dimensioni imponenti, raffigura Bandini nell'atto di divulgare i propri «dettami di libertà economica» - per usare le parole di Raffaello Lambruschini -, e con un'accuratezza naturalistica nella resa della fisionomia e delle vesti indicativa di come l'arte di Fantacchiotti andasse evolvendo verso uno stile sempre più attento alla realtà, comunque mitigata dall'armonia tra forma e sentimento. Una maniera non dissimile da quella che distingue l'opera di Aristodemo Costoli, e di cui il *Galileo*, collocato nella Tribuna a lui dedicata nel Regio Museo delle Scienze (Cat.14, 19), è espressione eccellente. Fin dagli studi accademici, d'altronde, l'insegnamento di Costoli era stato decisivo per indirizzare le ricerche di Fantacchiotti verso le forme fluenti e delicatamente sentimentali del moderno linguaggio purista di discendenza bartoliniana.

Se ne erano viste le prove in opere eseguite per committenti illustri, come il *Monumento funebre di Vincenzo Peruzzi*, eretto in Santa Croce alla fine degli anni Quaranta (Cat.32), e affidato allo scultore quasi certamente su indicazione di Ridolfi il quale si era adoperato per la concessione del permesso di sepoltura del defunto cui lo aveva accomunato l'impegno per lo sviluppo economico e culturale della Toscana⁵. Sul fronte del bel sarcofago di foggia neoquattrocentesca, decorato da racemi e foglie di acanto memori dell'eleganza nervosa del modellato di Andrea Verrocchio, il ritratto del gonfaloniere è reso con toccante naturalezza, tale da riprodurre i segni tracciati dall'età sul volto dell'uomo maturo.

Un'affettuosa attenzione alla «natura viva» convenientemente adattata

3 A.M. Izunnia, *Andrea Orgagna e Giovanni Boccaccio nuove statue poste nella Loggia degli Uffizi*, in "Giornale del Commercio" nr. 27, 5 luglio 1843, p.106.

4 Nell'impossibilità di essere posta nel loggiato degli Uffizi, sebbene Ridolfi avesse addirittura proposto di creare una nuova nicchia per accogliere la scultura non prevista dal progetto originale, l'opera venne portata in palazzo Ridolfi dove rimase fino alla morte del committente che la lasciò per testamento all'Accademia dei Georgofili dove si trova tuttora.

5 G. Arcangeli, *Biografia del cav. Vincenzo Peruzzi gonfaloniere di Firenze*, Prato, 1848, pp.29-30.

al soggetto da trattare, in ottemperanza alla lezione di Lorenzo Bartolini⁶, intesseva anche i temi devozionali ideati da Fantacchiotti; ne sono un esempio le chiome sciolte che scendono in morbide ciocche ai lati del volto dell'*Angelo della Religione* (Cat.50) nel *Monumento a Michele Giuntini* (1852-1854, Firenze, San Giuseppe, Cat.49), o il gesto premuroso della Madonna verso il Bambino nel tondo sapientemente rimeditato su modelli del Rinascimento fiorentino, che completa quel monumento (Cat.51-52), o, ancora, il bell'*Angelo adorante* eseguito per un committente americano nel 1849, il cui atteggiamento remissivo, con le mani raccolte in preghiera, possiede tanta verità da divenire struggente (Cat.28).

Parole desunte dalla realtà quotidiana pazientemente osservata, come avrebbe messo in risalto Camillo Boito confrontando l'operato di Odoardo con quello del figlio Cesare⁷, testimoniate anche dai disegni, talvolta finalizzati alla realizzazione di un'opera: è il caso del foglio su cui sono appuntati più studi di cagnolini a cuccia (Cat.86), due dei quali con il collare - forse, dunque, i cani di casa - poi utilizzati per il gruppo *Amore e Fedeltà* (Cat.79-80), forse il medesimo presentato all'Esposizione nazionale italiana, inaugurata a Firenze nel settembre 1861⁸.

Una simile disponibilità nei confronti del vero, quando espressione dell'armonia dell'universo, fu all'origine della stima provata per lo scultore da Lorenzo Gelati, un giovane pittore frequentatore del Caffè Michelangiolo solito soffermarsi sulla varietà del mondo con animo contemplativo, il quale sulla metà degli anni Cinquanta dedicò a Fantacchiotti in segno d'amicizia una sua vedutina piena d'aria e di luce.

Alla realizzazione del monumento funebre per Vincenzo Peruzzi aveva contribuito anche il barone Bettino Ricasoli, nipote da parte di madre del «desideratissimo» zio⁹; fu quello, forse, un primo motivo d'incontro fra l'aristocratico fiorentino e lo scultore al quale si sarebbe rivolto qualche anno più tardi per richiedere il *Monumento a Vincenzo Salvagnoli*, destinato

6 L. Bartolini, *Al signor D. Zanelli*, in "Giornale del Commercio" n. 34, 24 agosto 1842, p.136.

7 C. Boito, *Rassegna artistica - La scultura nuova Firenze*, "Nuova Antologia", giugno 1872, pp. 415-427, 416.

8 L'opera, «dettata da un gentile pensiero» e risolta con «perfetta esecuzione», venne acquistata dal principe Eugenio di Carignano insieme a altre opere di Fantacchiotti; vedi Yorick, *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze, 1861, p.144.

9 Così è scritto nell'epigrafe del monumento, eretto nella cappella di patronato della famiglia Peruzzi in Santa Croce.

al Camposanto di Pisa (Cat.117-118), di cui il barone fu promotore¹⁰.

L'ammirazione di Ricasoli per l'operato di Fantacchiotti crebbe con il trascorrere del tempo, e con esso il rispetto per la mentalità e le idee dell'artista; fu quindi a lui che egli chiese di eseguire un ritratto dell'amatissima figlia Bettina, morta nel 1865 (Cat.115-116). Ne sortì un'immagine intensamente evocativa dell'indole della giovane donna, in grado di tramandarne l'effigie con verosimiglianza e finezza introspettiva, frutto della sensibilità dello scultore nel mediare la qualità della resa formale con lo studio della natura, dote che gli permetteva di comunicare alle opere «*cet attrait magique qui naît de la conscience, et en même temps du sentiment de l'art*»¹¹. A quella data, però, Fantacchiotti applicava un simile procedimento stilistico essenzialmente all'esecuzione dei ritratti, adottando per le opere d'invenzione un tenore classicista, elevato e solenne, tale da esprimere con evidenza il significato allegorico o letterario del soggetto; una scelta che sembra indicare come l'avvento di una nuova epoca per la Toscana e per l'Italia andasse a suo parere ratificato con nuovi canoni di rappresentazione stilistici e concettuali. Non è un caso se uno fra i primi lavori da lui eseguiti secondo questi criteri è il *Monumento funebre a Neri Corsini* (Cat.77-78), eretto in Santa Croce in memoria del marchese morto nel dicembre 1859 durante una missione a Londra per conto del Governo provvisorio toscano; voluto da Cosimo Ridolfi, il monumento si connota per la quieta bellezza delle figure chiaramente identificabili: l'*Angelo della Fama* cui l'Italia turrita detta il nome del defunto; un'*Italia trionfante* che poteva finalmente essere contrapposta all'*Italia piangente* di Antonio Canova, collocata mezzo secolo prima in quel medesimo Pantheon ricco di sollecitazioni patriottiche¹².

10 Promosso nell'aprile 1861, un mese dopo la morte del Salvagnoli, il monumento venne inaugurato nel 1873.

11 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière - Les sculpteurs de Florence*, "Gazette des Beaux-Arts", I, 3, 1859, pp.237-243, 239.

12 Simile intento era espresso dallo scultore in una lettera a Cosimo Ridolfi del 30 gennaio 1860; vedi E. Spalletti, *La scultura dell'Ottocento a Santa Croce*, in *Santa Croce nell'800*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp.99-105, 103.

**La continuità della “Bottega”
fino ai nostri giorni attraverso la riproduzione delle opere
di Odoardo Fantacchiotti**

Valentino Moradei Gabbrielli

Il mio intervento nasce come uno studio scientifico, ma essendo io scultore ed erede della Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli, vuole essere anche una riflessione che intende testimoniare l'importanza di trasmettere, di generazione in generazione, informazioni e dati storici, e principalmente sentimenti ed emozioni che permettono all'umanità di dialogare attraverso epoche lontane tra di loro.

La scelta di celebrare a duecento anni di distanza la nascita di Odoardo Fantacchiotti, 1811-2011, è un artificio che permette di dilatare fino ai nostri giorni la sua presenza che, grazie alle sue opere, dialoga con noi attraverso il tempo e lo spazio e ci permette di partecipare, e magari condividere, le sue passioni, le sue emozioni.

Ma più importante della nascita anagrafica, occasione per queste celebrazioni, è stata la fondazione, all'interno dell'ex Convento di San Barnaba in Via Panicale 9 a Firenze, di quello Studio di scultura Fantacchiotti, che nel tempo sarebbe diventato Fantacchiotti-Gabbrielli, rimasto attivo fino al 1967, anno successivo all'alluvione, in cui il laboratorio cessò, almeno fisicamente, di rappresentare un'esperienza umana e artistica importante della nostra città.

La riproduzione di un'opera d'arte scultorea molto spesso richiedeva, e richiede tuttora, il coinvolgimento di artigiani capaci, ma talvolta poco partecipi e scarsamente consapevoli dell'operazione culturale che venivano e vengono chiamati a svolgere. Per questo, il messaggio scultoreo, quando replicato, non riesce a mantenere sempre quel potenziale comunicativo iniziale.

L'attuale tecnologia informatica e laser applicata all'utilizzo del pantografo nella riproduzione di un oggetto tridimensionale hanno ulteriormente allontanato, questa volta anche fisicamente, l'esecutore della replica dalla materia del suo lavoro.

Può essere importante oggi, e quale significato ha, parlare delle riproduzioni o meglio delle repliche delle opere di un artista quale lo scultore Odoardo Fantacchiotti e della sua “Bottega”? (Cat.125) Certamente

un vantaggio immediato ne troverà il mondo scientifico, sempre più impegnato nel recuperare storicità e restituire legittime paternità ad opere oggi in musei e collezioni, pressato anche da un'economia che vuole recuperare o quantomeno fare chiarezza sull'attribuzione d'opere per un mercato antiquario.

La mia risposta, pur soddisfacendo la domanda avanzata dal mondo scientifico, è però rivolta e legata maggiormente a quell'aspetto del lavoro che ha un valore prima didattico, poi economico e, in ogni caso culturale, all'interno di una "bottega" quale quella rinascimentale e sul modello di questa, quella bottega fondata da Odoardo Fantacchiotti (1811-1877), dove si formerà più tardi il figlio Cesare (1844-1922), secondo anello di questa realtà in divenire.

L'aspetto a mio avviso più evidente è quello didattico. L'esercizio di copia continuato permette indubbiamente di acquisire una competenza ed una preparazione professionale indispensabili all'esercizio della scultura, ma ha anche una influenza culturale, in quanto l'esercizio costante della copia garantisce, attraverso l'assimilazione di modelli tipici e specifici, una continuità di gusto e di pensiero.

Da non trascurare assolutamente è anche l'aspetto economico che rappresenta il replicare un'opera o più opere della bottega. La risposta alla richiesta da parte del mercato di repliche di un modello fortunato significa affermare un gusto. La realizzazione di repliche assicura alla bottega un'entrata economica continua garantita. Questo, in effetti, era davvero un aspetto importante della produzione per la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli come per ogni altra, un aspetto non trascurato da nessuno di questi laboratori di scultura, fossero toscani come quello di Lorenzo Bartolini (1777-1850), costantemente attento all'andamento economico del suo studio, o stranieri come quello dello scultore statunitense Hiram Powers (1805-1873), ambedue ben forniti di personale specializzato in sgrossatura, ornato e lucidatura, per garantire una pronta risposta alle richieste del mercato. Un'attività, quella della replica dei propri modelli, intesa a garanzia e finanziamento per nuove ricerche estetiche, a significare, nella pratica, la possibilità di creare nuovi modelli anche in assenza di una committenza. Questo aspetto ha avuto una crescente e costante importanza, in particolare per i giovani che subentravano nella guida della stessa attività, e così, contrariamente a quanto inizialmente poteva sembrare, la riproduzione delle opere o, meglio, dei modelli da catalogo conservati gelosamente con gran cura nella bottega Fantacchiotti poi

Gabbielli, hanno rappresentato per le tre generazioni una sicura fonte di reddito e principalmente una continuità culturale ed estetica.

E' attraverso la bottega che si assicura, infatti, la continuità di un modo di operare attraverso un gusto aggiornato e la diffusione di opere che, attraverso repliche di modelli originali, ha alimentato nel corso del XIX e XX secolo la fortuna dell'autore, delle sue opere e di quelle della bottega da lui fondata (Cat.133).

L'argomento che affronto, vuole dunque essere un modo per indagare quella memoria d'esperienze, risultato di continue e sedimentate ricerche, che si accumulano in una comunità pur piccola ma molto vivace e creativa quale poteva essere ed è forse ancora una "Bottega di scultura". Un luogo/laboratorio inteso come laboratorio d'idee, così come si presentava all'inizio del XIX secolo in Firenze e come si è evoluto attraverso la partecipazione di più autori e collaboratori, fino alla seconda metà del XX secolo.

Mi riferisco a quell'esperienza umana in questo caso ben rappresentata dalla "Bottega Fantacchiotti Gabbielli Moradei" che attraverso duecento anni d'attività ha trasferito i suoi saperi come un "testimone" da un autore all'altro.

Questa continuità si manifesta in modo chiaro e documentato in tre direzioni parallele: la prima attraverso le repliche di marmo o bronzo eseguite dal figlio Cesare Fantacchiotti e da Donatello Gabbielli (1884-1955) da modelli d'Odoardo, la seconda attraverso correzioni ed addizioni effettuate sulle opere di Odoardo per aggiornarle alle mutate esigenze e gusti dei tempi, ed infine lo sviluppo autonomo delle sue idee estetiche da parte di Cesare e Donatello.

1) L'occasione più immediata e naturale attraverso la quale si manifesta la continuità della "bottega" e la fortuna delle opere da essa prodotte consiste, come dicevo, nella riproduzione fedele in marmo o bronzo da modelli originali in gesso, conservati gelosamente e utilizzati nella stessa misura dai tre autori. Svariate sono le copie delle opere più amate dai clienti e frequentatori della bottega, ed è per questo motivo che farò accenno soltanto ad alcune di esse, senza la pretesa di essere in questo esaustivo.

La *Pandora* è stato il soggetto che ha senza dubbio incontrato maggiormente il gusto e l'interesse dei collezionisti senza interruzione di continuità, dalla data della sua ideazione ai giorni nostri, con una predilezione maggiore da parte del mondo anglosassone, tanto da suggerire ad Odoardo una riduzione delle dimensioni della statua da 154 cm a 106 cm di altezza, per una sistemazione più privata o intima. E' sua anche

la soluzione di isolare il busto dalla figura ad un'altezza di 43 cm, per poter utilizzare l'opera anche come soprammobile, soluzione che era stata adottata anche per l'opera *The Hope*, presentata come busto e liberata dal panneggio. E' anche nota una replica del busto di *Pandora* molto particolare, si potrebbe dire personalizzata, perché caratterizzata dalla presenza sul petto della figura di un insetto che potrebbe essere forse una lucciola, e magari alludere al nome di una persona. Anche il figlio Cesare ha replicato più volte il soggetto, come è noto da più opere passate da aste, e naturalmente non sono mancate copie realizzate dal Gabbrielli nelle due misure con altezze diverse e del busto con lo stesso soggetto (fig.1). Ed è ancora possibile a chi frequenta oggi i laboratori di lavorazione del marmo in Pietrasanta imbattersi in qualche artigiano che replica ancora la *Pandora*.

Altra opera, la *Musidora*, pubblicata nel 1858 in *Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana*, risulta già replicata da Odoardo nel 1861 su commissione di Lord Belper e ancora nel 1865 nell'esemplare del Museo do Palacio da Ajuda a Lisbona, e anche per una copia passata all'asta nell'Ottobre del 1993 nelle dimensioni ridotte di 111 cm di altezza, come possiamo vedere in una foto del modello di gesso delle stesse dimensioni. Si hanno notizie di una replica della *Musidora* scolpita dal Gabbrielli nel 1927 (fig.2) che si differenzia dalle originali d'Odoardo per la base che nel modello è rotonda e nella replica diviene rettangolare.

Se nel caso di certe opere d'Odoardo replicate da Cesare e da Donatello si assiste ad una costante e continua richiesta, come per *Pandora* o certi piccoli busti, per altri soggetti la riproduzione è stata minore e tarda. E' questo il caso della *Susanna*, un'opera d'Odoardo del 1872, rimasta forse invenduta nello studio e donata, per volontà testamentaria, dal figlio Cesare alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti nel 1916. Bisogna attendere il 1938 per vedere venduta dallo scultore Donatello Gabbrielli una replica della *Susanna* al sig. July di Montevideo al prezzo di lire 16.000. Questo ordine rappresenta la prima opera di Odoardo Fantacchiotti spedita in America Latina. La richiesta di una replica dal modello della *Susanna* si ritrova nel 1949, e dunque dopo diversi anni, in un "ordine" dal Messico al prezzo di 1.500 dollari per il signor Jorge Pasquel, insieme alla *Danza*, alla *Musica* ed alla *Fonte della Vita*, opere del Gabbrielli. Questa ultima replica della *Susanna*, "firmata" Odoardo Fantacchiotti e identificata come *Donna seduta*, è ora collocata nel Museo Nacional de San Carlos in Città del Messico, dono di Bernard Pasquel.

Altra opera replicata da Odoardo è l'*Angelo adorante* realizzato nel 1848 per la Cattedrale Cattolica Romana di St. Peter in Chains in Cincinnati (Ohio) negli Stati Uniti, trasferito in epoca recente insieme al gemello *Angelo in preghiera*, a seguito di un importante restauro, nel Cincinnati Art Museum dove, nel bookshop del museo, ci attende una curiosa sorpresa. A dimostrazione della fortuna della quale hanno goduto e godono le opere di Odoardo nel tempo, è possibile acquistare il portachiavi-gadget che riproduce tridimensionalmente questa opera (fig.3).

L'*Angelo adorante*, come dicevo, fu replicato nel 1862, come appare dalla data posta sulla base della scultura, e destinato alla Cappella del Manor House in Stupava (Slovacchia), dove tutt'oggi si trova, anche se in condizioni di forte degrado e mancante di varie parti del corpo e delle ali.

Il modello in gesso dell'*Angelo adorante*, conservato nello studio, fu utilizzato nel 1927 dal Gabbrielli per una fusione di bronzo che trovò sistemazione nel Cimitero degli Allori di Firenze per la tomba della famiglia Zeggio (fig.4). In questo caso è particolarmente evidente il rispetto che lo scultore Gabbrielli dimostra per la paternità dell'opera, in quanto, prima della fusione, egli provvede a scrivere sulla cera con la sua calligrafia «Professor O. Fantacchiotti», senza preoccuparsi di cancellare la firma originale, già presente sul modello di gesso, ma molto usurata dal tempo: una procedura che dimostra la consapevolezza dell'appartenenza alla realtà della "bottega", che autorizza a pieno titolo l'utilizzo dei modelli presenti nel laboratorio ma testimonia al tempo stesso anche l'affezione etica all'autore ed alla sua memoria.

Dico questo perché, se nel caso di repliche d'opere d'Odoardo realizzate da Donatello Gabbrielli riusciamo con una certa facilità a ricondurle al vero esecutore in virtù di questa particolarità di aggiungere al nome il titolo di "Professore", nel caso del figlio Cesare, ci troviamo invece in una condizione diversa poiché lo stesso Cesare firma le opere del padre come fossero sue, ossia «prof. Cesare Fantacchiotti».

Questo modo di operare, che testimonia il pieno e totale senso d'appartenenza alla bottega, dove qualsiasi prodotto esca dalla stessa deve portare la firma del "titolare", pur rispettando una logica legittima ed accettata in altri tempi, crea adesso una certa difficoltà nell'attribuzione della esecuzione d'opere che, alla presenza di documenti e di una memoria recente, erano ben riferibili all'uno o all'altro autore, mentre oggi sono diventate ragioni di fraintendimenti ed errate attribuzioni, come nel caso di due repliche dell'opera *Pandora* firmate sulla base «Prof. Cesare

Fantacchiotti» e a lui attribuite in un'asta del 7 Marzo 1993 e da Christie's nell'asta del 19 aprile 2006 a New York. Da qui nasce la difficoltà nel ricondurre a Cesare quel che è di Cesare e a Odoardo quelle d'Odoardo: recuperabili faticosamente al vero autore grazie a documenti oramai sporadici magari incompleti e puntuali confronti.

La fortuna delle opere d'Odoardo non è terminata con la morte dello scultore Donatello Gabbrielli, né con la chiusura dello studio situato in via Panicale a Firenze in seguito all'alluvione nel 1966, ma continuò ed è continuata grazie ad una parte dei modelli di gesso, che furono depositati presso la Fonderia Marinelli in Via Filippo Corridoni a Firenze con Galleria sul Lungarno Corsini fino ad oggi, dove nel 1987, la figura *The Hope*, scolpita da Odoardo nel 1863 per la tomba di Samuel Reginald Routh al Cimitero degli Inglesi e già più volte replicata nel solo busto col titolo *La Purità*, fu trasformata sostituendo l'ancora con un mazzo di fiori e collocata sulla tomba del pianista virtuoso Valentino Liberace nel Forest Lawn Memorial Park - Hollywood Hills, il cimitero delle celebrità del cinema e dello spettacolo in Los Angeles (Cat.104). Nella stessa sede troviamo anche una copia della *Musidora*, mentre sempre a Los Angeles, nel Forest Lawn Memorial Park - Glendale, con la stessa particolarità della sostituzione dell'ancora col mazzo di fiori, troviamo ben due copie di *The Hope (La Speranza)* in compagnia di una copia della *Pandora*, una copia della *Musidora*, dell'*Angelo in preghiera* di Cincinnati, dell'*Angelo custode*, e degli *Angioletti* del *Monumento sepolcrale di Luisa Teresa Spence* (fig.5). Infine, nel Forest Lawn Memorial Park - Covina Hills, sempre a Los Angeles in California, ancora una copia della *Musidora*.

2) Dall'Archivio fotografico delle opere della bottega ci giungono invece tante informazioni per affrontare un secondo aspetto della continuità di cui stiamo parlando.

L'importanza dell'archivio fotografico si manifesta oggi nel mostrarci, attraverso fotografie d'epoca, opere sulle quali si è intervenuti in momenti successivi da parte degli scultori Cesare e Donatello: per correggere un'acconciatura ed avvicinarla al gusto corrente, eliminare dei panneggi per ridurre semplicemente le giornate di lavoro nella traduzione sul marmo, adattare o aggiornare le stesse opere che all'occorrenza potevano trasformarsi da angeli in bambini e viceversa perdendo o acquistando semplicemente le ali. Oppure sfruttando la fortuna del soggetto proponendolo ridotto alla sola testa o bustino, come ci appare da alcune

fotografie relative all'opera *Amorino che arrota la freccia* (o *Amore vinto*) d'Odoardo Fantacchiotti, databile agli anni Settanta dell'Ottocento. Corretto prima in un semplice fanciullino togliendogli le ali (Cat.73), poi ridotto sfruttando la dolce espressione del viso a busto, più facilmente collocabile per le dimensioni ridotte e il costo più contenuto; al proposito, già nel 1928/29 leggiamo nel *Registro delle vendite* tenuto dal Gabbrielli presso la Galleria A.N.A. (Associazione Nazionale Artisti) in piazza Pitti a Firenze: «Venduto 3 teste d'*Amorino* di marmo a L. 1.400, 3 busti della *Pandora* di marmo a L. 1.400 ciascuno e 3 bustini dell'*Innocenza* di marmo a L. 1.400 del Prof. O. Fantacchiotti». Non dobbiamo pensare però che questa pratica sia uso del solo Gabbrielli, infatti lo stesso Cesare, figlio d'Odoardo, alla 7° e 8° esposizione della stessa Associazione Nazionale Artisti, nel 1912 e 1913 presenta il gruppo di bronzo della *Baccante*, ideata dal padre Odoardo nel 1871, già esposto in marmo a Londra nel 1873 e lì andato distrutto in un incendio. Una copia dallo stesso modello della *Baccante*, firmata «prof. O. Fantacchiotti» è passata all'asta di Sotheby's in U.S.A. nel 2009 come originale, ma era però stata eseguita nel 1923 dallo scultore Donatello Gabbrielli e commerciata dalla Galleria Frilli. Da notare che contrariamente al modello che ha base ovaleggiante, questa replica ha la base quadrata.

La sostituzione di un uccellino ad un piccolo cane fatta dal Gabbrielli testimoniata da una tarda replica dell'opera l'*Innocenza*, o, come si legge ancora nelle agende del Gabbrielli «Correzione della figurina di gesso *Innocenza* del prof. O. Fantacchiotti levato il serpe e aggiunto un uccellino», sono operazioni di tutti i giorni.

Ma il caso più eclatante quanto curioso è rappresentato senz'altro dal gruppo *Ganimede* d'Odoardo, modellato negli anni Sessanta ed esposto a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale del 1867. Comprato dalla famiglia Béhague, per il nuovo palazzo, l'Hotel de Béhague, ora sede dell'Ambasciata di Romania, dove ancora si trova, presenta un fanciullo seduto sulle spalle dell'aquila, che poggia con le sue zampe su una base a forma di disco simulante un terreno piuttosto piatto e regolare realizzato con un modellato morbido (Cat.97-98). Il soggetto è aggiornato dal figlio Cesare, che rimodella nelle stesse dimensioni e nella stessa posa l'animale, rispettando la disposizione ed il ritmo delle penne, ma con un modellato più fresco e naturale che riguarda anche la leggera pesantezza data dalla piatta base presente nel modello del padre, sostituita da una roccia ben caratterizzata e importante. Inoltre, Cesare spezza l'omogeneità materica del

gruppo realizzando l'aquila di marmo ed il ragazzo a cavalcioni di bronzo. L'opera fu replicata nel 1929, dopo la morte di Cesare, dal Gabbrielli, concludendone la sua fortuna (fig.6). Nel 1926, come possiamo ricostruire da una fotografia d'archivio, lo scultore Gabbrielli sostituisce il ragazzo del gruppo di Cesare con una corona d'alloro posta ai piedi dell'aquila, trasformando così il soggetto in monumento ai caduti (fig.7).

Questa facilità con la quale si operavano interventi anche radicali non deve essere confusa con leggerezza o scarso rispetto per il lavoro dell'autore precedente, bensì considerata come l'essenza di quella continuità che si respira in un ambiente familiare nel quale siamo cresciuti e formati, mista ad ammirazione ed affetto, che autorizza e consente di intervenire sulle opere e sul pensiero.

3) Ma la vera continuità della Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli-Moradei si esprime a mio avviso nella terza ed ultima, ma non certamente meno importante, sua manifestazione, che consiste nell'aggiornare con nuovi modelli quelli che già esistevano nel suo "catalogo", attualizzando l'idea estetica che quei modelli suggerivano per una proposta ogni volta più contemporanea. Fra tanti esempi, ho scelto quello che in modo più semplice e immediato, quasi didatticamente, documenta questa continuità estetica e culturale materializzandola: l'opera di Odoardo che ha come soggetto *Pandora*, una scultura realizzata negli anni Settanta dell'Ottocento (Cat.129).

L'opera ha avuto una notevole fortuna nel mondo anglosassone. Replicata più volte, come abbiamo già detto, dall'autore in vita, da suo figlio Cesare e da Donatello Gabbrielli, questa "idea" ha influenzato gli autori succedutisi nella conduzione della "bottega" per tutto il periodo di attività della stessa.

E' diventata *Psiche* (fig.8) nelle mani di Cesare ed approdata a Bangkok nel lontano Siam a seguito del re Rama V, ospite nel 1897 dello scultore durante il suo soggiorno in Firenze in occasione del suo viaggio in Europa¹. E, grazie a Donatello Gabbrielli, la vediamo trasformarsi in *Pomona* alla fine degli anni Trenta del Novecento. Replicata più volte dall'autore in vita, ha trovato posto sulla nave Costa Cruises "Allegra", fino ad arrivare al

1 *King Chulalonghorn and florentine artists*, "Journal of the Faculty of Arts", vol.28, n.1. Gennaio-Giugno 1999; *Bangkok, Royal tour Centenary - The trip that changed the nation*, "The Bangkok Post", 22nd November 1997.

1969 quando ne viene fusa una copia di bronzo dalla Fonderia Marinelli, collocata nella Country Club Plaza in Kansas City negli Stati Uniti d'America (fig.9), tanto vicina all'opera di Cesare da far scrivere ad un distratto giornalista statunitense: «*Pomona* is a graceful bronze original, a twin to the marble original on display in the king's palace in Bangkok»².

Un'opera, la *Pomona* del Gabbrielli, che ha avuto un successo enorme a giudicare dalla quasi infinita varietà di gadget nati con la sua immagine. Dalle lenzuola al ciondolo, dalla borraccia alla borsa, dalla custodia per l'*I pad* al manifesto. Quasi un simbolo per la città di Kansas City.

Fino a rappresentare il rinascimento fiorentino alla DOMEXPO 2013 di Mosca.

Un'idea che, come abbiamo visto, si è sviluppata nel corso di più di cento anni, e che forse troviamo presente anche nella *Figura femminile* del 1986, modellata da chi scrive, Valentino Moradei Gabbrielli, nipote dello scultore Donatello Gabbrielli (fig.10).

Questo può dimostrare meglio di qualsiasi altro esempio quanto è importante, e per me sia stato importante, il respirare un'atmosfera a mio sentire molto fortunata, che tutt'oggi mi consente di considerare la storia, il passato, la memoria, non un pesante fardello che agisce come remora sacrificando l'attimo, ma un seme da coltivare e condividere.

Usiamo dire: «siamo quello che mangiamo e che respiriamo», e la mia esperienza personale mi fa aggiungere: «siamo anche quello che vediamo».

P.S. Il numero delle opere utilizzate come esempi è stato ridotto alle indispensabili, e comunque necessarie a far comprendere al meglio l'argomento. Tutti i materiali sono presenti e consultabili presso l'«Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze», che è a disposizione di studiosi ed appassionati d'arte.

2 *The Plaza - International works of art adorn plaza streets and sidewalks*, "Country Club Plaza", Gennaio 1980.



fig.1. Replica di marmo da modello di bottega della Pandora di Odoardo Fantacchiotti in un laboratorio di Pietrasanta



fig. 2. Donatello Gabbrielli, replica di marmo della Musidora di Odoardo Fantacchiotti, fotografia del 1927, Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze



*fig. 3. Portachiavi in metallo riprodotte l'Angelo in Preghiera di Odoardo Fantacchiotti
in vendita al book shop del Cincinnati Art Museum*



*fig. 4. Donatello Gabbrielli, replica di bronzo dell'Angelo Adorante di Odoardo Fantacchiotti,
1927, Tomba Famiglia Zeggio, Firenze, Cimitero Evangelico degli Allori*



fig. 5. Donatello Gabbrielli, replica di marmo degli Angioletti del Monumento sepolcrale di Luisa Spence Renard di Odoardo Fantacchiotti, Forest Lawn Memorial Park, Glendale, Los Angeles (California)



fig. 6. Donatello Gabbrielli, replica di bottega del Ganimede rapito dall'aquila di Cesare Fantacchiotti, fotografia, Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze



fig.7. Donatello Gabbrielli, monumento ai caduti che utilizza il modello di gesso dell'aquila del Ganimede di Cesare Fantacchiotti, fotografia, Archivio Bottega Fantacchiotti Gabbrielli Firenze



figg. 8a. - 8b. Cesare Fantacchiotti, Psiche, modello di gesso, collezione privata



*figg. 9a. - 9b. Replica di bronzo da modello di bottega della Pomona di Donatello Gabbrielli.
The Plaza, Kansas City (Missouri)*



fig. 10. Valentino Moradei Gabbrielli, Figura femminile in piedi, 1986, collezione privata

Carrara e Firenze: il marmo tra arte e commercio nella (s)cultura dell'800

Luisa Passeggia

Introduzione

Quando Valentino Moradei mi propose di occuparmi dei rapporti tra Carrara e Firenze e tra Carrara e Odoardo Fantacchiotti, in occasione del bicentenario della nascita dell'artista¹, accettai subito con grande entusiasmo.

Era l'occasione giusta per approfondire un argomento che avevo già avuto modo di affrontare, prima con la mostra che l'Accademia delle Arti del Disegno aveva dedicato alla figura di Gaetano Trentanove²; poi attraverso la manifestazione con cui il Gabinetto Vieusseux aveva voluto celebrare l'attività dello scultore americano Hiram Powers³. Studi che, in seguito, ebbi l'opportunità di sviluppare ulteriormente partecipando al convegno internazionale che, nel febbraio del 2013, la Galleria dell'Accademia e il Gabinetto Vieusseux intitolarono alla figura di Lorenzo Bartolini⁴.

Scandagliare i legami tra Firenze e Carrara ha dimostrato come la storia della cittadina apuana si colleghi non solo alla storia dell'arte ma anche alla storia della cultura materiale. L'indagine intrapresa con l'ausilio degli strumenti forniti da questa disciplina ha infatti permesso di individuare nel marmo il comune denominatore tra centro e periferia, in grado di mettere in connessione due mondi che, per struttura e collocazione, avrebbero potuto essere paralleli se non, addirittura, antitetici. D'altra parte, guardando al passato, anche quando il nome di qualche artista carrarese è emerso dall'anonimato di un orizzonte nebuloso di scalpellini e lapicidi, la

1 *Odoardo Fantacchiotti, 1811-1877*, Giornata di studi promossa dall'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, Gabinetto Vieusseux, Palazzo Strozzi, Sala Ferri, giovedì 6 ottobre 2011.

2 *Omaggio a Gaetano Trentanove 1858- 1937. Uno scultore tra la Toscana e gli Stati Uniti* a cura di R. Morozzi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005.

3 *Hiram Powers a Firenze*, Atti del Convegno di studi nel Bicentenario della nascita (1805-2005), a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

4 *Lorenzo Bartolini*. Atti delle Giornate di Studio, a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, Gli Ori, 2014.

caratteristica prevalente è stata quella di gregario: di chi cioè, più che per la capacità inventiva, era per l'abilità tecnica ad essere apprezzato.

Una storia che ha visto avviare la riscoperta di importanti personalità artistiche, come testimoniano gli studi che, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, hanno intrapreso una approfondita revisione della scultura apuana, da Tacca a Tenerani⁵.

Del resto, non si può non convenire sul fatto che fossero stati gli stessi carraresi ad alimentare una lettura riduttiva della propria attività, magari rinunciando alla originaria identità territoriale per assumere quella della città dove avevano acquisito la notorietà. Almeno questo sembra essere il caso di Alessandro Lazzerini (1860-1942) comparso in una prestigiosa rivista d'arte dei primi del Novecento come *Alessandro Lazzerini Firenze*⁶: umana debolezza che potrebbe evidenziare il periodo dei grandi successi artistici ottenuti dallo scultore nel capoluogo toscano⁷.

Tendenza cui sembra essere stata complice la stessa economia locale: l'esportazione del marmo aveva, infatti, prodotto una rigida suddivisione

-
- 5 *Scultura a Carrara Ottocento*, a cura di M. De Micheli, G.L. Mellini, M. Bertozzi, Cassa di Risparmio di Carrara, Carrara 1993; B. Musetti, *Carlo Finelli (1782-1853)*, Milano, Silvana editrice, 2002; S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milano, Silvana editrice, 2003; G. Zanchetti, *Benedetto Cacciatori (1794-1871)*, Milano, Silvana editrice, 2004; *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, a cura di F. Falletti, Firenze, Mandragora, 2007; F. Franchini Guelfi, G. Silvestri, *Jacopo Antonio Ponzanelli. Scultore Architetto Decoratore. Carrara 1654 - Genova 1735*, Associazione Percorsi d'Arte, Carrara 2011; C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011; L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini. Viaggio a Carrara in tre secoli di storia*, Pisa, Pacini, 2011; A.V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pisa, Pacini, 2012; F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013; *Danese Cattaneo da Colonnata 1512-1572. Scultore, poeta, architetto*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2013; *Andrea Bolgi Il Carrarino (Carrara 1605-Napoli 1655), Giuliano Finelli (Carrara 1601-Roma 1653)*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2018.
- 6 *Scultura Monumentale e Plastica Decorativa I Serie-Tavole 60*, Tavola XXXII "Biblioteca de L'artista Moderno" Torino, s.d. Circa la data di pubblicazione della rivista, è possibile indicare il 1910 come termine cronologico in quanto anno di esecuzione del monumento dedicato a Giovanni Battista Pergolesi qui fotografato nel modello in argilla scala 1:1. In proposito si veda R. Lazzerini, *Tre secoli di vita e attività artistica in Carrara e nel mondo della Famiglia Lazzarini o Lazzerini 1670-1960*, Carrara 1960, p. 74. Manoscritto conservato presso la Biblioteca *Cesare Vico Lodovici* di Carrara.
- 7 Sulla biografia di Alessandro Lazzerini si veda anche L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini* cit.

professionale tra chi rimaneva in patria, destinato a gestire l'estrazione e la lavorazione del marmo, e chi invece si stabiliva all'estero con il preciso compito di conquistare il mercato.

La distribuzione reticolare, o piuttosto tentacolare, che i carraresi avevano attuato, tra Sette e Ottocento, con questo sistema commerciale fu davvero straordinaria: aprendo punti vendita dei prodotti realizzati nelle proprie botteghe e legandosi ad agenti commerciali sparsi nelle principali città d'arte, questi singolari personaggi, ibridi tra artisti e imprenditori, riuscirono a dislocarsi non solo in Italia, ma anche in Europa e negli Stati Uniti. Figure capaci di donarci ancora oggi episodi di vita degni dei più avvincenti romanzi d'avventura.

Come Giovanni Andrei (1757-1824) e Giuseppe Antonio Franzoni (? -1812) che, dopo aver realizzato, proprio a Firenze, «un gruppo d'angeli nel presbiterio di S. Maria Novella»⁸, si trasferirono a Washington per realizzarvi, su ordine dello stesso Jefferson, «molte Deità che sorreggono il soffitto del Campidoglio della nuova capitale degli Stati Uniti e molti altri bassorilievi, nonché il grandioso monumento del celebre Washington»⁹. Fama e celebrità che per Franzoni si conclusero nel 1812, sopraggiunto da una morte improvvisa forse causata «dallo spavento che gl'incolse» dopo che «le armi britanniche diedero il fuoco» alla città. Ma forse anche «dal dolore di vedere ruinate le sue opere eseguite in Campidoglio, vandalicamente arso e distrutto»¹⁰.

Né Andrei né Franzoni recisero mai i legami con Carrara, come testimoniano sia le lettere conservate presso la Library of Congress di Washington sia i contratti notarili custoditi all'interno dell'Archivio di Stato di Massa. Dalla lettura di questo materiale, a metà strada tra storia dell'arte e storia economica, essi oggi ci appaiono come *main contractors* ante litteram, capaci di fornire, oltre al marmo, anche il personale specializzato per lavorare il materiale direttamente sul posto¹¹.

8 F. Fantozzi, *Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistica-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze, presso Ettore di Gius. Ducci, 1857, p. 509.

9 G. Campori, *Memorie Biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, ecc. nativi di Carrara*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenti, 1873, p. 113.

10 *ibid.*

11 F.E. Grizzard, *La vicenda di Michele e Giacomo Raggi tra le carte d'archivio di Thomas Jefferson*, in *Carrara e il Mercato della Scultura*, cura di L. Passeggia, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 220-224.

Carrara e l'Accademia delle Arti del Disegno

I rapporti che collegano Carrara a Firenze affondano tuttavia le proprie radici in un periodo ben più antico¹², come di fatto attestano anche i nominativi presenti negli elenchi dell'Accademia delle Arti del Disegno¹³. Rapporti la cui natura non fu solo artistica, ma anche politica e commerciale, come emerge dalla seppur scarsa documentazione di Alberico I Cybo Malaspina alla guida di Massa e Carrara dal 1553 al 1623¹⁴.

Cugino di secondo grado del granduca Cosimo I¹⁵, nel 1564 Alberico si rivolse al potente parente affinché esercitasse i suoi buoni uffici sulla corte pontificia onde evitare che il proprio suddito Andrea Calamech (1524/25-1589), nominato nello stesso anno consigliere dell'Accademia, finisse a lavorare nella lontana Messina.

Essendo stato M.ro Andrea Calamecca scultore vassallo mio ricercato di andar a servire la comunità di Messina con onorata condizione, io non ho voluto darli licenza parendomi che si allontanasse troppo, et che non se ne potesse haver costruito; et perché egli è giovane di buonissima spettatione come lei si puole volendo informarsi dall'Ammannati, et persuadendomi che anco all'Ecc. Vostra sia per esser caro che stia vicino, et che venghi più perfetto et di più credito in sua professione, supplico Vostra Ecc. che sia contenta averlo per raccomandato et giovarli appresso del s. Card. Morone con una lettera sua affinché sua S. Ill. et B. lo aiuti et favorisci con

12 Ch. Klapisch Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, "Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi, Modena", 1973; C. Rapetti, *Pregchiere di pietra. La maestà della Lunigiana tra il XV e il XIX secolo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992. Della stessa *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Mondadori Electa, 1998; *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2002.

13 Le notizie relative alle presenze di scultori carraresi tra i professori dell'Accademia delle Arti del Disegno sono state tratte da *Gli Accademici del Disegno, elenco cronologico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, pp. 1, 3, 44, 109, 187, 236, 237, 239.

14 *Alberico I Cybo Malaspina: il Principe, la Casa, lo Stato (1553-1623)*, Atti del convegno di studi, Archivio di Stato di Massa, 10-13 novembre 1994, Modena, Aedes Muratoriana, 1995.

15 Alberico era nipote di Maddalena de' Medici, secondogenita di Lorenzo il Magnifico, in proposito cfr. I. Fosi, voce *Medici, Maddalena de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009.

S.S. a farlo entrare per compagno di M. Pirro¹⁶ che hora ha avuto il luogo di Michel Agnolo¹⁷.

La richiesta non ebbe i risultati sperati: Andrea Calamech andò nella cittadina siciliana senza mai più tornare in patria e delle sue pregevoli opere quasi non è rimasta traccia, travolte dal terremoto del 1908¹⁸.

Ma le presenze apuane all'interno del prestigioso istituto vasariano proseguono ancora nei secoli successivi: prima con il massese Felice Palma (1583-1625), console dell'Accademia nel 1623, autore del *Crocifisso* che si conserva nel transetto sinistro della Basilica di Santa Trinita¹⁹; poi con Giovanni Baratta (1670-1747), accademico nel 1703, artefice, nel 1698, dello splendido rilievo raffigurante *Tobia e l'Angelo* nella chiesa di Santo Spirito²⁰. Quindi con lo sconosciuto Castore Casoni, professore nel 1794, quasi certamente parente di quel «Baldassarre ornatista» che Oreste Raggi ebbe a segnalare tra i docenti ordinari presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara quando, ad aumentarne il lustro, si trovava alla guida della cattedra di scultura Lorenzo Bartolini²¹. Ma probabilmente congiunto anche di quel Bernardo che, avendo preso parte all'Esposizione di Firenze del 1861

16 Si tratta di Pirro Ligorio (1513-1583), architetto, pittore e antiquario ma anche abile falsario di iscrizioni Latine; nel 1564 gli venne affidata la prosecuzione della Fabbrica di San Pietro da cui venne rimosso l'anno successivo con l'accusa di aver frodato la Camera Apostolica. Cfr. voce *Ligorio Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005.

17 M. Gualandi, *Nuova Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV a. XIX con note ed illustrazioni di Michelangelo Gualandi in aggiunta a quella data in luce da Mons. Bottari e dal Ticozzi*, vol. III, Bologna, a spese dell'Editore ed Annotatore, 1856, pp.26-27; L. Passeggia, *Una storia apuana: Danese Cattaneo e l'industria dell'arte*, in *Danese Cattaneo da Colonnata 1512-1572 cit.*, pp.378-385.

18 G. Provenzale, *Calamech in Messina: la vendetta dello sconosciuto architetto. Una difficile ricostruzione dell'attività dell'architetto carrarese Andrea Calamech nella Messina del '500*, Massa, Mori Editore, 2016.

19 Sulla attività fiorentina di Palma si veda anche F. Caglioti, *Da Benedetto da Maiano a Felice Palma: per un riesame del Crocifisso in cartapesta del Capitolo di Santa Maria del Fiore*, pp. 95-106, in *Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Osticresi*, a cura di L. Fabbri e A.M. Giusti, Firenze, Mandragora, 2012; F. Mastrangelo, voce *Palma, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014.

20 F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747 cit.*

21 *Della R. Accademia di Belle Arti di Carrara. Memoria di Oreste Raggi per la grande Esposizione di Vienna del 1873, con appendice di lettere inedite di famosi artisti e letterati suoi soci*, Roma, Tipografia di E. Sinimberghi, 1873, p.92.

con la scultura *L'Amore che lega il mondo* (fig.1), viene indicato ancora da Raggi come «lo scultore da Carrara, fatto fiorentino per lunga dimora in questa città. E già intrinseco dell'illustre Pampaloni, di cui condusse le opere che quel grande morendo lasciò a mezzo»²².

Fino ai più famosi Pietro Tenerani (1789-1869)²³ e Luigi Bienaimé (1795-1878)²⁴, passando per Giuseppe (1831-1895) e Alessandro Lazzerini (1860-1942)²⁵, per arrivare, in pieno Novecento, a Valmore Gemignani (1878-958)²⁶ e Arturo Dazzi (1881-1966)²⁷.

Odoardo Fantacchiotti e Carrara: alcuni indizi

Per quanto riguarda i collegamenti tra Fantacchiotti e Carrara le notizie sono davvero scarse anche se è ragionevole ipotizzare come l'Esposizione Nazionale del 1861 avesse certamente consentito il confronto tra le opere presentate dal maestro fiorentino - il *Monumento Spence* e il gruppo di *Amore e Fedeltà*²⁸ - e quelle di ben sei artisti carraresi: Angelo Bienaimé, fratello del più noto Luigi (1795-1878), che fu l'unico a esibire una statua di marmo, *Amore seduto punto dalle spine di rose* (fig.2); quindi, nella sezione della plastica, il già citato Casoni, Ferdinando Andrei con la figura di *Agricoltore*, Colombo Castelpoggi con un *Gesù morto* e Giuseppe Lazzerini con il gruppo di *Agaar e Ismaele*. Infine Giovanni Isola²⁹ che, come architettura e ornato, presentò una *Toeletta* monumentale in marmo, vero e proprio trionfo di esperienza tecnica e conoscenza dei materiali³⁰.

Legami che trovano un'ulteriore e più diretta conferma nell'unica lettera ritrovata all'interno di un archivio privato, che anticipa e attesta l'esistenza di contatti tra lo scultore fiorentino e il mondo apuano alla fine degli anni

22 *La Esposizione Italiana del 1861, Giornale con Incisioni e con gli Atti Ufficiali della R. Commissione, edito da Andrea Bettini*, Firenze, stamperia Sarpiana, 1861, p.24.

23 In proposito S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)* cit.

24 B. Asor Rosa Saletti, voce *Bienaimé, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, 1968.

25 L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini* cit.

26 A. Ponente, voce *Gemignani, Valmore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, 2000.

27 A.V. Laghi, *Arturo Dazzi* cit.

28 *ibid.* pp.168, 319, 345.

29 *L'Istituto Statale d'arte Felice Palma di Massa 1807-1909: Salvioni, Tonetti, Isola, Spalmach*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2008.

30 *ibid.* p.181.

Cinquanta dell'Ottocento³¹.

Scriveva il 22 settembre 1860 Pietro Costa (1819-1901) a Nicolao Lazzoni:

Avendo bisogno di trovare un bel blocco di marmo per scolpire la mia statua dell'Indiana, o selvaggia Americana, e parlando di ciò col mio amico Signor Professore Odoardo Fantacchiotti, Egli mi propose di indirizzarmi a Lei assicurandomi che Ella mi avrebbe trovato un bel blocco di marmo statuario di prima qualità come quello che mandò al detto Signor Fantacchiotti per scolpire la statua della Musidora³².

Una testimonianza decisamente di rilievo se si considera il fatto che nella voce dedicata da Franco Sborgi a Pietro Costa nel *Dizionario Biografico degli Italiani*³³ la presenza dell'artista ligure a Firenze viene ricordata da Franco Sborgi solo per la permanenza degli anni Ottanta, quando fu «impegnato a Firenze in due sculture: la statua raffigurante *F. Redi* per il porticato degli Uffizi e, nel 1887 la statua di *S. Iacopo* destinata alla facciata di S. Maria del Fiore».

La notizia viene tuttavia smentita dalla sorprendente omonimia tra lo scultore genovese, nato nel 1849, e il più anziano collega fiorentino, nato a Firenze nel 1819 e morto a Roma nel 1901. La statua di Francesco Redi, scolpita nel 1854, in effetti non avrebbe potuto essere realizzata da chi era nato solo cinque anni prima³⁴.

*Cenni Biografici e Relazione delle Imprese Artistico-Commerciali di
Angiolo Gatti di Pistoia. Firenze coi tipi di M. Cellini
e C. alla Galileiana 1861*

Ma vi è un ulteriore legame che collega Costa a Fantacchiotti ed entrambi

31 Sull'attività della ditta Lazzoni si veda L. Passeggia, *L'industria dell'arte: le carte Lazzoni all'Archivio di Stato di Massa. Spigolature inedite*, "Atti e Memorie, Deputazione di Storia Patria delle Antiche Province Modenesi", ser. XI, XXV, 2003.

32 Carrara, Archivio Privato.

33 F. Sborgi, voce *Costa, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984.

34 Ringrazio Lia Bernini per avermi segnalato l'errore, in cui facilmente si incorre, fornendomi le indicazioni bibliografiche inerenti. In proposito si veda *Gli Uomini Illustri del Loggiato degli Uffizi. Storia e restauro*, a cura di M. Scudieri, Firenze, Edifir, 2001, pp.145-146.

a Carrara. Nel rileggere la lettera scritta a Nicolao Lazzoni, si è ben visto come lo scultore fiorentino chiedesse all'imprenditore apuano di poter avere un marmo della stessa qualità fornita all'amico per la realizzazione di *Musidora* e che a lui sarebbe servito «per scolpire la mia statua dell'Indiana, o selvaggia Americana»: un'opera della quale si sono completamente perse le tracce e di cui possiamo solo immaginarne l'aspetto, secondo l'iconografia che quel filone tardo ottocentesco aveva consolidato in un modello femminile esotico, illusoria icona di una vita selvaggia capace al tempo stesso di attrarre e respingere la civiltà dell'Occidente³⁵.

A dispetto di questa *damnatio memoriae*, la scultura conobbe un successo di pubblico e di mercato tale da essere presente non solo all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1862³⁶, ma anche tra le opere che il pistoiese Angiolo Gatti proponeva nelle proprie gallerie, distribuite tra Firenze, Berlino, Parigi, Londra e San Pietroburgo.

Di questa «inedita figura di mercante d'arte» offrono un sintetico ritratto Elena Marconi e Benedetta Matucci: «specialista nella vendita di oggetti in marmo e in alabastro sul mercato europeo, divenuto in pochi anni il più importante promotore della scultura toscana di metà secolo all'estero, la cui attività meriterebbe uno studio a parte». E in effetti la sua attività aveva ottenuto un successo sufficiente a consentirgli di avviare, nel 1861, la realizzazione di un edificio da destinare ad «una Galleria artistico nazionale» ove ospitare «tutte le opere d'arte italiana che dagli artisti vi venissero inviate», in «quel tratto di terreno fabbricativo che è posto fra il nuovo Lungarno, e il corso Vittorio Emanuele in prossimità della barriera»³⁷. «Specializzatosi nel commercio di statue e gruppi di piccolo formato - proseguono le due studiose -, spesso accomunati dalle tematiche di gusto anacreontico, il Gatti presentò le opere di Giovanni Dupré, Ulisse Cambi, Pio Fedi» e Ignazio Villa, che ne scrisse la biografia da cui sono tratte le notizie intorno alla sua attività, nonché dei quasi sconosciuti carraresi Benedetto Casoni e Domenico Menconi, attivi entrambi nello studio di

35 P. De Vecchi, E. Cerchiai, *Arte nel tempo dall'età dell'Illuminismo al tardo Ottocento*, cap. V, in *Le Esposizioni industriali. Le arti applicate e l'architettura*, Milano, Omiani, 2010, vol. 3, pp.284-307.

36 *Exposition internationale de 1862. Royaume d'Italie. Catalogue Officiel descriptif publié par ordre de la Commission Royale Italien*, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, Rue de Rivoli 141, 1862, p.456.

37 *Cenni Biografici e Relazione delle Imprese Artistico-Commerciali di Angiolo Gatti di Pistoia*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1861, p.20.

Luigi Pampaloni come suoi esecutori, ma anche creatori di opere autografe come quelle presentate nelle «ricchissime esposizioni tenute nelle grandi capitali europee (Londra, Berlino, Vienna, San Pietroburgo) e considerate all'avanguardia per la magnificenza ed il gusto degli allestimenti descritti con dovizia di particolari nei periodici del tempo»³⁸.

Risale al 1858 la commissione con cui Gatti richiese a Fantacchiotti le statue di *Musidora*, «Venere di leggiadrissime forme», e *Beatrice*, cui si aggiunsero le opere degli altri due scultori apuani: i gruppi di *Amore e Venere* e *Amore che soggioga la forza marina* di Casoni, nonché le statue raffiguranti una *Maddalena peccatrice* e una *Maddalena penitente* di Menconi.

Quest'ultimo, oggi ignorato tanto quanto il primo, conobbe in vita un discreto successo: non solo possedeva a Firenze uno studio di scultura nella centralissima piazza San Marco³⁹, all'interno del quale realizzò il monumento funebre per Giovanni Cappellari della Colomba nel Cimitero di San Miniato al Monte⁴⁰ (fig. 3), ma si affacciò con successo anche sul mercato anglo-statunitense. Prima quando, nel 1863, George Bacon Wood (1797-1879)⁴¹ «ordered Domenico Menconi to carve a life-size marble bust of Franklin after the huge plaster bust, attributed to Houdon, owned by an English banker, Mr. Packinham- He presented this bust to the Society on 2 January 1863»⁴²; quindi nel 1865, partecipando alla *International Exhibition of Arts and Manufactures* di Dublino dove espose una statua raffigurante *Franklin aspiring to moral perfection*⁴³.

38 E. Marconi, B. Matucci, *Ignazio Villa: un eclettico dell'800 da riscoprire attraverso alcune inedite sculture tra Palazzo Pitti e la sua Palazzina-studio a Firenze*, MDCCC 1800 [online] ISSN 2280-8841 vol. 5- Luglio 2016, pp.25-44, 33

39 Aveva uno studio in piazza S. Marco 1, *Anno IV 1889 Annuario d'Italia Amministrativo-Commerciale*, cit., p.1486.

40 https://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/--menconi-domenico-notizie-1854-1861-09-00300004-0/387143; [http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSUFE/dettaglioScheda.action?\[Toscana\]&{Toscana=statoCosa1=1&statoCosa2=oa&statoDove1=09&}&keycode=ICCD8256544&valoreRicerca=&titoloScheda=busto&stringBeneCategoria=&selezioneSchede=&contenitore=&flagFisicoGiuridico=0](http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSUFE/dettaglioScheda.action?[Toscana]&{Toscana=statoCosa1=1&statoCosa2=oa&statoDove1=09&}&keycode=ICCD8256544&valoreRicerca=&titoloScheda=busto&stringBeneCategoria=&selezioneSchede=&contenitore=&flagFisicoGiuridico=0)

41 https://en.wikisource.org/wiki/Memoir_of_George_B._Wood,_M.D.,_LL.D.

42 M.D. Smith, *Society Due Reverence, Antiques in the Possession of the American Philosophical*, "Memoirs of The American Philosophical Society Held at Philadelphia for Promotion Useful Knowledge", vol. 203, 1992 p.5; <https://www.npg.org.uk/collections/search/personExtended/mp01667/benjamin-franklin?tab=iconography>.

43 https://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib3_1215679656.

Il ruolo delle Esposizioni

Le Esposizioni Internazionali nacquero, dunque, con l'evidente intento di favorire la crescita dei commerci e degli scambi commerciali, ma anche dell'istruzione e delle arti, così come di ogni altro aspetto delle società che andava aprendosi al mondo.

Anche quella italiana del 1861 venne concepita come uno scrigno pieno di meraviglie, all'interno della quale si alternavano i prodotti dell'economia proveniente da ogni parte d'Italia: lo scopo era quello di offrire non una «gara di popoli divisi, ma esperimento solenne di quanto la intiera Nazione sa e può nell'Industria e nelle Arti belle»⁴⁴.

Prendere parte ad una simile vetrina era, pertanto, un'occasione straordinaria per conoscere e farsi conoscere. E, come già era successo, prima a Londra poi a Parigi, l'Esposizione di Firenze mirava a costituirsi come il primo grande tentativo di un'Italia appena formata che intendeva inserirsi a pieno titolo nel circuito internazionale del mercato europeo.

Le ventiquattro sezioni previste avevano perciò lo scopo di allestire un panorama completo di quanto oggi sarebbe etichettato con il marchio del *made in Italy*.

E' così che, in una sorta di affascinante caleidoscopio, suppellettili di uso comune, impoverite dalla lavorazione industriale, si alternavano ad oggetti curiosi ed elaborati: pezzi unici che sembravano rivendicare il diritto alla sopravvivenza dell'artigianato.

