ANNALI DI CRITICA D'ARTE

XII, 2016

CB EDIZIONI

Direttore: Gianni Carlo Sciolla.

Comitato scientifico: Franco Bernabei, Silvia Bordini, Rosanna Cioffi, Donata Levi, Giovanna Perini Folesani, Edouard Pommier, Massimiliano Rossi.

Segreteria di redazione: Fabio Cafagna, Jennifer Cooke, Margherita Melani, Ilaria Miarelli Mariani.

ISSN: 2279-557X
Annali is a Peer-Reviewed Journal

© 2016 G.C. Sciolla

CB Edizioni
Via Gioacchino Rossini, 22 - 59016 Poggio a Caiano (Po)
Tel. +39 055 0941932 - Fax +39 055 0941933
www.cbedizioni.com - annali@cbedizioni.com

Volume realizzato con carta Fabriano, Palatina
e con carta Fedrigoni, Merida Forest

SOMMARIO

Riproposte

Anthony Blunt, *Sulle origini della critica e della storia dell'arte in Inghilterra* (1975), con una nota di Ilaria Miarelli Mariani 9

Ricerche sulle fonti

Simona Rinaldi, *Fonti sui materiali e le tecniche del Codice purpureo di Rossano Calabro* 45

Giampaolo Distefano, *«Bellissima incarnatura»: la policromia dei reliquiari a busto medievali e un caso della loro fortuna nel Cinquecento. Il* Memoriale *di Girolamo Zanghi per il busto di santa Vittoria ad Agrigento* 59

Eliana Carrara, *«Note di pitture, sculture e fabriche notabili della città di Fiorenza». Un testimone della fortuna manoscritta delle opere di Francesco Albertini, Giorgio Vasari e Francesco Bocchi: il manoscritto N. 4/15 (2880) della Fondazione Horne di Firenze.* Veronica Vestri, *A margine del manoscritto Horne 2880 - N.4/15* 81

Argomenti di critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento

Gianpaolo Angelini, Le Antichità romantiche *di Defendente Sacchi e la «scienza simbolica» di Gian Domenico Romagnosi* 109

Ranieri Varese, *Carlo Ludovico Ragghianti: una proposta critica per Antonio Canova* 143

Ivan Foletti, *L'Icona, una costruzione storiografica? Dalla Russia all'Occidente, la creazione di un mito* 175

Ariana De Luca, *Piero della Francesca «intellettuale organico». The P of Pdf: un testo inedito di Michael Baxandall* 195

Dossier delle riviste d'arte
Gianni Carlo Sciolla, *«Commentari» 1950-1960. Una scheda* 255
Cristina Galassi, *La prima serie di «Rivista d'Arte» (1904-1917/18): dal 'triumvirato' di Igino Benvenuto Supino, Corrado Ricci e Giovanni Poggi alla direzione unica di Giovanni Poggi* 285

Storia del gusto, del museo, del collezionismo, delle tecniche e delle istituzioni
Andrea Leonardi e Giuseppe De Sandi, *Collezionisti, collezionismo e processi di musealizzazione in Puglia tra XVIII e XIX secolo* 345
Fabio Cafagna, Le prolusioni accademiche *di Francesco Bertinatti (1832-1837). L'indagine del corpo tra eloquenza e funzionalità*, II parte 375
Alessandra Squizzato, *Le ricerche storico-artistiche in Trivulziana tra otto e novecento.* Il contributo e la regia di Emilio Motta 435
Denise La Monica, *Mascheroni in bronzo del Tacca: dalla Fortezza Vecchia al Civico Museo. Un dibattito inedito* 477

Extra moenia. Problemi di metodo, discussioni e confronti
Heinrich Wölfflin, *Jacob Burchkardt* (1941), con una nota di Andrea Pinotti 499
Valeria De Gasperis, *Gli affreschi di Gregorio Guglielmi nell'Ospedale romano di Santo Spirito in Sassia. Cronaca di una distruzione annunciata* (1908) 543

Apparati
Abstracts 591
Indice dei nomi 599

RIPROPOSTE

SULLE ORIGINI DELLA CRITICA E DELLA STORIA DELL'ARTE IN INGHILTERRA (1975)[1]

La storia dell'arte comincia in Inghilterra, come del resto in molti altri paesi, con delle traduzioni. La traduzione pittoresca del trattato di Lomazzo di Richard Haydocke apparve nel 1598[2] e nel 1685 William Aglionby pubblicò le traduzioni di alcune delle *Vite* del Vasari, alle quali aggiunse tre dialoghi sulla pittura che contengono unicamente banalità copiate da autori italiani e francesi.

Più personali sono i trattati tecnici. Verso il 1600 il grande miniaturista Nicholas Hilliard compose un libretto dal titolo *Of Limning*, come veniva chiamata all'epoca l'arte della miniatura, che contiene importanti osservazioni sull'uso dei colori e su altri dettagli di ordine tecnico. Nel 1606 comparve *The Art of Painting and Limning* di Henry Peacham, inserita più tardi nel suo trattato di buone maniere *The Compleat Gentleman* (1622). Questa tradizione si protrasse fino alla fine del secolo con il *Graphice* di Sir William Sanderson (1658), il *Polygraphice* di William Salmon (1672) l'*Ars pictoria* di Alexander Browne (1673), ma questi trattatelli aggiungono solo qualche dettaglio tecnico e qualche notizia biografica senza importanza. Solo uno merita d'essere segnalato: la *Miniatura* di Edward Norgate, composto verso il 1650 ma rimasto inedito fino

[1] A. Blunt, *Des origines de la critique et de l'histoire de l'art en Angleterre*, in «Revue de l'Art», 30, 1975, pp. 5-16. Le citazioni sono state lasciate in lingua originale fatta eccezione per i *Two Discourses* di Richardson, che Blunt trae dall'edizione francese di Amsterdam del 1728. Le note successive sono la traduzione di quelle inserite da Blunt nel suo testo, fatta eccezione per quelle riguardanti Richardson.

