



## *Joanna Mary Boyce: un pellegrinaggio preraffaellita in Umbria*

di Michela Morelli

TITLE: *Joanna Mary Boyce: a Pre-Raphaelite pilgrimage in Umbria*

ABSTRACT: Sin dalla metà del XIX secolo l'Umbria è una terra di scoperte per diverse pittrici preraffaellite provenienti dall'Inghilterra, le quali interpretano pittoricamente l'"incanto" del paesaggio e della cultura locale. Il loro interesse si concentra sui luoghi più remoti della regione caratterizzati da un isolamento spaziale, culturale e sociale che, ai loro occhi, conferiva alle *hill towns* ombre la fisionomia di comunità antiche perfettamente conservate e vive. È questo il caso delle impressioni ricavate dal soggiorno a Todi nel 1857, dalla pittrice Joanna Mary Boyce, testimoniate da alcune lettere e da un taccuino di schizzi di viaggio fondamentali per la realizzazione di uno dei suoi più fortunati dipinti: *The Departure – An Episode of the Child's Crusade* (1857-1861). L'attenzione delle artiste-viaggiatrici (tra le quali si ricordano anche Evelyn Pickering De Morgan e Marie Spartali Stillman) al paesaggio umbro, all'arte e alla storia delle piccole città contribuisce a nutrire la leggenda preraffaellita dell'"enchanted" Umbria. Questo preciso immaginario, profondamente caratterizzante e destinato a riadattarsi ai tempi o a venire ribaltato per reazione nella cultura artistica del Novecento italiano ed europeo, è sintetizzato e discusso anche nel volume *A Little Pilgrimage in Italy* (1911) di Olave Muriel Potter.

ABSTRACT: From the middle of the 19th century, Umbria was a land of discovery for several Pre-Raphaelite women painters from England, who pictorially interpreted the 'enchantment' of the local landscape and culture. Their interest focuses on the most remote places in the region characterised by a spatial, cultural, and social isolation that, in their eyes, gave the Umbrian hill towns the physiognomy of perfectly preserved and living ancient communities. This is the case of the impressions gained by the painter Joanna Mary Boyce during her stay in Todi in 1857, as witnessed by several letters and



a notebook of travel sketches that were fundamental for the realisation of one of her most successful paintings: *The Departure - An Episode of the Child's Crusade* (1857-1861). The attention of the female artists-travellers (including Evelyn Pickering De Morgan and Marie Spartali Stillman) to the Umbrian landscape, to the art and history of small towns contributes to feeding the Pre-Raphaelite legend of 'enchanted' Umbria. This precise imagery, profoundly characterising and destined to adapt to the times or to be overturned by reaction in the Italian and European artistic culture of 20th century, is also summarised and discussed in the volume *A Little Pilgrimage in Italy* (1911) by Olave Muriel Potter.

PAROLE CHIAVE: preraffaelliti; artisti-viaggiatori; Italia centrale; letteratura odeporica; artisti inglesi in Italia; artiste donne

KEY WORDS: Pre-Raphaelites; traveling Artists; central Italy; travel Books; english Artist in Italy; female Artists

Gli elementi centrali del paesaggio umbro sono i docili declivi, le cittadine medievali incastonate sulle sommità dei colli, le vallate lussureggianti e, ovviamente, gli specchi lacustri e i placidi fiumi che talvolta s'infiammano delle luci rosate delle albe e dei tramonti e talaltra vibrano nelle nebbie azzurrognole o si compattano nel chiarore di sereni cieli azzurri. Questa sintesi, insieme topografica e fantastica, fu elaborata nel suo aspetto più peculiare a cavallo tra Quattro e Cinquecento nell'ambito della cosiddetta scuola umbra e soprattutto grazie alle opere di Perugino, Pinturicchio e del Raffaello preromano (Berenson 119-195). Essa diviene nel tempo un motivo artistico variamente declinato e destinato a influenzare la percezione e la riflessione di numerosi viaggiatori e degli stessi abitanti della regione, innescando un processo di autorappresentazione identitaria e culturale ancora attivo e riconfermato, nei suoi caratteri iconografici fondamentali seppur interpretati in nuove chiavi stilistiche, in pieno Novecento, ad esempio nell'opera pittorica e critica di Gerardo Dottori (Morelli 9-24).

Nella tradizione artistica legata all'Umbria e al suo paesaggio esiste infatti un ricco e radicato immaginario che intreccia esperienze plurisecolari e multidisciplinari, tra arti figurative, letteratura e critica d'arte ma, nonostante la sua evidenza e la sua fortuna, talmente diffusa da diventare non di rado stereotipica, gli studi in merito sono ancora frammentari e il percorso storiografico e critico che porta alla ricostruzione dei momenti della formazione di tale immaginario rimane tortuoso quando non lacunoso in certi suoi aspetti cruciali.

Alla mitografia del paesaggio umbro contribuiscono, dal XIX secolo fino a oggi, numerosi artisti e intellettuali stranieri e un ruolo importante in questa vicenda lo giocarono gli artisti-viaggiatori inglesi, di passaggio o stanziali e molti dei quali donne che, a partire dalla metà dell'Ottocento, sospinti da suggestioni derivanti dal nascente movimento preraffaellita, opereranno direttamente dai territori dell'Italia centrale. È grazie a loro che si concretizza e si afferma la leggenda, viva e critica, di un'Umbria



raccontata come “enchanted land” (Potter, *A Little Pilgrimage* 25), una regione per un verso agreste e bucolica, lontana da conflitti e disequilibri tipici delle moderne società industriali, priva di metropoli e di proletariato di fabbrica; per altro verso mistica, *gotica*, santa e devota, distinta da una *facies* medievale che ancora nel primo decennio del Novecento, lo vedremo, attira viaggiatori e artisti sospinti da severe motivazioni religiose e attitudini protestanti, avverse al fasto del barocco romano e di un culto denunciato come *pagano*.

È proprio questa idea di Umbria che traspare dalle opere dei principali pittori e pittrici preraffaelliti operanti nella regione. Nel 1875 ad esempio, l’Umbria e Perugia sono la meta del viaggio di Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919), stimata e longeva pittrice preraffaellita principalmente influenzata nel suo stile da Edward Burne-Jones e John Roddam Spencer Stanhope (Smith), che tornerà successivamente più volte a soggiornare nella regione a fianco del marito William De Morgan, collaboratore di William Morris (Stirling; Pennell 125-129). Questi loro viaggi sono documentati da diversi dipinti di più o meno esplicita ambientazione umbra come ad esempio il quadro di ispirazione pintoricchiesca *Deianira* (1878, Fig. 1), caratterizzato da un paesaggio immaginario che mescola elementi tratti dagli sfondi di Perugino e Pinturicchio, dalla vista della valle umbra che si apre tra Perugia e Assisi al tramonto e dalle sponde del lago Trasimeno, fortunatissimi motivi figurativi presenti in numerose opere di artisti legati al movimento preraffaellita e resi noti, in Inghilterra, da quadri come *Brother Francis and Brother Sun* (1878–1885) del romano Giovanni (Nino) Costa o *Idyll* (1880–1881 ca.) dell’inglese Frederic Leighton. In particolare, Leighton e Costa ebbero un ruolo determinante nella formazione di un gusto preraffaellita legato all’Umbria e a Perugia, città nella quale, tra fine Ottocento e inizio Novecento, soggiornano per lunghi periodi artisti inglesi e americani operando a stretto contatto con i locali Lemmo Rossi Scotti, Annibale Brugnotti e Domenico Bruschi e tra questi figura lo stesso Leighton, l’americano Elihu Vedder (Migliorati 13-37) e Marie Spartali Stillman (1844-1927; Elliot). La nota modella e pittrice inglese di origini greche lavorò al fianco, tra gli altri, di Ford Madox Brown, Stanhope, Dante Gabriel Rossetti e Burne-Jones e soggiornò per lunghi periodi in Italia, soprattutto dopo il matrimonio, nel 1871, con il giornalista, diplomatico e fotografo americano William James Stillman. Marie fu più volte presente in Umbria e, tra le molte sue tele ispirate alla regione, ce n’è una che significativamente si configura come un’ulteriore interpretazione del fortunato paesaggio tra Perugia e Assisi: *Monte Luce from Perugia at Sunset* (1893).

