STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2022

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2022 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259551146
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2022

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendi.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

ABSTRACTS 7

DISCUSSIONI E PROBLEMI

«Perché la lontananza si mangia la diligenza»: Donatello e "il non-finito" nella Firenze del Rinascimento
Alessandro Gatti 27

Recensione a: Silvio Mara, Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione, *con un saggio di Laura Binda, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021*
Stefano Bruzzese 57

Recensione a: Almerinda Di Benedetto, Tito Angelini. Committenza, produzione e mercato internazionale della scultura dell'Ottocento, *Gangemi Editore, Roma 2020*
Rosanna Cioffi 63

Perspectives sur Focillon. Critique de: Annamaria Ducci, Henri Focillon en son temps. La liberté des formes, *Presses universitaires de Strasbourg, collection «Historiographie de l'art», Strasbourg 2021*
Pascale Cugy 75

Recensione a: Sergio Marinelli, Storia della prospettiva significante, *Colpo di Fulmine Edizioni, Verona 2021*
Mauro Vincenzo Fontana 83

INEDITI E RIPROPOSTE

Aggiornamenti e precisazioni su John Deare: un nuovo carteggio irlandese, nuove fonti, nuove interpretazioni
Tiziano Casola 91

«Saper vedere»: su due scritti poco noti di Pietro Toesca
Gianluca del Monaco 107

FONTI

Santafede, Cobergher, Laureti, Cambiaso, Muziano e altri maestri in alcune pagine dimenticate delle Neapolitanae Historiae *di Giulio Cesare Capaccio*
Stefano De Mieri 125

Policentrismo e municipalismo nelle Rime *"ecfrastiche" di Daniele Geofilo Piccigallo*
Francesco Lofano 157

Vedere *cappella Sansevero: la "gerarchia del bello" e la ricezione estetica del monumento nelle guide di Napoli del XVIII e XIX secolo*
Gianpasquale Greco 177

LETTERATURA ARTISTICA

Fra Sebastiano del Piombo e Marcantonio Raimondi: epigrammi inediti di Antonio Tebaldeo sopra uno dei più antichi ritratti di Pietro Aretino (con un'appendice di testi sul ritratto di Giulia Gonzaga)
Diletta Gamberini 193

Doing science like a painter. Agostino Scilla and the "surface" study of fossils and animals
Domenico Laurenza 217

Monumenti d'artista e biografie dipinte nell'Italia del XIX secolo: fra Genius loci *e* Nation building
Jessica Calipari 255

CRITICA E STORIOGRAFIA

L'eredità di Winckelmann in Sicilia: Jakob Josef von Haus e il tema della emulazione artistica nel dibattito del primo Ottocento
Francesco Paolo Campione 283

Ipotesi di una proposta critica: il Chiarismo di Arcangeli
Pierluca Nardoni 307

«Col Maestro negli anni della tenebra». Giuseppe Galassi e la Storia dell'arte italiana *di Adolfo Venturi: da Melozzo a Raffaello giovane*
Luca Ciancabilla 323

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Un catalogo e un catafalco. Grigorij Stroganoff e Antonio Muñoz nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma
Maurizio Ficari 351

INDICE DEI NOMI 363

AGGIORNAMENTI E PRECISAZIONI SU JOHN DEARE: UN NUOVO CARTEGGIO IRLANDESE, NUOVE FONTI, NUOVE INTERPRETAZIONI

Updates and clarifications on John Deare: a new Irish correspondence, new sources, new interpretations

Tiziano Casola

The figure of the sculptor John Deare (1759-1798) – originally from Liverpool, but active in Rome until his death in the last quarter of the 18th century – has been progressively rediscovered by scholars in the last twenty years. New sources make it possible not only to confirm the idea of his leading role in the pre-Napoleonic Roman scene, but also to highlight his complexity within the artistic system of his time, thus defining a more precise profile of the sculptor. In particular, a new correspondence highlights Deare's relations with anti-British circles (the commissioning of pro-French Irish military aristocracies), an issue that led to recurring mentions of him in the sources of the time as a "no longer English" artist, a question to which the studies so far compiled do not seem to have given due weight. In addition, an analysis of Deare's biography and social networks makes it possible to reflect on his role within the Anglo-Roman colony, as well as the nature of his critical fortune, while new drawings and documents provide insight into the composition and working methods of the sculptor's workshop.

AGGIORNAMENTI E PRECISAZIONI SU JOHN DEARE: UN NUOVO CARTEGGIO IRLANDESE, NUOVE FONTI, NUOVE INTERPRETAZIONI

Tiziano Casola

La figura dello scultore John Deare (1759-1798) – originario di Liverpool, ma fino alla morte operante a Roma – è stata negli ultimi vent'anni progressivamente riscoperta dagli studi.

Nuove fonti consentono di definire un profilo più preciso dell'artista, confermando l'idea di una sua posizione di primo piano nel panorama romano prenapoleonico, ma soprattutto evidenziandone la complessità all'interno del sistema artistico del tempo.

In particolare, un nuovo carteggio mette in luce le relazioni di Deare con ambienti "antibritannici" (in questo caso la committenza di aristocrazie militari irlandesi filo-francesi), una problematicità che si aggiunge alle varie menzioni come artista "non più inglese" ricorrenti nelle fonti dell'epoca, a cui sinora gli studi non sembrerebbero ancora aver dato il giusto peso.

Un'analisi della biografia e delle reti sociali dello scultore rende possibile una riflessione sul ruolo di Deare all'interno della colonia anglo-romana, nonché sulla natura della sua fortuna critica. Nuovi disegni e documenti permettono di approfondire la composizione e le modalità di lavoro della bottega dello scultore.