[2] La traduzione di Haydocke comprende solo i primi cinque libri di Lomazzo, che trattano delle proporzioni, dell'azione (action), del colore, della luce e della prospettiva. Degli ultimi due libri, che hanno per oggetto la pratica e la storia, egli si limita a indicarne i titoli dei capitoli. Forse aveva intenzione di pubblicare un secondo volume con la traduzione di questi due libri?

al XX secolo[3], dove l'autore consacra un capitolo al paesaggio, genere solitamente trascurato dai teorici del XVII secolo. Norgate fornisce invece indicazioni molto dettagliate sul metodo che l'artista deve adottare per eseguire un paesaggio e cita come esempi in tal genere Elsheimer, Paul Brill, Breughel, Rubens e numerosi altri paesaggisti dell'epoca.

Molto più importante per la teoria dell'arte fu il *De pictura Veterum* di Franciscus Junius, la cui edizione latina comparve ad Amsterdam nel 1637 e la traduzione inglese l'anno seguente. Junius, il cui vero nome era François du Jon, era il figlio di un teologo protestante francese emigrato in Germania, ma passò gran parte della sua vita in Inghilterra, dove divenne il bibliotecario del conte di Arundel, grande collezionista. Fu su richiesta della contessa che egli scrisse il suo libro, cui lo dedicò. Il trattato divenne, in qualche modo, il manifesto del movimento classico che si formò in Inghilterra a quell'epoca sotto l'egida di Arundel e di Inigo Jones, che scoprirono l'Italia, ma, soprattutto, l'architettura di Palladio. Nel suo trattato Junius dà prova di grande erudizione riguardo gli autori greci e latini che avevano scritto di pittura e scultura, ma nella parte del libro in cui affronta i principi dell'arte, espone una tesi classica che ha esercitato un'importante influenza sugli autori della seconda metà del XVII secolo, in particolar modo su Roland Fréart de Chambray che, nella sua *Idée de la Perfection de la Peinture* (1661) non fa che copiare in gran parte dal suo predecessore franco-inglese.

Junius definì la pittura come un'imitazione della natura, ma questa imitazione non ha alcun valore senza l'aiuto dell'immaginazione. L'autore consiglia al pittore di imitare i grandi maestri, ma cercando sempre di comprendere lo spirito che li ha ispirati e non solamente il carattere superficiale delle loro opere; bisogna evitare quella che lui chiama «an apish imitation»[4], anche dei migliori modelli. Egli accenna inoltre alla teoria dell'*Ut pictura poesis*. Vi

[3] E. Norgate, *Miniatura or The Art of Limning*, a cura di Martin Hardie, Oxford 1919.

[4] In inglese nel testo.

aggiunge una storia abbreviata dell'arte antica e spiega i termini tecnici che trova negli autori greci e latini. Infine, nel terzo libro, definisce le cinque parti della pittura – l'invenzione, la proporzione, il colore, il movimento e la disposizione – e stabilisce inoltre un sistema di nomenclatura che fu accettato da tutti gli scrittori del XVII e XVIII secolo.

Tutto ciò può sembrare piuttosto scontato, ma non lo era affatto nel 1637. I trattati di pittura erano rari, e Junius tocca svariate idee trascurate anche dal Lomazzo nel suo monumentale trattato. Inoltre il libro di Junius non è, come si potrebbe credere, composto solo una serie di citazioni, ma reca l'impronta di una personalità indipendente. Ciò che colpisce è soprattutto l'importanza che egli attribuisce all'immaginazione, che considera la facoltà maestra dell'arte della pittura. Come ha notato Rubens, al quale Junius aveva donato una copia del suo libro, era auspicabile che qualcuno scrivesse un libro dello stesso genere sulla pittura moderna, dove l'autore avrebbe avuto il vantaggio di dimostrare le sue teorie con degli esempi esistenti, mentre Junius si era dovuto accontentare di descrizioni letterarie di opere scomparse. Ma, malgrado l'assenza dei modelli, le sue teorie non mancano di originalità.

La dottrina "classica" di Junius fu ripresa da Roland Fréart de Chambray nel suo trattatello l'*Idée de la perfection de la Peinture*, scritto nel 1661 e tradotto in inglese da John Evelyn nel 1668, ma il suo spirito ristretto, il disprezzo per tutti i pittori tranne Raffaello e Poussin e gli attacchi sfrenati a Michelangelo, resero il libro poco gradito al pubblico inglese. Più tardi, Evelyn tradusse il *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Fréart, di cui parlerò più avanti insieme agli altri manuali di architettura, e preparò egli stesso un trattato sull'incisione, intitolato *Sculptura*, che comparve nel 1662.