Le prime sperimentazioni legate alla rinascita del paesaggio e dell’ambientazione umbra come soggetto dell’iconografia preraffaellita, si devono tuttavia a un’altra giovane e risoluta pittrice inglese di grandi speranze: Joanna Mary Boyce (1831-1861; Bradbury, *Joanna*; Bradbury, *The Boyce Papers*). L’artista, perfettamente inserita, insieme al fratello acquarellista George Pirce Boyce, nel contesto preraffaellita e particolarmente apprezzata da Ruskin (Cook e Wedderburn 30-31) e da Rossetti (Rossetti e Rossetti 212; Hill 258; Rossetti 154),<sup>1</sup> tra il luglio e il settembre 1857 soggiornò e lavorò a Todi. A testimonianza della sua esperienza italiana dipinse *The Departure – An Episode of the*

---

<sup>1</sup> Rossetti, su richiesta del marito della pittrice Henry T. Wells, realizzò anche un disegno di Joanna sul letto di morte (Bradbury, *Joanna* 270-271).



*Child's Crusade* (Fig. 2), tela in cui, come vedremo, confluiscono e prendono forma le impressioni di prima mano ottenute mediante il contatto diretto e continuato con la cittadina umbra passate al setaccio della propria cultura d'origine.

La formazione pittorica di Joanna ebbe inizio presso Charles John Mayle Whichelo e fu completata alla Cary's Art Academy, dove aveva studiato anche Rossetti, e alla scuola di James Mathews Leigh. Successivamente, l'artista arricchì il proprio apprendistato presso l'atelier di Thomas Couture a Parigi e attraverso la diretta frequentazione dei principali pittori preraffaelliti, tra i quali John Everett Millais, Maddox Brown e Rossetti. La sua attività pittorica si colloca agli albori della lunga vita della Confraternita preraffaellita e nell'arco del suo sviluppo, nella sua fase matura durato poco più di cinque anni, Joanna interpreta diversi motivi desunti dai principi della Confraternita, tra storia e leggende di eroine anglo-sassoni (*Elgiva*, 1855 e *Rowena Offering the Wassail Cuo to Voltigern*, 1856, quest'ultimo distrutto, come molte altre opere della pittrice, durante il bombardamento di Londra del 1942, Figg. 3-4), tradizione biblica e una profonda attenzione alle figure femminili, ai fanciulli e alla ritrattistica.<sup>2</sup> Nei suoi quadri tali peculiarità iconografiche vennero sviluppate attraverso uno stile ancora in parte legato a un realismo di matrice accademica ed evidentemente influenzato anche da tecniche pittoriche e *algidi* stilemi appresi presso Couture, dai quali tuttavia Joanna tentò progressivamente di svincolarsi attraverso proprio la ricontestualizzazione storico-legendaria del soggetto e la volontà di penetrazione *emotiva* dello stesso, sostenuti dall'esercizio del disegno e della pittura dal vero e dal sempre più accentuato riferimento a un preciso immaginario culturale e letterario nazionale. Ciò rende la breve esperienza della pittrice rappresentativa anche del processo di aggiornamento della pittura inglese nei confronti delle più affermate tendenze artistiche europee coeve e del nascente gusto preraffaellita allora in atto.

Il periodo del viaggio di Joanna coincide infatti con anni cruciali per l'affermazione della Confraternita e per il consolidamento dell'immaginario a questa collegato nella formazione del quale, notoriamente, tanta parte ebbe l'idea di medioevo italiano e che portò molti viaggiatori inglesi a discostarsi dalle consuetudinarie rotte del Grand Tour. I borghi medievali dell'Italia centrale divennero quindi lo scenario di nuove ricerche principalmente concentrate sulla scoperta di panorami urbani e naturali e di popolazioni *crystallizzati* nell'epoca del loro massimo splendore medievale e dunque in una lontananza – perfettamente espressa dal termine *remoteness* (Trollope 97) – non solo geografica, ma temporale, culturale e spirituale. Nella percezione degli inglesi dell'epoca questa cristallizzazione era innanzitutto visibile nelle pietre delle antiche architetture ammirate, sulla scia di *The stones of Venice* di John Ruskin pubblicato in tre volumi tra il 1851 e il 1853, sia quando queste erano espressione della grandezza romana ridotta a rudere, sia quando evocavano lo splendore e l'alta spiritualità romanica e gotica del medioevo centro italiano.

Per estensione poi, quella dignità altissima riconosciuta dall'idealismo romantico e preraffaellita e dal liberalismo inglese all'organizzazione politica della *civitas* medievale italiana e anche alla religiosità a questa associabile, per quei viaggiatori, dalle pietre si

---

<sup>2</sup> Per quello che resta della produzione artistica di Joanna e per le lacune provocate dal bombardamento di Londra del 1942: Bradbury, *Joanna* 1-18 e Bradbury, *The Boyce Papers*.



rifletteva nelle fisionomie degli abitanti: creature inattuali e profondamente affascinanti, ingenuie nella loro bellezza cenciosa, più volte esplorata e ritratta dai pittori in transito. Non di rado, però, quelle stesse persone erano guardate dagli inglesi con piglio paternalistico e giudicate con atteggiamento quasi *coloniale*, poiché percepite come ormai immemori della grandezza civile e spirituale che li aveva preceduti. Con l'affermarsi dell'immaginario preraffaellita, tuttavia, rispetto agli abitanti dei borghi dell'Italia centrale e soprattutto quelli della valle umbra, prevarrà la fascinazione. Così, gli uomini e le donne del popolo, del tutto decontestualizzati dalla realtà contingente e sostenuti dalla malia gentile della loro fatica alleviata da canti e motteggi, dalla gaiezza presupposta osservando la semplicità del loro modo di vivere o la grazia delle loro fisionomie, nei quadri e nei racconti degli artisti-viaggiatori inglesi della seconda metà del XIX secolo, si trasformeranno in creature felici e lontane, nello spazio e nel tempo, inquadrare, come sorte di apparizioni a metà tra visione mistica francescana e reminiscenza arcadica, nei profili urbani medievali e nel paesaggio edenico delle vallate centro italiane (Fig. 5).

