

ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI (1779-1865):
FORMAZIONE ARTISTICA, DIVAGAZIONI CRITICHE
E RAPPORTI CON IL COLLEZIONISMO DI UN
ANTIQUARIO OTTOCENTESCO

Di fronte ai cambiamenti drastici verificatisi nella Roma a cavallo tra Sette ed Ottocento sul piano del mercato e del mecenatismo, le competenze degli artisti – una volta ben definite dalle esigenze della committenza ecclesiastica e dalla presenza di viaggiatori stranieri – tendono a ridefinirsi, o meglio ad allargarsi. Eppure, nonostante tutte le incertezze che comporta, la situazione romana di quel periodo rappresenta per molti giovani uno straordinario laboratorio di idee politiche e progetti didattici, di letture erudite e sperimentazioni formali, di incontri con archeologi e critici di diverse nazionalità. Sono ben noti i casi di Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi e Vincenzo Camuccini, che saranno fra i protagonisti di un'efficace ristrutturazione delle istituzioni artistiche in epoca napoleonica; meno noto ma pur significativo è il caso del pittore ed antiquario Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865)¹. Le sue vicende – per certi versi esemplari – sono ben adatte ad illustrare le radici culturali e gli sviluppi del classicismo

1-2

¹ Per la figura di Migliarini, cfr. gli studi di N. NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini: i suoi tempi, i suoi amici - Contributo alla storia dell'archeologia in Toscana nel secolo XIX*, in «Atene e Roma», X (n. s.), 1-2, 1929, 22-41; EAD., *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo*, in «Arti della R. Accademia Nazionale dei Lincei», III (s. VI), 1930, 401-542 (inclusa un'accurata schedatura delle carte Migliarini, conservate presso vari archivi toscani, cui vanno aggiunti altri nuclei di manoscritti, presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia e presso l'Archivio di Stato di Firenze). Per suggerimenti ed aiuti prestati durante il reperimento dei materiali inediti desidero ringraziare Lucia Bassignana, Piergiorgio Brigladori, Alberto Desideri, Margherita d'Ayala Valva, Massimo Ferretti, Miriam Fileti, Maria Cristina Guidotti, Donata Levi, Maria Augusta Morelli Timpanaro, Antonio Pinelli, Federica Rossi, Isabella Salvagni, l'attore Spalletti. Le fonti manoscritte citate nel testo provengono dalle seguenti istituzioni: Archivio di Stato di Firenze (ASF), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Museo Archeologico di Firenze (MAF), Raccolta Piancastelli presso la Biblioteca Comunale Forlì (RP).

ottocentesco, soprattutto la sua persistenza all'interno di un complesso intreccio istituzionale (fino ai tempi dell'Unità d'Italia ed oltre). Il presente studio ricostruisce e contestualizza le vicende della sua formazione artistica ed intellettuale a Roma (1779-1810), il percorso dello studioso e la sua faticosa affermazione all'interno dell'Accademia e delle Gallerie fiorentine, infine i suoi legami con il mercato e collezionismo d'arte². Di particolare interesse sono le numerose occasioni di critica, quando Migliarini si fa portavoce dei classicisti intransigenti intorno a Benvenuti – una posizione apparentemente obsoleta, ma del tutto plausibile se considerata dall'interno del contesto istituzionale e politico della Restaurazione.

1. La formazione tra cenacoli artistici ed eruditi (Roma 1779-1810)

Notizie interessanti sulla formazione romana di Migliarini emergono dall'epistolario con l'amica inglese Susan Horner, che risale agli ultimi anni di vita dell'anziano erudito. Nella sua del 19 agosto 1862, a proposito dell'Esposizione Universale di Londra, Migliarini scrive:

[...] fu detto da giornali *vagamente*, che uno scopo dell'ultima Esposizione di Londra era di suscitare la storia dell'ultimo risorgimento delle arti belle dal 1777 in poi. Io vi rispondo *vagamente*, ma vedendo che si era fatto un grosso errore, nel seguire il Cicognara, il quale aveva ragioni premeditate. E seguendo la verità storica, non dovevo escludere Reynolds, e Mengs, uomini grandissimi, che i primi iniziarono questo *Risorgimento* ed in Teorica con i scritti, ed in pratica con le opere. E perciò sono grato a Lei, per averne fatto la traduzione, ed al Sig. Hall per assumere la pubblicazione, perchè sia noto in tutta l'Europa ciò che è vero, e non defraudare il merito a chi appartiene³.

Nell'ambito di un quadro culturale (diffuso del resto in diversi paesi europei) intenzionato ormai a recuperare la cultura neoclassica come radice delle rispettive arti moderne nazionali, l'editore dell'«Art Journal» invita l'anziano Migliarini a redigere una personale rivisitazione del neoclassicismo europeo. Il professore accetta ben volentieri, ma non sappiamo se l'articolo, così poco aneddottico, avesse veramente soddisfatto le aspettative dell'editore. In esso Migliarini prende le distanze dalla versione dei fatti

² Recentemente alcuni dei cataloghi redatti da Migliarini sono oggetto di un progetto di digitalizzazione e di indicizzazione, a cura del Consorzio Forma presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e dell'Associazione Memofonte di Firenze.

³ Minuta di Migliarini diretta a Susan Horner (Firenze, 19 agosto 1862), BNCF: *Carteggi Vari 208.88*.

offerta nell'ormai datata *Storia della scultura* di Cicognara, ricordando modelli, letture ed incontri avvenuti durante il periodo della sua formazione artistica svoltasi a Roma fra il 1796 circa e il 1810: la suggestione degli scritti di Burke e Reynolds (naturalmente anche di quelli mengsiani); l'importanza di autori scarsamente considerati come Thorvaldsen, Flaxman, Chinard e Dear, che il modello storiografico del Cicognara, del tutto finalizzato ad esaltare il primato canoviano, non riusciva a mettere adeguatamente in luce⁴.

L'unica opera pittorica nota del giovane Migliarini conferma in effetti l'ammirazione che il pittore nutriva nei confronti di Flaxman, talmente palese è la dipendenza da modelli scultorei, quelli appunto dell'inglese e di Canova: con la tela *Furia di Atamante* l'allievo dell'Accademia di San Luca, per ora noto come discreto disegnatore di figura (vincitore negli anni 1796 e 1799 di premi all'Accademia del Nudo, riuscì a riportare il premio Balestra del 1799 (rinviato poi al 1801)⁵. Il tema, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, venne proposto da Stefano Tofanelli e il tono così fortemente patetico della vicenda suscitava senza alcun dubbio l'interesse di artisti come Camuccini e Migliarini che seguivano con entusiasmo le vicende del teatro contemporaneo (Alfieri, Monti), dilettandosi persino nel recitare⁶.

Da alcuni schizzi tuttora conservati fra le carte Migliarini, emergono altri spunti che dovevano costituire fonti incontestabili per il giovane artista: i gesti perentori nei rilievi canoviani seguiti entusiasticamente dalla

⁴ Cfr. A.M. MIGLIARINI, *The Revival of the Fine Arts in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in «The Art Journal», XIII (n. s.), gennaio 1863, 1-4; marzo 1863, 41-43; maggio 1863, 85-87. Per la prospettiva nazionalistica della *Storia della scultura* cui si oppone (tra l'altro) Émeric-David, cfr. D. GALLO, *La Storia della scultura di Cicognara: una polemica franco-italiana sotto l'Impero e la Restaurazione*, in *Curiosité: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, V. Gerard Powell, P. Sénéchal, Paris, Flammarion 1998, 229-237.

⁵ L'opera è stata pubblicata da S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, II, 2, *Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi 1982, 902.

⁶ Questi interessi coltivati dal giovane Migliarini emergono da una lettera di Vincenzo Delasari (Roma, 16 febbraio 1817). BNCF: *Carteggi Vari 98.130*. Per le vicende del concorso Balestra, cfr. P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in *Le «scuole mute» e le «scuole parlanti» – Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi, P.P. Racioppi, Roma, De Luca 2002, 301-324. Di Camuccini è del resto noto un disegno con soggetto omonimo, pubblicato in *Vincenzo Camuccini (1771-1844) – Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*. Catalogo della mostra (Roma 1978) a cura di G. Piantoni De Angelis, Roma, De Luca 1978, 23-24.

pubblicistica romana degli anni Novanta, le *Attitudes* di Lady Hamilton, note ormai dai disegni di Rehberg, cui si guardava per l'andamento sinuoso delle membra e dei panneggi 'pompeiani'. Altri punti di contatto si hanno inoltre con gli schizzi di Thorvaldsen e con i pensieri di Luigi Sabatelli e Giuseppe Bossi, con cui il giovane sembra condividere l'interesse per la grafica inglese; lo stile del suo *Atamante* riecheggia infine i modi di Camuccini e del suo maestro Pietro Benvenuti, artisti che colsero con lo stesso interesse le sperimentazioni primitiviste delle stampe flaxmaniane (ma con esiti qualitativi nettamente superiori rispetto a quelli di Migliarini).

Insieme a diversi fra gli artisti sopra accennati e altri borsisti di varie accademie europee, il giovane romano integra dunque il tradizionale percorso formativo presso l'Accademia di San Luca con la frequentazione della cosiddetta «Accademia dei Pensieri» di Felice Giani, un cenacolo artistico in cui giovani di varie nazionalità si esercitano nella composizione di soggetti pittorici⁷: quei «primi pensieri» tanto utili alla prova *ex-tempore* dei concorsi accademici, ma apprezzati anche dai collezionisti dell'epoca, perché permettono – almeno apparentemente – uno sguardo all'interno della cucina creativa del genio settecentesco (Bettinelli), analogamente dunque alle poesie improvvisate tanto amate dai viaggiatori⁸. Le letture

⁷ Per l'ambiente romano di Giani e dell'«Accademia de' Pensieri», cfr. l'importante manoscritto migliariniano, unica 'cronaca' dettagliata di questo «larvato club giacobino» (I. Faldi), pubblicato da S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico 'de' Pensieri' a Madonnero*, in «Storia dell'arte», 30-31, 1977, 175-186. Cfr. inoltre C. POPPI, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in *Il primo '800 Italiano – La pittura tra passato e futuro*. Catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Milano, Mazzotta 1992, 32-43; e più di recente A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 volumi, Milano, Electa 1999, I, 34-41, 79-81.

⁸ Il riferimento al saggio *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769) di Saverio Bettinelli è stato avanzato da OTTANI CAVINA, *Felice Giani* cit., I, 79. L'evidente parallelo tra lo schizzo e la poesia estemporanea sotto il comune denominatore dell'immaginazione emerge dall'omonima voce del *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* (II, 7) di Francesco Milizia: «Improvvisatori pretendono essere alcuni Pittori, come certi Poeti; e riescono ugualmente a farsi stimare dagli ignoranti, quanto a farsi disprezzare da' dotti». Entrambe le forme di improvvisazione (poetica e figurativa) sono comunque espressioni di un gusto per l'*happening* estemporaneo particolarmente diffuso presso il pubblico straniero e ciò emerge con molta chiarezza dalle parole di Goethe, che definisce lo schizzo, nel saggio *Il collezionista e i suoi familiari* (1799): «[u]n'idea felice, chiara per metà e rappresentata per così dire solo simbolicamente, [che] passa rapidamente attraverso l'occhio, stimola la mente, lo spirito e l'immaginazione; e l'amatore, sorpreso, vede quel che non c'è. Qui non si parla più di disegno, di proporzioni, di forme, di caratteri, di espressione, di composizione, di armonia e di esecuzione; tutto ciò viene sostituito da un'illusione. Lo spirito parla allo spirito e il mezzo, attraverso cui ciò dovrebbe avvenire, viene annullato.» Cfr. J.W. GOETHE, *Laocoonte' e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, a cura di R. Venturi, Roma, Salerno editrice, 1994, 209.

fatte al cenacolo di Giani riguardavano il repertorio classico (Dante, Shakespeare, Omero e Ovidio), ma vi era spazio anche per i contemporanei, e infatti, uno di questi «pensieri» (forse più rappresentativi) giunge, grazie alla mediazione di Andrea Mustoxidi, nelle mani di Vincenzo Monti. «Un giovane romano assai valente nel disegno ha rappresentato la bella scena del vostro Aristodemo quando viene inseguito dall'ombra, e si è a me rivolto, col mezzo di quel mio caro concittadino che avete raccomandato a Canova, per farvelo pervenire» scrive Mustoxidi al poeta nel 1805, riferendosi naturalmente a Migliarini⁹.

Sono questi gli anni in cui anche Giani si dedica all'illustrazione di testi moderni, basti pensare alla seconda edizione delle *Notti Romane al Sepolcro degli Scipioni* (1804) di Alessandro Verri, opera molto apprezzata in ambienti artistici ed eruditi per la «terribile» vivacità (di sapore shakespeariano) in cui si articola un dialogo suggestivo con gli antichi¹⁰. Dal momento che anche Pompeo Marchesi e Pietro Benvenuti, suoi compagni di studi durante i loro rispettivi soggiorni romani, fecero delle composizioni ispirate allo stesso soggetto montiano del padre (Aristodemo) che sacrifica la figlia per salvare la propria stirpe dalla minaccia spartana, è ormai chiaro che tutte le prove (databili intorno al 1805) siano riferibili se non proprio ai raduni dell'«Accademia de' Pensieri» (come ipotizza Liletta Fornasari, perché ciò comporterebbe un notevole allargamento cronologico dell'iniziativa), almeno ad un'impronta culturale – di socialità tra gli artisti e di predilezione dei temi patetici – che essa ha lasciato nel primo decennio del secolo XIX¹¹.

⁹ Lettera di Andrea Mustoxidi a Vincenzo Monti (Firenze, 4 agosto 1805). V. MONTI, *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, 6 volumi, Firenze, Le Monnier 1928-1931, II, 435.

¹⁰ Cfr. G.L. MELLINI, *Notti romane – A proposito della poetica neoplatonica del Canova*, in *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi 1992, 57-74, figg. 65-67.

¹¹ Cfr. A. SASSI, *Pompeo Marchesi scultore*, Gavirate (Varese), Nicolini 2001, 164. Benvenuti trae (inizialmente) uno schizzo dal disegno di Marchesi (cfr. *Pietro Benvenuti 1769-1844 – Mostra di opere inedite nel secondo centenario della nascita*, a cura di C. Del Bravo, Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea 1969, fig. 31), ma poi reinterpreta il soggetto in modo ben più vivace, attento agli effetti chiaroscurali ed alla resa del movimento terrificato del protagonista, al contrario del disegno dello scultore lombardo che pare un'esercitazione alquanto convenzionale su modelli scultorei (Laocoonte). L. FORNASARI, *Pietro Benvenuti*, Firenze, Edifir 2004, fig. 69. Per gli impulsi che l'Accademia de' Pensieri dette alla didattica artistica del primo Ottocento, cfr. C. SISI, *L'educazione accademica*, in *Maestà di Roma – Da Napoleone all'unità d'Italia*. Catalogo della mostra (Roma, 2003) a cura di S. Pinto, L. Barroero, E. Muzzocca, Milano, Electa 2003, 279-281.

Non prima di ieri l'altro [scrive Monti in risposta a Migliarini] ho ricevuto il vostro disegno, essendo stato assente da Milano quasi due mesi. Mi duole di non essere gran fatto conoscitore della vostr'arte, ma volendone giudicare per quel tatto comune, che, in difetto di principj teoretici, giudica per impressione, dirò che trovo assai bello questo disegno. Ben intesa e distribuita la composizione, i momenti ben presi, vero e terribile il movimento d'Aristodemo, più terribile l'incalzare dello spettro, se non che questo parmi che si allontani un po' troppo dai tratti che dovrebbe pur conservare, dico i tratti di donna, e di donna ancor giovine, e amerei che in quest'ombra fosse visibile la ferita ricevuta dal padre, e prima e sola cagione dell'ira di Dirce contra il colpevole. L'atteggiamento di Cesira è semplice, ma forse un po' troppo. Gli è vero ch'ella non vede punto lo spettro, ma vede Aristodemo, e il vede così spaventato, che il suo terrore non può non passare nell'animo di Cesira, e farla uscire dalla natural compostezza. Anche il sepolcro, per dir tutto quello che penso, nol trovo di dimensione grande abbastanza da far capire che questa tomba è praticabile all'interno; e che Aristodemo si precipita fuori della medesima inseguito da quella larva persecutrice. Ma queste eccezioni o sono mal ragionate, o son nulla di fronte del bello, che domina in tutto il complesso del vostro disegno. Ed eccovi schietto e candido il mio parere. Mi resta a rendervi grazie dell'onore per voi fatto alla mia tragedia, e desidero che mi porgiate occasioni di mostrarvene la mia riconoscenza. Sono con tutta l'amicizia e la stima vostro serv.^o ed amico [...]. P. S. Vedendo l'immortale Canova, ricordategli la mia gran devozione verso il Fidia del nostro secolo¹².