Verso la fine del secolo, nel 1695, apparve una traduzione del poema latino di Charles-Alphonse Dufresnoy *De arte graphica*, da parte del grande poeta John Dryden, che aggiunse alla traduzione un saggio sul tema dell'*Ut pictura poesis*. Il poema di Dufresnoy ebbe un successo straordinario in Inghilterra e divenne il breviario dei teorici classici inglesi. Se ne conoscono quattro traduzioni successive a quella di Dryden, di cui l'ultima, eseguita da

William Mason, fu accompagnata da note di Sir Joshua Reynolds. I critici inglesi responsabili delle traduzioni del poema di Dufresnoy conferirono molta importanza al commento di Roger de Piles, le cui opere cominciarono ad apparire in inglese nei primi anni del XVIII secolo. Dapprima, nel 1706, la *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* e l'*Abrégé de la vie des peintres*, l'anno seguente l'*Idée du peintre parfait*, nel 1711 il *Dialogue sur le Coloris* e infine, nel 1743, il *Cours de Peinture*. Le idee piuttosto liberali di Roger de Piles e la sua ammirazione per la pittura fiamminga, soprattutto quella di Rubens, trovarono un'accoglienza benevola in Inghilterra, soprattutto tra i pittori. Infatti, mentre i teorici proponevano l'ideale di Raffaello e Michelangelo, i pittori seguivano un cammino totalmente diverso, ispirandosi alla tradizione naturista e colorista fondata da Van Dyck durante il lungo soggiorno alla corte di Carlo I.

È precisamente in questo periodo, ossia nella prima parte del XVIII secolo, che si trovano per la prima volta in Inghilterra degli scrittori che possono essere propriamente definiti storici o critici d'arte; dapprima Johnathan Richardson, in seguito George Vertue e nella seconda metà del secolo Horace Walpole, Sir Joshua Reynolds e molti altri.

Jonathan Richardson (1665-1745) era noto in vita soprattutto per il suoi ritratti – molto mediocri, bisogna confessarlo –, ma mostra molta più originalità nei suoi scritti. La sua prima pubblicazione, *An Essay on the Theory of Painting*, apparsa nel 1715, dal punto di vista estetico non è che un'opera di divulgazione, composta di idee improntate ai teorici italiani e francesi del XVII secolo, ma vi si trovano delle interessanti osservazioni sui cartoni di Raffaello, conservati all'epoca ad Hampton Court, che erano riconosciuti come i più grandi capolavori del Rinascimento italiano nelle collezioni inglesi. Ma Richardson dà prova di una certa indipendenza nei confronti degli scrittori francesi del XVII secolo per le lodi accordate a Michelangelo, che egli definisce «sublime»[5]. Si

[5] «C'est un génie supérieur à tous les modernes», J. Richardson, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, Amsterdam 1728, II, p. 167.

può anche affermare che derivi da Richardson il successo di Michelangelo in Inghilterra che, più tardi, ha ispirato delle celebri pagine a Reynolds.

Sette anni più tardi, nel 1722, apparve *An Account of Some of the Satues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy* [...] *By Mr. Richardson, Sen. And Jun.*, ossia padre e figlio. In realtà l'opera è stata scritta dal padre sulla base delle note prese dal figlio durante un viaggio in Italia. Il viaggiatore ha attraversato rapidamente i Paesi Bassi, la Francia, la Lombardia, la Toscana, per arrivare a Roma, dove soggiornò a lungo e dove visitò dettagliatamente tutte le chiese e i palazzi più importanti. Si servì senza dubbio delle informazioni fornite dalle guide del Titi e di Rossini, ma esaminò accuratamente di persona le opere d'arte conservate nelle grandi collezioni romane, e le sue osservazioni ci forniscono importanti informazioni che non si trovano né nelle guide né nelle memorie dei viaggiatori. È da sottolineare, inoltre, che egli visitò alcune collezioni il cui accesso non era usualmente consentito ai viaggiatori, tra cui quella degli eredi di Cassiano dal Pozzo, l'amico di Poussin.

Ma la grande novità nell'opera di Richardson risiede in un trattatello di una cinquantina di pagine, pubblicato nel 1719, intitolato *The Connoisseur: an Essay in the whole Art of Criticism as it relates to Painting*[6]. L'intenzione dell'autore si definisce in maniera più netta nei titoli dei tre capitoli: I. *Of the Goodness of a Picture;* II. *Of the Hand of the Master*; III. *Whether it is an Original or a Copy.* Il primo capitolo è assai banale, ma nei due successivi Richardson espone in maniera sorprendente e nei minimi dettagli i principi della critica riguardo l'attribuzione di un dipinto a un pittore piuttosto che a un altro, e la maniera di distinguere un originale da una copia.

Questa scienza, è importante sottolinearlo, era assolutamente nuova all'epoca. Roger de Piles, che Richardson cita, e Baldinucci, che egli invece non menziona, avevano sfiorato l'argomento, ma la maggior parte dei critici d'arte avevano idee estremamente

[6] Richardson pubblica l'opera in *Two Discourses*, London 1719.

vaghe riguardo la maniera di dipingere dei grandi maestri, e le copie e le imitazioni passavano per degli originali in tutte le collezioni, persino nelle più importanti.

