

Antonella Trotta

In a Material World. Il Rinascimento in America da Henry Clay Frick a Andy Warhol

1. Beautiful Bankers

Nel 1966, una breve nota su *Art Journal* annunciava l'inaugurazione del nuovo Henry Clay Frick Fine Arts Building di Pittsburgh, e presentava l'edificio come un ulteriore risultato del circolo virtuoso di collezionismo privato, musei pubblici e istituzioni accademiche che, tra pragmatismo e filantropia, promuoveva con successo la ricerca e l'educazione nel campo della storia dell'arte negli Stati Uniti dal primo decennio del Novecento. La nuova costruzione, infatti, era donata alla città da Helen Clay Frick, l'erede del magnate e celebre collezionista, ed era stato realizzato per ospitare il Department of Fine Arts della locale università allo scopo di diffondere l'immagine del buon gusto e della prodigalità della dinastia Frick in Pennsylvania, dove il patrimonio di famiglia aveva avuto origine e ora, in parte, ritornava.[1]

I Frick non avevano mai rinunciato a Clayton, la grande casa nel sobborgo di Pittsburgh dove si erano installati nel 1883 grazie ai proventi del sodalizio del patriarca Henry con Andrew Carnegie nell'industria dell'acciaio, ma dal 1905 si erano trasferiti a New York e, nel 1913 avevano affidato la rappresentazione delle proprie aspirazioni sociali e culturali alla dimora sulla Fifth Avenue, il palazzo concepito da Henry come casa per la vita e contenitore per la sua collezione d'arte. Alla morte di Henry, nel 1919, la casa e la collezione erano stati offerti al pubblico beneficio e nel 1935 il palazzo aveva aperto le sue stanze come sede della Frick Collection, una raccolta eccezionale di sculture, disegni, stampe, arredi e tappezzerie francesi del Settecento, smalti, porcellane cinesi, argenti e dipinti di Antichi Maestri, da El Greco, a Holbein, Bellini, Vermeer, Rembrandt, Van Dyck, Boucher, Hogarth, Gainsborough e Reynolds.

Negli anni Sessanta del Ventesimo secolo, la Frick Collection – con la Frick Art Reference Library, istituita da Helen nel 1920 in memoria del padre – era una delle più rilevanti istituzioni pubbliche americane dedicate allo sviluppo dello studio della storia dell'arte e l'immagine luminosa dell'integrazione di distinzione, ricchezza, potere e rappresentatività sociale dell'*American Renaissance*, l'epoca di rinascita culturale cui i Frick avevano largamente contribuito.[2]

Dalla fine della Guerra Civile fino al secondo decennio del Novecento, infatti, il rapido sviluppo industriale e commerciale, l'aumento della ricchezza, l'incremento della popolazione avevano avviato negli Stati Uniti una profonda trasformazione dello stile di vita, dei tempi e delle modalità del lavoro e del tempo libero, cui aveva corrisposto, da un lato, un atteggiamento di fiducia incondizionata nell'avvenire e, dall'altro, il disagio e l'alienazione davanti all'aggressività con cui le nuove prospettive economiche e sociali si imponevano nella vita degli individui. Sul piano ideologico e culturale le tensioni di questa nuova era, che coincideva con la progressiva affermazione del paese sul piano internazionale, erano state ricomposte attraverso il rispecchiamento nel tempo presente di valori e istituzioni di epoche gloriose del passato e il ricorso al riconoscimento nella storia dell'umanità di fasi gemelle. Ora che gli eventi stavano strappando gli americani al loro isolamento, la storia europea rappresentava un "usable past" e il Rinascimento italiano, così come era stato concepito da Jules Michelet e, ancora di più, da Jacob Burckhardt in *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), era la scena di apertura del terzo atto del "great drama of Western Civilization", intitolato "The Modern World", in cui gli Stati Uniti diventavano "the dominant world power".[3]

La modernità, aveva scritto Burckhardt, si definisce nel confronto dell'individuo con se stesso e nella messa a punto, di una nuova nozione di sé, laica, egotica ed espansa fino ad espressioni riprovevoli sul piano dell'etica ma efficaci sotto il profilo dell'affermazione politica e sociale e della definizione di una più realistica visione del mondo.[4] Così, se per John Addington Symonds nell'Italia del Rinascimento "the educated class lost their grasp upon morality",[5] per il pioniere della *new history* James Harvey Robinson Lorenzo de' Medici, "the political 'boss' in fifteenth-century Italy", era un analogo dei *tycoon* del suo tempo.[6] E, più in generale, Henry Clay Frick aveva espresso la sua personalità tanto nella sua collezione d'arte che nella sanguinosa repressione dell'Homestead Strike.

Nel 1975, E. L. Doctorow avrebbe condensato lo splendore e le iniquità dell'*American Renaissance* in *Ragtime*, il suo romanzo più famoso, e avrebbe affidato al personaggio di Colhouse Walker il compito di farne esplodere le contraddizioni. Spinto dalle circostanze in una spirale di violenza, Walker, un musicista afro-americano che vuole far valere i propri diritti, tenta un disperato assalto alla Morgan Library, l'edificio in stile Rinascimento progettato da Charles F. McKim sulla Madison Avenue per esporre gli oggetti che lo spietato banchiere e il collezionista rapace John Pierpont Morgan aveva acquistato "in order to dramatize the achievement" della "European civilization".[7]

Il Rinascimento italiano, dunque, e le sue emanazioni nella Francia e l'Inghilterra dal secolo XVI al XVIII, erano stati in America il modello di un movimento di rinascita culturale e ideologica, paradigma per la costruzione dell'identità di studiosi, artisti, uomini politici, industriali, finanzieri e amatori d'arte. E poiché John Ruskin, Charles Eliot Norton, John Addington Symonds e Matthew Arnold avevano dimostrato che le testimonianze dell'arte sono le prove incontestabili della civiltà di una nazione, la nuova immagine degli Stati Uniti si era costituita nelle forme dell'architettura, della scultura, della pittura e delle arti decorative contemporanee, sostenute dai patri-

moni dei nuovi ricchi e, soprattutto, nell'assimilazione all'arte e alle istituzioni culturali della tradizione europea.[8]

Il pubblico americano, aveva scritto James Jackson Jarves nel 1864, avrebbe dovuto godere di musei e gallerie in cui fossero esposti, in ordine cronologico, esempi dell'arte di tutte le nazioni e di tutte le scuole (compresa quella americana), allo stesso modo del pubblico europeo. Musei e collezioni avrebbero incoraggiato gli studi degli storici e il lavoro degli artisti che, in un'America senza passato, avrebbero potuto ricostruire la mappa della storia delle idee del mondo occidentale. E se le mostre e le vendite di buoni esempi di opere della scuola francese contemporanea avevano già prodotto qualche beneficio, ora era necessario rivolgere l'attenzione all'arte del passato[9] e la collezione di Jarves già accoglieva un nucleo di notevole qualità di dipinti del Quattrocento italiano.