Altri lavori di invenzione non sono noti per questo periodo: forse sono questi gli anni in cui Migliarini entrava nell'atelier canoviano dove trovavano impiego, oltre ad una mole di scultori e scarpellini, anche vari pittori ed incisori impegnati nella traduzione grafica delle opere del maestro¹³. Negli anni successivi egli continuerà – in mancanza di commissioni, ma spinto anche dal proprio interesse antiquario – a svolgere il mestiere di disegnatore, come dimostra la sua collaborazione all'illustrazione grafica di 44 fra le più significative opere del Museo Chiaramonti (1808)¹⁴.

¹² Lettera di Vincenzo Monti, Milano 17 agosto 1805. MONTI, *Epistolario* cit., II, 446-447. Cfr. inoltre le note di Arnaldo Bruni in V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Parma, Fondazione Pietro Bembo 1998, 338-339.

¹³ Cfr. *Canova e l'incisione*, a cura di G. Pezzini Bernini, F. Fiorani, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti 1993, XLVII, 2-4.

¹⁴ F.A. VISCONTI, G.A. GUATTANI, *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino da N. S. Pio VII P. M. con l'esplicazione de' Sigg. Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani, pubblicato da Antonio D'Este e Gaspare Capperone*, Roma, presso l'editore, 1808. Migliarini risulta, insieme ad Andrea Pozzi, Luigi Agricola e Filippo Pistrucchi, fra i disegnatori che hanno permesso la traduzione grafica, in folio, delle 44 sculture ritenute tra le più significative del Museo Chiaramonti. Cfr. P.P. RACIOPPI in *Maestà di Roma* cit., 511.

Altre fonti ricordano una copia in acquerello del *Giudizio* michelangiolesco, opera che gli valse riconoscimenti e che risulta collocabile nel clima di entusiastica riaffermazione michelangiolesca in seguito alle aperture di Burke e Reynolds, nonché in sintonia con il pensiero 'libertino' e filorepubblicano del Giani che dovette essere particolarmente sensibile al magistero morale di un Michelangelo artista libero ed indipendente dalle convenzioni¹⁵. Grazie inoltre agli incoraggiamenti di Seroux d'Agincourt la critica michelangiolesca assume tratti sempre più complessi nei primi anni dell'Ottocento, in particolare per quanto concerne traduzioni grafiche ed iniziative di restauro (Minardi, Camuccini)¹⁶. Ad esempio, Onofrio Boni racconta nelle sue *Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti* (1809) di aver tratto, su indicazione di Seroux d'Agincourt, dei disegni da «quegli abbozzi pressoché informi di Michelangelo collocati tra le spugne, e nicchie marine, che rivestono una grotta di questo giardino di Boboli»¹⁷. Siamo dunque a metà strada fra ammirazione e 'filologia' michelangiolesca, ed è questa la situazione culturale nella quale Migliarini compie i suoi studi insieme a Vincenzo Camuccini, insistendo sugli aspetti esecutivi e sulle qualità cromatiche del maestro rinascimentale, forse anche per porre fine al luogo comune secondo cui le qualità della pittura michelangiolesca fossero puramente «scientifiche» e formali:

Nel *Giudizio* poi dipinto posteriormente con maggior comodo, vedonsi pezzi di nudo affatto Tizianeschi. Così asseriscono i professori, e i disegnatori viventi, che esaminarono da vicino queste pitture. Sono questi il Sig. Cav. Vincenzo Camuccini

¹⁵ «Di grazia ditemi, che n'è stato del vos.^{ro} cartone acquarellato del *Giudizio*? Io mene sovengo ad ogni ora. Sà che tale opera vi fece onore. E'l Sig. Benvenuti è in fortuna, e di buon salute in Firenze? Che grande uomo! Che ve ne pare! si grida saltare dal secolo il Cav. Camuccini? Oh sciocchezza; ma tutto va col tempo; e questo è il ricorso dalle ragioni, disposto dal nostro Giambattista Vico.» Lettera di Pietro Vivencio (Nola, 12 aprile 1822). BNCf: Gonnelli 43.112.

¹⁶ F. HASKELL, *Rediscoveries in Art* (1976). Trad. it. *Riscoperte nell'arte - Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, 103-104. Per il disegno di traduzione del *Giudizio* ad opera di Tommaso Minardi, cfr. C. BROOK in *Maestà di Roma* cit., 559 (con bibliografia precedente).

¹⁷ O. BONI, *Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti in risposta a quanto ne scrisse Rolando Fréart Sig. di Chambray nell'opera «Idée de la perfection de la Peinture»*, in R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idea della perfezione della Pittura*, tradotto dal francese da A.M. Salvini e pubblicato per la prima volta dal canonico D. Moreni, Firenze, Carli 1809, 4-5.

Professore Accademico di S. Luca, celebre pittor Romano, ed il Sig. Arcangelo Migliarini giovine pittore di molta aspettativa, erudito nelle dotte antiche lingue, che ne ha su i palchi disegnate tante parti, e col quale ne ho parlato nell'autunno passato, nel suo passaggio da Firenze; si aggiunge a questi il Sig. Corrado Metz, che ha, come sopra si è detto, intagliato recentemente il Giudizio¹⁸.

L'entusiasmo michelangiotesco doveva avvicinare Migliarini anche agli ambienti nordici della capitale pontificia: ad incisori come Conrad Martin Metz, pittori come Asmus Jakob Carstens e naturalmente anche a critici come Carl Ludwig Fernow, il quale aveva pubblicato nel 1795 un'interessante analisi estetica dell'arte michelangiotesca¹⁹. Di quale natura sia stato il suo rapporto con il critico tedesco, ne abbiamo un'idea grazie al carteggio di Migliarini con il ministro della comunità evangelica a Livorno, Johann Paul Schulthesius, dove il giovane pittore ricorda l'appena defunto amico Fernow di cui aveva frequentato la «sceltissima Biblioteca», aggiungendo inoltre²⁰:

¹⁸ BONI, *Riflessioni* cit., 30.

¹⁹ A proposito di Carstens, artista solitamente ignorato dalla storiografia italiana dell'Ottocento, Migliarini scriverà su «The Art Journal» del 1864: «A rough sketch by him, made when resting on his journey to Rome, happens to have fallen into my hands, and I cannot but admire in it the purity of design, approaching the antique, which he had chosen with so much discernment for his standard - a rare instance at that time, even among those studying in the academies of Europe.» Questa sua dimestichezza con la cerchia intorno a Carstens e Fernow si fa particolarmente evidente quando Migliarini parla dell'*Argonautica* di Carstens, opera incisa dopo la morte dell'artista danese da Joseph Anton Koch, che subì critiche da parte di Fernow per aver scelto la tecnica dell'incisione lineare invece del bulino ben chiaroscurato: «Shortly before his death I was speaking with him on the subject, which he intended to engrave himself, when he said, "No other person can reproduce the feeling of the work." [...] His remark proved correct, for his excellent friend Cooke, who engraved the work some time afterwards, interpreted it in a manner which makes it neither his own that of Carsten. This is often the case, if the hand of the engraver is not sufficiently subservient to his will, when he attempts to translate the thoughts of another man». MIGLIARINI, *The revival* cit., 41. Per l'opera di Fernow all'interno dei rispettivi contesti romano e milanese, cfr. A. AUF DER HEYDE, *Bossi e la «lega settentrionale»: un dialogo con Carstens e Fernow*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 82-83, 2004, 165-169.

²⁰ Per la figura di Johann Paul Schulthesius (1748-1816), cfr. il rispettivo articolo in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, a cura di S. Sadie, J. Tyrrell, London: Macmillan, 2001, XXII, 743. Le sue carte, conservate in parte presso l'ASE, in parte presso la biblioteca dell'Università di Pisa, contengono molti materiali inediti di grande interesse per lo studio delle presenze straniere - prevalentemente tedesche - nella Livorno fra Sette e Ottocento. Dalla traduzione italiana di un necrologio a Fernow ([C.A. BÖTTIGER], *Ludwig Fernow*, in «Morgenblatt für gebildete Stände», 303, 19 dicembre 1808, 1209-1210) emerge infatti che lo scrittore

Ho passato con esso [...] i più belli momenti della mia vita, e le sue conversazioni mi riuscivano dolcissime oltre al gran frutto che ne ritraeva, rapporto all'essermi utilissime. Profondissimo nelle sue Idee, aveva fonti inesauribili di sapere, e ciò che sapeva lo sapeva per fondamento, e non all'Enciclopedia, o a furia d'abbeccedarj. Delle Belle arti conosceva la parte dirò così *metafisica* ed il suo era un sistema particolare per un certo sublime, ed egli stesso affermava osservi altri sistemi non cattivi ma che non erano secondo il suo Genio, e perciò non ne trattava né li disprezzava, come altri pretendono²¹.

Pare comunque che gran parte degli artisti romani fossero scarsamente interessati a Fernow e alla sua missione di sensibilizzazione per la «metafisica» delle arti. Nella sua del 21 febbraio 1810 Migliarini denuncia infatti la scarsa cultura letteraria diffusa fra gli artisti contemporanei:

[...] si crede comunemente che il solo maneggio dei pennelli basti per essere ascritto nel catalogo di Pittore, e riceverne gli onori. Pochi anzi pochissimi sono quelli che unitamente alle Arti coltivano le Muse, e che nei giardini di Parnaso abbozzano le Idee, per le loro produzioni²².

tedesco, durante il suo viaggio di ritorno per la Germania (1803), sostava a Livorno facendovi conoscenza del bibliografo Gaetano Poggiali e del «Ministro Ecclesiastico Giovanni Paolo Schulthesius, con cui egli era in grata corrispondenza letteraria». Cfr. C.A. BÖTTIGER, J.P. SCHULTHESIUS (traduzione), *Notizie sulla vita e gli scritti di Carlo Luigi Fernow*, Livorno, s.e. 1809, 6. La biblioteca di Fernow (di cui si conserva un elenco manoscritto presso la Herzogin Anna Amalia Bibliothek di Weimar. Coll.: Loc. A. N. 5-6) è stata analizzata da L. RITTER-SANTINI, *Tausend Bücher: Fernows Bibliothek*, in *Von Rom nach Weimar: Carl Ludwig Fernow*. Atti del convegno di studi (Weimar, 1998) a cura di M. Knoche, H. Tausch, Tübingen, Narr 2000, 114-129.

²¹ Lettera di Migliarini a Giovanni Paolo Schulthesius (Albano 18 agosto 1809). ASE, Ms.72.

²² Lettera di Migliarini a Giovanni Paolo Schulthesius (Roma 21 febbraio [1810]). ASE, Ms.72. Cfr. a questo proposito la lettera che Gaspare Landi invia nel 1817 al suo futuro biografo Alfonso Scotti: «Vi basti, caro amico, che nulla si fa a caso in pittura, e che nel numero delle incalcolabili pennellate necessarie ad esprimere il vero su una superficie, non ve ne dovreb'essere una che non fosse il risultato della scienza, del genio, e del giudizio. [...] Voi altri Signori letterati parlate poi di meccanicismo nella parte esecutiva, e la credete piccola cosa in confronto della scienza mentale. [...] In quest'errore dei letterati, comechè letterato anch'esso, viveva ancora il cavaliere Bossi, tolto troppo giovane ai buoni nostri studi; e mi diceva un giorno, e me lo ha ripetuto più volte, ed anche in presenza di Canova: - quando io sappia tutte le altre cose, poco ci vuole per una bella esecuzione e colorir bene -. Mi ricordo che Canova aggiunse: - Se saprai tutto fuori di questo, il tutto non servirà niente -.» Citata in S. GRANDESSO, *La vicenda esemplare di un pittore "neoclassico": Gaspare Landi, Canova e l'ambiente erudito romano*, in «Roma moderna e contemporanea», X, 1-2, 2002, 197-198).

Per questa predisposizione ad «abbozzare» le idee, il giovane Migliarini aveva pretese ben più elevate, interessandosi di letteratura, teoria artistica e studi antiquari. Oltre agli amici artisti e critici, frequentava dunque gli antiquari romani Guattani e De Rossi, ma anche altri importanti eruditi come Andrea Mustoxidi e Luigi Lanzi, che incontrò a Firenze nel 1808²³. Il contatto con Schulthesius e l'ambiente dei danesi che sostenevano Thorvaldsen tra Roma e Livorno (Hermann von Schubart e Friederike Brun) si deve invece al suo influente protettore Giovanni Gherardo De Rossi, il quale era legato d'amicizia al barone von Schubart facendo parte (in qualità di membro ordinario ed «istoriografo») dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti che questi patrocinava insieme ad altri intellettuali filofrancesi²⁴.

2. Polemiche ed occasioni di critica: l'«Antologia» Vieusseux e l'Accademia di Firenze

Il 16 maggio 1810 Migliarini si congedava da Schulthesius ringraziandolo di alcune presentazioni a Bologna e Verona: in realtà poi le vicende lo spinsero ben oltre i confini della Repubblica Cisalpina, forse a Parigi (dove si recò il suo maestro Benvenuti), sicuramente a Vienna, poi a Mosca e infine a San Pietroburgo dove scelse di stabilirsi dal 1812 al 1820. Sono anni in cui si dedica con crescente intensità agli studi antiquari, senza però abbandonare il mestiere pittorico che gli valse riconoscimenti occasionali e possibilità di guadagno; in qualità di insegnante, nel 1814, risulta *agrégé* all'Accademia di San Pietroburgo e nel 1815, con il dipinto *Anacreonte e Cupido*, diventa accademico della stessa istituzione artistica²⁵. A Pietroburgo stringe amicizia con altri artisti stranieri come il savoiaro Xavier De Maistre, cui resterà legato anche dopo il soggiorno in Italia, quando entrambi discutono di strumenti ottici, di pigmenti cromatici e di tecniche artistiche del passato a proposito dell'edizione Tambroni di Cennino Cennini²⁶. Del suo coinvolgimento nell'ambito dell'Accademia russa

²³ Cfr. NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini* cit., 24.

²⁴ Per l'«Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», cfr. lo studio (ricco di materiali inediti) di M.A. MORELLI TIMPANARO, *Alcune note sul barone di Schubart*, in «Critica storica», XVIII, 3, 1981, 466-519, e quello di E. BARELLAI, *Un diplomatico danese in Italia nell'Ottocento: Herman Schubart ed Elise Wieling*, Odense University Press 1998 (con bibliografia precedente).

²⁵ Cfr. la scheda di F. NOACK in THIEME-BECKER, XXIV (1934), 544-545.

²⁶ Cfr. L. FOSCOLO BENEDETTO, *Un giudizio inedito di Xavier de Maistre sul «Trattato della Pittura» del Cennini*, in «Il Vasari», II, 2, 1929, 102-105.

sappiamo poco, pare anzi che, ad eccezione di Vasilij Pavlovič Moxnacëv', gli allievi appartengano per lo più all'aristocrazia locale: mogli e figli dei protettori cui assiste del resto in qualità di agente artistico.

L'interlocutore più frequente degli anni del suo soggiorno in Russia è Giovanni Gherardo De Rossi: l'ispiratore, forse, della sua iniziativa di spingersi fino in Europa settentrionale, che poi sostiene economicamente i suoi familiari durante l'assenza di Michele. Le lettere che De Rossi indirizza all'allievo sono di contenuto 'spiccio', testimonianze delle operazioni economiche con cui alterna (e finanzia) le proprie imprese letterarie e antiquarie²⁷. Nel 1818 Migliarini decide di tornare in Italia e di dedicarsi al mercato d'arte, approfittando in questo modo delle conoscenze allacciate durante gli anni del suo soggiorno. Per questo motivo chiede consiglio al suo vecchio protettore, evidentemente ben informato sulla situazione del mercato d'arte a Roma:

Non so cosa intendiate per quadri antichi [gli risponde De' Rossi]. Mi figuro quadri d'Autori da Raffaello in giù. È vero che qualche cosa si può vendere, ma non molto e poi cose pure non ritoccate, e di autore. È in moda la scuola dei Carracci, cioè essi ed i tre primi scolari. Carlin Dolce è in moda ancora. Se venendo passerete da Pisa, e Bologna dove vi sono due dilettranti che comprano, e rivendono e forse ci farete [?] qualche cosa.

De Rossi non tralascia però di avvertire l'allievo della «canaglia» che sembra regnare nel mercato d'arte romano tanto che tiene «morti più di 30/m scudi di quadri piuttosto che mischiarmi fra tanti birboni infami». Ma poi aggiunge: «Se per quadri antichi intendete quadri avanti Raffaello a buon mercato se ne vende qualcuno ed io ne cerco»²⁸.

