

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

V R B I S

ROMA-LONDRA

*Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca
e la cultura artistica britannica nei secoli XVIII e XIX*



ROMA-LONDRA

ROMA-LONDRA

Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca
e la cultura artistica britannica
nei secoli XVIII e XIX

a cura di

Carolina Brook, Elisa Camboni, Gian Paolo Consoli
Adriano Aymonino, Francesco Moschini



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ROMA-LONDRA

Scambi, modelli e temi
tra l'Accademia di San Luca
e la cultura artistica britannica
nei secoli XVIII e XIX

Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Palazzo Carpegna
6 dicembre 2018 - 16 febbraio 2019

Mostra e catalogo sono stati realizzati
sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
nel quadro delle celebrazioni per i 250 anni dalla
fondazione della Royal Academy di Londra

Mostra a cura di
Adriano Aymonino
Carolina Brook
Gian Paolo Consoli

L'Accademia Nazionale di San Luca desidera
ringraziare sentitamente Flaminia Gennari
Santori, direttore Gallerie Nazionali d'Arte Antica
di Palazzo Barberini e Palazzo Corsini, Roma;
Claudio Parisi Presicce, Sovrintendenza Capitolina
ai Beni Culturali-direttore Musei archeologici e
storico-artistici; Tiziana Cesselon, Mauro Coen,
Marisa Dalai Emiliani, Angela Maria D'Amelio,
Claudia Di Lillo, Fabio Fiorani, Giuliana Forti,
Stefano Grandesso, Valentina Longo, Giorgio Mori,
Francesca Orobi, Serenita Papaldo, Susanna Pasquali,
Federica Pirani, Francesco Prosperetti, Danila Rizza
e tutti coloro che hanno partecipato alla realizzazione
della mostra e del catalogo

Responsabile scientifico
Francesco Moschini

Coordinamento scientifico-organizzativo
Elisa Camboni

Collaboratori
Fabrizio Carinci
Alessio Miccinilli
Valentina Oodrah

Registrar per la mostra
Anna Maria De Gregorio

Campagna restauri
Direzione lavori
Fabio Porzio
Aurelio Urciuoli
Soprintendenza Speciale Archeologia
Belle Arti e Paesaggio di Roma

Restauratori
Marina Possehl
Maria Rita Bella
Ilaria Caldani
Corinna Lamberti
Fabio Porzio
Francesca Serena di Lapigio

Musei prestatori
Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma
Museo di Roma, Palazzo Braschi, Roma

Trasporto e movimentazione
Apice Roma

Assicurazione
Lloyd's a cura di PL Ferrari, Brocker ufficiale
Member of the Lockton Group of Companies
Agenzia Axa Assicurazioni Roma Flaminio
Alessandra e Cesare D'Ippolito sas

Realizzazione allestimento
Mekane srl
PassePartout Persia
Fast Multiservices

Comunicazione
Accademia Nazionale di San Luca

Cura editoriale del catalogo
Laura Bertolaccini

Traduzioni
Michael Sullivan

In copertina
Giovanni Battista Piranesi, *Il Campo Marzio*
dell'Antica Roma, Roma 1762, frontespizio
(particolare)

*Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti e dell'editore*

© Copyright 2020

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
+39.06.6798850 | +39.06.6798848

comunicazione@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-28-1

INDICE

- 9 Presentazione
Francesco Cellini
- 11 Roma e Londra: un “sofferto” rapporto tra affermazione ed eclisse
dell’italofilia, dal Rinascimento al Romanticismo
Francesco Moschini
- 23 Sulla mostra
Gianni Dessi
- 25 Artisti inglesi a Roma: dentro e fuori l’Accademia
Carolina Brook
- 45 Alla ricerca del bello e del vero. Paesaggisti inglesi in Italia
Luigi Gallo
- 53 Il modello romano e lo sviluppo dell’accademia londinese:
il sistema didattico della Society of Arts. 1758-1767
Adriano Aymonino
- 73 Angelica Kauffmann, “pittrice delle Grazie”: dall’Accademia
di San Luca alla Royal Academy di Londra
Elisa Camboni
- 85 L’Accademia di San Luca nel XVIII secolo e gli artisti britannici:
nel mercato e per il mercato
Paolo Coen
- 95 Scultori britannici a Roma tra Settecento e Ottocento
Tiziano Casola
- 105 La British Academy of Arts in Rome
e il magistero di Tommaso Minardi
Pier Paolo Racioppi
- 115 Architetti britannici all’Accademia di San Luca
Gian Paolo Consoli
- 137 Osservati da vicino: i disegni di Robert Mylne, James Byres e
Joseph Gandy
Susanna Pasquali
- 153 I volumi illustrati dei classici latini dell’editore Jacob Tonson
(1697-1717): un’impresa editoriale tra innovazione e conservazione
Ilaria Sgarbozza

- 169 Artisti britannici e stampa periodica a Roma nella prima metà del XIX secolo
Ilaria Miarelli Mariani

CONCORSI

Pittura e scultura

- 182 Concorso Clementino 1713
William Kent, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe* (Cat. 1)
Rossella Carloni
- 184 Concorso Balestra 1773
David Allan, *Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee* (Cat. 2)
Flaminia Conti
- 186 Concorso Clementino 1795
Richard Westmacott, *Giacobbe affida Beniamino a Giuda* (Cat. 3)
Tiziano Casola

Accademia del nudo

- 187 Jacob Ennis, *Accademia maschile*, giugno 1755
Jacob Ennis, *Accademia maschile*, gennaio 1756 (Cat. 4)
Ilaria Renna
- 189 Nathaniel Dance, *Accademia maschile*, dicembre 1759 (Cat. 5)
Ilaria Renna
- 190 James Alves, *Accademia maschile*, marzo 1762 (Cat. 6)
Ilaria Renna

Architettura

- 192 Concorso Clementino 1758
Robert Mylne, *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni* (Cat. 7)
Antonio Labalestra
- 194 Concorso Clementino 1762
James Byres, *Palazzo per un principe* (Cat. 8)
Antonio Labalestra
- 199 Concorso Clementino 1795
Joseph Gandy, *Cappella sepolcrale in una piazza circolare* (Cat. 9)
Antonio Labalestra

PRESENZE BRITANNICHE A ROMA

Pittura e scultura

- 204 Joshua Reynolds, *Ritratto di Catherine Bishop*, 1757 (Cat. 10)
Angela Maria D'Amelio

- 205 Marco Benefial, *Ritratto di John Parker*, 1761 (Cat. 11)
Pier Paolo Racioppi
- 207 Angelica Kauffmann, *La Speranza*, 1765 (Cat. 12)
Fabrizio Carinci
- 209 Anton Von Maron, *Ritratto di James Byres*, c. 1768 (Cat. 13)
Pier Paolo Racioppi
- 211 Pompeo Batoni, *Ritratto di Henry Peirce*, 1774-1775 (Cat. 14)
Carolina Brook
- 212 John Parker, *Paesaggio*, c. 1775 (Cat. 15)
Pier Paolo Racioppi
- 214 Joseph Nollekens, *Busto di Giovan Battista Piranesi*, 1770-1780
(Cat. 16)
Tiziano Casola
- 215 Thomas Jones, *Le Mura Vaticane*, post 1782 (Cat. 17)
Angela Maria D'Amelio
- 217 Anton Von Maron, *Ritratto di Thomas Jenkins*, 1791 (Cat. 18)
Pier Paolo Racioppi
- 218 Guy Head, *Iride che porta in Olimpo l'acqua dello Stige per il
giuramento degli dei*, 1793 (Cat. 19)
Valentina Oodrah
- 220 Domenico Pellegrini, *Ritratto di Augusto Federico duca di Sussex*,
c. 1805-1811 (Cat. 20)
Fabrizio Biferali
- 222 George Henry Harlow, *Thomas Wolsey riceve il cappello
cardinalizio nell'abbazia di Westminster*, 1818 (Cat. 21)
Flaminia Conti
- 224 Penry Williams, *Ritratto dello scultore John Gibson*, 1845 (Cat. 22)
Fabrizio Biferali
- 225 Emilio Lowenthal, *Ritratto dello scultore John Gibson*, post 1864
(Cat. 23)
Fabrizio Biferali
- Architettura*
- 227 Charles Heathcote Tatham, *Disegno di un Casino per servire di
riposo da Caccia*, 1796 (Cat. 24)
Antonio Labalestra
- 231 English Texts
- 304 Bibliografia generale

Artisti britannici e stampa periodica a Roma nella prima metà del XIX secolo

Nella Roma cosmopolita tra fine Sette e i primi decenni dell'Ottocento, ancora capace di attirare artisti stranieri per l'alta qualità della formazione garantita da una lunga e consolidata tradizione tecnica e stilistica, molti sono i nomi degli autori britannici attivi in città. Pochi di loro riescono comunque a raggiungere posti di spicco nel sistema ufficiale delle arti, sfavoriti anche dalla mancanza di un luogo di aggregazione istituzionale¹, e a conquistare conseguentemente una voce in uno dei nuovi canali di diffusione e promozione artistica, la stampa periodica illustrata e non, che proprio in quegli anni vive nella città un periodo particolarmente felice². Nel prezioso dizionario di John Ingamells, degli oltre 6000 viaggiatori britannici in viaggio in Italia nel XVIII secolo, almeno 330 sono artisti³, e il flusso sembra riprendere in maniera piuttosto cospicua dal 1815, dopo la pausa napoleonica, per poi diminuire inesorabilmente dopo la metà del secolo⁴.