Per collocare geograficamente questo luogo favoloso, destinato negli anni a diventare un'entità idealmente definita, ci vengono in soccorso le notazioni topografiche raccolte nei quadri e nei resoconti di viaggio degli autori inglesi e di quelli preraffaelliti in particolare, dai quali si evince che, al di là di precisi confini amministrativi, l'Italia centrale era vista come una sorta di giardino incantato dai contorni incerti e mutevoli che si estendeva tra l'Umbria, la Toscana meridionale e il Lazio settentrionale e dal quale erano escluse Roma e Firenze, città considerate a sé stanti per prestigio, ricchezza di storia e monumenti e per notorietà e frequenza di fruizione.

Non a caso l'itinerario seguito in *A Little Pilgrimage in Italy* di Olave Muriel Potter<sup>3</sup> – volume pubblicato nel 1911 che, per riconoscibilità di spunti, può considerarsi un compendio dell'esperienza odeporea inglese della seconda metà dell'Ottocento modulata sulle atmosfere preraffaellite e un'efficace testimonianza dell'importanza della storia dell'arte per la definizione di aspettative e desideri turistici –, come quello di molti altri viaggiatori inglesi, insiste particolarmente sulle cittadine della Toscana meridionale e dell'Umbria, evitando Firenze e accedendo all'Italia centrale da Arezzo per poi confluire, toccando anche alcune città delle Marche e della Romagna, a Roma.

Olave intraprende il suo viaggio accompagnata dal pittore Yoshio Markino (Rodner),<sup>4</sup> autore delle illustrazioni del libro, e da due personaggi, identificati come "the Poet" e "the Philosopher", i quali interagendo con l'autrice concorrono a tessere la cornice narrativa e a esplicitare le aspettative di quello che sin dalle prime battute si

---

<sup>3</sup> Le notizie relative a Olave Muriel Potter sono pochissime e la sua biografia è ricostruibile in maniera parziale solo grazie ai volumi da lei pubblicati e poco altro materiale edito a lei coevo. Cominciò la sua carriera di scrittrice grazie al suo soggiorno italiano a fianco dello scrittore e viaggiatore Douglas Sladen, dando alle stampe nel 1909 un volume dedicato alla città di Roma, come *A Little Pilgrimage in Italy* illustrato da Yoshio Markino (Potter, *The Colour*). Con Sladen lavorerà anche a un romanzo a tema sociale e femminista parzialmente ambientato in Umbria (Potter, *Weeds*).

<sup>4</sup> Yoshio Markino (1869-1956) fu un pittore e uno scrittore giapponese attivo prima negli Stati Uniti e poi in Gran Bretagna. Qui, in epoca edoardiana, divenne particolarmente noto per i suoi scritti, principalmente relativi alla sua esperienza di artista e di viaggiatore tra oriente e occidente, e per i numerosi acquerelli e disegni raffiguranti paesaggi urbani e scene di vita cittadina.





configura come un pellegrinaggio, ovvero un tributo devozionale a una terra remota e a un immaginario culturale ormai condiviso, a quelle date percepiti come *sacri*, in senso filosofico, spirituale, morale e anche estetico:<sup>5</sup>

One morning of high summer three pilgrims met together in the City of Genoa to sally forth in search of sunshine and the Middle Ages.

At least that was what the Poet said, for sunshine and Ancient Stones were the passions of the Poet's life.

The Philosopher insisted that we went in search of Happiness.

[...]

This is a book of simple delights, a chronicle of little pleasures, so I shall not talk much of Genoa [...]. Nor shall I speak of Florence, or Naples, or Venice, or Rome. Doubtless, like me, you have loved them all.

[...]

If you come with me I shall take you to the hills, the deep-bosomed rolling hills, with their valleys and their plains and with towered cities riding on their crests. You will lie with me under the olives and stone-pines, where the warm earth cushions your limbs in luxury, and the sunlight flickering in the green shadows lights on a wealth of flowers.

[...]

But I am persuaded that if you go there you will find a great content among the little cities of great memories which stand knee-deep in flowers upon the hills of Italy, or in those nobler towns,—Siena, who belongs to the Madonna, and Perugia, whose name is as a torch to light your feet into the Valleys of Romance. In their streets you are seldom shut away from the mountains and the sky; and little gracious weeds and grasses have spread a web among their stones as though an elfin world sought to entrap a monster and pull him down to ruin. (Potter, *A Little Pilgrimage* 5,7)

Quando sul finire di giugno 1857, Joanna si preparava a lasciare Roma per passare l'estate a Todi (Joanna Mary Boyce, da ora in poi JMB, a Henry Tanworth Wells, da ora in poi HTW, Todi, 3 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 581-584),<sup>6</sup> l'immaginario vissuto e condensato da Olave era tuttavia ancora in embrione. Il soggiorno dell'artista nella cittadina umbra è documentato con cadenza quasi giornaliera da un nutrito gruppo di lettere da lei inviate al futuro marito Henry T. Wells e al fratello George, entrambi come lei pittori allora in piena attività.<sup>7</sup> Presso il British Museum è inoltre conservato un taccuino di viaggio pieno di schizzi a matita, sovente arricchiti dall'indicazione di data e luogo di esecuzione e da annotazioni, molti dei quali realizzati durante la permanenza

---

<sup>5</sup> Il riferimento al pellegrinaggio presente nel titolo dell'opera potrebbe velatamente alludere anche ad un racconto odepotico-allegorico a tema cristiano particolarmente incisivo nell'immaginario culturale anglo-americano: *Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come*, scritto dal predicatore e teologo inglese John Bunyan e pubblicato per la prima volta nel 1678.

<sup>6</sup> Joanna, ospite dell'amica Margaret Sophia Daniell Piotti e di suo marito, il medico italiano Ignazio Piotti, partirà con loro da Roma per Todi il 30 giugno 1857. Dopo aver visitato Civita Castellana, Narni e Casteltodino, arriveranno a Todi il primo luglio 1857. Da qui, Joanna ripartirà alla fine di settembre per raggiungere Firenze e, dopo aver visitato anche altre città del centro Italia, ritornerà a Roma, dove sposerà Henry T. Wells il 9 dicembre 1857. Anche Margaret era una pittrice, ma a oggi non è stato possibile reperire alcuna sua opera o informazioni circa la sua attività artistica.

<sup>7</sup> I carteggi sono trascritti in Bradbury, *The Boyce Papers*. Per l'importanza dell'epistografia artistica tra XVIII e XIX si veda Rolfi Özvald (367-382).



di Joanna a Todi (Boyce)<sup>8</sup> così come alcune piccole opere a tempera e acquerello, presenti in diverse collezioni private, e appunto *The Departure – An Episode of the Child’s Crusade*. Il quadro raffigura lo struggente ultimo saluto di una madre ai figlioletti in procinto di partire per la Crociata dei fanciulli al seguito di un monaco benedettino, scena ambientata sull’uscio di una buia cantina ai margini di un’assolata strada in una cittadina dell’inizio del XIII secolo di cui si intravedono gli abitanti e alcuni edifici, direttamente ispirati a quelli di Todi. Joanna lavorò infatti al dipinto dal luglio del 1857 fino al 1861, lasciando ampia traccia della sua gestazione nelle sue lettere e nel taccuino.