Sulla tardiva storicizzazione della figura di John Deare

Le prime due fonti edite esplicitamente dedicate a Deare risalgono entrambe all'annata 1828-1829, ovvero a trent'anni dopo la morte. Da un lato vi è la nota raccolta di «Life & Letters»[1] curata da John Thomas Smith, *Nollekens & His Times*, la quale contiene una prima biografia dello scultore unita alla pubblicazione in forma antologica delle sue corrispondenze[2] ed è tutt'oggi la principale fonte sulla vita dell'artista. Dall'altro

1 Cfr. D. Levi, *"Life and letters" nella storiografia artistica inglese e tedesca nell'Ottocento*, in *Lettere d'artista. Per una storia transnazionale dell'arte (XVIII-XIX secolo)*, a cura di G. Capitelli, M.P. Donato, C. Mazzarelli, S.A. Meyer, I. Miarelli Mariani, Cinisello Balsamo 2022, pp. 296-309.

2 J.T. Smith, *Nollekens and His Times*, London 1828, II, pp. 234-262. Va notato che già Smith però citava almeno due menzioni edite dello scultore: un passo dei *Travels* di Edward Clarke (nella quarta edizione del 1816, oggi difficilmente reperibile) e un non meglio identificato *Dictionary of National Biography*, probabilmente successivo al 1823 in quanto la fonte di questo sembrerebbe esser stata una biografia di sir Andrew Corbet Corbet (morto nel 1823). Una primissima menzione postuma di Deare, al tempo rimasta inedita, va invece individuata nell'*Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo* (1805) di Johann Heinrich Meyer

lato vi è *Outlines from the Antients*, raccolta di incisioni realizzate da William Blake tratte dai disegni dall'antico del poeta e collezionista George Cumberland[3].

Rintracciare gli originali delle lettere utilizzate nel testo di Smith sembrerebbe oggi impossibile: i documenti relativi a Deare custoditi all'archivio comunale di Liverpool[4] lasciano solo dedurre che nel 1844 il carteggio doveva essere ancora proprietà degli eredi[5]. Dalle stesse carte si apprende però che negli anni successivi la morte di Deare, alla città di Liverpool era stata proposta l'installazione di un monumento a lui dedicato[6] (fig. 1). Se ne fa menzione in una lettera che presenta Deare come «an artist of whom Canova hesitated not to say that had he lived he would have been the first sculptor of the age»[7] e si conclude con una lista di sottoscriventi, parziale (sembrerebbe mancare un foglio), ma che di per sé conta già 600 sterline totali, al tempo cifra non indifferente. La sottoscrizione è a mio giudizio da datare come successiva al 1816 e, più probabilmente, al 1828[8]. Il monumento probabilmente non fu mai realizzato e di conseguenza non è chiaro se ciò debba essere preso come la prova di una consapevolezza cittadina dell'importanza dello scultore, oppure il contrario.

Le *Outlines* di Cumberland, pubblicate a trent'anni dalla morte di Deare, costituiscono invece il punto di partenza ideale per ricostruire un'idea dello scultore ricorrente nelle corrispondenze del tempo, ma mai davvero messa a fuoco dagli studi: l'immagine cioè di Deare come l'artista a capo di una fazione interna alla comunità anglo-romana, costituita da pittori e scultori in qualche modo "romanizzati" e contrapposti ad artisti rimasti ancora legati ai costumi inglesi o aventi una visione transitoria del proprio soggiorno romano[9]. Un'idea questa, strettamente connessa alla concezione di Deare come grande scultore "lasciatosi sfuggire" dall'Inghilterra per ottusità e ristrettezza di vedute di un sistema artistico ancora immaturo. Va specificato che entrambe le argo-

(cfr. T. Casola, *Scultori britannici a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Londra*, a cura di C. Brook *et al.*, Roma 2020, p. 104).

3 G. Cumberland, *Outline from the Antients*, *Exhibiting Their Principles of Composition in Figures and Basso-relievos; Taken Chiefly from Inedited Monuments of Greek and Roman Sculpture*, London 1829.

4 Liverpool City Archive (d'ora in poi LCA), HQ 920 DEA/EQ 801.

5 In una lettera datata 17 settembre 1844 (Ivi, f. 2), un «Thomas Deare» menziona come in suo possesso le lettere parzialmente edite da J.T. Smith e altri documenti, tra cui un testamento dello scultore datato 3 maggio 1785.

6 Ivi, f. 59.

7 Ivi, f. 60.

8 Le esatte parole «at the very time when the first proof of il genius began to obtain the patronage necessary for its full developmente» utilizzate nella lettera per la petizione (*Ibidem*) sono infatti copiate dalla biografia di Deare redatta da Smith (1828, p. 234), il quale a sua volta dichiarava di averle tratte dai *Travels* di Clarke del 1816 (vedi nota 2).

9 Per comprendere questa sfumatura è necessario fare una media non solo delle fonti connesse allo scultore, ma anche di quelle relative agli artisti a lui legati, su cui si dirà più avanti, per la maggior parte facenti parte delle corrispondenze di George Cumberland oggi alla British Library (d'ora in poi BL), *Cumberland Papers*, MS 36496-36498.

mentazioni si trovano già in un precedente testo di Cumberland, del 1809[10], in memoria del pittore Charles Grignon "il giovane", strettamente legato a Deare, ma in virtù della specificità e della coincidenza delle pubblicazioni del 1829 si terranno queste ultime come riferimento primario.

L'idea di Deare come grande autore "perso" dalla madrepatria affonda le sue radici nello stesso motivo della sua permanenza a vita a Roma: un dissidio avuto con la Royal Academy al termine della borsa di viaggio triennale ottenuta nel 1785. Il contrasto avvenne perché l'accademia londinese non volle pagare le spese di spedizione del rilievo marmoreo raffigurante il *Giudizio di Giove*, ritenute eccessivamente costose per via del peso.

In questa, come anche nell'immagine di Deare artista culturalmente "non più inglese", risiede quella che è da tenere come chiave di lettura primaria della sua carriera: non un artista inglese all'estero, ma un emigrato di successo altamente integrato nel tessuto sociale romano, sposato a una donna romana – una tale Rosa Martini, di cui le fonti lasciano dedurre l'estrazione popolare[11] – e dunque convertito al cattolicesimo.