Il mobilio e l'arredo erano i settori in cui si esprimevano maggiormente le ambizioni di una borghesia sempre più desiderosa di sfuggire al livellamento produttivo, opponendo agli spogli oggetti di fabbricazione industriale una ricca produzione, in grado di denotare l'appartenenza ad un ceto privilegiato.

La *toiletta* in marmo di Giovanni Isola più che l'arredo di una camera era un monumento all'opulenza e al fasto di una borghesia che intendeva contribuire all'Unità non solo politica ma anche economica della «giovine Italia». Un oggetto la cui complessità aveva il compito di esprimere al meglio la versatilità di un materiale la cui lavorazione, come ben sottolineava il cavaliere Iginò Cocchi⁴⁵, per l'Esposizione di Londra del 1862, risultava

⁴⁴ *Atti Officiali della Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica che avrà luogo in Firenze nel 1861 sotto la presidenza onoraria di S.A.R. il Principe Eugenio di Savoia Carignano*, Firenze, coi Tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1860 p.22.

⁴⁵ Geologo originario della nostra provincia (nacque a Terrarossa Licciana Nardi in

equivalente o superiore all' «industria dello zolfo [...], se ebbe azione mai sempre nello sviluppare e nel tener vivo il genio nell'arte»⁴⁶.

Fu, dunque, in questo clima che Fantacchiotti, insieme all'intero entourage fiorentino, iniziò a misurarsi con l'ambiente apuano, divenuto, a sua volta, più complesso, giacché oramai non mirava più al ruolo di semplice gregario, limitato alla fornitura dei materiali e all'esecuzione delle opere, ma che, forte della presenza di una locale Accademia di Belle Arti, tendeva a misurarsi in maniera sempre crescente con il mondo dell'arte.

Una sfida all'interno della quale aveva iniziato a farsi strada anche Emanuele Fenzi (1784-1875)⁴⁷, acuto imprenditore fiorentino che, dopo aver investito buona parte delle personali risorse economiche nell'industria siderurgica, con l'intento di diversificare la propria attività, dal 1835 decise di intraprendere anche la strada del settore lapideo, acquistando alcuni stabilimenti dei principali distretti minerari granducali, collocati tra Pistoia e Pietrasanta.

E' possibile, dunque, che all'origine della repentina decisione adottata da Hiram Powers (1805-1873) di abbandonare drasticamente l'uso dei marmi apuani per quelli versiliesi vi fosse proprio la scelta imprenditoriale che Fenzi aveva avviato.

Grand Duke Leopold was anxious to make the exportation of marble a major industry in Tuscany, and he therefore charged the Florence banking house of Emanuele Fenzi to draw up a financial plan to expand Bonnin's enterprise. Greenhough, Powers, and the other American sculptors residing in Florence all banked with Fenzi, and the firm probably gave special preference to sculptors because of their patronage of Bonnin's quarries. After inspecting the quarries, Powers and Greenhough considered making further suggestions to Fenzi that would benefit all parties concerned. The trip to Carrara was particularly successful for Powers, for he gained nearly Bonnin's friendship and confidence. Later, when Bonnin took over the quarries at Seravezza, which provided nearly all Greenhough's and

provincia di Aulla il 1827), fu professore di geologia e paleontologia fossile nell'Istituto di studi superiori di Firenze e curatore della collezione di paleontologia del Museo di Fisica e Storia Naturale. Morì a Livorno nel 1913. Si veda in proposito <http://www.liberliber.it/biblioteca/c/cocchi/index.htm>.

46 *Reale Comitato dell'Esposizione Internazionale di Londra, Relazioni dei Commissari Speciali*, vol. IV, Firenze, Stamperia Reale 1867, pp.53-54.

47 L. Fallani e L. Milana, voce *Fenzi, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, 1996.

Powers's statuary marble in late years, he agreed to be their exclusive supplier, at prices more favorable than those charged by secondary purveyors in Florence⁴⁸.

Così Richard Wunder nel ricostruire l'esperienza apuo-versiliese dello scultore statunitense.

All'intraprendenza fiorentina si oppose, però, una delle più potenti famiglie della borghesia mercantile carrarese: quella dei Fabbricotti⁴⁹.

I Fabbricotti a Firenze

Nel 1864 Giuseppe Fabbricotti (1827-1914), deputato liberale al Parlamento italiano per ben cinque legislature, insignito del titolo di conte nel 1882⁵⁰, acquistò nel capoluogo toscano lo "Strozzino", antico casino di caccia che fino agli anni Trenta era appartenuto alla famiglia Strozzi, per trasformarlo in una residenza così sontuosa da avere l'onore di ospitare, negli anni Novanta, la regina Vittoria⁵¹.

I motivi dell'operazione appaiono decisamente evidenti: da un lato i Fabbricotti non potevano permettere che altri concorrenti, come Fenzi, contrastassero l'egemonia apuana nel campo dell'estrazione e della lavorazione del marmo; dall'altro miravano a consolidare il proprio mercato in una città che prometteva di diventare una delle più importanti vetrine d'Italia.

Quella di Firenze si configurò, di fatto, come una pacifica invasione che avrebbe consentito ai Fabbricotti di aprire nuove porte al commercio, non solo stringendo o rafforzando recenti e antichi legami, ma aprendosi anche alla città come veri e propri benefattori nel campo dell'arte. Non è un caso che, a questo proposito, proprio Giuseppe Fabbricotti figurasse tra i sottoscrittori della statua di Dante realizzata da Enrico Pazzi in piazza

48 R. Wunder, *Hiram Powers Vermont Sculptor (1805-1873)*, vol. 2, Associated University Presses, Massachusetts, 1991, p.123.

49 R. Musetti, *I Fabbricotti: il volto di una dinastia del marmo tra Settecento e Novecento a Carrara*, Aulla, Tipografia Mori, 2003; "Sognando il marmo". *Cultura e commercio tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, a cura di S. Berresford, Pisa, Pacini, 2009.

50 "Antologia Vieusseux", edizioni 16-18, Firenze 2000; http://archivio.camera.it/patrimonio/archivio_della_camera_regia_1848_1943/are0210/documento/CD1800000199.

51 *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, a cura di M.T. Contini, Firenze 1978.

Santa Croce, «di marmo bianchissimo di Carrara»⁵².

Un mito, questo del marmo apuano, che acquista forma tangibile nel ciclo dei dipinti, oggi dispersi, che proprio Giuseppe Fabbriotti aveva commissionato per la villa di Montughi ad Annibale Gatti (1827-1909), allora tra i più quotati ed ammirati artisti di Firenze capitale, oggi sconosciuto ai più, relegato come molti altri pittori del suo tempo, per il confronto con i Macchiaioli di cui fu contemporaneo, al ruolo di bravo decoratore e pittore di storia⁵³.

Nel 1861, all'Esposizione Nazionale fiorentina, Gatti veniva ricordato per l'«armonia delle linee», la maestosità delle figure, il «piegare largo e spontaneo delle drapperie», il «disegno sentito e disinvolto». E ancora per la «pennellata franca e sicura» tanto da essere giunto «a quello estremo limite del grande, oltre il quale è il manierato ed il falso, ed ha saputo tenervisi dentro, e conseguire un effetto che a pochi è dato raggiungere»⁵⁴.

Le sei tele, fortunosamente rintracciate in una vecchia pubblicazione degli anni Sessanta del Novecento⁵⁵, erano collegate, attraverso varie tematiche, alla celebrazione del marmo: dalla commemorazione della storia con la rappresentazione di Michelangelo alle cave, alla esaltazione dei commerci marittimi, ai soggetti di natura simbolica, come la rappresentazione di scultura e architettura. Fino alla raffigurazione delle lettere, celebrate attraverso la presenza di un *busto di Pellegrino Rossi* nella ben nota versione di Pietro Tenerani (fig. 4), o della classicità tramite la riproduzione di una cerimonia nuziale romana.

Retorica ottocentesca ma anche specchio diretto di quel gusto borghese, il cui successo venne aspramente contrastato dai giudizi negativi emessi da una critica accreditata ma di parte.

Come l'invettiva che, nel 1855, durante la prima Esposizione Universale di Parigi era stata lanciata contro le sculture prodotte a «Firenze, [...] un

52 S. Bianciardi, *Francesco Orlandini nella sua vita e nei suoi scritti*, Firenze Tipografia di G. Barbera, 1868, p.150.

53 Su Annibale Gatti vedi C. Zappia, *Annibale Gatti pittore di Firenze capitale*, Roma, De Luca editore, 1985.

54 *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861, volume terzo. Relazioni dei Giurati. Classi XIII a XXIV*, Firenze, Tipografia di G. Barbéra, 1865, in *Appendice alla classe XXII, Della pittura religiosa e storica nella prima Esposizione Italiana* del Professore Francesco Manfredini, p.291

55 *Evoluzione del lavoro, documenti sul progresso e sviluppo del lavoro italiano nell'industria, agricoltura, commercio e finanza*, a cura di A.M. Orlando, 9/12 maggio-dicembre, Milano, Casa Editrice E. T. E., 1961.

tempo [...] terra madre e nutrice dell'arte, oggimai [...] città delle fioraie»⁵⁶. Termine evidentemente riferito alla crescente proliferazione di statue femminili recanti ghirlande e fiori che trovavano sempre più acquirenti nei mercati d'Italia e d'Europa. Vezzo da cui, peraltro, neppure la scultura francese era esente, come testimoniano egregiamente le opere di Pradier o Dubois.

D'altra parte non si può fare a meno di collegare questi pareri così *tranchant* con il decreto firmato da Napoleone III il 22 giugno 1853:

Considerato che l'Esposizione Universale è uno dei mezzi più efficaci di contribuire al progresso delle arti [...] che il perfezionamento dell'industria è strettamente legato a quello delle Belle Arti; che, nonostante ciò, le esposizioni industriali hanno finora riservato alle opere d'arte uno spazio insufficiente [...] spetta soprattutto alla Francia, la cui industria tanto deve alle Belle Arti, di assegnar loro nella prossima Esposizione Universale il ruolo che meritano⁵⁷.

Opinione parziale ed ingiusta che avrebbe continuato a pesare sulla stessa critica nazionale, nonostante le obiezioni di chi, come Paolo Emiliani Giudici (1812-1872), professore di estetica all'Accademia di Firenze, relatore della commissione della Classe XXIV di scultura all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 e voce autorevole della critica d'arte del nascente regno d'Italia⁵⁸, avesse tentato di controbattere. Come quando, proprio sulle pagine della "*Gazette des Beaux-Arts*" del 1859, commentava l'opera di Odoardo Fantacchiotti:

M. Odoardo Fantacchiotti est aussi un fils de l'Académie, comme disent les artistes; mais il est de ceux qui ont rompu les liens académiques, non pour obéir aveuglément à la mode, mais par su-

56 *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861*, vol. III. *Relazioni dei Giurati. Classi XIII a XXIV*, Firenze, Tipografia di G. Barbéra, 1865, p.302.

57 P. De Vecchi, E. Cerchiai, *Arte nel tempo* cit., p.291.

58 La commissione era composta da ben 18 giurati: «Bonaini Cav. Prof. Francesco di Firenze, Presidente. Angelini Cav. Prof. Tito, di Napoli, Vice-Presidente. Emiliani Giudici Prof. Paolo, di Firenze, Relatore. Fenei Cav. Sebastiano, di Firenze, Segretario. Cacciatori Prof. Domenico, di Milano. Campori March. Giuseppe, di Modena. Cevasco Cav. Prof. Gio. Battista, di Genova. Fedi Prof. Pio, di Firenze. Fuller Carlo Francesco, d'Inghilterra. Hart I.T., di Nuova York. Manni Conte Giuseppe, di Roma. Puccinelli Prof. Antonio, di Firenze. Rapisardi Prof. Michele, di Catania. Solari Prof. Tommaso, di Napoli. Soleri Cav. Carlo, di Milano. Vedova (Della) Prof. Pietro, di Livorno. Varni Cav. Prof. Santo, di Genova». *Ibid.*, p.301.

ite d'une conviction réelle et d'un sentiment naturel. Sans tomber dans l'empirisme, il s'inspire toujours de la nature, mais il l'ennoblit toujours et il communique à l'œuvre de ses mains cet attrait magique qui naît de la conscience, et en même temps du sentiment de l'art⁵⁹.

59 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts. Florence 3 juillet 1859*, « Gazette des Beaux-Arts, Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité », Paris 8 Rue Favart, 1859, pp.239-243.



L' Amore che lega il mondo.

fig.1. Bernardo Casoni, *L'Amore che lega il mondo*, illustrazione tratta da *La Esposizione Italiana del 1861, Giornale con le Incisioni e con gli Atti Ufficiali della R. Commissione*, edito da Andrea Bettini, Firenze Stamperia Sarpiana 1861, p.24



AMOR PERITO, SCULTURA DI A. BIENAIMÉ.

fig.2. Angelo Bienaimé, *Amore seduto punto dalle spine di rose*, illustrazione tratta da *L'Album Roma, Distribuzione 4, 12 marzo 1859, Anno XXVI*, p.25



fig.3. Domenico Menconi, Monumento Funebre Giovanni Cappellari Della Colomba, firmato e datato 1869, marmo scolpito, Firenze, Cimitero di San Miniato al Monte (Beni Culturali, Opere d'arte, scheda Menconi Domenico 09003000040/387143)



fig.4. Annibale Gatti, Allegoria delle Lettere, olio su tela, ubicazione originaria Firenze, Villa Fabbricotti, attuale collocazione ignota (foto tratta da L'evoluzione del lavoro, documenti sul progresso e sviluppo del lavoro italiano nell'industria, agricoltura, commercio e finanza, a cura di A. M. Orlando, 9/12 maggio-dicembre, Casa Editrice E.T.E., Milano 1961)

Odoardo Fantacchiotti e l'ambiente Anglo-Americano

Grazia Gobbi Sica

Il titolo pone l'accento su due aspetti dell'attività di Odoardo Fantacchiotti complementari e interrelati. Uno riguarda la committenza anglo-americana, l'altro il rapporto di collaborazione dello scultore con gli artisti americani.

Sulla presenza degli anglo-americani a Firenze molto si è detto e scritto ma vale la pena sottolineare ancora una volta la portata di questo fenomeno anche in relazione al nostro scultore.

Firenze, com'è noto, a metà del secolo XIX ospita una vasta colonia di *expatriates*, in gran parte anglo-americani. Le ragioni di questa presenza sono note. Lo spettacolo di vita, arte, natura, mirabilmente unite tra loro, sono alla base di quell'idea di Firenze che si viene costruendo appunto in questo periodo storico, coltivata e trasmessa fino ai giorni nostri.

Anatole France nel *Lys Rouge* mette in bocca a Miss Bell un apprezzamento che sintetizza le ragioni di un'artista per questa predilezione:

Quello che vedete è uno spettacolo unico al mondo, In nessuna parte la natura è così sottile, elegante e fine. Il dio che fece le colline di Firenze era un artista. Oh! egli era, gioielliere, incisore di medaglie, scultore, fonditore in bronzo e pittore; era un Fiorentino. Non ha fatto, che questo, al mondo. Il resto è d'una mano meno delicata, d'un lavoro meno perfetto¹.

Intorno alla metà del secolo si intensifica la presenza più o meno stabile di molti *expatriates*, stanziati prevalentemente nelle ville sulle colline, e la pratica del viaggio di formazione, eredità allargata del settecentesco Grand Tour, si estende ad una cerchia sempre più vasta. Gli *expats* sono quasi tutti interessati all'arte a vari livelli, *amateurs*, collezionisti, artisti, mercanti.

I viaggiatori in visita a Firenze non mancano di visitare oltre a chiese e musei anche gli studi degli artisti, come documenta fin dagli inizi del secolo il diario di Mary Berry,² intrepida viaggiatrice inglese, che nel

1 A. France, *Il Giglio Rosso*, Milano, Bietti, ed. 1928 p.110.

2 *Mary Berry un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823. Arte, personaggi e società*, a cura di B. Riccio, Roma, Bozzi, 2000.

1820 (l'ultima sua venuta è del 1823) descrive la visita allo studio di Lorenzo Bartolini. A questa pratica i visitatori erano spinti anche dalle guide. Qualche decennio più tardi, nel celebre *The Lions of Florence and its Environs or the stranger conducted through its principal studios, churches, palaces and galleries by an artist with a copious appendix, hints for picture buyers...* scritto dal pittore, collezionista e mercante d'arte inglese William Blundell Spence, pubblicato da Le Monnier nel 1847, l'autore suggerisce la visita allo studio di artisti italiani e stranieri. Pochi anni più tardi il libro di George Stillman Hillard *Six Months in Italy* del 1853, che ebbe nel corso del secolo ventun edizioni e probabilmente è il più famoso libro scritto da un americano sull'Italia, suggeriva egualmente di integrare la conoscenza della città con le visite agli studi di scultori.

I rapporti di Odoardo Fantacchiotti con la colonia britannica³ si erano sviluppati fin dagli anni Trenta, quando, giovanissimo scultore - era nato nel 1811 - aveva ricevuto la commissione del nobile Orlando Stephenson per modellarne il busto, come rammenta la "*Gazzetta di Firenze*" del 19 ottobre 1833, e aveva in seguito realizzato il monumento funebre per la sua figlioletta; la fanciulla vi era rappresentata nell'atto di levarsi dal letto verso i raggi del sole, nel richiamo simbolico verso la luce eterna. Il gruppo scultoreo, oggi risultante disperso, era stato inviato in Inghilterra⁴. Entrambe le opere erano state presentate all'Accademia fiorentina, come Odoardo era solito fare annualmente fin dal 1828. In questi anni è probabile che lavorasse anche per lo scultore americano Horatio Greenough⁵. Dal 1840, anno in cui fu nominato professore all'Accademia, cominciò a ricevere numerose commissioni pubbliche. Ispirato alla cultura purista, in questo periodo si applica allo studio della scultura del Quattrocento, fonte di ispirazione per i busti femminili presenti nello studio di via Pancale dove opera, menzionati con ammirazione dalla guida di W. B. Spence⁶: fra questi, la *Corinna* e la petrarchesca *Laura*. La grande abilità di Odoardo nell'interpretazione della scultura del Rinascimento fiorentino

3 L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti scultore amato dagli Inglesi*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana" 1990, pp.96-103.

4 Cfr. I. e R. *Accademia delle Belle Arti*, in "Gazzetta di Firenze" nr.126, 1833, e M. Missirini, *Di ventotto statue in marmo consacrate ad altrettanti uomini illustri toscani*, Firenze, 1838, p.13.

5 S. Botto Tassara, *Arte italiana e critica tedesca a proposito di uno scritto tedesco sull'arte fiorentina*, Firenze 1878, p.58.

6 W.B. Spence, *The lions of Florence* cit., p.37.

ha portato John Pope Hennessy ad attribuirgli anche un'attività di falsario e ad ascrivergli alcuni bassorilievi neoquattrocenteschi⁷, la qual cosa, se documentata, sarebbe pratica non insolita per gli artisti di questo periodo.

Di grande importanza per lo sviluppo della sua carriera fu per lo scultore il legame con il già citato William Blundell Spence. Questo singolare personaggio era venuto a Firenze nel 1838; aveva lo studio nel soppresso convento di S. Barnaba in via Panicale come pure Fantacchiotti, e probabilmente questa vicinanza aveva fatto sviluppare un'amicizia che durerà tutta la vita. Pittore di talento, era stato allievo di Giuseppe Bezzuoli nei primi anni del suo soggiorno fiorentino. Negli anni Cinquanta comprò la quattrocentesca villa Medici a Fiesole dove fece rinascere una accademia di artisti, ospitando intellettuali e pittori e intrattenendo tutte le celebrità presenti in città. Per Blundell Spence, Fantacchiotti scolpì nel 1851 il busto suo e quello della moglie Luisa Teresa (Cat.45-46), e poco dopo, il monumento funebre di lei (Cat.59-62), morta all'età di trentasette anni, collocato dapprima nella cappella della villa e, dopo la vendita della villa nel 1897, nella cappella Spence al cimitero di Fiesole. Il monumento mostra la giovane donna distesa sul catafalco marmoreo a mani giunte con una croce, con due putti dolenti in preghiera. Ispirato alla scultura del Quattrocento che influenza l'artista in questa sua fase creativa, il monumento, che ottenne il plauso dei visitatori all'Esposizione nazionale italiana tenuta a Firenze nel 1861, è stato restaurato in occasione del bicentenario della nascita di Odoardo nel 2011 a cura di un erede inglese della famiglia Spence, Henry Moss-Blundell, cui Julia Bolton Holloway, appassionata curatrice del cimitero di piazza Donatello e delle relative memorie storiche si era rivolta.⁸ Il rapporto con gli Spence si prolunga nelle generazioni e il figlio di Odoardo, Cesare, sarà autore del monumento sepolcrale della nipote di William Blundell Spence, Teresina Spence Avignone, morta a 25 anni nel 1888 e sepolta al cimitero agli Allori.

Per Spence, Fantacchiotti aveva scolpito nel 1865 un *Ganimede rapito da Giove*, poi a Parigi all'Ambasciata di Romania (Cat.97-98). Nel giro della colonia britannica, lo scultore era stato commissionato da un altro importante membro, John Temple Leader, ricchissimo appassionato

7 J. Pope-Hennessy, *The forging of Italian Renaissance sculpture*, in *The study and criticism of Italian sculpture*, New York-Princeton 1980, pp.229 ss.

8 In una serie di articoli di Valentino Moradei Gabbrielli su "Cultura Commestibile" del 10, 17, 24 ottobre 2020 si segnala la necessità di provvedere a un nuovo restauro della cappella e dell'importante gruppo scultoreo.

di memorie medievali, che aveva dato corpo ai suoi sogni di pietra ricostruendo il castello di Vincigliata e piantandovi intorno un immenso bosco. Odoardo aveva realizzato i busti di John e della moglie italiana Luisa Raimondi Leoni, oggi conservati nella villa di Maiano di proprietà Miari Fulcis Corsini (figg.1 e 2).

La fama crescente dello scultore gli procurò numerosi altri incarichi per la committenza inglese: fra questi citiamo il *busto di Hannah Dracup*, moglie di Henry Lee, industriale cotoniero di Prestwich, Manchester: scolpito a Firenze, il busto, donato da Vivienne Lady Cawley, nipote della ritratta, è ora a Berrington Hall, Herefordshire (fig.3); quello di *Lady Adelaide Chetwynd-Talbot countess Brownlow*, conservato a Belton House, Lincolnshire (Cat.89-90), insieme a un ritratto di lei commissionato dal marito a Lord Frederic Leighton, e quello di *Sir Edward Deas Thomson*, nato a Edimburgo, uomo politico e governatore della colonia di South Wales Australia. Il busto di Sir Edward, nella Great Hall dell'università di Sydney, reca l'iscrizione «Odoardo Fantacchiotti faceva in Firenze l'anno 1855». Il busto era stato pagato con una pubblica sottoscrizione in onore del servizio reso alla colonia e all'università (Cat.53-54).

Nella zona centrale del cimitero di piazza Donatello si innalza una statua, *The Hope*, posta su un alto basamento che emerge visivamente sulla collina dell'«Isola dei morti» (fig.4). Si tratta ancora di un'opera di Odoardo legata alla committenza inglese: il monumento funebre per Samuel Reginald Routh (Cat.99-100). L'iscrizione recita:

To the memory of Samuel Reginald Routh of Farleigh, in the county of Hants, England,
who died at Florence June the 21st, 1860 in the 47th year of his age,
this tomb is created by those who loved him living, who mourn him dead,
and who hope through the mercy of God, to rejoin him in heaven
for in thee, o Lord, do I hope, thou wilt hear, o Lord my God.
psalm 38, verse 15

La statua ebbe vasta fortuna e fu riprodotta in numerose repliche, l'ultima delle quali nel 1987 per il monumento del pianista Liberace nel cimitero di Forest Lawn a Los Angeles (Cat.104).

A proposito della scultura cimiteriale, va osservato che il cimitero, tipica struttura della città dell'Ottocento, diventa un vero e proprio museo *en plein air*, offrendo spazi nuovi agli artisti, oltre a quelli che la

committenza pubblica propone per l'ornamento dei luoghi urbani con la celebrazione degli eroi dell'unità nazionale. La scultura si esprime nell'arte funeraria attraverso una iconografia relativamente libera dai vincoli e dalle regole accademiche. Il monumento funebre diviene la vera arte della borghesia dominante. Motore importante dell'attività degli scultori, il mercato dell'arte funeraria offre quindi numerose opportunità a quelli più accreditati, la maggioranza dei quali proviene da un ambiente familiare dedito alla scultura attraverso le generazioni, come avviene a Firenze anche per i Fantacchiotti, formati all'Accademia di Belle Arti dove spesso diverranno docenti.

Tornando a Odoardo e alla sua attività per la committenza britannica, va considerato che l'interesse britannico per la sua opera è testimoniato non solo da dirette commissioni ma anche dalla sua appartenenza, come membro onorario dal 1858, della *Universal Society for the Encouragement of Arts and Industry* di Londra, dalla partecipazione alle esposizioni londinesi e dalla produzione di opere che per tema avrebbero sollecitato il mercato britannico.

Col superamento della fase purista, Fantacchiotti matura, verso la fine degli anni Cinquanta, una forma espressiva più legata alla sua educazione classica. Di questo periodo, almeno tre opere si possono ricordare: una *Innocenza*, presentata a Londra all'Esposizione Internazionale del 1862, di cui oggi è ignota l'ubicazione (Cat.91-92). La statua ebbe larga fortuna e fu riprodotta in numerose versioni, anche in terracotta come elemento per la decorazione di giardini; una *Musidora* (Cat.68), un personaggio del poemetto arcadico inglese *Le Stagioni* di James Thomson, e possiamo supporre che il tema gli fosse stato suggerito dall'amico Spence, anche se l'opera era stata tradotta in Italiano e pubblicata nel 1804.⁹ La ninfa pudica, che viene colta all'uscita dal bagno, è raffigurata da Fantacchiotti nella posa della *Venere medicea*.¹⁰ Infine, una *Eva tentata dal serpente* presentata nella stessa occasione, acquistata dal Principe di Carignano e donata alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, mentre una copia fu acquistata dal duca di Sutherland (Cat.63-66). Per quanto riguarda quest'ultima statua, risulta singolare che Odoardo scegliesse un soggetto che era già stato trattato due decenni prima circa da Hiram Powers in due versioni, nel 1839 (fig.5) e

9 *Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana*, Firenze, fasc. IV, febbraio 1859.

10 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, in "Gazette des beaux-arts", III, 1859, pp.239 ss.

nel 1842 (fig.6), *Eve tempted*, un tema amato da Powers che scolpì la statua nel suo prediletto marmo di Seravezza. Il confronto fra le due versioni di Powers e quella di Fantacchiotti dello stesso soggetto rivela un diverso approccio: più realisticamente espressivo quello di Fantacchiotti, più algido quello di Powers, che vuol fare emergere la dimensione spirituale di Eva nella purezza non ancora macchiata dalla colpa. Tali opere, molto apprezzate dalla critica e dal pubblico, furono esibite all'Esposizione Italiana di Firenze nel 1861, all'Esposizione internazionale di Londra nel 1862 e all'Esposizione universale di Parigi nel 1867, procurando a Fantacchiotti nel '61 la medaglia al merito e nel '67 la croce al merito del re del Portogallo.

Per estendere lo sguardo alla committenza americana è necessario introdurre il rapporto di Fantacchiotti con gli scultori americani e in particolare con Hiram Powers.

Nella composita colonia di stranieri a Firenze ci sono infatti anche numerosi scultori americani. La loro presenza è dovuta a molteplici cause¹¹: oltre alla più ovvia, cioè l'ispirazione "a portata di mano", offerta dalle innumerevoli opere d'arte nelle chiese e nei musei, non secondaria è la vicinanza e la facilità di approvvigionamento della materia prima nelle cave di marmo e la possibilità dello studio anatomico dei modelli mediante le dissezioni dal vero, attività vietata sia a Roma che negli *States*. Inoltre, la presenza di esperti qualificati in tutte le fasi del lavoro, dal reperimento dei materiali al loro trasporto, dalla traduzione in marmo del modello fino alle rifiniture, agevolava largamente l'operatività degli artisti, aspetto questo molto importante anche per ciò che riguarda Fantacchiotti. Non ultima, fino alla metà del secolo, la determinante presenza di Lorenzo Bartolini e la sua rivoluzionaria poetica del "bello naturale" che influenza il *milieu* artistico innovandone i contenuti, al confronto di ciò che offriva l'ambiente romano, fortemente condizionato dal classicismo di Thorvaldsen. Va infine considerata la più ospitale accoglienza dell'illuminato governo granducale, più stimolante del clima della reazionaria Roma papalina.

Il primo a giungere a Firenze nel 1828 era stato Horatio Greenough, seguito da Hiram Powers, arrivato da Cincinnati nel 1837. In questo periodo, molti altri erano presenti più o meno temporaneamente, venuti a

11 F. Petrucci, *Powers nella Firenze degli anni Quaranta*, in *Hiram Powers a Firenze*, Atti del Convegno di studi nel bicentenario della nascita 1805-2005, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Palazzo Strozzi, 20 settembre 2005, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp.29-40.

studiare in Italia col supporto economico di benemeriti *patrons*, desiderosi di promuovere l'arte nel loro paese che, immensamente arricchito dallo sviluppo delle linee ferroviarie e dalle iniziative commerciali e industriali, ne era totalmente privo. Per questi *nouveaux riches* il possesso dell'arte era un blasone necessario. Possedere un busto-ritratto in marmo scolpito da uno scultore famoso era un riconoscimento di status. Il *patron* di Powers, Nicholas Longworth, insieme ad altri *tycoons* di Cincinnati con aspirazioni culturali, avevano sostenuto i soggiorni fiorentini di numerosi scultori che per periodi brevi o lunghi erano vissuti a Firenze: fra questi Shobal Vail Clevenger, Henry Kirke Brown, John Cruikshank King, Edward Augustus Brackett, Thomas D. Jones, Nathan Baker, John Frankenstein e Caroline Wilson¹².

Gli scultori americani costituivano a Firenze una comunità ben riconoscibile; avevano realizzato una sorta di quartiere degli artisti, alcuni di loro avevano costruito ville con studi nel nuovo quartiere di collina lungo il viale dei Colli aperto col progetto di Giuseppe Poggi per la nuova capitale del regno. Tra via Dante da Castiglione e via Farinata degli Uberti erano sorte le ville di Hiram Powers e dei suoi figli, di Thomas Ball e di Francis Fuller. Molti studi di artisti erano anche in città. La via dei Serragli era una strada dove molti si erano stabiliti, ma anche l'ex convento di S. Barnaba in via Panicale, dove Fantacchiotti aveva il suo studio, era un punto di aggregazione.

Quando Hiram Powers arrivò a Firenze nel 1837, entrò ben presto in contatto con Odoardo Fantacchiotti, già conosciuto e apprezzato da Greenough.

Nel 1840 vengono eletti professori accademici della classe di scultura Horatio Greenough e Odoardo Fantacchiotti. Dopo pochi mesi Odoardo entra come aiutante nello studio di Powers e, probabilmente, contemporaneamente in quello di Shobal Clevenger allora da poco a Firenze.

Gli *ateliers* di Horatio Greenough e Hiram Powers erano meta costante di visitatori. Il primo, dopo il successo e i guadagni ottenuti con la realizzazione del monumento di George Washington, poté acquistare, alla metà degli anni Cinquanta, un lotto d'angolo della nuova piazza Maria

12 Th.A. Gantz, *Odoardo Fantacchiotti. His American Commission*, in *Due secoli di scultura attraverso la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1995, pp.89-117 e Id. *Hiram Powers and Cincinnati: a Sculptor and a City searching for an Artistic Identity*, in *Hiram Powers a Firenze cit.*, p.42.

Antonia, oggi piazza Indipendenza. Al pian terreno di quel palazzo, progettato da Orazio Batelli e posto all'angolo fra l'attuale via Santa Caterina d'Alessandria e via Ferdinando Bartolommei, Greenough sistemò il nuovo studio. L'edificio era stato ideato in modo che assorbisse molta luce dai finestroni che si aprivano nella grande stanza ottagonale affacciata sulla piazza. L'ampio vano «a spacious and admirably lighted exhibition-room» era collegato ad altri ambienti il cui insieme componeva «a large apartment for the workmen, a gallery of plaster casts, a vestibule hung with pictures, a noble rotunda, leading with by a short flight of steps to the garden, and a charming library». La bellezza dell'atelier di Greenough aveva convinto Henry T. Tuckerman, giornalista e scrittore appassionato cultore della civiltà fiorentina, che lo studio fosse «a model of its kind, and underpassed in Europe»¹³. Negli stessi anni in cui Greenough lavorava nel suo studio in piazza Indipendenza, Hiram Powers usufruiva di quello situato nel palazzo di via de' Serragli, facente parte dell'edificio dove l'artista risiedé dal tempo del suo arrivo in città. In un articolo del "*Bulletin of the American Art-Union*" dell'agosto del 1851, si ricordava che l'atelier di Powers consisteva in cinque o sei appartamenti, in uno dei quali c'era «the modelling room». Qui erano contenuti i modelli delle sue statue e numerosi busti di importanti personaggi americani, nelle stanze adiacenti erano i suoi collaboratori che lavoravano alle finiture¹⁴.

Lo studio di Powers che diverrà meta di molti visitatori, dava loro la possibilità di seguire il lavoro dello scultore e dei suoi aiutanti in tutte le fasi creative dell'opera; un vasto spazio dello studio ospitava gli artefici che dall'abbozzo in creta estraevano la statua dal blocco di marmo, a questi si affiancavano coloro che rifinivano i dettagli, altri che allestivano i piedistalli. In questa operazione collettiva uno spazio importante fu occupato da Fantacchiotti: è interessante questo capitolo della attività di Odoardo, patrocinata e sostenuta da Hiram Powers, che si occupò sempre anche dei rapporti epistolari coi committenti di lingua inglese.

«Odoardo Fantacchiotti specialist in modeling drapery, procurer of marble employed as early as the 1840»: così è citato nei documenti di

13 H.T. Tuckerman, *Book of the Artists, American Artists Life Comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists, Preceded by An Historical Account of the Rise & Progress of Art in America*, New York, 1966. Lo studio, nonostante l'opinione di Tuckerman, fu in seguito trasformato in una sede bancaria.

14 N.N., *American artists abroad*, in "*Bullettin of the American Art-Union*", agosto 1851, p.80.

Powers conservati alla Cincinnati Historical Society. Clare Louise Dentler, autrice di un fondamentale studio su *Foreigners in Florence in 1800*, ha lasciato un inedito *White Marble. Life and Letters of Hiram Powers manuscript* importante da studiare per approfondire questi rapporti. La riconosciuta abilità nel realizzare i panneggi rende Odoardo indispensabile a Powers che annota nel suo libro di studio il 9 novembre 1841:

«Fantacchiotti began the drapery on Mr. Preston's bust» (fig.7), ma il ruolo di Fantacchiotti nello studio di Powers fu non soltanto quello di un collaboratore di fiducia. A lui lo scultore americano passò vari incarichi, agendo come sovrintendente e traduttore nella corrispondenza con i committenti americani ai quali lo stesso Powers l'aveva raccomandato.

Nel segnalarlo al vescovo di Cincinnati Purcell, Powers scrive:

Fantacchiotti è un artista onorato ed è considerato qui a Firenze uno dei migliori. Io desidero raccomandarlo a chiunque desideri realizzare ogni tipo di monumento, è un intelligente progettista ed esecutore di tali opere e disposto ad eseguirle a buon mercato come ogni altro.

D'altro canto Powers, nonostante il reale affettuoso riconoscimento per i suoi collaboratori, in generale sottolineava alla potenziale clientela l'importanza del suo ruolo personale, assicurando il pubblico e i clienti che lui stesso era letteralmente e figurativamente responsabile nella creazione delle opere che uscivano dal suo studio sulle quali apponeva la sua firma. Nel rapporto con Fantacchiotti, evidentemente la riconoscenza per la collaborazione ricevuta e il ruolo avuto da Odoardo nelle opere eseguite, documentato nei carteggi ai quali abbiamo accennato, spingono l'artista americano a favorire per lui una posizione di maggior prestigio.

La commissione di due *Angeli* per la cattedrale cattolica di Cincinnati (Cat.25-28) è sicuramente di grande importanza per Fantacchiotti. La città, giovane e priva di opere d'arte, aveva trovato nel vescovo Fenwick un acceso sostenitore della necessità dell'arte e lo stesso vescovo aveva portato a Cincinnati dodici dipinti provenienti dalla collezione del cardinal Fesch acquistati durante un viaggio in Europa con la raccolta di fondi provenienti dalle elemosine. La storia della commissione dei due *Angeli* comincia nel 1845. Il ricco commerciante della città, Reuben Springer aveva cominciato a collezionare opere d'arte. Venuto in Italia aveva conosciuto Powers, al quale aveva commissionato due opere, e aveva richiesto due angeli in marmo, cherubini o serafini, inginocchiati, da porre ai lati dell'altare. Powers aveva

raccomandato Fantacchiotti «One of the best of the Florentine sculptors. He is a professor in the Ducal Academy and in drapery especially he is remarkably clever». Gli *Angeli*, realizzati fra il 1848 e il '49, raggiungeranno la cattedrale di Cincinnati: saranno disposti a sinistra dell'altare l'*Angelo adorante* e a destra l'*Angelo in preghiera*. La corrispondenza su questo soggetto tra il vescovo Purcell e Powers che si arresta al 1850 ci indica il termine post quem del raggiungimento dell'opera nella sede.

Un'altra commissione da Cincinnati è quella di Jacob Hoffner, filantropo e viaggiatore, grande amante dei giardini che aveva fatto realizzare intorno alla sua dimora. Per il giardino aveva commissionato due aquile, ora perdute, mentre per il suo monumento sepolcrale del 1854 una statua di *Flora* (Cat.39-40). La statua, il cui soggetto, insolito per un monumento sepolcrale, era allusiva alla passione del committente per i giardini, doveva essere posta entro un tempietto in stile neogotico (Cat.37). Caratterizzata da un ricco pannello della veste, specialità come si è visto largamente riconosciuta a Fantacchiotti, la statua fu posta a Cincinnati nello Spring Grove Cemetery (Cat.38).

Le opere di Odoardo Fantacchiotti per Cincinnati sono oggi limitate agli *Angeli* della cattedrale, ancora in buone condizioni; la *Flora* di Spring Grove Cemetery è purtroppo molto deteriorata, le aquile del giardino di Hoffner perdute.

Un'altra opera funebre, realizzata per un'americana, Helen Robinson Zeggio, al cimitero fiorentino agli Allori, segna la perdurante fortuna di Fantacchiotti nel mondo anglo-americano, anche dopo la sua morte. Cinquant'anni più tardi, la copia in bronzo dell'*Angelo adorante* di Cincinnati, riprodotta da Donatello Gabbrielli, fu realizzata nel 1927 dal fonditore Biagiotti per la tomba agli Allori (fig.7).

Concludendo, sembra di poter affermare che, nell'attività multiforme di Fantacchiotti, il particolare rapporto di collaborazione dello scultore con gli artisti americani costituisca un tassello importante, meritevole di essere approfondito, della vicenda dei complessi rapporti fra Firenze e la produzione artistica americana dell'Ottocento, all'interno della quale il ruolo giocato da Fantacchiotti nella collaborazione importante con Powers, e vorrei dire la sua influenza sul suo operare artistico, come emerge dai carteggi e dai documenti, vada ancora messo in luce pienamente nello studio della costruzione dell'arte americana del XIX secolo.



fig.1. Odoardo Fantacchiotti, Busto di John Temple Leader, marmo, 1869, Fiesole, Villa di Maiano



fig.2. Odoardo Fantacchiotti, Busto di Luisa Temple Leader, marmo, 1869, Fiesole, Villa di Maiano



fig.3. Odoardo Fantacchiotti, Busto di Hanna Dracup Lee, marmo, 1877, Herefordshire (GB), Berrington Hall

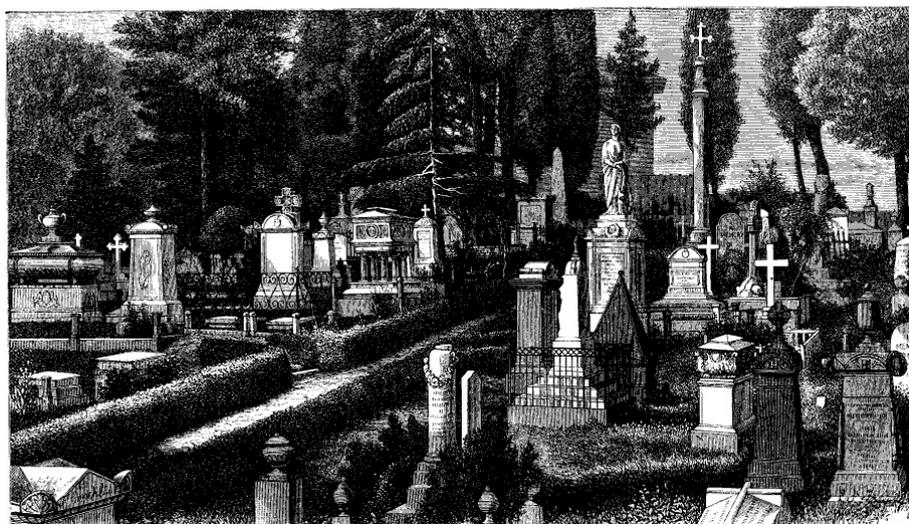


fig.4 Il Cimitero degli Inglesi a Firenze con la statua della Speranza di Odoardo Fantacchiotti sulla tomba di Samuel Reginald Routh



fig.5. Hiram Powers, Eva tentata, marmo dal modello di gesso del 1839, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum



fig.6. Hiram Powers, Eva tentata, modello di gesso, 1842, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum



fig.7. Donatello Gabrielli, replica dell'Angelo della Preghiera di Odoardo Fantacchiotti, bronzo, 1927, Firenze, Cimitero degli Allori, tomba di Helen Robinson Zeggio

Odoardo Fantacchiotti: his American Commissions

Theodore Gantz

From 1848 through 1856 the sculptor Odoardo Fantacchiotti worked on two major commissions for marble sculptures in Cincinnati, Ohio. The first was for two *Angels* to be placed on the high altar of St. Peter in Chains, the Roman Catholic cathedral for the Archdiocese of Cincinnati. The second was for a funerary monument to be erected in the Spring Grove Cemetery. These commissions were passed on to Fantacchiotti by Hiram Powers (1805-1873), an expatriate American sculptor living in Florence, who acted as agent for the Cincinnatians. Bishop John Baptist Purcell (ca. 1800-1883) and his friend Reuben Springer (1800-1884) commissioned the *Angels*, and Jacob Hoffner (1799-1894) commissioned the funerary monument for his cemetery plot.

The story of the two commissions is told through forty-one letters between Powers and these patrons¹. Although Hoffner mentions letters from Fantacchiotti (and that he had trouble reading the Italian), no letters between Fantacchiotti and his Cincinnati clients are known to have survived. Hiram Powers kept all of his correspondence, including copies of the letters he wrote. His descendants still live in Florence, and in the 1950s and 1960s they oversaw the transfer of the bulk of the sculptor's papers and studio plaster models to the collections of the Smithsonian Institution in Washington, D.C.²

In America, the art of sculpture developed much later than that of painting. After the American Revolution there were no native sculptors deemed fit to create monuments honoring the new country's war heroes. Thomas Appleton, the American Consul at Livorno, Italy, from 1797 until his death in 1840, had also acted as agent in sourcing all types of goods, including marble mantels, alabaster busts of George Washington,

1 All of the letters quoted in this article between Powers, Springer, Purcell, and Hoffner are located in the Cincinnati Historical Society, Cincinnati, Ohio, USA. Permission to quote is given by the Smithsonian Institution Archives of American Art, Washington, D.C. The letters have been edited for spelling and punctuation.

2 Parts of Powers's correspondence are held in the Archives for American Art (Smithsonian Institution), the Cincinnati Historical Society and the Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux (Florence).

and even wine for friends and clients in America³. In this role Appleton also recommended Italian artists for work to adorn the institutions of the new republic. He helped arrange commissions to Antonio Canova for the statue of Washington at the State Capitol at Raleigh, North Carolina, and to Raimondo Trentanove, Canova's pupil, for the statue's grand pedestal⁴. Addressing the absence of skilled labor in America, Appleton found Italian sculptors willing to emigrate and work on the new federal Capitol Building in Washington, D.C. After the defeat of Napoleon, even the renowned sculptor Lorenzo Bartolini talked to Appleton about going to Washington, but the War of 1812 had halted construction on the building and Appleton discouraged him. In the 1820s and 1830s, as the drumbeat intensified for Americans to build their own capitol, the first group of young Americans with artistic talent began to consider training as sculptors. To pursue serious study, these artists had to travel abroad.

In 1825 Horatio Greenough (1805-1852) became the first American to travel to Europe with ambitions of apprenticing to a sculptor of international renown. Greenough passed briefly through Florence where he met Bartolini, and then went on to Rome where he lived for a year and a half. In this period Greenough was introduced to Bertel Thorvaldsen and other sculptors working in Rome. Greenough returned to America because of an illness but was back in Italy in 1828. He wrote on October 17, 1828:

After what I have said of the young men of Italy generally it would be wrong not to do justice to Bartolini whose works I see with an eye altogether different from that of 3 years since when I visited him for the first time. I was much struck with the figure of a boy treading grapes which I saw at Carrara which was full of nature. He is by birth a Florentine who has studied by himself with his maxim as I had it from himself, "Ché la Natura ha bellezza e benedetto è quello che le va un po' vicino" ⁵.

3 For information on Thomas Appleton see P. Fehl, *The Account book of Thomas Appleton of Livorno, A document in the History of American Art, 1802-1825*, "Winterthur Portfolio" 9, The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, University Press of Virginia.

4 For a recent study of the commission, see Xavier F. Salomon, *Canova's George Washington*, New York, The Frick Collection, 2018.

5 Written from Carrara to Washington Allston. *Letters of Horatio Greenough, American Sculptor*, edited by Nathalia Wright, The University of Wisconsin Press, 1972, p.19.

Bartolini accepted Greenough as a student and gave him a room in his studio. The young sculptor became part of Bartolini's group of artistic friends and dilettanti, which included Florentines such as the scholar and statesman Marchese Gino Capponi⁶. In 1832 Greenough became the first American sculptor to receive a commission for the Capitol Building in Washington, D.C.⁷

Unlike Greenough, who was educated at Harvard and had studied Greek and Latin, Hiram Powers had little formal education. Born in Vermont, he moved at fourteen with his family to Cincinnati. He began to make mannequins for a museum of curiosities in the 1820s and, as he discovered his skills, began sculpting portrait busts. Between 1834 and 1837, Powers traveled to Washington D.C., New York and Boston, executing busts of some of the country's most prominent men in clay and casting them in plaster because he planned to go to Italy to translate them into marble. He became friends with Greenough in Washington in 1835 and this friendship, combined with recommendations from Powers' influential clients to make use of the offices of Appleton in Livorno, encouraged Powers to choose Florence over Rome when he moved to Italy. Powers probably became aware of Bartolini's views on art through his encounter with Greenough, and Powers adopted a firm belief in the study of nature as paramount in the creation of art, a principle embraced by Bartolini.

Hiram Powers was 32 years old when he arrived in Florene in November of 1837. In one of his letters to a patron Powers lists several reasons for his move to Italy. Living models were readily available, as was the study of anatomy. Although marble was no less expensive than in New York, marble workmen were unavailable in America (and plentiful in Italy). Finally, Powers writes that it was possible for a man to maintain his family with less expense in Italy than in America⁸. With Greenough's help Powers quickly set up a studio in Florence and began to seek out good Italian craftsmen to work for him.

Powers's career developed quickly, as did his reputation. By 1839 he

6 Capponi was a part of Greenough's circle in Florence and also became a part of Powers' circle.

7 This is the three and a half meter tall seated portrait of George Washington carved in marble for the Rotunda of the Capital Building (now in the Smithsonian American Art Museum).

8 See R. P. Wunder, *Hiram Powers, Vermont Sculptor, 1805-1873*, Newark, University of Delaware Press 1991, pp.102-103.

was charging \$400 for a portrait bust, twice the price charged by Bartolini. Bartolini, Pampaloni and Thorvaldsen each visited his studio. Powers's letters of 1839 suggest he was aware of the activity of many sculptors working in the city, but that he believed Bartolini and Pampaloni to be the only sculptors in Florence that produced outstanding work. Powers's and Greenough's experiences in Florence and their increasing reputations encouraged other young sculptors and painters from America to travel to Florence. In Italy, Powers developed as an artist and created a life; for thirty-five years he remained a central figure in the expatriate community that formed in Florence.

As Powers's career grew he employed many fine Italian craftsmen as modelers, carvers, and casters. Odoardo Fantacchiotti was one of the men employed in the Powers studio in the early 1840's, and this contact nurtured a friendship between the two men and Powers's respect for Fantacchiotti's own sculpture. Fantacchiotti is first mentioned in a studio record book Powers kept from 1841 to 1845. On November 9, 1841, Powers notes, «Fantacchiotti began the drapery on Mr. Preston's Bust... On the 18th Fantacchiotti did not work». On February 1, 1842, Fantacchiotti was paid "20 franc," and payments to the Italian sculptor continued through May, 1843. This is the first documentation of Fantacchiotti's involvement with the American artistic community. Fantacchiotti and Greenough were both students of Bartolini, and it seems likely that Fantacchiotti became involved with the American community through Greenough. Richard Wunder proposed a different theory, that Fantacchiotti also worked in Sobal Clevenger's studio⁹. Clevenger, like Powers, developed his talents while in Cincinnati before arriving in Florence in 1840.

Fantacchiotti's role in the studio of these artists may not have been limited to that of a marble cutter. The *bust of William Campbell Preston* (fig.1), in Powers's studio, was not turned over to Remigio Peschi, the first marble finisher, until May 8, 1842, the blocking out having been completed by January 1. So Fantacchiotti's work on the drapery of November 9, 1841, mentioned above, must have been the modeling of the drapery on the clay model¹⁰. In a later letter to Bishop Purcell, Powers remarks that Fantacchiotti is particularly good at modeling drapery. He

9 I can find no basis for this information in any other reference, including the Letters between Mrs. Clevenger and Powers after Clevenger's death.

10 See Wunder, vol. II, p. 88.

also had facility with plaster, enlarging Powers's statuette of *America* in plaster in 1855-56. Powers was unhappy with the result, but this did not affect their relationship¹¹. They remained friends and it seems Fantacchiotti even gave a sculpture to Powers¹².

Cincinnati was incorporated in 1802 and it had only begun to grow rapidly after 1820. Compared to Florence or any other European city, in the early nineteenth century Cincinnati boasted little art, of domestic or foreign origin. In 1825 the first bishop of Cincinnati, Edward Fenwick, brought twelve paintings from the collection of Cardinal Fesch, an uncle of Napoleon's, to Cincinnati. Bishop Fenwick acquired them on a begging tour through Europe, a practice that would be part of the bishop of Cincinnati's role for many decades. By the 1840s there were few other European art works in Cincinnati. This is not to say the men who would order sculptures from Fantacchiotti were unacquainted with art or Europe. In fact, they were in Florence and Rome during the time of the commissions, although all of them may not have met Fantacchiotti in person¹³. The commission of two *Angels* for St. Peter in Chains was probably the first by an Italian sculptor, certainly the first of this size, in Cincinnati.

The story of the commission of the *Angels* begins in January of 1845. Reuben Springer had made his fortune in the wholesale grocery business, then ventured into real estate and the railroads. He collected art and built an art gallery at his house. His name first appears as a lender to art exhibitions as early as 1839. On a trip through Italy, which included both Florence and Rome, he had ordered two marble busts from Powers, a *Proserpine* and a *Young Sammul*¹⁴. On January 31, 1845, Springer wrote to Powers from Rome about the art he saw there and the artists' studios he

11 See Wunder, vol. I, p. 285.

12 In an exchange of letters between the heirs in 1874 there is reference to an item given to Powers by Fantacchiotti, presumably a statue. The reference is obscure and the other letters to which the comment refer are not found in the Smithsonian collection.

13 There is proof that Hoffner met Fantacchiotti. In several of his letters, Springer mentions situations suggesting that Powers had introduced him to Fantacchiotti and that he had ordered the *Eagles* by working directly with Fantacchiotti. It seems Powers may have acted as a translator.

14 Springer bequeathed the *Proserpine* to the Cincinnati Art Museum. Wunder does not list the *Young Sammul* in his catalogue raisonné, however Springer refers to it often in his letters, listing its order and arrival in Cincinnati; its current location is unknown.

visited, before mentioning the commission for two angels.

Bishop Purcell desires to be remembered to you and asks me if I would inquire of you what it would cost to have two Marble Angels executed in white marble, Seraphim or Cherubim, in a kneeling posture turned one toward the other to be from five feet high. They are to be placed on the altar adoring the Holy Sacrament. Many models of such statuary are to be found in churches and good copies would be all that would be required and the work would not require very much finish. I suppose such [a commission] would be executed cheaper at Carrara but the Bishop would, I know, prefer having it done under your inspection and in your studio if the prices should come within his [means]. Any answer you may be able to give to this inquiry you can give either to me or write directly to him as you may prefer.

Springer wrote to Powers from Naples in March and again on April 9, 1845, from Florence, discussing his own commissions and repeating much of the letter quoted above concerning the *Angels*. He added, «Would it be essential that the wings and body be out of one block of Marble – if not could it be cheapened by their being attached, which could be done so closely as not to be perceived?» Springer then discussed an altar painting to be executed in Florence by the Cincinnati artist Minor Kellogg. (This project was never completed. Instead, one of the paintings from Cardinal Fesch's collection was used.)

Springer wrote to Powers from Paris on July 5, 1845, asking if he had given the angels any thought, as the Bishop inquired about the work in his last two letters to Springer. Springer was closely involved with the building of the Cincinnati Cathedral, giving money and helping to oversee the work. He mentioned in the same letter that he had been to Genoa to see the work on the marble altar for the Cathedral before it had been shipped to America.

John B. Purcell was an Irish emigrant to America who had studied in Rome and rose rapidly through the ranks to become bishop and eventually archbishop. He first wrote to Powers concerning the *Angels* on November 13, 1845. He opened by praising the new Cathedral in Cincinnati and discussing its dedication.

But there are ornaments still wanting and above all, something consecrated to God, but reminding us of man. I write therefore for

the express purpose of ordering from you Two adoring Angels of white marble, of the ordinary, natural size of men but in a kneeling posture. Mr. & Mrs. Springer inform me that there are models of this description by Michelangelo at, I think Bologna [which you suggest] as the most appropriate design. This is a matter which I leave to your taste and judgment. The price, the same respectable informants assure me, should not exceed from three to four hundred dollars, for each angel, especially as I agree to the wings being disparate pieces. We can get American marble slabs or whole blocks, for the pedestals, which I believe to be about eight feet high but if you think all should be of the same material, to this also we shall cheerfully accede. [The money, and] we leave it to you to decide whether it shall be three, four, or five hundred dollars, for each angel and slab it rests upon, shall be paid as you, in your reply to this letter shall direct. And we are still further agreed that if you cannot execute the work yourself that you'll ... order it to be executed under your supervision and direction. I am most anxious that the work be done with as little delay as possible and will be overjoyed if the Angels can be seen in their places on the first of August, the patron feast of our church.

In a January 26, 1846, letter Reuben Springer continued the discussion.

The Bishop has written you more fully on the subject of the two angels, the execution of which he has much at heart. I have urged him to have a drawing made of what he wishes and sent to you with a drawing of the high altar, and I have no doubt it could be executed in Carrara or perhaps Florence within the sum he can devote to that object, which I believe is between \$800 and \$1000 – they need not be highly finished but the drawing and outline should be good – the high altar of Carrara marble which I had made in Genoa arrived safely and in time for the dedication of the Cathedral in November, it is a beautiful piece of work and has given the most entire satisfaction.

The next extant letter on the subject is from Bishop Purcell to Powers, dated August 19, 1846. There seems to have been intervening correspondence, which is now lost. The quality of the marble is discussed.

Mr. Springer and all our friends insist that those angels should be of first quality statuary marble or at least of such first quality second as to their having no blemish or dark veins. It is thought that 1350 dollars should be quite enough for this purpose. I hope it will be

so and that the work will not be delayed. Mr. Springer will send a check in the beginning of October for the entire or greater part of the amount which I beg you to pay in installment as the work progresses to that inestimable artist, should there be any need of the immediate receipt by him of one or two hundred dollars.

Powers replied October 11, 1846.