Così, tra la fine del XIX e il secondo decennio del XX secolo, gli architetti Mead, McKim & White e gli artisti John La Farge e John Singer Sargent, Augustus Saint-Gaudens e Louis C. Tiffany avevano elaborato in termini di *eclettismo scientifico* gli stili del passato;[10] e i *tycoon* dell'*American Renaissance* avevano emendato nell'educazione del gusto le ricchezze generate dalla brutalità del libero mercato, come i mecenati del Rinascimento avevano ricomposto nella passione per l'arte la ferocia politica, economica e sociale della loro epoca.

Nel 1887, quando un giovanissimo Bernard Berenson era partito definitivamente per l'Europa, negli Stati Uniti non si contava nessuna raccolta d'arte antica di rilievo ad eccezione della collezione Jarves, a Yale dal 1872. Nel 1903, però, la Centennial Exposition di Filadelfia (1876), l'attività della Corcoran Gallery di Washington (1869), del Metropolitan Museum di New York e del Museum of Fine Arts di Boston (1870), dell'Art Institute di Chicago (1879) e del Cincinnati Art Museum (1880), avevano dato i propri frutti, e La Farge e il promotore culturale franco-americano August Jaccaci potevano avviare l'ambizioso progetto editoriale in 15 volumi



Fig. 1: The Nicholas Lochoff Cloister, Henry Clay Frick Fine Arts Building, University of Pittsburgh, Pittsburgh.

dei *Noteworthy Paintings in Private American Collections*, sulle raccolte d'arte americane introdotte da i più noti specialisti internazionali.[11]

Nel 1904, Isabella Stewart Gardner, che nel 1898 aveva acquistato il busto del “great Florentine banker and protector of the arts” Bindo Altoviti di Cellini,[12] aveva aperto al pubblico beneficio la sua casa-museo di Fenway Court, seguita da Henry Walters a Baltimora, da John G. Johnson a Filadelfia, e Pierpont Morgan a New York.[13] Ulteriore segno dei tempi, nel 1905 *The Burlington Magazine* aggiungeva all'indice la nuova rubrica *Art in America*.

Ma nel 1943, quando un *Ritratto di Bindo Altoviti* di Raffaello era entrato nella National Gallery di Washington, il museo che Andrew Mellon aveva donato alla nazione per esporre la sua collezione al pubblico godimento e sottrarsi alla scure del fisco, i tempi erano cambiati: ottenuto nel 1938 da Joseph Duveen in una delle

ambigue transazioni del mercato dell'arte della Germania nazista e acquistato nel 1940 da Samuel H. Kress, da cui ora arrivava al museo,[14] il dipinto rifletteva ormai il carattere di una nuova generazione di collezionisti, per i quali le opere erano *items* da esporre “well lighted and attractively presented”.[15]

Il Rinascimento, diceva l'*émigré* a Hollywood Jean Renoir, era stato un “barbarian order”[16] istruito nei valori dell'individualismo ed era finito nel 1914.[17] L'*American Renaissance*, che ne era stata l'emanazione oltreoceano, era tramontata nel 1929, con il crollo di Wall Street.

2. Musei di copie, copie di musei

Quando nel 1935, infatti, la Frick Collection aveva festeggiato la propria apertura con un sontuoso ricevimento per un pubblico scelto, il cli-

ma era carico di tensione: gli ingressi dell'edificio, che era stato realizzato nel 1913 da Carrère & Hastings in stile Rinascimento, e le gallerie, in cui Helen Clay Frick – che aveva ereditato la passione collezionistica ma non un ruolo esecutivo nel Board of Trustees – aveva imposto busti e ritratti del padre e la personale predilezione per il Rinascimento italiano, erano presidiati da centinaia di agenti chiamati a difendere “the jewel”, come allora si diceva della raccolta, dalle probabili intemperanze delle vittime della Grande Depressione, o dei lavoratori di buona memoria. Non per tutti, si temeva, l’“heart-stirring experience” degli oggetti esposti sarebbe stata sufficiente per “forget all about Frick himself, his feud with Carnagie, the strikes, and everything else”.^[18]

In quello stesso anno Le Corbusier poteva ancora affermare di avere imparato ad apprezzare l'architettura italiana del Rinascimento a New York,^[19] ma nel giro di un decennio lo sviluppo economico e demografico in America sarebbe stato accompagnato da un vero e proprio slancio demolitore: già negli anni venti la speculazione edilizia e le numerose declinazioni del Modernismo avevano cominciato a trasformare la prospettiva della Fifth Avenue, e negli anni Cinquanta a New York quasi tutte le dimore dell'*American Renaissance* erano scomparse. A Pittsburgh, un nuovo piano regolatore aveva cancellato interamente la veduta del Millionaire Row, l'elegante passeggiata dei milionari lungo cui sorgeva Clayton, la dimora di famiglia dei Frick e oggi unica reliquia di quell'epoca singolare.^[20]