Questi documenti, messi in relazione tra di loro, costituiscono un *corpus* di straordinario interesse. Nella loro completezza e immediatezza restituiscono un quadro realmente esaustivo rispetto alle prospettive e alle impressioni di una viaggiatrice inglese della metà dell’Ottocento in Umbria e, nel dettaglio, descrivono la sensibilità, gli interessi, le attività e gli scopi di una pittrice preraffaellita, arrivata in Italia centrale sulla scorta di suggestioni ben determinate e decisa a lavorare alla verifica di tali suggestioni, attraverso la conoscenza diretta delle opere d’arte antica, medievale e moderna, dei paesaggi urbani e naturali e infine, del carattere e della quotidianità delle persone che ancora vivevano e operavano a contatto con questi.

Leggendo il carteggio si comprende come Joanna affrontasse il proprio viaggio con estrema consapevolezza, tessendo eloquenti parallelismi critici tra opere pittoriche o letterarie, panorami, scorci architettonici e contesti coevi. Tipiche di Joanna sono infatti da una parte, la tendenza a modulare le proprie aspettative sulla versione, pittorica o letteraria, che di paesaggi e monumenti avevano restituito grandi artisti inglesi e non in transito in Italia e, dall’altra il ricorso alla citazione di specifiche opere d’arte o di carattere storico-letterario a lei coeve per descrivere le proprie visioni e impressioni quando lei stessa si trovava di fronte ai medesimi paesaggi e monumenti. La preparazione di Joanna è evidente anche nelle frequenti considerazioni che fa rispetto al patrimonio storico-artistico, constatando ad esempio come le opere italiane conservate nei grandi musei inglesi, fondamentali per la composizione del nascente linguaggio preraffaellita, in ragione della loro decontestualizzazione perdessero di efficacia, comprensibilità e fascino rispetto a quelle che erano ancora ammirabili nel luogo della loro creazione (JMB a George Pierce Boyce, da ora in poi GPB, Roma, 1 nov. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 632). Non di rado inoltre lamenta quanto quella che lei chiama “first impression”, ovvero la prima impressione di fronte a opere famose conservate in Italia, e soprattutto a Roma, fosse più volte sciupata dalla continua visione in patria di riproduzioni, grafiche o fotografiche, o dai racconti di chi le aveva già ammirate.

Sono proprio questi i fattori che rovinano l’effetto del primo approccio di Joanna con la Basilica di San Pietro, la cui forza evocativa e scenografica risulta sminuita ai suoi occhi e, come spesso accade ai viaggiatori inglesi del periodo, anche la sua religiosità protestante si ritrova delusa dal retorico gigantismo decorativo e barocco degli interni della chiesa, percepito come troppo distante dalla mistica e sincera devozione *gotica* di

---

<sup>8</sup> Si rimanda al link riportato in bibliografia per la verifica, di qui in poi, di tutti i disegni del taccuino citati nel testo. I disegni contenuti nel taccuino risalgono tutti al 1857 e sono stati realizzati tra Inghilterra, Francia e Italia.



cui pure l'Italia, nell'immaginario preraffaellita, abbondava. Di San Pietro Joanna ammira solamente la nuda e "splendida" semplicità della *Pietà* michelangiolesca, denunciando però lo stato di degrado nella quale ormai versava (JMB a HTW, Roma, 14 giu. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 573) e dimentica il "bad taste" delle sue decorazioni interne solo quando, in occasione della festa dei Santi Pietro e Paolo, osserva la chiesa parata a festa e gremita di fedeli, deprecando tuttavia lo spirito *pagano* con il quale quella folla, e l'architettura che la circondava, declinavano a suo vedere la devozione religiosa nel contesto della ritualità cattolico-romana:

On Monday last (June 29th) St Peter's day, we packed up for our journey, and at 6 in the evening went to hear the vespers at St Peters. The music was overpoweringly beautiful, – the voice of one singer especially, – an alto etc. etc. The effect of the interior of the Church was very striking. St Peter's is like a woman who is immensely improved by an elegant toilette. Unadorned it has none of the simple, naked grandeur of a Gothic Cathedral, but on feast days, what with the crimson and gold draperies, the incense rising and (sometimes) the sun pouring in, the crowds of people in gay costume and on this day the brilliant line of Cardinals and more sober Monsignori, one forgets the absolute bad taste of the sculpture and ornamentation and feels only its relative worth from its seeming so much in harmony with the scene altogether. The Madeleine in Paris has some resemblance in effect to St Peter's, – both are like Pagan temples; – and seeing the people energetically kissing the gilt toe of the black apostle dressed up in Pontifical robes helps the illusion. (JMB. a HTW, Todi, 3 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 582)

Non stupisce pertanto che le stesse sgradevoli impressioni, questa volta connesse al classicismo rinascimentale cinquecentesco interpretato come vacuo decorativismo architettonico celebrativo del trionfo temporale della chiesa e della religiosità *contro-riformata* a questo genericamente associati, riemergano intatte e con parallelismi decisamente dequalificanti quando Joanna descrive l'esterno del Tempio di Santa Maria della Consolazione a Todi, allora attribuito a Bramante (Marcelli 113-170):

Does any one really admire Bramante's designs? How did he get his reputation? I have seen lately two of his so called masterpieces, and they both seem to me utterly ugly. The exterior of the Church of the Madonna della Consolazione here is a facsimile of a certain blanc mange mould at Park Place; and both this and a little chapel by him at St Pietro Montorio in Rome, which we were told was his chef d'oeuvre, have a general family resemblance to paste cutters and coffee moulds. This church of the Consolazione is the great pride of the Todiites, partly because of the rich interior, which we have not seen. (JMB. a HTW, Todi, 5 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 602)

Agli inizi del Novecento, Olave visiterà l'interno dello stesso edificio e le sue considerazioni in merito non si discosteranno di molto da quelle di Joanna. Anche a quell'epoca gli abitanti di Todi mostravano un profondo orgoglio e una radicata devozione per la loro chiesa rinascimentale a scapito degli affascinanti edifici medievali della città e una "Protestant mind" come quella di Olave – e di Joanna – trovava difficile comprendere come in un'architettura così fortemente connotata in senso *neoclassico* potesse aver luogo il miracolo della grazia della preghiera cristiana:





Inside it was airy and gracious, a bubble of light; but its sixteenth-century paganism, which is always the paganism of secular buildings rather than of temples, and its overgrown apostles in the niches that were meant for gods, spoilt its appeal, to the Protestant mind at any rate, as a house of prayer. What is it, I wonder, that makes it easy for the Protestant to worship in Gothic or Romanesque churches [...] while sixteenth-century churches still remain the ideal ecclesiastical building to the majority of Roman Catholics? Is it that they all bear the image of St. Peter's and the Vatican in their minds? They argue that at least under the spacious cupolas of the renaissance they have light and space. And it is logic, for Gothic cathedrals are dim and full of shadows. But I could say my prayers more easily in the baths of Caracalla, where the sun slanting over the broken walls has a trick of making mist like floods of incense, and the birds chant all day long, than in St. Peter's, for all its fragrant services. (Potter, *A Little Pilgrimage* 53-55)<sup>9</sup>

A Todi, infatti, sia Olave che Joanna cercavano in prima istanza l'essenza del medioevo, fosse questo artistico, civile o spirituale.