L'appartenenza di Deare alla fazione degli artisti anglo-romani "romanizzati" è confermata da molte fonti dell'epoca e sempre connessa al protettorato esclusivo di John Penn of Stoke, nei fatti contrapposto a quello di Georgiana Hare Naylor, mentore del pittore Guy Head e dei restanti inglesi di Roma. Del gruppo di Deare facevano parte i pittori Robert Fagan, Charles Grignon "il giovane" (1754-1804), Hugh Robinson e probabilmente il miniaturista Alexander Day. Che Deare fosse visto come punto di riferimento del gruppo presumibilmente dipese dall'essere il favorito di Penn, nonché forse il più affermato dal punto di vista imprenditoriale. A sostegno dell'idea di un gruppo saldo, va notato che, come John Penn, anche altri *patrons* del tempo furono clienti in via pressocché esclusiva dell'intera cerchia[12]. Lo stesso George Cumberland, a Roma più volte tra il 1785 e il 1789, fu legato all'intero gruppo, e proprio le carte di Cumberland, oggi alla British Library, costituiscono la più importante fonte di confronto circa i rapporti tra Deare e il resto dell'ambiente artistico anglo-romano coevo. È allora importante riflettere su come Cumberland nelle *Outlines* descriva Deare e i suoi amici come gruppo di artisti "colti", contrapposti a un'altra fazione di "mestieranti". Se da un lato ciò riflette lo scopo primario della pubblicazione – ovvero glorificare il ruolo di "alfabetizzazione" artistica giocato dalle scuole Royal Academy, di cui Deare e i suoi erano stati nella seconda o terza generazione di allievi[13] –, dall'altro è probabile si tratti di una semplice invenzione narrativa. Una costruzione che non può reggere se si tiene

10 G. Cumberland, *Memoirs of Charles Grignon, Esq.*, "Monthly Magazine", 26, gennaio 1809, pp. 548-553.

11 «Surrounded by poor relations of very little education»; Smith, *Nollekens*, cit. (vedi nota 2), p. 255.

12 Ad esempio Andrew Corbet Corbet, lady Clive, Edward Poore, o Elizabeth Vassall/lady Holland.

13 Cfr. S.C. Hutchison, *The Royal Academy Schools*, "The Volume of the Walpole Society", 38, 1960-1962, pp. 41, 313, 357, 398.

conto che dall'altra parte vi erano artisti "letterati" come John Flaxman, Guy Head e Christopher Hewetson, questi ultimi due addirittura membri dell'Arcadia[14].

Senza dilungarsi oltre sulla divisione in fazioni della colonia anglo-romana[15], si tenga per ora soltanto a mente che la questione delle appartenenze nazionali, letta in relazione al protettorato di John Penn, è sì essenziale per comprendere la figura di Deare, ma presenta al contempo problemi di interpretazione e apparenti contraddizioni. Vedremo a breve per quali motivi, prima è però necessario presentare un carteggio relativo allo scultore, ad oggi inedito.

Un nuovo carteggio

Alla National Library of Ireland di Dublino è custodita una corrispondenza, mai citata negli studi su Deare, tra lo scultore e il colonnello irlandese Patrick Lattin.

Alla critica era già noto[16] che Deare avesse ricevuto delle commissioni da Patrick Lattin e da una madame Martinville-Dickinson di Lancashire a lui legata e di stanza a Parigi. Sia per Lattin che per Martinville non esiste una voce nel *Dictionary of British and Irish travellers in Italy* di John Ingamells/Brinsley Ford[17] (tutt'oggi la principale banca dati circa le presenze britanniche e irlandesi in Italia nel Settecento), ma è entrambi conobbero Deare a Roma. Lei, che va certamente identificata con la «Mme Martinville» citata nel *Dictionary*[18], come sorella del conte irlandese Edouard Dillon, di cui si dirà meglio più avanti, incontrò l'artista presumibilmente nell'estate del 1789 e anche Lattin dovrebbe esser stato a Roma lo stesso anno. Lo scultore realizzò per lui una versione del suo *Edward & Eleanor*[19] (fig. 2), per lei un busto ritratto.

Il carteggio si compone di undici lettere, tutte scritte tra il 1790 e il 1796 da Deare a Roma. Cambia invece l'indirizzo del destinatario, che in due occasioni (aprile 1790 e marzo 1792) risulta a Parigi, anziché a Londra, in Lime Street, e in un caso in Irlanda (Drumdown).

Il carteggio permette di tracciare le vicende connesse alla spedizione delle sculture e poco più, ma ciò che interessa è che pur non apportando aggiunte sostan-

14 Cfr. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A.M. Giorgetti Vichi, Roma 1977.

15 Essendo la questione piuttosto intricata, rimando alla mia tesi di dottorato: T. Casola, *Le comunità di artisti anglo-romani tra XVIII e XIX secolo*, Università degli Studi di Chieti "G. d'Annunzio", 2022, cap. I.3.

16 P. Fogelman, P. Fusco, S. Stock, *John Deare (1759-1798): a British neo-classical sculptor in Rome*, "The sculpture journal", 4, 2000, p. 123, nota 106.

17 *Dictionary of British & Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997.

18 J. Ingamells, ad vocem *Dillon, Count Edouard*, in *Dictionary*, cit. (vedi nota 17). Che si tratti della stessa persona lo dimostra il riferimento alla frequentazione dell'architetto «Sr Fontaine», citato in relazione a lei anche in una delle lettere di Deare a Lattin (7 aprile 1790).

19 Probabilmente quella recentemente venduta da Sotheby's (asta *Treasures*, n. L17303, Londra, 5 luglio 2017, lot. 35), replica della versione di Wimpole Hall (National Trust, inv. 208109).

ziali circa l'opera di Deare, le epistole ne confermano un rapporto prolungato nel tempo con questi due committenti, le cui implicazioni non sono delle più comuni. Innanzitutto, perché Patrick Lattin fu colonnello della Irish Brigade, una brigata dell'esercito reale francese composta da esuli irlandesi, nata alla fine del Seicento su base giacobita e completamente assorbita dall'esercito francese nel 1791. Ciò non soltanto testimonia una committenza eticamente "problematica" da un punto di vista inglese, ma ancora una volta connette le reti sociali di Deare a quelle di Robert Fagan ed ecco il motivo della premessa circa le fazioni "nazionali" interne all'ambiente anglo-romano. Se i rapporti tra Deare e Lattin sono infatti documentati fino al 1796, qualche anno dopo anche Fagan sempre a Roma, riceverà una commissione da un membro della Irish Brigade: l'ex colonnello Henry Dillon[20], irlandese di famiglia cattolica e giacobita, per il quale dipinse l'*Hibernia* recentemente esposta a Chicago (fig. 3).