Intanto proprio a Pittsburgh Helen Clay Frick, aveva concentrato un eccezionale progetto di rievocazione storica e ideale. Nel 1922, per esempio, aveva costituito la Westmoreland-Fayette Historical Society per la conservazione e il restauro dei vecchi edifici di Homestead, dove suo padre era nato (e si era guadagnato la fama di capitalista spietato); aveva comprato la distilleria Overholt per installare un museo di *americana*; e aveva donato un ampio terreno alla University of Pittsburgh, finanziando la costruzione

della Cathedral of Learning, una imponente torre d'acciaio, emblema del coraggio del sapere e di quello di Charles Zeller Klausen, l'architetto che l'aveva progettata per ospitare aule studio e centri di ricerca, compresi l'Henry Clay Frick Fine Arts Department e la Henry Clay Frick Library of Fine Arts.^[21] Dal 1926, poi, aveva sollecitato le ricognizioni in musei e biblioteche europee di Frederick Mortimer Clapp, già Organizing Director della Frick Collection e ora direttore da lei designato del dipartimento di Pittsburgh, allo scopo di costituire la fototeca e la biblioteca specializzata più aggiornate “west of the Allegheny Mountains”, sul modello europeo del Courtauld e del Warburg. Nel 1930, con quasi diecimila volumi, alcuni dei quali assai rari, quarantamila fotografie e quindicimila diapositive, la Henry Clay Frick Library e il nuovo dipartimento avevano gli strumenti per studiare “all time period and every phase” della storia delle arti visive. Una raccolta di oggetti, selezionati da Helen tra quelli della sua personale collezione, completava la dotazione e offriva a ricercatori e studenti l'occasione di un'esperienza dell'arte diretta e immediata.^[22]

Nel 1926, però, Helen desiderava già una nuova sede per il dipartimento intitolato a suo padre: a questo scopo, e per quasi quarant'anni, avrebbe commissionato progetti per il nuovo edificio a diversi architetti, da Klauser ad Albert Klimcheck, che aveva lavorato con Klauser alla sistemazione degli interni della Cathedral, a Theodore Bowman, alla firma di New York Eggers & Higgins, e, infine, a B. Kenneth Johnstone, Dean del College of Fine Arts e direttore dell'Architecture Department del Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh, il cui piano ispirato a Villa Giulia di Vignola a Roma e ideato per rispondere adeguatamente alle distinte funzioni di “library, University classes, and museum”, era stato accolto nel 1960 e completato cinque anni più tardi.^[23]

Il palazzo era stato realizzato in pietra calcarea grigia dell'Alabama, con il tetto di mattoni rossi, e prevedeva le aule, gli uffici, una biblioteca su due piani, con tavoli su misura e

scaffali aperti, e una sala conferenze, arredata con tende di broccato italiano blu in stile Rinascimento. Gli spazi espositivi erano stati progettati in modo che il pubblico avrebbe potuto visitarli ascoltando la musica del grande organo collocato nella *rotunda*; le *period rooms* erano state allestite con le *boiserie*, gli arredi e le tappezzerie francesi del secolo XVIII della vecchia casa di Eagle Rock; le *galleries* presentavano su fondali di tappeti e stoffe scelte da Helen con cura ossessiva, la collezione di pittura fiorentina e senese del XIV e XV secolo di notevole pregio, da Duccio a Giovanni di Paolo, le porcellane cinesi, le tappezzerie Aubusson e i bronzetti rinascimentali, a cui, nel tempo, si sarebbero aggiunte le nuove acquisizioni che Helen intendeva sostenere finanziariamente per favorire una collezione permanente dell'università.[24]

Più che nelle *period rooms* e nelle *galleries*, scoperto raddoppiamento della Frick Collection di New York, il manifesto programmatico del Frick Fine Arts Building era esposto nel chiostro interno: concepito nello stile del primo Rinascimento fiorentino, lo spazio doveva ospitare una raccolta di copie di celebri dipinti italiani del XIV e XV secolo, realizzate negli anni dieci dal pittore russo Nicola Lochoff e acquistate da Helen con l'incoraggiamento di Mary e Bernard Berenson.[25]

I moventi culturali di un simile allestimento erano stati anticipati proprio da Mary Berenson in un articolo apparso nel 1930 su *The American Magazine of Art* e dedicato all'attività di Lochoff: il pittore, aveva scritto, si era trasferito in Italia nel 1911 allo scopo di copiare le opere più rappresentative dello sviluppo della pittura del Rinascimento per il nascente museo dello zar Alessandro III a Mosca, che a quell'epoca non poteva competere con la consolidata affermazione dei collezionisti della *Gilded Age* né negare al proprio pubblico l'esperienza del momento più compiuto dell'arte occidentale. Il piano si era interrotto con la Rivoluzione d'ottobre, e ora le decine di opere che giacevano nello suo studio fiorentino promettevano tale esperienza ad nuova generazione di collezionisti e di diret-

tori di musei d'oltreoceano che intendessero mettere i propri patrimoni al riparo dalle oscillazioni del gusto e del mercato. Per Mary, le copie di Lochoff erano "accurate reconstructions" dei dipinti antichi[26] e come tali offrivano tanto un efficace strumento didattico quanto una piena esperienza estetica. La straordinaria conoscenza delle tecniche e dei materiali antichi e la "scientific knowledge" degli effetti del tempo sull'intonazione dei colori, delle velature e delle vernici, aveva consentito, per esempio, di verificare le trasformazioni degli accordi cromatici originali nella *Crocefissione* di Tintoretto per la Scuola di San Rocco a Venezia: Lochoff era riuscito a copiare una porzione del dipinto che, ripiegata sotto il telaio, nel tempo non aveva subito ritocchi né ulteriori verniciature. Poi, aveva intonato su quel modello l'intero dipinto, o meglio la sua copia perfetta, e, osservava Mary, gli aveva restituito la brillantezza del colore e il vigore della pennellata originali, così che "appeared absolutely of our time". Infine, Lochoff aveva sistemato davanti alla sua opera un vetro giallastro e affumicato, "the equivalent of dirt and varnish", e il dipinto era improvvisamente tornato all'oscurità a cui il pubblico del tempo presente era abituato.[27]

Ancora nel 1956, Daniel V. Thompson, il primo traduttore in inglese del *Libro dell'arte* di Cennini (1933) e un conoscitore attento delle tecniche artistiche antiche, che, tra l'altro, aveva imparato a praticare in Italia, a Siena, nella bottega del 'pittore di quadri antichi' Federico Icilio Joni, e a Firenze, nello studio di Lochoff,[28] avrebbe ricordato in *The materials and techniques of medieval painting* l'estremo rigore esecutivo di questa copia come esempio efficace per determinare le distorsioni ottiche provocate dall'inscurimento delle vernici non originali nei dipinti degli Antichi Maestri.[29]