I più inseriti sono gli scultori⁵, attirati dagli studi di Canova e Thorvaldsen, e sono tra i pochi a essere ricordati con una certa assiduità nelle riviste. Tra tutti spicca *The British Canova*, il gallese John Gibson (1790-1866), giunto a Roma il 20 ottobre 1817⁶ con autorevoli lettere di presentazione di pugno di Sir George D'Aguiar di Liverpool, di Lord Brougham di Londra e dei notissimi artisti Johann Heinrich Füssli e John Flaxman⁷. Accolto da Canova, aprì prestissimo un proprio atelier in via della Fontanella, imprescindibile punto di riferimento per gli illustri viaggiatori anglosassoni. Gibson è presente con la riproduzione di un'opera in tutti i volumi de "L'Ape italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori" (1835-1840), rivista di grande rilievo nel panorama delle pubblicazioni periodiche della prima metà del XIX secolo⁸, soprattutto nel campo dell'incisione di traduzione⁹. Più che un vero e proprio periodico settoriale, munito di rubriche, dibattiti e recensioni di libri, che, come è noto, costituiscono l'origine seicentesca della rivista letteraria e poi artistica¹⁰, "L'Ape" è piuttosto un catalogo di opere accuratamente scelte e riprodotte, cui sono affiancati commenti di esponenti del mondo accademico ed erudito romano. Le tavole, rigorosamente eseguite da disegni eseguiti al cospetto

delle opere originali, sono dunque il perno principale della pubblicazione, in linea con il contemporaneo sviluppo della storiografia artistica. “L’Ape” spicca dunque per l’accuratezza delle belle e grandi stampe, che, secondo Evelina Borea, segnano il culmine dell’utilizzo dell’incisione a contorno in Italia. Nel sottotitolo la rivista rimanda alla Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti, fondata nel 1829¹¹, dunque al mondo del nuovo mercato e delle mostre romane di arte contemporanea, meno legato alle committenze pubbliche, ma sempre sotto la diretta influenza dell’Accademia di San Luca, che aveva trovato una nuova importante sede nel 1834 nei nuovi locali presso la Dogana di piazza del Popolo, costruiti sotto la direzione del Valadier. Tra i firmatari dello statuto del 1830 della Società la colonia inglese è rappresentata dal marchese di Northampton, dal conte di Shrewsbury, da Lord Lovaine, e dagli artisti John Gibson, Joseph



Severn, ritrattista e intimo amico di John Keats¹², dallo scozzese Andrew Geddes, anch’egli ritrattista e incisore e dal gallese Penry Williams¹³, specializzato in scene romane all’acquerello e il cui studio in vicolo de’ Greci prima e in piazza Mignanelli era poi divenuto una delle mete preferite dei viaggiatori britannici. Meno inseriti nell’ambiente accademico, i pittori britannici non sembrano però trovare voce nelle riviste, che continuano a celebrare il persistente primato della scultura.

Qualche tempo prima di comparire nelle tavole de “L’Ape”, e dunque ottenere una definitiva consacrazione nel mondo artistico “ufficiale”, la *Psyche trasportata in cielo* di Gibson è tempestivamente recensita nel 1822, anno della sua esecuzione, nel “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti”, dove l’autore è già annoverato tra

1. Paolo Guglielmi, da John Gibson, *Psyche trasportata in cielo*, disegno preparatorio per “L’Ape italiana delle Belle Arti”, 1836, vol. II, tav. XV, matita su carta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 57r, ©2019. “Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato”.

gli scultori più in vista della città: «che egli valesse assai nell'arte della scultura lo aveva dimostrato [...] dal fin qui detto consegue che il Gibson può già annoverarsi fra coloro che meritano fama di valenti scultori, il che sarà di molto decoro alla sua patria, la quale gareggia ora colle altre nazioni incivilite nel mandare i suoi artisti a perfezionarsi in questa Roma, tempio eterno dell'arti belle»¹⁴. Il perdurante successo della *Psiche*, eseguita, come già detto, nel 1822 per il famoso mecenate inglese Sir George Beaumont¹⁵ ed esposta con grande successo di pubblico alla Royal Academy nel 1827¹⁶, è testimoniato dalla sua riproduzione nelle pagine de "L'Ape" nel 1836¹⁷. L'opera, perduta, è nota da una replica in marmo del 1839 conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini¹⁸ commissionata al Gibson da don Alessandro Torlonia per il proprio palazzo in piazza Venezia, oggi demolito¹⁹. Sembra che lo stesso Canova, autore del famosissimo gruppo *Amore e Psiche*, abbia partecipato alla genesi del modello, consigliando lo scultore gallese di far sollevare da terra il piede sinistro di uno dei due zefiri, per conferire maggiore leggerezza alla composizione²⁰. Il commento alla tavola della scultura, che nel 1836 si trovava già da tempo in Inghilterra, è firmato da Salvatore Betti²¹, collaboratore del "Giornale Arcadico", autorevole voce dello schieramento classicista e antiromantico²². Il Betti si sofferma, infatti, unicamente su dettagli eruditi come la mancanza delle ali di farfalla nella figura di Psiche e la presenza invece degli zefiri, particolare non ricordato dalle fonti né presente nelle sculture antiche. Tale "errore" secondo il Betti si deve alle informazioni contenute nel *Dizionario storico-mitologico* di Giovanni Pozzoli²³ e, dal punto di vista visivo, al «moderno quadro dipinto dal francese Prudhon» alludendo al famosissimo dipinto di Prud'hon oggi al Louvre. La recensione di Betti ricompare nelle pagine del settimanale "La Pallade. Giornale di Belle Arti"²⁴. L'inedito disegno preparatorio alla tavola per "L'Ape" è firmato dal pittore romano Paolo Guglielmi (fig. 1), già noto come disegnatore di opere canoviane e poi come uno degli autori della distrutta decorazione parietale di palazzo Torlonia a piazza Venezia e, negli stessi anni di pubblicazione del periodico, molto attivo anche per la Calcografia Camerale²⁵. Per il periodico, Guglielmi disegna soprattutto opere contemporanee, come il bellissimo foglio che ritrae il *Miracolo di San Francesco di Paola* del Camuccini²⁶ e tutte le sculture di Gibson. Malgrado la diversità delle tecniche delle opere riprodotte, l'autore mette in atto il più possibile la semplificazione della linea di contorno, limitando l'utilizzo del chiaroscuro. L'alta qualità e la "fedeltà" dei disegni da incidere nelle tavole de "L'Ape" era stata proclamata come una delle peculiarità principali della pubblicazione in un "manifesto" in cui si asseriva «che nel giornale vengono incluse le opere migliori degli artisti italiani e degli stranieri ancora che in Italia dimorarono, o che in questo suolo produssero i loro lavori; che a guarentigia dell'esattezza delle tavole è stato stabilito di non ricevere i disegni che non siano stati diretti ed approvati dagli autori stessi, e che le incisioni non vengono pubblicate se non

allorquando vi è l'approvazione dell'autore, il quale deve firmare una copia»²⁷. Infatti, nel disegno preparatorio per la *Psiche*, oltre alla firma del disegnatore, si legge, di mano dello scultore: "Approvo-Giovanni Gibson". Inoltre Paolo Guglielmi disegna magistralmente per "L'Ape" – in un foglio anch'esso validato dal Gibson con l'iscrizione "Approvo assai" – il marmo *Cupido con una farfalla*²⁸ (fig. 2 incisione). L'opera, tra le più note di quelle eseguite a Roma da Gibson, e il cui modello è inserito nel bel ritratto dello scultore eseguito da Penry Williams nel 1845²⁹, è commentata da Ferdinando Ranalli³⁰, una delle firme più famose del periodico romano, che collabora durante in soggiorno nella città, tra il 1836 e il 1838, con recensioni a opere di Domenichino, Sodoma, Raffaello, Gibson, dello spagnolo Sabino de Medina e di Nicola Sessa³¹. Si tratta dei primi scritti artistici del Ranalli, sino a quel momento impegnato soprattutto nella critica di testi letterari, encomi di filosofi o politici e traduzioni dal latino³². Convinto sostenitore dell'utilizzo dell'incisione, che egli considerava di pari dignità della traduzione letteraria³³, Ranalli fa proprie una serie di riflessioni sulla riproduzione artistica che erano maturate anche dai colloqui col suo mentore, Pietro Giordani. In questo caso il suo commento riguarda principalmente la figura e il significato di Amore. Per lui Gibson ci presenta, sulla scia di Platone, «L'Amor puro e desiderabile [...] parmi adunque doversi molte grazie all'ingegno dello scultore Gibson, che fu padre a questo amabilissimo fanciullo. Il quale a prima vista ti dice essere un Amore, ma in attitudine diversa da quanti sin qui ne figurò la scultura. Conciosiache piacque all'artista inglese di meritare dell'arte sua incarnando nel marmo questa nuova e peregrina invenzione, la quale (se pure il mio interpretare la intenzione di lui non falla) potesse ammaestrarci ad amar bene, senza spaurirci del contrario, a differenza degli altri che per tanti secoli nel divino magisterio delle arti lo precederono; i quali fecero di Amore un fanciullo vago e si leggiadro, ma assai temibile, atteggiandolo in guisa, che dalle ridenti ed attrattive sembianze trapelasse una certa maliziosa volontà di farsi tiranno sui cuori: quindi lo veggiamo uscito dalle mani dei sommi artefici quasi sempre coll'arco in cocca, e, tirata giù la visiera, in atto di lanciare il dardo: ovvero ci si presenta gran fabbro



2. Paolo Guglielmi dis., da John Gibson, *Amore*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1837, vol. III, tav. XV.