Si è detto che la Martinville-Dickinson committente di Deare è da individuare con certezza nella sorella di un conte Dillon. Lo stesso Deare, nella corrispondenza con Lattin, chiede notizie di un «Count E. Dillon»[21], ma su chi fosse quest'ultimo vi sono a mio giudizio due opzioni, ma comunque entrambe connesse a Lattin e alla Irish Brigade. Potrebbe cioè trattarsi del conte Édouard Dillon (1750-1839), militare e diplomatico francese, di origini irlandesi, imparentato con i Dillon della Irish Brigade; oppure di un conte Edward Dillon, ricordato come luogotenente del Regimento Walsh, anch'esso parte della Irish Brigade, e nel 1795 operante in nord Italia. Non è comunque da escludere che alla base del *Dictionary* di Ingamells vi sia una mancata disambiguazione e che allora i due Dillon fossero in realtà la stessa persona, ricordati con nome diverso dalle fonti inglesi e francesi.

In entrambi i casi la sostanza del discorso non cambia, rafforzando l'idea di un legame comune tra il gruppo di artisti inglesi legato a Deare-Fagan e una committenza di membri o ex membri della Irish Brigade, per giunta in contemporanea con la Rivoluzione Francese e quasi alla vigilia dell'annessione dell'Irlanda al Regno Unito.

L'*Hibernia* di Fagan è infatti un'opera di chiara connotazione anti-unionista, realizzata negli anni immediatamente successivi all'Act of Union del 1800. La donna rappresentata è identificabile come personificazione dell'Irlanda grazie a pochi ma chiari attributi: l'arpa dalle corde rotte e un cane da guerra celtico, un'associazione che potrebbe rimandare all'arpa che stava raffigurata sulle bandiere della Irish Brigade. Il volto dell'*Hibernia* è infine possibile fosse quello di una donna reale. A questo proposito, Tom Dunne, nel catalogo della sua recente esposizione, fa riferimento a una

20 Sulla storia dell'attività della famiglia Dillon come mercenari per la Francia cfr. R. Holohan, *The Noble Line of the Dillons, Irish Swordsmen of France*, "Etudes irlandaises", 14.2, 1989, pp. 135-142.

21 John Deare, lettera a Patrick Lattin, Roma, 31 gennaio 1792, Dublino, National Library of Ireland (d'ora in poi NLI), Mansfield Papers, MS 38,459 /7.

Margaret Simpson[22], connessa ai Dillon, alla quale, secondo la tradizione di famiglia dei proprietari del dipinto, apparterrebbe il volto.

La commissione dell'*Hibernia* potrebbe fare chiarezza su una fonte coeva, citata nel *Dictionary* di Ingamells, che segnala Fagan come pittore di simpatie radicali[23]. Come notato però sempre da Dunne, attributi patriottici come il motto *Erin Go Bragh* (sugli spartiti che l'*Hibernia* di Fagan tiene in mano), non sono necessariamente da leggere come sintomo di posizioni radicali, in quanto diffusi anche tra i riformisti moderati negli anni successivi all'Act of Union. Una lettura questa, avvalorata dall'attitudine rassegnata, non bellicosa, del soggetto[24]. Il ruolo di diplomatico ricoperto nel primo Ottocento per la corona inglese, così come altre evidenze connesse alla biografia di Fagan, rendono tra l'altro difficile immaginarlo come un artista bollato di radicalismo. Si può invece ipotizzare che una nomea di artista di simpatie radicali venisse dalla frequentazione di ambienti come quello della loggia massonica *Della riunione degli Amici sinceri all'Oriente di Roma*, di cui Fagan è possibile facesse parte, di rito francese e presumibilmente vicina a posizioni stuardiste[25]. L'affiliazione massonica di Fagan è suggerita dall'autoritratto del Limerick Museum[26] con la moglie Ludovica a seni scoperti, in cui quest'ultima ha tutti gli attributi di un busto marmoreo di Iside velata, simbolo caro ai massoni (un'evidenza segnalatami da Cassandre Herbert, che ringrazio).

Se dunque la nomea di artisti "de-nazionalizzati" per il gruppo di Fagan e Deare è testimoniata da molte fonti, a ciò si può aggiungere che, relativamente all'ambito anglo-romano coevo, le notizie di opere potenzialmente problematiche provengono tutte da loro.

Si arriva allora alla questione di fondo: assodata la problematicità dell'appartenenza nazionale di Deare e soci, così come l'importanza del protettorato di Penn, è lecito chiedersi quale fosse il punto d'incontro culturale tra Penn e questi artisti. Perché John Penn fu politico e scrittore di manifesto patriottismo e Deare fu l'artista a lui più vicino, che realizzò il suo ritratto per Eton College[27], nonché il rilievo dei *Britanni che respingono Giulio Cesare*[28], riferimento all'opera teatrale *The Battle of Eddington* dello stesso Penn, un appello all'unità di scozzesi, inglesi, gallesi e irlandesi contro il nemico

22 T. Dunne, *Ireland's "Wild Harp": a Contested Symbol*, in *Ireland, crossroads of art and design 1690*-1840, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute, 17 marzo-7 giugno 2015), a cura di W. Laffan, New Haven 2015, p. 122.

23 J. Ingamells, ad vocem *Fagan, Robert*, in *Dictionary*, cit. (vedi nota 17).

24 Dunne, *Ireland's "Wild Harp"*, cit. (vedi nota 22), pp. 122-123.

25 All'opposto delle logge di rito inglese, hannoveriane, o comunque di quelle di radice germanica, generalmente tendenti a sostenere utopie di dispotismo illuminato (C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia, dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze 1989, pp. 23-24).