Il progetto sembra non verificarsi: il soggiorno a San Pietroburgo si prolungherà per altri due anni e soltanto nel 1820 Migliarini tornerà in Italia, a Firenze, con la moglie e un figlio, in qualità di bibliotecario del conte Demetrio Boutourlin. Dalle pagine dell'«Antologia» emerge, a questo punto, con chiarezza la vastità dei suoi interessi antiquari e storico-artistici, basti qui pensare all'identificazione del *David-Apollo* di Michelangelo fra le sculture dell'anfiteatro di Boboli e ai suoi studi mi-

²⁷ Vedi ad esempio la sua del 18 gennaio 1815: «Qui siamo pieni di Inglesi che mangiano, bevono, dormono, e non comprano per dieci soldi di oggetti di Belle Arti». MAF: Cartella 5a, filza 10, doc. 18.

²⁸ Lettera di Giovan Gherardo De Rossi (Roma, 3 agosto 1818). MAF: Cartella 5b, filza 2, doc. 23.

chelangioleschi (apprezzati da Giovanni Battista Niccolini)²⁹. Una serie di scritti di soggetto raffaellesco giungono attraverso Sebastiano Ciampi nelle mani di Francesco Longhena, curatore dell'edizione italiana del *Raffaello* di Quatremère de Quincy, il quale ringrazia il nostro dei preziosi suggerimenti, rispettando la richiesta di anonimità che questi aveva avanzato³⁰. Alcuni anni più tardi (nel maggio 1833), Niccolò Tommaseo, che incontra Migliarini regolarmente durante il suo soggiorno fiorentino, lo definisce un «[e]ccellente uomo», mentre a partire dal 1835 si intensificano i rapporti con Giovanni Rosini, che lo coinvolge nella stesura della sua monumentale *Storia della pittura italiana* (1837-1855)³¹: un'impresa storiografica fortemente discussa, tesa a ridimensionare gli approcci secondo Rosini «errati» degli stranieri (Montalembert, Rio, Rumohr), ma che rappresenta un punto di vista narrativo nel quale l'artista, erudito ed accademico Migliarini dovette riconoscersi in sostanza³².

Più volte si è insistito sul ruolo pionieristico che Migliarini ebbe nell'affermazione dell'egittologia in Toscana: basti pensare alla sua mediazione

²⁹ Per il ritrovamento della statua michelangiolesca, reso noto da Giuseppe Montani sull'«Antologia» del luglio 1824, cfr. P. BAROCCHI, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XII, 4, 1982, 1503-1504. In nota alla celebre orazione accademica *Del Sublime e di Michelangiolo* (1825) Niccolini aggiunge invece a proposito di Migliarini: «Parlando del sublime io mi sono giovato dell'opere di Longino, del Burke, del Kant, dello Stuart: questa ingenua confessione mi sciolga dall'obbligo di frequenti citazioni. Nè tacerò che il celebre sig. Migliarini mi ha soccorso dei suoi scritti e dei suoi consigli: pei suoi conforti mi sono indotto a scrivere la vita di Michelangiolo, della quale fa parte il presente discorso.» G.B. NICCOLINI, *Del Sublime e di Michelangiolo. Discorso di Gio. Battista Niccolini, letto in occasione della solenne distribuzione dei premi triennali nella R. Accademia delle Belle Arti in Firenze il dì 9 ottobre 1825*, in «Antologia», XX, 58, ottobre 1825, 81.

³⁰ Cfr. le lettere di Longhena (Milano, 20 maggio 1828. BNCF: Gonnelli 22.185) e la risposta di Migliarini (Firenze, 3 giugno 1828. BNCF: C.V.93.8).

³¹ Cfr. N. TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di R. Ciampini, Torino, Einaudi 1939², 111. Dietro segnalazione di Migliarini Rosini pubblicò in parte il manoscritto cinquecentesco delle *Storie fiorentine* di Piero Parenti. Cfr. G. ROSINI, *Luisa Strozzi. Storia del secolo XVI*, Macerata, Luigi Viarchi 1835², VII, 184-185.

³² Infatti, nella sua del 13 febbraio 1840 (BNCF: C.V.210.35), il professore pisano ribadisce apertamente il proprio intento di voler smascherare «la falsità del sistema del Rio, Montalembert, e altri, a cui va dietro qualche Italiano» (come Pietro Selvatico). Per il consistente carteggio Rosini-Migliarini, cfr. NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo* cit., 500 e 515-516. La polemica sorta fra Selvatico e Tommaso Paoli, il portavoce pisano di Rosini, è stata analizzata da D. LUVI, *Cavalcuselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi 1988, XXII-XXVI.

nell'acquisizione della collezione Nizzoli, il dialogo e poi la difesa del sistema di Champollion dalle pagine dell'«Antologia», nonché la catalogazione dei numerosi reperti venuti alla luce durante la spedizione franco-toscana³³. L'altro lato della sua attività pubblicistica, riservato ai dibattiti d'estetica e storiografia artistica e strettamente legato al suo coinvolgimento accademico, rimarrà per il momento una parte volutamente oscura; lo si evince dall'articolo *Cenni critici sugli scritti intorno alle Belle Arti*, apparso anonimamente sull'«Antologia» del febbraio 1824, scritto in cui si profila per la prima volta il suo atteggiamento poco incline a tollerare l'insorgere di numerose compilazioni lanziane (Stendhal, Orloff) destinate ad un pubblico di stranieri «ai quali basta di avere una superficiale cognizione delle scuole pittoriche della nostra penisola» (Stefano Ticozzi)³⁴. Ma la polemica contro la presunta incompetenza della critica, in realtà è un problema di carattere teorico che coinvolge i protagonisti dell'arte neoclassica, Benvenuti e Landi, il cui primato viene sempre più messo in discussione. Infatti, recensendo l'esposizione dell'Accademia fiorentina del 1822, il dantista Antonio Renzi aveva criticato l'eccessiva tendenza all'astrazione formale nell'*Ugolino* di

³³ Cfr. NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo* cit., 443-462.

³⁴ [A.M. MIGLIARINI], *Cenni critici sugli scritti intorno alle Belle Arti*, in «Antologia», XIII, 38, febbraio 1824, 58. Va, però, notato che Migliarini e Orloff (che apprezza le prove artistiche del primo) si conoscono dai tempi del suo soggiorno in Russia e, infatti, nelle preparazioni per una storia della scultura italiana (rimasta, però, inedita) – testo che doveva completare una trilogia di compendi storici dedicati alla musica (1822) e alla pittura italiana (1823) – il collezionista ed accademico russo si rivolge al giudizio competente di Gino Capponi (cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Gino Capponi alle soglie dell'arte*, in «Rassegna storica toscana», XXVI, 1, gennaio-giugno 1980, 57) e del Nostro, il quale preferisce invece consultare lo scultore e critico d'arte Heinrich Keller. Cfr. le lettere di Orloff (s.l., 20 gennaio 1823. BNCF: Gonnelli 25.98) e di Keller (Roma, 12 aprile 1823. MAF: cartella 5b, filza 6, doc. 36). Cfr. inoltre il commento di P. BAROCCHI, *Nota critica*, in *Gli scritti d'arte della Antologia di G.P. Vieusseux 1821-1833*, 6 voll., a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1979, VI, 28. A proposito dell'articolo di Migliarini, il direttore dell'«Antologia» – sempre attento a ponderare i diversi interventi per evitare dibattiti fra addetti ai lavori – cerca di mediare sottolineando che l'inserzione dell'articolo anonimo «sia prova dell'imparzialità colla quale intendiamo di proseguire nel nostro divisamento», parere del resto condiviso da Enrico Mayer, che riassume – per i lettori del «Kunstblatt» – i contributi dell'annata 1824 dell'«Antologia», scrivendo a proposito di Migliarini: «Wenn der Verfasser sich mit Recht gegen viele Reisebeschreiber erklärt, die sich für Kunstkenner halten, weil sie die Werkstätten einiger Künstler besucht haben, so ist doch wohl klar, daß er sich im Allgemeinen mit zuviel Heftigkeit gegen die Ausübung einer gesunden Kritik erhebt». E. MAYER, *Kunstliteratur. Antologia. Vierter Jahrgang 1824*, in «Kunstblatt», 24, 24 marzo 1825, 96.

Benvenuti, auspicando, fra l'altro, un «poco più di verità nel disegno del Gaddo, che potrebbe essere non affatto nudo»³⁵. Inoltre, avendo l'artista fuso, nella sua messinscena del testo dantesco, due momenti diversi che appartengono allo stesso canto – quello di Ugolino angosciato «che ode conficcarsi la porta della prigione» e quello della morte di Gaddo, avvenuta 4 giorni dopo – Renzi obietta che il protagonista esprimerebbe in questi due momenti due stati d'animo ben diversi tra loro che sarebbero difficilmente sintetizzabili in un'unica immagine: il dolore represso nel primo e il pathos sensibile nel secondo episodio³⁶. Mentre a proposito dei cartoni per la decorazione pittorica della stanza d'Ercole in Palazzo Pitti esposti in quest'occasione, l'anonimo critico mette in discussione la scelta del soggetto mitologico. L'affresco con le nozze di *Ercole ed Ebe* sarà sì «grandioso» e «farà epoca nella storia dell'arte», d'altra parte

[s]e qualche cosa potesse desiderarsi in sì nobile lavoro sarebbe forse la scelta d'un argomento che più interesse o più movimento svegliasse nell'animo degli spettatori; perché oggimai in pittura, come in poesia, più aggrediscono i soggetti storici, che le imitazioni mitologiche, che d'ordinario non destano in noi quell'affetto, che è ufficio nobilissimo dell'arte d'excitare, parlando non meno all'immaginazione che al cuore³⁷.

Siamo dunque in piena *querelle* a favore e contro il Romanticismo storico di cui proprio sulle pagine dell'«Antologia» si hanno numerose testimonianze (basti qui pensare alla recensione di Giuseppe Montani al sermone «antiromantico» di Vincenzo Monti)³⁸. Nell'ambito di tale controversia Migliarini rappresenta una delle punte più polemiche sul fronte

³⁵ L'opera di Benvenuti è andata dispersa, ma essa è forse identificabile attraverso un disegno preparatorio e una traduzione grafica. Cfr. FORNASARI, *Pietro Benvenuti* cit., 380. X. [A. RENZI], *Accademia delle Belle Arti. Esposizione del mese d'ottobre 1822 in occasione del Concorso triennale*, in «Antologia», VIII, 23, novembre 1822, 381. Cfr. inoltre BAROCCHI, *Nota critica* cit., 24-25.

³⁶ RENZI, *Accademia delle Belle Arti* cit., 381-382.

³⁷ RENZI, *Accademia delle Belle Arti* cit., 383.

³⁸ «Egli [scrive Vincenzo Monti a Domenico Valeriani (Milano, 24 dicembre 1825)] riferendosi alla recensione di Montani] si è messo a parlare di cosa che non intende, e confondendo stranamente l'ufficio del filosofo con quello del poeta, tira con tutti i deliranti suoi pari a distruggere, se fosse possibile, la poesia». MONTI, *Epistolario* cit., VI, 150. D'altra parte, a congratularsi con Monti è tra l'altro Giovanni Rosini che scrive (Pisa, 7 gennaio 1826): «Io [...] giustamente applaudito al Sermone antiromantico, e tra le molte cose invidiovi quell'Omero - prima fantasia del mondo.» lvi, 153.

dei conservatori che rischiano di lapidare chi – come Leopoldo Cicognara – recensisce solo tiepidamente il fondamentale *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts* (1823) di Quatremère de Quincy ammettendo – in quell'occasione, «sia pure con precauzione» – la validità di un genere romantico in arte e letteratura, come ha sottolineato Paola Barocchi³⁹.

Alle obiezioni di Renzi secondo cui la figura del Gaddo morto nell'*Ugolino* di Benvenuti dovrebbe trovarsi in stato di iniziale decomposizione, Migliarini risponde:

Bisognerebbe sapere prima precisamente che cosa voleva significarsi per verità nel disegno: una imitazione forse più fedele d'un corpo colpito dagli orrori di lunga agonia? non crediamo che lo scrittore volesse mischiarsi della correzione del disegno. Ma questa imitazione di quelle tracce, che morte come suggello imprime sopra un corpo esangue, sono evidenti segni della decomposizione, destano orrore, fan ribrezzo, e non convengono con lo stile sublime. Nel poeta, come nel pittore, niun tratto ne ricorda la presenza. E quei nudi che dispiacciono non sono qui per simbolo di miseria, e assoluta privazione d'ogni cosa? In vece di questi lo stil comico o triviale avrebbe posti dei cenci forse più intesi dal volgo⁴⁰.

Inoltre Migliarini cerca di rendere giustizia anche a Gaspare Landi, dato che nel suo *Essai* Orloff ripropone le accuse (di origini ormai remote) secondo cui il pittore piacentino, comunemente apprezzato per la vivacità del colorito, peccherebbe di scarsa originalità, valendosi perfino di composizioni altrui⁴¹. Premettendo che soltanto «artisti mediocrissimi mendicano le altrui invenzioni», Migliarini ribadisce la centralità dell'invenzione intesa come organizzazione mentale della pittura e fonte di organicità stilistica dell'opera interrogandosi:

Ma come sarà mai possibile che un uomo di genio rinunci ai primi e più vivi piaceri che apporta quella specie di creazione, quell'adunar idee sparse e spesso contrarie, quella facoltà di unirle, combinarle per produrne contrasti vicendevolmente armoniosi? Di più, dalle stesse critiche si rivela esser egli colorista distinto: or chi potrà mai offrirgli quelle combinazioni nelle quali è superiore? Forse nell'invenzione il colorito si presenta disgiunto dal chiaroscuro e dal disegno, o nella visione magica che si manifesta ad ogni compositore, nel momento dell'invenzione, si offrono partitamente le masse

³⁹ Cfr. la lettera del Cicognara (27 marzo 1824) a Gino Capponi (BAROCCHI 1975, V, 223) e il commento di P. BAROCCHI, *Nota critica*, in *Gli scritti d'arte* cit., VI, 27.

⁴⁰ MIGLIARINI, *Cenni critici* cit., 63-64.

⁴¹ ORLOFF, *Saggio sulla Storia della Pittura* cit., 81.

componenti distaccate ed anatomizzate, come a gran pena si è fatto nei trattati, per renderle più particolarmente visibili ai principianti. Per conseguenza se si presentasse al Cav. Landi una invenzione già stabilita per esser colorita, converrebbe (crediamo egli stesso) che malgrado l'impegno che vi potesse impiegare, sarebbe sempre la più mediocre delle sue opere, e quella che gli sarebbe costata più fatica: perché non dettata dal genio amico, perché non prodotta dalle proprie sensazioni, perché infine straniera del tutto a quella sensibilità che fa operare piuttosto in un modo che in un altro. Supponendo anche che questo artista potesse aver mendicato invenzioni da questo o da quello (giacché da un solo era impossibile), le sue composizioni l'attesterebbero portando l'impronta di vari stili; inevitabile manifestazione che ai nostri giorni sarebbe ben conosciuta e provata in modo da non lasciar dubbio alcuno nell'animo dei conoscitori. Intanto non solamente le composizioni eseguite, ma anche quelle tentate, e rimaste nel solo bozzetto, come spesso accade, portano costantemente in tutte le loro parti lo stile, o com'altri si esprime, il fare del loro autore, nè alcuna in verun modo se ne allontana⁴².

Nel 1834, con l'orazione *Del romanticismo nella pittura*, Migliarini si rivolgerà con argomentazioni pressoché identiche (ma questa volta senza il velo dell'anonimato) ai giovani artisti reduci dal concorso triennale dell'Accademia. Li invita a schivare le battaglie, i soggetti *troubadour* e la pittura di genere, considerandoli esercizi di illusionismo, capaci sì di attirare l'attenzione del pubblico con abbondanza di particolari decorativi e descrizioni a tratti compiaciute di violenza fisica, ma scarsamente adeguati alle esigenze morali della pittura monumentale⁴³. Particolari convergenze sul piano argomentativo sono comunque verificabili con gli scritti di Melchiorre Missirini, che lamenta negli stessi anni la proliferazione di «soggetti indegni tolti o dalle nefandità de' masnadieri, o dalle atrocità di tempi barbari, coperti d'ignoranza, di calamità, di delitti», motivo per cui invita i giovani artisti toscani a rinunciare a questi esempi «che mirano a mettere in fondo il bello, il sublime, il meraviglioso, elementi di tutte le Arti del genio»⁴⁴. Non a caso, entrambi gli autori, Missirini e Migliarini,

⁴² MIGLIARINI, *Cenni critici* cit., 68-69.