Nella prima lettera scritta dalla cittadina umbra a Henry, Joanna appunta la propria attenzione innanzitutto sulla sua collocazione e sull'*allure* storica che ne deriva: "The town is very picturesque and placed like all the towns about here very high, – in fact they were all once strongholds of rival nobles, which bring Sismondi [and] 'I promessi Sposi' to mind"<sup>10</sup> (JMB a HTW, Todi, 3 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 583). In secondo luogo, nella missiva inviata a George pochi giorni dopo essere giunta a Todi designa come luoghi di maggior interesse l'antica Cattedrale di Santa Maria Annunziata e le facciate degli edifici cittadini visibili dalle strade, mostrando ancora una volta la sua spiccata sensibilità critica in fatto di restauri e rifacimenti in stile, inutili, se non deleteri in un paese come l'Italia di per sé ricchissimo di vestigia genuinamente medievali:

The cathedral here is very interesting dating about the 10th century; it is a basilica left intact on one side, on the other (unfortunately) a pretty gothic aisle has been added which partly supports a light Gothic tower<sup>11</sup>. There are some fragments of lovely street architecture. (JMB a GPB, Todi, 8 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 586)

A circa una settimana dal suo arrivo, infine, Joanna è pronta a stilare un programma delle attività da svolgere avendo ben chiaro l'obiettivo di lavorare alla sua pittura sfruttando quanto la cittadina poteva offrirle tra scenari urbani e paesaggistici, nuove conoscenze e suggestioni, diremmo oggi, di natura anche antropologica:

---

<sup>9</sup> Anche Joanna tratterà della difficoltà di comprendere la religiosità cattolica, soprattutto osservando la familiarità *scomposta* con la quale i fedeli si relazionavano alla liturgia (JMB a HTW, Todi, 5 sett. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 621).

<sup>10</sup> Il riferimento è a *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, la monumentale opera di Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi edita in diversi volumi a partire dal 1807. Nel documento originale manca la congiunzione "and", non è chiaro quindi se Joanna confondesse Sismondi con Manzoni, attribuendogli erroneamente la stesura de *I promessi sposi*.

<sup>11</sup> A partire dalla fine del Cinquecento la chiesa fu sottoposta a diversi restauri. L'aspetto *neogotico* con la quale si presentò agli occhi di Joanna era dovuto a un rifacimento che prese avvio nel 1850 e che comportò anche l'aggiunta della cuspide in stile alla torre campanaria poi rimossa durante i restauri degli anni Cinquanta del Novecento (Martelli 5, 12).



[...]at last after no little trouble we have found a room, which we can use for painting<sup>12</sup> [...] Though the country [around Todi] is not beautiful, the air of Todi is very delightful and healthy, and the town itself is the quaintest and most paintable I have ever seen. Being placed on the summit of a very steep pointed hill all the streets are precipitous and wind about with the most perplexing irregularity. There is some lovely architecture remaining, as the Cathedral, a basilica, with gothic aisle and tower added, and another church, of which I have seen only the exterior, the façade of which was designed and executed, so they say, by the architect of a lovely church at Orvieto [...] the building remains incomplete to this day<sup>13</sup> [...] generally the street views owe their interest to the massiveness and height of the walls and the odd way in which they are arched together at every angle, to the comical combinations of roof and chimney and to the lovely colour of the tiles and plaister [...] This is the harvest time, and at intervals during the day – when they rest, you can hear the young men singing in chorus to their sweethearts and the clear treble echo of the girls. I hope we shall be able to make some street sketches, but at present, even in our quiet rambles, we are such objects of wonder to the natives, that easels and campstools in the middle of the road are not to be thought of. By having one or two sitters to paint indoors, we shall prepare their minds a little for future extravagances. As yet we have only set to work on a little hare (I mean to paint him), that was made a present to us, and a bronzed, nice looking lad, we picked up in the town. (JMB a HTW, Todi, 9 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 586-587)

Le notazioni più eloquenti rispetto a questa prima pianificazione del lavoro di Joanna sono da una parte lo scarso interesse manifestato per il paesaggio naturale a tutto vantaggio di quello storico e architettonico e, dall'altra, la forte volontà di esercitarsi nella pratica del disegno dal vero degli abitanti e degli scorci urbani, soggetti che, come attestato anche dal suo taccuino di disegni, da subito sollecitano l'interesse della pittrice.

La molesta curiosità dei cittadini e la difficoltà a adattarsi alla calda estate tuderte, più volte lamentati nelle sue lettere da Joanna, le renderanno difficoltoso il cimentarsi nella pittura e nel disegno di scenari naturali dal vero anche dopo aver individuato una veduta degna di essere ripresa giacché aderente a quello che, nella sua percezione, era a tutti gli effetti un incantevole paesaggio tipicamente centro italiano e caratterizzato da reminiscenze antiche perfettamente integrate in una natura ingentilita, ma potentemente evocativa:

You know I told you the country round is uninteresting, but we have found within a quarter of a mile of this house the most delicious evening stroll imaginable. Todi they say, is much more ancient than Rome. It is surrounded by three ancient walls, partly in ruins. The remains of the

---

<sup>12</sup> Il luogo nel quale Joanna e Margaret sistemarono il loro studio era un locale di pertinenza comunale all'interno del Palazzo del Capitano del Popolo solitamente adibito ad aula di "rhetoric and philosophy" nella "public boy's school", concesso loro dall'allora Gonfaloniere (JMB a HTW, Todi, 29-30 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 599), il Marchese Serafino Paolucci Mancinelli (Leonii I). Da una delle finestre dello studio era possibile ammirare i tetti della cittadina e il campanile cuspidato della cattedrale. Lo scorcio fu ritratto da Joanna in un dipinto non finito, oggi conservato in collezione privata (Bradbury *Joanna* XXXII), la cui creazione è raccontata in una lettera dalla quale si evince come, su influenza esplicita degli scritti di Ruskin e, sottointesa, dei quadri di John Constable, l'attenzione di Joanna si appuntò sulla resa del cielo e delle nubi (JMB a HTW, Todi, 28 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 614).

<sup>13</sup> Secondo una leggenda locale la facciata di San Fortunato non fu terminata perché gli orvietani, dopo il completamento del duomo della loro città, accecarono l'architetto che lo aveva progettato, tradizionalmente considerato lo stesso della chiesa tuderte (Pensi e Comez 26).



largest fortress is now the highest spot in the town, a grass covered place commanding a splendid view of the sunset (and sunrise too I should think), and leading on to a pleasant little hill ridge. Every evening we go and see the rosy and golden light turn to grey and the stars come out, and the landscape fade slowly out till nothing but the outline of the hill, the gleam of the river and the night fires of the reapers can be seen. (JMB a HTW, Todi, 25 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 594-595).

Nel taccuino, tuttavia, non esistono disegni di paesaggi naturali riconoscibili come tuderti, eccezion fatta forse per uno schizzo decisamente embrionale dove esili tratti paiono delineare una pianura vista dall'alto con in primo piano una pietra, associabile alla descrizione fornita nella lettera (Boyce F 62 r).