26 Inv. MG 146.

27 Berskshire, Eton College, biblioteca.

28 *Caesar invading Britain* (titolo originale: *The Britons repulsing Julius Caesar*), 1796, marmo, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. A.10:1-2011.

comune della Francia rivoluzionaria[29]. Come si conciliava cioè il sentimento unionista di Penn con le reti sociali "anti-britanniche" di artisti come Deare?

È a mio giudizio possibile che Penn e Deare condividessero una vicinanza col mondo anabattista, o perlomeno una certa criticità nei confronti dalla cultura anglicana. La biografia di Smith del 1829, qui citata a inizio saggio, esplicita infatti che Deare fu parte di una setta di adamiti, ramo dell'eresia protestante caratterizzato dalla pratica del nudismo. John Penn era nipote di William Penn, storico leader dei Quaccheri e fondatore della Pennsylvania, esperimento sociale di stato religioso per minoranze non conformi all'anglicanesimo. All'epoca, quaccheri e adamiti rientravano tra le tante declinazioni della fede anabattista votate al mito di un'umanità primigenia ed è possibile che la vicinanza tra Deare e Penn vada cercata proprio qui. Nonostante la famiglia di Penn fosse tornata nei ranghi dell'anglicanesimo da una generazione, l'ipotesi di una mantenuta confidenza col mondo quacchero, oltre che probabile, è a mio giudizio avvalorata da alcune carte oggi alla British Library[30].

Paradossalmente poi, l'idea di una vicinanza di Deare col mondo anabattista si concilia bene con la conversione al cattolicesimo, che in quanto dettata da un'istanza pratica (il matrimonio) denotava una scarsa affezione per la cultura anglicana di provenienza, o in ogni caso rendeva Deare tacciabile di fascinazioni per visioni del cristianesimo ritenute superstiziose dalla cultura inglese. Stesso discorso doveva valere, ad esempio, per Robert Fagan, nato cattolico e già convertito all'anglicanesimo per convenienza a Londra, per poi tornare cattolico a Roma. In sintesi, è possibile che il nesso tra Penn e la cerchia di Deare fosse una generica non aderenza alle convenzioni sociali e ai costumi britannici e anglicani[31].

Non è poi da escludere che all'origine dell'associazione Deare-adamitismo vi fosse una fonte diffamatoria, magari ispirata proprio dal legame stretto con Penn. Si conoscono d'altronde altri casi di diffamazione religiosa tra gli artisti inglesi del tempo. Ad esempio, Nathaniel Hone attaccò Angelika Kauffmann dipingendola immersa in una danza di adamiti nudi come quelle delle incisioni diffuse al tempo[32]. Oppure, agli stessi anni risale la voce di una conversione al cattolicesimo dell'architetto Joseph Michael Gandy, per poter contrarre un matrimonio risolutore con una romana, diceria smentita dal carteggio dell'artista, nata forse proprio dall'aver lavorato in bottega con Deare[33].

29 Il riferimento al testo teatrale è stato individuato da T. Macsotay Bunt, *Struggle and the memorial relief: John Deare's Caesar Invading Britain*, in *Rome, travel and the sculpture capital*, a cura di T. Macsotay Bunt, London-New York 2017, pp. 197-224.

30 In una lettera di Penn a W. Pollard si legge: «If it is not disagreeable to you to meet three or four quakers at dinner» (BL, MS 35656, cc. 408-409).

31 Ne dà invece una lettura in termini di libertinismo T. Macsotay Bunt, *Autonomy and Marginality in Foreign Artists' Circles in Rome (c. 1760-1800)*, in *The Centre and the Margins in 18th Century British and Italian Cultures*, a cura di F. O'Gorman e L. Guerra, Cambridge 2013, pp. 155-171.

32 Il riferimento è al bozzetto per l'opera *The Conjurer*, oggi a Londra, Tate, inv. T00938.

33 Cfr. T. Casola, *Le corrispondenze familiari degli artisti in viaggio: le lettere romane di Joseph Michael Gandy nel "Gandy Green Book"*, in *Lettere d'artista*, cit. (vedi nota 1), pp. 148-152.

Allo stesso modo, i contatti lavorativi con Dillon e Lattin non vanno probabilmente intesi come sintomo di partecipazione attiva a radicalismi politici, ma forse come segni di indifferenza nei confronti della cultura nazionale inglese.

Oltre ai casi di Lattin e Dillon, è giusto segnalare altre testimonianze di legami tra Deare e committenti membri di organizzazioni cattoliche. Recentemente Thomas Macsotay ha ad esempio messo in luce l'esistenza di una descrizione dello studio di Deare nel diario del francese Jean Baptiste Charles de Goujon de Thuisy, cavaliere di Malta[34]. Inutile ripetere che non si vuole qui sottintendere alcuna lettura di tipo "ideologico" ai legami di Deare con questi committenti. D'altronde, uno dei principali mecenati dell'artista fu il principe Augustus Frederick di Hannover, seppur anch'egli godesse di una reputazione da *outsider* all'interno della famiglia reale, proprio per via dello stile di vita "indecoroso" tenuto a Roma.

Infine, alla base della mancata storicizzazione in patria di uno scultore come John Deare, che a Roma fu tra i grandi protagonisti della stagione neoclassica, è probabile vi fosse non solo l'allontanamento dai costumi nazionali, ma più pragmaticamente anche la rottura dei contatti con l'ambiente culturale e artistico ufficiale londinese (il citato dissidio con la Royal Academy). A questo proposito è giusto far notare che la stessa sorte toccò ad altri grandi nomi della storia artistica anglo-romana, come ad esempio il paesaggista George Augustus Wallis, erede del successo di Jacob More, ma più vicino alla cerchia degli artisti di lingua tedesca. Oppure, nel corso dell'Ottocento succederà invece con Richard James Wyatt, scultore che, si badi bene, aveva lavorato per le più importanti corti europee, compresa la corona inglese, ma senza le sufficienti connessioni con l'ambiente artistico ufficiale di Londra. Una questione al tempo già sottolineata da artisti coevi come John Gibson, al quale, come appurano studi recenti, sarebbe forse toccato lo stesso oblio se non fosse stato per una meticolosa operazione di "perdono nazionale" messa in atto da Charles e lady Eastlake[35].