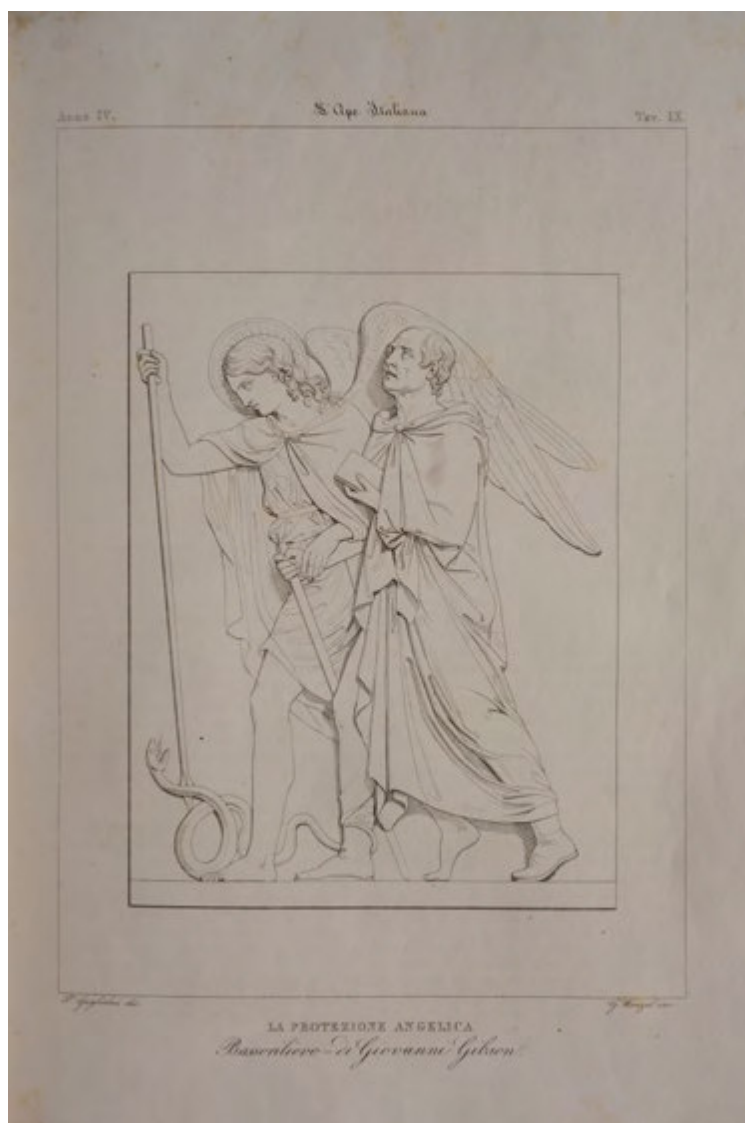
3. F Pagliuolo dis., da John Gibson, *Guglielmo Huskisson*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. I, 1835, tav. XXVI.

di lusinghe e d'inganni [...]. Dopodiché in quel volto composto ad ingenua modestia, in quegli occhi riguardanti con affettuosa cura il simbolico volatile che dolcemente gli scorre nel petto, in tutta insomma la postura e movimento del tenero corpicciuolo, che diritto nei piè si porge a vedere, se non che di lieve cosa nei ginocchi piegasi a destra, io sento quella temperata piacevolezza, che rende l'amore il più caro degli Iddii, e ringrazio il Gibson, che me lo mostra quale ogni anima virtuosa lo bramerebbe, non seduttore e tiranno de' cuori, ma schietto, ingenuo, ispiratore di affetti nobili e onesti»³⁴. L'opera, oggi nota anche come *Cupid Tormenting the Soul*, fu esposta nel 1862 in un apposito padiglione disegnato da Owen Wilson per l'International Exhibition di Londra. Lo scultore era ancora all'apice della carriera, ma l'accoglienza delle sue opere non risulta più unanimemente positiva nell'ambiente anglosassone, ormai impegnato nella ricerca di uno specifico stile nazionale che mostra il tramontare di quel gusto per l' "ideale" e per l'antico sentimento ormai come troppo "continentale" e sino a quel momento incarnato dall'opera di Canova, Thorvaldsen e dello stesso Gibson³⁵.

Ma ne "L'Ape" non sono testimoniate solo le opere a soggetto mitologico dello scultore. Nel primo numero del 1835 è riprodotto il monumento funebre del politico William Huskisson, ucciso dal prototipo della locomotiva di Robert Stephenson, sempre eseguito a Roma e poi inviato a Liverpool (fig. 3). Il commento è firmato da Giuseppe Melchiorri, che ricorda la sottoscrizione effettuata dagli abitanti della città inglese per la realizzazione del monumento-ritratto. Melchiorri sottolinea la scelta antichizzante di Gibson di raffigurare l'Huskisson come un pubblico oratore, che tiene un libro in mano e indossa il pallio «che le scende dall'omero sinistro, e si avvolge sotto il destro braccio. Tal uso vediamo praticato nella classica antichità dai statuari greci e romani, allorché ebbero a rappresentare in marmo alcuno dei più famosi oratori di quelle età»³⁶. Anche qui il disegno preparatorio, non conservato, si deve a Paolo Guglielmi, autore anche dell'incisione. Una stampa del monumento a "Guglielmo Huskisson" compare anche nella pubblicazione *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa*³⁷.

L'attenzione di Gibson per l'arte italiana del Quattrocento e dei "primitivi" è invece messa in rilievo, sempre dal Melchiorri, nel quarto volume de "L'Ape" (1838), nel commento alla riproduzione del bel bassorilievo raffigurante la *Protezione angelica*, eseguito per il monumento funebre di Sir Blundell Hollen-shead nella chiesa di Our Lady and Saint Nicholas a Liverpool, pesantemente bombardata nel 1940 e di cui rimane solo il campanile. La tavola, disegnata da Paolo Guglielmi e incisa da Giovanni Wenzel (fig. 4)³⁸, rende perfettamente l'ispirazione di Gibson a uno stile «configurato sullo stile di quelli del XV secolo [...]». Noteremo soltanto che il Gibson anche in questo nuovo genere, che qui ha preso a trattare, non è punto inferiore a se stesso»³⁹. La *Protezione angelica* ebbe grande rinomanza a Roma, tanto da essere recensita in maniera encomiastica anche nelle pagine del settimanale "La Pallade. Giornale di Belle Arti" nel 1839, in cui si evidenzia di nuovo l'ispirazione del bassorilievo all'arte del primo Rinascimento⁴⁰.

Infine nel quinto e ultimo volume de "L'Ape", compare di nuovo un'opera a soggetto mitologico, l'*Amazzone ferita*⁴¹, sempre con commento del Melchiorri, disegnata da Paolo Guglielmi e incisa da Giovanni Wenzel (fig. 5). Melchiorri si sofferma soprattutto sul soggetto: «fu di sommo diletto agli artisti antichi e moderni l'intraprendere talvolta a rappresentare i fatti di queste eroine, poiché dove l'arte non trova da esprimere che mollezza e voluttà, par che possa compiacersi di avvicinare così alla virile robustezza le delicate forme di un sesso nato soltanto a piacere con i modi suoi. Da ciò ne risulta che l'arte trova a poter porre in opera nelle sue rappresentanze il carattere atletico, che pur trovasi talvolta nel sesso femminile, specialmente in quelle donne che vivono alla campagna intente ai lavori agresti, il qual indole di natura non potrebbe in altro modo nobilitarsi, che col estrarlo, portandolo con l'immaginazione all'eroico



4. Paolo Guglielmi dis., Giovanni Wenzel inc., da John Gibson, *La Protezione angelica*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1938, vol. IV, tav. IX.