⁴³ A.M. MIGLIARINI, *Del Romanticismo nella Pittura discorso di Arcangiolo M. Migliarini Pittore Socio Professore di più Accademie detto in occasione della solenne distribuzione dei premj triennali nella I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze l'anno 1834*, Firenze, Tip. Piatti 1834. Cfr. la più recente ripubblicazione parziale dell'orazione migliariniiana in P. BAROCCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, vol. I: *Dal neoclassico ai puristi 1780-1861*, Torino, Einaudi 1998, 284.

⁴⁴ M. MISSIRINI, *Della Cappella de' Sepolcri Medicei in S. Lorenzo di Firenze e della grande Cupola sui dipinti del Commendatore Pietro Benvenuti esposizione del pr. Melchior Missirini*, Firenze, Pagni 1836², 60.

sono impegnati nella difficile impresa di sensibilizzare il pubblico per l'ultima decorazione del Benvenuti, gli affreschi laurenziani, che suscitano diverse forme di perplessità⁴⁵.

Ad ogni modo, apprezzamenti del «bel discorso» contro il Romanticismo giungono da parte dello scultore Gaetano Monti secondo cui l'opuscolo è «pieno di saggia e raziolata dottrina», capace del resto di rammentare «l'antico Migliarini, il quale benché giovane dava già di sé le più lusinghiere speranze che sarebbe divenuto un modello di buon senso e di retta sapienza»⁴⁶. Ma l'insistente polemica – con riferimento a fonti settecentesche come l'*Estratto della «Poetica» di Aristotile* di Metastasio – rivolta contro le tendenze illusionistiche nella contemporanea pittura di storia non poteva che risultare obsoleta nell'ambiente milanese⁴⁷. Lo dimostra una recensione dell'orazione, firmata da I.[gnazio] F.[umagalli], segretario dell'Accademia milanese, che scrive sulla «Biblioteca Italiana» del 1835:

grandissimo fu il numero de' pittori i quali dedicaronsi esclusivamente ad un ramo speciale d'imitazione della natura, e procacciaronsi per esso una rinomanza tale da far ricercare anche in oggi avidamente ed a caro prezzo le loro opere, ci pare di dover troncane queste obiezioni col dedurne le seguenti conseguenze. Che quando il pittore giunga ad ottenere la illusione, ha diritto all'ammirazione, qualunque sia la periferia in cui egli si aggiri, perché la illusione non si ottiene senza una naturale

⁴⁵ [A.M. MIGLIARINI], *Observations sur les peintures de la chapelle des princes dans la basilique de Saint Laurent exécutées par M. le Ch. Commandeur Pierre Benvenuti*, Florence, Bencini 1837.

⁴⁶ Lettera di Gaetano Monti (Milano, 1 agosto 1835). MAF: Cartella 5b, filza 8, doc. 81.

⁴⁷ MIGLIARINI, *Del Romanticismo* cit., 10-14. Nell'*Estratto della «Poetica» d'Aristotile e considerazioni sulla medesima* (1773), testo che venne edito solo postumamente (1795), Metastasio svolge delle importanti riflessioni sul carattere dell'illusionismo nell'arte, stabilendo la differenza tra copia ed imitazione. Con copia si intende «riprodurre con esattezza» un originale, mentre l'imitazione consiste nella ricerca di somiglianza «possibile». Scrive Metastasio in un brano citato da Migliarini all'interno della sua orazione: «se la somiglianza sola col vero decidesse dell'eccellenza della imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vesti usuali, provveduto d'una maschera colorata, e situato in qualche naturale attitudine, potrebbe giungere (come spesso è avvenuto) ad ingannar gli spettatori, sino al segno d'esser creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perché può cagionar questa illusione, si lascerebbe d'infinito spazio indietro tutto il merito di quanto il greco scarpello ha mai saputo produrre di più portentoso e sublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l'arte di questo o quel gran poeta giunge a produrre illusione, facendo che gli spettatori o ascoltanti prendano il falso per vero: ma questa è una mera figura rettorica, molto da Virgilio lodevolmente impiegata [...].» P. METASTASIO, *Tutte le Opere*, 5 voll., a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-54, II (1947), 982-987.

disposizione, con una superficiale coltura, senza lungo esercizio, e senza aver superato non lievi difficoltà; che la qualità de' soggetti da trattarsi, ridotta a minimi termini la quistione, non deve imputarsi all'esecutore, ma bensì al committente; che non esiste a nostro avviso il pericolo di una innovazione sovvertitrice di ogni legge in fatto di arte, dall'autore distinta col nome di *Romanticismo*, la quale minacci di distruggere ogni buona disciplina, perché egli è soltanto coll'operare male che s'intaccano i fondamentali principj dell'arte, e ciò ebbe luogo in tutti i tempi; finalmente che il consiglio che si deve dare ai giovani studiosi sia quello d'interrogare prima di tutto le loro forze e le loro inclinazioni, e quando queste prepotentemente li chiamano ad imitare piuttosto una vacca di Paul Potter che i sublimi concetti di Raffaello, seguano pure il loro istinto e procurino i modi con che perfezionarlo sia collo studio sulla natura, sia cogli esemplari più famosi, a qualunque scuola essi appartengano⁴⁸.

Il dibattito provocato dall'orazione migliariniiana va dunque spostato verso problemi di carattere più istituzionale: sin dai primi dell'Ottocento i segretari dell'Accademia fiorentina hanno dimostrato una buona dose di pragmatismo tenendo presenti gli sviluppi del mercato d'arte in cui gli stessi loro allievi dovevano inserirsi. Ciò comporta un parziale abbandono delle gerarchie dei generi dettate dalla tradizione classicista: ognuno, a seconda delle proprie predisposizioni, potrà trovare la sua strada – un principio più liberale dell'educazione che anche a Firenze è vivacemente dibattuto, se pensiamo alle proposte di riforma del sistema accademico fiorentino che Antonio Benci formula sulle pagine dell'«Antologia» (1825) auspicando non solo un accesso più libero a tale sistema, ma anche un significativo aumento della varietà di opere prodotte dagli allievi⁴⁹.

Visto dunque nel contesto di un'accademia fortemente bersagliata dalle critiche, incapace di reggere il passo con altre istituzioni italiane più sensibili alle innovazioni e all'inserimento degli allievi sul mercato, rimane da constatare che il *pamphlet* migliariniiano contro il Romanticismo rappresenta, insieme agli scritti di altri fedelissimi benvenutiani come Missirini, la difesa di un sistema didattico-istituzionale ormai in crisi, ma di cui il Nostro – in quanto aspirante successore del Regio antiquario – risulta un

⁴⁸ I. F. [I. FUMAGALLI], *Del romanticismo nella pittura. Discorso di Arcangiolo M. MIGLIARINI, pittore, socio professore di più accademie, detto in occasione della solenne distribuzione dei premj triennali nell'I. e R. Accademia delle belle arti in Firenze l'anno 1834. - Firenze, 1834, dalla stamperia Piatti*, in «Biblioteca Italiana», LXXVIII, aprile-giugno 1835, 103.

⁴⁹ A. BENCI, *Intorno alle scuole ed accademie delle belle arti, ed alla nuova dipintura di FRANCESCO NINI nella cappella del poggio imperiale, fuori le mura di Firenze. ANTONIO BENCI al professore Scattani*, in «Antologia», XVII, 50, febbraio 1825, 34-52.

elemento vitale⁵⁰. Con scarso successo il designato successore dello Zannoni sta cercando di seguire le tracce del Regio Antiquario, che rivestiva un ruolo fortemente propositivo all'interno della cultura artistica toscana⁵¹. Le sue «semplici, ma severe parole d'ammonizione» rimangono pressoché inascoltate da parte dei giovani artisti, forse sono destinate soltanto alla direzione delle Gallerie dato che il 13 marzo 1835 Migliarini viene nominato «Aggregato provvisorio alla Galleria delle Statue per gli Oggetti di Antichità», titolo che soltanto nel 1841 sarà trasformato in quello (equivalente al «Regio Antiquario») di «Conservatore degli oggetti di Antichità»⁵².

Ad ogni modo, il suo discorso contro il Romanticismo, rivolto innanzitutto ai pittori, tocca il problema della scultura soltanto in forma di *boutade* quando esorta:

O voi che i marmi animate, credete dovere per gran tempo avere a norma ed esempio i Greci maestri? Oh se un buon genio non difende i confini dell'arte vostra, sarete costretti a scolpire le statue eroiche in soprabito, col cappello tricuspide, e cogli stivali⁵³.

Da una relazione manoscritta, databile al 1860 circa, veniamo inoltre a conoscenza della sua indignazione di fronte ad un'altra «vergognosa» vicenda, avvenuta il 4 maggio 1840: la celebre lezione del gobbo, quando Lorenzo Bartolini introdusse nell'aula del nudo un modello deforme invitando i propri allievi a studiarlo in vista di modellare un rilievo con *Esopo che medita le sue favole*.

⁵⁰ Infatti, negli stessi anni l'abate Missirini ribadisce (ancora una volta) il ruolo storico di Benvenuti quale «potente institutore» della pittura moderna in Toscana. M. MISSIRINI, *Quadro delle arti toscane*, in «Biblioteca Italiana», LXXXI, gennaio-marzo 1836, 12 e 15.

⁵¹ Testimonianze della stima di cui godeva Zannoni presso gli artisti e letterati fiorentini sono tra l'altro la dedica della versione de *I Sette a Tebe* (1816) di Giovanni Battista Niccolini, oppure il necrologio di Niccolò Tommaseo (K.X.Y., *Cav. G. B. Zannoni*, in «Antologia», XLVII, 140, agosto 1832, 91) che esalta i valori umani e la scarsa propensione alla «pedanteria» da parte del defunto. Per il ruolo di consulente che l'antiquario riveste nell'ideazione dei programmi iconografici della Stanza d'Ercole e della Cupola di San Lorenzo, cfr. FURNASARI, *Pietro Benvenuti* cit., 277 e 340.

⁵² MIGLIARINI, *Del Romanticismo* cit., 4. Le coincidenze di scritti 'impegnati' e promozioni all'interno delle istituzioni fiorentine non sono comunque isolate, basti qui ricordare che alcuni mesi prima dell'articolo anonimo apparso sull'«Antologia», il 7 settembre 1823, Migliarini viene eletto professore (di pittura in prima classe) presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Cfr. *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Olschki 2000, 218, e NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini: i suoi tempi, i suoi amici* cit., 26.

⁵³ MIGLIARINI, *Del Romanticismo* cit., 9.

Dopo la morte del Prof. Ricci, alla di cui scuola si formò il bravo Pampaloni, e diversi altri scultori, fu posto Maestro un tale che profanò quella istituzione, deviando la gioventù dal buon sentiero ed osando perfino a copiare i Gobbi dal vero, e mille altre stravaganze vergognose a ripetersi. I giornali ed i libelli di ogni nazione ne parlarono meravigliati, come nella savia Firenze si tollerassero tali aberrazioni inaudite. Alla morte di costui al prelodato Costoli essendo affidata la scuola, ei ebbe – questo è il caso di dire – a sgobbar molto per ricondurre la gioventù verso il buon gusto, e ne ha ottenuto esito felicissimo. Il suo ritratto un giorno verrà ricercato dalla posterità, quando sarà apprezzata quella pagina oscura, al suo vero valore⁵⁴.

La provocazione con la quale Bartolini intendeva scuotere lo stesso *establishment* accademico, che a Firenze per molti anni gli aveva negato il dovuto riconoscimento, suscitava naturalmente un coro di perplessità da gran parte della pubblicistica italiana. Conosciamo le reazioni dell'ambiente accademico romano attraverso una testimonianza dello spagnolo Antonio Solá (1787-1861) – uno degli scultori le cui vicende artistiche si muovevano «nel più stretto ambito thorvaldseniano», nonché direttore dal 1838 al 1840 dell'Accademia di San Luca⁵⁵. All'insorgere della polemica Solá scrive all'amico Migliarini:

Il Diario di Roma di sabato 13 corrente mese, ci dà un articolo di Belle Arti sopra un Bassorilievo, che si dice essere stato esposto alla Pubblica esposizione di Firenze, vi accludo il detto articolo, il quale fa opposizione alla nuova scoperta del Professore di Scultura di Firenze. Moltissime persone dubitavano della realtà di una pazzia simile, ma quando ne hanno avuto la certezza per lettere venute da Firenze, e per persone che lo avevano veduto, non hanno potuto trattenere il risso. La cosa si è messa nel più gran ridicolo in tutte le società di persone di senno, e di artisti e se vi avesse da raccontare parte dei [...] detti graziosi, che si son fatti sopra un'idea così ridicola, vi vorrebbe molto. Non tacerò per altro qualche d'una che ne ho intesa. Si è voluto fingere che tutti li gobbi di Roma inteso l'anunzio del Professore di Firenze (cioè

⁵⁴ Pubblicata in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*. Catalogo della mostra a cura di S. Pinto, Firenze, Centro Di 1972, 193.

⁵⁵ Cfr. C. BROOK, *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 68, 1999, 17-30. Cfr. inoltre E. DI MAJO in *Maestri di Roma* cit., 413-415 e A. RIERA I MORA, *El celo de Antoni Solá en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán*, in *Correspondencia e integración de las artes*, 2 voll., a cura di I. Coloma Martín, J.A. Sánchez López, Málaga, Departamento de Historia del Arte, 2003-2004, II (2004), 489-499. Il giorno 13 settembre 1829 Solá viene eletto professore all'Accademia di Belle Arti a Firenze, motivo per cui egli segue con viva partecipazione le vicende didattiche fiorentine. Cfr. *Città accademiche del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Clueb 2000, 302.

il Maestro) di Scultura, che dichiarava, che anche loro son belli, si sono adunati per mettersi d'accordo e decidere se di oggi in avanti sarà bene di portare la gobba scoperta per far goder meglio le loro bellezza, e a pluralità di voti si son dicisi per il sì. In seguito è nato un dubbio à quelli, che hanno la gobba avanti e dietro, quale delle due gobbe devono portare scoperte. L'adunanza si è trovata imbarazzata a dare una risposta, non potendo decidere quale delle due gobbe presenti più bellezza. In tal conflitto si è risoluto scrivere al Maestro di Scultura di Firenze, per sapere quale delle due gobbe crede possa presentare delle parti più graziose, più incantatrici, più armoniche in fine più belle, se quella d'avanti o pur di dietro. Si spetta la risposta con ansietà. È pur possibile caro amico, che nel 1841 si soffrano in Firenze tali pazzie e spropositi, e che al suo autore se vi abbia della considerazione dice bene l'articolo che vi accludo, che per abbagliare la gente, bisogna sortire del ordinario, sia nelle virtù, sia nei vizi, basta far del chiasso. Così ha fatto sempre il Maestro di Firenze e li è andato bene, cosa che non fa onore alla Civiltà, e buon senso della Città⁵⁶.

A giudicare dall'orazione, di contenuto strettamente classicista, *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro belle opere d'arte*, che lo stesso Solá espone nel 1836, possiamo avere conferma del fatto che l'erudito fiorentino condividesse pienamente le posizioni dello scultore spagnolo⁵⁷. Ma questa volta, invece di inserirsi nel dibattito estetico, come farà l'amico Nicola Monti, Migliarini interviene indirettamente presentando – con l'americano Hiram Powers – una biografia d'artista costruita intorno al *topos* del genio naturale cresciuto lontano dalle civiltà classiche (e naturalmente dalle possibili «deviazioni» bartoliniane di quella civiltà)⁵⁸. Esce, dunque, sul «Giornale Arcadico» (rivista che più di tutte rappresenta gli interessi eruditi e il gusto artistico dell'antiquario fiorentino), l'articolo (1840) dedicato alla ritrattistica del giovane scultore da poco arrivato a Firenze⁵⁹. Dalle fonti apprendiamo

⁵⁶ Lettera di Antonio Solá (Roma, s.d. [1841]). MAF: Cartella 5b, filza 10, doc. 12.

⁵⁷ Cfr. BROOK, *Storia di una presenza* cit., 26.

⁵⁸ Cfr. la scelta antologica, a cura di Ettore Spalletti, dei numerosi interventi di Domenico Zanelli, Lorenzo Bartolini, Nicola Monti, Melchiorre Missirini e Ferdinando Ranalli in *Lorenzo Bartolini: mostra delle attività di tutela*. Catalogo della mostra a cura di S. Pinto, Firenze, Centro Di 1978, 135-144.