Un nuovo nucleo di disegni e alcuni aggiornamenti sulla bottega

Nel 2000 è stata messa a punto una prima, accuratissima, schedatura delle opere di John Deare allora documentate[36]. Grazie a nuove fonti, il regesto delle sculture realizzate da Deare si può ampliare, o perlomeno meglio definire.

Negli anni più recenti, l'Harris Museum di Preston ha reso noto un nuovo nucleo di sette disegni attribuiti a Deare caricandone alcuni sulla piattaforma artuk.org. Tra

34 Macsotay Bunt, *Autonomy and Marginality*, cit. (vedi nota 31), p. 160.

35 S. Avery-Quash, *John Gibson's Friendship with Charles Eastlake and its Importance in Securing Gibson's Reputation in London*, "Tate Papers", 29, 2018, s.n.p.

36 In appendice a Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. (vedi nota 16).

questi spicca, a mio giudizio, una *Susanna e i vecchioni* (fig. 4) che è chiaramente da intendere come il progetto per un rilievo scultoreo. Le ombre riportate ad acquerello nel disegno, infatti, non corrispondono a una spazialità interna all'immagine, bensì ai diversi livelli di rilievo dei singoli elementi scultorei. Si tratta cioè di ombre tracciate dall'artista a mo' di leggenda delle sporgenze e delle profondità previste nel risultato finale in marmo.

Datato al 1787 (ovvero a due anni dall'arrivo a Roma), il disegno presenta già alcune scelte stilistiche che saranno peculiari dei pannelli istoriati di Deare da un certo momento in poi. Mi riferisco alle accentuate torsioni dei corpi dei personaggi, così trattati per ottenere un'illusione di maggiore tridimensionalità. Questa maniera di gestire lo spazio interno al rilievo non sembrerebbe avere nulla in comune con scultori precedentemente attivi in Inghilterra come Jan Michiel Rijsbrack, al quale Deare è stato più volte assimilato dagli studi. Piuttosto, sembrerebbe derivare dal mondo delle pale d'altare marmoree romane scolpite nella prima metà del Seicento, da Pietro Bernini o da Alessandro Algardi (ad esempio, le figure di Attila, Pietro e Paolo nell'*Incontro di Attila e Leone Magno*, nella basilica di San Pietro). Parrebbe insomma essere più il frutto dell'esperienza italiana, che della formazione giovanile di Deare. Non a caso, in un'opera come il *Giudizio di Giove*, terminata nello stesso 1787, ma progettata durante i primissimi tempi a Roma, non si nota nulla di simile.

Tornando alle ombre acquerellate, un simile utilizzo dei chiaroscuri, funzionale cioè alla realizzazione di un rilievo plastico, si trova anche in un altro dei disegni oggi all'Harris Museum, quello cioè raffigurante la *Cacciata dal Paradiso Terrestre* (fig. 5). Questo potrebbe essere relativo al bassorilievo con il quale Deare, da studente, vinse la medaglia d'oro Royal Academy nel 1780, oggi perso[37]. I restanti disegni non sembrerebbero avere invece lo stesso scopo strettamente preparatorio. A questi, se ne può sommare un altro, di proprietà dello stesso museo[38], ma di mano di Charles Grignon, raffigurante proprio lo scultore Deare appoggiato a un blocco di marmo, unica immagine a oggi nota dell'artista.

Vale la pena, infine, mettere a punto alcune osservazioni sulla bottega di Deare. Arrivato a Roma nel 1785, sicuramente nel 1791 Deare poteva essere considerato un artista definitivamente stabilizzato in città. In quell'anno scriveva infatti al fratello:

> I have received a great deal of money, with which I have purchased a good quantity of marble, which I mean to turn into gold as quickly as possible. I have several men at work for me, and a boy who acts as my servant. I have the best study in Rome, and live

37 L'esecuzione di un rilievo raffigurante *Adamo ed Eva* è segnalata in Ivi, scheda 2, p. 88, in quanto scena tratta dal *Paradise Lost* di Milton. Siccome è possibile che nella sua versione definitiva, l'opera raffigurasse l'*Angelo sorprende Satana all'orecchio di Eva* (cfr. Ivi, schede 2-3, pp. 88-89), il disegno dell'Harris Museum potrebbe essere un'idea poi scartata.

38 Inv. P130, immagine in Casola, *Le corrispondenze familiari*, cit. (vedi nota 33), p. 150.

like a gentleman; keep a handsome saddle-horse to ride out on of an evening after I am tired of application[39].

Nella stessa lettera dà notizia di essersi sposato. Calcolando i sei anni dall'arrivo in città e l'età di Deare, la situazione rientra pienamente in linea con quella che era la media dei matrimoni misti all'epoca: agli uomini forestieri la prassi richiedeva l'aver abitato e lavorato in uno stesso rione per un certo numero di anni, sintomo di un'attività stabile, non soggetta cioè agli spostamenti che per i lavoratori occasionali era dettati dai cambi di padrone, e in ogni caso di una buona nomea nel vicinato[40]. La documentazione *post mortem* di Deare conferma per lo scultore uno stato di raggiunto benessere economico e di agiatezza.