To the Rt. – Rev'd Bishop Purcell – Rev'd Sir. I had the pleasure to receive your kind letter of August 19th a few days ago and after some reflection upon what you say, namely that 'Mr. Springer and all our friends insist that those angels should be of first quality statuary Marble or at least, of such first quality second as to show no blemish, or dark veins, it is thought that 1350 dollars should be quite enough for the purpose' so – I have come to the conclusion that I ought not to take upon myself the responsibility of standing between you and the artist in this matter, for in the first place I gave him to understand that the marble was to be of the best quality of second rate and I informed you of this understanding. I also said in my letter of May 19th that marble of the 1st quality would cost too much to come within the price charged, in proof of this [I will] state the price of two blocks large enough for these figures – the figures are full life size, nearly six feet, the cost of first rate marble varies according to form, from 3 ½ to 4 dollars per palmo and each figure would require a block measuring at least 50 palmi unless as is rarely the case the blocks should happen to be nearly of the form required, this would bring the price of the marble alone to between 3 and 4 hundred dollars leaving less than 5 hundred dollars each for the price of the labor upon the statues, now the artist engaged by me to execute these works receives from 2 to 3 hundred dollars for ideal & portrait busts and the work he has put upon the model of one of the angels is quite equal to three of your highly finished busts, the price charged in Rome for statues life size in 1st quality marble by the best artists there varies from 3 to 4 hundred pounds. I have been told that some receive as high as 6 hundred pounds. Mr. Fantacchiotti (the artist engaged) is one of the best of the Florentine sculptors. He is a professor in the Ducal Academy and in draperies especially he is remarkably clever – I had much difficulty in persuading him to undertake these works, on so large a scale, for the sum named and I have been apprehensive that I should have trouble with him about the extremely low price, before the works would be finished, for myself I have not asked nor would I accept of any consideration other than your kind regard for any trouble I have had, or may yet have, on their account –.

I have advanced to Mr. Fantacchiotti from my own money fifty dollars upon the 1st model – I did this at his earnest request but I cannot allow him to go on with this work without particular instructions from you for the conditions in your last letter forbid my doing so – 2nd quality statuary marble without light veins or clouds does not exist for pure marble cannot be 2nd rate, indeed it is a rare thing to see a statue life size in 1st quality marble without more or less spots or veins – you will perceive from all this the difficulty I am placed in by the implied restrictions of your letter. I trust that you will discover nothing in all I have said above of an unfriendly nature – I have no doubt that you will feel disappointed on reading this for I am almost persuaded that you said more than you meant but as your words are emphatic, I must take them for what they imply until I can hear from you again –. In the meantime with kindest wishes for your health and happiness and my best regards to such of my friends as you may chance to see I remain my dear Sir. [...]

The letter continues with a postscript.

I have just returned from the studio of Mr. Fantacchiotti. The model for one of the angels is nearly done, it would be 6 feet 2 inches high if standing, it is modeled in a beautiful manner, the drapery is most elaborate & extremely fine in arrangement. I read to Mr. F. that part of your letter quoted in this to you & he immediately replied, ‘There is no such 2 rate marble, such marble would be the very first rate! and for the price I hardly know how I shall ever be able to execute the statues for 1500 francesconi! I undertook them for the sum in hopes that when seen in America they would bring me other commissions and to insure this I am putting more work upon them than I ought, as you may see for yourself’. I asked him what it would cost to make them in 1st quality marble, he replied that his expenses would be increased \$ 300.00 making in all sixteen hundred dollars for the works –.

Reuben Springer wrote again on November 9, 1846, unaware of the above letter. The discussion of the marble’s quality continued and Springer believed that the position of the *Angels* on the altar required a white, blemishless marble. He wrote that he was sending money through Powers’s bankers.

On March 21, 1847, Springer responded to Powers on the issue of the marble quality addressed in Powers’s letter of October 11. Springer had heard through other correspondence about the affair and was personally

hurt and distressed by the misunderstanding that had resulted.

My whole offense has been owing to my ignorance in thinking there were more than two grades or qualities of Statuary marble, to which I plead guilty, as I was under the impression there were two or more qualities of both first and second rate. The altar for the Cathedral which I procured in Genoa, was made out of good second rate statuary Marble, and it is so much marked with dark veins and stains that I did believe that such marble would not answer for the statues and that I did not think that such was contemplated by the Bishop when he sent the order. Your accusing me of using 'evasive' term in saying a fair quality of statuary marble would be inferred, where the quality was not specially named ... In using the expression about the quality of the marble, I was writing through you to the artist who had undertaken the statues, as I did not, nor does the Bishop, consider you in any way responsible for the work, and I supposed Mr. Fantacchiotti might wish to make a little more out of the order by using a less expensive grade of marble than was contemplated by you or the Bishop, and it was under this impression that I used the expression just Quoted... I feel sorry that I ever interfered or wrote any thing on the subject, as it has turned out so unfortunately you are displeased, Mr. F. has no doubt been greatly disappointed, and the Bishop is mortified and hurt, both at the construction put upon our letters as well as at having the work stopped.

The remaining letters of 1847 and 1848 between the parties discuss the payment for the *Angels*. The additional \$300 mentioned in the letter of October 11, 1846 had been accepted and the work was proceeding. Finally, in a letter from Bishop Purcell to Powers, word came to Cincinnati of the shipment of the first *Angel*. Minor Kellogg, who was in Cincinnati exhibiting Hiram Powers's statue of the Greek Slave, had told the Bishop that the *Angel* (Cat.25) was on board a ship¹⁵. Powers wrote to Bishop Purcell on September 5, 1849, with news that the second *Angel* (Cat.28) was almost ready. He also mentioned that Fantacchiotti had been feeling ill with back trouble, but that he would soon be better.

On October 28, 1849, Powers wrote again to Bishop Purcell.

I am afraid that you begin to appreciate the truth of the adage 'Angels' visits are few and far between', so long a time has passed since

15 *The Greek Slave* was exhibited in Cincinnati from October 1848 to January of 1849; the conversation between Kellogg and Purcell would have occurred in those months.

you received the visit from the first angel. However you make the consolation, like all other good men to know that when they do come they stay with you and you may now expect to receive the 2nd angel as it is now within a month of him finishing it and the man with the unpronounceable name assures me that no time will be lost in completing it. – I like it better than I did the first and I dare say that you will prefer it also. The execution of the works has consumed a great deal of Mr. Fantacchiotti's time. He has spared no labour upon them. He really has done his best.

The revolutions of 1849 had made it difficult to move money, and Powers was having trouble finding funds to pay Fantacchiotti. In the summer of 1849 Reuben Springer and his wife were in Europe. He wrote to Powers from Genoa on August 30, 1849, announcing they would arrive in Florence in the autumn. However, the next letter to Powers, written from Liverpool on October 8, recounts the illness of a family member in Cincinnati that caused Springer to change his plans and return home. He apologized to Powers that his letter from Genoa was the first news Powers had received of the arrival of the first *Angel* in Cincinnati.

On February 9, 1850, Hiram Powers wrote to Bishop Purcell from Florence.

You are about to receive a visit from another Angel, what a blessed man you are! even if they do come at such long intervals of time. the 2nd angel is shipped at Leghorn and 'the Hound' has sailed, so that by the time you get this 'the winged messenger of peace' will have half way passed the Atlantic, or rather it may be said truly, that the angels are beating the old world for the new.

Fantacchiotti has been paid and I think there is a small surplus in my hands, about 15 or 20 dollars, but I cannot say exactly until I have fully examined the account. When this has been looked into I shall let you know the precise state of the matter. F. has done his best and you will perceive that no pains have been spared on his part. He is an honorable man, and he is regarded here as one of Florence's best artists, I like this last Angel best and I think you will, the gilding about the borders of the garments and the lettering produces an agreeable effect and it is not inconstant with the true principles of art, I do not like coloring on marble to give a flashy appearance, it cannot be done without gross inconsistency, but the garments may be gilded without destroying this harmony of the effort.

This angel has been done and in its case for some time but various causes have prevented sending it off before, when ready, there was no ship and when there was a ship the Arno was [shut?] tight as a

bottle, at last we had to send it by railroad to get it off in time for the 'Hound'". Powers goes on to discuss the shipping arrangements in America and then continued, "I wish to recommend Fantacchiotti to any who desire something in the way of monuments, he is a very clever designer and executor of such works and he could do them as cheaply as any body I know of.

Powers ended the letter with a discussion of a copy of his own work, *The Greek Slave*, which had been purchased in Cincinnati for a public auction. He mentioned that Prince Demidoff had purchased Powers's last copy of *The Greek Slave* for 700 pounds sterling (approximately \$3500), and stated « I shall never make another». *The Greek Slave* had become the most famous sculpture of its era and during this period, elevating Powers to worldwide acclaim as one of the most important living artists¹⁶.

Among the few surviving letters between these parties after 1850 there is no further discussion of the *Angels*. Bishop Purcell traveled in Europe in 1851; Springer also returned, but other than a few letters of introduction and small talk, the correspondence between them relating to the arts ends¹⁷.

The second commission from Cincinnati for Fantacchiotti was requested by Jacob Hoffner. Hoffner's family had settled in Cincinnati in 1805 when he was a child of six. In 1819 he started a bakery business, which became a grocery distribution business, the success of which allowed Hoffner to retire in 1842 at 43 years of age. A philanthropist and traveler, he spent the remainder of his long life developing the gardens on eleven acres surrounding his house, which he converted from the Golden Lamb Tavern when he bought the property in 1836¹⁸. A description of Hoffner's house in 1845 mentions busts and statues adorning the greenhouse, which can be seen in later photographs¹⁹. Hoffner does not seem to have been an art

16 For analysis of the Greek Slave and its fame in the nineteenth century, see M. Droth and M. Hatt, eds., *The Greek Slave* by Hiram Powers, A Transatlantic Object, a Special Issue of *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 15, issue 2 (Summer 2016).

17 In a third-party letter in 1865 it is mentioned that Springer would like to purchase a copy of Powers's *Eve*.

18 Hoffner's house and garden was located in the "Westside" neighborhood of Cincinnati on Colerain Avenue. The property was demolished after 1890 and all the sculpture and furnishings were dispersed. The property is now a public park.

19 General descriptions of the property can be found various nineteenth century histories of Cincinnati and its citizens, including *The Cincinnati miscellany, or, Antiquities of the*

collector in the mode of Reuben Springer, but he did buy and commission sculpture for his garden.

The first letter between Hoffner and Powers is dated June 14, 1849. Hoffner wrote that Powers would undoubtedly be astonished to receive a letter from him.

I think of Building A Gothic temple as a monument to be placed in my lot in Spring Grove Cemetery (fig. XX). Think of building it Square, say 5 feet on the ground, the center open to receive a full size statue to be seen on all four sides, the structure to be from twenty to twenty five feet high and I do not yet know if I will not have my own statue cut to be placed there after my [demise] and is so can I get one cut in Italy without my being present and what will be the courses for me to pursue and what the cost is likely to be of the statue, and as the monument is to be built of Italian Marble which would be the best for me, to have it built in Florence and put up here or have it done here? You no doubt recollect me but of my present situation perhaps you are not well advised, but you may be here after, and in fact you might see me in Florence within the next two years in person. I met your brother a few days since and he said that [he] had just then received a letter from you and that all was well as to the situation of your fame as sculptor ... I need say nothing you do know it all but I may say that all Cincinnatians are all proud of our townsman now in Florence. Our city is advancing to greatness with rapid strides and it with industry has made some of us rich. Perhaps I might be a little more particular in the description of the statue. I shall want one draped and it will not need perhaps the skill of a Powers except about the head and features but made of good materials.

In 1850 Hoffner traveled to Europe, spending time in Florence where he met Fantacchiotti and ordered various pieces of sculpture from him. He first commissioned two *Eagles* for his private gardens (fig.2), then the figure for his tomb (fig.3). On July 1, 1851, Powers answered a letter from Hoffner mailed from London, telling him that Fantacchiotti had received payments according to their agreement and that the model for the tomb was nicely advanced and «looks nicely made indeed». Fantacchiotti was at that time working on the figure's drapery. The discussions concerning

West, and pioneer history and general and local statistics, 2 vols., Cincinnati, C. Clark, 1845-46. Photographs of the exterior of the property were taken in the nineteenth century.

the final form the statue should take must have been resolved during their meetings in Florence, as there is no further mention of the possibility of Hoffner's portrait in correspondence. The choice of the allegorical figure of *Flora* for Hoffner's monument was significant, given his passion for horticulture²⁰(figg.4,5).

On November 29, 1851, Hoffner forwarded sixty pounds sterling to Powers for Fantacchiotti. Hoffner asked how the work was progressing and to be remembered kindly to «friend Fantacchiotti», and he added that the statuary had all arrived safely²¹. As of March 4, 1852, Hoffner had heard nothing from Powers and wrote again about the progress of the *Flora*, mentioning that the *Eagles* were in New York and that the marble blocks that had arrived in Cincinnati « are the finest and best and largest ever brought here». This is the first mention in correspondence of the *Eagles*, which a later letter identifies as Fantacchiotti's work. The marble blocks were presumably for the cemetery monument's architecture.

Powers wrote on March 30, 1852, that a problem had arisen.

Fantacchiotti has been unfortunate in his block for your statue. He had got on with it to a considerable extent when veins appeared about the neck and chest and he asked me to see it, it is really not bad marble for the veins are not dark, but upon the whole I did not advise him to go on with it but if possible to procure another block. This he was quite willing to do but regrets the loss of time more than his own loss in the marble. He has been up to the quarries and has got a promise of another block which looks well but it is not yet detached from the mass. He is anxious to get it loose, and you may depend that no time will be lost unnecessarily. I like the model he has made very much, it is graceful and the composition is very sweet.

Powers concluded by adding that no more money needed to be sent until the new block had arrived and was inspected.

By December 24, 1852, Hoffner had heard no more about the new block, so he wrote to Powers that he would accept whichever block of marble Powers decided was best. He said he would like the statue to be

20 This is one of the few allegorical figures in the cemetery that is not religious, and although Hoffner's philanthropy benefited religious institutions, he is reported never to have attended church.

21 Presumably this refers to the *Eagles* Fantacchiotti carved for Hoffner, but the works are not specified.

finished as soon as possible as the monument « is just ready for it».

On January 16, 1853, Powers responded to Hoffner's letter of December 24.

Fantacchiotti after waiting a long time for another block which was promised to him, has had to go on with the one originally commenced ... None of the marble which was being quarried proved good. They brought him word from the quarries that the whole [cava Lattina?] a large quantity had turned out veined and quite unfit for statuary. This was at [hass?] near Seravezza and as for Seravezza I have not been able to get a block from their cave for a bust since you left here. Luckily I had some on hand or I do not know what I would have done. I have had to use Carrara marble lately for busts. The block Fantacchiotti is now working is really not defective in so large a piece, and you will say so when you see the figure done. I have seen better but I shall be quite satisfied if I always get as good. It will be some months yet before the statue can be done owing to the delay waiting for another block. There will be ample time to see to the final payments.

In his March 21, 1853 letter, Hoffner accepted Powers's judgment on the marble quality and wrote that he would be content with it. He was anxious to have it finished as the monument was almost complete and he asked for an exact shape and diameter of the pedestal upon which the figure stood. «I like best to have it made an octagon in shape but if true circle or perfect oval would answer best let it be some regular shape not unsightly». It was completed as an octagon.

On December 7, 1853, Powers wrote to Hoffner that he had misplaced his accounting with Fantacchiotti and did not know how their affairs stood. Subsequently on April 4, 1854, Hoffner sent Powers his own accounting, which indicated that he paid about 560 pounds sterling (approximately \$2800) for the *Flora* and the *Eagles*, the latter costing 120 Francesconi. Powers responded to Hoffner on April 29 in a brief note saying that he had not seen Fantacchiotti for some time but that he knew the statue was nearly done and «all appeared well when I saw it». The final letters of 1854 look forward to the completed work. In August, Powers wrote again that the statue was not quite done but that he was encouraging Fantacchiotti to finish. In February and April of 1855 the statue still has not been shipped. Powers protested that the crated statue had been sitting in the warehouse of the shipping agent, but because Hoffner had given the agent

such meticulous instructions about the shipping, Powers was not going to interfere. Due to the vagaries of international shipping, the work had been languishing for months in a warehouse.

Finally, on January 20, 1856, Hoffner wrote to Powers.

Mr. Powers for Fantacchiotti, Dear Sir I infer that for now Fantacchiotti has read the information that my statue has arrived safely as I have had [no letter?] from either of you, I will here state that it reached here in August last all safe and is thought by the general public to be good. But [it] has been [described?] by one of our newspapers deficient of [interest?] and by some of our critics as deficient in the [bust?] not being prominent enough.

My own opinion that the wreath of flowers on the head which constitutes the figure a Flora was not to be there and the back of the marble was too small, so that the basket of flowers has a piece attached to it which shows the seam or joint and in our cold climate will soon be busted off²² by the frosts, we have very cold winters ... Mrs. Hoffner likes the statue rather better than I do but aside from the splicing the basket of flowers I like it very well as it will be a long time before it will be beat as equal in Spring Grove Cemetery it will suit us.

The next letter from Powers to Hoffner in July, 1856, is brief and somewhat sharp in tone, informing Hoffner that his accounts with the agents were left unfinished, that he has no time to be doing accounts and that some of Hoffner's early accountings must have been short.

In response to this Hoffner wrote to James Gibson, Hiram Powers's father-in-law, on December 14, 1857.

My old friend it is sometime since we have met to let you know that your old friend has not forgotten you, etc ... Allow me to ask a favor of you as I very much dislike to trouble Mr. Powers with receiving and answering letters as he has done as much in that way for me already, what I wish is this, in August 1856 I received a letter from Maguay bankers and also from Mr. Powers, [the] account had a balance unpaid, now it [is] in the bank, which I was not aware of and did not believe and upon overhauling my several statements made by the bank I found as I already thought there was a balance due me of between 200 & 300 Pauls and allowing them all their changes there is still a balance due of [220?] pauls which I decided

22 The once attached piece of carved flowers has been detached and lost for some time.

to pay to Mr. Power for his many favors to Mrs. Hoffner. On the 8th of September 1856 I wrote them all the facts and figures and a few lines on the same sheet to friend Powers requesting an (answer?) so as to be satisfied that all was right on my part but up to this date 15 months has elapsed and I have had nothing, perhaps now Powers will take the trouble to ascertain if all is right and let you know, and a few lines to me will satisfy me and Mr. Powers will also say to Mr. Fantacchiotti that the basket of flowers that he put to my statue is all coming off for instead of it being all one block of marble [it] is spliced on a part of two block and I am very much dissatisfied with it as it was to be all one block. Now it is very much wider as the weather opens the seam or joint. A mere notice of the above request will (be thankfully received?) by your grateful friend who will protect the snipe in the meadows and sees plenty every spring.

The last letter in this correspondence by Powers to Hoffner written June 27, 1858, expressed Powers's feelings on being an intermediary between patron and artist. He began the first page of the letter with explanations of the financial details that Hoffner had asked about and one hundred dollars given to Fantacchiotti that had been overlooked in the accounting. He continued,

The fact is I am rather careless in my monetary affairs and find it troublesome enough to look after them and I have resolved for the future to avoid standing between my friends and commissions to artists. I have always had trouble, they have often cost one considerable time, sum, correspondence and [when?] there is discontent, I am made the vehicle of its conveyance, this in almost every instance and there have been many. I have consequently come out of them with loss one way or another. Why at this moment I am in a fix. A Gentleman in Minnesota ordered through me a monument for some deceased children and after Fantacchiotti had got the models of a group of statues done he wrote me to say that a state crisis had so affected him that he could not fulfill his contract²³. I had to write to him repeatedly before I got this answer. But luckily I told Fantacchiotti from the beginning that I would not answer to the man's integrity and if he undertook work he must assume all risks. [All this is?] very disagreeable. I have never had a credit or advantage on any such commission nor would I consent to receive a farthing, more or less from any body, and this of yours if I find that there is

23 See Wunder, vol. I, p. 329. Here Wunder says that Marshall Woods, a man from Providence, Rhode Island, ordered from Fantacchiotti a statue of his son around 1852.

[some] which you placed to my credit you must have it all back. My [interest?] has been always to serve deserving people on both sides but not myself, a single dollar obtained this way would knowingly burn a hole through my pocket.

I was aware of the basket of flowers being [attached?]. Fantacchiotti came to me about it and said that the block which [seemed to fit?] would not quite admit of it coming in entire. It troubled him, but as it is usual in monumental statuary to detach the wings of Angels and other necessaries where the work is to go under shelter as in your case I told him that I did not deem it a matter of much importance and besides the rules of monumental sculpture allowed it. As I shall probably be in Cincinnati within [?] and I will look at the statue²⁴ there is nothing by your account which cannot be securely adjusted.

I have written all this without repairing to your last letter. It has been mislaid and I am trusting to memory for its construction. I think you should be satisfied with the statue and what it has cost you, I thought it was a sweet and most pleasing little work and I would not have done as much myself for four times the amount you have paid. No artist can grow rich and execute works any where for what you have paid. Men who have ample means should give us an equal chance at best, with those honest and in many cases most intelligent and worthy members of our community. The shoemakers and tailors of our country they grow rich in their humble trades. Fantacchiotti could not afford to abandon his block and get another to be abandoned in turn if it failed.

If I am over candid with you my friend it is because you have [a] good strong conscience and mean to do right with it. I have sincere regard for you and should like to have you for my near neighbor and living close and that we may be such at no distant day is the sincere wish of your Friend Hiram Powers.

This letter appears to be Powers's declaration to his friends in Cincinnati that he would no longer play intermediary for anything other than his own work. In his early years in Florence, he provided them with marble and pictures, and he even tried to sell an antique altar to Bishop Purcell. Many clients and friends who came through Florence wrote him later from America asking him to look into their incomplete affairs in Italy. Fantacchiotti was a part of these varied interests. As Powers said in his

24 Powers constantly expressed an intention to return to America but never did. He seldom traveled out of Florence making only two short trips to Rome after he arrived in Florence.

letter, he did this to help out his friends, of which Fantacchiotti was one.

These letters speak for themselves, offering a rare look into the world of nineteenth-century sculptors and patrons in Italy and America. Through them are revealed the intriguing complications of the creative process, finance and logistics of making a marble statue for a client thousands of miles away. It is clear from Powers's letters that the business of art for a sculptor could occupy much time and distract from the creative process.

Sadly the statue of *Flora* in Spring Grove Cemetery is now so deteriorated (Cat. 39-40) that little of its original quality can be determined. Powers's judgment and a dismissive newspaper article²⁵ are the only known criticism of *Flora* when it was intact. The *Eagles* in front of Hoffner's house, documented in a nineteenth-century photograph (fig.2), are at present lost. The *Angels* alone among Fantacchiotti's Cincinnati sculptures

25 "Cincinnati Daily Commercial," Nov. 1855, p.1, col. 3: *A great work of arti in the Cemetery*. Editors of Commercial: « Why have you not informed us that there is in our cemetery a female statue by Powers, surpassing any other work of art in Europe or America? A gentleman informed me that a brother editor of yours from Boston, was at the cemetery with two of your brother editors, who assured him it was the work of Powers [Fantacchiotti's signature is very clearly on the piece] and he declared it superior to any statue in Europe, and was not able to sleep for three nights from great excitement of mind-. Surely, they would not have jested with a brother, and endangered his mind from great excitement. And they have treated us badly in not informing us, that we too might lose a few nights sleep. - That it is the work of Powers, there can be no doubt, as one of our leading spiritual rappers assured me that it was the work of Powers, and his master piece. I request you to enlighten us on the subject. For some persons who have seen it, and were not aware that it is the work of Powers speak of it as a work of no merit. I was present when a person was speaking of it as the work of Powers, and that he would have walked 500 miles to see it, when a bystander remarked, "you remind me of a like excitement of a negro, when the great Whitfield was preaching in an open field in South Carolina. The poor Congo fell on de wet ground and rolled in de mud and disturbing the people, called for mercy and forgiveness of his many transgressions, when a brother Congo came up and said, Pompey, you dam fool, why you yell and hollow so and roll in de mud? 'o Quammany' said he, 'Massa Whitfield he so helloquent, he move my soul'. 'Massa Whitfield' said Quammany, 'Massa Whitfield he sick, he not preach to day. Dat Massa Brown'. 'Massa Brown! not Massa Whitfield'. said Pompey getting up, 'not Massa Whitfield, Dam fool, I get all ober mud for notting!' You too said the bustantler, have, like Pompey, been rolling in the mud for nothing". The statue never was touched by a chisel in the hand of Powers, but is the work of a person in Florence unknown to Fame. And judging from this specimen, never will be. Pray Mr. Editor, enlighten us, or more of us may roll in the mud».

remain in good condition. An examination of the *Angels* today, following a conservation treatment and their gift by the Archbishop of Cincinnati to the Cincinnati Art Museum in 1998, supports Powers's assertion that the second statue, the *Adoring Angel*, is particularly good²⁶. It stands out from the *Praying Angel* in its detail and sensitivity, and is one of the finer examples of Fantacchiotti's work.

26 A fragment of the original plaster model of the *Adoring Angel* is now in the collection of the Cincinnati Art Museum (2017.168). The fragment consists of the head and shoulders of the angel and was cut from the full-scale model. Presumably the lower portion of the model was damaged in the Florence flood of 1966 and the head and shoulders were salvaged as a decorative bust. The fragment was given to the Cincinnati Art Museum by the author.

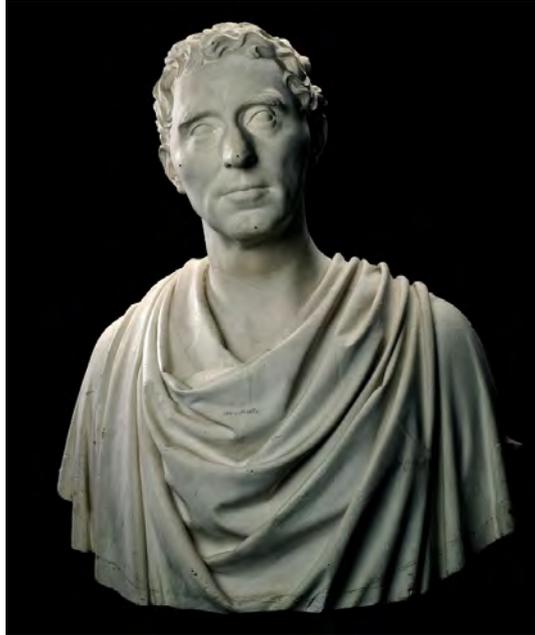


fig.1. Hiram Powers, Portrait of William Campbell Preston, plaster. Portrait head modeled in Cincinnati 1837. Plaster bust with drapery modeled in Florence in 1843 and carved in marble in 1843. The plaster model is owned by the Smithsonian Institution, Museum of American Art, Washington, D.C.



fig.2. The house of Jacob Hoffner, from a nineteenth century photograph. The Eagles by Fantacchiotti can be seen on either side of the front walk behind the gates. Courtesy the Cincinnati Historical Society, Cincinnati Ohio



*fig.3. Engraved view of The Hoffner Monument,
from The Cincinnati Cemetery of Spring Grove, 1862.
Courtesy the Cincinnati Historical Society, Cincinnati Ohio*



*fig.4. Odoardo Fantacchiotti, Flora, marble,
1854, Jacob Hoffner Monument in Spring Grove Cemetery, Cincinnati Ohio*



fig.5. Odoardo Fantacchiotti, Flora, detail

“A Raffaello Morghen Principe degl’incisori”.
Il monumento di Odoardo Fantacchiotti
nella basilica di Santa Croce a Firenze

Giulia Coco

Tra il 1842 e il 1860 Fantacchiotti scolpì ben quattro monumenti funerari nella basilica fiorentina di Santa Croce; il primo di questi era dedicato a Raffaello Morghen, maestro alla Scuola di Incisione dell’Accademia di Belle Arti di Firenze per oltre vent’anni, morto «di una affezione al cuore» nell’aprile del 1833¹.

Qualche tempo dopo la sua scomparsa allievi, amici e ammiratori, «bramosi di onorarne la memoria», fecero coniare medaglie in bronzo col suo ritratto di profilo inciso da Antonio Fabris di Udine, distribuite tra conoscenti, protettori e pubblici medaglieri². Ciò, tuttavia, sembrò poca cosa e presto cominciò a farsi strada l’idea di erigere un monumento funebre alla memoria del maestro che «riuscisse degno della celebrità che ei si era colle opere meritata»³. Un gruppo di accademici ed allievi si riunì quindi nella Società Morgheniana, di cui facevano parte Filippo Calendi, Antonio Perfetti, Girolamo Scotto, Giovanni Metzger e Giuseppe Masselli, dal 1837 prefetto delle Scuole e segretario della fiorentina Accademia di Belle Arti. I membri della Società, in seno alla quale si elessero una deputazione direttiva, un segretario ed un cassiere, si tassarono 5 Paoli al mese per tre anni allo scopo di finanziare la realizzazione del ricordo.

Mentre i soci effettuavano versamenti mensili «con lodevole esattezza», nell’ottobre del 1841 Perfetti, Scotto e Metzger manifestavano al granduca Leopoldo II l’intenzione di collocare il ricordo del maestro in Santa Croce,

1 G.B. Niccolini, *Necrologia*, in “Gazzetta di Firenze”, 49, 1833, pp.3-4; I. Sferza, *Monumento a Raffaello Morghen eretto nella Chiesa di S. Croce a Firenze*, in “Le Arti del Disegno”, II, 1855, 46, p.182. Oltre alla tomba del Morghen, Fantacchiotti realizzò anche i monumenti a Vincenzo Peruzzi (1847 circa), Luigi Cherubini (1860) e Neri Corsini di Lajatico (1860 su incarico del Governo Provvisorio).

2 “Il Tiberino”, anno IV, n. 8, sabato 20 febbraio 1836, pp.26-27 e Ivi, n. 8, sabato 27 febbraio 1836, pp.30-31.

3 AOSC, *Affari*, f. II, ins. 41, *Monumento del Cav. Raffaello Morghen 1841-1843*, alle date 11 ottobre 1841 e 19 settembre 1842; Sferza, *Monumento a Raffaello Morghen*, p.182.

«in quell'andito che serve di passare alla Sagrestia» e mette in comunicazione la Cappella del Noviziato con la basilica. I tre avevano idee chiare sull'opera da realizzare e proprio in quella occasione descrissero il monumento come costituito da «un arco sotto il quale sia una cassa mortuaria con la statua giacente del defunto sul gusto dei monumenti sepolcrali del quattrocento», con «un tondo con dentrovi di bassorilievo la Figura della Madonna con Bambino e due Angeli»⁴.

L'idea era quella di un monumento che per stile e impostazione si ispirasse a celebri opere funerarie del Rinascimento, come le tombe di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino e del Cardinale Marsuppini di Desiderio da Settignano presenti proprio a Santa Croce.

Il 23 giugno del 1842 il sodalizio affidava quindi l'esecuzione all'«egregio» Fantacchiotti, «noto per molte pregevoli Opere», che il 6 luglio accettava in nome dell'amicizia che lo aveva legato al Morghen e in fondo anche perché «sorridevagli la favorevole occasione» di lavorare in un luogo così prestigioso come la basilica francescana⁵.

Fantacchiotti si mise presto all'opera e, dietro indicazione della Società, ideò una tomba sobria e ben curata, con parti in marmo colorato, eleganti decorazioni e un rilievo in stucco. Un'opera di gusto neo quattrocentesco, valutata circa 500 Francesconi, che l'artista non riuscirà a realizzare, almeno non come l'aveva inizialmente pensata (Cat.17).

Intanto, nel gennaio del 1843, gli Operai di Santa Croce scrivevano all'Auditore Segretario del R. Diritto circa il «lodevolissimo» intento della Società Morgheniana mostrando apprezzamento per il disegno del Fantacchiotti, «ben appropriato pel suo carattere religioso alla santità del luogo», e per la scelta della collocazione. Si dicevano inoltre certi che la scultura avrebbe aggiunto un «nuovo ornamento» alla fabbrica⁶. L'artista, dunque, procedeva col lavoro ma era molto difficile finanziare l'impresa e a poco valse la lotteria di incisioni che i discepoli del Morghen

4 AOSC, *Affari*, f. II, ins. 41, cit., alla data 11 ottobre 1841; Ivi, *Affari*, f. IV, ins. 80, *Monumento Morghen*, alla data 1° maggio 1854.

5 AOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 1° maggio 1854; AABAFi, f. 43B (1854), ins. 103 alla data 31 marzo 1854. La deputazione in realtà aveva reclutato l'«abile» Fantacchiotti già nell'ottobre del 1841, AOSC, *Affari*, f. II, ins. 41, cit., alla data 11 ottobre 1841.

6 AOSC, *Affari*, f. II, ins. 41, cit., alle date 18 settembre 1842 (richiesta della Società Morgheniana), 15 marzo 1843 (autorizzazione del Governo) e 19 gennaio 1843 (lettera all'Auditore Segretario del R. Diritto).

organizzarono per tentare di far cassa. «Da quell'epoca i tempi si fecero sempre più sfavorevoli all'arte», diversi allievi erano morti negli anni e la Società fu costretta a sospendere l'impresa. Non certo per mancanza di volontà dei soci o per pigrizia dello scultore, che nello studio di via Panicale portava avanti «con vero zelo, ed amore» l'esecuzione dell'opera, giudicata dall'amico William Blundell Spence meritevole dell'attenzione dei visitatori⁷.

Nonostante le difficoltà, nel luglio del 1848 il monumento risultava «giunto a compimento», come annunciato da Perfetti, Scotto e Filippo Calendi, subentrato a Metzger, morto nel febbraio del 1844.

La Società Morgheniana ambiva adesso ad una collocazione che valorizzasse maggiormente la scultura ed eternasse il ricordo del maestro nel *Pantheon* degli uomini illustri di Santa Croce. Per questo il sodalizio proponeva di porre l'opera all'interno della basilica, all'estremità della navata minore, in Cornu Evangeli, nel posto a quel tempo occupato da una piccola urna col busto di Maria Settimia Venturi Salviati che - suggerivano i sottoscrittori - «potrebbe collocarsi nella attigua Cappella della stessa Famiglia»⁸.

Gli Operai di Santa Croce negarono il trasferimento, non perché Morghen fosse indegno di tale onore ma il monumento risultava incompleto, «restandovi ancora da farsi in marmo», come scrivevano al Masselli, «la Madonna che in un tondo sotto l'arcata deve campeggiarvi»⁹. Gli Operai intendevano dire che la scultura non era stata ancora realizzata tutta in marmo e, poiché solo le opere monumentali scolpite in quella materia in tutte le sue parti erano accolte, non era possibile organizzare il definitivo trasferimento. La responsabilità di conservare i monumenti presenti in basilica spettava infatti all'Opera, che non voleva sculture realizzate, anche solo in parte, con materiali fragili come il gesso o lo stucco, che avrebbero richiesto troppa cura. Terminato quindi il monumento «nei modi richiesti», questo sarebbe stato collocato in chiesa.

7 AOOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 1° maggio 1854. W.B. Spence, *The lions of Florence and its environs*, Firenze, 1847, p.19.

8 AOOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 11 luglio 1848. Maria Settimia Venturi era morta nel 1790.

9 AOOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 18 luglio 1848. La realizzazione del tondo in marmo fece salire il costo dell'opera a 515 Francesconi, come ricordato da Bourbon Del Monte nella primavera del 1854, AABAFi, f. 43B (1854), ins. 103, alla data 31 marzo 1854.

Nel maggio del 1854, sebbene «qualche maligno» accusasse di indolenza la Deputazione e lo stesso Fantacchiotti per i lunghi tempi di esecuzione, lo scultore aveva concluso «con squisita finezza ed intelligenza, il Sarcofago sul quale rinvolta maestrevolmente in ricco panneggiato, giace la venerata figura del celeberrimo incisore» (figg.1, 2). Non solo. Anche il tondo con la Madonna, il Bambino e due Angeli che figura sotto l'arco (fig.3) erano nello studio dell'artista. Fantacchiotti, insomma, «conduceva il lavoro assai più avanti che non permettevano gli scarsi mezzi raccolti» e assicurava che altri cinque mesi e ulteriori 250 Francesconi sarebbero stati sufficienti per completare l'impresa¹⁰.

In effetti, già pochi mesi prima, nel marzo del 1854, l'artista aveva portato avanti trattative col presidente dell'Accademia, Luca Bourbon Del Monte, per «mettere nei precisi termini [...] lo stato del suo avere». La Società, in quel momento, disponeva di poco più di 500 Francesconi e, comprendendo bene le difficoltà di raggiungerne 800, costo dell'opera ultimata, Fantacchiotti assicurò che avrebbe preteso solo il rimborso delle «pure spese vive» e semplificato il monumento «con alcune modifiche che la Commissione deve accettare», così da ridurre i costi di 200 Francesconi e arrivare ad un totale di 700¹¹. Lo scultore, in particolare, vedeva come dolorosamente necessaria la rinuncia «al pezzo di ornativa superiormente all'arco come pure gli imbotti e tutta la parte esterna del Monumento». Considerava, poi, che il bassorilievo raffigurante la *Madonna col Bambino* doveva essere in marmo, come richiesto dall'Opera di Santa Croce, mentre «il fondo interno» sarebbe rimasto in stucco. L'artista, inoltre, teneva a precisare che le spese per il trasferimento dell'opera dal suo studio alla basilica e per ogni altro costo «inerente a quel collocamento», erano a carico della Società¹².

Confrontando il Monumento ancora in Santa Croce (Cat.18) col disegno (Cat.17) di Fantacchiotti che ne rappresenta una prima idea - o comunque una versione precedente rispetto a quella definitiva - le differenze sono evidenti e rispondono perfettamente alle modifiche

10 AOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 1° maggio 1854. A quel tempo risultavano pronti «i Marmi tutti per lo Imbasamento, per i Pilastrini e per l'Arco». Il progetto iniziale prevedeva solo alcune parti in marmo; è possibile che l'artista abbia modificato l'idea per venire incontro alla richiesta degli operai di Santa Croce, che volevano un monumento interamente marmoreo.

11 AABAFi, f. 43B (1854), ins. 103, cit.

12 *Ibidem*.

descritte dallo stesso artista e imposte dai pochi fondi a disposizione della Società Mogheniana. Rispetto al disegno, infatti, la semplificazione è lampante già ad un primo colpo d'occhio, nella rinuncia alla croce con svolazzi sulla sommità dell'arco, nell'estrema riduzione degli elementi decorativi che congiungono l'arco con i pilastri laterali e nel fondo, ridotto a specchiature in stucco colorato - oggi molto degradate - in luogo di un più raffinato cielo stellato.

Sollecitata da Bourbon del Monte a trovare i mezzi per finanziare la conclusione dell'opera, il 1° maggio del 1854 la Società Morgheniana pubblicava una nuova sottoscrizione offrendo in dono, a chi avesse aderito versando almeno 5 Paoli, l'incisione a chiaroscuro del monumento ormai definitivo realizzata da Girolamo Scotto su disegno di Fantacchiotti¹³ (fig.4).

Quasi un anno dopo, agli inizi del 1855, gli Operai di Santa Croce informavano il Prefetto di Firenze circa la disponibilità, confermata dalla famiglia Salviati, a traslare l'urna della Venturi Salviati dalla basilica al «Chostro contiguo che fiancheggia il tempio di S. Croce dalla parte di mezzogiorno», operazione, questa, che costò ai sottoscrittori del Monumento ulteriori 266.13,4 Lire¹⁴.

Finalmente, il 26 settembre di quell'anno l'opera era collocata in basilica, sottoposta al severo giudizio dello scrittore Icilio Sferza che, pur trovandola «non indegna del nome di Fantacchiotti», e non certo priva di «pregi scultorii», lamentava «difetti nella parte architettonica» e «alcune mancanze»¹⁵.

Sferza, in realtà, fu piuttosto duro nel dichiarare di non vedere, ad esclusione del bassorilievo raffigurante il defunto e della Madonna col Bambino, ritenuto «buonissimo lavoro di scultura», «altro che alletti l'occhio e che di sé faccia bella e gradevole mostra»¹⁶.

La critica era soprattutto rivolta alla scelta di aver privato l'opera di

13 AOSC, *Affari*, f. IV, ins. 80, cit., alla data 1° maggio 1854. Una copia dell'incisione è in AOSC, *Disegni*, n. 4 bis dove si conserva anche il disegno di Fantacchiotti. Cfr. A. Guidotti, in *Santa Croce nell'Ottocento*, Firenze 1986, p.234 n. 17.

14 AOSC, *Affari*, f. IV, ins 80, cit., alla data 11 [Febbraio]? 1855; AABAFi, f. 43B (1854), ins. 103, cit. Il 23 febbraio la famiglia Ginori autorizzò lo spostamento dell'arca sepolcrale dell'antenata, AOSC, *Affari*, f. IV, ins 80, cit., alle date 23 e 24 febbraio 1855.

15 Sferza, *Monumento a Raffaello Morghen*, p.182.

16 Ivi, p.183.

uno zoccolo o di gradini che si convengono ai monumenti «di qualche rispetto», oltre che di aver realizzato un basamento troppo basso che aveva reso l'iscrizione, «incisa in piccolissimi caratteri», ad altezza uomo, dunque leggibile solo abbassandosi in una «positura incomoda e ridicolissima». Pur comprendendo le necessarie riduzioni dovute alla mancanza di finanziamenti, Sferza considerava il monumento piuttosto misero anche negli ornamenti, che spariscono e si confondono senza dare alcun effetto, specie se messi a confronto con i vicini illustri esempi quattrocenteschi.

I piccoli dettagli del compasso con i bulini ed il matitatoio alla base dei pilastri, allusivi al mestiere del defunto, sono da lui descritti come «ben meschini emblemi di un grande incisore» (fig.5), tanto che suggeriva di inserire, piuttosto, un bassorilievo raffigurante l'*Ultima Cena* di Leonardo incisa dal Morghen con successo, mentre per la parte centrale perché non ispirarsi alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello o alle Madonne di Tiziano e Andrea del Sarto da lui rese inimitabili?

Sempre a proposito del bassorilievo, Sferza ne criticava la collocazione sulla linea del fregio in luogo del vano dell'arco visto che, se il fregio continuasse, taglierebbe a metà la Vergine, per non parlare poi del «colore stridente e rossaccio» delle specchiature!

Il risultato, insomma, era secondo lui un monumento «meschino» e «nano», che mostra il volto del cadavere giacente - già definito dai sottoscrittori «di un merito Artistico impareggiabile» - «eseguito di un rilievo fortemente schiacciato e mostruoso». Per questo chiedeva a gran voce di correggere almeno il più grossolano degli errori, inserendo uno zoccolo o un gradino che innalzasse il Monumento, fosse solo per rendere giustizia al Morghen ma anche allo stesso Fantacchiotti il quale, «con amore» aveva lavorato la figura giacente, la cassa, «fatta con eleganza», i panni, «piegati con arte», e gli ornamenti «finiti [...] con bella delicatezza», per non parlare poi del bassorilievo, condotto «con bello effetto, a imitazione dei lavori di Donatello»¹⁷.

Di diverso avviso era Paolo Emiliani Giudici che, qualche anno dopo, elogerà l'autore e il monumento paragonandolo, nei «drappeggi superbi» e nel «soggetto solenne», a quello scolpito da Fantacchiotti nel 1858 per Luisa Teresa Spence (Cat.59-62), più maturo e di un purismo ormai superato in favore di una «forma più piena e classica»¹⁸.

17 *Ibidem*.

18 L. Bernini, *Fantacchiotti Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44,

Le due opere, scriveva Emiliani Giudici, «mostrano che l'artista ha voluto seguire l'esempio dell'epoca più gloriosa delle arti del disegno», lodando la capacità dello scultore di ricordare, attraverso i propri marmi, la foscoliana «immagine viva del defunto»¹⁹.

La «gloriosa» epoca cui il critico si riferiva è naturalmente il Quattrocento toscano, al quale Fantacchiotti dedicò uno «studio indefesso» sin dagli anni Quaranta, quando aveva ormai abbandonato da un decennio i miti antichi e lo stanco fare neoclassico del Ricci, attratto dal dato naturale e dalla cultura purista, sostenuta in Accademia dagli insegnamenti di Lorenzo Bartolini e abbracciata dall'amico Aristodemo Costoli, come lui allievo del Ricci.

Tale fu l'attenta e amorevole osservazione del Nostro per gli esempi del Rinascimento, che «si rese presto familiari» a «quei sommi» artisti, assorbendone completamente lo spirito e lo stile e maturando, da «ricercatore scrupoloso della forma e del sentimento» quale era, una grande capacità di interpretare e far propria la loro scultura. Divenne così un abilissimo imitatore dello stile di Desiderio da Settignano, Bernardo Rossellino, Mino da Fiesole e Donatello, i cui esempi poteva vedere e studiare anche in Santa Croce²⁰. Lo stesso *Monumento al Cancelliere Marsuppini* di Desiderio, situato presso quello del Morghen, fu per Fantacchiotti fonte di ispirazione ed emulazione, anche nel tentativo - fallito secondo lo Sferza - di armonizzare la propria opera con quella del grande scultore quattrocentesco.

E tale fu la sua capacità di immedesimazione, che la *Madonna col Bambino* del Monumento Morghen (fig.3), a confronto con bassorilievi neoquattrocenteschi e più volte replicata in stucchi già attribuiti a Donatello, ha generato nella critica il dubbio, poi confutato, che l'artista potesse essere un falsario²¹.

Lo scultore Giovanni Paganucci, nel ricordare l'amico a pochi mesi

1994.

19 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, in "Gazette des Beaux Arts", II, 1859, p.240.

20 AAADFi, *Atti*, cit. (1877), cc. 488 (allegato C). Giovanni Paganucci ricordava come i bassorilievi dell'amico Fantacchiotti, «che tanto risentono di quel fare sobrio e castigato degli artisti d'allora ci sono prova manifesta dei frutti ch'ei ne ritrasse».

21 J. Pope Hennessy, *The study and criticism of Italian Sculpture*, New York-Princeton 1980, p. 229 e segg. e figg. 15-17; L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti*, in *Dizionario cit.*, ad vocem; Ead., *Odoardo Fantacchiotti*, in *Due secoli di scultura cit.*, p. 15.

dalla morte, scriveva che le sue opere «tanto risentono di quel fare sobrio e castigato degli artisti d'allora» e questo, al di là delle contingenze materiali che hanno costretto Fantacchiotti a ridimensionare e banalizzare il suo progetto, è certo il caso del Monumento a Raffaello Morghen. Un'opera, questa, che lo scultore scelse di impostare come le tombe del primo Rinascimento condividendone la struttura ad arco, all'interno della quale il defunto giace sul sarcofago vegliato dalla dolce Vergine col Bambino e gli angeli ritratti nel tondo. Modelli, quelli di Desiderio, dei Rossellino e delle botteghe fiorentine del Quattrocento, che continueranno ad avere successo nei decenni successivi, ancora alla fine dell'Ottocento, quando Dario Guidotti e Raffaele Romanelli realizzeranno, nella basilica di San Lorenzo, il raffinato e ben più ricco omaggio del Circolo degli Artisti a Donatello, il più grande tra gli scultori del Rinascimento toscano.



fig. 1. Odoardo Fantacchiotti, Monumento funebre a Raffaello Morghen, 1842-1854, particolare. Firenze, Basilica di Santa Croce



fig. 2. Odoardo Fantacchiotti, Monumento funebre a Raffaello Morghen, 1842-1854, particolare. Firenze, Basilica di Santa Croce



fig. 3. Odoardo Fantacchiotti, Madonna col Bambino e S. Giovannino, Monumento funebre a Raffaello Morghen, 1842-54, Firenze, Basilica di Santa Croce



fig. 4. Monumento sepolcrale di Raffaello Morghen di Odoardo Fantacchiotti, incisione di Girolamo Scotto, Firenze, Archivio Opera di Santa Croce



*fig. 5. Odoardo Fantacchiotti, Monumento funebre a Raffaello Morghen, 1842-1854, particolare, Firenze, Basilica di Santa Croce
L'opera riprodotta nelle figg. 1-3 e 5 rientra nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto amministrato dalla Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.*

Un'opera di Odoardo Fantacchiotti a Pistoia: il monumento funebre di Niccolò Puccini

Laura Dominici

Personaggio caro ai Pistoiesi, che lo ricordano con il nomignolo di “Gobbo Puccini” per via della sua deformità alla schiena, Niccolò Puccini fu al centro della vita culturale e politica degli anni che prepararono il Risorgimento.

Nipote del celebre Direttore della Galleria degli Uffizi Tommaso Puccini, Niccolò compì i primi studi presso il Seminario di Pistoia, ma dovette presto ritirarsi per i suoi problemi di salute, e proseguire la sua formazione con istituti privati. Dopo la morte del padre, nel 1818, e poi del fratello maggiore Domenico, nel 1824, si trovò appena venticinquenne ad amministrare con la madre l'ingente patrimonio di famiglia. Viaggiò in Italia e in Europa, entrando in contatto con i maggiori protagonisti delle vicende politiche del tempo; a Firenze frequentò gli intellettuali che gravitavano intorno alla rivista “*L'Antologia*” di Giovan Pietro Vieusseux, con alcuni dei quali intrattenne lunghi epistolari.

Fece della sua villa di Scornio, nota come Villone Puccini, al centro del grande parco romantico, il vero e proprio “quartier generale” della sua frenetica attività, grazie alla quale anche la provinciale Pistoia poté partecipare al clima di rinnovamento che scosse la Toscana in quegli anni.

Fu socio fondatore di istituzioni quali la Società dei Parentali dei Grandi Italiani e la Cassa di Risparmio di Pistoia, sottoscrisse azioni della via Leopolda (l'attuale Strada Statale 64), che congiungeva il Granducato di Toscana con lo Stato della Chiesa, sebbene il tracciato attraversasse proprio i terreni del suo giardino. Il suo generoso impegno nel campo dell'educazione giovanile lo indusse a istituire una Scuola di mutuo insegnamento, secondo il modello anglosassone, nel parco della sua villa, presso il Ponte Napoleone, e a proseguire l'attività di beneficenza della madre, sostenendo economicamente il Conservatorio degli Orfani di Pistoia, cui destinò come nuova sede il suo palazzo di San Gregorio, nella via che in seguito gli è stata intitolata. Tale fu il suo attaccamento a questa istituzione che volle che alla sua morte tutti i suoi beni fossero messi all'asta e il ricavato fosse interamente devoluto all'Orfanotrofio; i numerosi volumi a stampa e i manoscritti della sua biblioteca furono

consegnati alla Libreria della Sapienza, l'attuale Biblioteca Comunale Forteguerriana, mentre i quadri della collezione rimasti invenduti, e quelli lasciati in perpetuo all'Orfanotrofio, si trovano ora esposti nelle sale del Museo Civico di Pistoia.

Quando Niccolò Puccini morì, il 13 febbraio del 1852, in conseguenza di un incidente in carrozza avvenuto nell'estate precedente, al ritorno da Gavinana, dove sembra fosse corso a recuperare alcuni documenti per l'amico Guerrazzi, le sue spoglie furono tumulate, secondo le sue volontà¹, in fondo al parco di Scornio, nella chiesina neogotica adiacente ad una piccola casa colonica dipinta come una povera capanna. Era il Romitorio (fig.1), di fronte al quale sorgeva un Calvario di pietre sormontato da una croce in legno, dove era raffigurato in terracotta un frate inginocchiato in preghiera, mentre un altro monaco, che affettuosamente il Puccini chiamava Eriberto, era rappresentato in piedi ad accogliere i pellegrini in visita a quel luogo santo. Vi si radunavano numerosi in particolare in occasione della Festa delle Spighe, svoltasi in successive edizioni durante le estati tra il 1841 e il 1846, quando il grande giardino si apriva al pubblico e la chiesetta diveniva mèta di pellegrinaggi e teatro per celebri predicatori². Non un mausoleo, ma un luogo remoto di malinconia e meditazione, traguardo ideale di un percorso di spiritualità, i cui spazi interni, un'aula unica con due cappelline ottagonali ai lati, erano stati decorati dal pittore

-
- 1 *Testamento olografo e codicillo nuncupativo di Niccolò Puccini estratti fedelmente per intero dall'originale*, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1889, p.3. Il testamento era stato pubblicato alla morte del Puccini con diverse omissioni, imposte dalla censura lorenese. P. Contrucci, *Biografia di Niccolò Puccini*, Pistoia, Tipografia Cino, 1852, pp.129-144. Del testamento il Puccini fece redazioni successive: nell'aprile 1836 esprimeva la volontà, confermata alcuni anni dopo, di lasciare tutto il suo patrimonio all'amico patriota Luigi Leoni: cfr. *Testamento olografo di Niccolò Puccini del 2 dicembre 1843 consegnato al notaio pistoiese Angiolo Trinci il 4 marzo 1844*, in "La Speranza", I, 33, 26 febbraio 1852. Con l'ultimo testamento, consegnato al notaio Pillotti nel 1848, lascia ogni suo avere all'Orfanotrofio di Pistoia.
 - 2 I lavori per l'allestimento del Romitorio, iniziati nel 1832, furono condotti da Luigi Facchinelli a più riprese, e furono conclusi da Giovanni Gianni. Sulla lettura dell'eremo secondo la simbologia legata all'eremita Tebaldo, protettore della Carboneria, cfr. L. Dominici, *Il giardino Puccini di Scornio a Pistoia. Genesis, evoluzione e significati di un'idea romantica*, in "Ricerche storiche", anno XXIV, nr.3, settembre-dicembre, 1994; L. Dominici, "Italia sia pure una volta sul serio". *Il sogno di Niccolò Puccini nel Giardino di Scornio*, in *Monumenti del giardino Puccini. Un luogo del romanticismo in Toscana*, Firenze, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Polistampa, 2010, pp.109-149.

Bartolomeo Valiani con macabri elementi di richiamo alla meditazione sulla morte, dipinti sullo sfondo nero delle pareti. In una delle due cappelline era stata sepolta nel 1836 la cara madre, Maddalena Brunozzi, che riposava in compagnia degli onesti lavoratori del popolo: il fabbro, la maestra della scuola che il Puccini aveva istituito nel suo giardino, e il fedele amico falegname, Giuseppe Fondi, compagno di avventure e di numerosi viaggi per l'Europa negli anni giovanili.

Le esequie di Niccolò si tennero secondo le indicazioni che egli stesso aveva fornito nel testamento: di notte e «senza boria di lumi», con i cancelli del giardino chiusi, senza esporre la salma, accompagnata solo dal parroco e dai capifamiglia dei coloni dei Puccini.

Il filantropo anticonformista non aveva naturalmente previsto per sé alcun monumento funebre: solo la madre avrebbe dovuto essere onorata da un grande gruppo scultoreo, verosimilmente mai realizzato, e del quale conosciamo solo il disegno, pubblicato nel volume *Monumenti del giardino Puccini*, nel 1845, quando si dice che l'opera era ancora in stato di modello³. Il gruppo si ispirava a quello de *Gli orfani sulla Rupe* di Luigi Pampaloni che il Puccini aveva esposto nella cappella del primo piano della villa, dove Maddalena si raccoglieva sovente in preghiera.

La memoria di Niccolò Puccini fu naturalmente celebrata con molte onoranze pubbliche, e il Consiglio Comunale di Pistoia stanziò tempestivamente un finanziamento per erigere un busto in marmo dell'illustre concittadino da collocare nel Palazzo Comunale. La proposta, tuttavia, non andò a buon fine perché lo scultore Pietro Gavazzi morì prematuramente, nel novembre del 1852, pochi mesi dopo aver ottenuto l'incarico, lasciando del busto solo un bozzetto in gesso⁴.

Intanto, contro le ultime volontà del filantropo, gli eredi avevano intentato una lunga causa, la cui difficile gestione era stata affidata ad una commissione, composta, oltre che dai tre esecutori testamentari, Giuseppe Cellesi, Sebastiano Gelli e Girolamo de' Rossi, da alcuni

3 E. Bindi, *Il Romitorio. Riflessioni sopra certi gusti de' nostri tempi*, in *Monumenti del Giardino Puccini*, Pistoia, 1845, p.348, nota 11. Per ulteriori notizie sul monumento cfr. A. Caputo Calloud, *Niccolò Puccini, Luigi Pampaloni e gli Orfani sulla Rupe: cronistoria e significati romantici*, in "Ricerche di storia dell'arte" nr.23, 1984, pp.93-99.

4 *I busti ritrovati. Per una galleria degli uomini illustri a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, Villa di Scornio), a cura di L. Dominici e P. Cappellini, Pistoia, Settegiorni editore, 2012, pp.24-29.

“Deputati aggiunti”, scelti tra i cosiddetti Buonomini, amministratori dell’Orfanotrofio di Pistoia: Niccolò Sozzifanti, Baldastricca Tolomei e il canonico Roberto Galli⁵. Essi erano incaricati di occuparsi della gestione del patrimonio Puccini, nell’interesse degli orfani, finché non fossero state pienamente messe in atto le volontà del testatore, quando la gestione sarebbe passata direttamente all’Orfanotrofio. Tra i compiti del Collegio, o Deputazione speciale della Pia Causa Puccini, c’era anche quello di garantire la manutenzione della chiesina del Romitorio e farvi celebrare le numerosissime messe per tutti i defunti che vi erano sepolti, come espressamente richiesto nel testamento dal Puccini, la cui memoria era tenuta viva con frequenti iniziative che coinvolgevano spesso gli orfani.