Nulla impedirà invece a Joanna di concentrarsi sin da subito sul ritratto, prendendo a modello i notabili della città con i quali ben presto entrerà in rapporto e alcuni dei suoi abitanti incrociati per le strade, non di rado in occasione di feste o fiere, spesso raccontate nel dettaglio anche nelle lettere a Henry.<sup>14</sup>

Tra i suoi modelli locali, il più importante è sicuramente "Pepino [sic] Lalli" (Boyce F 42 r), figlio della contessa Lalli, conosciuta all'inizio di luglio a Todi e ritratta nel taccuino il 13 dello stesso mese (Boyce F 46 r). In quei giorni la contessa, Peppino e altri due bambini posarono per i primi studi del gruppo di figure di *The Departure* (JMB a HTW, Todi 16 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 509) e Joanna scelse di trasporre le fattezze del ragazzo nel volto del protagonista del dipinto: il fanciullo dai grandi occhi impauriti vestito da crociato che intreccia una mano con quella della madre mentre con l'altra sfiora quella del benedettino che lo condurrà a combattere.<sup>15</sup> Peppino fu ritratto per la prima volta a matita da Joanna nel suo taccuino il 27 luglio (Boyce F 42 r) e, stando alle sue lettere, si presterà a diverse altre sedute di posa per il dipinto. Per tutto il resto del suo soggiorno a Todi, infatti, Joanna lavorerà alacremente al gruppo e parallelamente si concentrerà sulla resa del paesaggio urbano medievale che fa da sfondo alla scena.

Alla fine di luglio la pittrice comincia una serie di sopralluoghi alla ricerca di cantine e portoni dai quali poter dipingere dal vero la "street architecture" tuderte (JMB a HTW, Todi, 29-30 lugl. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 599-600; JMB a HTW, Todi, 5 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 604) e il 28 agosto dà notizia a Henry di aver già terminato due schizzi a matita di vedute di strada (JMB a HTW, Todi, 28 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 616). Questi due disegni – insieme a un secondo di medesimo soggetto, ma probabilmente successivo per via della presenza in mezzo alla strada di due personaggi che si ritroveranno anche nel quadro finito ritratti come due adulti che scortano un altro bambino destinato alla crociata, e a un terzo dove la veduta

---

<sup>14</sup> A Todi Joanna ritrae molto spesso donne e bambini, soggetti ricorrenti anche nella sua produzione pittorica. Nelle lettere fa riferimento a una fiera del bestiame svolta a Todi il 17 agosto e in quell'occasione con certezza ritrasse nel taccuino la donna con fazzoletto datata "August 17" (Boyce F 48 r) e probabilmente anche altre scene di animali e contadini (JMB a HTW, Todi 18-20 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 610-612; Boyce F 60 v, F 61 v).

<sup>15</sup> Nel taccuino sono raffigurati uomini in abiti monastici con a fianco appuntati in italiano i nomi degli ordini a cui appartengono e altre notazioni utili a chiarire la storia e le particolarità di questi ultimi. I disegni furono realizzati a Todi nel luglio del 1857 (Boyce F 49 r) e, come il piccolo abbozzo di mani che si stringono tracciato nello stesso taccuino (Boyce F 69 r), costituiscono degli studi per *The Departure*.



è adattata come sfondo a un abbozzo del gruppo principale (Boyce F 42 r) – figurano nel taccuino con sotto annotata la scritta “Todi” (Boyce F 45 r) e si distinguono per vivezza di esecuzione e qualità di dettaglio, confermando la grande abilità disegnativa della pittrice.

All’inizio di settembre Joanna, protetta dall’ombra dell’uscio di una cantina, si dedica alla pittura dal vero lavorando direttamente sul dipinto per studiare e ricreare gli effetti di luci e ombre che andranno a caratterizzare lo sfondo di *The Departure* (JMB a HTW, Todi, 6 sett. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 620; JMB a HTW, Todi, 16 settembre 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 625-626).

È in questo periodo che schizza sul taccuino anche il vaso in terracotta poi trasposto nel brano di natura morta dipinto in basso a destra del quadro (Boyce F 53 r) e disegna, annotandola con l’indicazione dei colori, la foggia del costume tradizionale di una contadina ritratta abbracciata alla figlia in un villaggio ai piedi di Todi, “Ponte Rio” (Boyce F 60 v); foggia e colori che ritroveremo con qualche minima variazione nella veste della madre di *The Departure*.

Stando a quanto raccontato da Joanna in una lettera a George, al momento della sua partenza dalla cittadina umbra, il quadro poteva dirsi terminato nella testa e nei piedi del fanciullo “appertaining from a Todi boy” e in quasi tutto lo sfondo ritratto “from a street and cellar in the place”, tutto il resto, la pittrice si augurava di poterlo finire in Italia (JMB a GPB, Roma, 1 nov. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 634) giacché è evidente che per lei non solo l’ispirazione generale, ma l’essenza di ogni minimo dettaglio dell’intero quadro dovevano essere indissolubilmente legati a una terra in cui l’epoca storica dell’ambientazione e l’attuale, idealmente, convivevano ancora.

Ma a Todi Joanna non si occupò esclusivamente di *The Departure*. Un’ultima menzione meritano infatti i rapporti intercorsi tra lei e un artista italiano allora impegnato nella decorazione ad affresco dell’abside e del presbiterio della cattedrale di Todi: Silvestro Valeri (De Gubernatis 536; Boco XXI-XXXVII).<sup>16</sup> Il pittore purista, allievo di Tommaso Minardi all’accademia di San Luca e dal 1845 docente di pittura presso l’accademia di Perugia, alla fine di luglio invitò Joanna e la sua amica Margaret a vederlo lavorare sulle impalcature nella chiesa.

Quanto raccontato dalla pittrice in merito a questa esperienza in una delle sue lettere costituisce un documento eccezionale in primo luogo perché la scioltezza espositiva di Joanna evoca efficacemente uno spaccato di quotidianità artistica e ci restituisce con vivace sensibilità una parte ormai scomparsa dell’attività di Valeri, i cui affreschi, oggi distrutti, sono conoscibili nel dettaglio solo grazie a vecchie descrizioni (Marianacci 368-371) e ad alcuni disegni recentemente ricomparsi sul mercato.<sup>17</sup> In

---

<sup>16</sup> Silvestro Valeri (1814-1902) lavorò agli affreschi con *Storie della Vergine* dal 1851 al 1858, assistito dagli allievi Francesco Moretti, Eliseo Fattorini e Alessandro Zucchetti. Nel 1873 sposò in seconde nozze una nobile tuderte, la contessa Sestilia Francisci vedova Piccini, ritratta da Joanna nel suo taccuino il 6 settembre 1857 (Boyce F 52 r).

<sup>17</sup> I disegni (*Le Pie Donne al Sepolcro* e *L’Annunciazione*) sono stati proposti all’asta il 12 dicembre 2020 presso la Galleria Pananti e sono visualizzabili al sito <<https://www.pananti.com/it/asta-0149-1/studio-per-gli-affreschi-del-duomo-di-todi-69088-70792>> (Consultato il 31 mag. 2022). Gli affreschi furono distrutti durante i lavori di ripristino della *facies* medievale dell’abside della cattedrale nel 1921 (Martelli 7, 12).



secondo luogo, il punto di vista critico della pittrice è del tutto originale trattandosi di una rara, seppur coincisa, analisi svolta sull'opera di un pittore purista da parte di un altro artista a lui contemporaneo, ma di gusto e formazione del tutto differente; un gusto, quello preraffaellita, per certi versi decisamente intrecciato a quello purista data la comune origine dall'influsso dei nazareni, eppure destinato anche in Italia di lì a poco a sostituirlo superandolo.