⁵⁹ A.M. MIGLIARINI, *Il giovane sig. Hiram Powers, scultore americano*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», LXXXV, ottobre-dicembre 1840, 344-352. Secondo Richard P. Wunder Powers è presente alle esposizioni accademiche fiorentine a partire dal 1839, quando espone i ritratti di John Quincy Adams (1837), Charles Lowell (1839; distrutto), Loammi Baldwin (1837) e Daniel Webster (1836). Resta da constatare che prima dello scritto di Migliarini le sue opere non suscitano alcun riscontro da parte della critica. R.P. WUNDER, *Hiram Powers Vermont Sculptor, 1805-1873*, 2 voll., Newark, University of Delaware Press, London-Toronto, Associated

che l'antiquario si vale della collaborazione del dantista Richard Henry Wilde, che fornisce le indispensabili notizie biografiche sull'artista suo conazionale e che traduce l'articolo in seguito per una rivista newyorkese⁶⁰. L'intento è quello di affermare sul mercato e nelle istituzioni accademiche, dopo il più italianizzato Greenough, un altro scultore nordamericano, e le reazioni da parte della critica e dei collezionisti lasciano intendere che la strategia sarà coronata di successo⁶¹. Il pubblico rimane infatti affascinato dalle opere di Powers che spiccano per la morbidezza del modellato e le descrizioni a tratti virtuosistiche delle imperfezioni epidermiche (una forma di analisi descrittiva impostagli, come vuole l'aneddoto, dalla stessa committenza), mentre l'insieme risulta allo stesso momento rassicurante, perché fedele nei confronti delle forme tradizionali del busto togato e dell'erma⁶².

University Presses 1991, II, 15-19, 68 e 104-106. Per le vicende biografiche di Powers con particolare riferimento all'ambiente fiorentino, cfr. *Hiram Powers a Firenze – Mostra documentaria in occasione del bicentenario della nascita*. Catalogo della mostra a cura di K. Gajaja, Firenze, Polistampa, 2005.

⁶⁰ A.M. MIGLIARINI, *Powers, the Sculptor*, in «The Knickerbocker, New York Monthly Magazine», XVIII, dicembre 1841, 523-529. Fra le carte di Migliarini si trova infatti, un breve dossier con delle informazioni biografiche su Powers, scritto da Wilde (MAF: cartella 9, filza 7, inserto 1) e una lettera in cui questi ringrazia Migliarini dell'articolo porgendo qualche piccolo suggerimento di modifica «per rispetto alla verità» (Firenze, 29 settembre 1840). Dalla monografia di Richard P. Wunder emerge inoltre che Powers aveva iniziato (senza una specifica commissione e probabilmente per ringraziare il suo benefattore) un ritratto in rilievo del poeta, opera che è rimasta incompiuta dopo la morte di Wilde. WUNDER, *Hiram Powers cit.*, II, 108-109. Per la figura dello scrittore americano nel contesto del ritrovato ritratto di Dante scoperto nel palazzo del Podestà, cfr. P. BAROCCHI, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà - Dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia: Firenze 1820-1920*, Scuola Normale Superiore di Pisa 1985, 151-178.

⁶¹ Fra gli ammiratori di Powers risultano Gino Capponi (cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Gino Capponi alle soglie dell'arte*, in «Rassegna storica toscana», XXVI, 1, gennaio-giugno 1980, 59 e 62-63) e soprattutto Anatoli Demidoff (cfr. E. SPALLETTI, *La collezione moderna di Anatolio Demidoff*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di L. Tonini, Firenze, Olschki 1996, 212-214). Nel settembre 1841 – grazie ai voti di Emilio Santarelli, Luigi Pampaloni, Francesco Pozzi ed Emilio Demi – Powers sarà inoltre eletto professore all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Cfr. S.E. CRANE, *White silence: Greenough, Powers and Crawford American Sculptors in Nineteenth-Century Italy*, University of Miami Press 1972, 198.

⁶² Cfr. CRANE, *White silence cit.*, 169-170. Per le reazioni della critica, cfr. innanzitutto i commenti di Domenico Tanzini (meglio noto con lo pseudonimo A.M. IZUNNIA), *Sui principali oggetti di pittura e scultura esposti alle Belle Arti. Lettera di Ant. M. Izunnia al pittore Antonio Digerini di Pietrasanta*, in «Giornale del Commercio», III, 44, 28 ottobre 1840, 175 e di P. SELVATICO ESTENSE, *Sull'arte moderna in Firenze*, in «Rivista Europea», 1843, II, 3, 222.

Più che una vera riforma didattica, l'episodio del gobbo rappresenta un consistente indebolimento dell'«impero» di Benvenuti (e del suo clan), che durò circa quarant'anni fino alla morte del maestro aretino nel 1844⁶³. Sebbene continui a risultare fra i consiglieri accademici, anche Migliarini tende a staccarsi nei successivi due decenni dagli ambienti culturali legati all'Accademia, mentre restano i rapporti d'amicizia, alimentati per lo più da comuni interessi eruditi e collezionistici, con alcune personalità emergenti: gli scultori Vincenzo Consani ed Emilio Santarelli⁶⁴. Il biografo di Consani (Enrico Ridolfi) ricorda infatti, a proposito dell'erma di Migliarini da lui scolpita (1858), che l'antiquario lo aveva introdotto allo studio della numismatica essendogli stato «cortese amico»⁶⁵. Più frequenti, ma purtroppo scarsamente documentati, sono gli incontri con Emilio Santarelli, che consulta Migliarini per questioni di iconografia e soprattutto nelle vesti di esperto michelangiolesco⁶⁶. Nel giugno 1847 il comune amico Antonio Salvagnoli si era rivolto proprio a Migliarini chiedendogli di scrivere un articolo sulla raccolta Santarelli in occasione della donazione alle collezioni pubbliche di un disegno che i conoscitori riferivano all'appena scoperto cenacolo di Foligno⁶⁷. Lo scritto (appendi-

⁶³ Cfr. C. DEL BRAVO, *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*. Catalogo della mostra a cura di C. Del Bravo, Firenze, Olschki 1971, 9. Oltre a Pietro Benvenuti pare che Migliarini fosse particolarmente legato a suo fratello Nicola. Ad esempio nel 1843 l'antiquario pubblica una recensione dell'opera di Girolamo Calvi *Della Norma che per dipingere le ombre, deve dedursi dalle osservazioni fisiche* (1842) richiestagli proprio da Nicola. Cfr. G.V. [A.M. MIGLIARINI], *Del colorito nei dipinti*, in «Giornale del Commercio, delle Arti, Manifatture, Varietà ed Avvisi», VI, 43, 25 ottobre 1843, 173.

⁶⁴ Per due volte, nel 29 novembre 1849 e nel 7 settembre 1851, egli sarà eletto consigliere dell'Accademia. Cfr. *Gli accademici del disegno. Elenco cronologico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Olschki 1998, 206.

⁶⁵ E. RIDOLFI, *Della vita e delle opere di Vincenzo Consani scultore cenni del prof. Enrico Ridolfi letti nella R. Accademia lucchese il 5 marzo 1888*, Lucca, Giusti 1888, 16-17. Cfr. C. NUZZI in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*. Catalogo della mostra a cura di S. Pinto, Firenze, Centro Di 1972, 44. Nel 1876 l'erma entrò a far parte delle collezioni pubbliche «quando sembrò doveroso acquistare la memoria di “un uomo che spoglio affatto da ogni ambizione, buono e cortese con tutti” [Atti dell'acquisto] aveva trascorso la maggior parte della vita nell'ordinare ed illustrare le ricche e svariate collezioni affidate alla sua custodia». Cfr. la tesi, ricca di materiali documentari provenienti dagli archivi dello scultore, di L. BASSIGNANA, *Vincenzo Consani scultore (1818-1887)*, tesi di laurea Università di Firenze, relatore: Carlo Del Bravo, a.a. 1988-89, 72.

⁶⁶ Cfr. la lettera di Migliarini a Emilio Santarelli (s.l. [Firenze], 20 gennaio 1849), RP: busta 311.62.

⁶⁷ Per il disegno di collezione Santarelli, cfr. P. SELVATICO, *Di un dipinto a fresco di Raffaello da Urbino nel convento già delle monache di Sani Onofrio in Firenze* (1845), in *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbèra 1859, 55-56.

ce I), destinato con molta probabilità al «Giornale del Commercio», ma rimasto inedito per motivi ignoti, non riguardava comunque la collezione Santarelli in particolare, quanto piuttosto gli obiettivi del collezionismo di grafica e il significato dei singoli generi disegnativi nell'ambito delle varie fasi del processo creativo. L'occasione permette all'antiquario di far tesoro delle proprie esperienze giovanili e, infatti, nell'esporre le caratteristiche di schizzi, studi e cartoni, quando Migliarini si sofferma con particolare attenzione sugli schizzi (che definisce «primi embrioni del pensiero»), traspaiono le vicende dell'«Accademia de' Pensieri» e la frequentazione di abili improvvisatori come Sabatelli e Pinelli:

Poichè considerandoli attentamente, via via si van' riconoscendo le vaghe immagini, che in quell'istante, gli si aggiravano lusinghiere alla fervida immaginazione; divenute quindi per magistero gradatamente corporee, e confidate con sollecitudine alla carta, quai germin da fecondere. E quella rapidità istessa, ch'è il principio del fuoco che vedesi scintillare nelle prime linee, vi fan ravvisare le traccie dei movimenti dell'anima, e se ne calcola la forza e la fecondità. Lo studio di questi saggi delineati di primo slancio, da coloro che natura si compiacque di dotare generosamente, ovvero, si distinsero in ispecial modo nella scienza della composizione; sono di grande utilità agli artisti, e d'incremento all'ansietà degli appassionati amatori⁶⁸.

Ma è bene sottolineare che affermazioni del genere – alimentate dal culto settecentesco del genio e dell'immaginazione (Bettinelli) – sono in questi anni ormai ampiamente superate: basti pensare alle polemiche di Pietro Selvatico contro il rapido schizzo a penna, cui si contrappone l'idea – attribuita ai pittori quattrocenteschi – del disegno inteso come laboriosa ed accurata appropriazione del vero⁶⁹.

Nel 1860, durante la sua brevissima direzione *ad interim* delle Gallerie fiorentine, Migliarini si opporrà alla richiesta avanzata dalla ditta Alinari, la quale seguendo l'esempio del fotografo parigino Adolphe Braun chiede il permesso di riprodurre in fotografia le opere più celebri degli Uffizi (appendice II)⁷⁰. Al di là delle obiezioni di natura estetica, fortemente dibattute in quegli anni, l'antiquario avverte innanzitutto il pericolo che le arti del disegno possano essere omologate dal progresso tecnico e

quindi risultare inutili⁷¹. Infatti le riproduzioni fotografiche mettono in crisi i tradizionali sistemi di copia e traduzione grafica dei capolavori, e a Firenze vi è in questo momento un esercito di copisti ed incisori che vivono del loro mestiere grazie anche alla presenza dei viaggiatori stranieri. Sul «Bullettino delle arti del disegno» leggiamo a proposito dell'*Industria e commercio di opere d'arte in Toscana* (febbraio 1858):

ciò che forma ora tra noi il principale lavoro di pittura sono le moltissime copie che ogni dì si fanno dei capolavori dei Maestri antichi. È vero che questa è, in gran parte, produzione materiale e meccanica, ma dal lato economico torna utile a molti, e quindi vuolsi tenere in non lieve conto. Per dare un'idea del guadagno che si fa sulle copie diremo che la sola Madonna della Seggiola di Raffaello produce ogni anno un utile di scudi 2000 ripartiti tra una ventina di artisti, e intagliatori e doratori di cornici. Così accade di molti altri quadri di Raffaello, di Tiziano, di Andrea del Sarto, del Murillo, di Carlo Dolci ec. ec., che continuamente si copiano e si vendono. E spesso da una buona copia eseguita sull'originale si traggono moltissime altre ricopie. Onde prendendo il numero inferiore delle copie che ogni anno escono dallo Stato si può con sicurezza affermare che non sono mai meno di mille. Quasi tutte si spediscono fuori ornate di cornici spesso ricche, talvolta ricchissime. Dando il prezzo medio di scudi 50 a ogni copia, comprese le spese accessorie, abbiamo nella sola città di Firenze un introito di 50 mila scudi prodotti da questa sola industria: somma che facilmente si eleva a 60 mila scudi aggiungendovi i disegni, le miniature, le incisioni, le riproduzioni in fotografia⁷².

Ma sono infine anche motivazioni di natura qualitativa a giustificare la decisione del direttore delle Gallerie fiorentine, che sottolinea «come la riuscita in fotografia, specialmente delle pitture sia sempre fallace e d'incerto esito» e i commenti della stampa nei confronti dell'album *Ricordi fotografici degli Artisti contemporanei in Toscana* (Firenze, 1857) sembrano dargli ragione, dal momento che «solo l'*Amor mendicante* [una scultura di Ulisse Cambi] è riprodotto con sufficiente chiarezza»⁷³.

⁷¹ Per il dibattito relativi all'applicazione della fotografia, cfr. C. MIGLIORINI, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in «[Archivio] F[otografico] I[oscano]», X, 19, 1994, 43-51; e T. SERENA, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1997, 1, 75-96.

⁷² *Industria e commercio di opere d'arte in Toscana*, «Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», anno 2, volume 3, fascicolo 14, febbraio 1858, 153-154.

⁷³ «Lodevole oltre ogni dire è il pensiero da cui fu mossa quest'opera artistica, e noi le desideriamo e felicità e lunga vita, e incoraggiamenti da tutti gli amatori delle Arti; e crediamo che troverà favore nel pubblico se nelle fotografie sarà usata in appresso tutta la ~~Industria~~ ~~commerciale~~ e bene riprodurre e far gustare le bellezze degli originali».

⁶⁸ Cfr. appendice I.

⁶⁹ Cfr. P. SELVATICO ESTENSE, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano pensieri di Pietro Selvatico*, Padova, Tip. del Seminario 1842, 60.

⁷⁰ Cfr. M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione – La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920. Catalogo della mostra a cura di W. Settlemilli e E. Zevi*, Firenze, Alinari 1977, 117.

Ma tornando all'articolo tardo dell'«Art Journal» citato all'inizio di questo studio, è opportuno ricordare che anche in quest'occasione Migliarini aggiunge ai ricordi della gioventù di un pittore neoclassico un *Advice to those who intend to dedicate themselves to the Fine Arts*, nel quale ribadisce le proprie convinzioni critiche, raccomandando non solo di evitare il costume contemporaneo nei monumenti pubblici, oppure l'uso della fotografia che renderebbe ormai inutile la ritrattistica. Seguono alcune osservazioni polemiche nei confronti dei concorsi nazionali che definisce un «system of injurious patronage», osservazioni che vanno ricollegate alla lettera circostanziata (18 dicembre 1862) con la quale Migliarini risponde all'invito del segretario dell'Accademia fiorentina, Niccolò Antinori, che invita gli accademici a riunirsi per nominare un commissario rappresentante dell'istituzione fiorentina nel concorso per la facciata di Santa Maria del Fiore. Innanzitutto, scrive Migliarini,

questo programma non essendo nuovo, deve giudicarsi illegale; mentre tutti sanno che vi fu già una Società, sotto la presidenza del Sovrano in allora regnante. E per commissione superiore, fu concepito da un architetto della nostra Accademia un progetto. Non essendo permesso di esternare il suo voto ad un pittore, riferisco il risultato preso dai scritti, e dalle stampe. Piacque molto quel progetto, e fu approvato da molte Accademie, e da molti Artisti cogniti⁷⁴.

Al di là delle vicende (ormai ben indagate) della facciata di Santa Maria del Fiore, Migliarini cita altri due esempi di concorsi a livello nazionale il cui esito dovette creare non poche perplessità da parte degli osservatori: quello genovese per il monumento a Colombo, svoltosi negli anni ormai lontani del 1845 e 1846, ma inaugurato nello stesso anno 1862, e poi quello fiorentino del 1860⁷⁵. Pur non essendo mai stato tra

il che a noi e ad altri non parve pienamente conseguito in questo primo fascicolo nel quale solo l'*Amor mendicante* è riprodotto con sufficiente chiarezza.» *Ricordi fotografici*, in «Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», anno 2, volume 3, fascicolo 13, gennaio 1858, 75.

⁷⁴ Minuta di Migliarini (Firenze, 18 dicembre 1862) in risposta alla lettera di Niccolò Antinori (Firenze, 11 dicembre 1862: MAF: Cartella 5a, filza 13, doc. 3). Cfr. inoltre MIGLIARINI, *The Revival* cit., 86-87.