In generale, il lavoro di Lochoff si svolgeva in due fasi distinte che prevedevano prima la riproduzione esatta delle qualità originarie dei dipinti, compreso l'attacco delle giornate degli affreschi o lo spessore e la forma delle punzonature dei fondi oro,[30] e poi la messa in opera di un

procedimento di invecchiamento basato sull'analisi precisa degli effetti tattili e visivi dell'assemblamento e del degrado dei materiali della pittura nel corso del tempo. La copia della *Nascita di Venere* di Botticelli, per esempio, era stata realizzata prima "in all its original freshness" e poi, con un lavoro altrettanto lungo e impegnativo, era stata ridotta a specchio dell'originale così come allora si presentava alla Galleria degli Uffizi.[31]

Da questo punto di vista, continuava Mary, le *ricostruzioni* di Lochoff erano uno strumento prodigioso per lo studio della storia dell'arte e "the only way" per garantire in America una comprensione profonda dei capolavori del Rinascimento che le visite ripetute ai musei europei non potevano nemmeno promettere:[32] lei e Bernard avevano apprezzato per la prima volta gli esiti del "gold touching" di Botticelli nelle più varie condizioni di luce grazie all'esame ravvicinato della *Venere* di Lochoff. Per fortuna, il dipinto stava per essere acquistato da Helen Clay Frick, cui già appartenevano la "sublime" copia della *Resurrezione* di Piero della Francesca e una riproduzione di una parte dell'affresco con la *Madonna e i Santi* di Pietro Lorenzetti ad Assisi dello stesso autore.[33]

Negli Stati Uniti, Helen non era stata l'unica collezionista così lungimirante: opere di Lochoff erano già arrivate all'Art Museum di Portland e, grazie alla donazione di James Brady, a Bernardsville, New Jersey, dove decoravano la locale chiesa cattolica. Più significativamente, una riproduzione di una sezione dell'affresco con l'*Adorazione dei Magi* di Benozzo Gozzoli in Palazzo Medici Riccardi e una del *Concerto Pitti* erano entrate nelle collezioni del Fogg Art Museum di Harvard nel 1921, donati rispettivamente dalla Society of Friends of Fogg Museum e da Denman W. Ross, "the exquisite lover of beauty", l'eccellente collezionista di arte orientale ma, soprattutto, l'acuto indagatore delle leggi della composizione pittorica.[34] I dipinti erano stati salutati con un certo entusiasmo dal direttore del museo, Edward W. Forbes: per Forbes, che considerava la conoscenza approfondita dei

materiali della pittura come la base necessaria per l'esercizio della *connoisseurship*,[35] le copie di Lochoff erano un'occasione unica per studiare in America le tecniche di esecuzione antiche e per fondare scientificamente quel responsabile impegno conservativo che garantisce la trasmissione al futuro di forme e di pratiche artistiche, la legalità delle attribuzioni e la legittimità delle collezioni.[36]

In una prospettiva non troppo differente, la perorazione di Mary in favore di Lochoff era rivolta a recuperare agli Antichi Maestri un pubblico che si stava progressivamente orientando verso l'arte contemporanea, allarmato dalla congiuntura economica ma anche dalla diffusione delle falsificazioni. Del 1928, infatti, era lo scandalo dello scultore falsario Alceo Dossena, cui si doveva anche l'improbabile *Annunciazione* in scultura di Simone Martini entrata proprio nella collezione di Helen Frick a New York.[37] Allo stesso tempo, le argomentazioni della studiosa intendevano indicare agli specialisti una nuova via della produzione del giudizio critico.

Nel 1894, Mary aveva promosso il *new art criticism*, cioè il modello di analisi attributiva del marito Bernard fondato nel meccanismo di risposta psicofisiologica dello spettatore alle forme caratteristiche dello stile, ricordando ai direttori dei musei pubblici che il ruolo educativo loro affidato era tradito dall'approssimazione delle attribuzioni e dalla frequente esposizione di falsi e copie come originali.[38] Ora invece, il lavoro di Lochoff era un "miracle" che prometteva la medesima, quando non più intensa, esperienza estetica degli originali: la sua copia della *Madonna del melograno* di Botticelli, per esempio, che Bernard e Mary avevano esaminato prima che l'autore vi imprimesse i segni del tempo, era stata un vero "schock". Il dipinto intatto aveva sovvertito le abitudini visive dei due studiosi, modellate sulle superfici sporche e oscurate dalle ridipinture e dalle vernici non originali con cui di solito si presentano gli Antichi Maestri, e, allo stesso tempo, aveva confermato il posto di primo piano che spetta a Botticelli nella storia dell'arte.[39] E se Bernard, con quello che i suoi de-

trattori avrebbero definito un rovesciamento di fronte, nel 1932 avrebbe sorprendentemente affermato che per la storia dell'arte la definizione di una determinata personalità artistica deve comprendere anche le copie, in quanto trascrizioni fedeli di originali perduti,[40] per Mary ora le copie di Lochoff erano una "unhoped for possibility" per restituire con maggiore intensità degli originali "the meaning of creative power as well as the styles of different masters and the vision of the epochs in which they worked".[41]

E poiché le opere sono inevitabilmente destinate a perire e, con esse, i riflessi degli ideali e le visioni del mondo che esse rispecchiano, le "such faithful, such scrupulous reconstructions" di Lochoff ne perpetuano i valori formali, sociali e culturali "for future centuries", anche quando gli originali saranno irrimediabilmente perduti.[42]

In un'epoca in cui l'uso dell'illuminazione elettrica moltiplica i pericoli per le opere d'arte e l'instabilità politica li espone alle drammatiche conseguenze dei conflitti, scriveva Salomon Reinach sulla *Revue archéologique* nel 1931, il luogo privilegiato della memoria culturale è il 'museo di copie': ora che l'America contava alcune tra le più prestigiose collezioni d'arte antica del mondo occidentale e aveva conquistato un ruolo egemone sul piano politico ed economico, era dovere di "quelque riche cité du Nouveau-Monde" acquisire le riproduzioni di Lochoff, istituire una raccolta di copie "sous la forme d'une institution durable" e raccogliere il testimone – e la responsabilità civilizzatrice – di imprese felici come il *Musée de copies* ideato da Adolphe Thiers per il Palais de l'Industrie a Parigi.[43]