5. Paolo Guglielmi dis., Giovanni Wenzel inc., da John Gibson, *L'Amazzone ferita*, incisione in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1939, vol. V, tav. VI.

e al soprannaturale. In prova di ciò piacque a noi di produrre una statua di una di queste eroine recentemente scolpita dal Sig. Giovanni Gibson di Liverpool, accademico di merito di San Luca, delle cui opere spesso fregiaronsi queste carte. Rappresenta essa un'Amazzone ferita, in atto di osservare la lacerazione che l'asta nemica aveva prodotta, intromettendosi nella sua coscia sinistra [...] troppo è nota la maestria del Gibson per aver bisogno di essere esaltata con nuove lodi. Diremo soltanto come il valente artista nulla dimenticò di quello che doveva all'arte, e perfino agli accessori, composti, e foggiate secondo la storica convenienza il richiedeva»⁴². Nelle pagine de "Il Tiberino" dell'ottobre 1836 è invece commentata da Filippo Mercuri⁴³ la *Venere Verticordia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, esposta alla Royal Academy nel 1938), eseguita per Joseph Neeld. Opera replicata più volte fino alla famosissima *Tinted Venus*, la scultura ebbe un grande successo, tanto che, scrive Mercuri, «la [...] bellissima statua tutti recansi a visitare, non altrimenti che un giorno accadeva a Prassitele, che aven-

do fatta a quelli di Guido una Venere tutta nuda di marmo bianchissimo, era cagione, che molti navigassero in Cipro tratti dal solo desiderio di vederla e ammirarla»⁴⁴. Il *Narciso* è descritto invece nel periodico veronese "Poligrafo": «Non paventerà la taccia di adulatore e di esagerato, né paventerà manco che l'amistà gli anebbi il vero, chi asseverasse, essere il Sig. Gibson il più valoroso di quanti fra l'inglesi coltivano l'arte della scultura»⁴⁵.

Nessun altro artista britannico trova posto nelle tavole de "L'Ape" fatta eccezione per un altro scultore, l'irlandese e cattolicissimo John Hogan (1800-1858), giunto a Roma nel 1824 dove aveva acquistato una parte dello studio un tempo di Canova in vicolo di San Giacomo. Su "L'Ape" compare la sua *Pietà* del 1831, opera che lo consacra tra i maggiori artisti attivi a Roma. Fu commissionata da

padre Flanagan per la nuova chiesa cattolica di Saint Nicholas of Myra in Francis street a Dublino⁴⁶. La *Pietà è commentata dal Melchiorri*, che sottolinea la derivazione da Michelangelo e la scelta della forma piramidale per il gruppo da parte dello scultore⁴⁷. Il disegno per la tavola, ancora conservato, fu eseguito da Paolo Guglielmi (fig. 6) e inciso da Francesco Garzoli⁴⁸. Nel 1839 un'altra nota opera di Hogan è recensita nelle pagine de "La Pallade"⁴⁹ da Giuseppe D'Este, il monumento funebre di James Warren Doyle, vescovo di Kildare e Leighlin. Hogan aveva vinto il concorso per l'esecuzione del sepolcro nel 1837 e lo aveva completato a Roma nel 1839⁵⁰. D'Este descrive il monumento con dovizia di particolari, fornendo importanti informazioni sul soggetto scelto. Interviene inoltre a favore dell'introduzione del colore, in questo caso la doratura di alcuni particolari (il cordone, la croce e le lettere della figura dell'Irlanda), ricordando l'utilizzo della policromia nelle statue antiche, difeso nei decenni successivi anche da Quatremère de Quincy. Uso del colore che anche Gibson aveva introdotto negli stessi anni.

Per quel che riguarda i pittori britannici, invece, poca traccia rimane della loro permanenza a Roma nella stampa periodica. Tra i pochi, il pittore e futuro direttore della National Gallery di Londra Sir Charles Eastlake la cui moglie, Lady Eastlake, tra l'altro, fu la prima biografa di Gibson⁵¹. Nelle "Memorie romane di antichità e belle arti" del 1826 è recensito da Luigi Cardinali l'importante dipinto dell'«egregio artista inglese Carlo Aeslake» *Lo spartano Isada respinge i tebani* (Chatsword House), esposto l'anno successivo alla Royal Academy⁵². Cardinali vi loda l'imitazione del «colorito della scuola veneta», in particolare di Paolo Veronese, unita



6. Paolo Guglielmi, da John Hogan, *Pietà*, disegno preparatorio per l'incisione in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1937, vol. III, tav. III, matita su carta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 88 © 2019. "Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato".

all'impronta di Reynolds, anche se «un po' temperata da maggior riposatezza»³. Una presa di posizione, dunque, sull'ancora attuale validità della formazione italiana, piuttosto che sulla nascente creazione di uno stile "britannico" su cui si discuteva in patria ormai da qualche decennio.

Per quel che riguarda gli altri pittori, i loro nomi compaiono sporadicamente, talvolta nelle recensioni alle mostre periodiche della Società degli Amatori e Cultori, come, ad esempio ne "La Pallade" in cui è citato un dipinto di paesaggio non meglio identificato di "Dessoulares Inglese", ossia Thomas Dessoulavy, documentato a Roma già nel 1819, dove rimase sino alla morte nel 1869⁴, mentre ne "Il Tiberino" è ricordato un ritratto di Giovanni Furse esposto sempre nel 1839⁵.

Note

1 È del 1823 la fondazione della *British Academy of Arts in Rome*, si veda il saggio di Pier Paolo Racioppi in questo volume, con la relativa bibliografia.

2 Sulle difficoltà per gli artisti inglesi di affermarsi sulla scena romana, M.C. Cola, "It is impossible to get one farthing here". *La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazioni, reti e identità (XVI-XIXs.)*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

3 T. Casola, T. Montefusco, *Riflessioni in margine alla schedatura di 1500 lettere di artisti anglosassoni e tedeschi attivi a Roma tra il 1750 e il 1825*, finalizzata al censimento delle corrispondenze d'artista da e per Roma nell'ambito del progetto di ricerca *Lettres d'artiste*, in "Ricerche di storia dell'arte", 125, 2018, p. 50.

4 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "The Journal of the Royal Society of Arts", 102, 1953, p. 45; S. Brown, *Joseph Severn. A life, the rewards of friendship*, Oxford 2009, p. 79. Il numero diminuisce poi notevolmente dopo gli anni Sessanta, quando Parigi e la Francia diventano la meta preferita dei pittori europei. K.M. Wells, *The return of the british painters to Rome after 1815*, Ph.D Thesis, University of Leicester, 1974; K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome, 1823-1936*, Leeds 1978.

5 I pittori a Roma negli anni Venti non sono un gruppo nutrito: vi spiccano solo i nomi di Joseph Severn e Charles Eastlake, ma negli anni successivi vi si trovano William Etty, Thomas Uwins e Penry Williams, oltre alle visite di Collins, Wilkie e Turner, cfr. S. Brown, *Joseph Severn*, cit., p. 136.

6 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, in *John Gibson. A British sculptor in Rome*, catalogo della mostra (London, 2016), a cura di A. Frasca-Rath, A. Wickham, London 2016, p. 8.

7 *Ibidem*.

8 Sulla stampa periodica a Roma tra fine XVIII secolo e inizio XIX, L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100; S. Rolfi Özvald, "Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori". *Il laboratorio dei periodici a Roma fra Settecento e Ottocento*, Roma 2012.

9 B. Molajoli Molinari, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Roma 1963, vol. I, pp. 48-49. Sui lettori della stampa periodica romana al tempo della pubblicazione de "L'Ape italiana delle Belle Arti", M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 2003), su progetto di S. Susinno, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 58-59. Su "L'Ape italiana delle Belle Arti": I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840)*, con la relativa bibliografia, in "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017, pp. 279-306.

10 G. Perini Folesani, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle*

- Arti” e le “*Memorie per le Belle Arti*”, in “Annali di critica d’arte”, 2, 2006, p. 404.
- 11 Il collegamento con la “Società” è avanzato da Giuseppe Izzi: G. Izzi, *Giuseppe Melchiorri dall’antiquaria alla storia*, in *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, papers from a conference held at the Accademia di Danimarca, Roma (5-7 giugno 2003), a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, in “Analecta Romana Instituti Danici”, Supplementum XXXVII, 2006, p. 53. Sulla Società degli Amatori e Cultori: G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell’oggetto d’arte e architettura, Università di Roma Tre, XX ciclo, a.a. 2005-2006, tutor B. Cinelli, per il rapporto con “L’Ape italiana delle Belle Arti”, p. 50; Eadem, *La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830-1855)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 144-159.
- 12 S. Brown, *Joseph Severn*, cit.; Eadem, *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy of Arts in Rome*, in “Journal of Anglo-Italian Studies”, 10, 2009, pp. 63-72..
- 13 P.A. De Rosa, *Un pittore gallese a Roma. Penry Williams*, in “Lazio ieri e oggi”, XXXI, 1, 1995, pp. 6-9. Williams arriva a Roma nel 1826, nel 1829 è tra i consiglieri della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti e nel 1830 nel comitato direttivo dell’Accademia Britannica di Roma di Via Margutta, fondata nel 1821 e presieduta da Gibson.
- 14 “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti”, XV, luglio-agosto-settembre 1822, pp. 388-390.
- 15 Su Beaumont collezionista, F. Owen, D.B. Brown, *Collector of genius. A Life of Sir George Beaumont*, New Haven 1988.
- 16 J. Kenworthy-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham*, in “Sculpture Journal”, 15, 2, 2006, pp. 173-198.
- 17 S. Betti, in “L’Ape italiana delle Belle Arti”, 1836, II, tav. XV, *Psiche trasportata dai Zefiri di Giovanni Gibson*.
- 18 S. Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, in *Il primato della scultura: fortuna dell’antico, fortuna di Canova*, Bassano del Grappa 2004, p. 259; T. Carratù, *Psiche trasportata degli Zefiri*, scheda in *La favola di Amore e Psiche. Il mito dell’arte dall’antichità a Canova*, catalogo della mostra (Roma, 2012), a cura di M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 280-283.
- 19 Una terza versione del 1842 fu eseguita per l’Imperatore di Russia Nicola I ed è oggi conservata al Museo dell’Hermitage. L’esemplare romano era collocato nel palazzo Torlonia di piazza Venezia, nella sala gotica al pianterreno.
- 20 Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, cit., p. 259.
- 21 Sul Betti collaboratore de “L’Ape italiana delle Belle Arti”, M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de “L’Ape Italiana”: la scrittura sull’arte e il magistero di Pietro Giordani*, in “Fronensis”, I, 2005, pp. 139-141, con la relativa bibliografia precedente.
- 22 S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell’Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L’Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430, ripubblicato in *L’Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo, 2009.
- 23 G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Livorno 1829.
- 24 S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri, gruppo di Giovanni Gibson*, in “La Pallade. Giornale di Belle Arti”, 1, 22, sabato 13 luglio 1839, pp. 173-176.
- 25 F. Franco, *Paolo Guglielmi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma 2006, pp. 728-730.
- 26 Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora in poi BAV), Vat. lat. 14109, fol. 57r.
- 27 I.F. in “Biblioteca italiana. O sia giornale di letteratura, scienze ed arti”, 74, 1835, p. 413. I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per “L’Ape”*, cit.
- 28 BAV, Vat. lat. 14109, f. 93r, pubblicato in I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l’“Ape”*, cit., p. 295, fig. 4; A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, cit., p. 16, fig. 9, conservato alla Walker Art Gallery di Liverpool; Tamara Hufschmidt lo identifica con quello conservato nella Devonshire Collection di Chatsworth,