Il lapidario giudizio espresso da Joanna sugli affreschi di Valeri ben rappresenta l'orientamento preraffaellita poiché si appunta sulla critica alla corretta quanto monotona riproposizione di modelli antichi esercitata dal pittore a scapito di una diretta visione del reale da ricomporre e far rivivere in un nuovo immaginario pittorico che a quegli stessi modelli guarda in maniera differente. Ciò è estremamente esemplificativo del modo in cui la sensibilità preraffaellita differisca da quella purista e delle ragioni per le quali le opere degli artisti afferenti a tale tendenza venissero senza troppe remore per lo più ormai ignorate da una generazione di pittori interessata sì all'arte degli antichi maestri italiani, ai quali anche i puristi si ispiravano, ma che arrivava in Italia mossa da aspettative cui la dolcezza manierata del loro stile e l'*anacronistica* religiosità dei loro dipinti non potevano più rispondere:

The interior of the Cathedral is undergoing a new coat of fresco from the hand of professor Vallery [sic] from Perugia. The designs are not first rate, bad in colour, better in drawing; a good deal the [Johann Friedrich] Overbeck sort of thing but inferior. Having been told that Margaret and I had some wish to see how fresco painting was managed, he sent us word, that he would be very happy for us to go any day and see him work. Accordingly we went and stayed some little time watching him and talking. A better sight than his angels and Madonna was himself. He has a very fine head, over massive perhaps but unusual in character, and with a brilliantly clear olive complexion. I longed to paint him. He was working on a scaffold near the ceiling in an arched chapel. There was an Italian boy waiting on him with a shock of long hair parted down the middle and cut straight at the ends, who reminded me of Rossetti's drawings; and the scene altogether of his design of Giotto drawing Dante's portrait on the plaster (JMB a HTW, Todi, 5 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 602-603).<sup>18</sup>

Il riferimento al disegno di Rossetti, infine, testimonia di come la cultura figurativa allora fosse fondamentale anche per veicolare sensazioni e constatazioni critiche, circoscrivendo ancora più dettagliatamente l'immaginario a cui una pittrice come Joanna, nel suo soggiorno italiano, voleva far riferimento.

Il rapporto con Valeri, come quello con altre personalità che animarono l'esperienza a Todi di Joanna e delle quali, per brevità, non ci siamo occupati in questa sede, diede comunque i suoi frutti in termini di attività artistica. Il pittore, infatti, accettò di insegnarle la tecnica dell'affresco e Joanna la applicò con entusiasmo copiando un profilo a grandezza naturale della bella moglie del Gonfaloniere, la signora Polucci, da lei più volte ritratta (Boyce F 47 r), su una piastrella poi ceduta in cambio di un canarino a delle suore con le quali la pittrice aveva intrattenuto diverse conversazioni durante la

---

<sup>18</sup> Il disegno di Rossetti citato da Joanna è probabilmente quello conservato presso la Tate Modern di Londra che, insieme ad altri schizzi, costituisce uno degli studi per il dipinto *Giotto Painting the Portrait of Dante* del 1852, oggi parte della Andrew Lloyd Webber Collection.





sua permanenza a Todi e oggi dispersa (JMB a HTW, Todi, 28 ago. 1857; Bradbury, *The Boyce Papers* 617).

Come attestato dal parere su Valeri, dal carteggio e ancora di più dalle soluzioni stilistiche e compositive adottate nel suo dipinto e nel taccuino, il rapporto di Joanna con lo scenario artistico italiano coevo durante il suo soggiorno in Italia è occasionale, o meglio incidentale, spesso non ricercato e se mai votato, come sarà poi per altri rappresentanti dello scenario preraffaellita anche nel suo ramificato settore delle arti applicate, all'esplorazione e all'apprendimento di tecniche artistiche tradizionali tipiche della storia dell'arte medievale e rinascimentale italiana come, in questo caso, l'affresco. Le generiche tangenze di *The Departure* con soluzioni riscontrabili nella coeva pittura di storia italiana ed europea derivano infatti dalla comune intonazione iconografica, ma la scelta di trasporre all'interno del quadro, come visto, fogge di abiti, volti e brani di paesaggio e natura morta direttamente desunti da una realtà percepita come attualità e insieme come persistenza direttamente rappresentativa dell'epoca in cui la scena del quadro si svolge, proiettano il dipinto di Joanna, in accordo con le tendenze poetiche preraffaellite, in un contesto di voluta emancipazione, in fieri, da una concezione compositiva ed espressiva di matrice storicistica e accademica. *The Departure*, infatti, non mira alla *messa in scena* della storia nel quadro, ma alla sua *evocazione*, figurativa, morale e spirituale, nell'immagine composta *hic et nunc*. Tale impostazione riemerge anche nei nessi stabiliti nella pittura di Joanna con i *modelli preraffaelliti* che poté osservare durante il suo soggiorno italiano. L'interesse della pittrice non risiede nel *rifare l'antico*, ma nell'*interiorizzarlo* restituendolo nell'attualità e tenendo conto non tanto del preciso dato stilistico o storicistico, quanto delle suggestioni e delle associazioni interpretative che questo può innescare quando osservato direttamente nel suo contesto e in relazione con l'epoca contemporanea. Ed è proprio su questa predisposizione poetica che basa il processo di costruzione dell'immaginario di derivazione preraffaellita attorno all'Umbria che interesserà tutta la seconda metà dell'Ottocento. Una predisposizione poetica ancora perfettamente visibile, per portare gli esempi già citati, nell'evocativa atemporalità di *Deinira* di Evelyn Pickering De Morgan (Fig. 1) e di *Early Spring in Umbria* di Marie Spartali Stillman (Fig. 5), dove la puntuale ambientazione umbra, che sia questa derivata dalla citazione di precisi stilemi pittorici rinascimentali, di scorci paesaggistici assurti a modelli riconoscibili o di costumi tradizionali, è il viatico per la concretizzazione nell'attualità di un giardino edenico collocato fuori dal tempo e dalla storia eppure a questi intrinsecamente connesso ormai come vero e proprio archetipo estetico e culturale.

Nel vasto panorama tratteggiato dalla documentazione relativa all'estate tuderte di Joanna Mary Boyce, dunque, sono custoditi i prodromi di un'esperienza artistica condivisa le cui germinazioni, come visto, si intrecceranno idealmente e concretamente con quelle di altri pittori e pittrici inglesi in transito in Italia centrale andando a costituire un immaginario complesso e stratificato che merita e aspetta ancora di essere riordinato e dipanato. Di certo, la sintesi di quell'esperienza, *The Departure*, presentato alla Royal Academy nel 1860 (Bradbury, *The Boyce Papers* 754, 836) e oggi considerato il più importante dipinto di Joanna, con la sua sintetica eloquenza, evocatrice dei valori primari ed essenziali, estetici e poetici, di un'intera generazione artistica in centro Italia,



può a ragione considerarsi la degna copertina di un tomo ancora tutto da scrivere.



Fig. 1 Evelyn Pickering De Morgan, *Deianira*, 1878, collezione privata.