Tanto più che, per qualcuno che scriveva d'oltreoceano, Lochoff era decisamente l'artista di maggior talento nell'Italia di Mussolini "the Magnificent",[44] che in quegli anni piegava l'arte e gli artisti del presente e del passato, Rinascimento compreso, a capitale di scambio simbolico sullo scacchiere della politica internazionale attraverso una serie di esposizioni di ampio respiro e di rocambolesca organizzazione.[45]

3. In a Material World

A Pittsburgh, dunque, le copie di Lochoff concretavano e risolvevano i termini di quella tensione malinconica tra presente e passato che presiede tanto alle pratiche della storia dell'arte quanto alla passione per l'arte del collezionista.[46] Con questi auspici, negli anni Sessanta Helen aveva concepito l'Henry Clay Frick Fine Arts Building e, in particolare, il *Lochoff Cloister*, come uno specchio doppio cui affidare i riflessi dei valori formali, sociali e culturali delle epoche più felici del passato, della loro più recente emanazione, l'*American Renaissance* e, naturalmente, del successo e dell'elevazione individuale dei suoi protagonisti.

Nonostante la sua incrollabile determinazione, tale programma di propagazione o, meglio, di cristallizzazione di temi e figure di una stagione gloriosa e trascorsa non sarebbe mai stato completato: nel 1967, la University of Pittsburgh riteneva eccessivamente onerose le condizioni imposte da Helen alla sua donazione, che prevedevano, tra l'altro, la determinazione dei criteri di selezione dei docenti di storia dell'arte, e preferiva esonerarla dalla partecipazione finanziaria al completamento dell'edificio.[47] Così, al Department of Fine Arts rimanevano la Library, il gigantesco organo della *rotunda* e il *Lochoff Cloister*, mentre la raccolta e le *period rooms* venivano destinate ad una nuova impresa commemorativa in città, il Frick Art Museum, che sarebbe stato inaugurato nel 1970.

Dal 1981 alla morte, nel 1984, Helen avrebbe poi lavorato con la consueta ostinazione all'organizzazione di un ulteriore programma di rispecchiamento, destinato questa volta alla salvaguardia della casa di Clayton, dove si era trasferita stabilmente con lo scopo di trasmettere al futuro una testimonianza storicamente corretta dello stile di vita dell'*American Renaissance*. Il progetto di ripristino, assai rallentato dall'essasperazione filologica con cui Helen dirigeva architetti, carpentieri, ebanisti e decoratori, sarebbe stato completato nel 1990, quando la casa-museo di Clayton avrebbe aperto al pubblico



Fig. 2: Andy Warhol, *Raphael I* - \$6,99, acrilico e inchiostro serigrafico su tela, 1985, 396,24 x 294,64 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

congelata nell'aspetto che aveva avuto (o, forse, avrebbe dovuto avere) nel 1905.[48]

Quattro anni più tardi, però, Pittsburgh vedeva l'inaugurazione di un altro nuovo museo: il Board of Trustees dei Carnegie Museums, una costola del Carnegie Institute fondato nel 1896 da Andrew Carnegie, l'industriale dell'acciaio, socio e rivale di Frick nella scalata al successo quanto nella passione per l'arte, infatti, annunciava l'apertura in città di un museo intitolato ad uno dei più celebri "Old Masters of tomorrow", Andy Warhol. Presentato a New York, con una conferenza stampa condotta con il *glamour* e le strategie di comunicazione che l'argomento prevedeva, il museo si annunciava come "the largest museum to a single artist in America, and perhaps the world", più completo del Musée Picasso di Parigi.[49]

In occasione del grande convegno inaugurale del museo, *Warhol's Worlds*, Peter Wol-

len definiva Warhol "a Renaissance man": filmmaker, fotografo, scrittore, leader di *band* musicali, produttore televisivo, vetrinista, attore, modello, artista, artigiano, illustratore, autore di libri d'artista, curatore, collezionista, archivist e catalogatore, editore, redattore e ideatore di riviste, *business man* impegnato in ogni sorta di transazioni, "stand-up comedian of sorts" e artefice "of his own carefully honed celebrity image", per Wollen, Warhol era una personalità universale che aveva modellato ogni campo dell'espressione di sé, dominando gli strumenti dell'innovazione tecnologica e i processi di produzione. Come gli artisti del Rinascimento avevano liquidato le strettoie della religione per aprire la strada ad una nuova immagine laica dell'uomo e del mondo, per Wollen Warhol aveva secolarizzato il mondo dell'arte e lo aveva liberato dalla pura spiritualità dell'Espressionismo Astratto.[50]

Né monumento né mausoleo, il Warhol Museum doveva essere uno spazio vivo in cui "Andy's protean work will continue to exercise its magic",[51] grazie alla collezione permanente, che comprendeva un esteso archivio – documenti, corrispondenza, oggetti, *ephemera*, fonti d'ogni tipo per il lavoro di Warhol e della "Renaissance court" di sodali e collaboratori che avevano contribuito a mettere in forma la sua immagine almeno quanto Warhol stesso.

E alla Factory, l'organizzazione del lavoro che sembrava contraddire qualunque declinazione dell'*atelier* tradizionale, richiamava in fondo le modalità di produzione di una ben avviata bottega del Rinascimento, in cui i collaboratori sono una comunità creativa e la firma dell'artista è un marchio di fabbrica per prodotti di consumo – "I was always a commercial artist", diceva Warhol di se stesso e per tutta la sua carriera "[he] ran a franchise".[52]

Alla fine del XX secolo, d'altra parte, anche il Rinascimento era *absolute merchandise*: nel 1998, nell'introduzione ai lavori del *forum* dell'American Historical Association su *The Persistence of the Renaissance*, Paula Findlen e Kenneth Gouwens ricordavano che, sebbene dalla fine degli anni Settanta "doubts about intel-

ligibility of the modern age combined with a postmodern incredulity toward metanarratives” avessero eroso qualunque pretesa di discendenza del presente dal passato, e avessero ridotto la nozione di Rinascimento ad una “antiquarian’s category”, esso sollecitava ancora nel pubblico ampio grandi aspettative, grazie alla “stable niche” che la “popular culture” gli aveva riservato “in the world of documentaries, museum exhibits, and even consumer goods”.^[53]