- T. Hufschmidt, *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il "revival" della policromia della Tinted Venus*, in "Sognando il marmo". *Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, a cura di S. Berresford, Pisa 2010, pp. 69-76: 73.
- 29 Vedi Cat. 22. A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, Tate Papers, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome>.
- 30 Cardelli, *Ferdinando Ranalli*, cit.
- 31 Ivi, p. 125.
- 32 *Ibidem*.
- 33 Ivi, p. 123.
- 34 F. Ranalli, *Amore. Di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, p. 28.
- 35 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, cit., pp. 16-17.
- 36 G. Melchiorri, *Guglielmo Huskisson di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", I, 1835, tav. XXVI, pp. 41-42.
- 37 *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa, disegnati e incisi sull'acciaio da Reveil con le notizie descrittive, critiche e storiche di Duchesne Primogenito. Prima traduzione italiana*, X, Firenze 1842.
- 38 G. Melchiorri, *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", IV, 1938, tav. IX, pp. 12-13.
- 39 *Ibidem*.
- 40 F.G.M., *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", Anno I, n. 37, sabato 26 ottobre 1839, pp. 290-291.
- 41 Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4*, cit. Una versione dell'opera si trova al National Museum of Wales di Cardiff.
- 42 G. Melchiorri, *Amazzone ferita del Sig. Giovanni Gibson di Liverpool*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", V, 1939, tav. VI, pp. 11-12.
- 43 F. Mercuri, *Sopra una Statua di Venere del Sig. Giovanni Gibson*, in "Il Tiberino", anno IV, 41, sabato 15 ottobre 1836, pp. 162.
- 44 *Ibidem*.
- 45 "Poligrafo. Giornale di scienze, lettere ed arti", VII, Verona 1831, p. 95.
- 46 J. Turpin, *John Hogan in Rome*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 6, 2016, pp. 73-74.
- 47 G. Melchiorri, *La Pietà di Giovanni Hogan di Dublino*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, tav. III, pp. 3-4.
- 48 BAV, Vat. lat. 14109, fol. 88.
- 49 "La Pallade, Giornale di Belle Arti", sabato 5 ottobre 1839, p. 265.
- 50 Turpin, *John Hogan in Rome*, cit., pp. 74-75.
- 51 Hufschmidt, *John Gibson tra Londra*, cit., pp. 70-71.
- 52 A. Puetz, *An Apollo in Action: Sir Charles Eastlake's The Spartan Isadas at the Siege of Thebes at the Royal Academy Exhibition in 1827*, in "The Courtauld Institute of Art Newsletter", 11, 2001, p. 2.
- 53 L. Cardinali, *Lo spartano Isada che respinge i tebani dalla rocca di Lacedemone*, in "Memorie romane di Antichità e Belle Arti", vol. III, 1826, pp. 378-387; ringrazio Pier Paolo Racioppi per la segnalazione.
- 54 "La Pallade. Giornale di Belle Arti", I, 6, sabato 23 marzo 1839, p. 43. Un dipinto raffigurante una *Veduta della Campagna di Roma con Monte Cavi* di Dessoulavy era già presente alla mostra del 1834, cfr. Montani, *La società degli Amatori*, cit., p. 381.
- 55 "Il Tiberino", 21, sabato 23 marzo 1839, p. 84. Furse e I. Atkins sono ricordati anche all'esposizione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 1823, *Sull'esposizione dei così detti piccoli premi fatta nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze nel mese di settembre 1823*, in "Antologia", 12, 1823, p. 18.

de Later, plates signed 28, 44; Jan de Leeuw, plate signed 32. Information and bibliography to be found on the website given: <https://rkd.nl>.

64 See the etchings at the end of book IV of *De Bello Gallico*, of book II of *De Bello Civili* and of *De Bello Africano*.

65 Cf. *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, edited by G. Beltramini, Venezia 2009. See also: Ch.A. Isermeyer, *I Commentari di G. Cesare nell'edizione palladiana del 1575 e i suoi precedenti*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 21, 1979, pp. 253-271.

66 On the flowering of studies of the Ancient Britons in the seventeenth and eighteenth centuries see: R. Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London-New York 2004, pp. 119-153.

67 C.G. Caesar, *De Bello Gallico*, book V, XIV; ed. cons. *La guerra gallica con le figure in rame di Andrea Palladio*, Milano 1974, p. 175. The figure of a painted warrior is on pl. 28.

68 The figure replicated with some variants in pl. 30.

69 For the scene of sacrifice: Caesar, *De Bello*, cit., liber VI, XII; ed. cons. *La guerra gallica*, cit., p. 227. For the description of the animals: Caesar, *De Bello*, cit., liber VI, XXV-XXVIII; ed. cons., pp. 233-234.

70 J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haye 1948, pp. 178-181; *Cornelis Cort*, exhibition catalogue (Rotterdam, 1994), edited by M. Sellink, Rotterdam 1994, pp. 189-191; *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort*, III, edited by M. Sellink, Rotterdam 2000, pp. 92-94. On Cort's activity in Rome: G.J. van der Sman, *Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600*, in "Print Quarterly", XXII, 3, 2005, pp. 251-264.

71 The drawing is a preparatory one for a tapestry commissioned by François I for the palace of Fontainebleau, part of a cycle with the *Stories of Scipio Africanus*: R. Bacou, B. Jestaz, Jules Romain. *L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, Paris 1978; S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit; opere grafiche autografe, di collaborazione e di bottega*, Roma 1993, pp. 204-207.

72 Cf. C. Cerati, *Nel segno di Andrea Mantegna. Arte e cultura a Mantova in età rinascimentale*, in "Civiltà Mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 126-143.

73 G. Agosti, *Su Mantegna*, 7 (*nell'Europa del Seicento*), in "Prospettiva", 115-116, 2004-2005, pp. 135-158; C. Höper, *Andrea Mantegna und die druckgraphik*, Stuttgart, 2008; S. Boorsch, *Mantegna and Engraving, what we know, what we don't know and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, conference papers (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), edited by R. Signorini, I, Firenze 2010, pp. 415-437.

74 L. Whitaker, *L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, exhibition catalogue (Mantova 2002), edited by R. Morselli, Ginevra 2002, pp. 233-249.

75 Agosti, *Su Mantegna*, cit.

76 A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, pp. 111-112.

77 M.I. Webb, *Michael Rysbrack Sculptor*, London 1954; J. Bapasola, *The Finest View in England. The landscape and gardens at Blenheim Palace*, 2009.