⁷⁵ Per quanto riguarda i vari concorsi per la facciata di Santa Maria del Fiore, cfr. E. SETTESOLDI, *Le facciate di Santa Maria del Fiore*, in *Due granduchi, tre re e una facciata*. Catalogo della mostra, a cura di L. Zanghieri, D. Palterer, Firenze, Alinari 1987, 11-48. Invece le vicende del concorso genovese per il monumento a Colombo non erano affatto trasparenti e Migliarini, in quanto amico di ben due commissari (Gastano Monti e Luigi Sabatelli, entrambi dissociatisi dal giudizio degli altri commissari), conosceva senza dubbio i meccanismi dell'assegnazione. Per il progetto architettonico,

il favorito della corte lorenesse, egli si rivela un uomo dell'*ancien régime* naturalmente riluttante ad accettare le conseguenze che l'Unità d'Italia aveva provocato nell'ambito delle politiche culturali. Ciò emerge con particolare chiarezza da una lettera a Giorgio Mignaty, il restauratore di origini greche (nonché compagno di affari dell'antiquario) e a sua moglie Margherita (12 agosto 1858), documento particolarmente eloquente per comprendere le sue perplessità:

l'industria non fu mai tanto decantata, quanto ai nostri giorni; e cento fogli di carta, non sarebbero sufficienti per annoverare tutti i generi d'industria, lodevoli o biasimevoli che possano dirsi, e tutti gli seguaci di questa Signora, pescano nella Folla, per rintracciare qualche nuova industria. Anzi l'avverto di non farsi sentire in città, per leggere questa lettera, perchè al solo nome, ciascuno vorrà averne una copia. Perchè questa seducente Signora, porta dei quattrini, e a grado a grado, conduce a quel gran Signorone, che non ho mai veduto in casa mia, e neppur le fui mai presentato, e che con parola sonora si chiama Milione. Per conseguenza, Industria e Milioni sono divenute voci di moda, quando? Nel tempo che secondo il mio corto osservare, non vidi pur mai le borse, tanto grinzose e vuote! Sarà il progresso che conduce a queste cose, a maggior gloria del Genere Umano; e sarà la mia educazione dell'altro secolo che non me le fa comprendere⁷⁶.

Inoltre, fra gli appunti delle lezioni all'Istituto di Studi Superiori (successivi al 1860), l'anziano professore fa un bilancio alquanto pessimistico della propria esperienza accademica, interrogandosi:

È lecito a ciascuno il dimandare: d'onde vengono tante dissenzioni, contro i professori di pittura e scoltura? A colpo d'occhio, si risponderà; assai più dalle accademie, ad altri circoli d'Italia, che d'altrove; si levarono alte grida, contro l'insegnamento delle Arti Belle. Fui presente, fin dal principio, allorchando si sparsero queste semenze; viddi nascerne i germi, ed infelicemente abortirne i frutti; mi assordirono i clamori, e non essendo nel caso di oppormi; credei prudente il pormi in disparte: dove mi divertì lo spettacolo di tanti progetti, creduti miglioramenti certissimi, dettati con

Invece dello scultore fiorentino (ed amico di Migliarini) Aristodemo Costoli, vinse l'«ornatista» genovese Michele Canzio, mentre Lorenzo Bartolini – senza nemmeno aver presentato un bozzetto – era stato invitato ad eseguire la figura principale. Cfr. F. SIRONI, *Colombo, otto scultori e un piedistallo*, in «Studi di storia delle arti», V, 1983-1985, 329-347; e Id., *Il monumento a Cristoforo Colombo*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, a cura di E. Parma Armani, M. C. Galassi, Campomorone (Genova), Pagano 1988, 344-347; cfr. inoltre B. MATUCCI, *Aristodemo Costoli. «Religiosa Poesia» nella scultura dell'Ottocento*, Firenze, Olschki 2003, 59-61, 91.

⁷⁶ Lettera di Migliarini a Giorgio Mignaty (Firenze, 12 agosto 1858). BNCF: *Carteggi Vari* 198.156. Per la posizione di Migliarini nei confronti della corte granducale, cfr. le osservazioni in NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo* cit., 458.

serietà da scrittori da trivio, o periodici spudorati. Ed i ciarlioni scorgendo, che il frutto consisteva in parole, osarono mischiarsi in questa disputa, fulminando precetti senza fine, e per poco che non fosse subissato il senso commune; se la politica (altra malattia contagiosa), non avesse rivolte tutte le menti, verso le sue faccende⁷⁷.

Pur standosene in «disparte» rispetto alle vicende dell'Accademia, Migliarini continua nonostante l'età avanzata ad impegnarsi in progetti importanti: basti qui pensare alla facciata di Santa Croce (1858), di cui redige, insieme allo scultore Aristodemo Costoli, il programma decorativo, mentre nell'aprile 1861 gli stessi due professori fiorentini risultano fra i commissari di un concorso di scultura d'alabastro organizzato a Volterra⁷⁸ e destinato a «promuovere l'amore di una liberal disciplina, per cui va celebre nel mondo il nome italiano, e darle nel tempo stesso qualche impulso fra noi»⁷⁹.

3. *L'antiquario fra istituzioni, collezionismo e mercato*

In una missiva indirizzata ad un giovane collega (evidentemente egittologo), l'anziano Migliarini deve constatare (intorno al 1863) un bilancio quasi fallimentare dell'impatto che le sue ricerche hanno avuto nella cultura italiana.

Ho abbandonati gli studj egiziani, perchè veruno voleva leggerli, m'invitavano i forestieri a spedirli oltra monti. Ma non volevo dimostrare pubblicamente questo sconcio, di dimandar l'elemosina. Mi sono occupato degli Etruschi, veruno vi si volta

⁷⁷ Manoscritto intitolato *Lezione di Pittura opportuna all'ordine del giorno* (destinato all'insegnamento presso l'Istituto di Studi Superiori a Firenze), dopo 1860. MAE. Cartella 8, filza 2, inserto 7, documento 32, c.1.

⁷⁸ Cfr. M. MAFFIOLI, *La facciata di Santa Croce: storia di un cantiere*, in *Santa Croce nell'800*. Catalogo della mostra, Firenze, Alinari 1986, 64. Da questo studio emerge anche il ruolo di Francis John Sloane, l'imprenditore inglese ed amico di Migliarini residente nell'ex villa Medicea di Careggi, che garantisce la realizzazione dell'impresa con un finanziamento alquanto generoso. Poco prima dell'inaugurazione della facciata Migliarini pubblicherà un saggio sugli affreschi di Giotto il cui restauro si stava concludendo nello stesso periodo. A.M. MIGLIARINI, *Cenni sopra alcune opere parietali eseguite da Giotto nell'insigne Basilica di Santa Croce in Firenze*, in «La Nazione», 6-7 aprile 1863. Cfr. C. DANTI, *Gli interventi ottocenteschi alle pitture murali di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi*, in *Santa Croce nell'800* cit., 205-210.

⁷⁹ Cfr. A. VITI, *Avviso*, Volterra, Sborgi 1861.

per interessarvisi, tutti sieguono il Lanzi senza muovere un passo, e non comprendere il vero spirito, che non è il meccanismo⁸⁰.

In effetti, la pubblicazione spesso frammentaria, a volte mancata oppure fortemente ritardata di alcuni fra i suoi lavori più importanti giustifica questo suo rammarico di non essere riuscito ad incidere nei dibattiti eruditi della Restaurazione⁸¹. Infatti, a distanza di pochi anni dal suo ingresso in Galleria, a Roma viene fondato il Museo Gregoriano Etrusco (1837), mentre a Londra i fratelli Campanari inaugurano un'esposizione fortemente suggestiva ricostruendo l'interno di una tomba etrusca per esporvi i reperti da loro offerti in vendita. È stata sottolineata l'importanza di quest'ultima iniziativa che resterà, secondo Giovanni Colonna, «ineguagliata negli annali dell'etruscologia fino alla grande mostra del 1955-56», proprio perché provoca una specie di «etruscomania» presso i viaggiatori britannici, i quali, armati dei loro rispettivi *handbooks*, saranno dediti alla scoperta dell'antica civiltà e del paesaggio culturale toscano nelle sue stratificazioni culturali⁸². Entrando nelle Gallerie fiorentine, le aspettative degli studiosi ed amatori stranieri saranno invece deluse – ciò emerge con chiarezza dal resoconto di George Dennis, che commenta nel suo *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1848):

The Tuscan Government has not availed itself of the opportunity it possesses of forming the finest collection of Etruscan antiquities in the world. Most of the articles discovered in the Duchy pass into foreign countries, – little or nothing finds its way to Florence. With this apathy on the part of the Government, the collection of vases cannot be expected to be extensive or remarkably choice. Yet it is characteristic. Most of the Etruscan sites within the limits of Tuscany are here represented by their pottery; and there are even some good vases from other districts of Italy; partly, I believe, collected, of old, by those princely patrons of art, the Medici⁸³.

⁸⁰ Minuta di lettera a destinatario ignoto (s.l., s.d. [post 1863]). BNCF: *Carteggi Vari* 208.73.

⁸¹ Basti qui pensare al catalogo del museo egizio, compilato entro il 1831 e pubblicato ben ventotto anni più tardi (A.M. MIGLIARINI, *Indication succincte des monuments égyptiens du Musée de Florence*, Firenze, Barbèra, 1859), oppure il suo «tesoretto»: una raccolta (completata nel 1833) di 1155 iscrizioni etrusche, opera di cui soltanto una piccola parte sarà pubblicata, ma sempre con notevole ritardo (1858). Cfr. NIERI, *Arangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo* cit., 417-419.

⁸² Cfr. G. COLONNA, *L'avventura romantica*, in *Gli etruschi e l'Europa*. Catalogo della mostra, a cura di M. Pallottino, Milano, Fabbri-Bompiani 1992, 334-335.

⁸³ G. DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London, Murray 1848, II, 98. Cfr. inoltre la lettera di Dennis a Migliarini (Georgetown, s.d.) citata in D.E. RHODES, *Dennis of Etruria – The life of George Dennis*, London, Woolf 1973, 62.

Sintomatico della scarsa attenzione rivolta alle antichità etrusche, è proprio l'allestimento dei bronzi messi insieme a quelli greci e romani in una stanzina, mentre l'unico pezzo di recente acquisizione degno di attenzione sembra essere il *Vaso François*, opera che Dennis definisce «king of vases»⁸⁴.

Data la difficile situazione che non permette un incremento consistente delle collezioni pubbliche fiorentine, nonostante la grande quantità di pezzi interessanti che finiscono sul mercato, il ruolo di Migliarini sembra ridotto a quello del consulente 'di garanzia' dei mercanti e collezionisti. Talvolta è infastidito dagli eccessi di speculazione sugli oggetti, ma nei suoi rapporti con alcuni scavatori, mercanti e collezionisti, lo stesso antiquario dimostra una buona dose di 'pragmatismo', ovvero non si ostina a promuovere l'esportazione degli oggetti verso i paesi esteri (specie se questi finiscono per essere esposti in adeguate strutture museali)⁸⁵. Uno dei suoi soci in affari in tal senso è Alessandro François, il commissario di guerra livornese, nonché scavatore del celebre vaso, cui Migliarini, che ben conosce i funzionari dei musei inglesi, fornisce informazioni su come vendere i pezzi al British Museum (ca. 1851) – non senza raccomandarsi alla discrezione del François per non compromettere il proprio ruolo istituzionale⁸⁶. Dal momento, però, che nelle rivelazioni di Alessandro Foresi (1868), il François è (pur indirettamente) accusato di commerciare dei falsi, resta naturalmente da chiedersi se l'antiquario fosse al corrente di tale fatto, visto che un bronzetto falso, messo sul mercato attraverso dei tramite dallo stesso François, era stato dato per buono da Migliarini⁸⁷.

⁸⁴ DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* cit., II, 103. Nel corso degli anni Cinquanta la situazione delle collezioni etrusche fiorentine è sensibilmente migliorata grazie ad un recente riordinamento. L'articolista del «Bullettino delle arti del disegno» osserva, infatti, che la «raccolta dei Bronzi è posta alla rinfusa in due piuttosto magazzini che stanze adeguate», mentre nel «Museo etrusco di recente ordinato gli oggetti figurano bastantemente», ma quest'ultimo ha comunque «il grave inconveniente di essere per una scala e in un corridore freddissimo». *Le Gallerie di Firenze*, in «Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», II, 12, dicembre 1857, 470.

⁸⁵ Cfr. la lettera a Giovan Pietro Vieusseux (Firenze, 1 giugno 1843: BNCF: Carteggio Vieusseux 70.5) nella quale l'antiquario si lamenta della crescente speculazione da parte dei proprietari intenzionati a vendere gli oggetti da loro posseduti a prezzi spesso del tutto illusori.

⁸⁶ Cfr. la minuta di Migliarini ad Alessandro François (ca. 1851). MFA: Cartella 5b, filza 4, doc. 41.

⁸⁷ Nel suo testo, specie di inchiesta giornalistica sulla circolazione dei falsi sul mercato d'arte in Toscana, Foresi racconta l'episodio di un paesano di Chiusi che gli offriva in vendita un bronzetto di Venere (1856). Dopo vari dibattiti sull'autenticità

Naturalmente, il tema dei falsi è uno degli argomenti ricorrenti nelle tangenze dell'antiquario con il collezionismo privato: basti accennare ai rapporti con il collezionista ungherese Gabriel de Fényváry cui Migliarini procurava una considerevole quantità di bronzi e vasi, raccomandandosi la cautela riguardo ai gioielli⁸⁸. D'altra parte, il 23 luglio 1842, il marchese Giovan Pietro Campana gli confessa di essersi infuriato contro Giuseppe Micali, il quale durante un colloquio con una terza persona sosteneva che alcuni suoi oggetti etruschi sarebbero dei falsi:

[Micali] dissegli che alcuni degli oggetti più classici de' miei ori etruschi dovevano esser *moderni*, e ch'egli non era tale da passar per *gonzo*. Dimandogli l'amico perché mai ne avesse formato tale strano giudizio: perché son troppo belli, rispondeva *il grand'uomo* e perché non reputava possibile che gli etruschi fossero giunti a far tanto di buono. Vedi che opinione ha costui de' nostri valenti antenati, egli che non sarebbe degno con tutta la sua testa di sciorre loro i *calceamenti*⁸⁹.

Campana insiste non solo sul provato «pedigree» dei propri oggetti, scavati naturalmente in presenza di persone affidabilissime, ma anche sulla sua estraneità a qualsiasi finalità di lucro: a Migliarini chiede dunque di analizzare i pezzi in questione e chissà se l'antiquario, che non tornò più a Roma dopo il 1839, si sarebbe accorto che l'accusa di Micali non era affatto infondata, dato che in collezione Campana figuravano alcuni

del pezzo, che vedeva impegnato fra l'altro anche Migliarini, Foresi conclude che soltanto tre anni più tardi egli seppe la verità: il bronzetto è un falso fabbricato a Livorno «par un commissaire de guerre du Granduc Léopold [indubbiamente l'autore vuole alludere al François, n.d.a.]. Le commissaire, en donnant un *pour-boir* à un paysan quelconque, pris le vendredi sur la place *della Signoria*, trouva le moyen de me le vendre pour se moquer de moi, je suppose, car l'intérêt seul ne pouvait pas le pousser dans cette affaire. M. Rusca, quand il le jugea faux, était déjà renseigné sur ce bronze par des marchands romains, qu'un faussaire avait essayé de tromper à Rome avec autres bronzes, trois ans avant que je fisse l'achat de la Vénus». A. FORESI, *Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour vrais et vice versa par le docteur Alexandre Foresi*, Paris, Lauriel, Firenze, Bettini 1868, 11.

⁸⁸ Cfr. NIERI, *Arcangelo Michele Migliarini (1779-1865) etruscologo ed egittologo* cit., 479.

⁸⁹ Lettera di Giovan Pietro Campana (Roma, 23 luglio 1842). MAF: Cartella 5b, filza 3, doc. 3. Cfr. M. PIANAZZA, *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, 2-3, 1993, 458; per la figura di Campana e i suoi rapporti con Migliarini, cfr. D. LEVI, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento. La fortuna di meravato della scultura toscana del Medioevo e del Rinascimento*, in *Viaggio di Toscana: percorsi e motivi del secolo XIX*, a cura di M. Bossi, M. Seidel, Venezia, Marsilio 1998, 196.

gioielli dal laboratorio di Augusto Castellani (1820-1914), noto esperto nella produzione di imitazioni e pasticci⁹⁰.

Da altre lettere emerge che Migliarini, più che consigliere o agente artistico, doveva essere per Campana una specie di nume protettore capace di intervenire quando si trattava di velocizzare le pratiche per ottenere dei permessi d'esportazione. Ad esempio nell'ottobre 1844 il collezionista, in visita a Chiusi, sostiene che non ha «potuto disimpegnarmi dall'acquistare alcune urnette di terracotta ed altri pochi oggetti [...], i quali per estrarli dallo Stato Toscano a effetto d'introdurli nel Pontificio mi si dice abbian bisogno d'un vostro *placet*»; e ancora nel giugno 1853, quando Campana acquista, per una considerevole cifra e con l'aiuto del mercante romano Gregorio Ciampoli, una tavoletta dell'Angelico rivolgendosi a Migliarini per ottenere in tempi prevedibili un «passaporto a questo povero quadro»⁹¹.