Nel 1861, in vista del decennale della morte del benefattore, quando finalmente la causa Puccini si era conclusa e i beni erano stati messi all’asta,

5 ASP (Archivio Storico di Pistoia), Istituti Raggruppati, n.103, *Rapporto che gli esecutori testamentari nominati dal Signor Niccolò Puccini ed i Deputati aggiunti uniscono a corredo del rendimento di conti della loro gestione ai Sigg. Provveditore e Buonomini che governano l’Orfanotrofio di Pistoia* (20 giugno 1864). I parenti intentano la causa al Tribunale di prima Istanza di Pistoia il 30 giugno 1853; segue appello alla R.^a Corte di Firenze che il 21 marzo 1859 conferma la prima sentenza di rigetto. Un nuovo ricorso alla corte di cassazione viene rigettato il 10 settembre 1860. Poiché la gestione della cosiddetta Causa Pia Puccini si rivela subito complessa, gli esecutori designati nel testamento chiedono all’Orfanotrofio che alcuni «Buonomini» siano scelti a formare con loro un collegio più esteso, che assuma la direzione e la custodia delle cose riguardanti la Pia Eredità. I tre esecutori testamentari, Giuseppe Cellesi, Sebastiano Gelli e Girolamo de’ Rossi, nominato al posto di Ferdinando Masi, «disonerato [...] per non distoglier[lo] dalle altre sue cure», nel *Codicillo noncupativo*, dettato dal Puccini al notaio Ferdinando Pillotti pochi giorni prima di morire (8 febbraio 1852) vengono così affiancati dal Collegio o Deputazione speciale dei Buonomini, costituito da Niccolò Sozzifanti, Baldastricca Tolomei e dal canonico Roberto Galli, cui è delegata la gestione ereditaria. L’inventario generale dei beni è affidato allo stesso notaio Pillotti; Desiderio Orsi è «Computista»; mentre è nominato «Agente di Campagna» Giuseppe Boccaccini, alla cui morte subentrerà, dal 19 gennaio 1857, Roberto Cinelli. In qualità di «Segretario e Consultor Legale» viene designato l’avvocato Giuseppe Grossi, caro amico e compagno di battaglie politiche del Puccini, segnalato nel 1833, insieme al Tolomei e al Contrucci, tra i «sovversivi» indiziati di cospirazione contro il Governo dal Bargello Fabroni, in seguito riabilitato e nel 1840 addirittura ascritto alla nobiltà cittadina dal Granduca. Scopi principali della Deputazione sono la vendita all’asta dei beni Puccini e la ristrutturazione del Palazzo di San Gregorio, da adibirsi a nuova sede dell’Orfanotrofio. A questo proposito cfr. L. Dominici, *Il lascito di Niccolò Puccini agli orfani pistoiesi*, in “Buletto Storico Pistoiese” CXIII, 2011 (terza serie, XLVI), pp.93-101.

la Deputazione stabili di commemorare Niccolò Puccini con l'erezione di un monumento funebre nella chiesina del Romitorio. L'operazione si configurava come l'ultimo atto della Deputazione prima di lasciare nelle mani degli amministratori il nuovo Orfanotrofio del palazzo di San Gregorio, che sarebbe stato inaugurato il 29 aprile.

Il 15 marzo del 1861 si deliberò di erigere il monumento sepolcrale, atto che si rivelava particolarmente significativo anche perché il busto di cui più volte negli anni si era parlato in Consiglio Comunale non era mai stato realizzato⁶.

L'incarico venne affidato il 12 marzo del 1862 allo scultore Odoardo Fantacchiotti, insigne professore dell'Accademia di Firenze in quel momento all'apice della carriera, molto apprezzato come ritrattista da committenti italiani e stranieri.

La documentazione relativa al monumento è contenuta in un fascicolo conservato presso l'Archivio di Stato di Pistoia, nel fondo del Conservatorio degli Orfani, intitolato *Sepolcro di N. Puccini al Romitorio*⁷. Vi si conserva un disegno acquarellato del Fantacchiotti sotto il quale si legge:

Disegno per il monumento da eseguirsi in marmo in memoria dell'Ill.^{mo} Niccolò Puccini a spese dell'Orfanotrofio di Pistoia, alle condizioni espresse da me sottoscritto nella lettera che lo accompagna d.^a 8 Marzo 1862. Prof. Odoardo Fantacchiotti. (Cat.93)

Di Odoardo Fantacchiotti si conservano nel fascicolo due lettere indirizzate al Canonico Roberto Galli, datate 9 aprile e 6 maggio 1862. Nella prima lo scultore afferma che la commissione gli è stata affidata secondo quanto da lui richiesto nella lettera dell'8 marzo e lo informa che ha cominciato a fare il modello della parte architettonica, ma ha bisogno delle misure esatte della cappella, che non si deducono dalla pianta. Non appena avrà i materiali comincerà a lavorare al modello del busto. Nella stessa cartella è conservato un foglietto con le misure della cappellina ottagonale del Romitorio, dove il monumento doveva essere collocato: «altezza della

6 ASP, Istituti Raggruppati, n.103, *Rapporto che gli esecutori testamentari nominati dal Signor Niccolò Puccini ed i Deputati aggiunti uniscono a corredo del rendimento di conti della loro gestione ai Sigg. Provveditore e Buonomini che governano l'Orfanotrofio di Pistoia* (20 giugno 1864). Deliberazione dell'erezione di un monumento a Niccolò Puccini del 15 marzo 1861; deliberazione di spesa del 2 luglio 1861; deliberazione per l'affidamento dell'incarico a Odoardo Fantacchiotti del 12 marzo 1862.

7 ASP, Conservatorio degli Orfani, 75.15, *Sepolcro di N. Puccini al Romitorio*.

parete da terra fino all'impostatura della volta B.^a 6 1/3. Larghezza dello spicchio dell'ottagono ove deve andare il monumento B.^a 3».

Dalla lettera successiva si deduce che il canonico è andato allo studio, ma il Fantacchiotti non c'era. Il Galli ha lasciato due cassette con una maschera in gesso e due quadri con il ritratto del Puccini, dei quali manda la ricevuta.

Mentre lo scultore sta per chiudere la lettera, riceve la missiva del Galli del 3 maggio. Le misure dell'iscrizione da porsi sotto il busto sono 90, alta 40 [denari]. Sulla cassa deve essere inciso solo il nome del defunto.

Il testo originale dell'iscrizione commemorativa, che era stata affidata al canonico Prof. Giuseppe Silvestri, già direttore del Seminario Vescovile di Pistoia e dal 1831 del Collegio Cicognini di Prato⁸, è riportato su di un foglietto:

Iscrizione. Niccolò della nobilissima progenie/ Puccini in lui spenta/ Se per vaghezza di libertà personale/ non curò la naturale paternità/ amò quella legale per adozione testamentaria/ degli Orfani poverelli/ iscritti eredi dell'intero suo patrimonio/ la commissione amministrativa/ volle in nome degli Orfani/ per questi sculti marmi onorata/ la sacra memoria dell'insigne benefattore.

Il testo del Silvestri compare effettivamente sulla lapide al centro dell'arco, modificato solo sostituendo nella parte finale «la commissione amministrativa» con «i Buonomini».

Il monumento funebre fu dunque realizzato secondo il progetto del Fantacchiotti nel Romitorio del giardino di Scornio, dove rimase per circa un secolo. Negli anni Sessanta del secolo scorso, tuttavia, e in particolare dopo la definitiva chiusura del Convitto degli Istituti Raggruppati, nel 1965, ed il successivo passaggio dei beni al Comune di Pistoia, la chiesina andò in degrado, tanto che nel 1968 si decise di trasferire il monumento funebre del Puccini nella cappella al primo piano del palazzo degli Istituti Raggruppati (fig. 2), proprio alle spalle del gruppo de *Gli orfani sulla rupe* del Pampaloni.

In quell'occasione anche le spoglie della madre del Puccini, Maddalena Brunozzi, che si trovavano nella cappellina di fronte a quella dove era sepolto il figlio, furono traslate nel sepolcro, dove fu aggiunta l'iscrizione con il suo

8 C. Guasti, *Giuseppe Silvestri. L'amico della studiosa gioventù*, Prato, Ranieri Guasti 1874.

nome. Sulla stampa locale, che riferisce dell'evento della traslazione, sono pubblicate le immagini della tomba Puccini prima del suo trasferimento dal Romitorio, nelle quali è ben evidente la mancanza del ritratto, che probabilmente era già stato asportato per essere messo in sicurezza.

Quando la tomba fu di nuovo assemblata nella cappella del palazzo di San Gregorio, divenuto intanto Scuola Media Marconi, fu collocato sul mensolone marmoreo un busto in gesso di qualità piuttosto modesta, simile ad un altro ritratto in gesso, molto danneggiato, a lungo ricoverato sul ballatoio della stessa cappella ed oggi esposto sulla scalinata d'ingresso dell'edificio, che rappresenta Niccolò Puccini vestito, secondo un'iconografia derivata probabilmente dal noto dipinto di Giuseppe Bezzuoli oggi al Museo Civico di Pistoia. Il sospetto che il busto non fosse l'originale derivava, oltre che dal materiale, che poteva far pensare che il monumento fosse incompiuto, anche dal fatto che la base del busto in gesso sporge dalla mensola di un paio di centimetri ed il ritratto non è proporzionato alla struttura elegante dell'arco che lo circonda insieme al sarcofago. Del resto, il progetto di Fantacchiotti prevedeva un busto all'eroica, ossia a torso nudo e senza la raffigurazione delle spalle, ben visibile nel disegno, seppure tratteggiato sommariamente.

Del busto originario, tuttavia, sembrava persa ogni traccia.

Solo nel 2012, in occasione della mostra *I busti ritrovati*⁹, un bel ritratto giovanile di Niccolò Puccini è stato recuperato con il restauro da un grave stato di degrado, determinato soprattutto da una colata di cemento che aveva deturpato il volto da entrambi i lati, tanto da rendere difficile l'identificazione del personaggio ritratto.

Il busto, attualmente esposto al primo piano della villa Puccini (Cat.94), proviene dai depositi del Palazzo del Comune, che erano ubicati negli scantinati dei magazzini del sale, quando, nel 1987, il ritratto fu fotografato e schedato da Chiara D'Afflitto insieme con altri busti, tutti poi restaurati ed esposti¹⁰.

Si tratta di un'opera di alta qualità, riconducibile, per l'eleganza formale

9 *I busti ritrovati* cit., 2012. Nell'occasione della mostra sono stati restaurati ed esposti i busti in marmo e in gesso provenienti dai depositi comunali. Il contenuto del presente contributo è basato principalmente sugli studi compiuti in occasione di quella mostra.

10 *I busti ritrovati. Una galleria degli uomini illustri a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, Villa di Scornio), Pistoia, Mirabilia arte e memoria, 2017. Nell'occasione della mostra sono stati restaurati ed esposti i busti in bronzo provenienti dai depositi comunali.

e i tratti idealizzati, al *milieu* culturale della scuola di Lorenzo Bartolini, e quindi all'arco cronologico immediatamente successivo alla morte del Puccini. L'idea che possa trattarsi del ritratto eseguito da Odoardo Fantacchiotti nel 1862 è senz'altro suggestiva e sembra compatibile sia con la politezza formale della struttura del monumento che con le proporzioni del busto. Anche l'analisi stilistica dell'opera contribuisce a rafforzare l'ipotesi: la rappresentazione idealizzata e assolutamente inconsueta di un giovane Puccini dai tratti quasi efebici e lo sguardo acceso, le chiome ben delineate e la folta barba, presenta infatti analogie con alcune opere di Odoardo Fantacchiotti degli anni Sessanta, simili nella resa degli occhi e nel modo di trattare la barba e i capelli, quali il *ritratto di John Temple Leader* della Villa di Maiano presso Fiesole, del 1869, o *il ritratto del conte Grottanelli* conservato nel castello del Belagaio a Roccastrada (Cat.107), firmato proprio nel 1862.



fig.1. Romitorio del Giardino Puccini a Pistoia



fig.2. Odoardo Fantacchiotti, Monumento sepolcrale di Niccolò Puccini, marmo, Pistoia, Istituti Raggruppati

L'Angelo di Odoardo Fantacchiotti sulla tomba di Geraldina Károlyi de Nagykároly

Marta Herucová traduzione di Enzo Passerini

Un *Angelo* in marmo inginocchiato, a grandezza naturale, con lo sguardo in lontananza e le mani abbassate, giunte in silenziosa preghiera. Secondo quanto indicato sul piedistallo, l'opera scultorea fu realizzata da Odoardo Fantacchiotti in Firenze, nel 1862¹. Della figura angelica si è oggi conservato solo il torso, mentre la testa è del tutto mancante. Delle ali restano solo i fori d'inserimento sulla schiena. Perduti sono anche quasi l'intero braccio destro e la mano destra a partire dal polso. Si riscontrano anche vari danni superficiali. Una lunga veste copre gambe e piedi ed è caratterizzata da una ricca composizione di pieghe che, da un lato, ricadono sul bordo dello zoccolo basso celandone una parte. Si tratta dell'unica opera di Fantacchiotti presente in Slovacchia, per l'esattezza nella cittadina di Stupava².

Stupava conta circa diecimila abitanti. È situata nella regione storica dello Záhorie, a circa venti chilometri a nord-ovest della capitale, Bratislava. A livello amministrativo fa parte della regione di Bratislava ed è oggi giorno assai ricercata dagli abitanti della capitale come tranquilla *banlieue* appena fuori porta. Un tempo i Romani edificarono in questa

1 Il torso della statua ha dimensioni 116 x 63,5 x 88,9 cm. Sullo zoccolo, a sinistra, si riporta in lettere maiuscole: «Odoardo Fantacchiotti / sculpiva in Firenze / l'anno 1862».

2 Per ulteriori informazioni da me concisamente pubblicate, si rimanda al mio studio *Sepulkrálne italiká na Slovensku [Elementi sepolcrali italici in Slovacchia]*, in *Bella Italia: Interakcie medzi umeleckou kultúrou Itálie a vývinom umenia na Slovensku v 19. storočí. [Interazioni tra la cultura artistica italiana e lo sviluppo dell'arte in Slovacchia nel XIX secolo]* a cura di D. Bořutová e K. Beňová, Bratislava, Stimul, 2015, pp.135-155. Se ne fa altresì menzione in articoli pubblicati su giornali locali dei comuni di Palárikovo e Stupava. I. Szabó, *Mederskí anjeli [Angeli di Meder]*, in "Naše noviny: Dvojmesačník obce Palárikovo" 11, 2009, n.4 (9.9.), pp.12-13; M. Kubiček, M. Greguš, *Plastika anjela v kaplnke Stupavského kaštiela [Statua angelica nella cappella del castello di Stupava]*, in "Stupava" 1, 2005, 1, p.4, sulla scorta di un Rapporto conservato presso l'Archivio della Sovrintendenza dei Beni culturali della Repubblica Slovacca del 12/6/1956.

zona un piccolo complesso di edifici militari³. La maggior parte delle opere culturali del comune risale però ai secoli XVIII e XIX: la chiesa dei SS. Sebastiano e Rocco (1701); il Calvario (1714); la chiesa di S. Stefano, Re d'Ungheria (1767); la Curia della famiglia signorile sudtirolese dei Troyer de Aufkirchen S. Maria in Dobbiaco, successivamente finita nelle mani della famiglia Maurer von Kronegg proveniente dalla Carinzia; la sinagoga (1803). E si ricorda anche l'importazione di altari altoatesini, realizzati nelle fucine degli Stuffleser⁴. Il castello medievale di Pajštún, posto su un colle sopra la città, è ormai un ammasso di rovine dai tempi delle guerre napoleoniche. L'antico castello con fossato al centro del comune diventò invece un maniero signorile ai tempi del Rinascimento e nel tempo fu sottoposto a molteplici rifacimenti. Dopo la Seconda guerra mondiale ha acquisito la propria funzione di casa albergo per anziani e oggigiorno porta il titolo ufficiale di "Istituto di servizi sociali e struttura per anziani". E proprio nella cappella all'interno di questo edificio (non accessibile al pubblico) troviamo il torso della statua dell'angelo di Fantacchiotti, accostato ad una parete laterale e poggiato sul pavimento.

A partire dal 1867 il castello di Stupava divenne proprietà della famiglia Károlyi de Nagykároly (Carei). L'edificio fu acquistato dal conte Luigi Károlyi, allora 42-enne, dalla famiglia Pálffy-Daun de Erdőd (Ardud)⁵. L'acquisto era legato al suo matrimonio, poiché in quello stesso anno il conte Károlyi si sposò con la contessa Francesca Geraldina, detta Fanny, Erdődy de Monyorókerék et Monoszló (Eberau e Monoszló)⁶. Le nozze

3 I. Staník, V. Turčan, *Zum Untergangshorizont der römischen Station in Stupava*, in "Anodos. Studies of Ancient World" 1, 2001, pp.209-213.

4 Secondo gli annali della famiglia Stuffleser, nel 1907-1908 questa celebre bottega consegnò a Stupava l'altare principale, due altari laterali, la statua di S. Antonio con Gesù Bambino in braccio, la statua di S. Vendelino di Treviri, un presepe e un Crocifisso (altezza 160 cm.). Cfr. *Albo "Ungarn"*, Manoscritto Proprietà della famiglia Stuffleser, St. Ulrich/Ortisei. Si ringrazia la famiglia Stuffleser per aver reso accessibile il materiale.

5 Entrambi i titoli nobiliari (Carei e Ardud) fanno riferimento alle omonime città del comitato di Szatmár (Satu Mare), nella zona nord-occidentale dell'odierna Romania.

6 Luigi Károlyi (8/8/1825 Vienna - 2/12/1889 Palárikovo), era l'unico figlio del dottore in giurisprudenza Lodovico Carlo Károlyi (Vienna 5/9/1799-28/8/1863) e della nobildonna morava Ferdinanda Carolina Luisa de Kaunitz et Rietberg (Kounic e Rietberg) (20/4/1805 Napoli - 20/5/1862 Vienna), pronipote del celebre diplomatico, cancelliere di stato e protettore dell'Accademia dell'Arte di Vienna, il principe Wenzel Anton de Kaunitz et Rietberg. La moglie di Luigi, Franziska Gobertina Erdődy

furono celebrate a Vienna (città natale del conte) esattamente nel giorno del suo compleanno, l'8 agosto. Furono proprio i coniugi Károlyi a procurarsi la statua di Fantacchiotti e se la fecero portare fino alla cappella nel castello di Stupava.

Luigi e Fanny ebbero quattro figli: Ferdinanda, detta Nandine, che ricevette il nome di sua nonna⁷; Geraldina, che ricevette il nome di sua madre⁸; l'unico maschio Lodovico Lorenzo, erede del patrimonio⁹; e infine Sofia Anna¹⁰.

(24/10/1842 Praga - 12/8/1927 Stupava) era la figlia maggiore di Lodovico Erdődy (6/12/1814 Vienna - 30/4/1883 Kohfidisch, Burgenland) e di Johanna Constance nata Reimann/Raymann (5/9/1809 Praga - 8/11/1897 Stupava). Cfr. J. Kubik, *Familytree*, in *Geneanet* (<https://gw.geneanet.org/>). Vedi anche G. Prokešová e S. Prokeš, *Príspevok k histórii Stupavy: rod Károlyiovcov v Stupave 1867-1945*. [Articolo sulla storia di Stupava: la famiglia Károlyi a Stupava 1867-1945], Bratislava, MB-Polygraf, 2012.

7 Nandine Károlyi (4/9/1868 Stupava - 26/8/1955 Vienna) contrasse matrimonio a Budapest il 25 gennaio 1893 con un diplomatico e statista della Moravia, il conte Leopold Berchtold de Ungarschitz (Uherčice) (18/4/1863 Vienna - 21/11/1842 Peresznye/Prössing, oggi alla frontiera tra Austria e Ungheria). La loro sede era il castello di Buchlovce in Moravia. Ebbe tre figli: Luigi Sigismondo (21/4/1894 Buchlovce - 28/5/1977 Vienna), Adalberta Sigismonda (13/5/1895 Parigi - 16/1/1906 Waidhofen an der Ybbs, Bassa Austria) e Sigismonda Alessandra (14/4/1900 Buchlovce - 20/7/1979 Vienna). Rimasta vedova, *Nandine* si risposò a Vienna il 1° luglio 1944 con Henrik Höfflingen († 27/5/1963 Vienna).

8 Geraldina Károlyi nacque il 18/05/1870 a Vienna e morì il 16/05/1880 a Londra.

9 Lodovico Lorenzo Károlyi nacque il 10/8/1872 ad Heiligendamm (oggi maggiore frazione di Bad Doberan sul Mar Baltico) e morì il 23/5/1965 a Friesach, in Carinzia. Contrasse matrimonio a Budapest in data 4 marzo 1902 con Johanna, detta Hanna Széchényi de Sárvár-Felsővidék (14/10/1872 Nagycenk - 1/11/1957 Gmunden). I coniugi ebbero due figli: Alessandro Adalberto (17/1/1904 Stupava - 16/5/1988 Kohfidisch, Burgenland) e Alice Carlotta (26/5/1905 Palárikovo - 8/2/1981 Vienna). Il figlio sposò la baronessa Marta Maria Sennyey de Kissennyey (25/7/1918 Sátorajújhely - 29/8/2009 Vienna) ed ebbe due figli: Giuseppe (1/5/1942 Budapest) ed Elisabetta (20/10/1944 Bratislava). Giuseppe Károlyi si è sposato a Ginevra il 3 giugno 1982 con Caterina Lalive d'Epina (23/9/1949 L'Aia) ed ha tre figli: Elisabetta Marta (14/11/1983 Ginevra), Hanna Flavia (24/9/1986 Ginevra) e Alessandro Stefano (5/12/1989 Monaco di Baviera). Elisabetta Károlyi si è sposata a Vienna il 26 maggio 1977 con Ladislao Döry de Jobaháza (16/9/1945 Milano) ed ha un figlio, Alessandro Maria (18/3/1980). Fonte: <https://macse.hu/gudenus/mfat/fam.aspx?id=2387> (20/9/2020).

10 Sofia Anna Károlyi nacque il 25/7/1875 a Kirchfidisch nel Burgenland e morì il 4/10/1941 a Nagymágocs. Contrasse matrimonio a Budapest il 14 aprile 1896 con

Luigi Károlyi era un diplomatico della monarchia asburgica. Diede inizio alla propria carriera all'età di 19 anni, quando, nel 1845, fu inviato a Berlino con l'incarico di *attaché*. Partecipò a diverse missioni (Hannover, Berna, Roma) dove lavorò al fianco del conte Móric Esterházy (1807-1890). Dal 7/11/1851 al 20/7/1852 operò ad Atene¹¹. Dopo la morte del fratello Ladislao, deceduto il 23/6/1852 a Trieste all'età di soli 28 anni come ufficiale della marina austriaca, Luigi si ritirò per un po' in disparte. Tra il 1853 e il 1858 fu segretario dell'ambasciata austriaca a Londra. Tra il 1858 e il 1859 operò a Copenaghen e successivamente, dal 14/11/1859 al 12/6/1866, rimase circa sette anni a Berlino¹². Dopo di che si sposò. Soggiornava tra Stupava, Palárikovo¹³ e Vienna, spostandosi sicuramente anche tra le altre sue proprietà. Sia lui che i suoi parenti possedevano ingenti beni, palazzi a Budapest¹⁴ e manieri rurali negli odierni comuni di

Emerico Giorgio Károlyi de Nagykároly (10/1/1873 Macea, Romania - 24/7/1943 Nagymágocs), figlio del cugino di suo padre Tiberio. Ebbe sei figli: Tiberio Luigi (20/6/1897 Nygymágocs - 16/1/1905 Nagymágocs), morto precocemente ancora bambino; Francesco Giulio (21/5/1900 Nagymácsos - 10/4/1973 Seaton, Inghilterra); Vittorio Dionisio (26/4/1902 Nagymágocs - 16/12/1973 Seaton, Inghilterra); Giorgio Koloman (23/8/1903 Verchni Remeti, Ucraina - 16/5/1969 Lindau, Baviera); Maria Consuelo (10/4/1905 Cannes, Francia - 21/4/1976 Ginevra); Giulio Leopoldo (12/5/1907 Nagymágocs - 2/9/1942 Érd). La figlia Maria Consuelo contrasse matrimonio a Budapest in data 4/8/1927 con Nicola Horthy jr. (14/2/1907 Pola, Croazia - 28/3/1993 Lisbona, Portogallo).

Fonte: <https://macse.hu/gudenus/mfat/fam.aspx?id=4154> (21/9/2020).

- 11 Österreichisches Staatsarchiv (<https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=718>).
- 12 Per ulteriori informazioni si rimanda a L. Hengelmüller von Hengelvar, Ladislao, *Graf Alois Karolyi. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichisch-ungarischen Diplomatie*, in: "Deutsche Revue" 38, 1913, nr.2; R.B.Elrod, Richard, *Graf Alois Karolyi. Austria and the Venetian Question, 1860-1866*, in "Central European History" 4, 1971, 2 (giugno), pp.149-170; F.R. Bridge, *From Sadowa to Sarajevo. The Foreign Policy of Austria-Hungary, 1866-1914*. Vol. VI. London-Boston, Routledge, 1972.
- 13 Il castello di Palárikovo (comune precedentemente chiamato Slovenský Meder) fu acquisito da Alessandro Károlyi dalle figlie del conte Esterházy già nel 1734. Luigi Károlyi lo fece ricostruire nel 1866 (un anno prima di acquisire anche il castello di Stupava) secondo il progetto dell'architetto di famiglia Miklós Ybl/Nikolaus Eibl. Gli ultimi proprietari sono stati i coniugi Alessandro e Marta Károlyi (nota 9), che fuggirono il 1/4/1945 e vissero poi all'estero: Alessandro nel Burgenland e Marta, dopo il divorzio, negli Stati Uniti, dove sposò Russel Jones.
- 14 Un primo palazzo fu fatto edificare negli anni '30 del XIX secolo dal conte Giorgio Károlyi (28/3/1802 Vienna - 9/11/1897 Budapest), cugino di Luigi. Oggi si trova

Bôrka, Fehérvárcsurgó, Fót, Füzérradvány, Kőkapu, Parádsasvár, Vlčany, ecc.¹⁵. Nel 1878 Luigi Károlyi fu insignito del prestigioso titolo cavalleresco dell'Ordine del Toson d'oro; nello stesso anno, esattamente il 3 novembre, fu nominato ambasciatore a Londra. Nella capitale britannica rimase quasi dieci anni, fino al 20/6/1888¹⁶. A Londra, nella primavera del 1880,

al civico 16 della via chiamata "Károlyi utca" ed è sede del Museo Letterario Petőfi (Petőfi Irodalmi Múzeum). Un altro palazzo ancora fu invece fatto costruire dal conte Lodovico Károlyi, padre di Luigi. Fu progettato sempre dall'architetto Ybl nel 1863. Quello stesso anno Lodovico morì e i lavori furono portati a termine da Luigi nel 1879. L'edificio è situato all'indirizzo Pollack Mihály tér 10. Tra il 1921 e il 1944 venne affittato al Regno d'Italia, che aveva qui la propria ambasciata. Nel 1944 il palazzo fu devastato dalle fiamme; dopo il suo parziale rinnovo fu adibito a magazzino e locali amministrativi. Attualmente si prevedono lavori di ripristino.

- 15 Il castello di Bôrka fu acquisito da Emerico Károlyi (nota 10), genero di Luigi. Gli ultimi proprietari sono stati Maria Consuelo (nipote di Luigi) e suo marito Nicola Horthy jr. (nota 10). Il castello di Fehérvárcsurgó fu acquisito nel 1853 da Giorgio Károlyi (nota 14), poi dal suo figlio maggiore Vittorio (17/2/1839 Pest - 1/4/1888 Csurgó) e infine dal figlio più giovane Giulio (5/7/1837 Pest - 23/11/1890 Budapest). Il castello di Fót fu acquistato nel 1808 da Giuseppe Károlyi (Vienna 7/10/1768 - 4/4/1803) e da sua moglie Elisabetta, nata von Waldstein-Wartenberg (28/4/1769 Vienna - 3/1/1813 Pest). Nel 1821 fu ereditato dal loro figlio maggiore Stefano (zio di Luigi), che lo fece ricostruire secondo i progetti di Ybl. La fortezza di Füzérradvány, poi trasformata in maniero signorile, era proprietà della famiglia Károlyi fin dal 1686. Dal 1822 fu posseduto da tre fratelli: Stefano, Lodovico (padre di Luigi) e Giorgio. A partire dal 1827 divenne proprietà unica di un altro Stefano (zio di Luigi), per poi passare al figlio di quest'ultimo, Edoardo Károlyi (18/6/1821 Parigi - 28/2/1879 Budapest), che lo fece ricostruire secondo un progetto di Ybl. Il casale per battute di caccia di Kőkapu fu realizzato a cavallo tra il XIX e il XX secolo da Ladislao Károlyi (12/6/1859 Pest - 28/10/1936 Budapest), figlio del cugino di Luigi, Edoardo (menzionato sopra). I padroni del castello di Palárikovo (nota 13) possedevano anche la proprietà di Vlčany, dove avevano una curia. I terreni erano stati ceduti ad Alessandro Károlyi nel 1730 da parte di Domenico Andrea de Kaunitz et Rietberg, nonno di Wenzel Anton. Giuseppe Károlyi e sua moglie Elisabetta (menzionati sopra) furono anche donatori della chiesa locale. I costruttori del castello di Parádsasvár furono Giorgio Károlyi (nota 14) e sua moglie Carolina, nata Zichy (8/11/1818 Bratislava - 30/1/1903 Budapest). Il progetto fu realizzato dall'architetto Ybl nel 1882. Cfr. P. Ritoók, *Adalékok a fôti kastély építéstörténetéhez*, in *A fôti templom és a romantika építészete*, a cura di A. Buda e P. Ritoók, Budapest, Terc, 2007, pp.202-208; I. Szabó, *Tisícročná história rodu grófov Károlyi de de Nagykároly*. Bratislava, Du Bari, 2012; J.Sisa, *A magyar művészet a 19. században - Építészet és iparművészet*, Budapest, Osiris Kiadó, 2013.

- 16 https://pl.qaz.wiki/wiki/List_of_diplomatic_missions_of_Austria-Hungary

ebbe luogo però anche un evento tragico, ovvero la morte della figlioletta Geraldina, pochi giorni prima del suo decimo compleanno. Il conte fece portare la salma a Stupava per essere sepolta nella cripta della cappella del castello¹⁷. A quanto pare, la statua dell'*Angelo in preghiera* fu trasportata fin qui dalla cappella del castello di Palárikovo, dove fino ad allora fiancheggiava l'altare insieme ad un'altra statua di un angelo adorante. Non sappiamo però dove e quando egli si procurò originariamente la statua o le statue. All'epoca del prematuro decesso della piccola Geraldina, Fantacchiotti già non era più in vita (morì infatti nel 1877). A meno che dunque il conte Károlyi non le avesse acquistate precedentemente, risulta difficile sostenere che egli le ricevette direttamente dall'autore. Non è escluso che egli sia venuto in possesso della statua a Londra, dove Fantacchiotti aveva allestito un'esposizione come minimo già dall'anno della creazione della statua (1862). È possibile che il conte abbia prelevato la statua da un'altra parte, in qualche mercato di opere artistiche o magari da un collezionista. L'unico punto che possiamo escludere è la diceria secondo cui la statua ritrarrebbe la figlioletta del conte¹⁸; Fantacchiotti infatti portò a compimento l'opera in oggetto ben prima della nascita della bambina (1870) e inoltre si tratta

(30/9/2020).

17 Già i proprietari precedenti avevano sepolto i propri defunti nella cripta. Al tempo della morte della piccola Geraldina, negli anni '80 e poi anche '90 del XIX secolo, furono realizzati degli adattamenti al castello. A progettarli fu Artur Meining, anche se l'adattamento della cappella fu ancora una volta opera di Ybl. I lavori furono realizzati da alcune ditte di Bratislava: l'impresa edile Kittler e Gratzl, l'opificio produzione mattoni di Anton Durvay, l'officina del mastro ferraio artistico Viliam Marton e infine Pittel-Brausewetter, un'altra ditta fornitrice di materiali edili. Gli elementi artistici e artigianali furono forniti da alcuni maestri di Budapest. I lavori in pietra furono effettuati da István Antony e le finiture scultoree furono opera dell'atelier Szandház e Szabó. Ad occuparsi del giardino era invece il giardiniere Jakub Seifert. Cfr. Z. Zvarová, T. Reháčková, P. Buday, *Pamiatkový výskum kaštieľskeho parku v Stupave* [Ricerca sui beni culturali del parco del castello di Stupava], "Monument revue", 2, 2017, pp.7-12; M. Kemény, *Life and work of Miklós Ybl*, in: "Acta historiae artium", 55, 2014, pp.137-142.

Nel 1927 nella cappella del castello fu sepolta anche la madre di Geraldina, già vedova *Fanny*. Nell'aprile 1945 gli ultimi proprietari del castello, Lodovico Károlyi e sua moglie Hanna (nota 9) furono costretti a fuggire e trovarono una propria nuova dimora ad Altmünster, nei pressi di Gmunden (Bassa Austria). I loro beni furono confiscati, il castello di Stupava fu saccheggiato ed entrambe le tombe profanate. Nel 1947 il castello andò in preda alle fiamme.

18 I. Szabó, *Mederskí anjeli* 2009 cit., p.13, nota 2.

della replica di un'altra opera scultorea risalente al 1849.

Conosciamo la piccola Geraldina da un ritratto in cui appare seduta con una fotografia in mano, probabilmente appena prelevata da un album di famiglia. Il conte lo fece dipingere dal pittore berlinese Wilhelm Wider (1818-1884), che aveva in precedenza trascorso vent'anni della propria vita a Roma. Il quadro era appeso in una stanza al piano terra del palazzo dei Károlyi a Budapest¹⁹. In effetti il conte aveva già un proprio ritratto (eseguito nel 1859 da Miklós Barabás); tuttavia, nell'anno della morte della piccola Geraldina si fece ritrarre anche da Henrik Angeli, un pittore di origini italiane²⁰. Un'altra immagine del conte appare anche in un quadro di partecipanti al Congresso di Berlino, opera di Anton von Werner, direttore dell'Accademia dell'Arte di Berlino. Il conte Károlyi è il secondo da sinistra; il terzo da sinistra, accanto al conte, è il diplomatico italiano Luigi Maria Edoardo de Launay²¹.

Il racconto della statua dell'*Angelo in preghiera* inizia nel gennaio 1845 a Cincinnati, Ohio²². All'epoca Cincinnati era una cittadina fondata da poco

19 J. Bara, *Károlyi Alajos pesti palotájának belső kialakítása és gyűjteménye II*, "Ars Hungarica" 45, 2019, 1, pp.57-102 (ivi pp. 65-66). Si riporta che il ritratto è oggi proprietà di privati.

20 Henrik Angeli (8/7/1840 - 21/10/1925) nacque a Sopron (città sull'attuale confine tra Ungheria e Austria) dove suo padre Giuseppe era titolare di un'osteria. I suoi antenati provenivano da Venezia. Dopo gli studi a Vienna (presso Amerling), Düsseldorf (presso Leutze) e Monaco di Baviera (presso Piloty) divenne uno dei più apprezzati ritrattisti dell'aristocrazia europea. Fu anche a Parigi e nel 1871 visitò l'Italia. Soggiornava tra Londra, Berlino e Vienna. A partire dal 1876 iniziò ad insegnare presso l'Accademia di Vienna. Era una persona colta, galante e spiritosa. Fu insignito del titolo di cavaliere. Morì a Vienna. Un suo autoritratto si trova agli Uffizi. Una copia del suo ritratto del conte Luigi Károlyi si trova oggi in Moravia, presso il castello di Buchlovice, dove dimorava il genero del conte Leopold Berchtold e la figlia Nandine. Questa copia fu eseguita nel 1899, dieci anni dopo la morte del conte, da parte del pittore ceco Karel Žádník. Sulla copia si riporta «Nach H. Angeli Zádník 99» (olio su tela di dimensioni 158 x 104 cm; n. inv. BC06594a). Cfr. T. Tiner, *Soprontól a Buckingham-palotáig. Angeli Henrik, az európai uralkodóházak keresett portréfestője*, in "A Földgömb" 33, 2015, 299, pp.16-18. Secondo J. Bara, *Károlyi Alajos* cit., entrambi i ritratti del conte Luigi Károlyi, sia quello realizzato da Barabás sia quello di Angeli, fanno oggi parte di collezioni private.

21 La riunione finale dei partecipanti ebbe luogo il 13/7/1878. L'opera fu eseguita da Werner su committenza del comune. Ha dimensioni 360 x 615 cm e dal 22 marzo 2005 decora il Municipio di Berlino.

22 L'intero racconto fu elaborato, sulla base dei carteggi conservatisi, da parte dello scultore e storico dell'arte Theodore Gantz, di cui si veda *Odoardo Fantacchiotti: His*

più di cinquant'anni. Il toponimo si ispirava all'antichità, nello specifico al patrizio romano Lucio Quinzio Cincinnato. Nel 1819 si trasferì nelle vicinanze una famiglia di origini irlandesi di un agricoltore di nome Powers, insieme anche al figlio Hiram, allora quattordicenne, futuro scultore. All'età di 17 anni, Hiram iniziò a lavorare a Cincinnati, presso una fabbrica di orologi in legno e organi. Il giovane si recava presso il Western Museum, fondato da un appassionato francese, esperto di scienze naturali e pittore, Joseph Dorfeuille (1791-1840). Qui Hiram realizzava manichini di cera²³. Ad aiutare Powers a sviluppare la propria carriera fu la scrittrice di origini inglesi Fanny Trollope. Nel 1834 si trasferì a Washington D.C. e in seguito a Boston. Realizzava busti in argilla e in gesso. Nel novembre 1837, all'età di 32 anni, partì per l'Italia insieme alla moglie Elizabeth, nata Gibson, e due figli piccoli²⁴. In una lettera scrisse che lì avrebbe fatto meno fatica a portare avanti la famiglia, avrebbe avuto a che fare con modelli dal vivo e con un più approfondito studio dell'anatomia. Era vero che il marmo costava quanto in America, ma le maestranze addette alla sua lavorazione sarebbero state meno care. Si stabilì a Firenze, dove rimase fino al termine della sua vita. Il suo amico Horatio Greenough (1805-1852), anch'egli scultore americano, lo aiutò ad aprire un atelier. Pur non avendo una vera e propria formazione artistica, nel giro di poco tempo arrivò a poter chiedere ben 400 dollari per un busto (il doppio degli scultori italiani Bartolini o Pampaloni). L'atelier di Powers divenne una specie di "centrale" per la comunità americana²⁵. Powers dava lavoro a locali modellatori, incisori ed artigiani esecutori di calchi in gesso. Presso il suo atelier lavorava anche Odoardo Fantacchiotti. Nel 1840 Fantacchiotti divenne membro della *Società di San Luca* e insegnava all'accademia. Il 29/11/1849 fu addirittura eletto consigliere²⁶. Egli figura nei registri di lavoro di Powers fin dal 1841.

American Commissions, in *Due Secoli di Scultura Attraverso la Bottega Fantacchiotti-Gabrielli*, Firenze, Polistampa, 1995, pp.89-107.

23 *Artists in Ohio 1787-1900*, a cura di M.S. Haverstock, J.M. Vanse, B.L. Meggitt, The Kent State University Press, 2000, p.236.

24 Anche la moglie era di origini irlandesi. Contrassero matrimonio in data 1° maggio 1832. A Firenze nacque il loro figlio Preston (1843-1931), che divenne scultore. Per ulteriori informazioni si rimanda a *Hiram Powers a Firenze*, a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

25 Erano soliti recarsi lì lo scrittore Nathaniel Hawthorne e lo scultore Eugene Warburg, in precedenza schiavo a New Orleans, ed anche Greenough, che aveva il proprio atelier a pochi passi, cfr. *Hiram Powers a Firenze* cit.

26 <https://www.aadf.it/accademico/fantacchiotti-odoardo/> (2/11/2020); Th. Gantz cit., p.94.

Si occupava soprattutto di panneggi ottenendo risultati eccellenti. Fu, per esempio, autore del panneggio all'antica del *busto del senatore William Campbell Preston*²⁷. Powers attirò l'attenzione di tutti nel 1843 con la *statua della Schiava greca*, un'opera che fece il giro delle esposizioni americane e riscosse non pochi successi anche tra gli appassionati d'arte britannici²⁸.

Tra il 1841 e il 1845 a Cincinnati fu costruita una nuova cattedrale in stile *Greek Revival*, consacrata a S. Pietro in Vincoli. A dare il via ai lavori fu il vescovo John Baptist Purcell, di origini irlandesi. A sostenerlo c'era l'amico e celebre imprenditore, collezionista di opere artistiche e filantropo, Reuben Springer, che fornì sia supporto economico sia aiuto pratico nella realizzazione. Il vescovo Purcell e l'imprenditore Springer (accompagnati da Jacob Hoffner) si recarono personalmente a Firenze. Incontrarono Powers e ordinarono diverse statue: nello specifico Springer due busti e Hoffner una statua tombale. Il 31/1/1845 Springer scrisse da Roma a Powers chiedendo quanto potessero costare delle statue di due angeli inginocchiati in marmo bianco, rivolti l'uno verso l'altro, di altezza minima 5 piedi (152,4 cm.). Specificò che le statue sarebbero state poste sopra un altare, che potevano andare bene anche delle copie e che l'opera non doveva necessariamente essere chissà come lavorata. Il vescovo sapeva che a Carrara sarebbe stato possibile risparmiare, ma preferiva che le statue fossero realizzate presso l'atelier di Powers, sotto la supervisione di quest'ultimo. Non dovevano però venire a costare un prezzo esagerato²⁹. Già in precedenza i due si erano consultati a mezzo lettera circa le dimensioni degli angeli. Il vescovo chiese quanto costassero due angeli di dimensioni «normali». Powers rispose che gli angeli si facevano di grandezze talmente svariate che non capiva cosa il prelado intendesse per normali. Il vescovo allora gli rispose di prendere le due più graziose fanciulle di Firenze e di metter loro delle ali³⁰.

27 Th. Gantz cit., pp. 92-93. Il busto di Preston, in gesso, è esposto presso lo Smithsonian American Art Museum (SAAM) a Washington, D.C.

28 È una delle più celebri statue americane del XIX secolo. L'originale si trova presso il castello di Raby in Inghilterra; una versione in gesso, risalente al 1843, è oggi collocata presso lo SAAM di Washington, D.C., mentre ben quattro versioni in marmo (1846, 1847, 1850, 1866) sono esposte in altri musei americani. La statua ha ispirato diverse opere letterarie e musicali: vedi M. Droth, *Mapping "The Greek Slave"* e T. Barringer, *The Greek Slave sings*, entrambi in "Nineteenth century art worldwide" 15, 2016, issue 2 (summer).

29 Th. Gantz cit., p. 94.

30 *Cincinnati – The Queen City*, a cura di C. F. Gross, Chicago, S.J. Clarke Dub. Co., 1912, p. 441. L'autenticità di queste affermazioni è stata messa in discussione da

Il committente premeva un po' sul prezzo, ma non cedeva sulla qualità. In data 9/4/1845, Springer chiese a Powers se fosse davvero indispensabile realizzare il corpo e le ali con un solo ed unico pezzo di marmo. Se si poteva fare a meno, magari l'intera opera sarebbe stata più economica. E ancora, in caso di realizzazione delle ali mediante attacco di un pezzo esterno, Springer chiedeva se fosse stato possibile fare in modo che non si vedesse³¹. In data 5/7/1845 Springer scrisse a Powers da Parigi e gli chiese se aveva già pensato a quegli angeli. Menzionò che era stato a Genova a controllare un altare che doveva partire per l'America. Il 13/11/1845, con una missiva indirizzata a Powers, il vescovo confermò l'ordine di due *Angeli adoranti* inginocchiati, in marmo bianco e a grandezza naturale. Rammentò che i coniugi Springer gli avevano detto che v'erano diversi modelli da cui poter trarre ispirazione per la realizzazione, per esempio le statue di Michelangelo a Bologna, ma in ogni modo la scelta finale sarebbe stata quella dell'autore. Il prezzo non avrebbe dovuto superare 3.000-4.000 dollari ad angelo; e andava bene che le ali fossero realizzate con un altro pezzo di marmo. Il prelado aggiungeva che per i basamenti, di altezza 8 piedi (243,84 cm.), si sarebbe potuto procurare del marmo americano, ma se l'autore riteneva che dovevano essere dello stesso materiale della statua, allora non ci sarebbe stato alcun problema. In quel caso sarebbe stato disposto a pagare 5.000 dollari ad angelo, compreso il piedistallo. Altra informazione contenuta nella missiva: se proprio Powers non fosse stato in grado di realizzarle da sé, allora che venissero pure eseguite da qualcun altro, ma sotto la supervisione del maestro. E infine il prelado sottolineava che gli avrebbe fatto molto piacere collocare gli *Angeli* nella loro sede di destinazione entro il 1° agosto, festa del santo patrono della chiesa³². Il 26/1/1846 Springer informava Powers che aveva chiesto al vescovo di farsi fare uno schizzo di quello che si aspettava e che lo avrebbe recapitato insieme al disegno del progetto dell'intero altare. Scriveva che era possibile fare gli angeli anche ad 800 o 1.000 dollari l'uno; non v'era bisogno che fossero completamente rifiniti, ma bastava completare le linee dei contorni. In data 19/8/1846 il vescovo faceva sapere a Powers che Springer e gli altri amici insistevano affinché gli angeli fossero di marmo di prima qualità, o al massimo seconda, ma senza

Wunder, poiché non le ha trovate nel carteggio preservatosi: vedi R.P. Wunder, *Hiram Powers: Vermont Sculptor, 1805-1873*, vol. II: *Catalogue of Works*, Newark, University of Delaware Press, London and Toronto, Associated University Press, 1998, p.231.

31 Th. Gantz cit., p. 94.

32 Ibidem, p. 96.

difetti e vene scure e che 1.350 dollari sarebbero stati più che sufficienti. In data 11/10/1846 Powers rispose che per le figure ci volevano circa 6 piedi (182,88 cm) di marmo e che il marmo di prima qualità era assai costoso; per ciascuna figura ci sarebbero voluti 300-400 dollari, più altri 500 per il lavoro degli operai. Powers spiegò che l'artista da lui contattato prendeva dai 200 ai 300 dollari per busto e che ciascuna delle statue in oggetto valeva circa tre busti, precisando che Fantacchiotti era uno dei migliori scultori di Firenze. Faceva il professore all'accademia ed era bravissimo nei panneggi. Non era stato facile convincerlo ad accettare un ordine così grande ad un prezzo così basso e per questo Powers aveva rinunciato alla propria provvigione. Il progetto lo pagò lui stesso a Fantacchiotti, di propria tasca. Ricordava anche che non era possibile proseguire senza ulteriori istruzioni, poiché non esiste un marmo di seconda qualità senza difetti e senza vene. Il marmo puro non può essere di seconda qualità. Per farla breve, era impossibile... L'ordine fu accettato con la speranza che avrebbe fatto un po' di pubblicità in America e che avrebbe apportato ulteriori commesse. L'artista faceva altresì sapere che il modello di uno degli angeli era praticamente pronto ed era riuscito benissimo; il panneggio era complesso e presentava delle sottili composizioni nelle pieghe. Il 9/11/1846 Springer scriveva che per collocare gli angeli sull'altare era necessario usare marmo di qualità superiore e che era pronto ad inviare il denaro. Il 21/3/1847 Springer ammetteva che la sospensione dei lavori era stata causata da lui stesso, perché pensava che esistessero diversi tipi di marmo di prima qualità e di marmo di seconda qualità. L'altare era stato fatto con marmo di seconda qualità con vene scure e ci si era resi conto che quel tipo di materiale non sarebbe stato adatto per le statue³³. Nelle altre lettere del 1847 e 1848 si discuteva dei pagamenti per gli *Angeli*. In una di queste lettere si riporta che il vescovo aveva sentito che il primo *Angelo* era già stato imbarcato. In data 5/9/1849 Powers scrisse al vescovo che il secondo *Angelo* era quasi pronto, ma che Fantacchiotti aveva problemi alla schiena, augurandosi che sarebbero passati presto. Il 28/10/1849 Powers annunciava al vescovo che era stato finalmente quasi terminato anche il secondo *Angelo*; ci voleva ancora un mese circa e l'opera sembrava ancora più bella della prima. Fantacchiotti aveva davvero superato sé stesso³⁴. In data 9/2/1850 Powers scrisse al vescovo che il secondo *Angelo* era stato

33 Ibidem, pp.97-98, 100.

34 Ibidem, p.101.

imbarcato a Livorno e che, mentre il vescovo avrebbe letto quella lettera, l'*Angelo* si sarebbe trovato già in pieno Atlantico. Il conto di Fantacchiotti era stato pagato ed erano rimasti anche 15-20 dollari per lui; avrebbe ancora dovuto verificare i conti e avrebbe fatto sapere. Powers aggiungeva anche che Fantacchiotti si era impegnato al massimo, che era davvero una persona corretta e un artista eccezionale che sicuramente meritava di essere raccomandato anche altrove. Infine ricordava anche vari problemi che si erano verificati con la spedizione: l'*Angelo* era già pronto e imballato nella cassa, ma mancava la nave; poi, all'arrivo della nave, la statua non venne caricata; alla fine dovettero inviarla su ferrovia fino a Livorno per fare in tempo ad imbarcarla sul transatlantico britannico "The Hound"³⁵.

L'*Angelo in preghiera* e l'*Angelo adorante* di Fantacchiotti furono posti ai fianchi dell'altare maggiore del Santissimo Sacramento, of *Blessed Sacrament*, presso la cattedrale di Cincinnati e lì rimasero fino al 1955. Dopo i lavori di ricostruzione della chiesa furono trasferiti altrove e sistemati sull'altare della chiesa di S. Teresa d'Avila nel quartiere di Price Hill. Quando all'inizio degli anni '60 fu edificata la nuova chiesa, le opere vennero depositate in un magazzino e furono riscoperte solo nel 1998 da Theodore Gantz, che iniziò a dedicarsi alla loro storia. L'arcivescovo Daniel Edward Pilarczyk (1934-2020) le ha infine donate al Cincinnati Art Museum, dove sono attualmente conservate³⁶.

Il torso dell'*Angelo in preghiera* di Stupava è una replica d'autore, eseguita da Fantacchiotti dopo più di un decennio. Rifece il secondo dei due *Angeli* inviati a Cincinnati. Non disponiamo di maggiori informazioni sulle

35 Ibidem, p.102. Il carteggio di Powers è conservato presso lo SAAM a Washington, D.C.

36 *Angelo in preghiera*, 1848, marmo, 138,4 x 66 x 88,9 cm., Cincinnati Art Museum, inv. 1998.59; con indicazione sullo zoccolo in alto «Odoardo Fantacchiotti faceva in Firenze / l'anno 1848», e con una parte di un verso di un salmo sul lato dello zoccolo (Salmo 17, 1) «Intende deprecationem meam» (= porgi orecchio alla mia preghiera); *Angelo adorante*, 1849, marmo, 137 x 63,5 x 88,9 cm., Cincinnati Art Museum, n. inv. 1998.60; con indicazione sullo zoccolo in alto «Odoardo Fantacchiotti faceva / in Firenze l'anno 1849». *Cincinnati Art Museum to receive gift of two adore marble angels*, in: "Record Herald" 6/11/1998. La notizia di un loro imminente restauro nel 1999 apparve sul quotidiano "Delhi Press" 4/11/1998. L'importo preventivato per il restauro (20.000-30.000 dollari) fu specificato sul "St. Teresa of Avila Newsletter" da padre Larry R. Tharp nella settimana 14-20/9/1998. Durante il periodo del restauro (realizzato a Philadelphia), furono eseguiti dei calchi per la chiesa di S. Teresa d'Avila, vedi *Cincinnati museum receives gift of angels*, "Times Leader", 8/11/1998.

circostanze della realizzazione della replica. Sappiamo però che le statue di personaggi angelici classicisticamente linde e pacate divennero uno dei tratti distintivi della produzione di Fantacchiotti negli anni '40 e '50 del XIX secolo. Nel gruppo di statue di angeli (come quelle di Cincinnati e Stupava) figurano altre due opere simili realizzate per la clientela fiorentina: l'*Angelo della religione* del monumento a Michele Giuntini, presso la Cappella Giuntini nella chiesa di S. Giuseppe, e l'*Angelo del giudizio* presso il cimitero della Misericordia di Pinti.

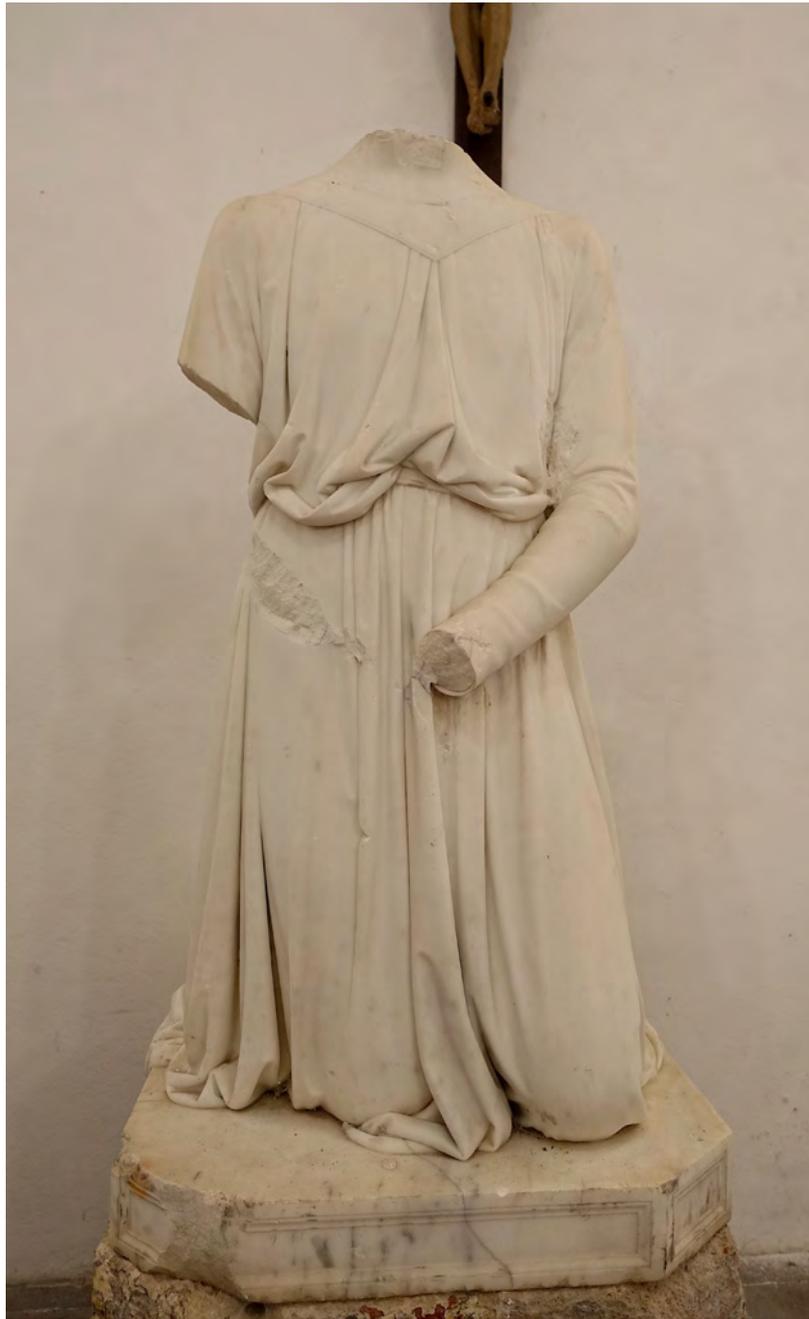


fig.1. Odoardo Fantacchiotti, Angelo adorante, marmo, 1862, Stupava (Slovacchia), Cappella del Castello, oggi Istituto di Servizi sociali struttura per anziani (foto di Marta Heruková)



fig.2. Odoardo Fantacchiotti, Angelo adorante, particolare, marmo, 1862, Stupava (Slovacchia), Istituto di Servizi sociali struttura per anziani (foto di Marta Heruková)



fig.3. Odoardo Fantacchiotti, Angelo adorante, particolare, marmo, 1862, Stupava (Slovacchia), Istituto di Servizi sociali struttura per anziani (foto di Marta Heruková)



fig.4. Odoardo Fantacchiotti, Angelo adorante, particolare, marmo, 1862, Stupava (Slovacchia), Istituto di Servizi sociali struttura per anziani (foto di Marta Heruková)

Influenze toscane in Scozia: Charles Heath Wilson, William Stirling Maxwell, Odoardo Fantacchiotti e il memoriale di Lecropt al crocevia tra Glasgow e Firenze

Enrico Sartoni

Quando Odoardo Fantacchiotti morì, nel giugno del 1877, aveva appena concluso la sua ultima grande e prestigiosa commessa estera: il memoriale della famiglia Stirling a Lecropt, una *parish* della Scozia centrale in prossimità dell'avita dimora dell'omonimo casato (Cat.143).

Nonostante il successo internazionale del linguaggio verista negli anni che seguirono l'unità d'Italia, ben rappresentato dal figlio di Odoardo, Cesare, l'eco e l'apprezzamento per il purismo e per gli stilemi Quattrocenteschi, specie in una parte della committenza, rimasero vivi, mantenendo per l'Italia e per Firenze una attenzione che trovava consonanza tra ambiente e artisti che vi operavano. L'apprezzamento per l'esecuzione e per linguaggio di un'arte pura, seppur temperata dalla consapevolezza contemporanea, realizzata nel luogo in cui essa stessa si era disvelata molti secoli prima, favorì una schiera di artisti tra cui nella scultura, per capacità e profondità di sentimento, si distingue Odoardo Fantacchiotti. Una nutrita serie di studi, specialmente condotti da Lia Bernini¹ con lo stimolo di Valentino Moradei Gabbrielli, hanno riportato la giusta attenzione sullo scultore toscano che rinnovellò, nel secondo Ottocento, la fama che era stata di Canova e che Fantacchiotti apprese dai suoi maestri Stefano Ricci e Aristodemo Costoli. La scelta di Firenze quale capitale provvisoria del giovane Regno d'Italia, inoltre, sospinse ancor più le commesse per la ritrattistica nobiliare privata consegnando a Odoardo le richieste di plasmare volti per casa Savoia (Cat.121), per la famiglia Ricasoli (Cat.115) e per la famiglia Temple Leader. Sul piano internazionale la fama di Fantacchiotti, ben conosciuta

1 L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti, scultore amato dagli inglesi*, in "Artista. Storia della critica d'arte in Toscana" 1990, pp.96-103; Eadem, *Odoardo Fantacchiotti*, in *Due secoli di scultura attraverso la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli* Firenze, Polistampa, 1995, pp.11-29; Eadem, *Eugenio di Carignano in visita allo studio di Odoardo Fantacchiotti nel 1868*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, a cura di C. Frulli e F. Petrucci, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017, pp.413-139; Eadem, *Insegnamenti canoviani nell'opera di Odoardo e Cesare Fantacchiotti, scultori fiorentini*, in "Studi neoclassici" 2017, pp.81-89.

nel mondo anglofono grazie agli anni trascorsi nello studio dello scultore Hiram Powers, fu rilanciata negli anni Sessanta con l'affidamento (1861) e l'esecuzione (1869) del progetto per il mausoleo di Luigi Cherubini per il Pantheon della basilica di Santa Croce (Cat.114). Lo scultore fiorentino fu allora definito tra i più illustri artisti del suo tempo da Baldassarre Gamucci i cui entusiastici giudizi furono riportati in lingua inglese nel 1874 da Edward Bellasis nel volume dedicato alla vita del musicista².