British artists and the periodical press in Rome in the first half of the 19th century

Ilaria Miarelli Mariani

In the cosmopolitan Rome of the end of the eighteenth and early decades of the nineteenth century, still capable of attracting foreign artists for the high quality of training assured by a long and consolidated technical and stylistic tradition, there were many British artists active in the city. Nevertheless, disadvantaged not least by the lack of a venue for institutional encounter¹, few of them manage to reach leading positions in the official art world, and consequently find an outlet through the periodical press, illustrated and otherwise. This represented one of the new channels for the dissemination and promotion of artistic production that was enjoying a particularly prolific period in those years in the city². In John Ingamells's invaluable *Dictionary*, of more than 6,000 British and Irish travellers in Italy in the eighteenth century, at least 330 artists are named³. Their flow seems to have resumed quite copiously from 1815, after the Napoleonic break, and then inexorably decreased after the mid-century⁴. The better placed were the sculptors⁵, attracted by the workshops of Canova and Thorvaldsen, and are among the few to be remembered with a certain diligence in the periodical press. The "British Canova", the Welshman John Gibson (1790-1866), came to Rome on October 20, 1816⁶ with impressive letters of introduction from Sir George D'Aguilar of Liverpool, Lord Brougham of London and the well-known artists Henry Fuseli and John Flaxman⁷. Welcomed by Canova, he soon opened his own studio in via della Fontanella, an essential destination for illustrious British travellers. Gibson appears with the reproduction of one of his works in all

the volumes of the “L’Ape italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori” (1835-1840), a major magazine in the spectrum of periodical publications of the first half of the nineteenth century⁸, especially in the field of reproductive engravings⁹. Rather than a real specialist periodical, containing articles, debates and book reviews which constituted the seventeenth-century origin of the literary and later art magazine¹⁰, “L’Ape” was rather a catalogue of works, carefully chosen and reproduced, with commentary by representatives of the Roman academic and scholarly world. The plates, rigorously executed from drawings made from direct observation of the original works, in tune with the contemporary developments in art history, were therefore the chief allure of the publication. “L’Ape” stands out for the accuracy of the large and splendid prints, which, according to Evelina Borea, mark the culmination of the use of outline engraving in Italy. The review’s subtitle referred to the “Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti”, founded in 1829¹¹, thus to the ambit of the new art market and to the Rome exhibitions of contemporary art. This was an environment less bound up with public commissions, but still under the direct influence of the Accademia di San Luca, which in 1834 had found new premises in the Dogana in Piazza del Popolo built under the direction of Valadier. Among the signatories of the Society’s 1830 statute, the English colony was represented by the Marquis of Northampton, the Earl of Shrewsbury, Lord Lovaine, and the artists John Gibson, Joseph Severn, portraitist and close friend of John Keats¹², the Scot Andrew Geddes, also a portraitist and engraver, and by the Welshman Penry Williams¹³, who specialized in views of Rome in watercolour and whose studio, in Vicolo de’ Greci at first and later in Piazza Mignanelli, became one of the favourite destinations of British travellers. Less connected with the academic milieu, the British painters do not seem to have found an outlet in the periodicals, which persistently celebrated the primacy of sculpture. Some time before appearing in the plates of “L’Ape”, and thus gaining definitive consecration in the “official” artistic world, Gibson’s *Psyche borne by the Zephyrs* of 1822 was promptly reviewed in the same year in the “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti”, where the artist is already numbered among the outstanding sculptors in the city: «that he was very skilful in the art of sculpture he had shown [...] from what has been said so far it follows that Gibson can already be numbered among those who deserve the name of gifted sculptor, something to make very proud his country, which is now vying with other civilized nations in sending its artists to perfect themselves in Rome, the eternal shrine of fine art»¹⁴. The enduring success of the *Psyche*, made for the well-known British patron Sir George Beaumont¹⁵ and exhibited with great success at the Royal Academy in 1827¹⁶, is evinced by its reproduction in

the pages of “L’Ape” in 1836¹⁷. The work, now lost, is known from a marble replica of 1839 held by the Galleria Nazionale d’Arte Antica in Palazzo Barberini¹⁸ commissioned from Gibson by Don Alessandro Torlonia for his palace in Piazza Venezia, now demolished¹⁹. It seems that Canova himself, creator of the famous group *Amore e Psiche*, participated in the genesis of the piece, advising the Welsh sculptor to raise the left foot of one of the two zephyrs off the ground, to give greater lightness to the composition²⁰. The commentary on the plate of the sculpture, which by 1836 had been in England for some time, was signed by Salvatore Betti²¹, a correspondent of the “Giornale Arcadico” and an authoritative voice for the classicist and anti-romantic faction²². Betti focuses, in fact, only on erudite details such as Psyche’s lack of butterfly wings and the presence instead of zephyrs, a detail not mentioned by the sources, nor present in ancient sculptures. This “mistake”, according to Betti, is due to the misinformation contained in the *Dizionario storico-mitologico* by Giovanni Pozzoli²³ and, visually, to the «modern picture painted by the French Prudhon» alluding to the very famous painting by Prud’hon now in the Louvre. Betti’s review reappeared in the pages of the weekly “La Pallade. Giornale di Belle Arti”²⁴. The unpublished preparatory drawing for “L’Ape” was signed by the Roman painter Paolo Guglielmi (fig. 1), known for his drawing of works by Canova and as one of the creators of the lost murals of Palazzo Torlonia in Piazza Venezia, who, in the same years as the review’s publication, was very active at the Calcografia Camerale²⁵. Guglielmi mainly drew contemporary works for the periodical, such as the fine sheet of Camuccini’s *Miracolo di San Francesco di Paola*²⁶ and all Gibson’s sculptures. Despite the diversity of the techniques used in the works reproduced, the draughtsman adopted as far as possible a simplification of the contour line, limiting the use of chiaroscuro. The high quality and “fidelity” of the drawings to be engraved for the plates of the “L’Ape” had been proclaimed as one of the main features of the publication in a “manifesto” which stated that «the review included the best works of the artists, Italian and foreign who still lived in Italy, or who produced their works on this soil; that it was established, as proof of the accuracy of the plates, not to accept drawings that were not supervised and approved by the creators themselves, and that engravings are not published without the approval of the artist, who must sign a copy»²⁷. In fact, on the preparatory drawing for the *Psyche*, in addition to the draughtsman signature, one can read in the sculptor’s hand: «Approvo – Giovanni Gibson». In addition, Paolo Guglielmi masterfully drew for the “L’Ape” – in a sheet also countersigned by Gibson with the inscription “Approvo assai” – the marble *Cupido con una farfalla*²⁸ (fig. 2 engraving). The work, among the best known of those made in Rome by Gibson, and the model for which is

shown in the fine portrait of the sculptor by Penry Williams of 1845²⁹, is commented on by Ferdinando Ranalli³⁰, one of the most famous writers for the Rome periodical, who during his stay in the city between 1836 and 1838, reviewed works by Domenichino, Sodoma, Raphael, Gibson, the Spanish Sabino de Medina and Nicola Sessa³¹. These are the first writings on art from Ranalli, until then engaged mainly in literary criticism, encomia of philosophers or politicians, and Latin translation³². A convinced supporter of the use of the engraving, which he considered an equal of literary translation³³, Ranalli made his own a series of reflections on reproduction of art that he had developed in dialogue with his mentor, Pietro Giordani. In this case his commentary deals mainly with the figure and meaning of Love. Accordingly, Gibson introduces us, in the wake of Plato, to «Pure and desirable Love [...] thus much gratitude, it seems to me, is due to the genius of the sculptor Gibson, who fathered this most charming boy. Who at first sight makes known he is a Love, but in a pose different from those that sculpture has figured 'till now. Whereby the English artist chose to be deserving of his art by embodying this new and winsome invention in marble, which (even if my interpretation of his intention be mistaken) might teach us to love well, without fearing the contrary, unlike the others who preceded him for many centuries in the divine domain of the arts; those who made of Love a child fair and graceful, but most formidable, portraying him in such a manner that from the laughing and attractive features a certain mischievous will to tyrannise over hearts showed through: thus we see him come from the hands of the supreme craftsmen almost always with strung bow, and, visor down, in the act of shooting the arrow: that is, he appears to us as a great artificer of flattery and deception [...]. After which, in that face composed in guileless modesty, in those eyes looking with affectionate concern at the symbolic winged creature that flutters softly at his breast, in short, the posture and movement of the tender little body, which upright, if not for a slight bend in the knees to the right, peering to see, I feel that tempered pleasure, which makes Love the dearest of the Gods, and I thank Gibson, who shows me him as every virtuous soul would desire him, not seducer and tyrant of hearts, but candid, naive, inspirer of noble and honest affections»³⁴. The work, also known today as *Cupid Tormenting the Soul*, was exhibited in 1862 in a special pavilion designed by Owen Wilson for the International Exhibition in London. The sculptor was still at the peak of his career, but the reception of his works was no longer unanimously positive in the British world, then seeking a specific national style that marked the waning of the taste for the “ideal” and the classic, now seen as too “continental”, incarnated by the work of Canova, Thorvaldsen and Gibson himself³⁵. But it is not just the sculptor’s mythological sub-