Altrettanto buoni sono i rapporti che l'antiquario ebbe con l'*entourage* degli amici ed agenti artistici di Campana, come ad esempio con Ottavio Gigli, che fu anch'egli collezionista di scultura medievale e rinascimentale. Dallo studio di Donata Levi emerge come Migliarini – che redasse il catalogo della collezione Gigli (1855 e 1858) – avesse contribuito ad una campagna di promozione della raccolta destinata alla vendita poi verificatasi con l'acquisto (parziale) da parte del South Kensington Museum (1860)⁹². Tale forma di promozione si ripeterà ancora nel 1860, quando l'antiquario – in quel periodo direttore *ad interim* delle Gallerie fiorentine – redige una delle varie lettere di elogio che precedono il catalogo di vendita della raccolta di primitivi italiani dell'americano James Jackson

⁹⁰ Cfr. L. VLAD BORRELLI, *Falsi, pasticci, imitazioni*, in *Fortuna degli etruschi*. Catalogo della mostra a cura di F. Borsi, Milano, Electa 1985, 432-439 e 477.

⁹¹ Per evitare delle obiezioni imbarazzanti da parte dell'antiquario, Campana sottolinea che gli oggetti da lui scavati sono (naturalmente!) del tutto privi di interesse storico-artistico: «Disgraziatamente la più parte delle urnette sono co' notissimi personaggi d'Eteocle e Polinici, ed il solo discreto prezzo me li ha fatti acquistare». Lettera di Giovan Pietro Campana (Chiusi, 15 ottobre 1844). MAF: Cartella 5b, filza 3, doc. 4. Per l'acquisto della tavoletta dell'Angelico, cfr. la lettera dello stesso Campana (Roma, 16 giugno 1853. MAF: Cartella 5b, filza 3, doc. 9). Entrambi le lettere sono pubblicate in parte da S. SARTI, *Giovan Pietro Campana 1808-1880 – The man and his collection*, London, Archaeopress 2001, 29, 95-96.

⁹² LEVI, *Ricognizioni d'arte in Toscana a metà Ottocento*, cit., 185-186. Cfr. A.M. MIGLIARINI, *Museo di sculture dal Risorgimento alla decadenza dell'arte in Italia illustrato da Arr. M. Migliarini*, Roma, Stabilimento Tipografico 1855; Id., *Museo di sculture del Risorgimento raccolto e posseduto da Ottavio Gigli*, Firenze, tip. Le Monnier 1858.

Jarves⁹³. Insieme a Giorgio Mignaty, assiduo frequentatore dei salotti anglo-americani a Firenze, Migliarini funge da intermediario tra l'acquirente e il venditore, contribuendo dunque all'accrescimento della collezione Jarves, anche se i prezzi dei dipinti – troppo alti secondo il parere di Otto Müндler – lasciano dubbi sulla sincerità dei loro intenti⁹⁴.

Sempre attraverso Mignaty, l'antiquario fa conoscenza di un altro importante collezionista americano in quegli anni: il pittore Miner Kilbourne Kellogg, il quale cominciò a partire dagli anni Cinquanta a dedicarsi al mercato d'arte, prima a Firenze e poi a Parigi dove si stabilisce nel 1855. Ringraziando Migliarini di averlo introdotto negli ambienti eruditi della capitale francese, Kellogg informa l'antiquario nel novembre 1855 degli acquisti da lui fatti alla vendita Bentzel Sternau e cioè una versione della *Belle Jardinière*, dipinto di cui ribadisce fermamente l'autografia raffaellesca (ma di cui si sono perse le tracce) e una *Salomè con la testa del Battista*, opera derivata (come il suo *pendant* fiorentino) da un'invenzione leonardesca ed attribuibile all'ambito luiniano (sebbene una firma apocrifia recasse il nome di «LEONARDO DA VINCI 14-94») ⁹⁵. Trattandosi di dipinti

⁹³ Cfr. F. STEEGMULLER, *The Two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven, Yale University Press 1951, 172, 184. Il testo di Migliarini è stato pubblicato nel catalogo (che non mi è stato possibile di consultare) di J.J. JARVES, *Descriptive catalogue of «Old Masters» collected by James J. Jarves, to illustrate the History of Painting from A. D. 1200 to the best periods of Italian Art, and deposited in the «Institute of Fine Arts», 625 Broadway, New York, Cambridge (Mass.), Riverside Press 1860, 27-30.*

⁹⁴ Cfr. la lettera di Edward Perkins che scrive nella primavera del 1859 a Norton: «In Florence the artist that the 2 Mss. Miniatti [Mignaty] and Meglianni [Migliarini] sandwiched Jarvis; the one finding the pictures – the others restoring them. The restorers and retrievers are also said to be dissatisfied with what they got now that they hear of the 'speculation'. [Otto] Müндler said that with a sum I understand \$ 5000 in 2 or 3 months he would covenant to buy a better collection in Florence at any time it was wanted» (citata in F. GENNARI SANTORI, *James Jackson Jarves and the diffusion of Tuscan painting in the United States*, in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni 2000, 196). A conferma del loro sodalizio, cfr. la lettera di Migliarini a Giorgio Mignaty (Firenze, 8 aprile 1858): «Sono quattro giorni, che il Prete, è stato da me, dicendomi che non ha ricevuta risposta da Roma. Però mi disse che il primo prezzo, che dimandava il cavaliere Romano, erano 300 Francesconi. E mi disse che si poteva fare un'offerta. Non mi son dato premura d'informarla subito, supponendo che il Sig.^{re} Americ.^o non sia in Firenze; ed avevo speranze di venire dimani». BNCf: C.V.198.160.

⁹⁵ Formatosi a Cincinnati insieme allo scultore Hiram Powers, Kellogg dipinse soprattutto ritratti prima di raggiungere l'Italia nel 1841. Stabilitosi dopo un viaggio in Oriente a Firenze nel 1845, già all'inizio degli anni Cinquanta Kellogg doveva riunire una notevole raccolta di *old masters*: «He has a gallery of Old Masters that he has been collecting a good many years. There are several fine pictures among them. One little sea scape, attributed to Claude, which seems to me to be genuine – and a Herodias

attribuiti a grandi nomi non vi è da stupirsi che la reazione dell'antiquario sia scettica, anzi: nella sua risposta Migliarini avverte il collezionista che tuttora sul mercato sono presenti diversi falsi fabbricati dal ben noto copista e falsario Michele Micheli⁹⁶. E tre anni più tardi le sue previsioni sembrano tristemente confermate. All'amico Mignaty Migliarini scrive il 26 agosto 1858:

Ho ricevute notizie di Kellogg, da chi l'ha visitato a Parigi, e non sono buone. Dirò in compendio; che i suoi quadri sono copie; che un buon amico gli procurava la vendita del suo Leonardo per forte somma che ha rionsata [?], pretendendone assai

which he says is the original of the one in Florence that was copied from Da Vinci by his pupil Luini. [...] It is not always an easy thing to determine the authenticity of an 'Old Master'. I find generally that those who know most about them are the most cautious in giving a decided opinion». Diario di Sanford Gifford (Paris, 13 maggio 1855) in E.P. RICHARDSON, *Records of Art Collectors and Dealers: I. Miner K. Kellogg*, in «Art Quarterly», XXIII, 3, 1960, 273. La lettera di Kellogg a Migliarini (Paris, 26 novembre 1855) è conservata al MAF: cartella 5b, filza 6, doc. 42. Per il presunto Leonardo, cfr. la scheda di N. COE WIXOM in *European Paintings of the 16th, 17th, and 18th Centuries. The Cleveland Museum of Art Catalogue of Paintings. Part Three*, Cleveland Museum of Art 1982, 372-374.

⁹⁶ Minuta di risposta (s.l., s.d.) alla lettera precedente di Miner Kilbourne Kellogg (Paris, 26 novembre 1855). MAF: Cartella 5b, filza 6, doc. 43. Cfr. a questo proposito le osservazioni di William Blundell Spence avverte i viaggiatori nella prima edizione della sua guida di Firenze: «Under the head of picture cleaners I am obliged to bring in the name of Micheli, who besides restoring, has the merit of being an original artist, and fully entitled, to take his place amongst the "Lions of Florence," he has however lately changed his residence of which I was not aware, and I have been forced to place him in the appendix; his address is, the fourth door from the Palazzo Capponi on the right hand side, going up the street via S. Sebastiano 2nd floor. Micheli has gained for himself an European reputation by his original imitations of the early painters in oil, as Pinturicchio, Ghirlandajo, Pietro Perugino and the like, which passed for originals and were admired as such by those who thought themselves great judges in art. Micheli manufactured several years back an original Raphael and took in several of the notable connoisseurs and even Professori in Florence: he however now signs his name to his pictures, which are certainly clever imitations or rather original reminiscences of the ancient florentine masters, and with the same method of handling. Sig. M. speaks English and has resided in England with sir Thomas Lawrence». [W. BLUNDELL SPENCE], *The lions of Florence and its environs or The stranger conducted through its principal studios, churches, palaces and galleries By an artist with a copious appendix, hints for picture buyers, etc. etc.*, Firenze, Le Monnier 1847, 66-67. Per la figura di Micheli, autore fra l'altro della predella della pala di Fiesole dell'Angelico, restano fondamentali le note di M. DAVIES (*National Gallery Catalogues – The Earlier Italian Schools*, London, National Gallery 1961², 26-31) che accenna ad un'interessante polemica sorta intorno ad un falso Perugino (*Battesimo di Cristo*, Inv. NG. 1431), presunto lavoro di Micheli, fra R.C. Fisher, Maurice W. Brockwell e Edward J. Poynter («The Athenaeum», gennaio-febbraio 1907).

di più. Essendosi posto in lasso in quella capitale, trovasi sbilanciato nelle finanze, in modo che il suo cervello ne vacilla. Ciò mi affligge in un tempo, che ho digià troppe afflizioni⁹⁷.

Forse troppo condizionato dalle tormentate vicende biografiche del pittore americano, Migliarini ignora le doti di *connoisseur* del collezionista Kellogg che ritiene una vittima commiserevole di frode. In realtà solo pochi anni più tardi Jarves citerà, nel suo libro *The Art Idea* (1864), uno studio di Kellogg proprio sulla *Belle Jardinière* di Raffaello – scritto che il critico americano definisce un «pamphlet well worthy the attention of amateurs of art for its force and clearness of statement». Si tratta di un saggio nel quale il pittore si propone di rispondere alle riserve dei critici, come Migliarini, che escludevano a priori e sulla base di preconcetti estetici, senza un'attenta analisi formale l'autografia raffaellesca del suo dipinto⁹⁸. Scrive Kellogg:

The only certain and satisfactory proofs of the originality of an ancient picture having no positive history are those inscribed upon its surface by the hand of the master himself. These will be found in the qualities and characteristics of the composition, drawing, color, and execution, together with that sentiment peculiar to the undoubted works of the painter. To decide justly from these criteria upon the claims of a painting to originality is the province of those only whose judgement has been matured by a long and careful examination of the varied productions of the artist to whom it is attributed, and also of the works of his contemporary scholars and imitators. It is besides desirable that he should have acquired some practical knowledge of art. If after the scrutiny of persons so critically competent a work be pronounced original, it is then, and then only, that written testimonies become interesting and of historic value⁹⁹.

⁹⁷ Lettera a Giorgio Mignaty (Firenze, 26 agosto 1858). BNCF: C.V.198.162.

⁹⁸ «Se il quadro della Bella Giardiniera del Museo del Louvre è reputato p.[er] opera indubitata di Raffaello, come lo mostrano tutti i grandi pregi intrinseci in ogni sua parte da non lasciarne il minimo dubbio, anche all'occhio del più profondo ed sperimentato conoscitore, ora le si trova una ripetizione o copia anche antica di questo originale, la quale in ogni sua parte sia simile, deve pienamente ritenersi p.[er] copia, perché un gran maestro, mai ripete ad litteram un suo medesimo concetto. E trattandosi Raffaello poi non solo egli ha mai ripetuti i suoi lavori, ma anche in quelli suoi originali si è servito della mano dei suoi scolari p.[er] condurli a termine. Per cui una copia sia pur bella al sommo quando è tratta da un'opera di Raffaello indubitata non potrà mai credersi opera della sua mano». Minuta (non autografa) di Migliarini a Miner Kilbourne Kellogg (s.l., s.d.). MAF: Cartella 5b, filza 6, doc. 45.

⁹⁹ M. KILBOURNE KELLOGG, *Researches into the History of a Painting by Raphael Urbino, entitled, "La Belle Jardinière," ("Première Idée du Peintre,")*, London, 1860.

Il collezionista americano ribadisce dunque l'assoluta priorità del confronto stilistico rispetto alle testimonianze scritte che servono semmai a confermare i risultati dell'analisi formale, mentre l'orizzonte 'conoscitoristico' di Migliarini non si spingerebbe mai al di là delle fonti accreditate (la cui revisione critica è ormai condotta da studiosi appartenenti ad un'altra generazione). Infatti i suoi rapporti con ambienti di collezionisti e mercanti non offrono certo delle nuove prospettive sul piano critico oppure storiografico: essi sono semmai interessanti dal punto di vista storico-istituzionale, perché rivelano le ambiguità degli stessi funzionari che tendono ad assecondare il mercato nei momenti in cui il collezionismo pubblico è immobile, mentre intorno ad esso prospera il mercato d'arte.

ALEXANDER AUF DER HEYDE

Tetto citato in J. JACKSON JARVIS, *The Art Idea, Confessions of an Inquirer* (1864): ed. con. *The Art-Idea*, a cura di B. Rowland, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press 1960, 20.

APPENDICE

I. *Una nuova raccolta di Disegni, antichi e moderni (post 16 giugno 1847)*

Dal quaderno di Migliarini intitolato «Ricordi di articoletti, che scrissi in varie occasioni» (MAF: Cartella 6, filza 5, doc. 73, pp. 60-63). L'articolo è rimasto inedito, forse era destinato al «Giornale del Commercio» (che continuerà negli anni 1847-1848 con il titolo «Commercio, industria, belle arti, varietà e avvisi»). Cfr. la richiesta dello scritto, da parte di Antonio Salvagnoli, in MAF: Cartella 5 a, filza 12, doc. 27.

La sorprendente e ricca collezione dei disegni, dell'I. e R. Galleria delle statue, già di fama europea, la più antica di tutte; fu riunita in epoca fortunata da Mecenate grandi in potere ed in ricchezze, che si trasmisero a vicenda questo gusto, per successione di generazioni. Fortunati requisiti per cui, si manterrà sempre in tale celebrità, da non essere eclissata. Ma che oggi si trovi, chi accinga a sì difficile e dispendiosa intrapresa, questi merita non solo grande elogio, ma gratitudine, da tutti i Cultori delle arti belle e delle scienze. Egli è degno di ammirazione, per essersi spontaneamente incaricato, di una pia, ma onerosa missione; quale è quella di raccogliere, e conservare gli sparsi fragilissimi frammenti, dei pittori di ogni età; se pure non fosse più conveniente il riconoscerli, uno di quei modi inosservati, di cui si serve la Provvidenza, onde far argine e ritardare almeno parzialmente, la voracità perenne del Tempo, suscitando fermo volere nelle predilezioni, degli amatori delle patrie glorie.

Il Professore Emilio Santarelli scultore, oltre gli applausi meritamente ottenuti nella sua classe, ove si è assai distinto; per eccessivo amore alle arti, accoppia questa seconda eminente qualità. Egli si è da non molto tempo rivolto a tanta intrapresa, e non avendo risparmiato nè fatiche, nè spese, può salutarsi benemerito, anzi fortunato, per avere di già raccolti due mila e cinquecento disegni, di ogni esecuzione, distribuiti per iscuole, oltre molti altri non ancora ordinati. Nè pochi sono gli appartenenti a ciascun principale maestro, comprendendone in buon dato dell'epoca anteriore a Leone X, ch'è quasi incredibile, il trovarsene ancora da farne l'acquisto. E continuando con lo stesso fervore, se le aride Fortuna, fa sperare ch'è ben presto la sua raccolta possa dirsi, una delle più cospicue tra le private, non solo d'Italia ma d'Europa.

Ma già preveggo, che i non Iniziati esclameranno: a che servono i disegni, allorquando specialmente in Firenze, abbondiamo tanto di belle Pitture?