In questo trattatello Richardson esprime idee interessanti su un gran numero di argomenti, ma per rendersi conto dell'acutezza del suo giudizio basterà citarne due che sono di un'attualità sorprendente. Nel primo parla del pericolo di giungere alla conclusione che, se in un disegno c'è qualche dettaglio debole, il disegno non può esser di un grande maestro: «È vero che Raffaello non avrebbe potuto fare una figura, o un membro storpio e mal proporzionato, cioè se vi avesse fatto attenzione e vi avesse impiegato ogni sua cura; ma poteva capitare che lo stesso Raffaello fosse incalzato, che si fosse trascurato o che si fosse dimenticato, che fosse affaticato, indisposto, o che non fosse in vena di lavorare»[7]. Nell'altro sottolinea l'importanza di tenere sempre a mente che l'artista, come diceva Poussin, «ne chante pas toujours sur le même ton»: «Quando si conosce il carattere di Michelangelo: che egli è, per esempio, fiero, ardito, violento e superbo, che è andato al di là del carattere del grande, di modo che ha in qualche modo del selvaggio: quando si legge una descrizione di lui come quella che io ho messo qui sotto[8], cosa che ho fatto tanto

[7] La traduzione è tratta dall'edizione italiana a cura di Roberta Cinà, J. Richardson, *Saggio sull'Arte della Critica in materia di Pittura*, Palermo 2000, p. 94. Blunt utilizza la versione francese, J. Richardson, *Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Jonathan Richardson Père et Fils*, Amsterdam 1728, II, p. 167, la versione più letta e diffusa a livello europeo delle opere di Richardson, verificata personalmente dall'autore e curata dal teologo e linguista Ten Lambert Kate che vi introdusse in prefazione una *Mémoire sur le Beau idéal dans les Arts de la Peinture, de la Sculpture et de la Poésie*. L'edizione francese del 1728 è stata utilizzata anche da Roberta Cinà per la sua traduzione in italiano, R. Cinà, *Presentazione*, in J. Richardson, *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*, a cura di R. Cinà, Palermo 1999, p. 5.

[8] Blunt non riporta la descrizione di Michelangelo cui fa riferimento Richardson in nota, tratta da la Blaise de Vigenere, *Les Images ou Tableau del Platte-Peinture. Philostrate; traduction et commentaire de Balise de Vigénere*, Paris 1758: «Posso dire di aver visto Michelagelo, benché dell'età di più di sessant'anni e ancora non dei più robusti, abbattere più scaglie di un marmo durissimo in un quarto d'ora, di quelle che tre giovani tagliatori di pietre non avrebbero potuto fare in tre o quattro, cosa quasi incredibile per chi non lo vedesse, e andava con una tale impetuosità e furia, che io pensavo che tutta l'opera dovesse andare in pezzi, abbattendo per terra in un sol colpo dei grossi pezzi di tre o quattro dita di spessore, così a filo del suo segno, che se fosse passato oltre appena poco più di quanto non fosse stato necessario, ci sarebbe stato pericolo di perdere tutto, perché questo [lavoro] dopo non si può più riparare, né ritoccare con gesso, come le immagini di Argilla o di Stucco», trad. in Richardson, *Saggio sull'Arte della Critica...*, cit., pp. 94-95, n. 279.

più con ragione, in quanto è curiosa e rara, e ne dà un'idea più viva di tutte che ho visto altrove, si fatica a credere che agli abbia disegnato e finito i suoi disegni con estrema esattezza; di modo che i giovani Conoscitori, che hanno l'immaginazione piena di questa idea, riguardo questo grand'uomo, non potranno immaginare inizialmente che tali disegni siano di lui; sebbene è sicuro che egli ne ha fatti molto spesso di simili»[9].

Richardson parla qui di due questioni sulle quali i critici discutono da più di un secolo; egli si trova nel partito dei critici più avanzati dei nostri giorni e contro la scuola di fine del XIX secolo, che aveva la tendenza a rifiutare i dipinti, e soprattutto i disegni, che non erano conformi alle loro idee sull'artista di cui esaminavano le opere, spesso false o per lo meno arbitrarie.

Se ho parlato a lungo di Richardson è perché rappresenta una componente costante della storia dell'arte nostrana, ossia quella dell'*expertise*, che è durata fino al XX secolo e che ha permesso agli amatori inglesi di formare le grandi collezioni che hanno fatto la gloria del XVIII e XIX secolo.

George Vertue rappresenta un altro aspetto della storia dell'arte molto tipico degli storici inglesi: la mania di raccogliere informazioni dettagliate senza mai creare una sintesi. Durante l'arco di circa 45 anni, dal 1713 al 1757, Vertue attraversò l'Inghilterra contea per contea esaminando tutte le grandi collezioni di dipinti, assistendo a tutte le vendite, studiando tutti i monumenti, compiendo ricerche negli archivi, raccogliendo memorie, tradizioni e anche leggende. Annotava tutto ciò nei suoi taccuini. Sfortunatamente le sue note sono scritte senza sistema, l'ortografia è bizzarra e la scrittura difficile da decifrare, ma malgrado tutti i difetti, i suoi taccuini sono per noi la fonte più importante non solo per la storia dell'arte inglese, ma per lo studio delle opere d'arte acquistate dai grandi collezionisti dell'epoca.

[9] *Ibid.*

Vertue cominciò a redigere qualche notizia biografica sugli artisti che avevano lavorato in Inghilterra nel XVII secolo, ma queste non sono più comprensibili dei suoi taccuini. Fortunatamente questi furono acquistati alla morte di Vertue da Horace Walpole, che se ne servì per preparare gli *Anecdotes of Painting in England*, che apparvero nel 1762.

Nella prefazione Walpole ammette, in una maniera onesta e generosa, che quasi tutte le informazioni contenute negli *Anecdotes* provengono dai taccuini di Vertue ma, aggiunge senza malizia, che tali notizie erano composte «with no order, no connexion, no accuracy; nor was his style clean or correct enough to be offered to the reader in that unpolished form».