Da un confronto tra vari documenti[41] si evince che attorno al 1793 Deare avesse due studi: un atelier situato tra piazza Barberini e San Nicola da Tolentino, più uno studiolo e uno studio più grande, disposti ai piani primo e terra dello stabile in cui viveva, al secondo piano, con la famiglia in via Gregoriana. A questi tre diversi luoghi di lavoro si aggiungeva un magazzino in Trastevere[42], lì dislocato evidentemente per la vicinanza al porto e dunque al luogo di scarico dei blocchi di pietra acquistati. Lo studiolo di via Gregoriana doveva essere collegato in verticale con lo studio sottostante. Pacetti specifica, infatti, che il rilievo del *Giudizio di Giove* (evidentemente una versione non coincidente con quella oggi nota[43]) era stato «calato»[44] nello studio dallo studiolo. È chiaro che quest'ultimo, non trovandosi al piano terra, difficilmente doveva contenere materiali o attrezzature particolarmente pesanti ed è possibile fosse adibito a spazio espositivo[45]. Per i magazzini e gli spazi di lavoro di Deare veniva pagato l'affitto, dun-

39 Smith, *Nollekens*, cit. (vedi nota 2), p. 105.

40 Cfr. A. Arru, *Il prezzo della cittadinanza. strategie di integrazione nella Roma pontificia*, "Quaderni storici", 31/91, 1996, pp. 157-171; B. Albani, *Sposarsi a Roma dopo il Concilio di Trento. Matrimonio e comunità forestiere attraverso le posizioni matrimoniali dell'inizio del XVII secolo*, in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di S. Cabibbo e A. Serra, Roma 2017, pp. 57-82.

41 Cfr. S. Rolfi Ožvald, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia,* "Roma moderna e contemporanea", X, 1-2, 2002, pp. 49-90; *Roma 1771-1819: i giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli 2011, cc. 227-242.

42 Ivi, c. 232r.

43 Notizie sulle due versioni note del *Giudizio di Giove* si trovano su un numero del "Liverpool Mercury" (16 gennaio 1829, p. 3) con il titolo *The marriage of Thetis and Peleus*: una versione in marmo a Parigi, probabilmente la stessa oggi a Los Angeles (County Museum of Art, inv. M.79.37; cfr. Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. [vedi nota 16] pp. 90-91), e una versione in gesso, in quel momento a Liverpool. L'articolo cita un «Mr. Smith», probabilmente lo stesso di *Nollekens and His Times*, dato alle stampe proprio pochi mesi prima. Smith aveva proposto di installare la versione in gesso nella Town Hall di Liverpool, ma non si sa se questo sia poi avvenuto o meno. La versione in gesso potrebbe coincidere con quella che fino al 1980 si trovava nella Picture Gallery di Northwick Park, nel Worcestershire (*Ibidem*) e magari anche con quella citata da Pacetti come esposta nello studio di Deare in via Gregoriana, dunque con il primo gesso realizzato nel 1787 per la Royal Academy e mai spedito. Oppure è possibile che ne esistessero più repliche.

44 *Roma 1771-1819*, cit. (vedi nota 41), c. 233r.

45 Pacetti scrive di averlo fatto sgombrare di «statue e legnami» alla morte dello scultore (*Ibidem*).

que non erano di proprietà dell'artista e infatti alla sua morte per un periodo furono subaffittati, mentre vedova e figli si erano spostati in un appartamento a Monti.

Sul successo della bottega di Deare è possibile avanzare alcune osservazioni, a partire dal fatto che l'atelier era specializzato in rilievi scultorei. Non si conoscono infatti sue opere di scultura a tutto tondo, se non i busti ritratto. Deare produceva essenzialmente coperture decorative per camini (*chimney-pieces*) e pannelli istoriati destinati a stare sopra di questi (*overmantel*). Gli artisti forestieri vendevano, si sa, essenzialmente ai connazionali e, al suo arrivo a Roma, l'unico altro scultore "anglosassone" attivo in città era l'irlandese Christopher Hewetson, più anziano di Deare di quasi trent'anni, noto per esser stato tra i principali ispiratori del linguaggio canoviano maturo e che nel corso della sua lunga carriera ritrasse i principali membri dell'élite culturale della Roma internazionale del tempo (su tutti, Clemente XIV). Da ciò si possono dedurre almeno tre assunti di base sull'attività di Deare.

Il primo è che se Hewetson fu sempre solo ritrattista, Deare può essere considerato a ragione il primo autore anglo-romano di temi d'invenzione storico-letterari. Una questione, quella dei mestieri scultorei, che acquisirà grande importanza negli anni Venti dell'Ottocento in seno alla nuova comunità anglo-romana, ricca di scultori stabili, per i quali il lavorare come autori "d'invenzione" sarà un punto di orgoglio, perché segno di raggiunto distacco dalla tradizione solo ritrattistica inglese.

Il secondo è assunto che Deare andava a colmare uno spazio rimasto vuoto nel mercato diretto ai viaggiatori britannici, ovvero il posto lasciato vacante da Francis Harwood. All'arrivo di Deare, infatti, Hewetson era solo sul mercato in realtà da poco tempo: fino al 1783 la sua bottega aveva co-esistito con quella di Harwood, a Roma dal 1752 e di cui è documentata una produzione di caminiere[46].

Il terzo è che la specializzazione nei formati della bottega di Deare non può essere sconnessa dall'indiscutibile livello tecnico raggiunto nella lavorazione dei pannelli istoriati in marmo. Dovendo stare sopra il fuoco, è papabile che questi fossero progettati affinché le parti più sporgenti risultassero vibranti alla luce delle fiamme, lo lasciano pensare alcune scelte ricorrenti: innanzitutto il quasi tutto tondo di parti presumibilmente "in movimento" all'interno delle scene (il britanno che salta nel *Cesare*, le fronde dell'albero in *Susanna e i vecchioni*, la testa del mostro nella *Venere marina*); poi l'utilizzo di più punti di vista, spesso rialzati rispetto alle figure in primo piano. Uno stratagemma che confidando nell'impossibilità di uno sguardo d'insieme, rende dinamico lo sguardo dello spettatore (si nota ad esempio nell'intera composizione del *Cesare*, che prevede molteplici scorci dai quali poter osservare in modo diverso la scena).