In America in particolare, dalla fine della seconda guerra mondiale, gli studi sul Rinascimento erano stati fortemente orientati dalla visione della tradizione europea importata negli anni trenta e quaranta dagli *émigré* tedeschi: sull’*umanesimo* come valore fondativo della civiltà occidentale, per esempio, negli anni cinquanta e sessanta si erano innestati gli studi di Felix Gilbert e Hans Baron, che avevano costruito intorno al concetto di *civic humanism*, l’impegno attivo nella vita pubblica e nelle istituzioni del libero governo, la storia di Venezia e di Firenze nel XV e XVI secolo. Per Gilbert e Baron, Venezia e Firenze erano gli analoghi nel passato delle democrazie occidentali della Seconda Guerra Mondiale e della Guerra Fredda. “The attempt to revive the culture of the ancient city-states – affermava nel 1965 lo storico americano Frederic Chapin Lane – strengthened in turn the republican ideal and contributed mightily to its triumph later in modern nations and primarily in our own”.^[54]

Negli anni settanta, però, l’affermazione della storia sociale aveva marginalizzato la cultura ‘alta’ intorno a cui il concetto stesso di Rinascimento si era costituito, e gli studi di genere ne avevano minato l’immagine di momento glorioso dell’espressione compiuta dell’individuo e concluso, come il *Doctor Who* della popolare serie britannica, che il Rinascimento era autoritario, violento, immorale, superstizioso e, in breve, “not a very pleasant time” in cui vivere.^[55] Infine, la crisi della ‘grande narrazione’ della storia europea, aveva decretato negli studi quella che, ancora nel 1998, William J. Bouwsma definiva l’“eclipse of the Renaissance”.^[56]

Eppure, in Europa e in America, qualunque museo che non fosse intitolato alla “modern art” continuava ad attirare folle di visitatori grazie alle più o meno rilevanti raccolte di opere d’arte del Rinascimento e, le esposizioni che, negli anni novanta, presentavano in America qualunque tipo di oggetto del Rinascimento italiano – come quella organizzata alla Library of Congress nel 1993, dedicata a libri a stampa e manoscritti dalla Biblioteca Vaticana – erano apprezzate dal pubblico come mostre di “beautiful things”.^[57] Altrettanto successo avevano le produzioni televisive dedicate all’argomento, come la serie *The Renaissance*, curata da Theodore Rabb per la PBS, in cui temi e figure del Rinascimento europeo – “the Prince”, “the Warrior”, “the Artist”, “the Scientist” – erano presentati come la chiave per raccontare la storia della civiltà occidentale, nella stessa prospettiva ideologica con cui, nel 1970, sir Kenneth Clark aveva ideato per la BBC la popolare serie *Civilisation*. Animate sullo sfondo di contesti ricostruiti con una certa accuratezza filologica, le “Renaissance lives” di Rabb erano commentate da specialisti, ma anche da uomini politici e giornalisti, che intervenivano a mettere in relazione il passato con il tempo presente.^[58]

A dispetto della progressiva perdita di legittimità negli studi – il Rinascimento, aveva scritto Bouwsma, è “a kind of blanket which we huddle together less out of mutual attraction than because, for certain purposes, we have nowhere else to go”^[59] –, per il pubblico esso corrispondeva ancora a “the very definition and, to a lesser degree, origin of culture”, era una parte durevole e rilevante della “public history”, e persisteva come *capitale culturale*.^[60]

Per Findlen, la definizione storica del Rinascimento è il risultato di un lungo processo avviato nel XVI secolo, determinato dall’investimento – economico ed intellettuale – di artisti, *connoisseurs* e collezionisti, e istruito in primo luogo dalla creazione, dalla raccolta, dalla celebrazione, in breve dal consumo, di oggetti: tra il XIV e il XVI, infatti, l’identità culturale europea si era costituita attraverso la committenza, l’acqui-

sizione e lo scambio su un mercato straordinariamente ampio di oggetti preziosi per materiali e fattura. Nel secolo XIX i medesimi oggetti, di nuovo sul mercato dell'arte, avevano contribuito al prestigio dei grandi collezionisti americani e alla fortuna dei loro consulenti, e alla fine del XX secolo, garantivano al pubblico un'esperienza di edificazione (e identificazione) culturale esposti nei musei, alle mostre e in televisione.

Tanto più che, sottratti al mercato ma non alle leggi del desiderio, questi oggetti erano ora eccezionalmente accessibili: la moltiplicazione della loro immagine nelle strategie della comunicazione pubblicitaria, nella *graphic novel*, nel design, o nel *merchandise*,^[61] li aveva iscritti nell'"historical kitsch" e li trasformava in "a everyday part of our own culture" al di là di qualunque ricostruzione filologica del significato originario.

Quanta della popolarità delle oggi ancora fortunate *Ninja Turtles*, il fumetto ideato negli anni ottanta dai disegnatori Kevin Eastman e Peter Laird per i Mirage Studios, per esempio, deriva dalla scelta di Michelangelo, Raffaello, Donatello e Leonardo come nomi dei personaggi?

Il Rinascimento, concludeva Findlen, possiede un persistente potere immaginifico, che risiede nell'aver lasciato in eredità al presente un *corpus* "of objects that creates and recreates our image of its society", che "admired, publicized, copied, and even invented",^[62] restituisce l'immagine che noi abbiamo di noi stessi.

E se alla fine degli anni sessanta, le copie esposte da Helen Clay Frick nel *Lochoff Cloister* erano la testimonianza epigonale dello sforzo di assimilazione culturale al Rinascimento come *usable past*, alla metà degli anni Novanta nell'Andy Warhol Museum il Rinascimento era essenzialmente il "reproducible past" delle serie dei *Details of Renaissance Paintings* e della grande tela *Raphael 1, 6,99*, in cui una *Madonna Sistina* dai contorni a ricalco, raddoppiata e liberata tanto dallo spazio ben calcolato di Raffaello che dell'immagine da cartolina dei cherubini alla base del dipinto, ostenta un enorme cartellino del prezzo.