Da questa massa informe di informazioni, Walpole ha fatto la prima storia dell'arte inglese, scritta con uno stile elegante e *tranchant*. Questa storia, ammettiamolo subito, contiene, come i taccuini di Vertue, un *mélange* di vero e falso, informazioni certe e tradizioni più o meno inaffidabili, ma l'autore presenta la storia delle pittura in Inghilterra con un'oggettività piuttosto inaspettata. Egli non è sciovinista: «Mr. Vertue had taken great pains to prove that painting existed in England before the restoration of it in Italy by Cimabue. If what we possessed of it in those ignorant times could be called painting, I suppose Italy and every nation in Europe retained enough of the deformity of the art to contest with us in point of antiquity»[10].

Non nasconde inoltre che, molto spesso, dai tempi di Holbein e Van Dyck, i migliori artisti attivi in Inghilterra erano stranieri, ma quando si trova di fronte al pittore più inglese della sua epoca, ne riconosce il genio:

> Having despatched the the herd of our painters in oil, I reserved to a class by himself that great and orignal genius, Hogarth; considering him rather as a writer of comedy with a pencil, than as a painter. If catching the manners and follies of an age *living as the rise*, if general satire on vices and ridicules, familiarized by strokes of nature, and heightened by wit, and the whole animated by proper and just expressions of the passions, be comedy, Hogarth composed comedies as much as Molière: Molière, inimitable as he has proved, brought a rude theatre to perfection, Hogarth had no model to follow and improve upon. He created his art, and used colours instead of language. His place is between the Italians, whom we may consider as epic poets and tragedians, and the Flemish painters, who are as writers of farce and editors of burlesque nature [...] Sometimes he rose to tragedy, not in the catastrophe of kings and heroes, but in marking how vice conducts insensibly and incidentally to misery and shame[11].

[10] H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, London 1888, I, p. 1.

Dall'inizio del XVIII secolo gli artisti inglesi avevano progettato di creare un'Accademia sul modello dell'*Acadèmie Royale de Peinture et de Sculpture*, fondata a Parigi nel 1648, ma i primi tentativi fallirono. Fu solo nel 1768 che la *Royal Academy* aprì le porte sotto la protezione di George III e con la presidenza di Sir Joshua Reynolds, ritenuto il pittore inglese più colto, se non il più brillante, della sua epoca. Il 2 gennaio 1769 Reynolds pronunciò il suo discorso di apertura, che fu seguito, praticamente ogni anno, da un discorso pronunciato in occasione della distribuzione dei premi agli studenti dell'Accademia.

L'idea dei *Discourses* deriva chiaramente dalle *Conférences* de l'*Acadèmie de Paris*, anche se hanno un'impronta molto diversa. Inoltre Reynolds non dedicò mai, come fecero i primi conferenzieri francesi, un intero *Discourse* all'analisi di un singolo dipinto, ma affronta sempre temi piuttosto generali. Ma la differenza è più sostanziale. I *Discourses* di Reynolds, fatta eccezione di quello del 1788, consacrato alla memoria di Gainsborough che era appena scomparso, hanno sempre uno scopo pratico. Reynolds parla innanzi tutto agli studenti, e l'insieme dei suoi *Discourses* forma un

[11] *Ibid.*, III, p. 1. Un contemporaneo di Walpole, Matthew Pilkington, compose un dizionario biografico degli artisti che pubblicò nel 1770 con il titolo – tipico per il gusto dell'epoca – *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*. Una edizione ampliata e rivista da Johann Heinrich Füssli apparve dal 1805 al 1810

sistema completo di educazione artistica. Ma, quando tocca questioni di estetica, quando tenta di definire la natura del bello, si rivolge anche a un pubblico più vasto, ai suoi colleghi e a tutti gli uomini di gusto. Se non vi si trovano idee del tutto nuove, la maniera in cui vengono argomentate da Reynolds gli dona nuova importanza. Egli conferisce una sorta di solidità alle idee un po' vaghe di Dufresnoy, rendendole precetti pratici e comprensibili, anche per un giovane pittore che non aveva probabilmente una grande cultura. Vi si trova sempre un buon senso, un desiderio di impedire che gli studenti perdano il loro tempo nel continuare a inseguire le idee brillanti ma false che, secondo Reynolds, erano propugnate dalle accademie straniere. Non ne nomina nessuna, ma allude evidentemente a quelle di Parigi e italiane. Consiglia soprattutto agli studenti il lavoro assiduo: disegnare dal modello, studiare le opere dei grandi pittori, padroneggiare una tecnica solida, senza mai dimenticare che la tecnica è un mezzo e non un fine.
La sua estetica è molto semplice. L'arte dipende dall'imitazione della natura, ma della natura generalizzata: «To paint particulars is not to paint nature, it is only to paint circumstances. When the Artist has conceived in his imagination the image of perfect beauty, or the abstract idea of form, he may be said to be admitted into the great Council of Nature»[12]. Il pittore raggiunge questa idea generale della natura studiando le opere di coloro che l'hanno compresa meglio, ossia gli antichi e i grandi maestri del Rinascimento, soprattutto Raffaello e Michelangelo.
In una pagina molto tipica, Reynolds avverte il giovane pittore del pericolo, molto reale all'epoca, di esagerare l'importanza dell'ispirazione alle spese della ragione:
«To speak of genius and taste as in any way connected with reason or common sense, would be, in the opinion of some towering talkers, to speak like a man who possessed neither; who had never felt that enthusiasm, or, to use their own inflated language, was never warmed by that Promethean fire wich animates the canvas and vivifies the marble.