jects that are documented in “L’Ape”. The first issue of 1835 included a reproduction of the funerary monument, made in Rome and then sent to England (fig. 3), of the politician William Huskisson, run over by Robert Stephenson’s pioneering *Rocket*. The commentary was signed by Giuseppe Melchiorri, who mentions the subscription made by the inhabitants of Liverpool for the construction of the portrait monument. Melchiorri underlines Gibson’s antiquarian decision to portray Huskisson as public orator, holding a book and wearing the pallium «that hangs from his left shoulder, and is wrapped round his right arm. Such use is seen practised in classical antiquity by Greek and Roman statues, when they had to represent in marble various of the most famous orators of those ages»³⁶. Here too the preparatory drawing, not preserved, was done by Paolo Guglielmi, who also made the engraving. A print of the monument to “Guglielmo Huskisson” also appeared in the publication *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d’Europa*³⁷. Gibson’s interest in fifteenth-century Italian art and the “primitive” is instead emphasized, again by Melchiorri, in the fourth volume of “L’Ape” (1838), in the commentary on the reproduction of the fine bas-relief depicting the *Protezione angelica*, made for the funeral monument of Sir Blundell Hollenshead in the church of Our Lady and Saint Nicholas in Liverpool, heavily bombed in 1940, of which only the bell tower remains. The plate, designed by Paolo Guglielmi and engraved by Giovanni Wenzel (fig. 4)³⁸, perfectly embodies Gibson’s adoption of a manner «configured on the style of those of the fifteenth century [...]. We will note only that in this new genre, which he has taken to dealing with here, Gibson is no point below himself»³⁹. The *Protezione angelica* was highly thought of in Rome, so much so that it was also praised in the pages of the weekly “La Pallade. Giornale di Belle Arti” in 1839, where the bas-relief’s inspiration by early Renaissance art is highlighted again⁴⁰. Finally, in the fifth and last volume of “L’Ape”, a work with a mythological subject again appears, *The Wounded Amazon*⁴¹, drawn by Paolo Guglielmi and engraved by Giovanni Wenzel (fig. 5), again with commentary by Melchiorri. Melchiorri dwells mainly on the subject matter: «it was of supreme delight to ancient and modern artists to sometimes undertake to represent the ventures of these heroines, because where art can only find softness and voluptuousness to be expressed, it seems that it may find pleasure in blending virile robustness with the delicate forms of a sex born only to please by her ways. From this it emerges that art can sometimes achieve athleticism in its representations, that is also sometimes found in the female sex, especially in those women who live in the countryside inured to field work, such natural bent could in no other way be ennobled than by extracting it, carrying it with the imagination to the he-

roic and supernatural. We are pleased to give proof of this with a statue of one of these heroines recently sculpted by Mr. John Gibson of Liverpool, Academician of merit of San Luca, whose works often boast these traits. It represents a wounded Amazon, in the act of observing the rent that the enemy shaft had produced, piercing her left thigh [...] Gibson's skill is too well-known to need further praise. We will only say how the talented artist forgot nothing of what is owed to art, and even to the accessories, composed, and shaped according to the required historical suitability»⁴². The "Tiberino" of October 1836 printed instead a commentary by Filippo Mercuri⁴³ on the *Venus Verticordia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, exhibited at the Royal Academy in 1938), made for Joseph Neeld. A work replicated several times down to the famous *Tinted Venus*, the sculpture was a great success, so much so, writes Mercuri, that «everyone went to visit the beautiful statue, as one day happened to Praxiteles, who having made a Venus for the people Knidos, all naked, of very white marble, it was the cause of many sailing to Cyprus taken by the sole desire of seeing and marvelling at it»⁴⁴. The *Narcissus* is described instead in the Verona periodical "Poligrafo": «He shall not fear the taint of flatterer and exaggerator, nor will he fear that friendship has blurred the truth who claims Mr. Gibson to be the greatest of the English who cultivate the art of sculpture»⁴⁵. No other British artist finds a place in the plates of "L'Ape", except for another sculptor, the Irish and very Catholic John Hogan (1800-1858), who arrived in Rome in 1824 where he purchased a part of what had once been Canova's studio in vicolo di San Giacomo. The "Ape" of 1831 published his *Pietà*, a work that consecrates him as one of the major artists active in Rome. It was commissioned by Father Flanagan for the new Catholic church of Saint Nicholas of Myra on Francis Street in Dublin⁴⁶. The *Pietà* is commented on by Melchiorri, who underlines a derivation from Michelangelo and the sculptor's choice of a pyramidal shape for the group⁴⁷. The drawing for the plate, still extant, was done by Paolo Guglielmi (fig.6) and engraved by Francesco Garzoli⁴⁸. In 1839 another famous work by Hogan was reviewed in the pages of the "Pallade"⁴⁹ by Giuseppe D'Este, the monument to James Warren Doyle, Bishop of Kildare and Leighlin. Hogan won the competition for sculpture of the tomb in 1837 and completed it in Rome in 1839⁵⁰. D'Este describes the monument in great detail, providing important information on the chosen subject. He also advocates the introduction of colour, in this case the gilding of some details (the cordon, the cross and the letters of the figure of Ireland), recalling the use of polychrome in ancient statues, defended in the following decades also by Quatremère de Quincy. A use of colour that Gibson also had introduced in those same years. As for the British painters, however, little trace remains in the periodical press of their stay

in Rome, among the few, the painter and future director of the National Gallery in London Sir Charles Eastlake, whose wife, Lady Eastlake, by the way, was Gibson's first biographer⁵¹. The "Memorie romane di antichità e belle arti" of 1826 included a review by Luigi Cardinali of the important painting by the «egregio artista inglese Carlo Aeslake», *The Spartan Isada at the siege of Thebes* (Chatsword House), exhibited the following year at the Royal Academy⁵². Cardinali praises the imitation of the «colouring of the Venetian school», in particular that of Paolo Veronese, united with Reynolds' mould, even «a little tempered by greater poise»⁵³, thus taking a stance on the enduring validity of Italian training, as against the creation of a "British" style that had been debated in England for some decades by then. As for the other painters, their names appear sporadically, sometimes in the reviews of the periodical exhibitions of the "Società degli Amatori e Cultori", as, for example, in the "Pallade" in which a painting of landscape is no better identified than "Dessoulares Inglese", or Thomas Dessoulavy, documented in Rome as early as 1819, where he remained until his death in 1869⁵⁴, while the "Tiberino" mentions a portrait of Giovanni Furse, again exhibited in 1839⁵⁵.

Notes

1 The *British Academy of Arts in Rome* was founded in 1823, see the essay by Pier Paolo Racioppi in this volume, with previous bibliography.

2 On the difficulties British artists had in affirming themselves on the Rome scene, M.C. Cola, "It is impossible to get one farthing here". *La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento, in Roma e gli artisti stranieri. Integrazioni, reti e identità (XVI-XIX s.)*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

3 T. Casola, T. Montefusco, *Riflessioni in margine alla schedatura di 1500 lettere di artisti anglosassoni e tedeschi attivi a Roma tra il 1750 e il 1825, finalizzata al censimento delle corrispondenze d'artista da e per Roma nell'ambito del progetto di ricerca Lettres d'artiste*, in "Ricerche di storia dell'arte", 125, 2018, p. 50.

4 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome* in "The Journal of the Royal Society of Arts", 102, 1953, p. 45. S. Brown, *Joseph Severn. A life, the rewards of friendship*, Oxford 2009, p. 79; The number then diminishes notably after the '60s, when Paris and France became the preferred destination for European painters. K.M. Wells, *The return of the British painters to Rome after 1815*, PhD Thesis, University of Leicester 1974; K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome*, 1823-1936, Leeds 1978.

5 The painters in Rome in the 1820s was not a thick cluster: only the names of Joseph Severn and Charles Eastlake stand out, but in the following years there were William Etty, Thomas Uwins and Penry Williams, as well as visits by Collins, Wilkie and Turner, S. Brown, *Joseph Severn*, cit., p. 136.

6 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, in *John Gibson. A British sculptor in Rome*, exhibition catalogue (London, 2016), edited by A. Frasca-Rath, A. Wickham, London 2016, p. 8.

7 *Ibidem*.

8 On the periodical press in Rome between the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries, L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli*, Papers of the Convegno Internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), edited by E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100; S. Rolfi Ožvald, "Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori". *Il laboratorio dei periodici a Roma fra Settecento e Ottocento*, Roma 2012.

9 B. Molajoli Molinari, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Roma 1963, vol. I, pp. 48-49. On the readership of the Rome periodical press at the time of the publication of the "L'Ape italiana delle Belle Arti", M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, exhibition catalogue (Roma, 2003) on a concept of S. Susinno, edited by L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 58-59; on the "L'Ape italiana delle Belle Arti", I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840)*, with previous bibliography, in "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017, pp. 279-306.

10 G. Perini, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti"*, in "Annali di critica d'arte", 2, 2006, p. 404.

11 The link with the "Società" is suggested by Giuseppe Izzi, G. Izzi, *Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia*, in *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, papers from a conference held at the Accademia di Danimarca (Rome, 5-7 June 2003), edited by L. Enderlein, N. Zchomelidse, in "Analecta Romana Instituti Danici", Supplementum XXXVII, 2006, p. 53; On the "Società degli amatori e cultori", G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, PhD thesis, Università di Roma 3 2007, for the relationship with "L'Ape italiana delle Belle Arti", p. 50; Eadem, *La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830-1855)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, edited by G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 144-159.

12 Brown, *Joseph Severn*, cit.; Eadem, *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of Anglo-Italian Studies", 10, 2009, pp. 63-72.

13 P.A. De Rosa, *Un pittore gallese a Roma. Penry Williams*, in "Lazio ieri e oggi", XXXI, 1, 1995, pp. 6-9. Williams arrived in Rome in 1826, in 1829 he was among the advisors of the Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti and in 1830 of the executive committee of the British Academy of Rome in Via Margutta, founded in 1821 and presided over by Gibson.

14 "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", vol. XV, luglio-agosto-settembre 1822, pp. 388-390.

15 On Beaumont as collector, F. Owen, D.B. Brown, *Collector of genius. A Life of sir George Beaumont*, New Haven 1988.

16 J. Kenworthy-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham*, in "Sculpture Journal", 15, 2, 2006, pp. 173-198.

17 S. Betti, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1836, vol. II, tav. XV, *Psiche trasportata dai Zefiri di Giovanni Gibson*.