Il 1869, oltre all'inaugurazione del monumento Cherubini di Fantacchiotti, segnò anche l'arrivo a Firenze di uno dei due protagonisti dell'ultima grande impresa di Odoardo: l'architetto scozzese Charles Heath Wilson. Wilson in patria fu uno dei più controversi professori e teorici dell'arte del suo tempo³. Il padre Andrew (1780–1848) era stato un artista paesaggista e un mercante d'arte⁴, a lungo residente in Italia (attorno agli anni Trenta dell'Ottocento nell'area di Genova), che si era successivamente impegnato anche nell'educazione attraverso il programma di promozione dell'arte applicata all'industria sviluppato in Scozia fin dalla metà del Settecento sulla spinta del rinnovamento dovuto all'unione con la Gran Bretagna⁵. Andrew aveva successivamente promosso la carriera del figlio Charles educato in Italia (risale al 1831 la testimonianza del viaggio

2 E. Bellasis, *Cherubini memorials illustrative of his Life*, London, Burns and Oates, 1874, pp.373-374; cfr. B. Gamucci, *Intorno alla vita e alle opere di Luigi Cherubini Fiorentino ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce. Cenni Biografici*, Firenze, Barbera, 1869.

3 Su Charles Heath Wilson si veda *Missionary of Art. Charles Heath Wilson 1809-1882*, a cura di G. Rawson, Glasgow, Foulis Press, 2000. Cfr. anche J. L. Caw, *Wilson Charles Heath*, in *Dictionary of National Biography, 1885-1900*, 62, London, Smith, 1900, pp.86-87; J. Halsby, *Scottish Watercolours, 1740-1940*, London, Batsford, 1986, pp.83-84; G. Fairfull-Smith, *Wilson Charles Heath*, In *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, *ad vocem*.

4 Sull'attività di Wilson come mercante a Genova cfr. H. Brighstocke, *William Buchanan and the 19th century Art Trade. 100 Letters to his Agent in London and Italy*, s.l., Paul Mellon Center, 1982, pp.443-453. Andrew lavorò per conto di Archibald Campbell, di Robert Peel, di James Erskin of Torrie trattando la vendita di quadri come ad esempio quelli che oggi si trovano alla National Gallery of Scotland: Van Dyck *La famiglia Lomellini* (NG 120) e Jacopo Bassano *L'adorazione dei Magi* (NG 100).

5 A. Kondo, *Scottish Challenge in Design Education. The Trustees Drawing Academy's Pedagogical Vision for Post-Union Scotland*, in "The Journal of Asian Conference of Design History and Theory", 2017, pp.63-75.

condotto con l'abate toscano Paolo Pifferi⁶) riuscendo a imporlo nella *School of Design* di Edimburgo dove collaborò inizialmente (nel 1837 fu nominato direttore della Classe di "Ornament e Design") con Willian Dyce⁷, un pittore che era stato influenzato dal linguaggio di Friedrich Overbeck e dei Nazareni tedeschi residenti a Roma⁸. Wilson, al contrario di Dyce definito avvocato di un "modern pattern workshop", ebbe un carattere intransigente tanto da essere giudicato da alcuni storici un <<fanatical historicist [...] devotee of Ancient and Renaissance Art>> che proponeva agli studenti soltanto lo studio attraverso la riproduzione di ornamenti italiani e romani⁹ trovando tuttavia consonanza nell'allora Council of the Trustee tra cui i più influenti membri vi erano l'allievo di Canova Sir Richard Westmacott, l'architetto Charles R. Cockrell e quindi il pittore George Richmond¹⁰. All'arte italiana e all'Italia, sua patria d'elezione, Charles Heath Wilson dedicò nel 1840 una vasta conferenza, poi edita nell' "*Edinburgh New Philosophical Journal*"¹¹. Wilson riteneva che il sistema accademico italiano non avesse prodotto alcun pittore degno di nota, così come per la pittura a fresco, il cui primato era passato ai tedeschi, l'incisione aveva vissuto una nuova stagione con Morghen ed aveva, secondo Wilson, buoni allievi nella traduzione dei quadri storici, ma non dei paesaggi, mentre l'espressione italiana che più meritava attenzione era quella della scultura. Wilson riconosceva a Canova il valore dell'eccellenza e fissava nella scuola romana la più importante, mentre per la scultura classica professava una particolare predilezione per quella fiorentina del Quattrocento specie per le porte del

6 P. Pifferi, *Viaggio antiquario per la via Aurelia da Livorno a Roma con disegni analoghi di Carlo H. Wilson*, Roma, s.n., 1832.

7 W. Dyce, Ch. Heath Wilson, *Letter to Lord Meadowbank, and the committee of the Honourable Board of Trustees for the Encouragement of Arts and Manufactures, on the best means of ameliorating the arts and manufactures of Scotland in point of taste*, Edinburgh, Constable, 1837.

8 S. Macdonald, *The History and philosophy of Art Education*, Cambridge, The Luttworth Press, 2004, pp.76-78.

9 Ch. Heat Wilson, *Descriptive Catalogue of the casts from antique statues in the Trustees*, Edinburgh, Neill and Company, 1839.

10 S. Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, London, University of London, 1970, p.88.

11 Ch. Heat Wilson, *Brief observations on the state of the arts in Italy, with a short account of Cameo cutting, Mosaic Work, Pietra Dura and also of some of the Domestic Arts and Mechanical Contrivances of the Italians*, in "The Edinburgh New Philosophical Journal" 1841, vol. 30, n. 59, pp.90-110.

Battistero del Ghiberti. Undici anni più tardi dalle colonne del “*The Art Journal*” in un articolo dedicato agli studenti che avessero manifestato il desiderio di viaggiare in Italia metteva in guardia dal trarre ispirazioni dalle correnti naturaliste che stavano crescendo nel Paese mediterraneo, così come in Francia, elogiando, tuttavia, il sistema d’insegnamento dell’Accademia fiorentina¹². E’ in questo contesto culturale che probabilmente maturò la predilezione di Heath Wilson per il linguaggio di Fantacchiotti. Wilson ebbe successivamente una brillante (e difficile¹³) carriera come Direttore della School of Design di Somerset House (1843-1848)¹⁴ quindi delle scuole provinciali “Branch Schools” e fu Head Master della Branch School in Glasgow fino al 1864¹⁵. La sua fortuna, ricordata ancora da Francis Haskell¹⁶, è legata anche agli studi michelangioleschi e ad un importante volume in lingua inglese edito 1876¹⁷ in cui, assieme alla traduzione delle ricerche effettuate dal direttore delle Gallerie degli Uffizi Aurelio Gotti¹⁸, presentò nuovi documenti e problemi michelangioleschi ampiamente ripresi da John Addington Symonds nel 1893¹⁹. Il volume di Wilson era dedicato, con una splendida cornice architettonica disegnata dallo stesso, a Sir Stirling Maxwell, *Baronet e Cancellor* dell’Università di Glasgow. E’

12 Ch. Heath Wilson, *Suggestions to Students of Art about to visit Italy with remarks upon Education in Art*, in “The Art Journal” 1851, December, pp.309-312.

13 Cfr. *School of Design scandal*, in “The Glasgow Satirist” 1848, December 2, n.10, pp.74-75.

14 L’attività di direttore è rilevabile anche in *Minutes of the Council of the Government School of Design. December 1836 to April 1844*, London, Clowes, 1849 e *Minutes of the Council of the Government School of Design. May 1844 to April 1846*, London, Clowes, 1846.

15 “Hood’s Magazine” 1848, pp.568-569; G. Fairfull-Smith, *Art and Design Education in Glasgow in the 18th and 19th Centuries*, in “Journal of the Scottish Society for Art History” 1999, 4, pp.9-16; G. Rawson, *The Glasgow Government School of Design, 1845-1853*, in “Journal of the Scottish Society for Art History” 1999, 4, pp.18-25; cfr. anche H. Ferguson, *Glasgow School of Art. The History*, Glasgow, Foulis Press, 1995, pp.35-36.

16 F. Haskell, *Arte e Linguaggio della Politica e altri saggi*, Firenze, SPES, 1978, pp.175-176.

17 Ch. Heath Wilson, *Life and Works of Michelangelo Buonarroti. The life partly compiled from that by the commend. Aurelio Gotti*, London, Murray, 1876.

18 A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l’aiuto di nuovi documenti*, Firenze, tipografia della Gazzetta d’Italia, 1875.

19 J.A. Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence*, London, Nimmo, 1893.

nell'interessante intreccio di rapporti e nelle convinzioni storico artistiche di Wilson e di Stirling Maxwell che nacque l'impresa dei monumenti scozzesi affidati a Fantacchiotti.

I rapporti tra William Stirling Maxwell e Charles Heath Wilson avevano radici nella Glasgow degli anni Quaranta dell'Ottocento. La città scozzese ebbe in quel tempo un rilevante sviluppo industriale e commerciale, superando la popolazione e l'influenza di Edimburgo e divenendo la seconda città dell'Impero. La mutata sociabilità e le nuove esigenze degli abitanti permisero a Heath Wilson di sviluppare ampi progetti incentrati sull'unione tra arte, manifattura e architettura volti ad educare il gusto di una città composta da persone considerevolmente più ricche che in passato. Heath Wilson ebbe anche un importante ruolo nell'allestire gallerie d'arte come la collezione di Archibald McLellan, che nel dicembre 1855 fu in parte acquistata dalla città per fondare il primo museo civico della Gran Bretagna, ma è nell'anno successivo, il 1856, quando Heath Wilson fu segretario e animatore della commissione per la realizzazione di nuove vetrate nella cattedrale di Glasgow che instaurò una forte relazione con William Stirling (poi Stirling Maxwell). Il progetto delle vetrate nasceva come ultima sezione del restauro della cattedrale ed era stato ideato per conciliare la proposta di una committenza artistica contemporanea con la storicità dell'esecuzione. Gli esiti tuttavia furono assai controversi sia per l'introduzione di vetrate istoriate all'interno di una chiesa protestante, sia perché la loro realizzazione fu affidata ad artisti non britannici (i Königlische Glasmalereianstalt che portavano con sé l'aura della fondazione da parte dell'illuminato Ludovico di Baviera e forti influssi nazareni)²⁰, decisione condivisa pienamente tra Heath Wilson e Stirling.

William Stirling era tra i notabili più ricchi ed influenti dell'area di Glasgow. Nato nel 1818 nelle vicinanze della città, a Kenmure House, era figlio di Archibald Stirling di Keir e Cawder (1769-1847) e di Elisabeth Maxwell, terza figlia del settimo baronetto di Pollok, Sir John Maxwell. Grazie all'agiatezza familiare dovuta alla partnership in alcune imprese commerciali tra Scozia e Giamaica²¹ dove possedevano piantagioni di zucchero coltivate da schiavi (il padre Archibald per quasi un ventennio visse

20 S.J. Rush, *The Cathedral as Art Gallery*, in *Missionary of Art*, cit., pp.57-75.

21 Cfr. A.L. Karras, *Sojourns in the Sun. Scottish migrants in Jamaica and the Chesapeake, 1740-1800*, Ithaca Cornell, 1992, pp. 142-143. Una risorsa di informazioni è anche il progetto "Centre for the Study of the Legacies of British Slavery" dell'University College di Londra <https://www.ucl.ac.uk/lbs/> alle voci sulla famiglia Stirling.

nei possedimenti di Hampden e Frontier), William fu educato privatamente, studiò al Trinity College di Cambridge dove nel 1839 conseguì il titolo di Bachelor cui seguì il grand tour in Germania Svizzera, Francia e Italia. Raggiunse quindi il titolo di Master of Arts nel 1843 dopo aver trascorso tre mesi di studio in Spagna e, a seguito di un secondo viaggio nel paese iberico nel 1845, pubblicò nel 1848 la sua opera più celebrata: *Annals of the Artists of Spain*. I suoi Annals, consacrati alla memoria del padre, furono i primi volumi concepiti nel mondo anglosassone dedicati all'espressione artistica spagnola con metodo storiografico e furono inoltre il primo libro d'arte al mondo ad essere accompagnato da un corredo di illustrazioni fotografiche, realizzate dall'assistente di William Henry Fox Talbot, Nicolaas Henneman²². William, la cui opera è oggetto di un ventennio di indagini particolarmente approfondite da parte di Hilary Macartney²³, fu un pioniere negli studi e nella promozione dell'arte spagnola²⁴ così come il suo amico Richard Ford²⁵. Durante gli anni 1840 e 1850 (secondo viaggio in Spagna del 1849 per preparare l'approfondimento su Velazquez) Stirling raccolse la sua collezione di arte iberica che divenne, in breve tempo, la più estesa ed importante in Gran Bretagna. Collezionò inoltre numerosi

-
- 22 H. Macartney, *William Stirling and the talbotype volume of the Annals of the Artists of Spain*, in "History of Photography" 2006, 30, 4, pp.291-308; Eadem, *Experiments in photography as the tool of art history, no. 1: William Stirling's Annals of the Artists of Spain (1848)*, in "Journal of Art Historiography" 2011, 5, pp.1-17; Eadem, *Faith in facsimile? The invention of photography and the reproduction of Spanish art*, in "Art in Translation" 2015, 7, 1, pp.95-122.
- 23 H. Macartney, *The Reproduction of Spanish Art: Hill and Adamson's calotypes and Sir William Stirling-Maxwell's Annals of the Artists of Spain*, in "Studies in Photography" 2005, pp.16-23; Eadem, *William Stirling and the Talbotype volume of the Annals of the Artists of Spain*, in "History of Photography" 2006, 30, 4, pp.291-308. Sull'intera vicenda cfr. *Copied by the Sun: Talbotype Illustrations to the "Annals of the Artists of Spain" by Sir William Stirling Maxwell*, a cura di H. Macartney e J.M. Matilla, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.
- 24 H. Brigstoke, *El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña*, in *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro*, Londres, Apelles, 1999, pp.5-25; H. Macartney, *Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art*, in "Espacio, Tiempo y Forma" 1999, VII, 12, pp.287-316; Eadem, *La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow*, in "Goya" 2002, n. 291, pp.345-356.
- 25 Cfr. I. Robertson, *Richard Ford, 1796-1858 hispanophile, connoisseur and critic*, Norwich, Russel, 2004; H. Macartney, *Stirling, Ford, and nineteenth-century reception of Goya: The case of the Santa Justa and Santa Rufina: 'abomination' or 'appropriate composition'?*, in "Hispanic Research Journal" 2007, 8, 5, pp.425- 444.

oggetti d'arte e libri, impegnandosi fortemente per l'incremento delle arti e cogliendo il valore della tradizione, concezioni che rivolse anche nella sua carriera politica come membro del parlamento nella fazione conservatrice (1852) con la considerazione, tuttavia, di essere un indipendente. Il suo impegno per l'educazione superiore gli fece raggiungere nel 1863 la carica di Rettore dell'Università di St. Andrews, nel 1871 di quella di Edimburgo e nel 1875 Cancellor di quella di Glasgow. Nel 1865 ebbe in eredità, per la morte dello zio John Maxwell, seppur con le limitazioni imposte dalla patente del 1707, il titolo di nono Baronetto di Pollock, un titolo di lunga data nel Baronetage of Nuova Scotia, istituito nel 1682. Stirling Maxwell inoltre fu un *trustee* del British Museum e della National Gallery e gli venne assegnato, evento straordinario per un commoner, il titolo di Cavaliere dell'Ordine of the Thistle.

La famiglia Stirling risiedeva fin dal 1448 nella proprietà di Keir a Dublane, a circa 30 miglia da Glasgow, il cui maniero fu più volte ristrutturato dall'inizio del XIX. William, erede nel 1847 dei possedi di Keir, alienò nel 1852 i possedimenti caraibici di Hampden e riadattò la casa (1849-1861) costruendo al posto della vecchia sala una biblioteca con i suoi stessi progetti e la collaborazione di Alfred Jenoure e David Bryce, mentre ai giardini lavorò James Niven (organizzati secondo il metodo olandese dell'orticoltura ornamentale). Nella casa di Keir fu disposta la grande collezione, precocemente censita anche nel volume del 1857 sulle raccolte inglesi²⁶, che fu descritta: <<filled to excess with pictures, statuettes, books, cabinets, and rich marquetry furniture of every possible description>>²⁷. Il proprietario in ogni stanza aveva inserito oggetti derivanti dai suoi viaggi e dal suo gusto in cui anche l'Italia e Firenze, fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, avevano rilievo: <<sculptured marble from Italy, the glowing canvas of Spain, the rich garniture of Florence>>²⁸.

La riscoperta e rivalutazione della tradizione in William coincise anche con il pensiero religioso. Riorganizzò così, in consonanza con i fasti scozzesi celebrati dal popolarissimo e ammirato Walter Scott, il vecchio cimitero di

26 G.F. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, London, Murray, 1857, pp.448-453.

27 P.R. Drummond, *Perthshire in bygone days. One hundred biographical essays*, London, Whittingham, 1879, p.72.

28 Ch. Roger, *A week at Bridge of Allan comprising an account of the Spa and a series of six excursion to the interesting scenery of Central Scotland*, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1853, p.263.

Lecropt, nell'omonima *parish* (parrocchia) in cui aveva sede Keir House, ormai ricompreso nella tenuta familiare, piantumando alberi, disegnando in stile romantico strade contornate da siepi: <<Here is the *beau ideal* of a peace of sepulture - scriveva una guida dell'epoca - solitude is blended with sweetness; the romantic with the beautiful; and the emblem of morality with symbols of eternity>>²⁹. Durante questi interventi William decise anche di realizzare un primo memoriale, precedente a quello commissionato a Fantacchiotti, per la sorella Hannah. Applicando le idee che lo avevano reso protagonista di un forte impegno culturale contro l'introduzione e l'uso degli obelischi di stile egizio³⁰ (in Scozia nella prima metà dell'Ottocento erano stati eretti il Nelson Monument, il Blantyre Monument, il Political Martyrs' Monument e anche privati monumenti come il Mercer Obelisk), William fece realizzare una croce celtica sul modello di quelle dell'Isola di Iona, a imitazione dei primi centri di irradiazione religiosa della Scozia ed in linea con la Chiesa riformata. La croce fu posta nel braccio nord del cimitero e alla base vi fece applicare una lastra in ottone con versi poetici incisi da lui ideati. Ancora un'altra ne fece erigere per la sorella Elisabeth (1822-1845)³¹ probabilmente su disegno dello stesso Stirling Maxwell come testimoniano le lettere alla base di una di esse <<W[illiam] S[tirling] del[ineavit] 1852>>.

La volontà di celebrare il successo raggiunto dalla famiglia era tuttavia iniziata con lo zio di William, James Stirling (1766-1831) di Keir e Cawder che nel 1793 aveva ereditato le fortune del padre William (1725-1793) tra cui la tenuta di Keir e le proprietà che erano state acquisite in Giamaica³². James per migliorare la tenuta di Keir nel 1809 chiese di permutare sette acri di terreno (parte della sua proprietà di *Knockhill*) con parte delle proprietà pianeggianti della chiesa di Lecropt di cui egli stesso era Patron and principal Heritor³³. James Stirling, effettuata la permuta, si sarebbe inoltre impegnato per la ricostruzione della casa della locale

29 Ivi, p.262.

30 Drummond, *Perthshire*, cit., p. 63.

31 Ch. Rogers, *Monuments and Monumental Inscriptions in Scotland*, II, London, Griffin, 1872, p.172.

32 W. Fraser, *The Stirling of Keir and their Family Papers*, Edinburgh, privately, 1858, p.80.

33 <<Mr. Stirling of Keir is patron>> cfr. J. Sinclair, *The Statistical account of Scotland drawn up from the communications of the Ministers of the different Parishes*, 17, Edinburgh, Creech, 1796, p.56.

chiesa guidata dal ministro John Muir (1778-1857 in carica dal 1803). A seguito dell'autorizzazione alla transazione della Presbitery of Dunblane, James nel 1814 ricostruì il *Manse* e successivamente, durante il ministero del successore di Muir, Peter Maclaren da St. Fillians (in carica dal 1820 fino al 1843, poi Peter Williams Young), patrocinò la costruzione di una nuova chiesa affinché fosse abbattuta la precedente dedicata a San Moroc³⁴ (definita ancora nel 1813 <<an old Gotich building in good condition>>³⁵) inglobata nelle stesse proprietà della famiglia³⁶. Pietà, ricchezza e volontà di distinzione divennero così le basi di un progetto, condiviso con la comunità, per un edificio funzionale e perfettamente corrispondente ai canoni richiesti dalla Chiesa riformata in cui successivamente fu collocato il memoriale realizzato da Fantacchiotti. Il progetto si inseriva all'interno di un movimento "missionario" della Chiesa di Scozia, percorsa da numerose correnti, che nei decenni dal 1820 al 1840 promosse la costruzione (*Church extention scheme*) di numerosi edifici religiosi nelle campagne ed un'opera di conversione internazionale nei possedimenti esteri degli scozzesi. In questi ambiti la famiglia Stirling si distinse finanziando anche le nuove chiese di Cadder³⁷ e di Maryhill³⁸ e la Port Maria Mission per la conversione al cristianesimo degli schiavi giamaicani³⁹.

La nuova Lecropt Church (Cat.144), spesso messa in relazione per la sua forma con la *Kincardine-in-Menteith Church* (1814-1816) e la *Kippen Parish Church* (1823) fu costruita a mezzo miglio da Bridge of Allan,

34 Il precedente edificio è descritto nel 1796 come <<in good repair>>, un edificio gotico, un tempo cappella annessa al vescovado di Dunkeld quindi spostata sotto il vescovo di Dunblane, era composta da una navata e un coro di 17 piedi di lunghezza e 14 piedi larghezza cfr. Sinclair, *The Statistical account*, cit., p.56.

35 N. Charlisle, *A Topographical Dictionary of Scotland and The Islands in the British Seas*, 2, London, Nicol, 1813, *ad vocem*.

36 R.T. Young, *Lecropt and Larger Scotland*, in "Transactions of the Stirling Natural History and Archaeological Society" 1931, 53, pp.67-114. Le vicende storiche della nuova costruzione sono ripercorse anche in J. Young, B. Graeme, *Lecropt- Kirk and Parish, 1827-1977*, Bridge of Allan, Lecropt Kirk, 1977. Un debito di gratitudine va alle ricerche e alla sensibilità del dr. Peter J. Gordon per le informazioni reperibili in <https://holeousia.com/>.

37 Alcune informazioni si traggono da *The New Statistical Account of Scotland*, 6, Edinburgh, Blackwood, 1845, pp.398-415.

38 *Second Report of the Commissioners of the Religious Instruction, Scotland*, Edinburgh, Johnston, 1837, p.585.

39 W. Blair, *The United Presbyterian Church. A handbook of the History and Principles*, Edinburgh, Elliot, 1888, pp.91-92.

alla confluenza tra Teith (Theath) e Allan. L'edificio sembra ancor oggi celebrare lo scenario scozzese per antonomasia⁴⁰ e costituisce, con la sua caratteristica torre quadrata, un precoce esempio dello stile del revival neogotico nel territorio: <<beautifully situated>>⁴¹, scrissero i compilatori delle guide contemporanee che indirizzavano il gusto dei viaggiatori, <<its beauty is doubly enhanced by being embowered amidst a vista of lime trees, over which it peeps>>⁴². Il progetto fu affidato all'architetto William Stirling (1772-1838, senza alcun legame diretto con la famiglia dei patroni) esperto nella progettazione di edifici religiosi e civili tra Stirling e Dunblane le cui fortune erano state favorite dal matrimonio con Jean Erskine, nipote da parte di madre di Mrs Graham di Airth della famiglia degli Stirling di Ardoch. L'architetto William Stirling inoltre, dall'inizio del XIX secolo era saltuariamente entrato in affari anche con l'architetto David Hamilton che talvolta viene indicato tra i progettisti di Lecropt (insieme all'omonimo cugino dell'architetto Stirling, William II). Al contrario, Hamilton aveva realizzato cinque prima la *Larbert Church* che può costituire un riferimento per Lecropt e nel 1825 aveva lavorato a *Cadder* per alcuni edifici parrocchiali e quindi progettato la chiesa e la torre (inaugurata nel 1830) grazie al finanziamento della stessa famiglia Stirling⁴³. Hamilton non appare nel contratto per la chiesa Lecropt stipulato il 10 luglio 1826 tra le parti ed inserito nell'album che ancor oggi raccoglie le nove piante progettuali dell'edificio⁴⁴. Dalle carte risulta che il primo firmatario e finanziatore fu James Stirling che incaricò quale architetto William Stirling Esq.⁴⁵ e costruttori John e Robert Bonnar. L'architetto William Stirling per la progettazione di Lecropt si avvale degli stilemi e dei modelli che lo avevano reso noto nel Paese specie dopo la costruzione della chiesa di Airth (1819) e della citata chiesa di Kippen (1823), sebbene il prototipo sembri essere la Skirlaw Chapel⁴⁶ ovvero la St. Augustine Church a Skirlaugh,

40 P. Maclaren, *Parish of Lecropt*, in *The new Statistical Account of Scotland*, X, Edinburgh, 1845, pp.1160-1162.

41 *Shearer's Stirling. Historical and descriptive with extracts from burgh records and exchequer roll volumes, 1264 to 1529*, Stirling, Shearer, 1897, pp.118-119.

42 A. Miller, *Miller's handbook of Central Scotland, Stirling & Bridge of Allan*, Bridge of Allan, Miller, 1865, p.77.

43 *The New Statistical Account*, cit., pp.398-415.

44 L'album fa parte delle *General Collection - Historic Environmental Scotland* (AL 32).

45 Al solo architetto Stirling fa anche riferimento G. Hay, *The architecture of Scottish post-Reformation churches, 1560-1843*, Oxford, Clarendon, 1957, p.269.

46 J. Macaulay, *The Gothic Revival 1745-1845*, Glasgow, Blakie, 1975, p.273.

nello Yorkshire, le cui piante e alzati erano state pubblicate e diffuse pochi anni prima, nel 1813, da John Britton⁴⁷. Il progetto si ispirava anche ai modelli propagandati in architettura da Karl Friedrich Schinkel con chiese neogotiche simmetriche ed è quasi contemporaneo alla realizzazione della chiesa di Santo Stefano di Edimburgo di William Henry Palyfair⁴⁸. L'edificio di Lecropt, terminato tra il 1826 ed il 1827, divenne ben presto noto e ammirato: <<a handsome structure in later English style>>⁴⁹ si legge nelle numerose pubblicazioni con cui i contemporanei descrissero il territorio, <<one of the most beautiful parishes>>⁵⁰ e ancora Robert Chambers la definì <<a still more beautiful specimen of the new style than even Muthil>>⁵¹. L'evidente intento celebrativo e religioso espresso dalla famiglia Stirling è tuttavia esplicitato proprio nel progetto di costruzione dove, dopo una <<entrance room>>, venne previsto il cosiddetto <<Keir Seat>> dotato di cripta ed un vano definito "catacombe" che di fatto sostituiva (dotando la famiglia di seggi privati in una chiesa) il <<Keir Aisle>>, ovvero la sezione a nord nella cattedrale di Dunblane che nei secoli era stata dedicata alla conservazione delle memorie dei membri defunti delle famiglie Stirling del ramo di Keir e di quello di Garden.

Nei beni di Keir a James Stirling, ideatore e finanziatore della chiesa di Lecropt, succedettero il fratello Archibald "the younger" (1769-1847) e ancora di lui figlio William (poi Stirling-Maxwell) che nel 1877 decise di celebrare i cinquant'anni dalla costruzione della chiesa e della cripta di famiglia con un progetto di statuaria contemporanea, il memoriale della famiglia. William aveva all'epoca già raggiunto ampie fortune scientifiche ed ereditato un vasto patrimonio, omaggiò così la sua prosapia abbellendo la chiesa voluta dal padre, seguendo, tuttavia, le personali inclinazioni per il gusto ed il linguaggio artistico⁵². William aveva infatti continuato ad utilizzare per i lavori nella casa di Keir l'architetto William Stirling II

47 J. Britton, *The architectural antiquities of Great Britain represented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections and details of various ancient English edifices*, 4, London, J. Taylor, 1814, dopo p.124.

48 M. Glendinning, R. MacInnes, A. MacKechnie, *A History of Scottish architecture from the Renaissance to Present day*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996, p.235.

49 S. Lewis, *A Topographical Dictionary of Scotland*, 2, London, Lewis, 1851, p.161.

50 Roger, *A week at Bridge of Allan*, cit., p.222.

51 R. Chambers, *The picture of Scotland*, 2, Edinburgh, Tait, 1828, p.357. La chiesa di Muthill fu costruita nel 1828 su progetto di James Gillespie Graham.

52 G. Fairfull-Smith, *The fine Arts in Glasgow*, in *Missionary of Art*, cit., pp.35-54.

(cugino dell'architetto progettista Stirling e già suo collaboratore) che si era ritirato dal lavoro (1867) dopo la morte del figlio William Stirling III. Fu probabilmente in questo frangente che maturò in Stirling Maxwell la volontà di affidare l'incarico dell'abbellimento del muro interno del Keir Seat nella Lecropt Church a Charles Heath Wilson che, tra l'altro, si era occupato del problema dei cimiteri e dell'arte funeraria (con riferimento a Genova) in una conferenza letta alla Glasgow Philosophical Society nel 1871⁵³. I rapporti tra i due, sviluppati venti anni prima nella stessa città, erano rimasti saldi. Wilson aveva lavorato per la famiglia Stirling attraverso un suo allievo, James Greenlees, producendo 50 piatti da dessert in maiolica con lo stemma del casato⁵⁴ e aveva soprinteso ai lavori di Robert Brydall per la pubblicazione realizzata da Stirling Maxwell delle *Cyphers* nel 1864⁵⁵. Ed è proprio in una lettera dell'anno precedente (1863) a Stirling che Wilson, ancora insegnante e direttore, confessa che avrebbe voluto tornare all'attività con cui aveva iniziato la sua vita professionale, l'architettura. Costituì così uno studio con David Thomson⁵⁶ realizzando il monumento a William duca di Hamilton e Brandon nella Cazdow forest⁵⁷, la St. Mary School a Glasgow, a cui Wilson donò le vetrate e lavorò perfino per Lady Elgin alla facciata nord di Bloomhall, la casa della famiglia a Fife, così come in alcune stanze realizzate in stile pompeiano⁵⁸.

Nel 1869 Wilson decise di inseguire il suo sogno di studio e di lavoro migrando dalla Scozia all'Italia e scegliendo, non a caso, Firenze come sua seconda patria. Dietro di sé lasciò un benevolo ricordo tributatogli in una cerimonia la cui cronaca fu illustrata anche nelle pagine del "*The Art Journal*"⁵⁹. Da Firenze continuò la corrispondenza con William

53 "The Medical Times and Gazette" 1871, Aprile 1, p.384.

54 G. Fairfull-Smith, *The fine Arts in Glasgow*, in *Missionary of Art*, cit., p.46.

55 *Cyphers designed for Her Royal Highness Alexandra Princess of Wales*, s.l., s.n., 1864. Per l'attribuzione a Stirling cfr. W. Stirling Maxwell, *Miscellaneous essays and addresses*, London, Nimmo, 1891, p.538.

56 G. Fairfull-Smith, *Charles Heath Wilson and David Thomson: a forgotten architectural partnership*, in "The Magazine of The Architectural Heritage Society of Scotland" 2000.

57 Cfr. "The Builder" 1867, June 22, n. 1272, p 457.

58 G. Fairfull-Smith, *The fine Arts in Glasgow*, in *Missionary of Art*, cit., pp.46-470.

59 Nel numero di luglio si ricordava che <<has left the city to reside on Continent. He has not quitted it, however, without receiving substantial testimony - and we will add, well deserved testimony - to his exertions in the cause of art>>. Il 19 maggio gli fu consegnato un vaso con vassoio in argento e 700 ghinee per il suo impegno a

Stirling Maxwell indirizzandogli amici e richieste. I due si ritrovarono di persona in Toscana almeno una volta prima del 1875. Il nome dell'ispanista scozzese compare infatti nel carteggio tra Heath Wilson e Gaetano Milanese ricordando una sua presenza a Firenze che tuttavia si descrive travagliata da una malattia.⁶⁰ Stirling è inoltre segnalato anche tra coloro che visitarono il castello di Vincigliata di proprietà Temple Leader⁶¹ per cui aveva lavorato lo scultore Fantacchiotti. Già prima del 1863 Stirling era stato a Firenze tanto da inserire in una prolusione agli studenti universitari un aneddoto di un incontro relativo a bibliofili in cui traspare ammirazione per la cura con cui alcuni uomini custodivano e raccoglievano memorie del piccolo stato italiano⁶². E' probabilmente nel viaggio successivo, quello compiuto attorno al 1874, che Stirling poté ammirare con Wilson l'opera dello scultore Odoardo Fantacchiotti che era molto conosciuto anche in Inghilterra (dello stesso 1877 la data sul busto di Hannah Dracup moglie del produttore di cotone Henry Lee di Sedgely Hall, Prestwich, oggi custodito a Berrington) tanto che il giornale "*The Academy*" pubblicando nel 1877 il necrologio dello scultore fiorentino sottolineò come in Inghilterra vi fossero <<a considerable number of statues and busts>> di Odoardo⁶³. Proprio nello stesso articolo si ricorda come <<the last work in which he was engaged at the time of his death were seven monuments to be erected in a parish church in Scotland>>⁶⁴, mettendo in relazione l'espressione artistica dello scultore con le doti di dignità e naturale purezza in un periodo, si commentava, in cui la statuaria registrava un generale decadimento. L'apprezzamento per l'opera dello scultore fiorentino e la mediazione di Charles Heath Wilson portarono con tutta evidenza alla scelta di Fantacchiotti da parte di Stirling Maxwell. Non si conoscono ancora documenti che illustrino la nascita del rapporto tra lo scultore e Heath Wilson, ma non è difficile ipotizzare che la sua

Glasgow specie nell'elevare <<the position of artists of every kind>>, cfr. "The Art Journal" 1869, p.214.

60 Cfr. il database del carteggio di Gaetano Milanese <https://milanesi.sns.it/>

61 G. Marcotti, *Vincigliata*, Firenze, Barbera, 1879, p.188.

62 W. Stirling, *Inaugural address to the students of the University of St. Andrews, delivered, on installation as Rector of the University*, Perth, Journal and Constitutional Office, 1863, pp.6-7.

63 "The Academy" 1877, July 14, n. 271, p.49.

64 Ibidem.

vita fiorentina attivamente impegnata in vari circoli letterari e culturali⁶⁵ avesse favorito la conoscenza e l'incontro. Sicuramente l'architetto, che a Firenze trovò anche la sua ultima dimora⁶⁶, fu molto conosciuto nella comunità anglofona⁶⁷, primo consigliere e punto di riferimento nella città di John Singer Sargent⁶⁸, è ricordato più volte anche in contesti pubblici ufficiali quali la ricognizione delle salme medicee di Alessandro e Lorenzo⁶⁹ o le feste centenarie di Michelangelo svoltesi nello stesso 1875⁷⁰. Wilson era inoltre il cognato del senatore Leopoldo Cattani Cavalcanti (il proprietario di Villa Castelletti a Signa) che nel 1843 aveva sposato Robina Wilson (deceduta nell'epidemia di colera del 1855), figlia maggiore di Andrew Wilson e sorella di Charles, e che probabilmente fu attivo nel far ottenere al cognato inglese l'onorificenza della Corona d'Italia. Per Wilson, quindi, con i suoi molteplici interessi e le sue conoscenze non fu difficile inserirsi nella sociabilità artistica fiorentina ed entrare in contatto con Fantacchiotti. La riconosciuta abilità del Fantacchiotti nell'esecuzione di modelli Quattrocenteschi e di medaglioni a bassorilievo sicuramente indusse l'architetto scozzese a sceglierlo come esecutore, sebbene lo scultore raramente avesse realizzato monumenti simili se si eccettua la stele per Maria Caterina Colonna Doria, sposata Della Porta (1854).

La commessa scozzese prevedeva la realizzazione di un memoriale composto da sette monumenti: ovvero un busto a tutto tondo con edicola, due medaglioni, e quattro steli culminanti in archi, due più grandi e due più piccole, commemoranti i membri del casato che dal 1826 erano stati sepolti nella cripta della chiesa di Lecropt. Non conosciamo particolari sulla concezione dell'opera che tuttavia si deve allo stesso Charles Heath Wilson in linea con un'attenzione al "design" delle nuove lapidi funerarie espressa in Inghilterra attraverso pubblicazioni tecniche e teoriche fin dagli anni

65 <<Where he was the life and centre of a large literary and artistic circle>> fu scritto nel necrologio: cfr. M.M. Heaton, *Obituary. Charles Heath Wilson*, in "The Academy" 1882 July 22, n. 533, p.73.

66 G. Gobbi Sica, *In Loving Memory. Il cimitero agli Allori di Firenze*, coordinamento di M. Bossi, Firenze, Olschki, 2006, p.196.

67 Ibidem.

68 S. Olson, *John Singer Sargent. His portrait*, New York, St. Martin's Griffin, 2001, p.30.

69 D. Lippi, *Illacimate sepulture. Curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p.90.

70 C. Parrini, *Relazione del centenario di Michelangiolo Buonarroti nel settembre del 1875 in Firenze*, Firenze Civelli, 1876, p.38.

Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento⁷¹. Sicuramente l'introduzione nelle steli dell'arco a sesto acuto rispetto alle realizzazioni tipiche del Fantacchiotti con gli archi a tutto sesto si deve all'architetto al fine di armonizzare i nuovi monumenti con la chiesa neogotica. A Wilson si deve anche l'organizzazione compositiva del memoriale, ritmicamente simmetrica nella disposizione dei monumenti sulla parete che risultano all'osservatore specularmente identici per tipologia attorno ad un asse centrale costituito dalla porta di ingresso nell'aula della chiesa. L'effetto del monumento nella sua totalità si sostanzia, quindi, in una sorta di quadreria in cui la forma tonda del medaglione figurato (sei memorie su sette utilizzano questo linguaggio espressivo) diviene il motivo predominante e accomuna i ritratti disposti su due registri, uno superiore ed uno inferiore, perfettamente eseguiti e lontani dalle fredde e tradizioni silhouette memoriali. Quattro di questi, posti nel registro inferiore, sono a loro volta iscritti in tabernacoli ogivali riccamente decorati con motivi fitomorfi, mentre uno soltanto, posto sopra l'architrave della porta di ingresso è costituito da un mezzo busto a tutto tondo.

La composizione è rimasta inalterata e ancor oggi si può ammirare la memoria principale nel registro superiore dedicata a James Stirling, zio del committente e rinnovatore delle fortune familiari, raffigurato a mezzo busto mentre indossa una cravatta alta annodata e un cappotto vittoriano dagli ampi risvolti che mostrano un gilet alto a quattro bottoni, due dei quali slacciati. La raffigurazione sembra derivare dall'omonima illustrazione realizzata da Sir William Charles Ross per il volume sul casato Stirling edito nel 1858⁷². Il mezzo busto a tutto tondo è posto in una profonda nicchia ad arco a sesto acuto i cui bordi sono decorati con foglie di acanto poggiate su di un architrave che reca, ai lati, gli emblemi degli Stirling di Keir e degli Stirling partito con quello dei Gray, casato cui apparteneva la madre. Al centro una scritta in caratteri capitali romani: <<In memory of James Stirling of Keir eldest son of William Stirling of Keir and the Honourable Helen Gray born at Cawder 8 October 1766 he died at Keir

71 Il più famoso pamphlet è: E.E. Paget, *Tract upon tombstones or suggestions for the consideration of persons intending to set up that kind of monument to the memory of deceased friends*, Rugely, Walters, 1843. Tra la pletora di trattati tecnici si possono citare: J. Winfield Hallam, *Monumental memorials being designs for Headstones and Mural Monuments*, 2voll, London, Masters, 1856-1858; *Monumenta. Design for tombs, Wall Monuments, Head Stones, Graves etc.*, London, Hagger, [1867].

72 Fraser, *The Stirling of Keir*, cit., p.590.

25 July 1831 and was buried under this church which he built by himself 1826>>. Il monumento è alto 142 cm e largo 138 cm.

A destra e sinistra del monumento a James Stirling sono posti due medaglioni. A sinistra quello dedicato a Marion Stirling, sorella di James e seconda figlia di William. Nacque a Cawder il 12 giugno 1774 e morì, nubile, a Keir il 14 marzo 1842 vendendo sepolta il 9 dello stesso mese nella cripta sotto la chiesa. Il centro del medaglione a lei dedicato è concavo. La figura, con i capelli raccolti in boccoli e indosso un abito semplice con uno scialle sulle spalle, è ritratta a mezzo rilievo di 3/4 rivolta a destra. L'immagine riprodotta dal Fantacchiotti deriva da una fotografia di un ritratto originale eseguito da Richard Cosway o dalla sua traduzione realizzata da Samuel West per il volume sugli Stirling⁷³. Sul tondo, del diametro di 84 cm, si legge la scritta: <<In memory of Marion Stirling second daughter of William Stirling of Keir>>.

Speculare al monumento di Marion, alla destra del monumento di James, è posto quello in memoria di Jean Stirling, la figlia minore di William Stirling e sorella di Marion, James e Charles. Nata a Cawder il 2 luglio 1775 Jean morì, nubile, il 18 luglio 1835 a Bromley, nel Kent. Sul tondo, anch'esso del diametro di 84 centimetri, la scritta: <<In memory of Jean Stirling third daughter of William Stirling of Keir>>.

Nel registro inferiore della parete sono allineati quattro monumenti. I due centrali raffigurano Charles, figlio di William Stirling (1725-1793) e fratello di James, e sua moglie Christian Erskine. Charles Stirling, nato a Cawder House il 12 maggio 1771, trascorse la maggior parte della sua vita nelle Grandi Antille. In patria costruì la dimora di Kenmure, adiacente a quella di Cawder, affidando il progetto a David Hamilton e fu il primo degli Stirling ad essere sepolto nella tomba della famiglia sotto la chiesa di Lecropt. Collezionista di arte italiana, morì senza eredi. Il medaglione è costituito da un tondo concavo centrale (diametro 80 cm), iscritto in un tabernacolo ogivale (h 150 cm x l 177 cm), con il ritratto in mezzo rilievo di 3/4 e volto rivolto a destra. L'uomo indossa un cappotto in stile Regency con ampi risvolti sopra il panciotto abbottonato che mostra la cravatta. La raffigurazione deriva da quella di John Partdrige realizzata per il volume del 1858 sugli Stirling⁷⁴ tradotta anche in un successivo dipinto di Grigor Urquhart. L'iscrizione recita <<In memory of Charles

73 Fraser, *The Stirling of Keir*, cit., p.592.

74 Ivi, p.594.

fourth son of William Stirling of Keir born at Cawder 12 May 1771 he married Christian Erskine at Linlathen 14 October 1817 died at Cawder 30 January 1830 and buried under this church>>.

Alla sua destra la memoria della moglie, Christian Erskine, seconda figlia di David Erskine di Linlathen e nipote del famoso giurista John Erskine di Carnock. Il busto, ritratto in mezzo rilievo al centro del tondo, è di 3/4 rivolto a sinistra. La donna è raffigurata con indosso un copricapo di pizzo poggiato sui capelli raccolti in trecce ricciolute, mentre il vestito è caratterizzato da un corpetto dal quale emergono ricchi merletti. Anche questa figurazione deriva dal ritratto eseguito da John Partridge per il volume di Fraser⁷⁵. L'iscrizione recita <<In memory of Christian Erskine second daughter of David Erskine of Linlathen born at Edinburgh 19 October 1789 she married Charles Stirling at Linlathen 14 October 1817 died at Edinburgh 13 December 1866 and buried under this church>>.

Separate dai semipilastri addossati alla parete, le ultime due lapidi marmoree del registro inferiore sono dedicate alla prima moglie e alla sorella del committente. Sulla sinistra è posta la memoria di Lady Anna Maria Stirling Maxwell (Cat.145), nata il 31 dicembre 1826, seconda figlia dell'ottavo Earl di Leven e settimo di Melville, sposò Sir William Stirling Maxwell all'ambasciata britannica di Parigi il 26 aprile 1865. Nel medaglione (tondo concavo) la donna è raffigurata di 3/4 con volto rivolto a destra caratterizzato da una grande treccia sistemata intorno alla testa. Un pesante scialle copre le spalle mostrando un corpetto il cui collo a V è bordato con tessuto plissettato rifinito davanti con un semplice fiocco e le sue spalle sono drappeggiate in uno scialle. La cornice tonda che definisce il cerchio è adorna con quattro piccoli quadrifogli, simbolo evangelico per eccellenza, di marmo nero. La stele ogivale ha una cornice riccamente decorata a motivi fitomorfi ed è alta 166 cm, largo 89 cm. L'iscrizione recita <<In memory of Lady Anna Maria Leslie Melville second daughter of David eighth Earl of Leven born at Melville 31 December 1826 she married Sir William Stirling Maxwell of Keir and Pollok at Paris 26 April 1865 died at Keir 8 December 1874 and is buried under this church>>. Sulla destra il monumento ad Hannah Ann Stirling (Cat.146), figlia maggiore di Archibald Stirling "the younger" di Keir, sorella di Sir William Stirling Maxwell. Il busto ritratto incastonato nel tondo concavo centrale è di 3/4 volto a sinistra. I suoi capelli sono raccolti in boccoli (*ringlets*) ed è

75 Ivi, p.595.

vestita con un abito con spalle scoperte con una doppia “bertha” ovvero un collare a ruota indossato come una mantellina decorato con le cosiddette “broderie anglaise”, famosissime nell’Inghilterra vittoriana, e rifinita con un fiocco. La figurazione che venne scelta è in questo caso molto diversa da quella ufficiale e castigata adottata per il volume di Fraser del 1858 ideata da John Graham Gilbert. Fantacchiotti realizzò probabilmente la traduzione del ritratto postumo di Hannah eseguito da Grigor Urquhart che risulta anche tra le opere di cui circolavano calotipi realizzati da Talbot. L’iscrizione recita <<In memory of Hannah Ann Stirling eldest daughter of Archibald Stirling of Keir and Elizabeth Maxwell. Born at Kenmure 17 August 1816. She died at Carlsbad Bohemia 18 July 1843 and was buried under this church>>.

Un raro ed importante documento tecnico del Secondo Ottocento aiuta a comprendere alcune delle fasi costruttive del monumento. Sono sopravvissute, infatti, le indicazioni giunte per lettera da Charles Heath Wilson inviate probabilmente al presbitero e indirizzate a chi fosse stato incaricato di inserire nella parete i monumenti. Il documento, unito a trascrizioni di stralci di due lettere tra l’architetto e William Stirling Maxwell è ancor oggi conservato dalla parish di Lecropt (occorre ringraziare per il materiale il rev. Gary J. Caldewell, Minister St Blane’s linked with Lecropt)⁷⁶.

Nel primo stralcio di lettera del 22 giugno 1877, Wilson da Firenze indica al committente alcune idee sull’impostazione della figura apicale del memoriale, il busto di James Stirling. Si deduce che il solo monumento di James venne realizzato dal Fantacchiotti e spedito dalla capitale toscana diviso in sei parti (un architrave, due pezzi dell’arco, il retro, la cornice e il busto vero e proprio) da ricomporre sul posto. Il monumento, dovendo costituire un sovrapporta, commentava l’architetto nel carteggio, non avrebbe potuto poggiare su pilastri realizzati in gesso a causa del suo peso. Sugeriva, quindi, di realizzare stipiti in pietra fornendo alcuni modelli in disegno (da scegliere tra quadrati o modellati). La parte inferiore dell’architrave marmoreo, inoltre, avrebbe costituito di fatto anche una copertura visibile della porta d’ingresso, tuttavia le dimensioni del monumento non avrebbero occupato l’intero spazio disponibile, così

76 Archivio della Lecropt Kirk Parish Church, *Specifications respecting monuments on Lecropt Church. Note on unpacking and specification for erecting seven marble monuments in the Church of Lecropt drawn up by Charles Heath Wilson.*

Wilson suggeriva, dopo aver pensato di costruire con il gesso le parti vuote, di acquistare una sottile lastra di marmo che avrebbe chiuso l'area. La lettera dimostra inoltre come Wilson discutesse anche direttamente con lo scultore Fantacchiotti dell'allestimento e dei particolari tecnici trascrivendo a William Stirling un giudizio sul montaggio, a suo dire condiviso dallo scultore fiorentino. L'architetto e lo scultore concordavano che la poca profondità della parete destinata ad ospitare le opere non avrebbe indotto il visitatore al necessario senso di stupore. Sugerivano così di inserire un diaframma artificiale costituito da una porta da interni che si sarebbe dovuta realizzare (come avvenne) in mogano ben stagionato secondo un modello di seconda classe (cioè con le cerniere laterali e l'apertura al centro) di colore <<port wine>>. Il 3 luglio 1877 Wilson tornava a specificare che gli stipiti della porta avrebbero dovuto essere quadrati e non sagomati con il sovrastante architrave marmoreo aggettante. Raccomandava di non fissare il busto con bulloni di rame, ma semplicemente installarlo su di un piedistallo quadrato da realizzare velocemente con gesso (plaster of Paris). Per verificarne la giusta altezza suggeriva di provare anche con due tavole di legno da mezzo pollice da inserire al di sotto e di far assumere la decisione finale a Stirling Maxwell sostituendo il legno con marmo o ardesia nel caso fosse stato ritenuto opportuno l'innalzamento. Il busto si sarebbe comunque trovato, secondo i suoi calcoli, con il retro a contatto con la muratura. Wilson pregava i muratori di innalzare il monumento con panni puliti per evitare che fosse toccato o sporcato utilizzando un ponteggio molto robusto ed evitando il sollevamento con corde, ma promuovendo l'utilizzo di carriole riempite di <<clean cloths, cushions, and straw or hay>>. Anche nelle istruzioni generali inviate ai muratori l'architetto spiegava come occorressero guanti per prelevare le opere dalle casse evitando le mani nude specie se sporche o calde, i marmi avrebbero dovuto essere coperti e tenuti al fresco. Wilson suggeriva di riporre tutti i pezzi su scaffali di legno appositamente costruiti nella stanza che conduceva alla Keir Gallery, oppure, se fosse occorso maggior spazio, avrebbe preferito la costruzione di una tettoia sul muro del lato est della chiesa nell'angolo con il campanile.

Le istruzioni di Wilson per la posa in opera imponevano che venissero inserite delle mensole o davanzali in pietra all'interno del muro di otto pollici in modo che nessun peso venisse a gravare sui marmi ed allo stesso tempo che le nicchie, al momento della posa dei marmi, fossero più grandi di due pollici per permettere ai muratori di inserirvi le dita e agganciare le

staffe metalliche ai marmi. Nessuna delle opere accessorie si sarebbe dovuta percepire al di fuori della parete al termine dei lavori, mentre i monumenti avrebbero dovuto sporgere di circa quattro pollici e mezzo dalla parete finita. Gli spazi vuoti intorno ai monumenti avrebbero dovuto essere riempiti con del <<roman cement>>, un legante idraulico intermedio tra le calce e i cementi dalla rapida presa e forte durabilità la cui polvere aveva un aspetto simile a quella romana. Per il resto della superficie si sarebbe dovuto impiegare del <<Portland cement>>, un materiale il cui risultato è una finitura dura, economica, imputrescibile. Al termine della posa in opera la parete avrebbe dovuto essere intonacata e, una volta asciugata, dipinta del colore scelto da sir William con tre mani di vernice ad olio.

Ancora oggi il memoriale Stirling a Lecropt, ultima e quasi ignota impresa di Odoardo Fantacchiotti, richiama nella piccola chiesa, in assemblea permanente, la famiglia cui William Stirling Maxwell volle offrire l'immortalità del marmo l'anno precedente a che anch'egli morisse, lontano dalla sua casa, a Venezia, durante il viaggio di ritorno da Napoli e Firenze mentre conduceva alcune ricerche. <<The family burial vault at Lecropt – scrisse un contemporaneo – was object of his constant care and solicitude; memorial busts and everything that tended to perpetuate the recollection of the esteemed and beloved dead, are placed under that all absorbing roof>>⁷⁷. A differenza della villa di Keir e dei suoi arredi, perlopiù venduti all'asta da Christie, Manson & Woods nel 1995 (con episodi dal 1977)⁷⁸, i monumenti nella chiesa ricordano un'epopea di uomini e donne che seppero trarre dal commercio e dal denaro amore per la cultura, espressione di una vita rurale (ed urbana) agiata ed aperta ai contatti, alle influenze e al cambiamento. Un'impresa che coniugò la convinzione scozzese di un recupero delle origini ed una celebrazione familiare, talvolta frettolosamente indicata con il termine di tradizionalismo, con le capacità organizzative e culturali che in Scozia si erano formate, come nel caso dell'architetto Charles Heath Wilson. La civiltà scozzese attinse all'arte italiana e fiorentina rinnovata che, specie nella scultura, godette per

⁷⁷ Drummond, *Perthshire*, cit., p.102.

⁷⁸ *The Property of Archibald Stirling of Keir at Keir Mains, Dunblane, Perthshire*, London, Christie, Manson & Woods, [1995]. Cfr. anche *The properties of the administrators of the French Estate, of the late Lord Astor of Hever, the Countess of Halifax, Colonel William Stirling, removed from Keir House, Dunblane, Scotland, and from various sources*, Christie, Manson & Woods Ltd., 1977. La casa di Keir fu invece venduta nel 1975 all'ambasciatore degli Emirati Arabi Mohammed Mahdi Al Tajir.

tutto l'Ottocento delle capacità tecnico-espressive di artisti di grandissimo livello. Il marmo carrarino e l'abilità fiorentina, talenti che la locale Accademia aveva coltivato all'ombra degli incontri tra nobiltà e borghesia nella Firenze di metà Ottocento, echeggiano ancor oggi nella campagna di Glasgow con il nome degli Stirling.



*fig.1. John Partrige (da), Christian Erskine (1789-1866),
litografia, in Fraser, The Stirling of Keir, 1858, p.595*



fig.2. John Partridge (da), Charles Stirling (1771-1830), litografia, in Fraser, The Stirling of Keir, 1858, p.594



fig.3. John Grahm Gilbert (da), Hannah Ann Stirling (1816-1843), litografia, in Fraser, The Stirling of Keir, 1858, p.597

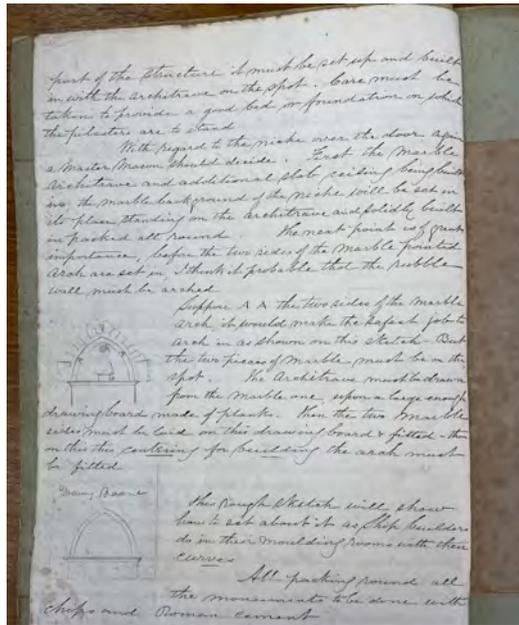


Fig.4. Charles Heath Wilson, *Indicazioni grafiche per il montaggio dei monumenti del Memoriale di James Stirling*, 1877, Scozia, Archivio della Lecropt Kirk

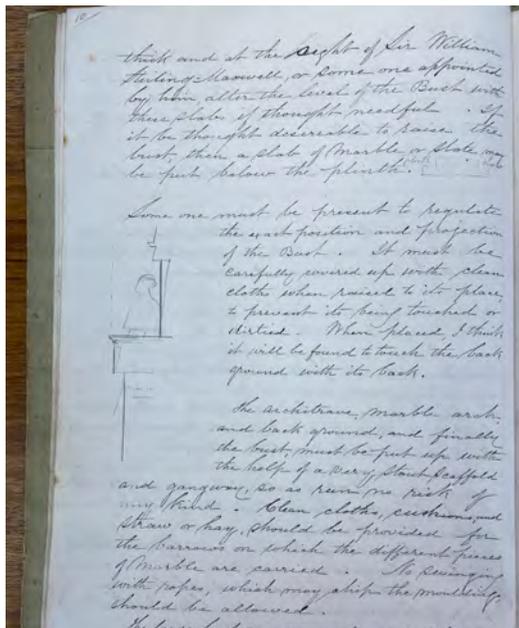


Fig.5. Charles Heath Wilson, *Indicazioni grafiche per il montaggio dei monumenti del Memoriale di James Stirling*, 1877, Scozia, Archivio della Lecropt Kirk

Cesare Fantacchiotti e il Naturalismo toscano

Silvestra Bietoletti

Il primo settembre 1870 Telemaco Signorini informava i lettori della “Rivista Europea” che «il giovane artista scultore Cesare Fantacchiotti» aveva da poco eseguito alcune «graziose figure» degne di nota: l'*Ambizione*, l'*L'incauta*, e una *Pastorella*, ed era soprattutto quest'ultima, una bambina che si ripara con la mano gli occhi dall'abbaglio di sole, a rivelare «il bell'ingegno» dell'artista, e «il progresso nel quale appassionatamente si avviava»¹ (fig.1).