[12] J. Reynolds, *Discourses*, Oxford s.d., p. 4 (primo discorso).

If, in order to be intelligible, I appear to degrade art by bringing her down from the visionary situation in the clouds, it is only to give her a more solid mansion upon the earth. It is necessary that at some time or other we should see things as they really are, and not impose on ourselves by that false magnitude with which objects appear when viewed indistinctly as through a mist»[13].
Accanto a questa scuola razionalista si trova una corrente completamente diversa, opposta agli ideali classici della tradizione che raggiunge il suo apice con i *Discourses* di Reynolds.
Prima di tutti Hogarth. Come ci si aspetterebbe, visto il carattere naturalista della sua pittura, egli è contrario alla bellezza ideale e al culto dei grandi maestri del Rinascimento. Ma il pensiero di Hogarth non è puramente negativo. Inoltre egli afferma una teoria naturalista molto audace per la sua epoca: «I grew so profane», scrive in una nota autobiografica, «as to admire Nature beyond Pictures and I confess sometimes objected to the divinity of even Rapahel Urbin, Correggio and Michael Angelo [...] I do confess I fancied I saw delicacy in the life so far surpassing the utmost effort of Imitation that when I drew the comparison in my mind I could not help uttering Blasphemous expressions»[14].
Ma Hogarth, come pittore, era sia rococò che naturalista e nella sua *Analysis of Beauty*, pubblicata nel 1753, sottolinea l'importanza di qualità come la varietà e la *intricacy*, che sono il contrario della nobile semplicità dei classici ma che corrispondono all'aspetto vivace ed elegante della sua arte. Egli definisce il genere di bellezza che ricerca come «the beauty of a composed intricacy of form that leads the eye a wanton kind of chace»[15], e questa bellezza egli la trova nella "linea serpentinata" di cui parla Lomazzo citando un passo assai oscuro di Michelangelo. La sua dottrina è riassunta nell'incisione del frontespizio dell'*Analyse* che mostra la linea serpentinata racchiusa in una piramide e, al di sotto, la scritta *Variety*.

[13] *Ibid.*, p. 93, (settimo discorso).
[14] W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, éd. J. Burke, Oxford 1955, p. 209.
[15] *Ibid.*, pp. 42, 45.

Un'opposizione ancora più netta alle idee classiche si trova nel libro di Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, che apparve tre anni dopo l'*Analysis* di Hogarth, nel 1756. La parola *sublime* era impiegata da parecchio tempo dai critici d'arte e della letteratura, ma si applicava unicamente a una forma superiore di bellezza. Burke, al contrario, stabilì un'opposizione tra il sublime e la bellezza; per lui le due qualità non hanno niente in comune, dipendono da cause diverse e producono effetti non solo differenti, ma contrari. Secondo Burke la bellezza ispira l'amore, il sublime la paura. Per essere bello un oggetto deve avere le seguenti caratteristiche: «First, to be comparatively small. Secondly, to be smooth. Thirdly, to have a variety in the direction of the parts. But, fourthly, to have those parts not angular, but melted as it were into each other. Fifthly, to be of a delicate frame, without any remarkable appearance of strength. Sixthly, to have its colours clear and bright, but not very strong and glaring. Seventhly, or if it should have any glaring colour, to have it diversified with others»[16].

Il sublime al contrario dipende dalla grandezza, l'oscurità, la magnificenza, la difficoltà – cita la costruzione megalitica di Stonehenge –, l'infinito, cioè il vago, il non-definito e altre qualità di tal genere.

«Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *Sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling»[17].

È, nel 1756, una presentazione di alcuni dei principi fondamentali del Romanticismo!

Esaminando la teoria del contrasto tra il bello e il sublime proposta da Burke, alcuni critici inventarono un genere intermedio tra i due, al quale diedero il nome di *pittoresco*.

[16] E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1798, p. 222.

[17] *Ibid.*, p. 58.

Il pittoresco era meno elegante del bello, e meno grandioso del sublime. Una pianura verdeggiante era bella, le vette delle alpi erano sublimi, ma i pendii della regione ovest dell'Inghilterra, con le mandrie e le fattorie col tetto di paglia erano pittoresche. Gli inventori della teoria del pittoresco, Richard Payne Knight e Sir Uvedale Price, erano proprietari di vasti terreni nei quali crearono dei parchi pittoreschi del genere che in Inghilterra si chiama "the Landscape Garden", dove cercarono di creare degli scorci che assomigliassero ai paesaggi di Salvator Rosa o di Gaspard Dughet, i due pittori preferiti dai sostenitori del pittoresco. Quest'ultimo gioca un ruolo importante anche nella scoperta dell'arte medievale: le rovine di un'abbazia gotica erano, ovviamente, più pittoresche di una villa palladiana; Walpole, nella sua villa e nei suoi giardini di Strawberry Hill, si propose di costruire un insieme pittoresco; bisogna tuttavia notare che l'arredo interno è piuttosto di gusto rococò che gotico.

Più tardi, a Fonthill Abbey, William Beckford restituì molto meglio lo spirito dell'architettura gotica, ma la sua "Abbazia" era forse più vicina al sublime che al pittoresco.