"Renaissance is back, if it ever went away".^[63]

Notes

1. Jerome A. Donson, *College Art News*, in: *Art Journal*, vol. XXV, no. 3, 1966, p. 310.
2. Esmée Quodbach, "I want this collection to be my monument". *Henry Clay Frick and the Formation of the Frick Collection*, in: *Journal of the History of Collections*, vol. 21, no. 2, 2009, p. 229-240.
3. Edward Muir, *The Italian Renaissance in America*, in: *The American Historical Review*, vol. C, no. 4, 1995, p. 1096.
4. Patricia Emison, *The Italian Renaissance and Cultural Memory*, Cambridge 2012, p. 14. Più in generale, Maurizio Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'età di Raffaello* di Jacob Burckhardt, Torino 1991 e Maurizio Ghelardi, Marie-Jeanne Heger-Étienvre, Nikolaus Meier, Wilhelm Schlink, in: *Relire Burckhardt*, ed. Matthias Waschek, Paris 1993.
5. James Addington Symonds, *Renaissance*, in: *Encyclopedia Britannica* (11th edition), vol. XXIII, 1910-1911, p. 88 e Emison 2012, *The Italian Renaissance*, p. 14.
6. James Harvey Robinson, recensione a Edward Armstrong, *Lorenzo de' Medici and Florence in the Fifteenth-Century*, New York 1896, in: *American Historical Review*, no. 4, 1899, p. 514 e Muir 1995, *The Italian Renaissance*, p. 1100.
7. *1906: Mr. Morgan's Library and Study*: www.themorgan.org/about/architectural-history/1.
8. J. Barrie Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994, p. 241-252.
9. James Jackson Jarves, *The Art-Idea*, a cura di Benjamin Rowland jr., Cambridge, Mass. 1960, p. 164 e 180-181.
10. Richard Guy Wilson, *Architecture, Landscape and City Planning*, R. N. Murray, *Painting and Sculpture* e D. H. Pilgrim, *Decorative Art. The Domestic Environment*, in: *The American Renaissance, 1876-1917*, New York 1979, p. 75-152.
11. Flaminia Gennari Santori, *Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America, 1900-1914*, Milano 2008.
12. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924*, a cura di R. Van N. Hadley, Boston 1987, p.142-143 e Alan Chong, *The Afterlife of Cellini's Bust of Bindo Altoviti. Raphael, Cellini & a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, a cura di Alan Chong, Donatella Pegazzano e Dimitros Zikos, Boston 2003.

13. Antonella Trotta, *Rinascimento Americano. Bernard Berenson e Isabella Stewart Gardner, 1894-1924*, Napoli 2003.
14. David Alan Brown e Jane Van Nimmen, *Raphael & the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, New Haven 2005, p. 150-153.
15. John Walker, *Self-Portrait with Donors. Confessions of an Art Collector*, Boston / Toronto 1974, p. 150.
16. Citato in George Stevens, *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, New York 2006, p. 612.
17. Jean Renoir, *Interviews*, a cura di Bert Cardullo, Jackson 2005 e Emison 2012, *The Italian Renaissance*, p. 21.
18. Così un articolo su *New York World Telegram*, citato in Martha Frick Symington Sanger, *Henry Clay Frick. An Intimate Portrait*, New York / London / Paris 1998, p. 453.
19. Wilson 1979, *Architecture*, p. 109.
20. Martha Frick Symington Sanger, *The Henry Clay Frick Houses. Architecture, Interiors, Landscapes in the Golden Era*, New York 2001, p. 30.
21. Frick Symington Sanger 2001, *The Henry Clay Frick Houses*, p. 31-33.
22. Ray Anne Lockard, *Helen Clay Frick. Pittsburgh's Altruist and Gentlewoman Avenger*, in: *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 16, no. 2, p. 11.
23. Donson 1966, *College Art News*, p. 310.
24. Frick Symington Sanger 2001, *The Henry Clay Frick Houses*, p. 31-32.
25. Bernard Berenson, *Sunset and Twilight. From Diaries of 1947-1958*, Harcourt 1963, p. 476. I dipinti erano esposti per la prima volta al piano terra della Cathedral of Learning nell'inverno del 1959, per la mostra *Nicholas Lochoff. Collection of Reconstructions of Italian Masterpieces*, vedi Ellen Johnson, *College Museum Notes*, in: *College Art Journal*, vol. 19, no. 2, 1959-1960, p. 174.
26. Mary Logan (alias Mary Berenson), *A Reconstructor of Old Masterpieces*, in: *The American Magazine of Art*, vol. 21, no. 11, 1930, p. 628.
27. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 634.
28. Daniel V. Thompson, *The Practice of Tempera Painting. Materials and Methods*, New York 1962, p. V.
29. Daniel V. Thompson, *The Materials of Medieval Painting*, intr. of Bernard Berenson, New York 1956, p. 47-48.
30. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 631. Sulle copie di Lochoff e il suo metodo di lavoro come strumento di studio delle punzonature antiche, Mojmir Frinta, *The Quest for a Restorer's Shop of Beguiling Invention. Restorations and Forgeries in Italian Panel Painting*, in: *The Art Bulletin*, vol. 60, no. 1, 1978, p. 7 e Joseph Romano, *Connoisseurship and Photography. The Method of Mojmir Frinta*, in: *Art History through the Camera's Lens*, a cura di Helen E. Roberts, Amsterdam 1995, pp. 158-160.
31. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 631.
32. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 638.
33. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 632-635.
34. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 634. Su Ross e Berenson, Marie Frank, *Denman Ross and American Design Theory*, Hanover 2011, p. 103-134.
35. *Edward Waldo Forbes. Yankee Visionary*, a cura di Agnes Mongan et al., Cambridge 1971 e Sybil Gordon Kantor, *Alfred Barr, jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 2002, p. 49-52.
36. Edward Waldo Forbes, *The Technical Study and Physical Care of Painting*, in: *The Art Bulletin*, vol. 2, no. 3, 1920-21, p. 1. Sul tema, Maryan W. Ainsworth, *From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, in: *Getty Newsletter*, vol. 20, no.1, 2005, p. 4-10.
37. Gianni Mazzoni, *La cultura del falso*, in: *Falsi d'autore. Il caso Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, a cura di Gianni Mazzoni, Siena 2004, p. 61.
38. Mary Whitall Costelloe, alias Mary Berenson, *The New and the Old Art Criticism*, in: *The Nineteenth Century*, vol. 35, no. 207, 1894, p. 316.
39. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 628-631.
40. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. XV e Charles Henry Collins Baker, *Mr. Berenson Changes His Mind*, in: *The Burlington Magazine*, vol. 61, no. 353, 1932, p. 93.
41. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 638.
42. Logan 1930, *A Reconstructor*, p. 628.
43. Salomon Reinach, *Copies de chefs-d'oeuvre*, in: *Revue Archéologique*, s. V, t. 33, 1931, p. 184-185, ma anche, ancora Reinach, *Copies de chefs-d'oeuvre. Mémoire lu à l'Académie des Inscriptions le 25 septembre 1931*, in: *Revue Archéologique*, s. V, t. 34, 1931, p. 289-299. Sul progetto di Thiers, Albert Boime, *Le Musée de Copies*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LXIV, 1964, p. 237-247 e Paul Duro, "Un Livre Ouvert à l'Instruction". *Study Museums in Paris in the Nineteenth Century*, in: *Oxford Art Journal. Art and the French State*, vol. 10, no. 1, 1987, p. 44-58.
44. Horace M. Kallen, *Indecency in the Seven Arts. And Other Adventures of a Pragmatist in Aesthetics*, New York 1930, p. 115 e Sergio Cortesini, *Invisible Canvases. Italian Painters and Fascist Myths across the American Scene*, in: *American Art*, vol. 25, no. 1, 2011, p. 54. *Mussolini the Magnificent* è il titolo della vignetta pubblicata da Bernard Partridge sul giornale inglese *Punch*, il 18 dicembre 1929, in relazione all'inaugurazione della mo-