A questa osservazione, fa d'uopo aggiungere poche riflessioni, toccando l'utilità dei disegni, per quelli che vorranno darsi la cura di leggerle. I veri Iniziati, che non ne abbisognino, e coloro che non avranno tanta compiacenza, sono avvertiti per tempo, a tralasciare questo capitolo, e cercare altrove di che soddisfare più direttamente la loro curiosità.

Sarà utile in primo luogo, rammentare il vero scopo del Pittore. Ormai tutti concordemente convengono, che egli è da annoverarsi fra gli artefici i più fortunati; per avere a sua disposizione, un campo immenso a percorrere, essendogli concesso di poter rappresentare, le associazioni fortuite di più immagini, desunte da tutta la

natura visibile; Ei può costruirne delle nuove ed impensate combinazioni, scegliendo gli oggetti più avvenenti allo sguardo; ogniqual volta ch'è nel loro complesso, producano un senso grato, ch'è trasmesso per gl'occhi diritto alla menti di chi li ammira, ne risvegli l'avventurosa scintilla, cioè un'idea moralmente sublime; quasiché prima in ogni alma gentile, essa vi fosse come assopita, per essere ridestata nel diletto della contemplazione!

Avvertasi però che a questa Meta desiderata, non si giunge di prima corsa, ma è necessario prepararvisi per molti esperimenti.

Incominciando ora da quei primi embrioni del pensiero, chiamati con termine tecnico *Schizzi*; si troverà esser questi l'espressione simbolica di un tipo primitivo premeditato; indispensabile preparativo all'opera, che poi l'artista produsse, o s'è non fu da lui prodotta, restò fra i suoi desiderj. Sembrerà quasi un portento [fatto straordinario], che malgrado lo spazio di molti anni, mediante tali preziosi ricordi, che ogniqualvolta vi si gette lo sguardo, si possa in certo modo, sorprendere l'autore, nel suo momento fortunato di entusiasmo inventivo, ed assistere come se fossimo presenti a questa, che potrebbe dirsi bench'è impropriamente, una creazione. Ed ecco, a mio credere la vera sorgente, per cui destano sempre una nuova ammirazione, ed un nuovo diletto, i primi pensieri di quei peregrini ingegni; ed attirano a sè molti, anche di quelli che non si crederebbero osservatori. Poich'è considerandoli attentamente, via via si van' riconoscendo le vaghe immagini, che in quell'istante, gli si aggiravano lusinghiere alla fervida immaginazione; divenute quindi per magistero gradatamente corporee, e confidate con sollecitudine alla carta, quai germin da fecondere. E quella rapidità istessa, ch'è il principio del fuoco che vedesi scintillare nelle prime linee, vi fan ravvisare le tracce dei movimenti dell'anima, e se ne calcola la forza e la fecondità.

Lo studio di questi saggi delineati di primo slancio, da coloro che natura si compiacque di dotare generosamente, ovvero, si distinsero in ispecial modo nella scienza della composizione; sono di grande utilità agli artisti, e d'incremento all'ansietà degli appassionati amatori.

Osservi ancora che il pittore di genio, non si contentò quasi mai di un solo concetto, per ciascun'opera che volle eseguire. La prima idea ha spesso il vantaggio, di essere la più seducente, ma essa è soggetta ai difetti inseparabili dalla rapidità, con la quale fu concepita. Quella che siegue, offrirà l'effetto di una immaginazione moderata; e le altre dichiareranno la via, che il giudizio dell'artista ha seguita con plauso, e che il giovine studioso ha premura di scuoprare; intantochè altri vi ravvisano le tendenze ideologiche dell'epoca, e le influenze delle abitudini o dei pregiudizj.

Il parallelo di tali primi elementi, con le opere finite, prodotto dai medesimi, diviene pur'anco utilissimo, in quanto che suggerisce le riflessioni, sul carattere predominante in ciascuno, sulla maniera esclusiva di procedere, e sopra una infinità di fatti relativi all'individuo ed al suo talento. Esso svela sovente, a discolpa delle false imputazioni, tutti gl'impedimenti posti agli artisti, e voluti, dal capriccio sempre specioso dei Committenti, che li obbligarono sovente ad abbandonare dei concetti, non solo ragionevoli ma eziandio luminosi, per sostituirvene, contro voglia, degli assurdi.

Tuttociò fu accennato brevemente, rispetto alle invenzioni più o meno finite.

Scendendo ora a quei disegni che si chiamano *Studi*, perchè studiati dal vero, e modellati sul positivo; s'impara in essi il modo di rettificare, e perfezionare ogni preconcetta immagine, ivi si mostrano i varj modi, come possa depurarsi dalle deviazioni, di una

troppo libera fantasia; e progredire secondo i dettami del bello, cioè, di quanto la natura ha prodotto di più ammirabile, nelle sue spontanee manifestazioni.

Sieguono i così detti *Cartoni*, in molte guise eseguiti. Essi rappresentano, una pallida immagine di tutta l'opera completa, qualunque fosse. In questi sono fissate come vinte tutte le difficoltà, ed accennate altrettante avvertenze, di che l'autore desiderava rammentarsi, nel tempo che, occupato nel vincere gl'inciampi del vario meccanismo, le porgevano serie distrazioni. Infelicemente, a cagione della loro mole, pochi sono i cartoni conservati fino a noi.

Si tralascia di ricordare i Disegni finiti, appartenendo essi alla categoria delle opere perfette.

La brevità non permette, di sviluppare ora queste poche osservazioni, nelle loro molteplici varietà e degradazioni. Non ci tratteremo nell'annoverare i varj stili, poich'è essi ci profilano soltanto i tratti del carattere personale di ciascuno; nè faremo parole delle molte Maniere, non essendo esse altro che, diversi punti di vista più o meno felici, scelti nella vasta periferia dell'eseguibile.

Però il fin qui esposto, servirà di saggio sufficiente a dimostrare, che i disegni sono preziosi per le arti, e di una utilità ben diversa delle opere condotte alla perfezione; mentre colui ch'è intento ad inventare, appaga prima se stesso, e l'opera finita ha per iscopo, di contentare il Committente ed il Pubblico. Nè consegue, che tali abbozzi, sono in certo modo simili ai ricordi segreti, ci rivelano più ingenuamente l'interno dell'uomo, e possono fornire nella loro totalità, moltissime nozioni, per chiunque osservi i progressi dello spirito umano, in ogni produzione dell'intelletto.

II. *Relazione al Ministero dell'Istruzione (1860) circa l'uso della fotografia all'interno delle Gallerie fiorentine*

Copia non autografa (MAF: Cartella 9, filza 6, doc. 2). Lo stesso fondo di carte Migliarini conserva una bozza autografa. Il testo qui riprodotto differisce leggermente dal brano pubblicato da W. Settimelli in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*. Catalogo della mostra a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zevi, Firenze, Alinari 1977, 18-19.

Dopo che la grande ed utile scoperta della fotografia, divenuta così comunemente usata da tanti amatori e dilettanti, infinite sono state le dimande avanzate alla Direzione della R. Galleria, per richiedere permessi per ritrarre mediante codesto mezzo i nostri famosi capi d'opera dell'Arte.

La Direzione ha avuta sempre la massima di non permettere che raramente la estrazione fotografica dei preziosi monumenti affidati alla sua conservazione, per molte e giuste ragioni.

La prima perchè sapendo come la riuscita in fotografia, specialmente delle Pitture sia sempre fallace e d'incerto esito, non volle andassero nel commercio e al pubblico, svisati ed alterati i capi d'opera dei Gran Maestri, e non proteggere nel tempo stesso e cooperare alla riproduzione di sì fatte mediocrità artistiche.

La seconda ragione perchè lasciando introdurre e prender piede in una Pubblica

Galleria famosa quanto la nostra, codesto processo puramente meccanico, e da ogni classi di persone usato, si avrebbero avute le nostre celebri Gallerie continuamente popolate, e di fotografi e di maestrine fotografiche; e di più, aperto libero questo campo, le stampe fotografiche avrebbero rimpiazzato nel commercio, dell'Arte le copie, che in così gran numero si fanno annualmente nelle Gallerie, e che danno un gran soccorso, ad una classe d'artisti, nella loro sfera anche abilissimi, e che pur meritano le cure del Governo e della nostra Direzione, e vanno di certo preferiti, al semplice Speculatore e possessore di una macchina da fotografie.

Un'altra considerazione e più importante si è opposta a facilitare l'uso fotografico nei nostri Stabilimenti si è quella di tutelare la conservazione, ed allontanare il caso di continua rimozione dei nostri preziosi capi d'arte. Sapendosi come per fare una riproduzione di un quadro, vi sia bisogno che questo venga situato in apposito locale, ad una data distanza, posto verticalmente, ed in conseguenza raccomandato a difficili sostegni, ed infine sia indispensabile esporre per qualche tempo ad una luce così viva e repente, la quale ripetuta sovente potrebbe danneggiare non poco la pittura.

Ne si creda come generalmente dicono i fotografi che l'operazione è di pochi minuti, ciò sarà vero per l'azione stessa dell'operato chimico, ma prima che si ottenga una buona matrice fotografica è necessario ripetere l'operazione più e più volte, in conseguenza tenere per troppo tempo esposto l'originale, in condizioni sfavorevoli alla sua conservazione.

Tutte queste considerazioni hanno indotto fin'ora la Direzione nostra ad essere renitente a questi permessi, nel timore che resi troppo facili, si dovesse andare incontro a gravi inconvenienti.

A questo nostro ritegno ci confortava anche il sapersi come a Parigi ed in altri Musei d'Europa, si era presso che adattato il medesimo sistema.

Esposte le nostre idee e massime generali, diremo come la Direzione nostra s'indusse ad accordare qualche speciale, ma raro permesso di estrarre alcuna fotografia; ma sempre dietro premure fatte da qualche Ministro estero o da altra direzione di qualche estero Museo. Come è accaduto della riproduzione di disegni dei celebri maestri, che ne fu concesso il permesso in seguito di un'istanza del ministro Inglese che dichiarava come queste riproduzioni fotografiche erano dimandate per commissione del Principe Alberto.

Anche il Ministro di Prussia officiò una dimanda per due o tre quadri che fu accordata. Ma per queste operazioni la nostra Direzione ha sempre preferito che fossero fatte dai Signori Fratelli Leopoldo e Giuseppe Alinari come i più abili senza confronto in Firenze nelle riproduzioni fotografiche. E quelle poche volte che ho dovuto concedere tali permessi ho espressa la condizione che ne fosse affidata la commissione ai prelodati Sig.ri Alinari; Ed essi hanno perfettamente corrisposto sia per il buon risultato, come per l'attenzione a riguardo ai nostri originali.

Tornando di recente da Parigi il Sig. Leopoldo Alinari ci fece sapere come la Direzione del Museo del Louvre, aveva per special permesso accordata la riproduzione dei quadri più famosi ad un abilissimo fotografo e che questi saggi erano assai bene riusciti; e che in seguito questo fotografo sarebbe stato con raccomandazione del Governo inviato in Italia per fare una raccolta di riproduzioni nelle nostre Gallerie.

Sollecito il Sig. Alinari di prevenire in questa cosa l'emulo suo, espose al Direttore il suo desiderio, di fare una raccolta di riproduzioni fotografiche dei nostri quadri, e il

Direttore, non stimò conveniente soddisfare la dimanda del Sig. Alinari in cosa di sì grave importanza, consigliandolo a rivolgere le sue richieste al Superiore Governo, e solo accordandogli il fare un qualche saggio dai quadri, perche desiderava l'Alinari far conoscere la possibilità della buona riuscita del suo progetto.

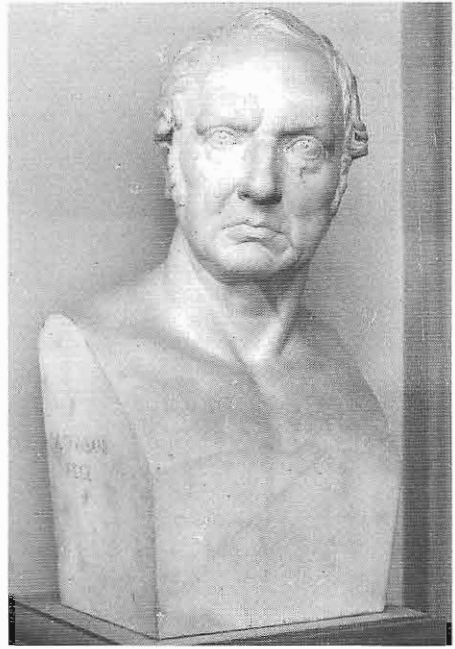
Stando le cose in questi termini il Direttore, non sarebbe contrario accordare al Sig. Alinari, ma per una sola volta un permesso di fotografare un certo numero di quadri secondo una nota da combinarsi, eliminando però quelli, che credesse il non poter permettere, e ciò in vista d'incoraggiare il Sig. Alinari che tanto superiormente si è distinto e in Italia ed all'estero con le sue riproduzioni fotografiche.

Intenderebbe però che questo eccezionale permesso, non fosse esteso ad altri per le ragioni che sopra, e come il Direttore della Galleria ha sempre praticato nei permessi di far fare le forme in gesso delle nostra celebri Sculture da quel formatore di sua fiducia per garantire i monumenti, così senza intendere di volere stabilire un privilegio, desidera anche nel caso delle riproduzioni fotografiche, che queste sieno fatte dalle persona la più capace e che gode l'intera fiducia del dipartimento.

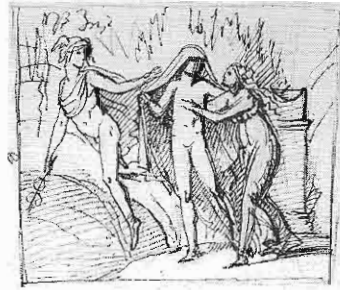
Nel tempo stesso gli altri richiedenti di fotografie, o dovrebbero incaricare il Sig. Alinari, ossivvero profittare delle riproduzioni da lui fatte.

Sarebbe anche intenzione del Direttore che nell'accordare al Sig. Alinari questa Speciale permissione dovesse egli rilasciare una copia completa, alla Galleria delle fotografie da farsi, come fece quando riprodusse la collezione dei disegni. Ma di più proporebbe che altra copia simile fosse presentata al nostro Re Vittorio Emanuele come cosa che riproduce i capi d'arte di una così celebre Galleria della parte più ricca in belle arti del suo nuovo Regno.

Questo è quanto [parola illeggibile].



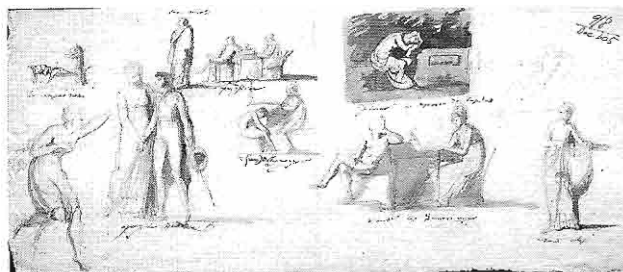
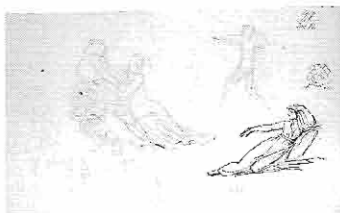
1. MICHELE GORDIGIANI, ritratto di Arcangelo Michele Migliarini, 1860 ca. Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
2. VINCENZO CONSANI, busto di Arcangelo Michele Migliarini, 1858. Firenze, Galleria d'Arte Moderna.
3. ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI, nudo accademico, 1799. Roma, Accademia di San Luca.
4. ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI, Atamante preso dalle Furie, 1801. Roma, Accademia di San Luca.



5. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], Edipo (?) preso dalle Furie. Firenze, Museo Archeologico.
6. PIETRO BENVENUTI, Aristodemo spaventato dall'ombra della figlia. Collezione privata.
7. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], soggetto non identificabile. Firenze, Museo Archeologico.
8. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], la morte di Adone. Firenze, Museo Archeologico.
9. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], Menecoo. Firenze, Museo Archeologico.
10. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], soggetto non identificabile. Firenze, Museo Archeologico.



11. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], Madonna con Bambino. Firenze, Museo Archeologico.
12. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], Fauno e ninfa. Firenze, Museo Archeologico.
13. PIETRO FONTANA (inc.), ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI (dis.), la principessina Leopoldina Esterházy Liechtenstein scultura di Antonio Canova, 1808-1810 ca. Bassano del Grappa, Museo Civico.
14. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], testa di barbaro, matita su carta da lucido. Firenze, Museo Archeologico.



15-20. [ARCANGELO MICHELE MIGLIARINI], soggetti di derivazione canoviana. Firenze, Museo Archeologico.