Il movimento pittoresco ebbe un successo enorme in Inghilterra – Jane Austen ne fa la caricatura in *Sense and Sensibility* – ed ebbe più tardi un'importante ripercussione sul continente. L'*Hameau de Marie-Antoinette* del Trianon e molti parchi romantici tedeschi derivano dalla teoria del pittoresco, anche se solo in maniera generale, infatti è importante sottolineare che il "giardino inglese" del continente non ha niente a che vedere con il *landscape garden* britannico che, in effetti, è una porzione di paesaggio di grande estensione trasformata in parco pittoresco, con pendii, grandi prospettive a perdita d'occhio e vasti boschi. Era una parte della natura trasformata in paesaggio pittoresco. All'epoca si definiva spesso, e giustamente, il "giardino inglese" come "giardino anglo-cinese". Esso derivava sia da Canton che da Stowe, Stourhead o Blenheim, i più straordinari e autentici esempi di parchi pittoreschi inglesi.

L'attacco più violento contro la dottrina classica si trova negli scritti di William Blake. Egli era un sostenitore del Sublime, ossia ne ammirava il grande poeta, Milton, ed era un appassionato amatore dell'arte gotica, ma l'essenza della sua dottrina era un credo assoluto nell'immaginazione: «One power alone makes a poet: Imagination, the Divine Vision», e più avanti: «What has Reasoning to do with the art of painting?». Blake si riteneva veicolo di comunicazione diretta da parte degli *Spiriti*, ossia i profeti dell'antico testamento, i grandi poeti e alcuni personaggi poco noti della storia del Medioevo. Egli si oppose categoricamente alla dottrina di un'arte fondata sulla natura idealizzata e generalizzata: «To generalise is to be an Idiot». Bisognava innanzi tutto sottomettersi all'ispirazione. Quando Reynolds afferma che il pittore deriva tutte le sue idee da ciò che vede attorno a lui sulla terra, Blake annota al margine: «The man who never in his Mind and Thoughts travelled to Heaven Is No Artist». L'artista non imita la natura ma cerca l'infinito nascosto dietro la natura: «He who sees the infinite in all things sees God; he who sees the ratio only sees himself only»[18].

Nella sua teoria visionaria dell'arte, Blake era un isolato, ma si trovava d'accordo con un gruppo di pittori come Johan Fuseli, John Hamilton Mortimer e Alexander Runciman nel credere che la pittura dipendesse dall'immaginazione e che Reynolds avesse torto nel renderla un'arte puramente razionale. Come Burke e la sua teoria del Sublime, questi artisti preparano il XIX secolo.

Sin qui ho parlato unicamente degli autori che hanno scritto sulla pittura, ma nel XVIII secolo i trattati di architettura pubblicati in Inghilterra erano altrettanto numerosi, e forse ancora più importanti.

I primi libri a comparire, come per la pittura, sono delle traduzioni, spesso abbreviate e rimaneggiate, dei trattati di Serlio, Palladio e Scamozzi, che gli autori inglesi hanno talvolta conosciuto attraverso le versioni francesi, come quelle di Pierre Le Muet per

[18] Per un riepilogo delle idee di Blake sulle arti, vedi A. Blunt, *The Art of William Blake*, New York 1959.

Scamozzi e Palladio. Più tardi i trattati di Fréart de Chambray e di Claude Perrault, grazie al loro tono pratico di "manuali d'architettura", ebbero grande successo tra gli architetti inglesi, che cercavano soprattutto, come i pittori, un sistema non troppo complicato per imparare le regole dell'arte e la maniera di applicarle.

Più interessante è il trattatello *The First and chief groundes of Architecture* pubblicato da John Shute nel 1563. Shute ha passato svariati anni a Roma ma il suo libro, che vale più per le sue tavole che per il testo, è un *mélange* di elementi tratti da Serlio e dal Vitruvio di Philander.

Ma il trattato più notevole anteriore al 1700 è *The Elements of Architecture*, pubblicato nel 1624 da Sir Henry Wotton, che era stato ambasciatore a Venezia. Wotton cita Vitruvio, Alberti e Philibert de l'Orme, ma la novità è che egli adatta le loro idee al clima nordico e alle abitudini di vita degli inglesi.

Il tono è stabilito sin dal primo capitolo dalla definizione di architettura dell'autore: «Well Building hath three Conditions: Commodity, Firmnesse and Delight»[19], e lo stesso senso pratico si trova in tutte le parti del libro. Per citare solo qualche esempio tipico, Wotton conosce bene la predilezione degli architetti italiani per le piante circolari come la forma migliore, basata sui principi della natura e della geometria, ma aggiunge: «But notwithstanding these Attributes, it is in truth a very unprofitable Figure in private Fabricks, as being of all others the most chargeable, and much Room lost in the bending of the Walls when it comes to be divided»[20]. Più avanti parla de l'*enfilade* di stanze. Ne riconosce la bellezza, benché non se ne trovi menzione in Vitruvio, ma, aggiunge che si tratta di «a Thing most insufferable in cold and windy regions», e ne sconsiglia dunque l'uso agli architetti inglesi[21].

[19] H. Wootton, *The Elements of Architecture*, pubblicato nella traduzione del *Parallèle* di Frèart de Chambray, *Parallel of the Ancient Architecture with the Modern By John Evelyn*, London 1733, p. 1.
[20] *Ibid.*, p. V.
[21] *Ibid.*, p. XX.