La specializzazione di Deare nei camini potrebbe essere letta come una sorta di prosecuzione di ciò che l'artista già faceva da giovane nella bottega londinese di Tho-

46 Ad vocem *Harwood, Francis* in *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851* (aggiornamento 2021 online: https://www.henry-moore.org/).

mas Carter (morto nel 1795), negli stessi anni in cui frequentava la Royal Academy School[47]. Deare fu infatti tra i primi artisti inglesi a poter disporre di una doppia formazione, sia accademica sia in bottega. All'epoca, la sola formazione offerta dalla Royal Academy School non garantiva ai diplomati alcuna concreta spendibilità lavorativa, in quanto complementare a una formazione privata in bottega, a maggior ragione per gli scultori, che nella quasi totalità dei casi svolgevano l'apprendistato in botteghe di decoratori a intaglio, spesso nemmeno in marmo. Il fatto che nei quattro anni tra il diploma Royal Academy e la partenza per l'Italia (1780-1784), Deare sia documentato come attivo al fianco di artisti illustri come John Bacon, John Cheere o Benjamin Vuillamy, lascia pensare a una capacità di adattamento a più ambiti e quindi più materiali. È insomma probabile che Deare fosse già pratico del marmo prima di lasciare l'Inghilterra (d'altronde, se nella bottega di Carter decorava camini, doveva esserlo). Come la specializzazione nella decorazione di interni, frutto dell'esperienza con Carter e Vuillamy, anche la predilezione per il formato del pannello istoriato risaliva agli anni londinesi. Seppur oggi disperse, le fonti ricordano diverse sculture in rilievo realizzate da Deare prima della partenza per l'Italia. Tra queste, degli *Angeli che sorprendono Satana all'orecchio di Eva* (dal *Paradise Lost* di Milton, in argilla, per la Royal Academy) e un *Buon samaritano* per il dispensario di Liverpool (demolito nel 1829). Sicuramente a Roma Deare fu capace di re-inventare in senso virtuosistico la propria formazione insulare[48], facendo dell'esperienza di intagliatore la propria peculiarità sul mercato romano, ma soprattutto adattando ai formati uno stile figurativo distintivo.

Come Hewetson, a Roma anche Deare doveva essersi convertito alle modalità "manifatturiere" tipiche dei laboratori di scultura romani e con ogni probabilità teneva un campionario dal quale i clienti potevano selezionare l'opera di cui desideravano avere una replica. Tra le opere di Deare disponibili "in stock" vi era sicuramente la *Venere reclinata su un mostro marino*, le cui versioni in marmo oggi note misurano tutte le stesse dimensioni (circa 33 x 58 cm), così come la versione in bronzo oggi al Louvre, il cui stampo fu probabilmente ricavato dal calco di uno dei marmi. Curioso, che l'opera si trovi riprodotta anche su un baule-refrigeratore per vino dell'epoca, in bronzo. È possibile che fosse la stessa bottega di Deare a occuparsi della produzione anche di articoli simili, così come, al contempo, riproduzioni di opere di particolare successo potevano avvenire anche in manifatture esterne la bottega dell'artista. Lo lascia pensare la voce «nymph on a sea goat»[49] tra le gemme incise documentate nella collezione di James Byres.

47 M. Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven-London 2005, pp. 283-286.

48 Cfr. *Ibidem*.

49 Cfr. P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, Firenze 2010, II, p. 712.

In ultimo, un appunto sugli artisti collaboratori della bottega. L'unico nome noto tra i lavoranti di Deare è quello dello scultore Domenico Piggiani[50]. A lui si possono aggiungere George Hadfield e, per un breve periodo, Joseph Michael Gandy, impiegato come disegnatore. Se la collaborazione con Gandy durò poco per via di un dissidio[51], George Hadfield deve esser stato un lavorante fisso: le corrispondenze romane di Gandy lasciano intendere che i rapporti tra Deare e Hadfield cessarono nel 1796, ma una lettera di cinque anni prima, in cui James Irvine menziona Deare e Hadfield come unici artisti inglesi dichiaratamente indesiderati da Lady Hamilton a Napoli[52], lascia pensare che fosse stato un sodalizio di lunga data.

Lettere di John Deare a Patrick Lattin (NLI, Mansfield Papers, MS 38,459 /7)

– Roma, 7 aprile 1790 *(«Rue* Trudon, presso l'hotel d'Immecourt, Paris»)
– Roma, 11 agosto 1790
– Roma, 9 ottobre 1790 («At Mr J. Kerwan & Sons, Lime Street, St. Mary Axe, London»)
– Roma, 28 dicembre 1791
– Roma, 25 marzo 1792 («chez mons. Rougemont, Rue croix des petit champs, Paris»)
– Roma, 31 gennaio 1794
– Roma, 13 novembre 1794 («at Mr. J. Kerwan […] London»)
– Roma, 7 marzo 1795 («~~at Mr. J. Kerwan~~ […] ~~London~~: Drumdowne Waterford»)
– Roma, 11 luglio 1795 («at Mr. J. Kerwan […] London»)
– Roma, 7 novembre 1795
– Roma, 23 gennaio 1796 («at Mr. J. Kerwan […] London»)

50 Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. (vedi nota 16), p. 166. Domenico Piggiani era più giovane di Deare, dunque è molto probabile che a lavorare per l'inglese fosse lui, piuttosto che il padre Andrea (cfr. R. Carozzi, *Casa Bienaimé*, Carrara 2011, p. 36, che data la nascita di Domenico al 1768).

51 Casola, *Le corrispondenze familiari*, cit. (vedi nota 33).

52 BL, MS 36497, c. 69 (lettera a George Cumberland, Roma, 8 aprile 1791).

1. *Proposta per un monumento dedicato a John Deare a Liverpool*, secondo quarto del XIX secolo, matita e acquerello su carta, Liverpool City Archive, HQ 920 DEA/EQ 801

2. John Deare, *Edward & Eleanor*, 1789 circa, marmo, 84 x 89 cm, recante firma contraffatta «ROUBILLIAC. Sc», collezione privata

3. Robert Fagan, *Hibernia*, particolare, 1801 circa, olio su tela, 121 x 94.5 cm, collezione privata

4. John Deare, *Disegno preparatorio per rilievo scultoreo rappresentante "Susanna e i vecchioni"*, 1787, inchiostro bruno acquerellato su carta, 137 x 188 mm, Preston, Harris Museum, inv. PRSMG:P126

5. John Deare, *Disegno preparatorio per rilievo scultoreo rappresentante "La cacciata dal Paradiso Terrestre"*, matita e inchiostro bruno acquerellato su carta, 187 x 187 mm, Preston, Harris Museum, inv. PRSMG:P127