Al di là dell'indubbia stima per l'operato dello scultore, a suscitare l'interesse di Signorini per Fantacchiotti, minore di lui d'una decina d'anni, erano anche le affinità del loro apprendistato artistico e dei loro contatti con il mondo dell'arte anglosassone; in un'epoca in cui la “bottega” era tornata a essere considerata il luogo più idoneo per apprendere il mestiere, tutt'e due potevano vantare un'educazione nell'atelier paterno, dove fin da ragazzi avevano avuto il privilegio di confrontarsi con colleghi più adulti e affermati, e anche l'opportunità d'incontrarvi i primi committenti, in particolare inglesi o americani, motivo che li aveva spronati a esprimersi con disinvoltura in quella lingua straniera.

E proprio per un cliente americano, monsignor John Baptist Purcell vescovo di Cincinnati², Cesare aveva scolpito in marmo una statua destinata all'orfanatrofio cattolico della città, l'*Orfanella*, ricordata nell'agosto 1867 sul “Gazzettino delle Arti del Disegno”, rivista che aveva fra i suoi collaboratori più assidui e brillanti proprio Telemaco Signorini³. L'opera era stata richiesta personalmente dal committente durante una visita allo studio del padre di Fantacchiotti nello stabile di San Barnaba, noto ai colti visitatori internazionali di passaggio in Toscana almeno dal 1847, da quando, cioè, William Blundell Spence lo aveva citato nella sua guida di Firenze⁴. Non sappiamo quale fosse lo stile dell'*Orfanella*, scultura a

1 T. Signorini, *Notizie Artistiche*, in “La Rivista Europea”, 1° settembre 1870, pp.177-178.

2 Di origine irlandese, Purcell, ordinato sacerdote a Parigi nel 1826, resse l'arcidiocesi di Cincinnati dal 1833 al 1883, anno della sua morte.

3 *Notizie*, in “Gazzettino delle Arti del Disegno”, n. 29, 3 agosto 1867, p.236.

4 W.B. Spence, *The Lions of Florence and its Environ*, Florence, Le Monnier, 1847, pp.43-44.

tutt'oggi non rintracciata, ma è molto probabile che fosse in linea con il realismo nobilitato dalla tenerezza del modellato e dalla grazia pacata del sentimento che distingue certe opere di destinazione privata realizzate dal padre dell'artista in quel torno di anni, quali, ad esempio *Amore e Fedeltà* (Cat. 80). Nel trascorrere di poche stagioni, tuttavia, la ricerca di Cesare mutò radicalmente indirizzo.

All'epoca lo scultore faceva parte, ormai da anni, dell'ambiente intellettuale fiorentino più avanzato e liberale di cui condivideva le idee democratiche volte, sul piano dell'arte, all'elaborazione di un moderno linguaggio naturalista in linea con le espressioni più attuali della cultura europea, idoneo a rappresentare affanni, aspirazioni, stati d'animo, della società contemporanea; idee che nel 1867 vennero propugnate con determinazione dal "Gazzettino delle Arti del Disegno", la rivista promossa e sostenuta economicamente da Diego Martelli.

Persuasato della finalità di tali concezioni estetiche, Fantacchiotti, come molti degli artisti della sua generazione, alle soglie degli anni Settanta avvertì la necessità di elaborare una maniera figurativa adeguata a esprimere il senso d'inquietudine diffuso nella società del tempo, e, in consonanza con i modi di tanta scultura italiana e europea, cominciò a prediligere le figure infantili colte in atteggiamenti curiosi, momentanei, transitori, e in equilibri precari, tali da suggerire instabilità nel moto, nei sentimenti, nell'età stessa⁵. Di conseguenza, le sculture dell'artista acquisirono un andamento più trepido e nervoso, le superfici si fecero mosse, palpitanti, ricamate, in intrinseca sintonia con i soggetti spesso fatui, o indifferenti a ogni implicazione moraleggiante, e resi con minuzia verista. Una maniera indicativa della «finezza e abilità» dello scultore capace di tradurre in marmo «ogni cianciafruscola» con straordinaria facilità, come scriveva Camillo Boito in un articolo apparso su "Nuova Antologia" nel giugno 1872, dedicato alle espressioni più attuali della scultura a Firenze; una maestria da cui però il critico, che ammirava l'adesione al vero studiato con amore e intelligenza da Fantacchiotti, metteva in guardia l'artista affinché la sua arte non scadesse «nell'industria»⁶. Boito definiva "lombarda" la sapienza tecnica dello scultore, alludendo alle assonanze fra le opere del toscano e la profusione di statue, statuette, statuine dai soggetti più frivoli

5 C. Del Bravo, *Alessandro Franchi* (1981), in *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985, pp.293-310, p.307.

6 C. Boito, *Rassegna artistica - La scultura nuova Firenze*, in "Nuova Antologia", giugno 1872, pp.415-427, pp.416, 418.

ma di impeccabile fattura, eseguite sulla scia del realismo di Vincenzo Vela, insistito fino alla leziosità; assonanze lampanti nel caso di Francesco Barzaghi, autore molto prossimo per sensibilità e bravura a Fantacchiotti, come attesta la *Vanerella* esposta a Filadelfia nel 1871 contemporaneamente all'*Ambizione* del nostro⁷ (fig.2).

Delle opere prese in considerazione da Boito nell'articolo del 1872⁸, due sono le medesime rammentate da Signorini, e i loro temi, riconducibili alla vita quotidiana, cittadina o rurale, traducono con un linguaggio più loquace e accattivante soggetti e figure trattati da pittori macchiaioli stimati da Fantacchiotti. L'*Ambizione*, o *Vanesia* che dir si voglia⁹, sembra ispirarsi a *Le bambine che fanno le signore* di Silvestro Lega, dipinto del 1865 e premiato alla I Esposizione nazionale italiana allestita a Parma nel 1870, anno cui probabilmente risale il modello in gesso della scultura; al gesto, così intensamente spontaneo della pastora bambina raffigurata da Signorini in *Pascoli a Castiglioncello*, la mano alla fronte per ripararsi gli occhi dal bagliore del sole, poteva invece fare riferimento la *Pastorella* con l'agnellino ai piedi, «che con la mano distesa all'altezza delle ciglia si fa ombra agli occhi per vedere lontano»¹⁰, a detta di Signorini la più rappresentativa del rinnovamento estetico e concettuale avviato dall'artista.

Le idee di «progresso in arte», sostenute dal pittore macchiaiolo fin dalla giovinezza, fondavano sullo sperimentalismo e sulla capacità di interpretare lo spirito del proprio tempo¹¹, elementi che egli riconosceva nelle opere recenti di Fantacchiotti, ben comprendendo le motivazioni celate dietro la compiacenza espressiva di quelle sculture tanto abilmente risolte.

Erano motivi dettati dalla medesima disposizione di spirito e di pensiero che in quello scorcio d'anni ispirava i dipinti di alcuni artisti fiorentini i quali, in sintonia con Fattori, Signorini, Lega - loro maestri "ideali" -, andavano rinnovando il proprio repertorio figurativo secondo i canoni del

7 La scultura di Fantacchiotti riscosse da subito un notevole successo, se ne conoscono infatti più repliche, una delle quali venduta a Londra nel 1873; vedi L. Bernini, voce *Fantacchiotti, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.44, 1994, pp.611-613.

8 Le sculture prese in esame dal critico sono l'*Ambizione*, la *Pecoraia*, la *Caprara* e *Il risveglio* o *Mattino*, immagine di un'adolescente ancora intorpidita dal sonno e palpitante di sensualità.

9 In casa Gabbrielli ci si riferiva alla scultura chiamandola di volta in volta La vanesia, Vanità, Vanitosa, Ambizione, Ambiziosa, mantenendo viva un'abitudine invalsa nello studio dello scultore.

10 C. Boito, *cit.*, p.416.

11 X [T. Signorini], *Polemica artistica*, in "La Nuova Europa", 19 novembre 1862.

naturalismo francese, accogliendo in particolare spunti dalla pittura dei campi di Jules Breton - ma anche di Dagnan-Bouveret e di Bastien-Lepage - ove la forbitezza della forma si sposava mirabilmente al soggetto verista e all'espressione del sentimento¹².

Cesare fu uno fra i primi artisti a cogliere le possibilità espressive di quella nuova via figurativa che tanto seguito avrebbe avuto in Toscana, se nel 1870 *L'incauta* - una bambina (anche in questo caso!) feritasi nel tentativo di liberare la veste da un tralcio di rose - era già stata realizzata¹³ (fig.3), e i modelli in gesso delle sue pastorelle, capraie, vanesie, erano già pronti per essere tradotti in marmo; altrettanto rapidamente, però, egli attenuò la vivacità formale e l'insinuante grazia narrativa che improntava quelle figure di genere a favore di un verismo più sobrio e controllato, e non solo nei ritratti e nelle sculture pubbliche, come il *Giuseppe Giusti* per Monsummano Terme, o i più tardi marmi per la facciata del duomo di Firenze, ma anche nelle statue d'invenzione. Ne è una prova il delicato nudino di una bambina intenta a pescare, nel quale saldezza di forme e teneri riferimenti al vero si bilanciano in perfetta armonia.

Fu forse una scelta influenzata dai toni accesi della critica nei confronti di un'arte scultorea sempre più propensa a esprimersi con i mezzi propri della pittura, o dal timore di sminuire la propria espressione riducendola a una "cifra"; ma più probabilmente a indurre Fantacchiotti a una simile risoluzione dovettero incidere non poco l'intesa e i confronti con gli amici pittori, e soprattutto la sempre più stretta familiarità con Francesco Gioli, fonte di un fruttuoso e continuo scambio d'idee che col tempo avrebbe influito sulle reciproche scelte figurative. Era una confidenza alimentata dalla frequentazione quasi quotidiana, dai soggiorni a Fauglia, nell'ospitale casa di campagna del pittore, governata con amabilità da sua moglie Matilde Bartolommei - in seguito ritratta da Cesare -, e i viaggi di studio fra cui uno, memorabile, a Parigi nel 1878; un'amicizia divenuta negli anni tanto intrinseca da suscitare le meste lamentele di Martelli, solo e malinconico, trascurato dallo scultore troppo preso dalla vita di famiglia

12 Per l'importanza della pittura dei campi francese per il naturalismo in Toscana, si rimanda al testo fondamentale di Laura Lombardi *Il naturalismo in Toscana*, in *Pittura dei campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo europeo*, catalogo della mostra (Livorno), a cura di A. Baldinotti e V. Farinella, Ospedaletto, Pacini Editore, 2002, pp.61-80.

13 La scultura, firmata e datata, è apparsa pochi anni fa sul mercato dell'arte londinese; vedi, *19th and 20th Century Sculpture*, Sotheby's London, asta del 14 dicembre 2016, nr.50.

dei Gioli per poter svagare il critico con «lo scoppiettio intermittente della [sua] parola»¹⁴.

Prese le distanze dall'abilità "lombarda", Fantacchiotti ritemperò lo stile delle sue opere riappropriandosi dei principî tradizionali della scultura, di volume, proporzione, equilibrio, cui lo aveva educato il padre.

Tuttavia, egli non rinnegò il proprio lavoro giovanile; non soltanto perché fonte di guadagno data la continua richiesta da parte di una ricca clientela internazionale di quelle figure altamente decorative, e all'apparenza di facile lettura, quale prediletto arredo di salotti e giardini d'inverno; val la pena ricordare, in proposito, una redazione dell'*Ambizione* eseguita per un committente straniero, con minime varianti in confronto al gesso originale ma corredata da un piedistallo straordinario per inventiva, esuberanza vitalista e finitezza della forma, costituito da due tacchini addossati che fanno la ruota, fra le cui penne e piume, indagate con insistenza verista, sono frammiste le corolle di una miriade di gigli dai petali di compatta carnosità. Che egli fosse convinto della qualità estetica di quelle sculture, e di quanto ancora esse incontrassero il gusto del pubblico, lo dimostra la sua decisione di inviare all'Esposizione nazionale di Napoli, nel 1877, la *Pastorella* tanto apprezzata da Signorini e da Boito, in quell'occasione intitolata *Pecoraia*; l'opera senz'altro in sintonia, per garbatezza della forma e quieta intonazione del sentimento, con le espressioni dei naturalisti toscani, e in particolare di Niccolò Cannicci, gli fruttò un premio di mille lire, come Giovanni Fattori fece subito sapere a Diego Martelli estimatore da lunga data di Fantacchiotti¹⁵.

Lo stesso Fattori, d'altronde, intrattenne per tutta la vita rapporti cordiali con lo scultore sebbene ne disapprovasse l'atteggiamento di deferenza verso l'aristocrazia, o ciò che a lui pareva tale¹⁶; una simpatia testimoniata anche dal dono del bozzetto di *Acquaiole livornesi*, quadro particolarmente caro al pittore e oltremodo rappresentativo del suo percorso artistico: un paesaggio "puro", ben sapendo come Fantacchiotti

14 Lettera di Diego Martelli a Francesco Angeli, Firenze dicembre 1893, in P. Dini e F. Dini, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1996, p.386.

15 Lettera di Giovanni Fattori a Diego Martelli, Napoli, 5 maggio 1877, in [G. Fattori], *Lettere a Diego*, a cura di P. Dini, Firenze, Il Torchio, 1983, pp.28-30.

16 Era soprattutto l'atteggiamento nei confronti della marchesa Bartolommei, suocera di Francesco Gioli, che Fattori rimproverava a Fantacchiotti, senza tener conto dell'amicizia che univa Cesare al pittore.

amasse quel genere figurativo nel quale ogni tanto egli stesso si cimentava. E molti erano i paesaggi e le vedute che componevano la scelta raccolta di dipinti dello scultore: di Niccolò Cannicci, soprattutto, e fra i molti una *Marina e Pecorai*, di Silvestro Lega (*Strada di campagna*), di Raffaello Sernesi (*Paese*), per citare alcuni degli autori presenti nella sua collezione formata da quadri di amici o di artisti dei quali conosceva le vicende umane e di lavoro¹⁷; una raccolta, insomma, creata sull'esempio di Diego Martelli con il quale condivideva l'ammirazione per la pittura toscana del secondo Ottocento, e anche l'atteggiamento affettuosamente protettivo verso i suoi protagonisti, come nel caso di Cannicci nei cui confronti - e sono parole di Martelli - lo scultore sempre «si dimostrò per un gran bravo ragazzo»¹⁸.

Da amico affezionato, Martelli aveva seguito l'evoluzione artistica di Cesare e ne aveva approvato le inclinazioni veriste in consonanza con le espressioni dei naturalisti toscani, delle quali avrebbe continuato fino all'ultimo a ribadire con fermezza il valore innovativo¹⁹. Fu con ogni probabilità grazie alla stima di Martelli per le doti di ritrattista di Fantacchiotti che questi venne incaricato della realizzazione del busto di Silvestro Lega, morto a Firenze nel 1895; e fu certamente in ricordo dell'affetto intercorso fra il critico e lo scultore sino all'ultimo respiro di Diego, che un numeroso gruppo di artisti e d'intellettuali affidò allo statuario il compito di eseguire un busto commemorativo di Martelli: ne sortì un'immagine di vigoroso realismo, intensamente evocativa dell'intelligenza fervida e della profonda bontà d'animo dell'amico scomparso il quale aveva consacrato «alla patria il braccio all'arte la mente / all'Umanità il cuore»²⁰.

17 M. Giardelli, *I Macchiaioli e l'epoca loro*, Milano, Ceschina, 1958, p.378.

18 Lettera di Diego Martelli a Francesco Angeli, Firenze 10 ottobre 1893, in P. Dini e F. Dini, *cit.*, p.386.

19 D. Martelli, *Per una ingiusta dimenticanza*, in «Il Corriere Italiano», n. 306, 1° novembre 1896.

20 Così l'epitaffio sulla lapide del sepolcro di Martelli a Trespiano.



fig.1. Cesare Fantacchiotti, La pecoraia o La pastorella, modello di gesso, collezione privata



fig.2. Cesare Fantacchiotti, La vanesia o L'ambizione, modello di gesso, collezione privata



fig.3. Cesare Fantacchiotti, L'incauta o La spina o The thorn, marmo, mercato antiquariale londinese

L'arte crea arte

Valentino Moradei Gabbrielli

Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Saloncino delle statue
Lunedì 12 Dicembre 2011

Quando osserviamo un'opera d'arte, spesso la consideriamo un messaggio compiuto che talvolta inesauribile s'impone unilateralmente senza possibilità d'interazione con l'osservatore.

Questo breve intervento vuole invece sottoporre all'attenzione del lettore e analizzare quell'aspetto d'ogni messaggio artistico che, nel momento in cui è proposto, innesca un effetto domino negli osservatori, che possono diventare essi stessi, a loro volta, creatori di messaggi.

In un altro intervento in questo convegno ho parlato dell'influenza naturale che le opere di Odoardo Fantacchiotti hanno avuto sugli artisti che hanno guidato nel tempo la bottega di scultura da lui fondata e, per riassumere quanto già detto in proposito, confrontiamo tre opere della bottega a mio avviso emblematiche.

Nell'immagine vediamo: al centro *La baccante* d'Odoardo del 1871; a sinistra *Al mattino* di Cesare Fantacchiotti degli anni '70 dell'Ottocento; a destra *La danza* dello scultore Donatello Gabbrielli del 1943 (fig.1) che si rivelano in una continuità, si potrebbe dire "parentela", di forma e di invenzione.

Vorrei ora mostrarvi, attraverso qualche esempio, come le opere d'Odoardo continuino ancora oggi non solo a parlare ma anche a suggerire messaggi da elaborare in chi le osserva.

Prenderò in esame alcune occasioni fornitemi da professionisti della comunicazione: grafici, pittori, letterati, appassionati d'arte, visitatori e frequentatori di musei, che utilizzando, o meglio dialogando e interagendo con opere dell'artista, hanno elaborato e proposto messaggi propri, aggiornando e arricchendo il messaggio iniziale.

Vi proporrò oggi una serie d'immagini realizzate con linguaggi diversi che utilizzano ed elaborano opere scultoree del nostro artista, in particolare la *Susanna*, perché opera presente in questa sala della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

Partiamo dal linguaggio visivo forse più amato e diffuso oggi, la

fotografia.

Le foto da me scelte isolano particolari del soggetto, nel primo esempio *La Legge* del monumento a Vincenzo Salvagnoli nel Camposanto di Pisa, con lo scopo, nella prima foto, di ricondurre l'operazione culturale dello scultore ad una presenza viva e naturale del soggetto (fig.2), fino a trasportare la figura in un'atmosfera totalmente estranea al luogo di morte nella seconda foto, con la finalità di sottolineare la vitale veridicità della figura scultorea (fig.3).

Nel secondo esempio le foto scattate nel Cincinnati Art Museum accentuano fortemente la carica e la passione trascendentale dei due *Angeli* (fig.4) che in *Ascent* di Tony De Varco trova in una pietà medioevale che si sovrappone all'angelo, motivo per la sua preghiera (fig.5).

Nel 1949 è venduta una *Susanna* al signor Jorge Pasquel messicano. La statua, firmata Odoardo Fantacchiotti ma tradotta in marmo dal Gabbrielli, è ora collocata nel Museo Nacional de San Carlos in Città del Messico. Questa replica ha suggerito le immagini che vi mostro: la fotografia di El Felix esalta l'opera costruendole attorno un'atmosfera calda e sensuale che la trasforma da marmo in carne (fig.6) mentre nella foto di Humberto Rios Rodriguez, la composizione mette a fuoco una quotidianità che circonda e convive con le opere d'arte, restituendo alla scultura naturalezza, per un approccio diretto con il messaggio artistico, altrimenti enfatizzato dalla sua esposizione in contesti museali, che esaltano quella condizione di privilegio allontanando le opere dall'osservatore, come succede abitualmente con l'opera d'arte contemporanea esposta con ossequio religioso in spazi asettici (fig.7).

Le figure degli *Uomini Illustri* collocate nelle nicchie del Loggiato degli Uffizi, volute nella metà dell'Ottocento per celebrare i personaggi toscani più meritevoli del passato, suggeriscono all'artista fiorentino Mario Mariotti (1936-1997) una semplice ma efficace riflessione. Mariotti utilizza alcune opere di scultori coinvolti in quel programma di forte impegno civile, che attraverso il loro lavoro trasformano in valore universale le gesta ed i gesti dei personaggi effigiati: non più persone còlte in azioni semplici e abituali, non più qualcuno che legge o regge un libro, ma il libro tenuto da Boccaccio, da Dante, da Machiavelli o da Guicciardini. Un'operazione che salda l'oggetto al personaggio, lo rende dipendente, lo integra, lo storicizza.

Mariotti recupera il gesto quotidiano, l'azione umana, e in questo modo recupera anche il personaggio al quotidiano, semplificando la storia o, meglio, restituisce quotidianità alla storia (fig.8).

Nel 2000, la Galleria d'arte moderna ha ospitato le opere del pittore tedesco Ben Willikens.

Il titolo della mostra, *Spazi negli spazi*, era preludio di un approccio molto armonico con il luogo nel quale sarebbero state ospitate le sue opere.

Le foto dell'allestimento testimoniano la volontà dell'artista di cercare per le sue opere delle vere e proprie cornici ideali nello spazio museale che le ospita (fig.9).

In queste immagini è fin troppo evidente il desiderio di far partecipare le opere presenti in galleria come attrici protagoniste del suo lavoro.

Questo atteggiamento di umiltà, singolare per un artista, è una dichiarazione di stima e di rispetto nei confronti delle opere già presenti nelle sale.

La simbiosi, fortemente ricercata da Willikens, tra la realtà architettonica dello spazio museale e quello pittorico delle opere esposte, è ampiamente trasferita nel catalogo sul quale leggiamo: «*Concezione e design del catalogo*» di Mendell e Oberer. Qui l'opera di Fantacchiotti *Susanna* trova elegante ed equilibrata collocazione, liberata dalle dirette influenze della pittura di Ben Willikens e presentata come importante precedente storico (fig.10).

Circostanza curiosa, è l'uso della pittrice Becky Daroff, che nel suo sito web promuove la sua attività professionale presentando una serie di schizzi a penna fatti in occasione del suo viaggio di studio a Firenze nell'aprile 2006.

Fra questi schizzi, tratti dalle opere più importanti della scultura del Cinquecento, è presente anche il disegno della *Susanna* fatto in Galleria (fig.11).

Un uso inaspettato delle opere di Fantacchiotti fa la scrittrice britannica Victoria Clayton, che in un suo breve racconto, *A good deal of trouble*, del 2000 fa esclamare, pieno d'eccitazione, al protagonista Jenks, collezionista ed amatore d'arte, quando, visitando il negozio di un antiquario, individua una figura in alabastro su un tavolo: «Ho sempre desiderato possedere un Fantacchiotti! Mai ho sognato la possibilità di potermelo permettere... questo è un miracolo!».

Questa citazione appare come una sincera testimonianza dell'interesse e dell'affetto ancora vivo nel mercato anglosassone per il nostro autore (fig.12).

Concludo con una riflessione sulla *Susanna* della giornalista Mary Lou Driedger affidata al web in un articolo dell'8 Febbraio 2009.

La signora Driedger, dopo aver osservato altri tre capolavori dello stesso

soggetto conservati nella Galleria degli Uffizi, fotografa la nostra *Susanna* qui in Galleria.

Tornata a casa, visionando le foto sul computer, scopre di essersi fotografata insieme all'opera. Questo è stato possibile grazie alla posizione della statua posta davanti ad uno specchio. Una condizione a suo giudizio non casuale, che le suggerisce una considerazione sulla propria vita che, come quella di molte altre persone, attraversando momenti particolari caratterizzati da importanti scelte, sente vicina la storia di Susanna che, con gran coraggio e rischio, decise di parlare invece di tacere. E si domanda la giornalista: «Avrei io il coraggio di fare la stessa cosa?» (fig.13).



*fig.1. Mattino, modello di gesso di Cesare Fantacchiotti;
Baccante, modello di gesso di Odoardo Fantacchiotti;
Danza, modello di gesso di Donatello Gabrielli*



fig.2. La legge, monumento a Vincenzo Salvagnoli, foto di Gianluca Milella



fig.3. La legge, monumento a Vincenzo Salvagnoli, foto di Thierry Beauvir

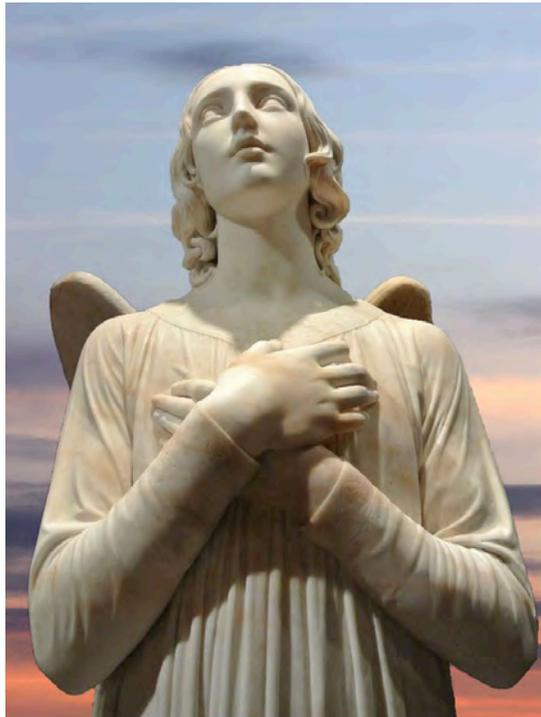


fig.4. Angelo in preghiera, elaborazione digitale di Scoutdogs



fig.5. Angelo in Preghiera, "Ascent", elaborazione digitale di Tony De Varco



fig.6. Susanna, Museo San Carlo, Città del Messico Messico, foto di El Felix



fig.7. Susanna, Museo San Carlo, Città del Messico Messico, foto di Humberto Rios Rodriguez

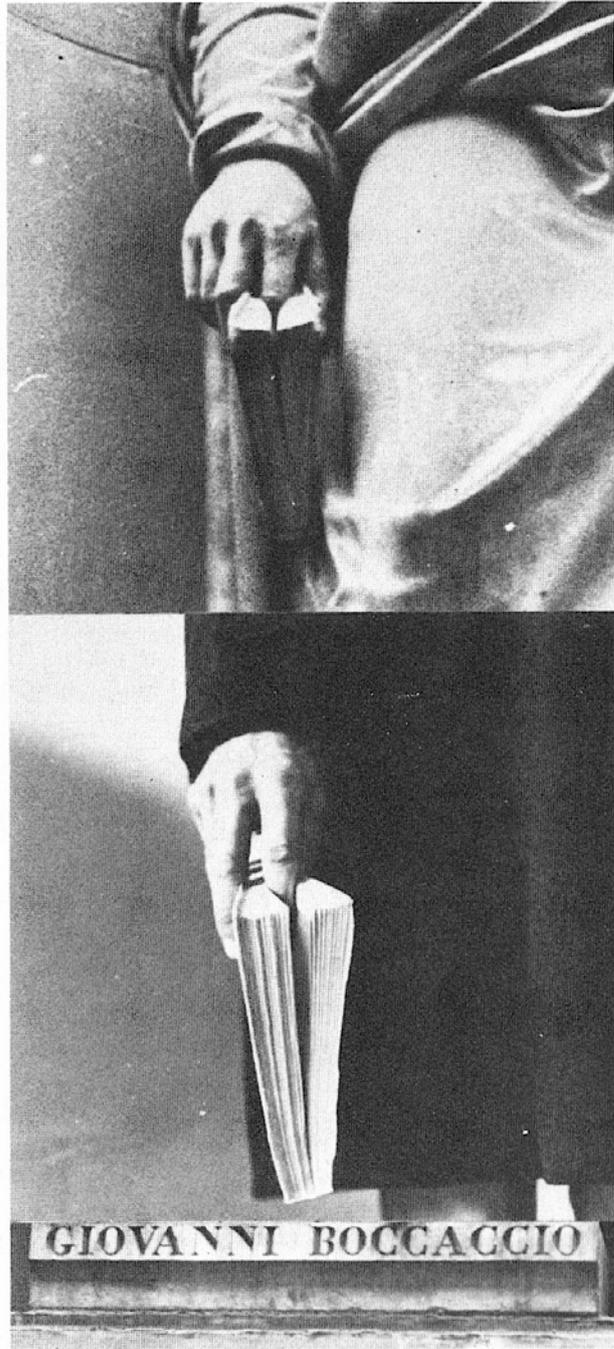


fig.8. Boccaccio di Mario Mariotti



fig.9. Susanna, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Saloncino delle statue, allestimento della mostra Spazi negli spazi di Ben Willikens, 1999-2000



fig.10. Catalogo della mostra Spazi negli spazi di Ben Willikens, Hatje Cantz Editore, 2000

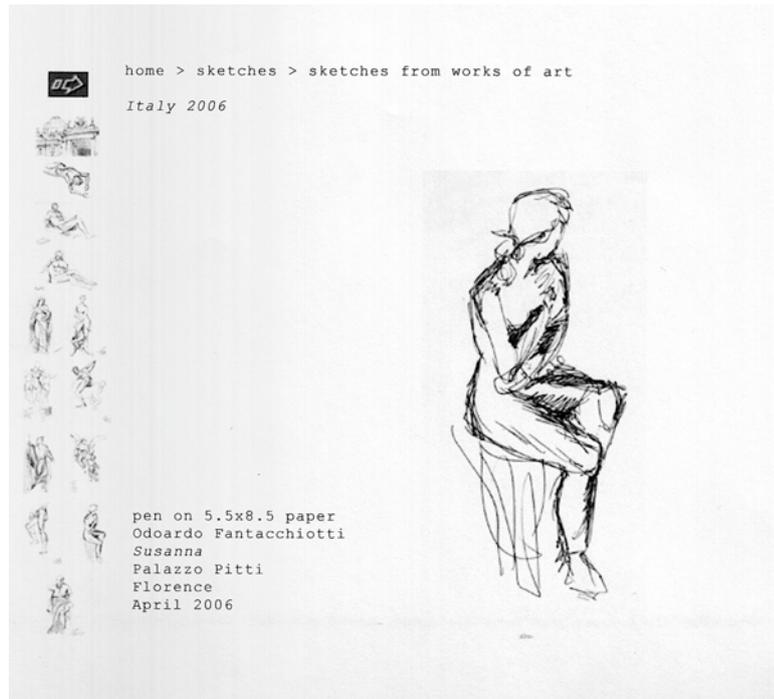


fig.11. Pagina web di Becky Daroff

Victoria Clayton



Short Stories

A GOOD DEAL OF TROUBLE

... 'It's quite extraordinary!'

Jenks brushed aside Ferdinand's praise of the Aphrodite bust. Instead he pointed to an alabaster figure which stood on the table. His voice sank in awe. 'I've always wanted to own a Fantacchiotti. I never dreamed I'd be able to afford ... it's a miracle!'

<http://www.claytons.demon.co.uk/author.html>

fig.12. A good deal of trouble, da Short stories di Victoria Clayton



...Visiting Florence, Italy I found out just how popular the Susanna story was in the renaissance. In the famed Uffizi art gallery I saw three different paintings of her by artists Lorenzo Lotto, Giovanni Piazzetta and Cristofano Allori. Lotto has depicted Susanna as demure and angelic. Piazzetta shows her as whole some and genuinely frightened. In the Allori painting she looks ghostly and horrified. Walking through the Pitti Palace, another Florence art gallery,

I took a picture of a sculpture of Susanna by Odoardo Fantacchiotti.

I didn't realize till I loaded the photo of Susanna's statue onto my computer that it is situated in front of a mirror.

An image of me taking the photo was reflected there. Perhaps this is fitting.

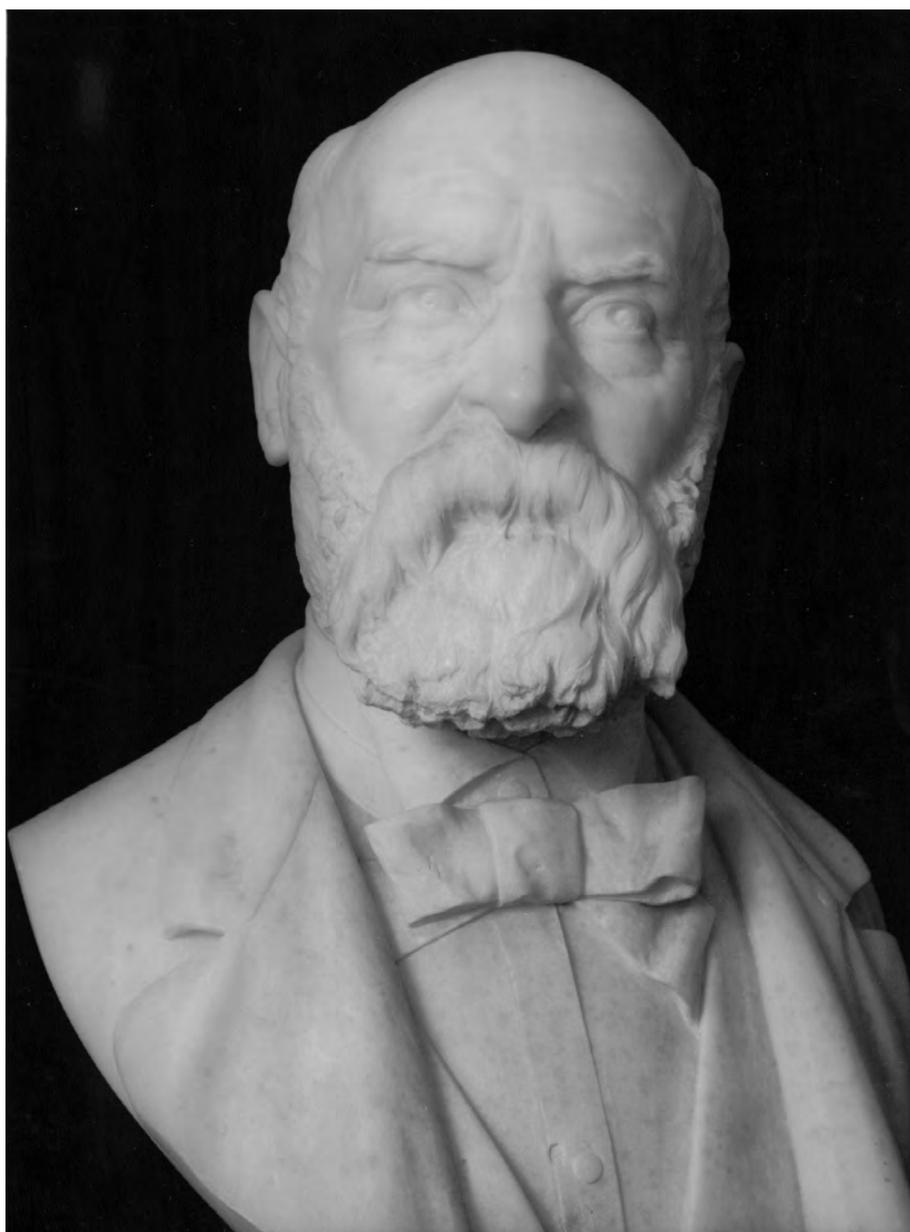
There are times when each one of our lives are reflections of Susanna's life. We find ourselves at a crucial crossroad where we have to choose to take the easy way out or speak the truth. Susanna told the truth and almost died for it. I wonder if I'd have had the courage to do the same thing.

...

By MaryLou Driedger, February 8, 2009.

fig.13. Pagina web di Mary Lou Driedger

**Catalogo
delle opere e dei documenti**



- Cat.1. Cesare Fantacchiotti, *Ritratto di Odoardo Fantacchiotti*, marmo, 1877, Scandicci (Firenze), collezione privata

- Cat.2. Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno Anni 1876-1877*, Presidente Commend. Prof. Emilio De Fabris, 1877 n. 20 pp. 487-488, Adunanza Generale Ordinaria, *Appunti Biografici dei Professori Defunti*

Fantacchiotti Cav. Odoardo

Nato nel 1809. Morto il 24 giugno 1877. Parlerà il professor Paganucci.

Odoardo Fantacchiotti

La notte del 24 giugno cessò di vivere l'Egregio nostro collega, Odoardo Fantacchiotti, nato in Roma il 20 Maggio 1811, da padre Cortonese che quivi dimorò qualche tempo per ragioni d'ufficio. Condotta, ancora adolescente, in Firenze, intraprese in questa città lo studio della scultura sotto la scorta del Ricci, ossequioso imitatore del Canova.

Il giovanetto, a cui natura fu prodiga di mente sveglia e di animo gentile, fattosi accorto della mala via che teneva, abbandonò lo studio del Ricci, e si scelse a maestro Aristodemo Costoli, artista di bella fama. Ricercatore scrupoloso della forma e del sentimento, il Fantacchiotti, con studio indefesso si rese presto familiari quei sommi per cui vanno celebri i secoli decimoquarto e decimoquinto.

I suoi bassi rilievi, che tanto risentono di quel fare sobrio e castigato degli artisti d'allora, ci sono prova manifesta dei frutti ch'ei ne ritrasse. Le opere sue molte, e più particolarmente il gruppo della Strage degli Innocenti, i monumenti al Morghen e alla Spence e la statua di Sallustio Bandini, collocheranno il nome di Odoardo Fantacchiotti con quelli che ai nostri tempi seppero mantenere alta e onorata la fama della scultura italiana.

Né il secolo, poco riconoscente al vero merito, ne disconobbe il valore, perché fu membro delle principali accademie, Prof. Residente della nostra e insignito di più ordini cavallereschi. Si ebbe l'amicizia di molti uomini illustri; sedé nel nostro Consiglio Municipale e fu sovente consultato nelle più ardue questioni artistiche.

I palpiti del suo cuore furono divisi a vicenda tra la famiglia e l'arte, e la eccellenza di questa fu il sogno costante della sua vita. L'esempio di lui e degli altri valorosi, le cui file si vanno, pur troppo! ogni di più diradando, possa essere di stimolo alla nuova generazione, per spingerla, con studi indefessi e severi, ad operare sublime.

Giovanni Paganucci

Firenze 2 Dicembre 1877



Cat.3. *Monumento funebre di Penelope Bourbon di Petrella Tommasi*, marmo, 1837, Cortona, S. Francesco



- Cat.4. *Ritratto di Penelope Bourbon di Petrella Tommasi*,
marmo, 1837, Cortona, S. Francesco



- Cat.5. Anton Maria Izunnia [Domenico Tanzini], *Andrea Orgagna e Giovanni Boccaccio nuove statue poste nella Loggia degli Uffizi*, "Giornale del Commercio" n.27, 5 luglio 1843, p.106:

Ma se antipatico mi è il rappresentato [Boccaccio], molto simpatica per me è la sua statua. E' si muove se credi all'occhio, aspetti di udir da quel labbro atteggiato a malizioso ghigno qualcuna delle sue novelle, il gesto accompagna i moti chiari e labiali: hai dinanzi il faceto pittore del malcostume della sua epoca, il gaio poeta atto a sollazzare una brigata dedita alla voluttà ed all'amore.



- Cat.6. *Giovanni Boccaccio*, marmo, 1837-42, Firenze, Portico degli Uffizi

- Cat.7. Anton Maria Izunna [Domenico Tanzini], *La strage degl'Innocenti, gruppo del sig. Odoardo Fantacchiotti*, "Giornale del Commercio" n. 46, 13 novembre 1839, p.182:

Sono due sole figure, una madre desolata e un suo figliolino trafitto, le quali in sé riepilogano quanto di più patetico può rappresentarsi sul massacro de' fanciulli Betlemiti ordinato da Erode. Non credere veder moti convulsi, fiere contrazioni nella faccia di questa meschina donna, da sfigurare un bel sembiante: perocché quel dolore che nell'anima si sente, e che ormai non ha più speranza, non si esala con lacrime e con strida. [...] Dinanzi a questo gruppo degno di un valente artista si sentono rimbombare più sublimi i profetici detti del veggente di Giuda [cfr. Geremia 31.15: Così dice il Signore. "Una voce si ode da Rama, lamento e pianto amaro: Rachele piange i suoi figli, rifiuta d'esser consolata perché non sono più. Trattieni la voce dal pianto, i tuoi occhi dal versare le lacrime, perché c'è un compenso per le tue pene": profezia riferita da Matteo alla Strage degli Innocenti.] Bellissime linee offre da ogni lato che si rimiri. Di grandioso stile è il panneggiamento, con molta intelligenza mi sembra trattato il nudo; e se non fosse maggiore del vero crederesti che il morto fanciullo fosse un calco sul naturale.



- Cat.8. *La Strage degli Innocenti*, disegno del modello di gesso, in *Album offerto a Vincenzo Gioberti dalle donne fiorentine nel Giugno 1848*, Torino, Biblioteca Civica, Sezione Giobertiana, manoscritti rari



- Cat.9-11. Studi per la *Strage degli Innocenti*, grafite su carta, 1838, Firenze, collezione privata



- Cat.12. *Angelo in preghiera*, modello di gesso preparatorio per un monumento funebre rimosso dal chiostro di S. Salvatore in Ognissanti a Firenze, anni Quaranta del XIX secolo, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat.13. *Ritratto di Francesco Redi accademico del Cimento*, marmo, 1840-41, Firenze, Museo della Specola, Tribuna di Galileo

Archivio di Stato di Firenze, Fabbriche 2216 P, Lettera di Odoardo Fantacchiotti:

Ill.mo Sig.re Marchese e Cavaliere Girolamo Ballati Nerli, Direttore delle RR. Fabbriche

Mentre mi faccio un dovere di accusare il ricevimento della pregiatissima Sua colla quale V.S. Ill.^{mo} mi ingiunge di trasferirmi al R. Museo di Fisica onde esaminare il modello del Medaglione modellato dal Sig.^{re} Costoli per la nuova Tribuna di Galileo, ho l'onore di prevenirla che non ho mancato di adempire ai di lei onorevoli ordini col trasferirmi colà, onde poter porre subito mano alla commissione di quel Medaglione rappresentante F. Redi dello quale sono stato onorato. E col più profondo rispetto e stima ho l'onore di segnarmi

di V.S. il Ill.^{ma} Umilis.^{mo} Dev.^{mo} Servitore Odoardo Fantacchiotti

Lì 13 luglio 1840



- Cat.14. Incisione dell'interno della Tribuna di Galileo, Giovanni Rosini, *Descrizione della Tribuna inalzata da S.A.I e R. il Granduca Leopoldo II di Toscana alla memoria di Galileo*, Firenze 1841



- Cat.15. *Busto ideale della poetessa Corinna*, marmo, 1841, collocazione ignota



- Cat.16. *Busto ideale della Laura del Petrarca*, terracotta policroma, 1841, collocazione ignota

Anton Maria Izunnia [Domenico Tanzini], *Poche parole sopra alcuni oggetti di pittura e di scultura esposti nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze*, "Giornale del Commercio" n.42, 20 ottobre 1841, p.167:

Laura e Corinna, busti del prof. Odoardo Fantacchiotti [...] Mi hanno sorpreso per una esecuzione mirabile, e per l'espressione egregiamente sentita. In una vedi la modestia schifiltosa dell'Avignonese, nell'altra coronata d'alloro con un'anima bollente il fuoco poetico; un lavoro insomma di un artista di gran merito.



- Cat.17. Disegno del *Monumento all'incisore Raffaello Morghen*, grafite e inchiostro su carta lucida, 1841-44, Firenze, Archivio dell'Opera di S. Croce



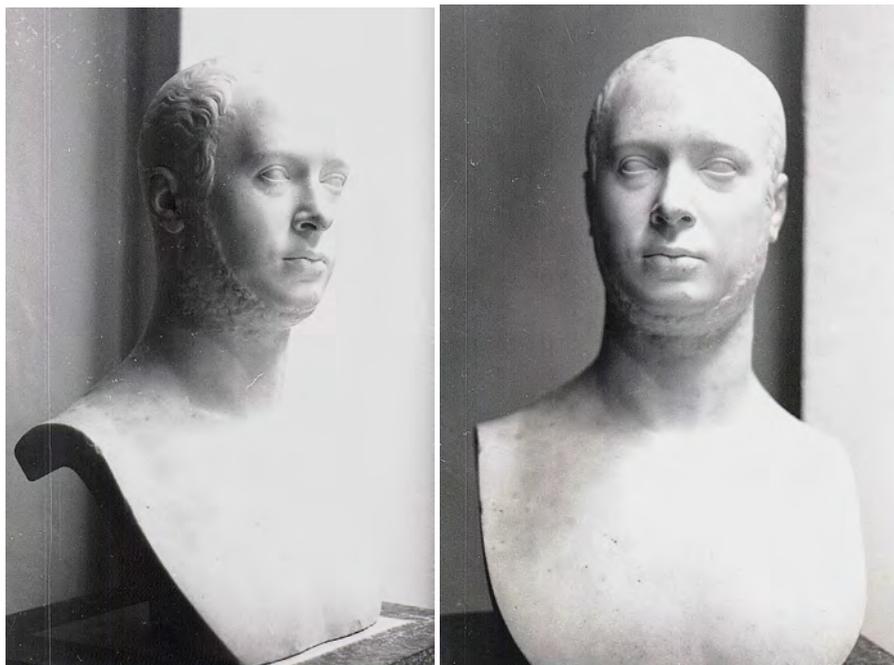
- Cat.18. *Monumento a Raffaello Morghen*, marmo, 1841-55, Firenze, S. Croce



- Cat.19. Fotografia storica della Tribuna di Galileo



- Cat.20. *Ritratto di Ferdinando II de' Medici*, marmo,
1842, Firenze, Museo della Specola, Tribuna di Galileo (foto Luigi Artini)



- Cat.21-22. *Ritratto di Gentiluomo*, marmo, 1842, mercato antiquariale



- Cat.23-24. *Ritratto di Laura Orlandini del Beccuto Rucellai*,
marmo, 1842-46 circa, collocazione ignota



- Cat.25. *Angelo orante*, marmo,
1846-48, Cincinnati (Ohio), Cincinnati Art Museum



- Cat.26. Fotografia storica dell'altar maggiore della cattedrale cattolica St. Peter in Chains di Cincinnati con gli *Angeli della preghiera* nella collocazione originaria, ante 1957



- Cat.27. Disegno preparatorio dell'*Angelo adorante*,
grafite su carta, 1846, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat.28. *Angelo adorante*, marmo,
1848-49, Cincinnati (Ohio), Cincinnati Art Museum



- Cat.29-30. *Accorso*, marmo,
1846-52, Firenze, Portico degli Uffizi (foto Aurelio Amendola)



- Cat.30. Archivio di Stato di Firenze,
Acquisti Doni 116.1, Lettera di Odoardo Fantacchiotti:

Ill.mi Sig.ri Componenti la Deputazione per lo scolpimento degl'Illustri
Toscani

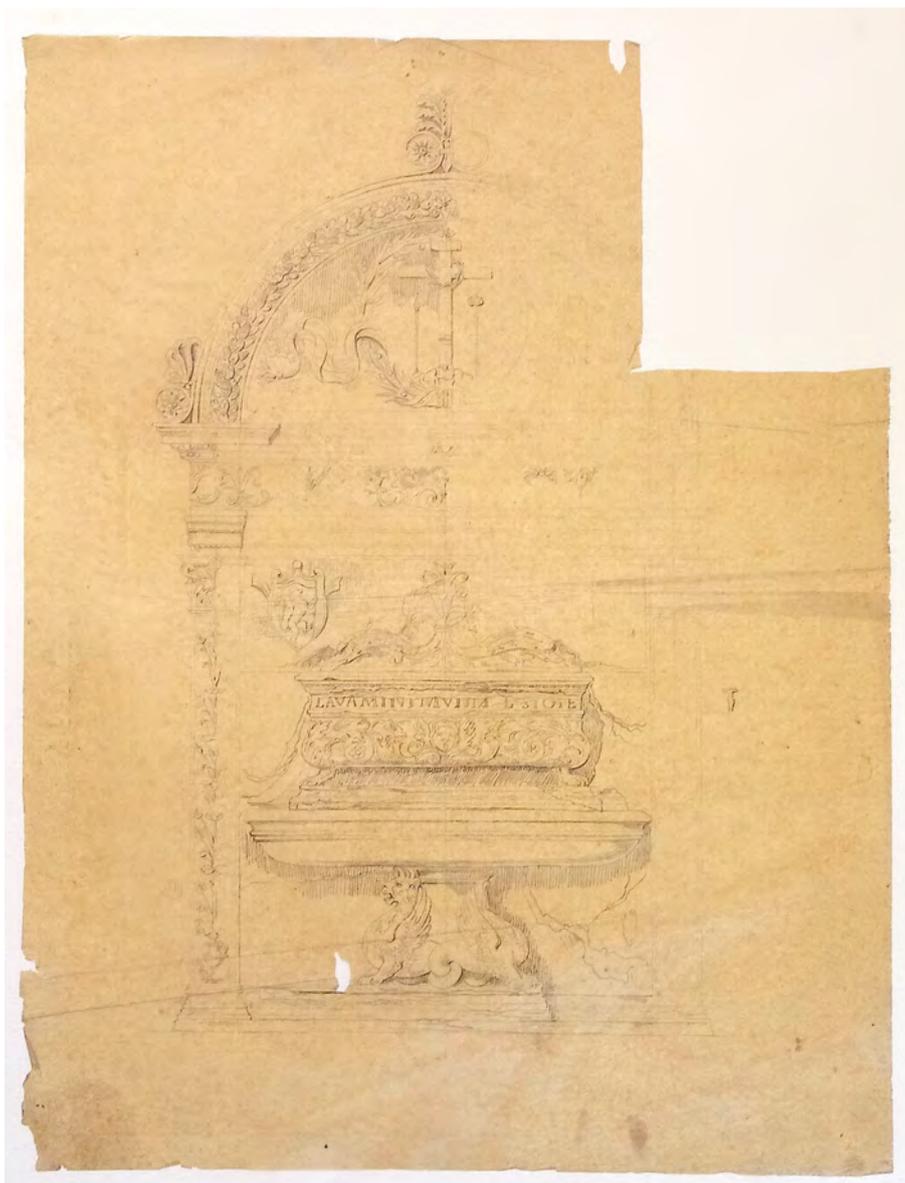
Incoraggiato dall'esito non del tutto infelice ottenuto dalla statua rappresentante
il Boccaccio da me eseguita, e collocata nei decorsi giorni sotto le logge degli
Uffizi, e bramoso per conseguenza di vieppiù meritarmi il pubblico favore
consacrando agli studi il tempo, e le mie fatiche, imploro la bontà delle SS.^e LL.
Ill.^{me} onde vogliono degnarsi permettermi di eseguire il modello di Altra Statua
a mio piacimento, scelta fra quelle indicate nel relativo catalogo, e segnatamente
quella di "Ferruccio" senza altro oggetto che la speranza di ottenere a suo tempo
la commissione, ogni qual volta, che da me presentatale il d.^o lavoro, possa
questo esser trovato meritevole della LL. approvazione.

E nella fiducia che le SS. LL. Ill.^{me} vorranno onorarmi della savia LL.
determinazione in proposito per mia notizia e regola, col più profond'ossequio
passo all'onore di segnarmi

Delle SS.^e LL. Ill.^{me} Dev. Obl.^{mo} Servitore Odoardo Fantacchiotti

Firenze li 3 luglio 1843

[Il 6 luglio la Deputazione rispose che non poteva affidargli quel lavoro poiché
spettava ad uno scultore a cui non era ancora stata assegnata una delle 28 statue].