18 S. Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Bassano

del Grappa 2004, p. 259; T. Carratù, *Psiche trasportata degli Zefiri*, entry in *La favola di Amore e Psiche. Il mito dell'arte dall'antichità a Canova*, exhibition catalogue (Roma, 2012), edited by M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 280-283.

19 A third version was made in 1842 for the Tsar of Russia Nicholas I and is now held by the Hermitage. The Rome exemplar was displayed in Palazzo Torlonia di Piazza Venezia in the Gothic hall on the ground floor.

20 Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, cit., p. 259.

21 On Betti's writings for the "Ape italiana delle Belle Arti", M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de "L'Ape Italiana": la scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in "Fronensis", I, 2005, pp., pp. 139-141, with previous bibliography.

22 S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, edited by E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430, reprinted in *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo, 2009.

23 G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario storico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Livorno 1829.

24 S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri, gruppo di Giovanni Gibson*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", 1, 22, sabato 13 luglio 1839, pp. 173-176.

25 F. Franco, *Paolo Guglielmi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma 2006, pp. 728-730.

26 Biblioteca Apostolica Vaticana (henceforth BAV), Vat. lat. 14109, fol. 83r.

27 I.F. in "Biblioteca italiana. O sia giornale di letteratura, scienze ed arti", 74, 1835, p. 413. I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l'"Ape"*, cit.

28 BAV, Vat. lat. 14109, f. 93r, printed in I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l'"Ape italiana"*, cit., p. 295, fig. 4; A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, cit., p. 16, fig. 9, held by the Walker Art Gallery, Liverpool; Tamara Hufschmidt identifies it with that in the Devonshire Collection at Chatsworth, T. Hufschmidt, *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il "revival" della policromia della Tinted Venus*, in "Sognando il marmo". *Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, edited by S. Berresford, Pisa 2010, pp. 69-76, p. 73.

29 See the entry in this catalogue, A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, Tate Papers, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome>.

30 Cardelli, *Ferdinando Ranalli*, cit.

31 Ivi, p. 125.

32 *Ibidem*.

33 Ivi, p. 123.

34 F. Ranalli, *Amore. Di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. III, 1937, p. 28.

35 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, cit., pp. 16-17.

36 G. Melchiorri, *Guglielmo Huskisson di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. I, 1835, tav. XXVI, pp. 41-42.

37 *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa, disegnati e incisi sull'acciaio da Reveil con le notizie*

descrittive, critiche e storiche di Duchesne Primogenito. *Prima traduzione italiana*, vol. X, Firenze 1842.

38 G. Melchiorri, *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson*, in “L’Ape italiana delle Belle Arti”, vol. IV, 1938, tav. IX, pp. 12-13.

39 *Ibidem*.

40 F.G.M., *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson di Liverpool*, in “La Pallade. Giornale di Belle Arti”, Anno I, n. 37, sabato 26 ottobre 1839, pp. 290-291.

41 A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson’s Workshop in Rome*, Tate papers, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome>. A version of the work is held by the National Museum of Wales, Cardiff.

42 G. Melchiorri, *Amazzone ferita del Sig. Giovanni Gibson di Liverpool*, in “L’Ape italiana delle Belle Arti”, vol. V, 1939, tav. VI, pp. 11-12.

43 F. Mercuri, in “Il Tiberino”, IV, 41, 15 ottobre 1836, p. 162.

44 *Ibidem*.

45 “Poligrafo. Giornale di scienze, lettere ed arti”, vol. VII, Verona 1831, p. 95.

46 J. Turpin, *John Hogan in Rome*, in “Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies”, 6, 2016, pp. 73-74.

47 G. Melchiorri, *La Pietà di Giovanni Hogan di Dublino*, in “L’Ape italiana delle Belle Arti”, vol. III, 1937, tav. III, pp. 3-4.

48 BAV, Vat. lat. 14109, fol.

49 “La Pallade. Giornale di Belle Arti”, sabato 5 ottobre 1839, p. 265.

50 Turpin, *John Hogan in Rome*, cit., pp. 74-75.

51 Hufschmidt, *John Gibson tra Londra*, cit., pp. 70-71.

52 A. Puez, *An Apollo in Action: Sir Charles Eastlake’s The Spartan Isadas at the Siege of Thebes at the Royal Academy Exhibition in 1827*, in “The Courtauld Institute of Art Newsletter”, 11, 2001, p. 2.

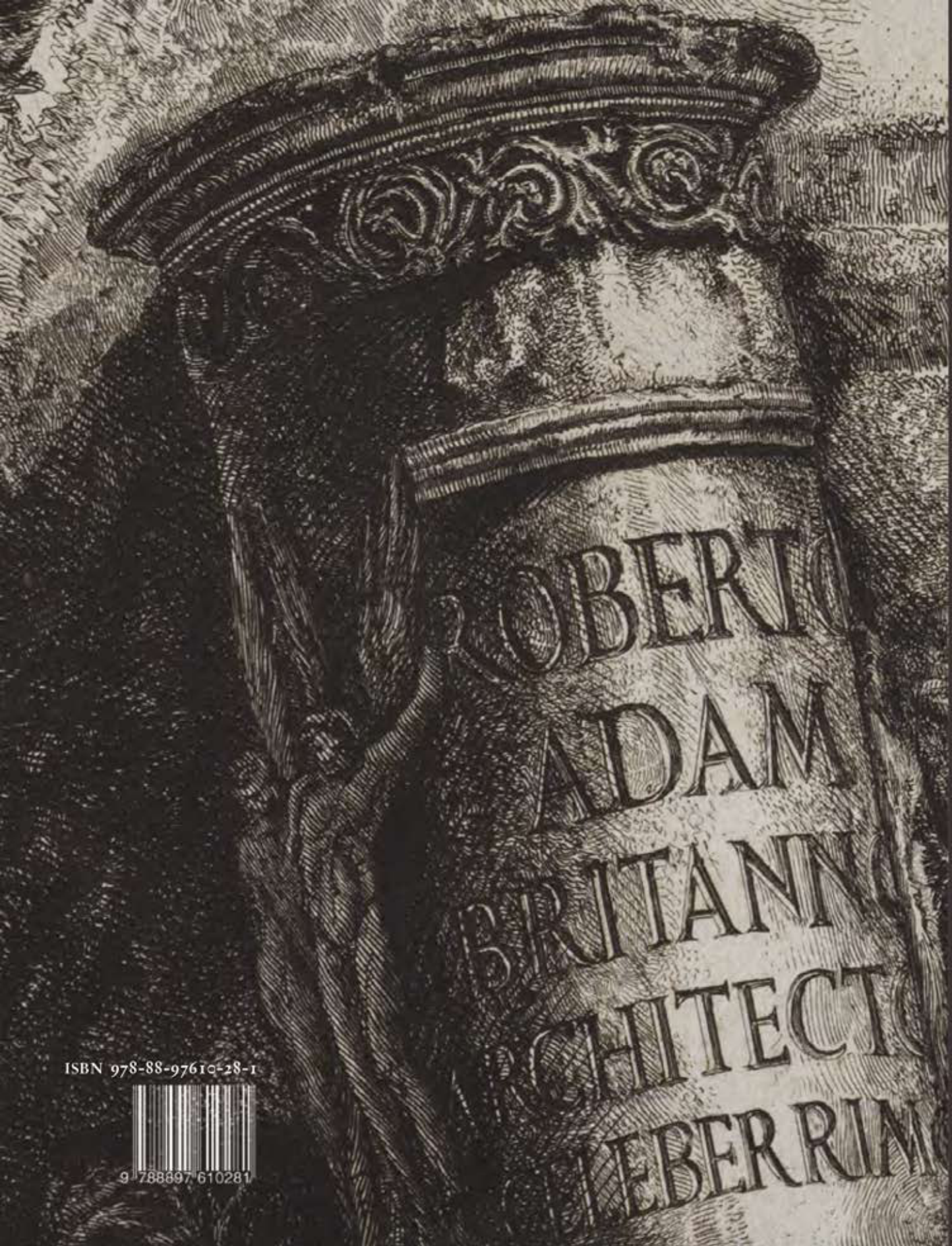
53 L. Cardinali, *Lo spartano Isada che respinge i tebani dalla rocca di Lacedemone*, in “Memorie romane di antichità e belle arti”, vol. III, 1826, pp. 378-387. I thank Pierpaolo Racioppi for the indication.

54 “La Pallade. Giornale di Belle Arti”, 1, 6, 23 marzo 1839, p. 43. A painting showing a *Veduta della Campagna di Roma con Monte Cavi* by Dessoulavy had already been shown in the 1834 exhibition, Montani, *La società degli Amatori*, cit., p. 381.

55 “Il Tiberino”, 21, 23 marzo 1839, p. 84. Furse and I. Atkins are also recorded in the exhibition of the Accademia di Belle Arti di Firenze of 1823, *Sull’esposizione dei così detti piccoli premi fatta nell’I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze nel mese di settembre 1823*, “Antologia”, 12, 1823, p. 18.

© Copyright 2020
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-28-1



ROBERTO
ADAM
BRITANNICO
ARCHITECTO
NEBER RIM

ISBN 978-88-97610-28-1



9 788897 610281