Fig. 2 Joanna Mary Boyce Wells, *The Departure, an Episode of the Child's Crusade*, 1857-1861, firmato e datato in basso a sinistra: Joanna M. Wells / 57-61, collezione privata.



Figura 3 Joanna Mary Boyce, *Elgiva*, 1855, collezione privata.



Fig. 4 Joanna Mary Boyce, *Rowena Offering the Wassail Cup to Voltigern*, 1856, opera distrutta durante il bombardamento di Londra del 1942.





Fig. 5 Marie Spartali Stillman, *Early Spring in Umbria*, 1893-1894, collezione privata.

## BIBLIOGRAFIA

Berenson, Bernard. "Pittori dell'Italia centrale." *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. Emilio Cecchi, a cura di Bernard Berenson, Milano, BUR, [1953] 2009, pp. 119-195.

Boco, Fedora. "La scuola, i maestri e l'Accademia di Perugia." *Pittori umbri dell'Ottocento. Dizionario e atlante*, a cura di Fedora Boco e Antonio Carlo Ponti, Ed. La Rocca 2006, pp. XXI-XXXVII.

Boyce, Joanna Mary. *Sketch-book (The British Museum; 1995,0401.9.1-79)*. 1857, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1995-0401-9-1-79](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1995-0401-9-1-79). Consultato il 31 mag. 2020.

Bradbury, Sue. *Joanna, George, and Henry: A Pre-Raphaelite Tale of Art, Love and Friendship*. Boydell Press, 2012.

---, a cura di. *The Boyce Papers: The Letters and Diaries of Joanna Boyce, Henry Wells and George Price Boyce*. Ingram Publisher Services UK-Academic, 2019, 2 voll.

Cook, Edward T., e Alexander Wedderburn, a cura di. *The Works of John Ruskin. Academy Notes, Notes on Prout and Hunt and Other Art Criticism, 1855-1888*. George Allen, 1904, vol. 14, pp. 30-31.

De Gubernatis, Angelo. "Valeri Silvestro" ad vocem. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, a cura di Angelo De Gubernatis, Le Monnier, 1889, p. 536.

Elliott, David B. *A Pre-Raphaelite Marriage: The Lives and Works of Marie Spartali Stillman and William James Stillman*. Antique Collectors' Club, 2006.



Hill, George B., a cura di. *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham 1854-1870*. T. Fisher Unwin, 1897, p. 258.

Leonii, Lorenzo. *Memorie Storiche di Todi per Lorenzo Leonii. Dispensa I*. Alessandro Natali 1856, s.p.

Marcelli, Fabio. "Il fiore in pietra di Todi fra Roma e Loreto. Bramante e la 'fabbrica del potere' di Giulio II nell'Umbria." *Machiavelli e il mestiere delle armi: guerra, arti e potere nell'Umbria del Rinascimento*. Catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 31 ottobre 2014-25 gennaio 2015) a cura di Alessandro Campi, et al., Aguaplano, 2014, pp. 113-170.

Marianacci, Cesare. "Pitture a fresco del Prof. Silvestro Valeri nella cattedrale di Todi." *L'Album*, no. 46, gen. 1859, pp. 368-371.

Martelli, Gisberto. *Il restauro della Basilica Cattedrale di Todi*, Tipografia Tuderte, 1959.

Migliorati, Alessandra. "L'età delle favole antiche. Brugnoli, Bruschi, Rossi Scotti e la Roma di Nino Costa e D'Annunzio." *L'età delle favole antiche. Annibale Brugnoli e l'arte a Perugia nel periodo simbolista*, catalogo della mostra (Perugia, Museo civico di Palazzo della Penna, 12 dicembre 2015 – 28 febbraio 2016) a cura di Alessandra Migliorati, et al., Fabrizio Fabbri editore, 2015, pp. 13-37.

Morelli, Michela. "Maestro potente, silenzioso, fiero': Arturo Checchi nella Perugia entre-deux-guerres." *Attraverso gli sguardi. Arturo Checchi e la collezione di Perugia.*, catalogo della mostra (Perugia, Museo civico di Palazzo della Penna, 15 aprile-26 giugno 2022), a cura di Elena Pottini e Michela Morelli, Futura libri, 2022, pp. 9-24.

Pennell, Joseph. "A little journey with three ladies, Violet Paget, Mary Robinson, Evelyn Pickering, from beautiful Florence to ducal Urbino, and what came of it, return to the city of Florence." *The Adventures of an Illustrator. Mostly in Following His Authors in America & Europe*, Joseph Pennell, Little, Brown, and Company, 1925, pp. 125-129.

Pensi, Giulio, e Armando Comez. *Todi. Guida per i forestieri*. Tipografia tuderte 1912.

Potter, Olave Muriel. *The Colour of Rome: Historic, Personal & Local*. Chatto & Windus, 1909.

---. *A Little Pilgrimage in Italy*. Constable & Co., 1911.

---. *Weeds: a story of women shifting for themselves*. Hurst & Blackett, 1913.

Rodner, William S. *Edwardian London Through Japanese Eyes. The Art and Writings of Yoshio Markino, 1897-1915*. Brill, 2012.

Rolfi Ožvald, Serenella. "Lettera d'artista. Tipologie e linguaggi tra Sette e Ottocento e l'invenzione della tradizione." *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, vol. 132, no. 2, 2020, pp. 367-382.

Rossetti, Dante G., e William M. Rossetti. *Dante Gabriel Rossetti. His Family-Letters whit a memoir by William Michael Rossetti*. Ellis and Elvey, 1895, vol. 1, p. 212.

Rossetti, William M. *Some Reminiscences of William Michael Rossetti*. Charles Scribner's Sons, 1906, p. 154.

Smith, Elise L. *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Fairleigh Dickinson University Press, 2005.





Stirling, Anna M. D. W. *William De Morgan and His Wife*. Thornton Butterworth Limited, 1922.

Trollope, Thomas A. *A Lenten Journey in Umbria, and the Marches*. Chapman & Hall, 1862.

---

**Michela Morelli** (Gubbio 1986) ha conseguito il Dottorato in Storia arti e linguaggi nell'Europa antica e moderna presso l'Università degli Studi di Perugia, collabora con il Professore Michele Dantini presso l'Università per Stranieri di Perugia ed è responsabile per la gestione dei servizi museali del circuito museale comunale di Perugia. Nei suoi studi si è occupata principalmente del rapporto tra le avanguardie del XX secolo, stampa periodica e gruppi umoristici in Italia, Francia e Stati Uniti, di arte italiana del XIX secolo (artisti e politiche culturali nell'epoca della Restaurazione in centro Italia e tardo romanticismo) e, più recentemente, di scambi culturali e artistici tra Italia e Germania nel primo dopoguerra, soprattutto in ambito espressionista e post-espressionista, di ricezione e critica del Surrealismo in Italia tra *entre-deux-guerres* e secondo dopoguerra, di collezionismo e di artisti, ideologia, storia della cultura e storia politica tra le due guerre in Italia, attraverso l'analisi della pratica del giornalismo politico da parte di artisti italiani e stranieri, teoria dell'arte e relativi esiti estetici e strategie culturali anche in continuità con l'immediato dopoguerra (in particolare in relazione a Mario Mafai).

<https://orcid.org/0000-0001-5699-7514>

[momiche@live.it](mailto:momiche@live.it)