- Cat.31. Odoardo Fantacchiotti, Disegno del lavabo in pietra serena della Certosa del Galluzzo, già attribuito a Mino da Fiesole, Scandicci (Firenze), collezione privata



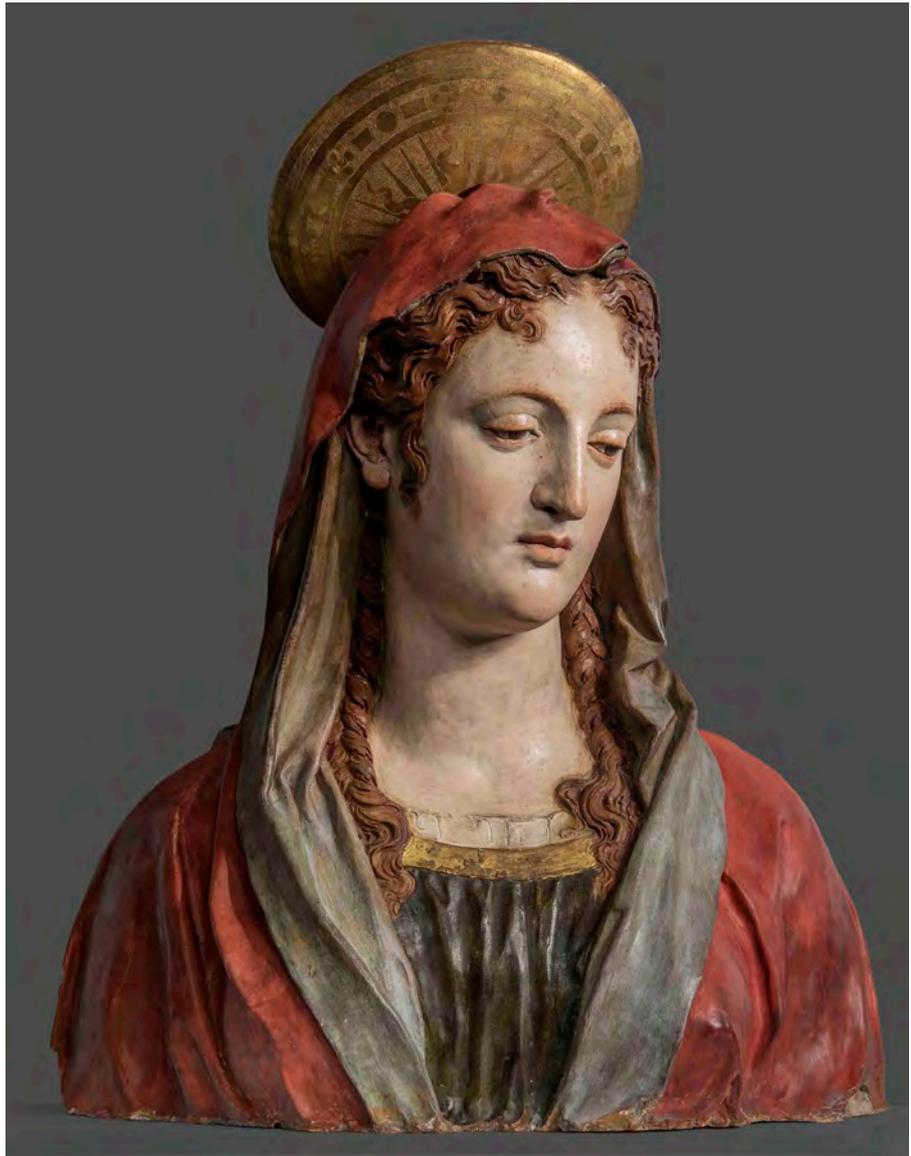
- Cat.32. *Monumento sepolcrale di Vincenzo Peruzzi*,
 marmo, 1848-49, Firenze, S. Croce, Cappella Peruzzi



- Cat.33. *Busto ideale della Beatrice di Dante*, marmo, 1858, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna



- Cat. 34. *Busto ideale della Beatrice di Dante*,
marmo, 1858, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna



- Cat.35. *S. Maria Maddalena*,
terracotta policroma, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



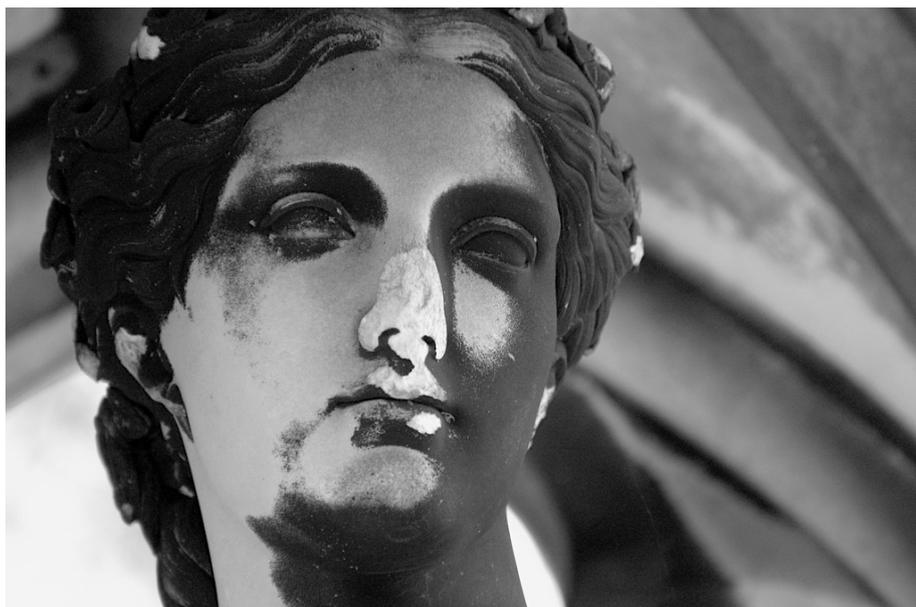
- Cat.36. *S. Maria Maddalena*,
modello di gesso, anni Cinquanta del XIX secolo, collezione privata



- Cat.37. *Monumento funerario di Jacob Hoffner*,
1849-54, Cincinnati (Ohio), Spring Grove Cemetery



- Cat.38. Particolare di un dipinto raffigurante lo Spring Grove Cemetery di Cincinnati con l'edicola Hoffner, olio su tela, XIX secolo



- Cat. 39. *Flora*, particolare, marmo, 1850-54, Cincinnati (Ohio), Spring Grove Cemetery, Monumento funerario di Jacob Hoffner



- Cat. 40. *Flora*, particolare, marmo, 1850-54, Cincinnati (Ohio), Spring Grove Cemetery, Monumento funerario di Jacob Hoffner



- Cat.41-42. *Monumento sepolcrale di Dionigi Strocchi*, particolare, marmo, 1850-54, Faenza, Cattedrale di S. Pietro



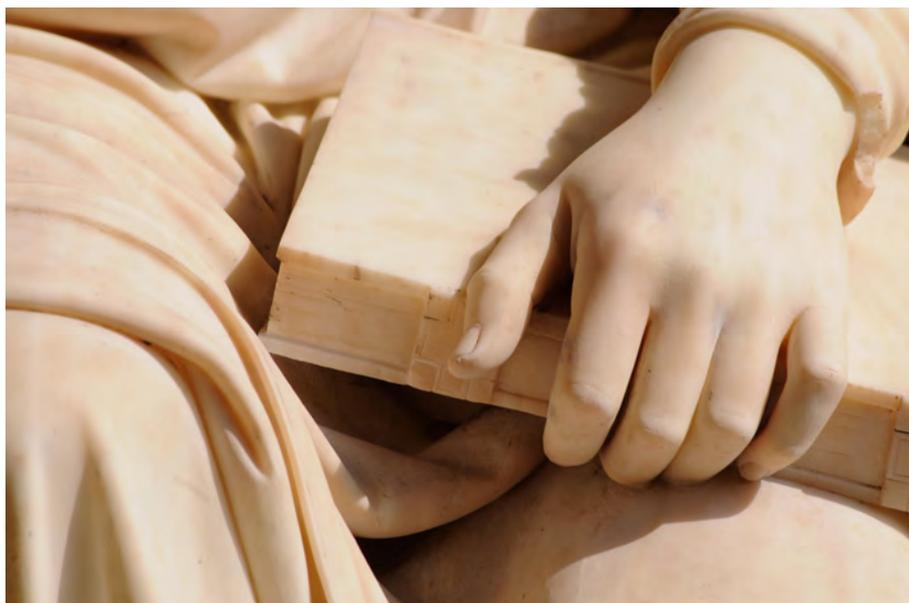
- Cat.43-44. *Madonna col Bambino*, modello di gesso,
1850-55, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat.45 *Ritratto di Luisa Teresa Renard Spence*,
marmo, 1851, Firenze, collezione privata



- Cat. 46 *Ritratto di Luisa Teresa Renard Spence*,
marmo, 1851, Firenze, collezione privata



- Cat.47 *L'Angelo del Giudizio*,
particolare, marmo, 1852-54, Firenze, Cimitero della Misericordia di Pinti



- Cat. 48 *L'Angelo del Giudizio*,
marmo, 1852-54, Firenze, Cimitero della Misericordia di Pinti



- Cat.49. *Monumento alla memoria di Michele Giuntini*, marmo, 1852-54, Firenze, S. Giuseppe, Cappella di S. Anna



- Cat.50. *L'Angelo della Religione Cristiana*,
marmo, 1852-54, Firenze, S. Giuseppe, Monumento a Michele Giuntini



- Cat. 51. *Madonna col Bambino*, modello di gesso preparatorio per il Monumento a Michele Giuntini, 1852, Firenze, collezione privata (foto Antonio Quattrone)



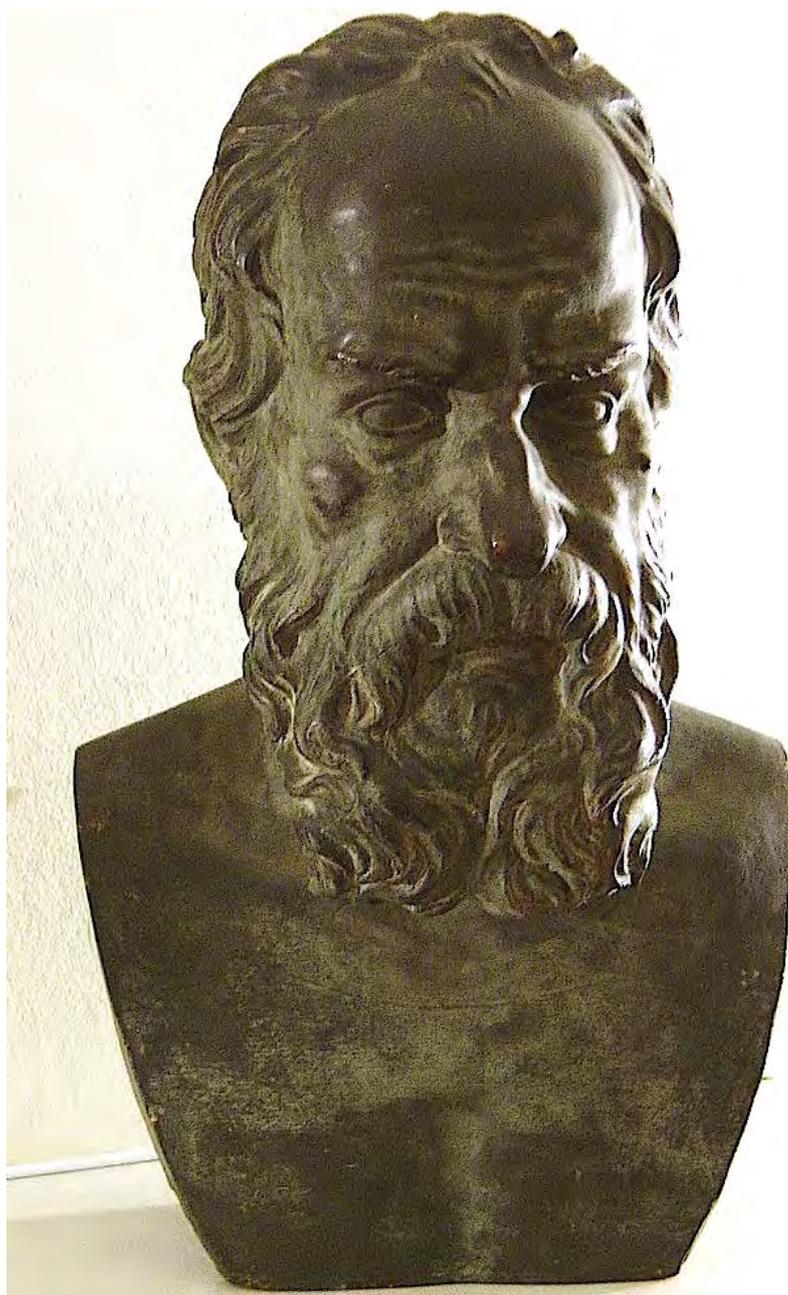
Cat. 52. *Madonna col Bambino*, marmo, 1852-54,
Firenze, S. Giuseppe, Monumento a Michele Giuntini



- Cat.53. *Ritratto di Sir Edward Deas Thomson*,
marmo, 1855, Sidney, University of Sidney, Aula Magna



- Cat. 54. *Ritratto di Sir Edward Deas Thomson*,
marmo, 1855, Sidney, University of Sidney, Aula Magna



- Cat.55-56. *Busto di Galileo Galilei*,
terracotta patinata, 1855, collocazione ignota



- Cat.57-58. Fotografia dell'*Angelo custode con fanciullo*, modello di gesso, 1858-62 circa, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli Firenze



- Cat.59. *Monumento sepolcrale di Luisa Teresa Renard Spence*, particolare, marmo, 1858-61, Fiesole, Cimitero Comunale, Cappella Spence

Nuove sculture del prof. Fantacchiotti, “Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno” anno III, vol. V, 1859, p.146:

Maggiore impressione ha fatto nell’animo del pubblico il *Monumento della signora Spence* [...]. L’atteggiamento, e più anche l’espressione della figura è tanto vera e graziosa che contemplandola diresti essersi l’artista ispirato nel Petrarca allorché cantava di Laura: *morte bella pareva nel suo bel viso*. E sembra che il Fantacchiotti abbia condotta questa opera con amore singolarissimo; imperciocché, oltre la bellezza del concetto, che si manifesta pur fino negli accessori, la esecuzione è oltremodo squisita. Il pubblico ha dunque, rettamene giudicato dicendo che questo è uno dei più bei monumenti sepolcrali di cui possa gloriarsi la moderna scultura.



- Cat.60. *Monumento sepolcrale di Luisa Teresa Renard Spence*, marmo, 1858-61, Fiesole, Cimitero Comunale, Cappella Spence

- Cat.61. T.C., *Sopra il monumento Spence eseguito dal professore Odoardo Fantacchiotti*, "L'Esposizione Italiana del 1861", n.40, 31 luglio 1862, p. 320:

Il *monumento Spence* è uno di que' lavori che nell'esposizione italiana seppe procacciarsi il favore dell'universale e difficilmente avresti veduto partire da esso un ammiratore che dopo averlo ben bene vagheggiato, non avesse esclamato: Quanto è bello.

Eliza Charlotte Moss, *Diario del viaggio in Italia*, Aprile-Giugno 1862, p.28:

Venerdì 6 Giugno 1862. Molto debole e miserabile. Giacevo sul divano nella mia camera, avevo fatto il mio lavoro peggiore.

Avevo pensato poco a quanto presto avrei chiuso i miei occhi per guardare indietro alle ultime settimane ma ancora adesso sono così ansiosa di essere a casa che mi distacco e impegno a pensare al futuro nonostante io sia incessantemente chiamata ad ascoltare le odiose chiacchiere di mia Zia che rimane poco tempo per riflettere. Povero William! Lui potrebbe procurarle un compagno per alleggerire sé stesso dal peso dell'ufficio e il compagno sarebbe felicemente affascinato dall'Italia e dalla società attuale, che qui non obietta alla posizione che le è stata data. Ero molto interessata ad osservare il variare di ombre e luci fuori sulle colline, le nuvole alla fine riunendosi in una densa massa nera lasciavano presagire allagamenti di pioggia con tuoni e lampi. In quel mentre arrivò il monumento di Teresina per essere eretto nella cappella.

Se io fossi stata la sorella che non fu sposata neanche un anno col primo marito, questo mi avrebbe oppresso come un presentimento ma io trovai poco sentimento in Italia!



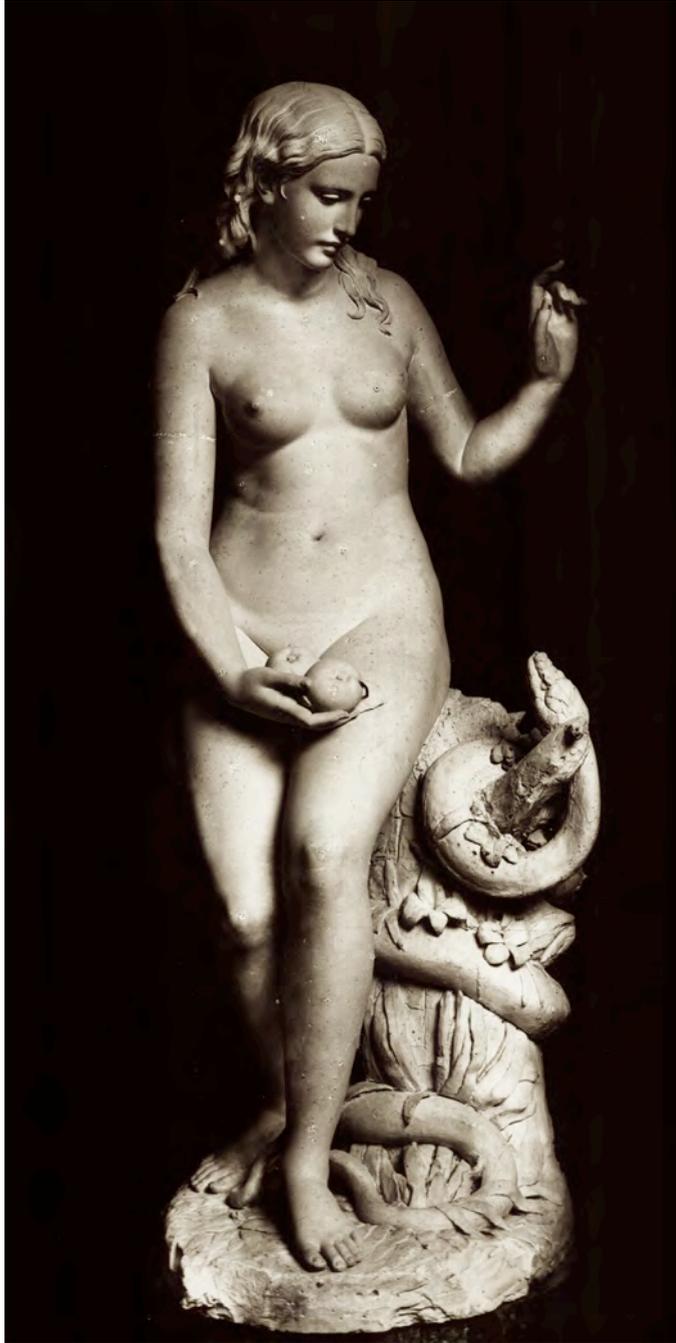
- Cat.62. *Monumento sepolcrale di Luisa Teresa Renard Spence*, particolare, marmo, 1858-61, Fiesole, Cimitero Comunale, Cappella Spence



- Cat.63. *Eva tentata dal serpente*, marmo, 1864, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna

Cronaca fiorentina e fatti diversi, "Gazzetta di Firenze" nr.296, venerdì 1 dicembre 1865, p.3:

Sappiamo che il 27 corrente S.A.R. il Principe di Carignano si conduceva allo studio dello statuario cav. Fantacchiotti, e dopo essersi trattenuto lungamente ad esaminare lavori che il distinto artista sta eseguendo gli esternava la alta soddisfazione provata nel vedere così bene condotte a termine le due statue l'*Eva* e l'*Amore* dall'illustre personaggio commesse. Nel dì seguente il cavaliere Fantacchiotti era onorato di una sua visita da S.M. il re del Portogallo, il quale dopo avere attentamente osservate le opere che arricchiscono quello studio, gli tributava molti encomi e la soddisfazione provata nell'aver conosciuto un artista che tanto onora coi suoi lavori Firenze.



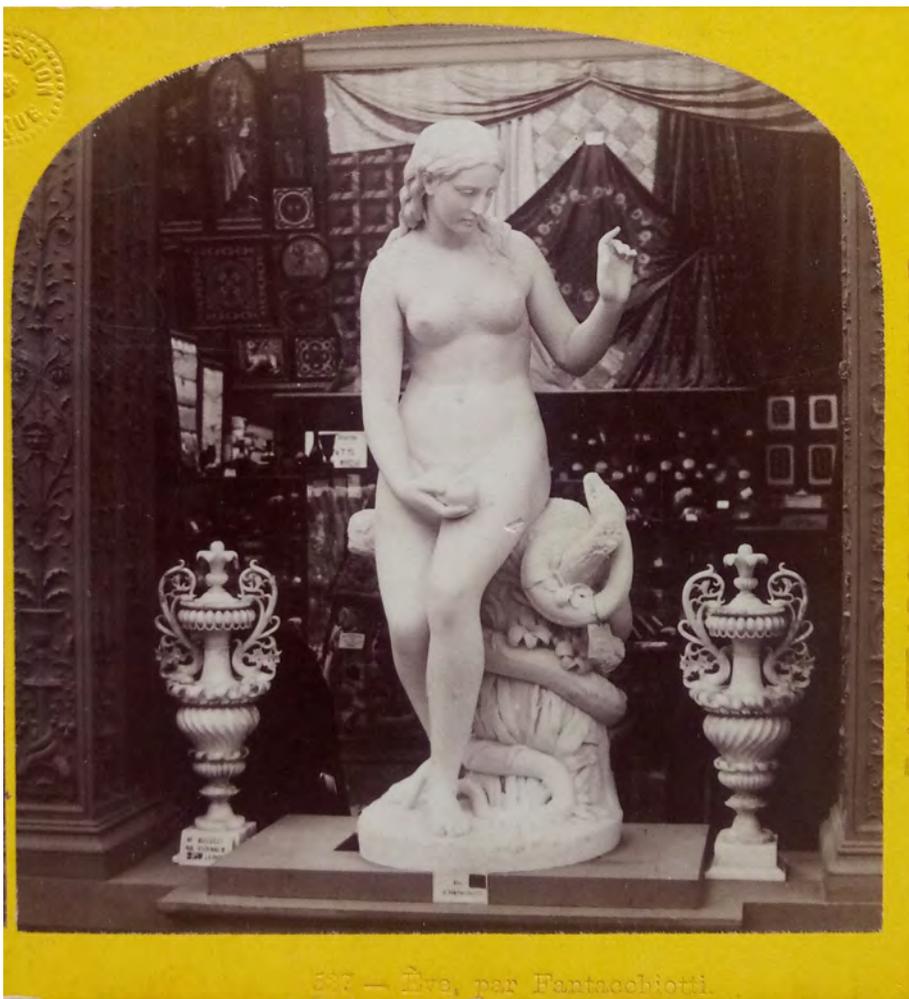
- Cat.64. Fotografia della statua di *Eva tentata dal serpente*, modello di gesso, 1858-61, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli Firenze

- Cat.65. *Notizie artistiche fiorentine*, “Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno” anno II, vol. IV, 1858, p.399:

Il Professore Fantacchiotti [...] ha finito di modellare un’*Eva nell’atto di essere tentata dal serpente*. Questo concetto, già trattato da migliaia di artisti dal primo risorgimento dell’arte fino ai nostri tempi, è stato espresso dal Fantacchiotti in un modo sublime e nuovo. La bella madre del genere umano è assisa sopra un tronco d’un albero ed avendo già colto il frutto fatale esita a gustarlo, mentre il serpente attorcigliato al tronco stringe fra le sue spire un giglio, e tenta di persuaderla. Il sentimento morale, che l’artista ha voluto esprimere si rivela manifestissimo agli occhi di tutti.

Belle Arti. Quattro nuovi lavori del cav. Prof. Odoardo Fantacchiotti, “L’Italia Artistica”, anno VI, n.4, 28 Luglio 1865:

L’*Eva* creata dal delicatissimo scalpello del Fantacchiotti s’inalza alla sublimità biblica, è l’Eva della Genesi. Bella di una divina bellezza, sulla sua fronte virginale, raggia quasi un’aureola di pudore e di castità: in tutta la sua persona, nel suo atteggiamento nulla traspare di profano, di procace, di sensuale: la meravigliosa arte dello scultore ha saputo rendere pura e santa la prima madre, nella sua istessa nudità. [...] Il marmo è divenuto carne, il suo scalpello non ha creato soltanto una soave e bellissima creatura, ma le ha dato la vera espressione morale, ha svolto una nuova idea, nulla ha trascurato, nulla ha sbagliato, nulla ha ommesso. [...] tutto è un simbolo, tutto serve a sviluppare filosoficamente il concetto. E’ un insieme meraviglioso, è un’opera che sorprende più che la si ammira, perché da qualsiasi lato si osservi, palesa rari pregi e bellezze novelle.



- Cat.66. Fotografia storica della Esposizione Universale di Parigi del 1867 con la statua di *Eva tentata dal serpente*, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli Firenze

- Cat.67. *Ricordi Fotografici degli Artisti contemporanei in Toscana*, Firenze, Società Editrice, Tipi Le Monnier, 1859:

“Professore Odoardo Fantacchiotti - *La Musidora*. La statua è composta con sommo giudizio: tutte le linee nella loro graziosa semplicità cospirano a produrre un bell'insieme, e danno risalto alle forme, che, nella loro ideale leggiadria, rammentano lo studio del vero, che vive, palpita e si muove, in grazia della perfetta finitezza del lavoro”.

Nuove sculture del prof. Fantacchiotti, “Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno” anno III, vol. V, 1859, p.145:

Il sig. Fantacchiotti, uno de' più cospicui scultori fiorentini, pochi giorni sono esponeva due sue nuove opere, cioè una statua e n monumento sepolcrale. La statua rappresenta la *Musidora* delle *Stagioni* del Thompson. [...] Sebbene il subietto si assomigli alle tante Veneri che escono dal bagno, e nell'atteggiamento richiami alla mente qualche statua dell'antichità classica, nondimeno l'artista ha saputo giudiziosamente evitare ogni espediente di convenzione, e animare la figura di tanta vita che sembra muoversi e palpitare.



- Cat.68. Incisione della Esposizione Internazionale di Londra del 1862 raffigurante la statua di *Musidora*, "The Illustrated London News", 25-10-1862



- Cat. 69. *Musidora*, modello di gesso, 1858, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat. 70. *Musidora*, modello di gesso, 1858, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat. 71. *Musidora*,
particolare, marmo, 1865, Lisbona, Palacio Nacional da Ajuda



- Cat. 72. *Musidora*,
particolare, marmo, 1865, Lisbona, Palacio Nacional da Ajuda



- Cat.73. Donatello Gabbrielli, *Amore vinto*, marmo,
replica dal modello di Odoardo Fantacchiotti, collocazione ignota



- Cat.74. *Amore vinto*,
marmo, inizio anni Settanta del XIX secolo, collocazione ignota



- Cat.75. *Bambina con un uccellino e un grappolo d'uva*, marmo, 1862 circa, collocazione ignota



Works of Art, &c.
the International Exhibition, 1862.

05/01/2013

- Cat.76. *Bambina con un uccellino e un grappolo d'uva*, "Catalogo della Esposizione Internazionale di Londra del 1862"



- Cat.77. *Monumento sepolcrale di Neri Corsini*, particolare, marmo, 1860-67, Firenze, S. Croce (foto Luigi Artini)



- Cat.78. *Monumento sepolcrale di Neri Corsini*, particolare, marmo, 1860-67, Firenze, S. Croce (foto Luigi Artini)



- Cat.80. *Amore che riposa sulla Fedeltà*, modello di gesso, 1861, Scandicci (Firenze), collezione privata

Belle Arti. Quattro nuovi lavori del cav. Prof. Odoardo Fantacchiotti, "L'Italia Artistica", anno VI, n.4, 28 luglio 1865:

Amore che riposa nella fedeltà: Lo scultore ha certo voluto esprimere l'idea di quell'amore puro e soave, scevro da sospetti, dubbi, ansie e gelose passioni, che è appunto l'amor coniugale. [...] Trattandosi di affetto terreno, l'amore in questo gruppo vien rappresentato come una cara e bellissima creatura, da potersi anche trovare nella sfera della realtà.

- Cat.81. *Le notizie di Londra illustrate. L'Esposizione internazionale*, sabato 21 giugno 1862, p.646:

Amore che riposa sull'amicizia. Scolpita dal Professor Fantacchiotti.

Ci sono nel padiglione italiano The Italian Court tre opere dell'eminente scultore fiorentino Professor Fantacchiotti, le quali, nonostante non siano presenti nel catalogo, non devono essere trascurate. La scultura o piuttosto il gruppo scultoreo che qui abbiamo pubblicato, una *Musidora* e una *Ragazza con Serpente e Grappolo di Uva*. Tutte e tre sono un libero contributo del loro possessore Lord Belper.

L'*Amore che riposa sull'Amicizia* è concepito in modo molto piacevolmente anche se audacemente. Se convenzionale nell'idea, è proprio questa forma piacevole della convenzionalità che non possiamo permetterci di trascurare, visto che non abbiamo altro modo per descriverla. Il cane è e deve essere sempre uno dei migliori esempi d'amicizia, fedele in tutte le circostanze del caso e sempre vigile. E cosa c'è di più adatto della personificazione che abbiamo dell'ideale pagano di un bambino ribelle o giovane spensierato? Unione felice quando entrambi congiunti e, specialmente quando Amore riposa sull'eterna dormiente Amicizia in totale sicurezza. Lasciemo comunque il lettore seguire il filo dei pensieri che questo grazioso gruppo allegorico inevitabilmente suggerisce evidenziando un paio di osservazioni sull'esecuzione. In primo luogo vorremmo attirare l'attenzione sulla squisita veridicità con cui il sonno è espresso sul volto e l'attitudine di Cupido in perfetta relazione con il tutto e le dolci flessioni degli arti così caratteristici dell'infanzia che vanno perdute con gli anni. Una scultura di qualità inferiore non avrebbe avuto altrettanto coraggio di mantenere questo stretto contatto con la Natura. Questo è particolarmente evidente nella spalla destra: il corpo sprofondato in basso lascia il braccio sporgere in alto come se con grande duttilità spuntasse dall'estremità della spalla; un particolare che potrebbe risultare spiacevole anche se eseguito con grande tecnica, diviene qui una delle parti migliori della composizione e uno dei più bei dettagli. La finitura è rimarcabile in tutto e specialmente dove più necessita e cioè nelle fattezze ed estremità degli arti. Perfino la resa della peluria del cane evidenzia un lavoro condotto con amorevole passione e la sua forma un più armonioso contrasto alla *morbidezza* del corpo di Cupido.

THE INTERNATIONAL EXHIBITION.

becomes a leading point of attraction. The program for which they are employed is to represent divisions of the exhibition, and to attract the eyes. The exhibition is a picture. The picture is the representation of the exhibition, and the exhibition is the representation of the picture. The picture is the representation of the exhibition, and the exhibition is the representation of the picture. The picture is the representation of the exhibition, and the exhibition is the representation of the picture.



"LOVE RESTING ON FRIENDSHIP," SCULPTURED BY PROFESSOR FANTACCHIOTTI, IN THE ITALIAN COURT.

of the dog was evidently a labour of love, and it found a great sympathy among the spectators of the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court.

or other group, we have engraved, "Maudlin's" and "Child with book and cradle." All these are now shown by their local promoters, Lord Bute. The "Love resting on Friendship" is very lovely but very poorly conceived. It is a classical form of sculpture, but it is not a classical form of sculpture. It is a classical form of sculpture, but it is not a classical form of sculpture. It is a classical form of sculpture, but it is not a classical form of sculpture.

of the day was evidently a labour of love, and it found a great sympathy among the spectators of the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court.

of the dog was evidently a labour of love, and it found a great sympathy among the spectators of the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court. The sculpture is a masterpiece of art, and it is a great pleasure to see it in the Italian Court.

"LOVE RESTING ON FRIENDSHIP," SCULPTURED BY PROFESSOR FANTACCHIOTTI. There are three sculptures by the eminent Florentine sculptor, Professor Fantacchiotti, in the Italian Court, which, although not in the catalogue, should on no account be overlooked. These are the statues,



CABINET AND CANDLELARA BY WRIGHT AND MANSFIELD.

LONDON: Printed and Published by the Editors, 15, Strand, at the Office of the Illustrated London News, by GEORGE C. LEITCH, 104, Strand, ADMIRALITY, DOCK 21, 1862.

- Cat.82. Incisione della Esposizione Internazionale di Londra del 1862 raffigurante Amore che riposa sulla Fedeltà, "The Illustrated London News", 21-6-1862



Liebe und Freundschaft.

Liebe und Freundschaft.

Nach einer Gruppe von Fantacchiotti.

Eine eigentlich italienische Sculptur existirt heute ebensovienig, wie eine italienische Malerei. Die Italiener, welche so lange die Führerschaft in den bildenden Künsten bejaßen, schienen die Fähigkeit, eine selbständige Richtung mit nationalem Gepräge in der Kunst einzuschlagen, eingebüßt zu haben. Pompeo Batoni war ihr letzter Maler; Canova ihr letzter Bildhauer. Seit den Zeiten der Wiedergeburt der Malerei durch deutsche Künstler und seit dem Wiedererleben griechischen Geistes in der Sculptur, durch Thorwaldsen herbeigeführt, folgten die italienischen Künstler dem herrschenden, durch Fremde gegebenen, Impulse in der Kunst.

Die Italiener zählen unter ihren Künstlern Vertreter jeder Schule des Auslandes, welche einen überwiegenden Einfluß ausübte. Es liegt in dem verwandten Blute, daß die Italiener sich stets mehr den Franzosen angeschlossen, während sie in den Geist der deutschen Künstler viel schwerer und unvollständiger einzutringen vermochten. Die mächtige, oft abstracte Gedantentiefe eines Cornelius, Schnorr u. ist dem Italiener ein Unverständliches, Abstoßendes und ebensovienig ist sein lebhaftes Naturell zum beschaulichen, gemüthvollen Verjerten in

die Schönheit einer Landschaft geeignet. Dafür besitzt er den Sinn für das Gräßliche, Blutige der französischen Romanzisten, an deren Spitze einst Delacroix stand. Er versteht melodramatische Bühnenscenen, wie sie Ary Schaffer und Delaroché malten, vortrefflich. Der Sinn für äußerliche Pracht ist bei ihm sehr ausgebildet; das Auge für das Colorit ist bewundernswürdig fein und Niemand übertrifft den Italiener in der Kunst, mit Empfindungen auf eine feine, geschmackvolle, oft raffinierte Art zu spielen. Immer aber schließt sich der Italiener nicht an die Natur an. Er verlangt vor allen Dingen, das Eigenleben dessen, was dargestellt wird, hervorretten zu sehen. Der Italiener fordert, daß das Bild die allerlebhafteste Vorstellung von dem natürlichen Urbilde ermede und wird nie unsere Idealität, unsere abstracte Phantastie begreifen, nach denen wir es möglich machen, einem Bilde eine selbständige Existenz zuzuschreiben und uns für dies Phantom zu begeistern. Deshalb gilt für den italienischen Maler das Sprichwort: ein alter Maler — ein armer Tropf! Der alte Maler besitzt wahrscheinlich nur noch einen geringen Theil der Fähigkeit, die Schönheiten der Urbilder seiner künstlerischen Darstellungen zu genießen.

Die Kunst in Italien ist vor allen Dingen reflectirter Sinnenreiz, um den Genuß des wirklichen Lebens zu erhöhen. Daher sind von allen alten Meistern Tizian,

- Cat.83. *Amore che riposa sulla Fedeltà*, "Universum" VI, Banberg, 1862, pp.233-234

Cignani, Correggio, Giordano die beliebtesten Vorbilder geliebt. Canova vereinigt für die Sculptur das volle Leben Tizians mit der raffinierten Feinheit und Bartheit Mengis. Er ist daher höchst national und wird es auch bleiben.

Mit dem Gracismus Thorwaldsens, haben sich die Italiener nicht befreundet können. Ueberhaupt haben sich die meisten neueren Bildhauer Italiens mehr durch ihre wunderbare Technik, als durch Erfindungsgeist ausgezeichnet. Man sieht dies deutlich, wenn man die Massen von meist italienischen Sculpturen durchwandert, welche im Belvedere zu Wien aufgestellt sind. Fantacchiotti gehört noch ganz der Schule Canovas an; obgleich derselbe mehr naturalistische Elemente besitzt.

Kunstberichte.

Berlin.

Die letzte Zeit hat uns hier einige ungewöhnliche künstlerische Ereignisse gebracht, welche zumal unsere Maler in bedeutende Aufregung versetzen mußten. Die Jubelfeier des Duberetsburger Friedens wurde die Veranlassung des wichtigsten derselben. Adolf Menzel vereinigte seine zahlreichen Delibter, Aquarellen, Zeichnungen und Holzschnitte, in welchen er die Thaten und die ganze Zeit des großen Königs verherrlicht hat, zu einer der interessantesten Ausstellungen, welche die Säle der Akademie je eingeschlossen haben. Diese Ueberschau eines so großen Theils der ganzen künstlerischen Lebensarbeit eines so außerordentlichen Künstlers war von einer eigenthümlich erhebenden Wirkung. Mit größerer Eingebung und heiligem Ernste ist wohl selten ein gewöhnliches künstlerisches Ziel angestrebt worden, als man es hier gesehen sah. Die Wirkung dieser Schau war eben sowohl stiftlicher, als ästhetischer Art; denn die gründliche Ehrlichkeit des Arbeitens, die Wahrschaffigkeit dieses Strebens ist zum mindesten so imponant, wie das große Talent, von welchem es getragen wird. Einige jener berühmten Jugendarbeiten des Meisters, die von Anzelmann geschnittenen Holzzeichnungen zu Kaulers Geschichte Friedrichs des Großen, eröffneten die Reihe. Bekanntlich wurde dieser dem damals etwa 22jährigen Künstler gewordene Auftrag für seine fernere Kunstrichtung entscheidend; er veranlaßte ihn zuerst, seine ganze Kraft fast ausschließlich auf das Studium der Zeit dieses Helden zu concentriren und weichte ihn damit für sein ganzes späteres Leben zum Maler des Zeitalters desselben. Er mußte hier ganz neu schaffend zu Werke gehen; denn es ist heute wohl noch in guter Erinnerung, wie unter der Herrschaft der Romantiker der Nocco aus dem Kreise des künstlerisch Darstellbaren bis zu Menzel so gut wie verbannt war. Mit welchen Aufachtungen hat er, ganz abgesehen von den durch seine durchaus originelle Naturauffassung und Darstellungsweise hervorgerufenen, schon allein durch dies Streben, jene Zeit und Welt wieder in ihr volles künstlerisches Recht zu setzen, zu kämpfen gehabt, und mit welcher Energie, mit welchem Aufwande von Geist und Kraft hat er über sie alle triumphirt! Dann haben wir

eine große Auswahl jener noch reiferen Meisterzeichnungen, die Menzel, im Auftrag Friedrich Wilhelm's IV., zu den Werken Friedrichs II. auf Holz ausführte — eine ungeheure Arbeit, die seine Thätigkeit während der Jahre 1842 bis 49 fast ausschließlich in Anspruch nahm. Der unerhoffliche Reichthum geist- und phantasievollster Erfindung, Kraft und Grazie der künstlerischen Gestaltung, macht ihren Genuß zu einem eben so unerhofflichen; ihm so mehr, als der deutsche Holzschnitt hier gerade seine höchste Ehre darin gesucht hat, den Intentionen des Meisters gerecht zu werden und dessen Zeichnung in einer Unberührtheit herauszufördern, welche diese Arbeiten als bisher noch unerreichte Musterwerke des Facsimilechnitts erscheinen läßt. Daneben sahen wir Broden jener, manche hundert Nummern umfassenden, Zeichnungen des von Menzel mit der Feder auf Stein ausgeführten Werks: „Die Armee Friedrich des Großen“, wo er die Resultate unentzähliger Studien in Montirungsammer und Archiven über die Uniform und Ausrüstung jedes Truppentheils jenes Heeres in einer Galerie der lebensvollsten militärischen Charaktere, der Vertreter derselben, vor uns hinstellt; so überzeugend wahr und echt, als ob sie direct nach den Menschen jener Epoche gezeichnet wären. Diese Vorarbeiten, all diese Bemühungen, sich die volle Anschauung und Darstellungsfähigkeit dieser geschichtlichen Welt zu erwerben, sahen wir dann im größten Einn künstlerisch verarbeitet in den Aquarellen und Delgemälden, welche den Haupttheil dieser Ausstellung bildeten. Die meisten davon seit Jahren bekannt und ihrer Bedeutung entsprechend gewirkt, hier aber in ihrem Zusammenhang doch noch wirksamer und die Bewunderung für ihren Schöpfer noch steigend. Wie reich an Portretstücken alle diese Werke aber auch seien: den Gipfel der Kunst des Meisters bezeichnet unzweifelhaft unter allen das berühmte Bild des „Concerts zu Sanssouci“. Ein Bild von ähnlich vollendetem Charakteristil der Situation, der Personen und einer ganzen Zeit, und damit im Verein einer ähnlichen Vollendung des durchgeistigsten Colorits hat so wenig Menzel noch einmal selbst, wie die ganze moderne deutsche Kunst hervorgebracht.

Die bald nach dieser Ausstellung eintretende halbhundertjährige Jubelfeier der deutschen Befreiungskriege veranlaßte den Künstler, den man gewohnt ist, als den Maler dieser Befreiungskriege par excellence anzusehen, Georg Meibtreu, seinerseits die Bilder und Zeichnungen vereinigt auszustellen, in welchen er die Thaten und Menschen dieser großen Zeit verherrlicht hat, wie Menzel die der Kriege Friedrichs. Konnte sich diese Ausstellung auch an Umfang mit jener nicht messen, so gewöhnten doch die hier versammelten Kunstschöpfungen auch ihrerseits ein nicht geringes Interesse, das eben so den künstlerisch bedeutenden Eigenschaften derselben, wie der schönen nationalen und freiheitlichen Begeisterung galt, welche den Bildern dieses Künstlers ihr eigenthümliches Gepräge giebt. Beide Ausstellungen haben auch ihren äußerlichen wohlthätigen Zweck, den kriegsbedürftigen Veteranen jener glorreichen Zeiten durch ihre Beiträge eine Unterstützung werden zu lassen, in erfreulichster Weise erfüllt. Gleichzeitig mit diesen wurde uns in Sachs Salon

Bd. 6

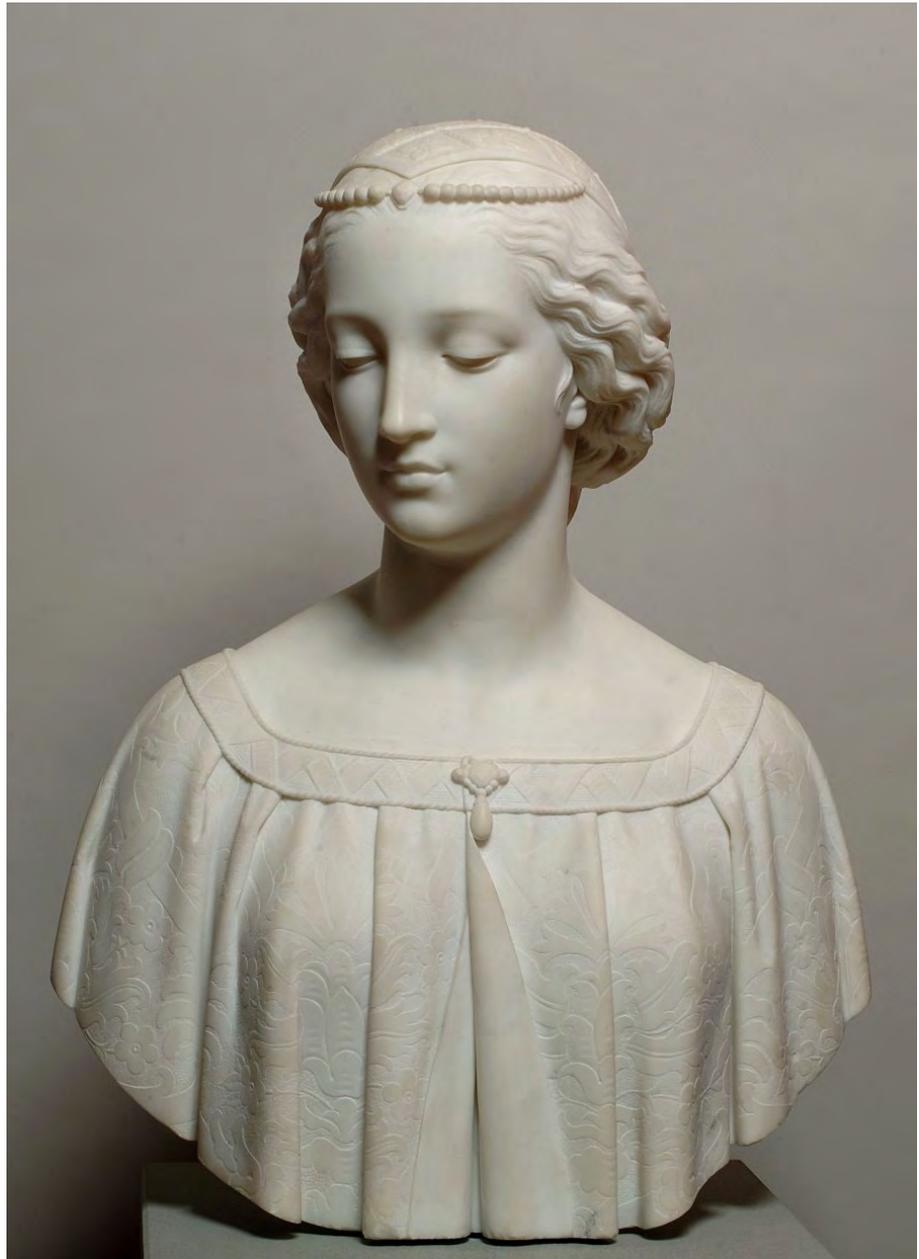
- Cat.84. *Amore che riposa sulla Fedeltà*, "Universum" VI, Banberg, 1862, pp.233-234



- Cat.85. *Amore e Fedeltà*, modello di gesso, 1861 circa, Scandicci (Firenze), collezione privata



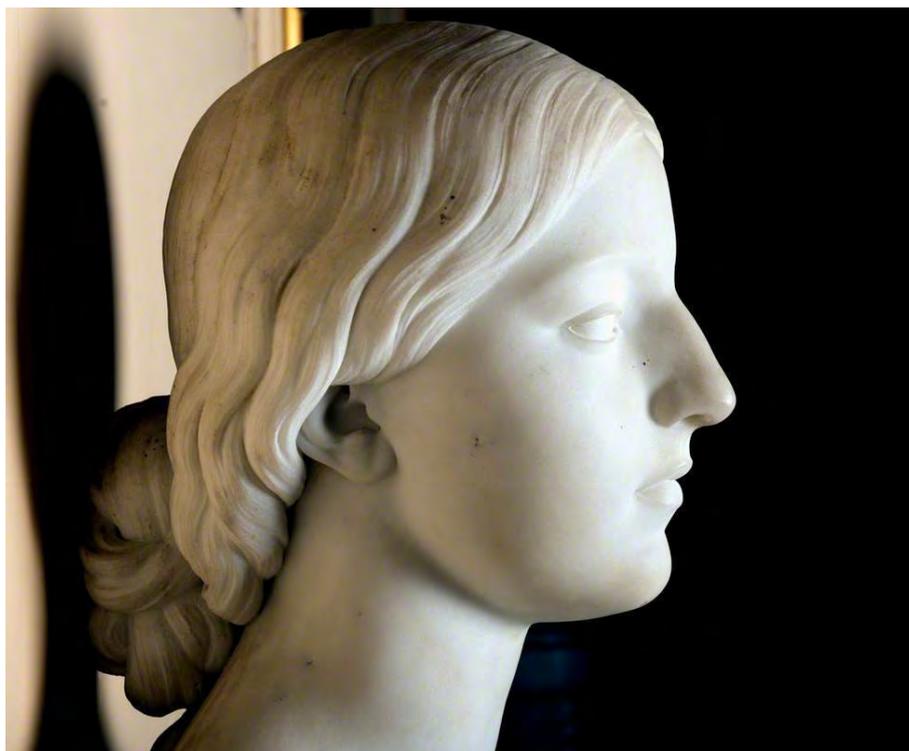
- Cat.86. Studio di cani per il gruppo di *Amore che riposa sulla Fedeltà*, grafite su carta, 1861 circa, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat. 87. *Busto ideale di madonna Laura*, marmo, 1861 circa, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna



- Cat. 88. *Busto ideale di madonna Laura*, marmo, 1861 circa, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna



- Cat. 89. *Ritratto di Adelaide Talbot*, marmo, 1861, Lincolnshire (Gran Bretagna), Belton House



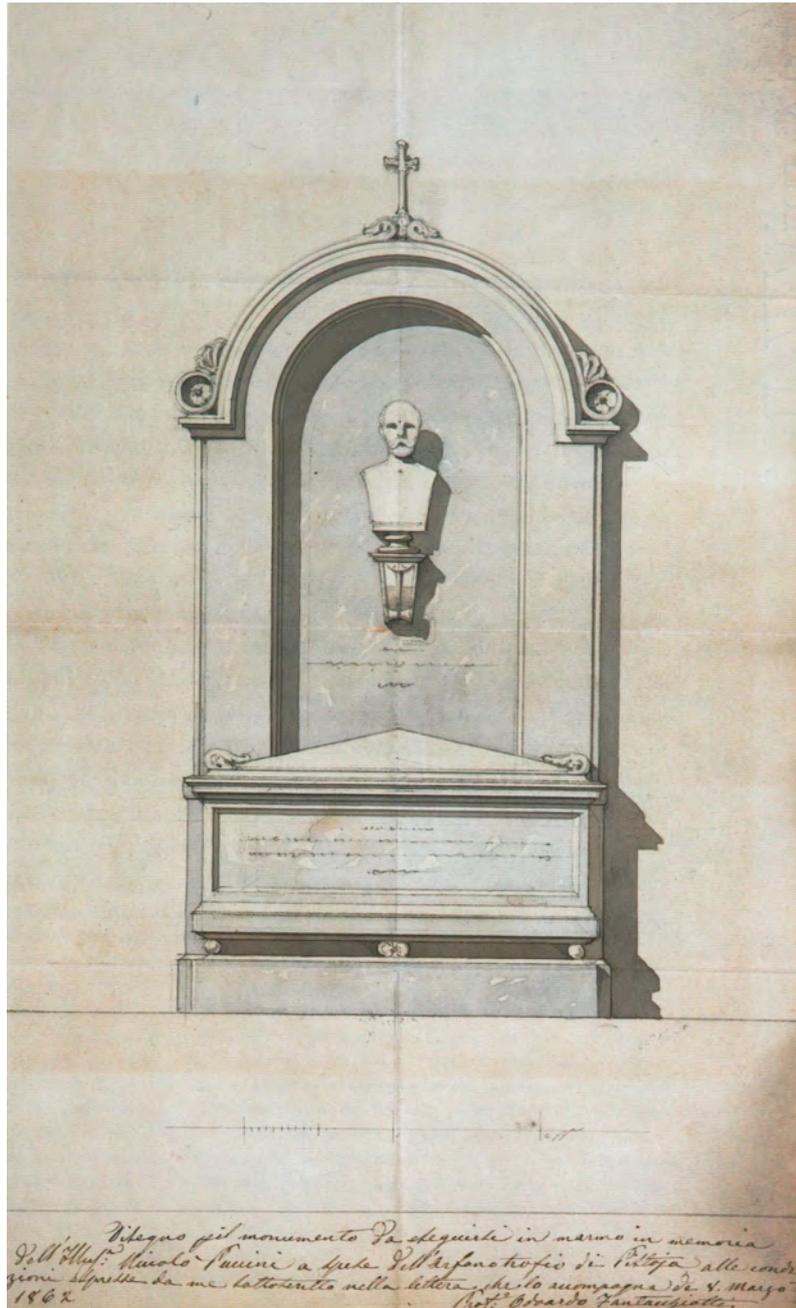
- Cat. 90. *Ritratto di Adelaide Talbot*, marmo, 1861, Lincolnshire (Gran Bretagna), Belton House



- Cat. 91. *L'Innocenza*, particolare, marmo, 1862, collocazione ignota



- Cat. 92. *L'Innocenza*, particolare, marmo, 1862, collocazione ignota



- Cat.93. Disegno preparatorio del *Monumento sepolcrale di Niccolò Puccini*, matita e china acquerellata su carta, 1862, Archivio di Stato di Pistoia, Conservatorio degli Orfani, 75.15



- Cat.94. *Ritratto di Niccolò Puccini*, marmo, 1862, Pistoia, Villa Puccini, dal Romitorio del Giardino Puccini

- Cat.95. Eliza Charlotte Moss, *Diario del viaggio in Italia*, Aprile-Giugno 1862, p.24:

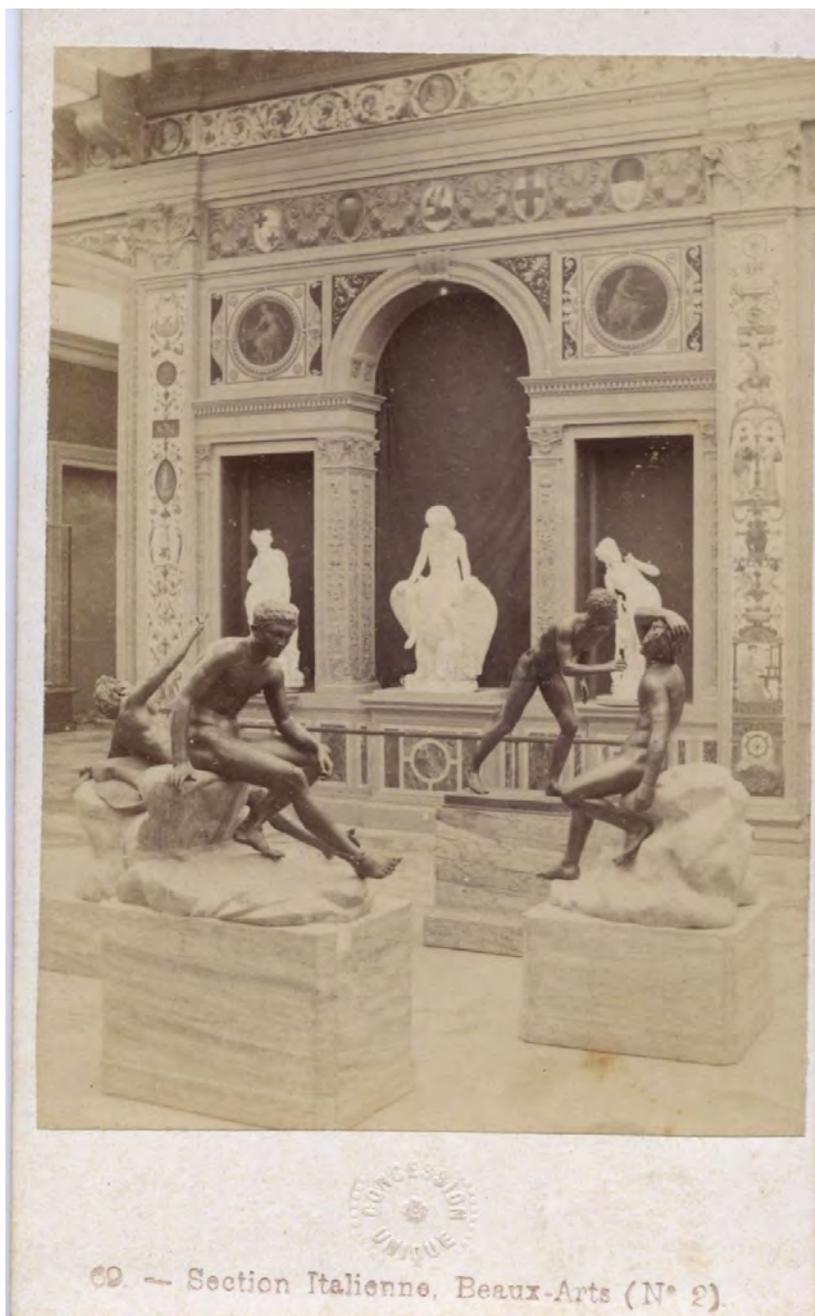
Lunedì 26 Maggio. Inquietante mattino, le nubi rotolano proprio sotto di noi, questa affascinante prospettiva occupa ore del mio tempo.

Verso le ore 12 andai a visitare diversi altri studi, da Mussini vidi una magnifica immagine di una donna nuda appena uscita dal bagno. Non mi è mai piaciuto tale soggetto e sempre mi sono rammaricata del fatto che un così grande pittore possa trovare necessario dipingere una tale figura. Perché dipingere una pittura che una madre in presenza del proprio figlio non possa guardare senza vergogna? Lo studio del colore alla mia vista era perfetto.

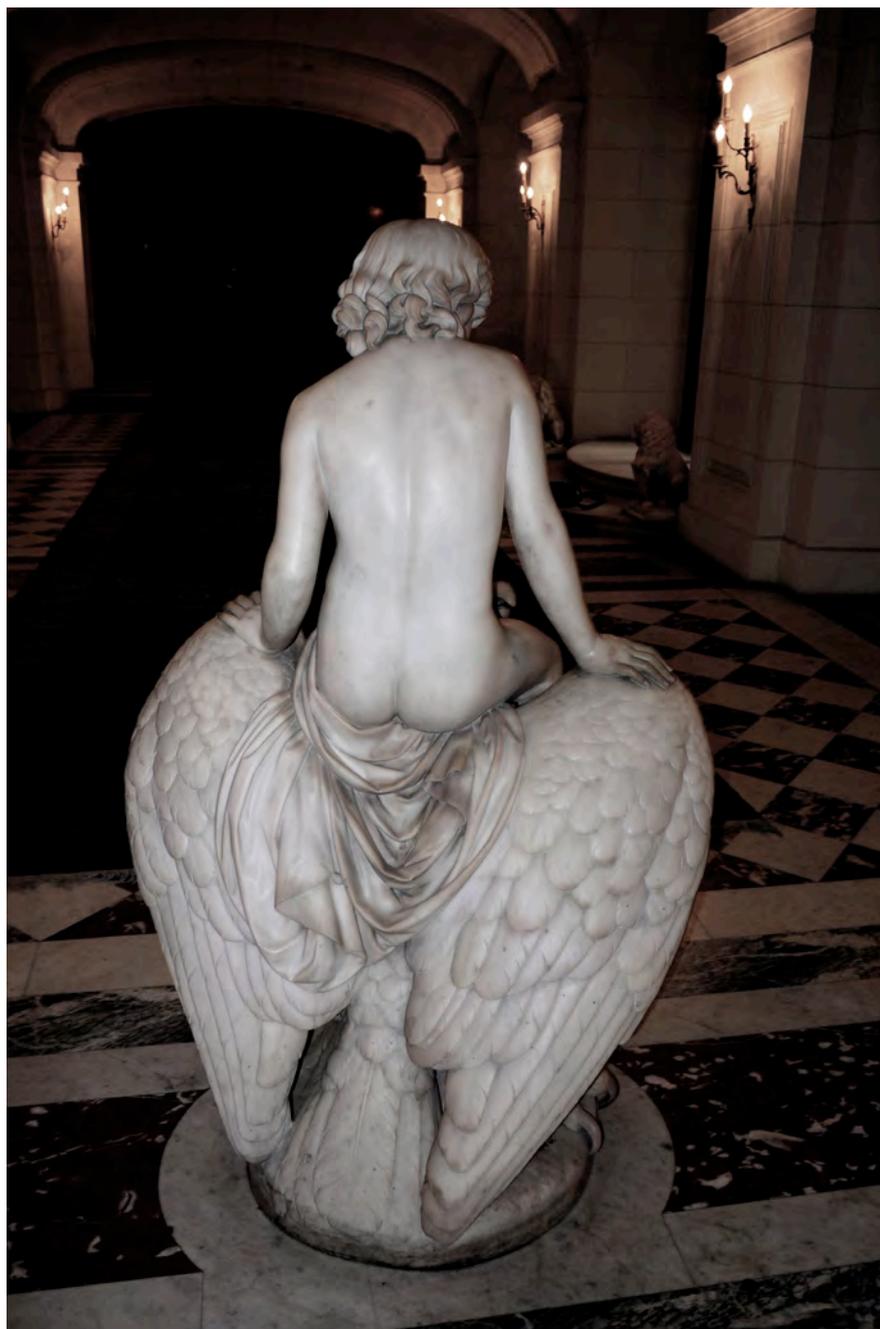
Andai allo studio di William [Spence], il suo dipinto di Mino è la miglior cosa che io abbia mai visto e questo è dire poco. I suoi schizzi a matita sono ammirevoli.

Andai allo studio Fantacchiotti e fui molto compiaciuta della statua di Ganimede e l'aquila per il quale occorreranno ancora due anni ad essere completata.

Il monumento a Teresina è ugualmente bello.