- stra, fortemente voluta dal governo fascista, *Italian Art, 1200-1900* alla Royal Academy di Londra.
45. Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Masters and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven / London 2000; Emily Braun, *Leonardo's Smile*, in: *Donatello among the Blackshirts. The Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di Claudia Lazzaro e Roger J. Crum, Cornell 2005, p. 173-186; e, per l'Italia, *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di Maria Ida Catalano, Roma 2014.
 46. Michael Ann Holly, *Cultural History, Connoisseurship, and Melancholy*, in: *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, a cura di Allen J. Grieco, Michael Rocke e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze 2002, p. 195-206.
 47. *Letter to the Editor*, in: *The Art Journal*, vol. 26, no. 3, 1967, p. 279.
 48. Frick Symington Sanger 2001, *The Henry Clay Frick Houses*, p. 29-80.
 49. Amei Wallach, *Warhol Press Conference Turns Into a Big Event*, in: *Newsday*, March 17, 1994. Il commento è tratto dall'intervento alla conferenza stampa di John Richardson.
 50. Peter Wollen, *Andy Warhol. Renaissance Man. Who is Andy Warhol?*, a cura di Colin MacCabe, Mark Francis e Peter Wollen, London 1997, p. 11-15.
 51. Così ancora Richardson e Wallach 1994, *Warhol Press Conference*.
 52. David Carrier, *Proust/Warhol. Analytical Philosophy of Art*, New York et al. 2009, p. 54.
 53. Paula Findlen e Kenneth Gouwens, *Introduction*, in: *The American Historical Review. The Persistence of the Renaissance*, AHA Forum, a cura di Paula Findlen e Kenneth Gouwens, vol. 103, no. 1, 1998, p. 50-52.
 54. Frederic Chapin Lane, *At the Roots of Republicanism*, in: *The American Historical Review*, no. 71, 1966, p. 403 e Muir 1995, *The Italian Renaissance*, p. 1106-11.
 55. Nel 1976, la popolare serie televisiva britannica *Doctor Who* inaugurava la nuova stagione con una serie di puntate intitolate *The Masque of Mandragora*, ambientate in Italia alla fine del secolo XIV. Si veda, anche, Emison 2012, *The Italian Renaissance*, p. 2.
 56. William J. Bouwsma, *Eclipse of the Renaissance*, in: *The American Historical Review. The Persistence of the Renaissance*, vol. 103, no. 1, 1998, p. 115-117.
 57. Paula Findlen, *Possessing the Past. The Material World of the Italian Renaissance*, in: *The American Historical Review. The Persistence of the Renaissance*, vol. 103, no. 1, 1998, p. 84-85.
 58. Come *companion volume* della serie televisiva, Rabb aveva pubblicato, con altrettanto successo, *Renaissance Lives. Portraits of an Age*, New York 1993.
 59. William J. Bouwsma, *The Renaissance and the Drama of Western History*, in: *The American Historical Review*, no. 84, 1979, p. 3.
 60. Findlen 1998, *Possessing the Past*, p. 84.
 61. Allora erano già molto popolari i *dress-me up* della Caryco con *David* di Michelangelo, le tazze da tè o da caffè decorate con le variazioni sulla *Gioconda* ideate da Don Martin, ai magneti, alle magliette, ai *mouse-pad*, calendari e ombrelli con la Cappella Sistina, la *Nascita di Venere* o i cherubini della Madonna Sistina di Raffaello.
 62. Findlen 1998, *Possessing the Past*, p. 85.
 63. Anthony Grafton, *The Revival of Antiquity. A Fan's Notes on Recent Work*, in: *The American Historical Review. The Persistence of the Renaissance*, vol. 103, no. 1, 1998, p. 118.

Figures

Fig. 1: The Nicholas Lochoff Cloister, Henry Clay Frick Fine Arts Building, University of Pittsburgh, Pittsburgh.

Fig 2: Andy Warhol, *Raphael I - \$6,99*, acrilico e inchiostro serigrafico su tela, 1985, 396,24 x 294,64 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Abstract

What makes the Renaissance cultural capital? The paper will highlight the process of defining the image of Renaissance as an important and durable part of public history in the USA in the twentieth century. In the collections of the tycoons of the *American Renaissance*, in the Lochoff Cloister and in Andy Warhol's *Details of Renaissance Painting* series, the Renaissance artifacts constitute a material legacy to be admired, copied, publicized, invented and which create ad re-create the American past and present.

Author

Antonella Trotta is Lecturer in Museology, History of Art Criticism and Conservation at the University of Salerno. Author of books and scientific papers on connoisseurship, collecting and museums in XIX and XX century, more recently she has focused her interests on the political and cultural power of art history as system of values of collective identities.

Title

Antonella Trotta, *In a Material World. Il Rinascimento in America da Henry Clay Frick a Andy Warhol*, in: *Exhibiting the Renaissance*, ed. by Angela Dressen and Susanne Gramatzki, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2015 (13 pages), www.kunsttexte.de.