- Cat.96. Fotografia storica della Sezione Italiana delle Belle Arti all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 con il gruppo di *Ganimede rapito dall'aquila di Giove*



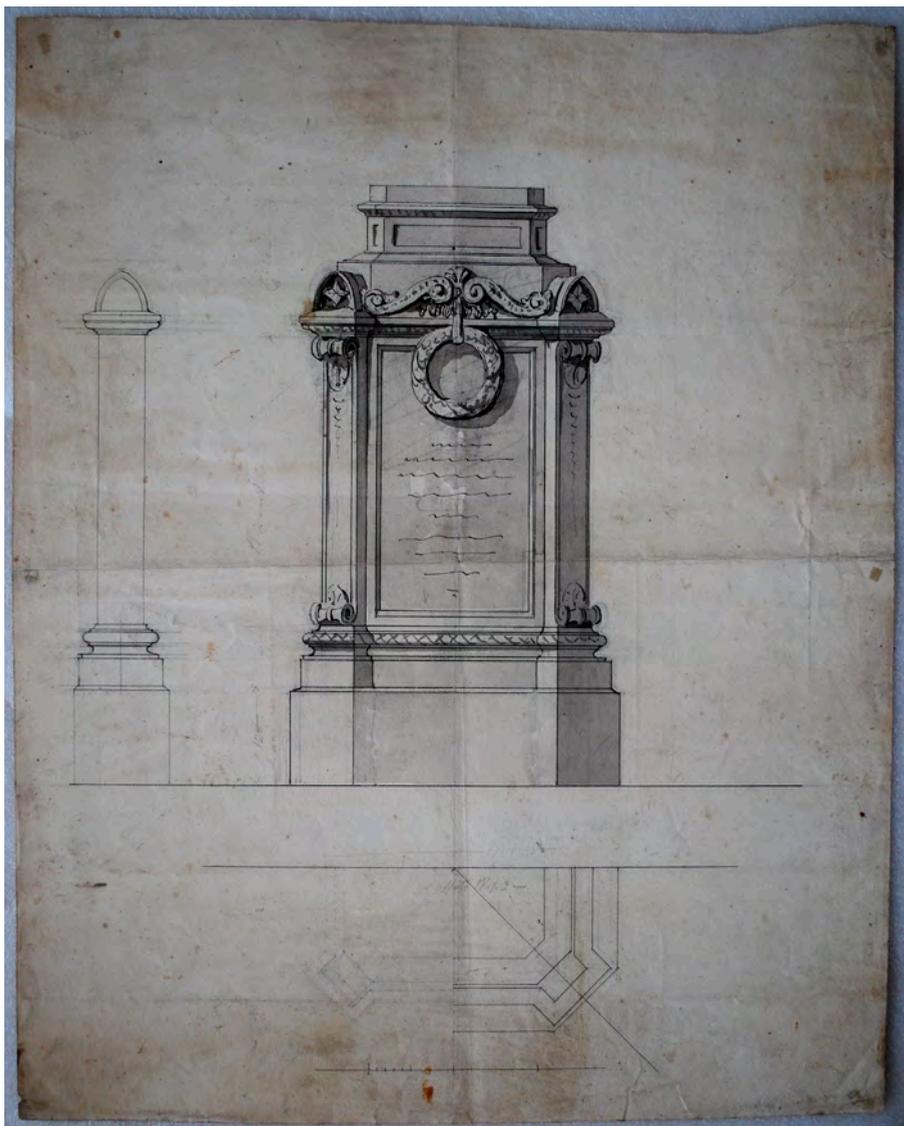
- Cat. 97. *Ganimede rapito dall'aquila di Giove*, marmo, 1865, Parigi, Ambasciata di Romania



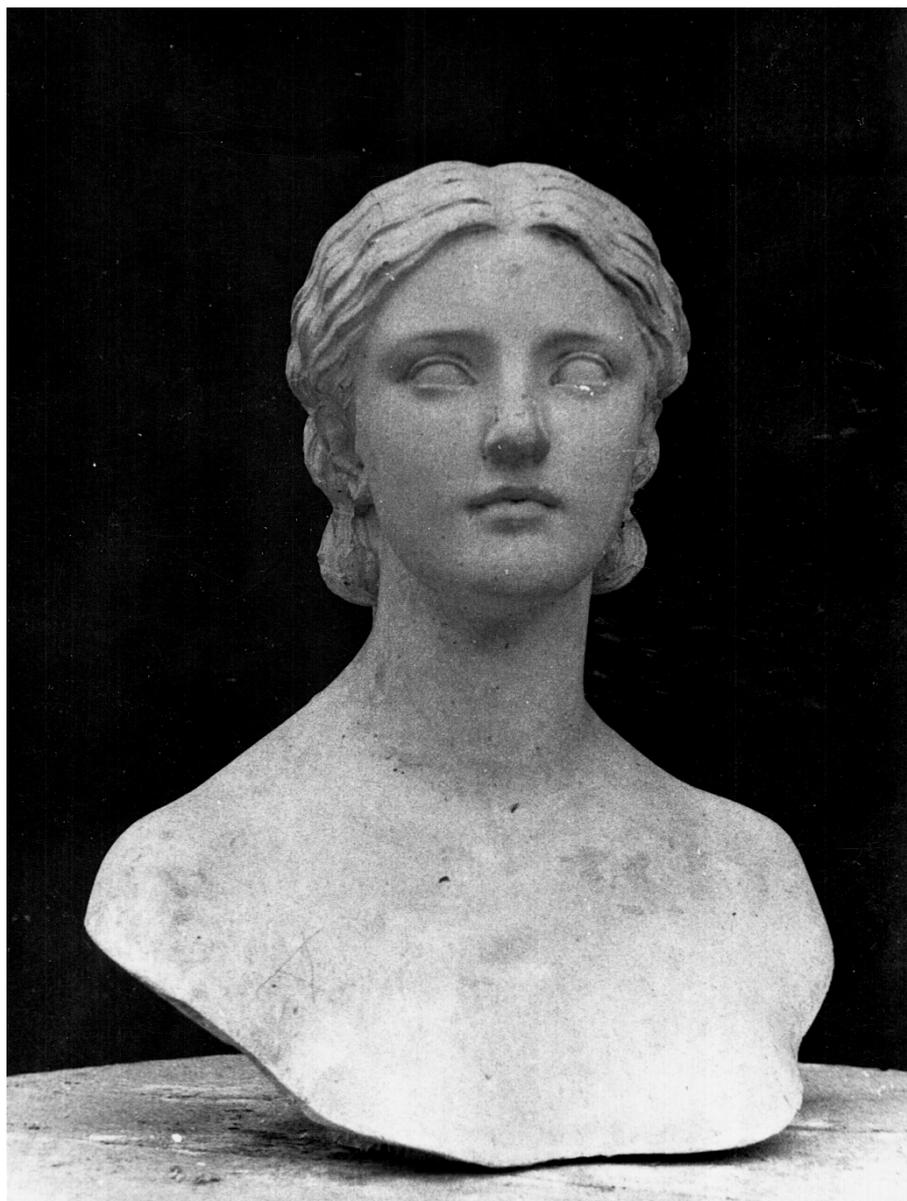
- Cat. 98. *Ganimede rapito dall'aquila di Giove*, marmo, 1865, Parigi, Ambasciata di Romania



- Cat.99. *Monumento sepolcrale di Samuel Reginald Routh con la statua della Speranza, marmo, 1863, Firenze, Cimitero degli Inglesi*



- Cat.100. Studio della base per il Monumento sepolcrale di Samuel Reginald Routh, grafite e china acquerellata su carta, 1863, Scandicci (Firenze), collezione privata



- Cat.101. Fotografia storica del busto della *Speranza*, gesso, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli Firenze



- Cat.102. Fotografia storica del busto della *Speranza*, marmo, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli Firenze



- Cat.103. *La Speranza*, replica novecentesca dal modello di Bottega con la variante dei fiori al posto dell'ancora, Glendale (California) Forest Lawn Cemetery



- Cat.104. *La Speranza*, replica dal modello di Bottega con la variante dei fiori al posto dell'ancora, 1987, Hollywood (California), Forest Lawn Cemetery Hollywood Hills, tomba Liberace



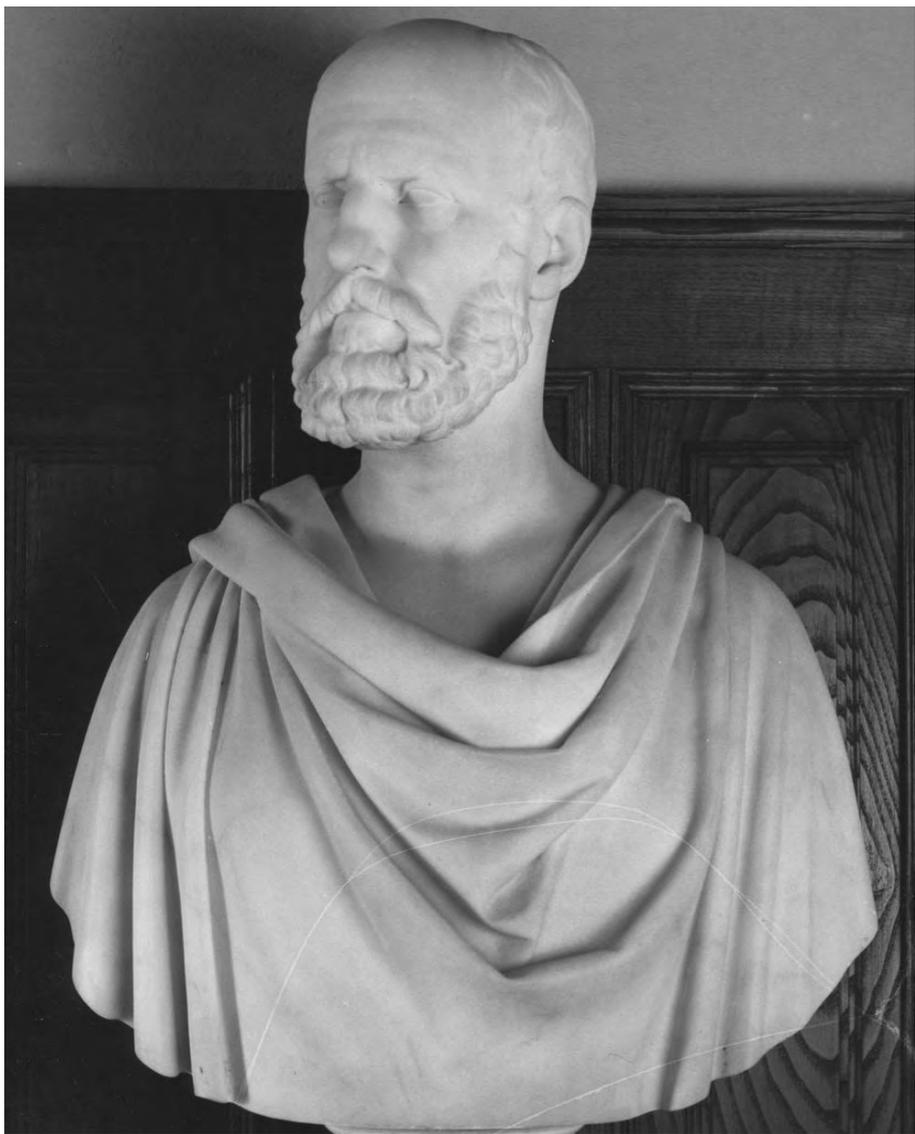
- Cat.105. *Busto di bambino*, particolare, marmo, 1864, collocazione ignota



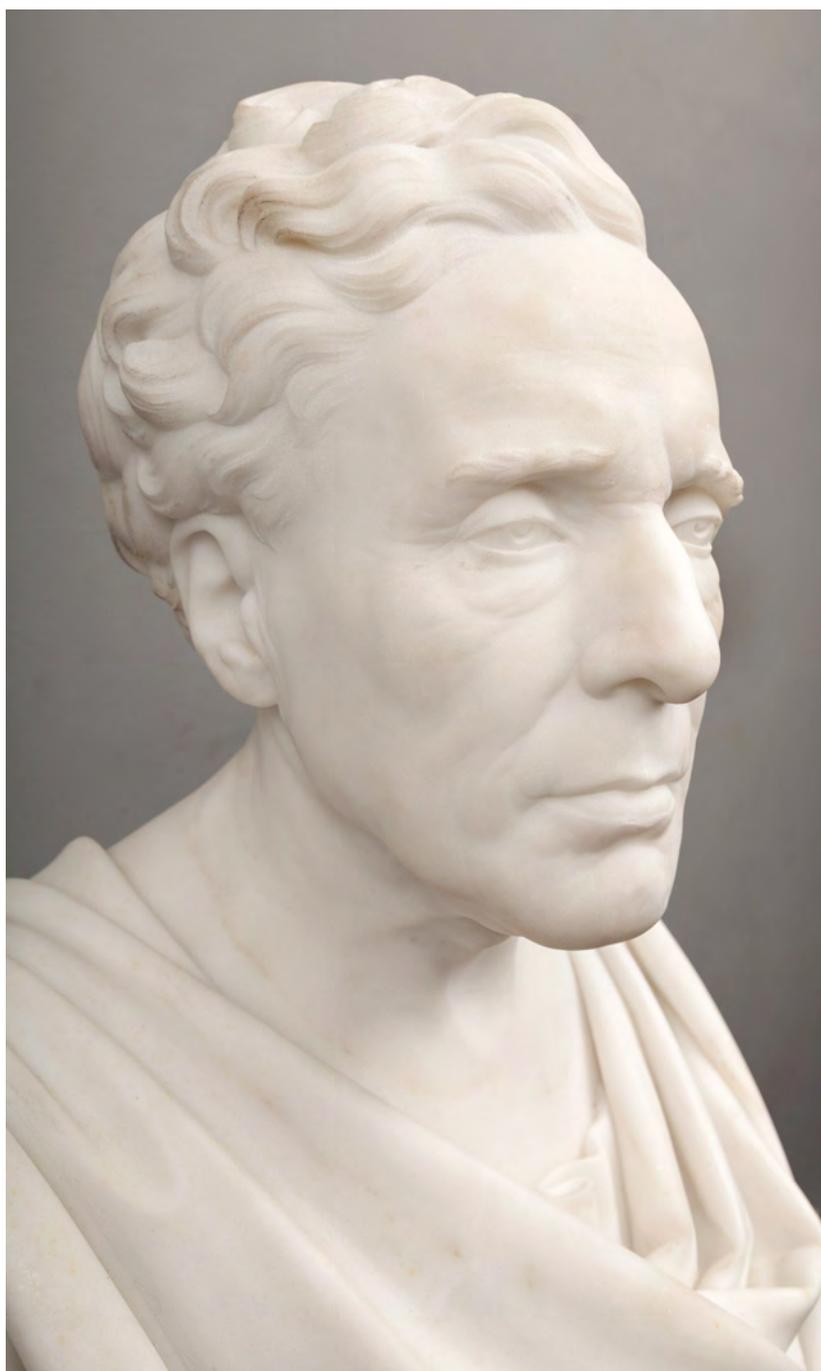
- Cat.106. *Busto di bambino*, marmo, 1864, collocazione ignota



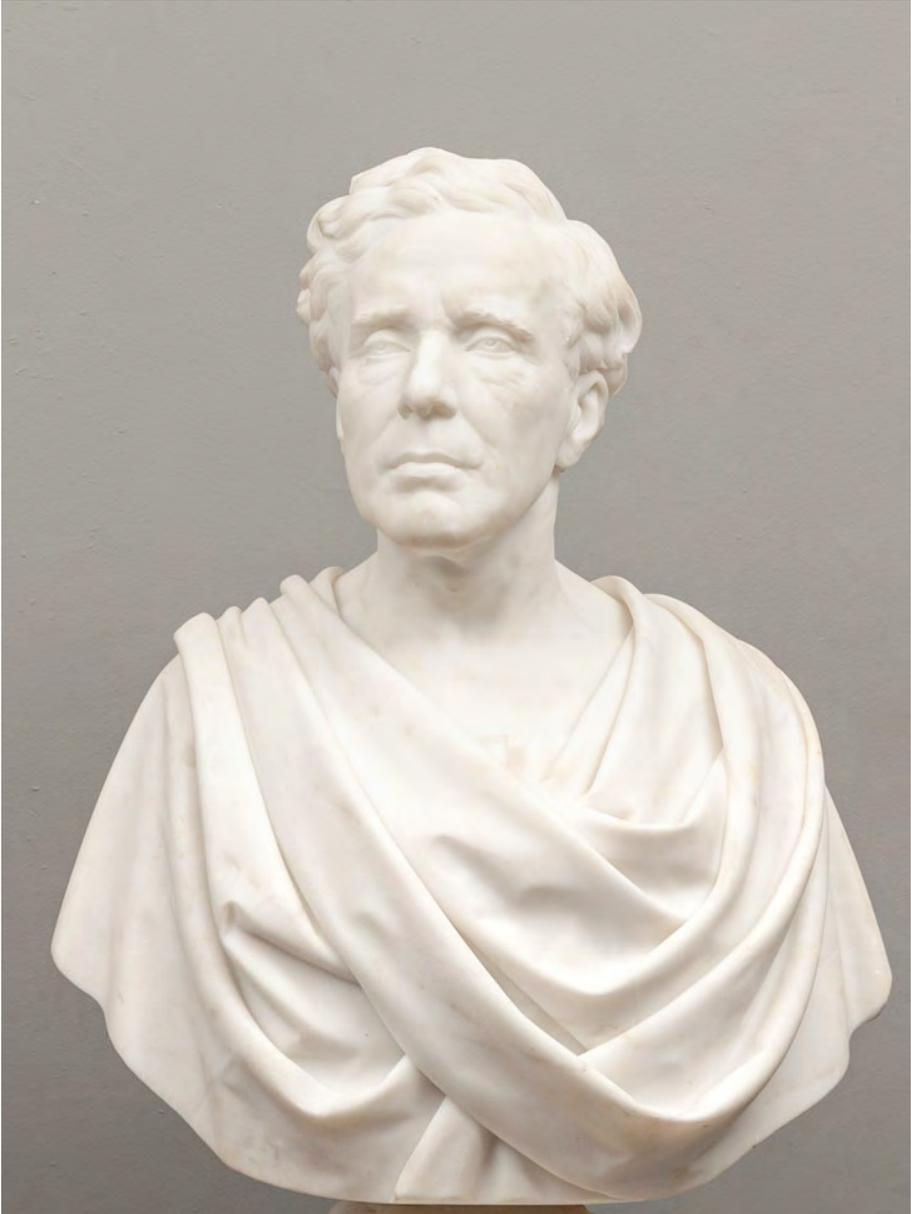
- Cat. 107. *Ritratto della contessa Grottanelli*, marmo, 1865, Roccastrada (Grosseto), Castello del Belgaio



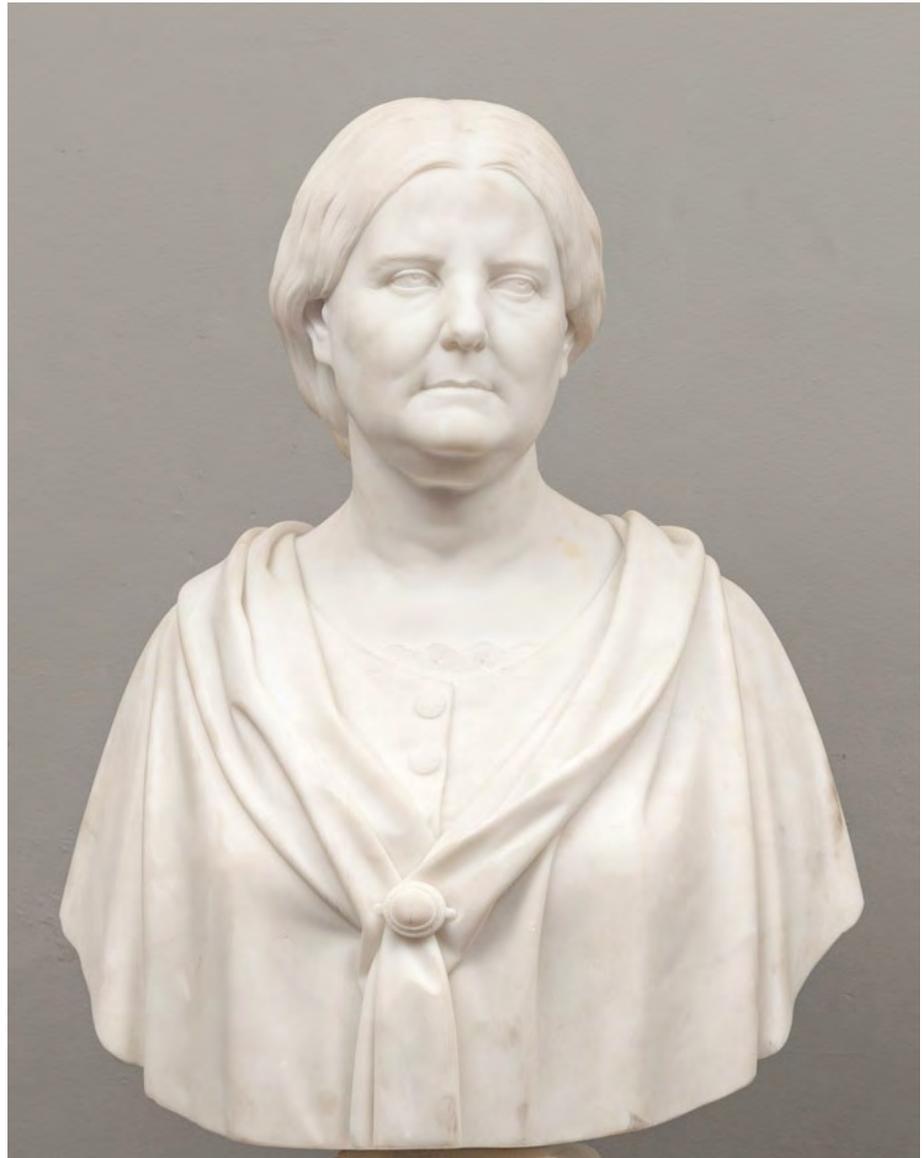
- Cat. 108. *Ritratto del conte Grottanelli*, marmo, 1865, Roccastrada (Grosseto), Castello del Belgaio



- Cat. 109. *Ritratto maschile*, marmo, 1865, Irlanda, mercato antiquariale



- Cat. 110. *Ritratto maschile*, marmo, 1865, Irlanda, mercato antiquariale



- Cat. 111. *Ritratto femminile*, marmo, 1865, Irlanda, mercato antiquariale



- Cat. 112. *Ritratto femminile*, marmo, 1865, Irlanda, mercato antiquariale

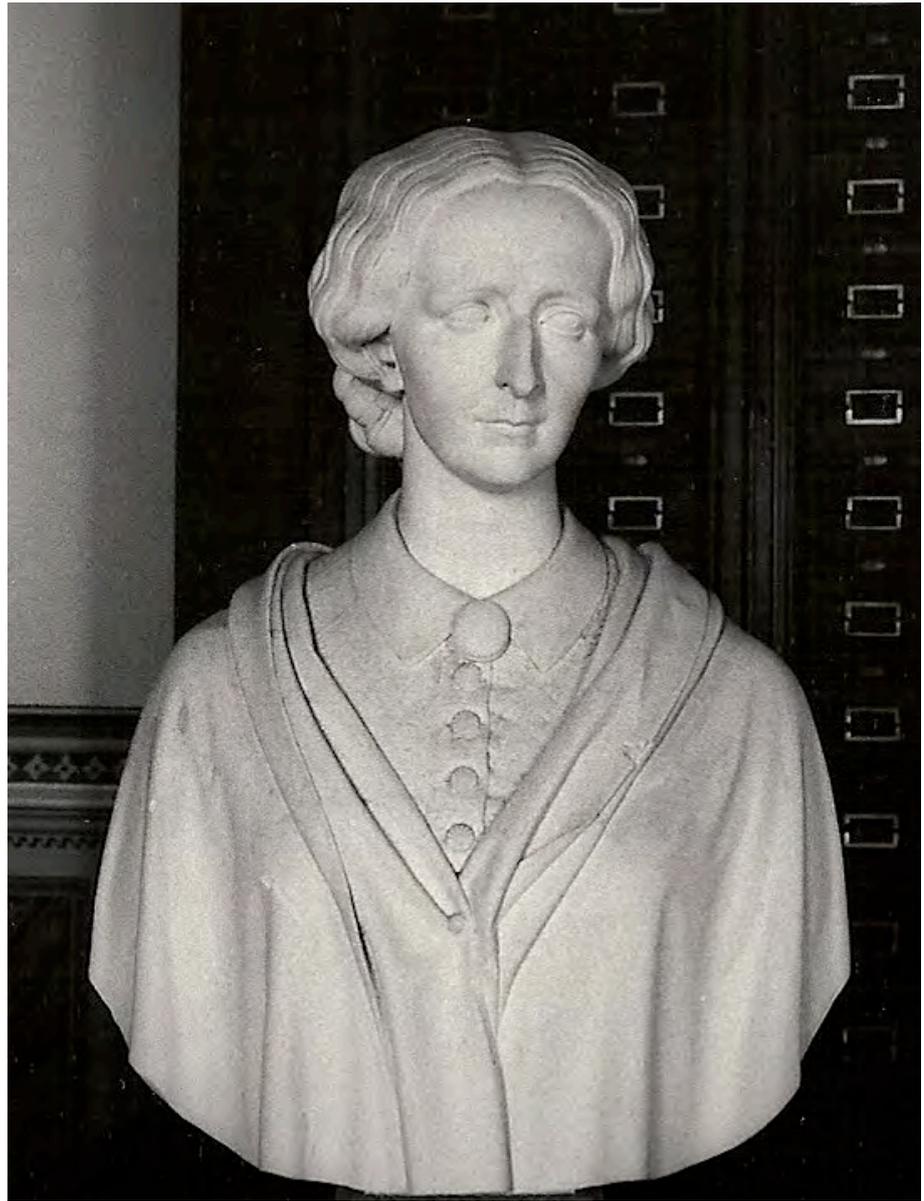


- Cat.113. Gadget con la riproduzione del *Monumento di Luigi Cherubini* Baldassarre Gamucci, *Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini fiorentino ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce*, Firenze 1869, pp.58-59:

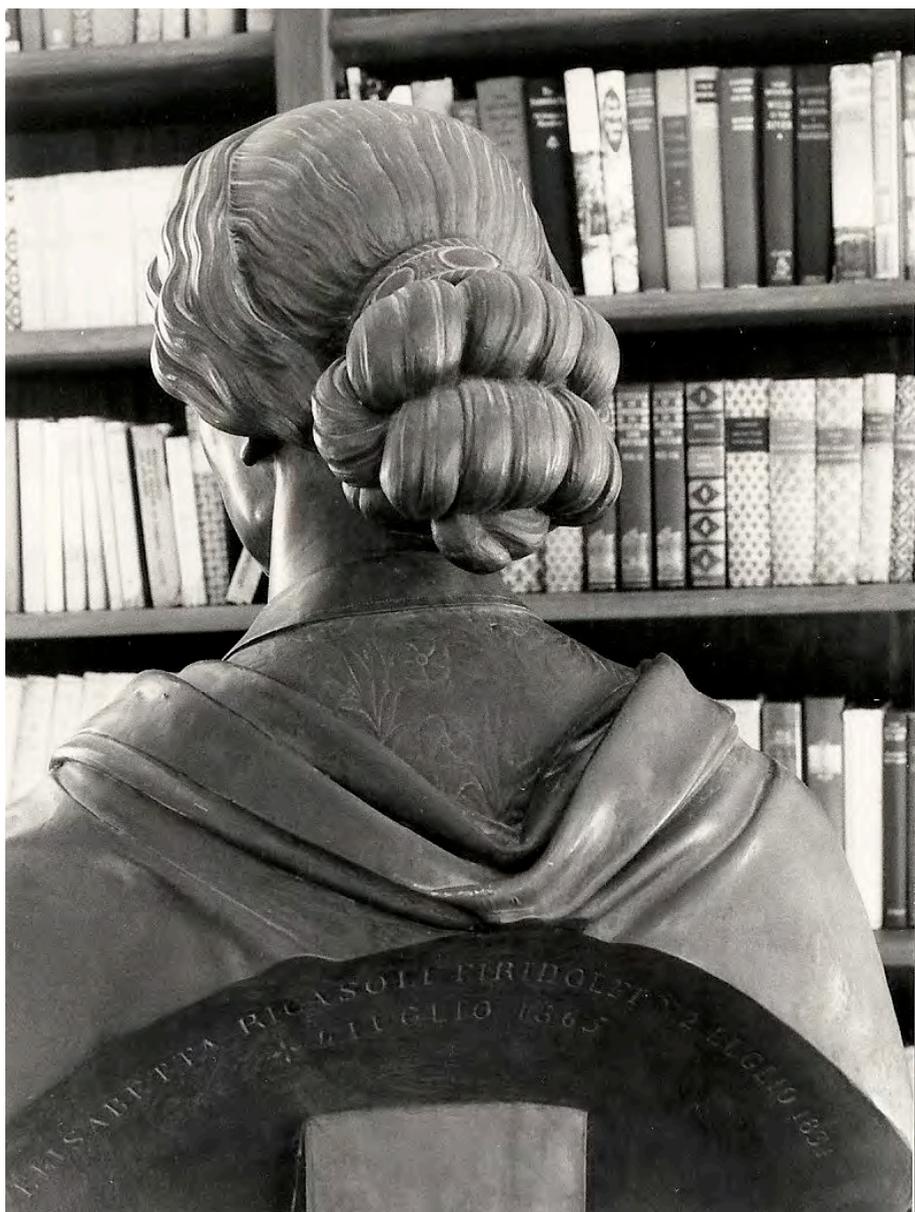
Statue della Musica e del Genio del Cherubini: La vereconda e modesta espressione dei volti, che nulla hanno di terreno, o pagano, il quieto atteggiamento di quelle figure, simboleggiano all'evidenza la musica religiosa, nella quale il Cherubini fu inarrivabile. [...] La bellezza del disegno, la morbidezza delle carni, la quiete, l'ordine, e l'armonia che regna in ogni parte, rendono questo lavoro degno di ammirazione, confermano il professor Fantacchiotti nel novero dei più insigni scultori del nostro tempo.



- Cat.114. *Monumento di Luigi Cherubini*, particolare, marmo, 1866-69, Firenze, S. Croce



- Cat. 115. *Ritratto di Elisabetta Ricasoli Firidolfi*, gesso, 1867, Castello di Brolio (Siena)



- Cat. 116. *Ritratto di Elisabetta Ricasoli Firidolfi*, bronzo, 1867, Castello di Brolio (Siena)



- Cat.117. Fotografia storica del Camposanto Monumentale di Pisa.

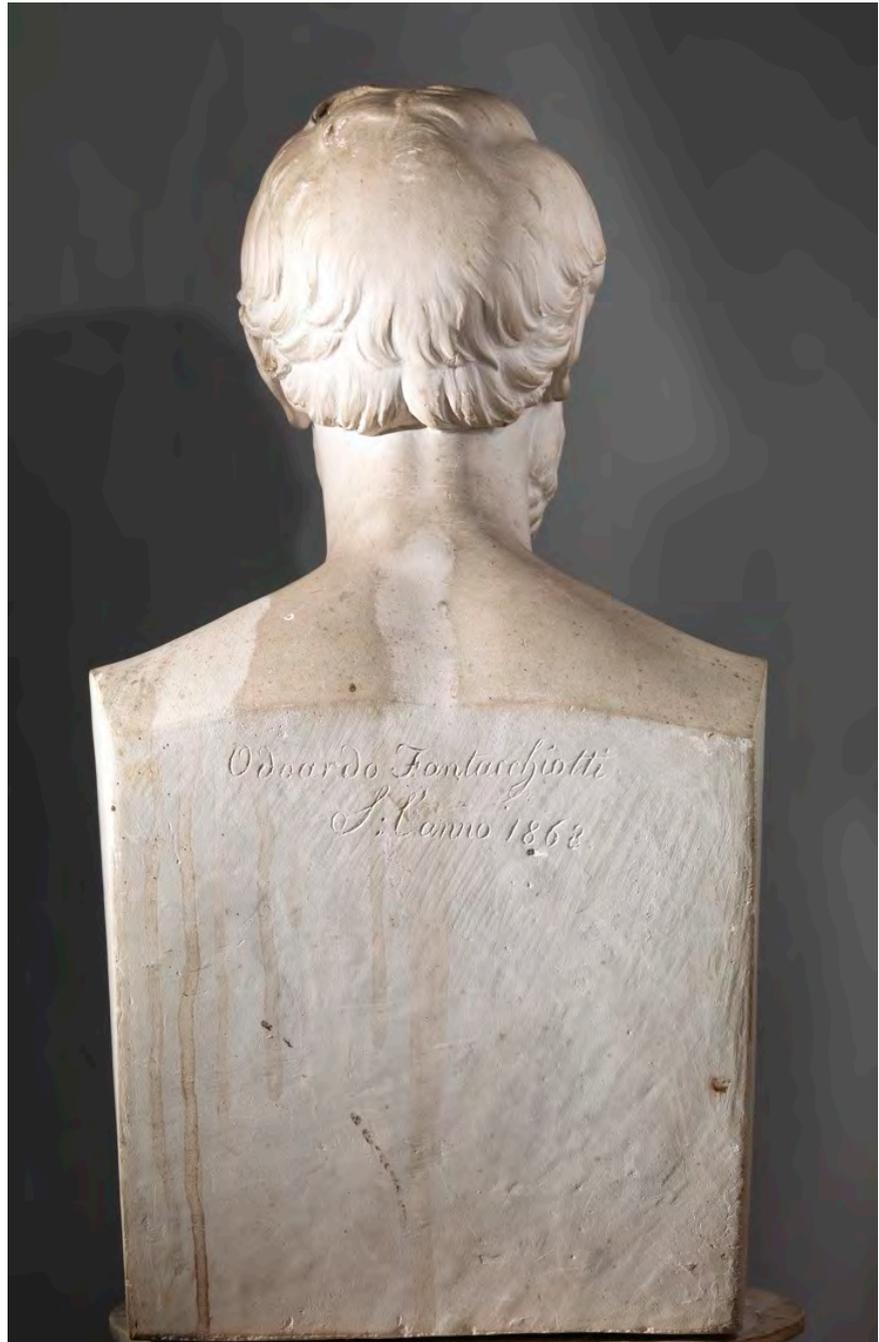
Inaugurazione del monumento a Vincenzo Salvagnoli, "Gazzetta d'Italia", Firenze, anno VIII, n.120, 30 aprile 1873:

(Nostro carteggio), Pisa, 27 Aprile

Del monumento vorrei non parlare. Dovendo però esprimere la mia opinione, dirò che mi piace poco come fattura, punto come concetto. Il monumento rappresenta la Statua della Legge o della Giurisprudenza con un libro da un canto; nella base è un medaglione col ritratto del Salvagnoli. Sarà bella l'idea, sarà commendevole, sarà anche classica, ma a me non persuade niente affatto che nel monumento ad un uomo, questi debba avere una parte secondaria e quasi assolutamente accessoria. Ma ormai è stato fatto così, ed è proprio fiato, anzi, inchiostro buttato via il parlarne più volte.



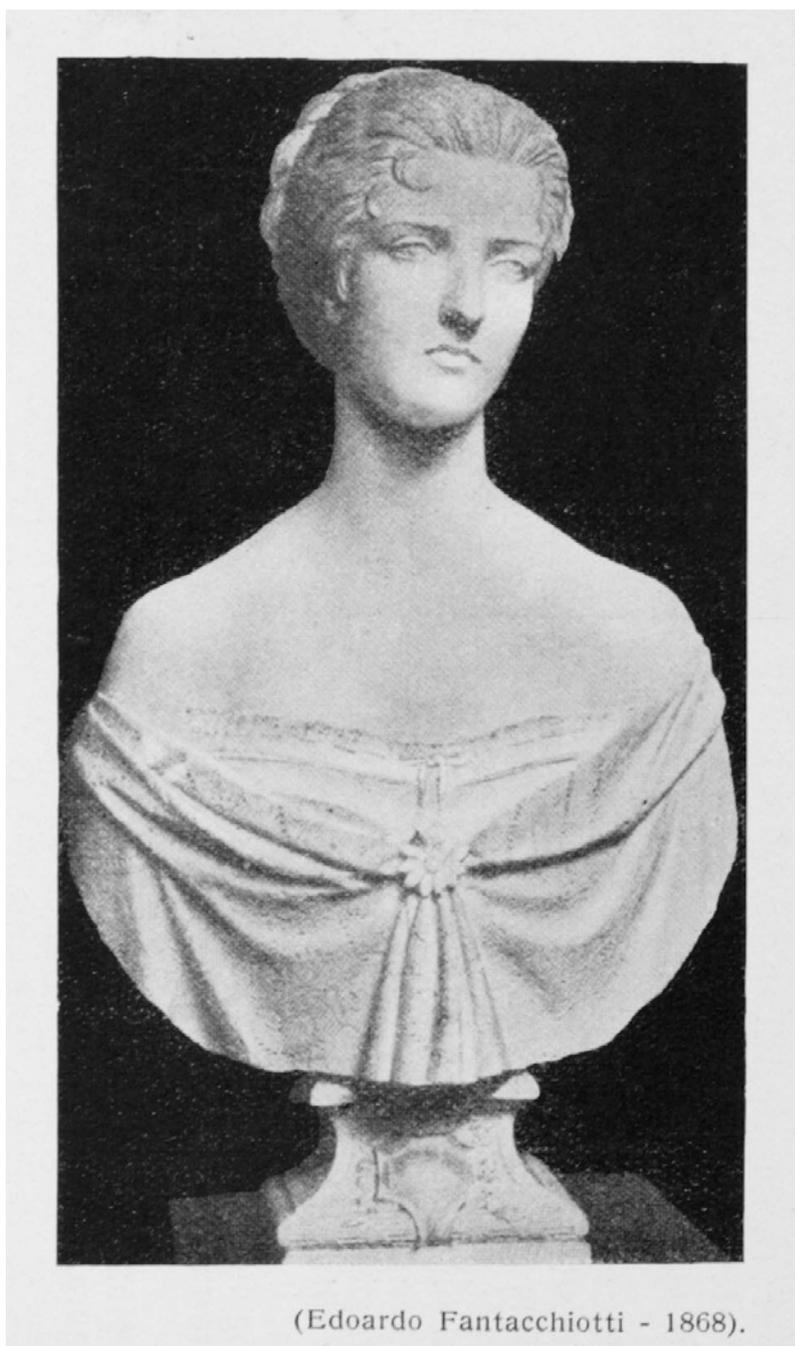
- Cat.118 *La Legge*, marmo, 1867-73, particolare del *Monumento di Vincenzo Salvagnoli*, Pisa, Camposanto Monumentale



- Cat. 119. *Ritratto maschile*, modello di gesso, 1868, Firenze, Accademia di Belle Arti



- 120. *Ritratto maschile*, modello di gesso, 1868, Firenze, Accademia di Belle Arti



- Cat.121. Fotografia del *Ritratto della principessa Margherita di Savoia*, "Emporium" LXIII, 373, 1926, p.9



- Cat.122. Fotografie della principessa Margherita di Savoia, Schemboche, 1868, Firenze, collezione privata Eredi Fantacchiotti

Sincero Nasi [Carlo Collodi], *Firenze - Corriere della città - 10 Maggio*, "Gazzetta d'Italia", anno III, n.32, 11 maggio 1868:

Lo scultore fiorentino a cui prima venne in mente il pensiero di modellare il *ritratto della gentile principessa Margherita* fu uno dei nostri più illustri professori e pregiati cittadini, il cavaliere Odoardo Fantacchiotti. Senza conoscere di presenza la vezzosa sua modella, e servendosi, per condurre il busto in grandezza normale, d'una fotografia dell'egregio Schemboche, il professore Fantacchiotti improvvisò, per così dire, una delle più leggiadre e squisite sue creazioni.

- Cat.123. Sincero Nasi [Carlo Collodi], *Firenze - Corriere della città - 10 Maggio*, "Gazzetta d'Italia", anno III, n.32, 11 maggio 1868:

Una grande statua femminile, tutta nuda, di forme venustissime e che riempirà un vuoto nella galleria delle statue ispirate da biblici soggetti, giacché non ci sovviene che alcun celebre maestro lo trattasse in guisa che ne rimanesse memoria solenne e fama popolare. Vogliamo dire la *Susanna al bagno*, soggetto di tutta venustà per uno statuario, come il professore Fantacchiotti, che alla castigatezza dell'arte pudica e severa, unisce il culto della forma, ch'ei sa purificare e, come direbbe l'eterno poeta, indiare, col profondo magistero sì della mente che della mano.

Art. Iahn Rusconi, *La Galleria d'Arte Moderna a Firenze*, Roma (1934), 1949, p.7:

La *Susanna* del Fantacchiotti rappresenta la scultura italiana di quel gruppo di scultori accademici che lavoravano al tempo del Bartolini, tutti chiusi nel loro ideale canoviano. E' una scultura calma, ben composta, con bell'armonia di linee e modellata con gusto delicato.



- Cat.124. *Susanna*, marmo, 1868-72, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna



- Cat.125. Fotografia storica della replica della statua di *Susanna* nello Studio Fantacchiotti-Gabbrielli, 1930 circa, Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli Firenze



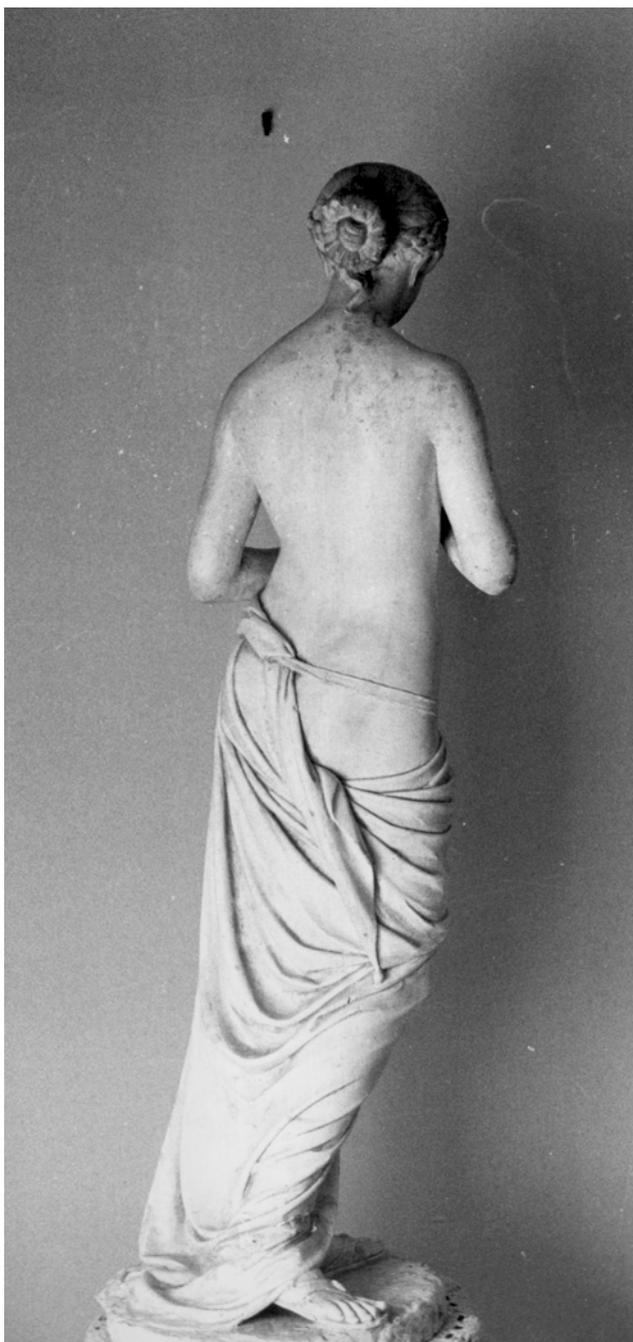
- Cat.126. Donatello Gabrielli, *Susanna*, replica, marmo, 1949, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos

Atlas
memoriae di
Paolina Mugnaini
vidua Lombardi
di animo candidissimo
vixit aetate poco meno di annis 50.
et tempore
di omni domesticae virtutis
memoratae in Livorno
il 10 Luglio 1868
all'amore dell'unica
sua figlia Teresa
che quae
ne volles deponere
se amate spoglie
presso quelle del padre
e collocatae
questae effigies
il 2 Novembre
1869

- Cat. 127. Manoscritto dell'epigrafe del Monumento sepolcrale di Paolina Mugnaini Lombardi, Firenze, Archivio del Cimitero delle Porte Sante



- Cat.128. *Monumento sepolcrale di Paolina Mugnaini Lombardi*, marmo, 1869, Firenze, Cimitero delle Porte Sante



- Cat.129. *Pandora*, modello di gesso, anni Settanta del XIX secolo, collezione privata



- Cat.130. Fotografia storica di un interno con la statua di *Pandora*,
Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli Firenze



- Cat.131. *Pandora*, marmo, particolare, mercato antiquariale



- Cat.132. *Pandora*, marmo, mercato antiquariale



- Cat.133. *Baccante*, modello di gesso, 1871, e *La Danza* di Donatello Gabbrielli, modello di gesso, 1943, Firenze, Fonderia Marinelli



- Cat.134: Fotografia della *Baccante*, bronzo, *Catalogo della VIII Esposizione degli Artisti Italiani*, Firenze, Palazzo Strozzi, 1913

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggi vari 469,13, Lettera di Cesare Fantacchiotti da Firenze a Telemaco Signorini a Parigi, 5 giugno 1873 [Cesare risponde ad una lettera di Signorini scritta da Londra]:

Mi ha interessato la descrizione del tuo soggiorno a Londra, quantunque avrei desiderato qualche ragguaglio più esteso sulle esposizioni, e specialmente su quella che si fa all'Accademia Reale ove vi deve essere esposta la *Baccante* di mio padre.

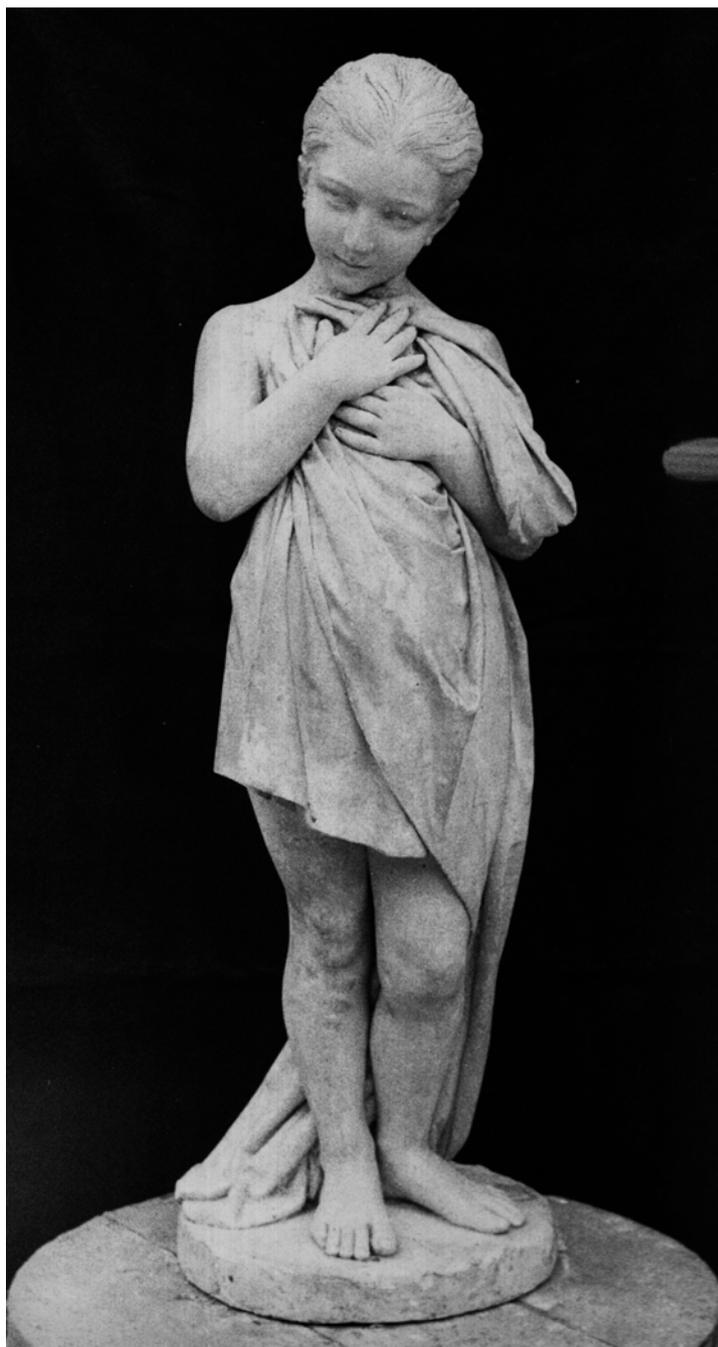
Gazzetta artistica. Firenze, "Gazzetta d'Italia", anno VIII, n. 218, 5/8/1873: Vogliamo chiudere questi cenni concernenti le arti belle con una notizia assai spiacevole. Nel recente incendio in Alexandra Park, a Londra, rimase preda delle fiamme l'unico esemplare condotto sin qui in marmo della *Baccante con un fanciullo sulla spalla*, uno dei più recenti ed encomiati lavori del professore cavaliere Odoardo Fantacchiotti.



- Cat.135. *Ritratto maschile*, marmo, particolare, 1875, Londra, mercato antiquariale



- Cat.136. *Ritratto maschile*, marmo, 1875, Londra, mercato antiquariale



- Cat. 137. *Fanciulla che si copre con un drappo*, modello di gesso, 1875, collezione privata



- Cat. 138. *Fanciulla che si copre con un drappo*, modello di gesso, 1875, collezione privata



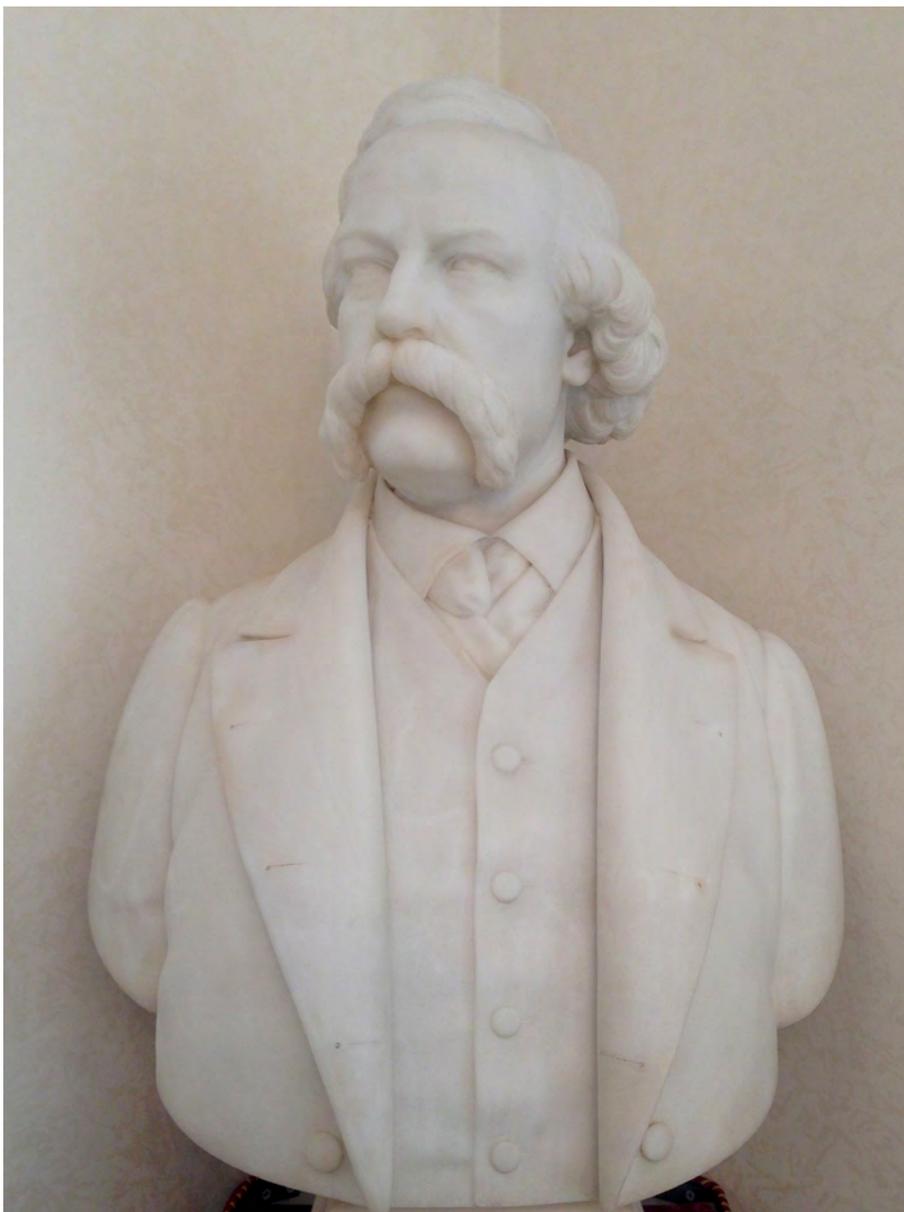
- Cat.139. *Fanciulla che si copre con un drappo*, modello di gesso, 1875, collezione privata



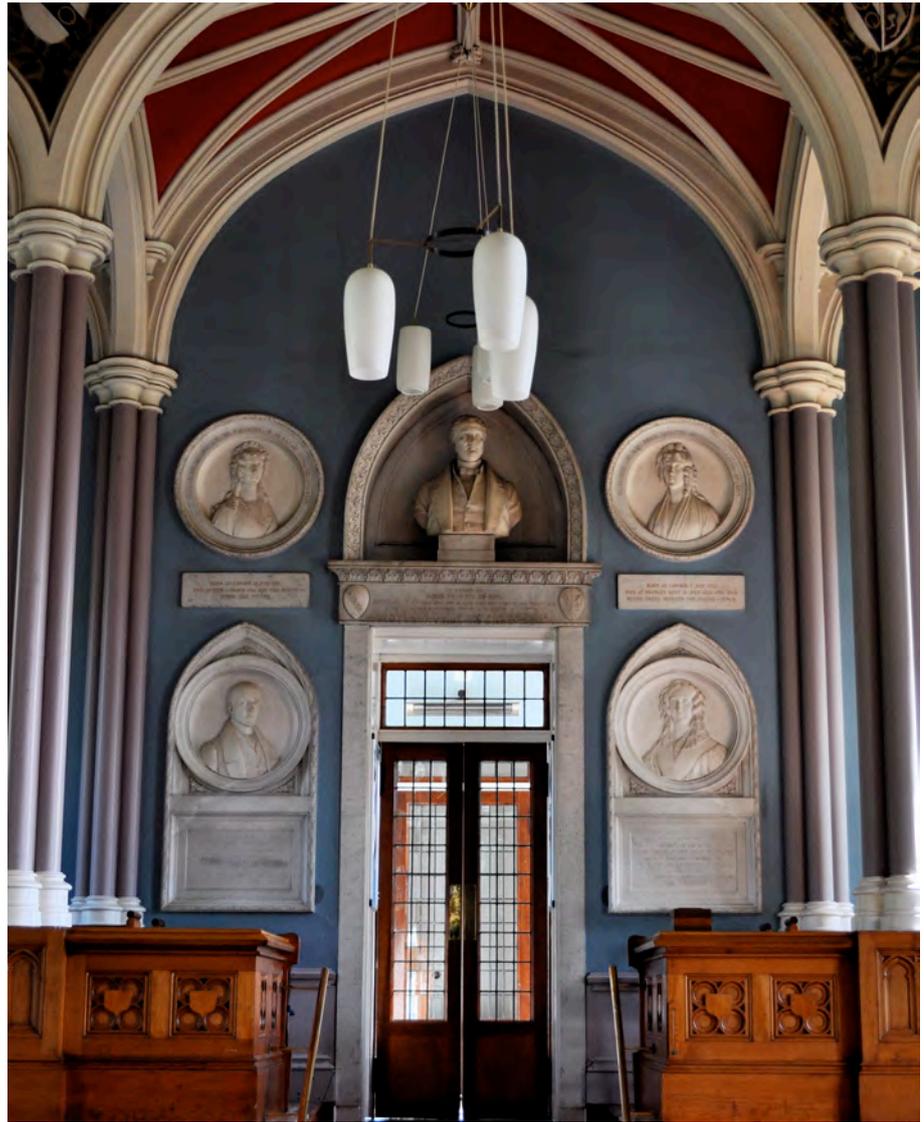
- Cat.140. *Fanciulla che si copre con un drappo*, marmo, replica di Bottega, Milano, collezione Banca Intesa San Paolo

- Cat.141. Paolo Emiliani Giudici, *Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts, Florence 3 juillet 1859*, "Gazette des Beaux-Arts", 1859, p.239:

M. Odoardo Fantacchiotti est aussi un fils de l'Académie, comme disent les artistes; mais il est de ceux qui ont rompu les liens académiques, non pour obéir aveuglément à la mode, mais par suite d'une conviction réelle et d'un sentiment naturel. Sans tomber dans l'empirisme, il s'inspire toujours de la nature, mais il l'ennoblit toujours et il communique à l'œuvre de ses mains cet attrait magique qui naît de la conscience, et en même temps du sentiment de l'art.



- Cat.142. *Ritratto di Paolo Emiliani Giudici*, marmo, 1877, Mussomeli (Caltanissetta), collezione privata



- Cat.143. *Monumenti funebri della famiglia Stirling Maxwell*, marmo, 1877, Scozia, Lecropt Kirk



- Cat.144. William Stirling Esq., Progetto della chiesa di Lecropt, 1825, inchiostro acquerellato su carta, General Collection Historic Environmental Scotland AL 32



- Cat.145. *Ritratto di Anna Maria Leslie Melville*, marmo, 1877, Scozia, Lecropt Kirk



- Cat.146. *Ritratto di Hannah Ann Stirling*, marmo, 1877, Scozia, Lecropt Kirk



Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

Ultimi volumi pubblicati:

Sergio Bogni

Strumenti Musicali della Società Filarmonica Sarteano

Leonardo Rombai, Anna Guarducci e Luisa Rossi

Beni comuni e usi civici nella Toscana

di Pietro Leopoldo di Lorena

Rolando Fontanelli

Storia di un partigiano

Enrico Martini

“Tristi ricordi”

Parlamento Regionale degli Studenti della Toscana (a cura di)

Quarantena poetica

Pier Nello Martelli

La Resistenza nell'Alta Maremma

Cristina Rossetti

Casa Piccianti ad Antona

Sandro Rogari (a cura di)

Il biennio rosso in Toscana 1919-1920

Rita e Domenico Ferlito (a cura di) - Michele Ferlito

Di là dal muro. Testimonianze di un direttore di carcere 1934-1976