Come per la pittura, fu all'inizio del XVIII secolo che i teorici inglesi dell'architettura cominciarono a formulare nuove idee, indipendenti dalle dottrine del continente. Il contributo più importante fu la scoperta di Palladio e la creazione dello stile neopalladiano, fondato sullo studio delle opere del grande vicentino nonché dei suoi *Quattro libri d'Architettura*. In un'epoca in cui l'Italia e l'Europa Centrale erano sotto il dominio assoluto del Barocco e in cui il Rococò nasceva in Francia, l'Inghilterra si volge verso questo nuovo classicismo, il cui creatore fu il conte di Burlington, uno degli *amateur* più illuminati del XVIII secolo, con l'aiuto dell'italiano Leone Leoni e di due architetti britannici, Colen Campbell e William Kent. Leoni pubblicò una traduzione non molto esatta dei *Quattro libri* nel 1716, che fu sostituita più tardi, nel 1756, da quella di Isaac Ware, ma il manifesto più importante del movimento fu il *Vitruvius Britannicus* di Colen Campbell, i cui primi tre volumi apparvero tra il 1715 e il 1727. Negli stessi anni furono costruiti i primi grandi edifici del nuovo stile: Burlington House a Londra (1717) e Wanstead House (1720) di Colen Campbell, Chiswick House (1725), progettata dallo stesso Burlington, e Holkham Hall (1734) di William Kent. Com'è noto questi edifici, conosciuti attraverso le incisioni del *Vitruvius Britannicus* e di altri trattati dell'epoca, esercitarono un'importante influenza in tutti i paesi europei, nelle ultime decadi del XVIII secolo, Francia compresa.

Nella prima metà del secolo esisteva, accanto al palladianesimo, una corrente molto più vicina al barocco, rappresentata da Vanbrugh e Hawksmoor, ma questa scuola produsse un solo autore che si interessò alla teoria dell'architettura, James Gibbs. Egli aveva studiato a Roma con Carlo Fontana e il suo primo trattato, *Book of Architecture*, pubblicato nel 1728, risente di questa iniziale influenza. Ma le sue *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture*, che apparvero nel 1732, recano un'impronta diversa, quella di Claude Perrault, infatti Gibbs imita il sistema di proporzioni semplificato introdotto dall'architetto francese nel suo *Ordonnance des Cinq Ordres de Colonnes* del 1683.

Verso la metà del secolo il movimento contro il Palladianesimo

divenne più forte e Sir William Chambers nel suo *Treatise on Civil Architecture*, la cui prima edizione apparve nel 1759, si rifà soprattutto ai modelli romani. Ma Chambers è interessante anche da un altro punto di vista: in gioventù aveva compiuto il *voyage d'Orient*, e durante un soggiorno in Cina, aveva disegnato le case e i giardini di Canton. Tornato in Europa, aveva introdotto nell'architettura dei giardini il gusto per le costruzioni cinesi, soprattutto ponti e padiglioni del te, che si diffuse rapidamente in Europa.

Ma la grande scoperta di questa generazione di architetti e *connaisseurs* inglesi fu quella della Grecia. Prima di Winckelmann, le cui *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke* apparvero solo nel 1755, gli archeologi inglesi avevano intrapreso dei viaggi in Grecia e nel vicino Oriente per studiare i monumenti dell'architettura greca. Nel 1751 James Stuart e Nicholas Revett partirono per la Grecia, e tornarono a Venezia nel 1753, qualche mese prima della partenza dell'archeologo francese Julien-David Le Roy, che doveva effettuare delle ricerche simili. Stuart e Revett riportarono dei disegni dettagliati del monumento di Lisicrate e della Torre dei Venti e contavano di tornare ad Atene per terminare l'esame dei templi dell'Acropoli, che avevano dovuto abbandonare a causa della peste e dei movimenti politici che rendevano pericoloso il soggiorno ad Atene. Ma Le Roy era riuscito, durante un soggiorno di soli tre mesi, a fare dei disegni del Partenone che pubblicò nel 1758, prima della comparsa del primo volume delle *Antiquities of Athens* nel 1762. Malgrado questa rivalità, da cui scaturirono delle violente dispute, l'idea di studiare i grandi monumenti della Grecia si deve senza dubbio al gruppo di archeologi inglesi ai quali appartenevano Stuart e Revett. Il progetto era stato proposto a Roma nel 1748, e Robert Wood era già partito per il vicino Oriente nel 1750, giungendo fino a Palmira, di cui pubblicò famose incisioni nelle *Ruins of Palmyra* nel 1754. Nello stesso periodo, Robert Adam scoprì il Palazzo di Diocleziano a Spalato, che pubblicò in due magnifici volumi nel 1764, *The Ruins of Spalatro*[22]. Ispirato dai dettagli del grande palazzo ro-

[22] *Spalatro*: forma antica per Spalato.

mano, egli inventò un nuovo stile decorativo che esercitò un'importante influenza sulla formazione dello Stile Impero.
L'entusiasmo per l'arte greca raggiunse il culmine con l'arrivo in Inghilterra dei marmi del Partenone, condotti dal conte di Elgin nel 1803 e acquistati dal governo per il British Museum nel 1816. Dapprima tutti, artisti e *amateurs*, si trovarono disorientati dal "naturalismo" delle sculture, se paragonate alla bellezza ideale dell'Apollo del Belvedere. Solo Benjamin Robert Haydon riconobbe immediatamente le qualità eccezionali del Teseo e delle metope. Fortunatamente i pittori riconobbero assai presto il loro errore, e quando gli esperti furono convocati davanti al consiglio della Camera dei Comuni fu solo Richard Payne-Knight, e qualche sedicente *connaisseur*, a continuare a sostenere la tesi che i marmi erano delle copie di epoca adrianea. Ma la partita era vinta: il governo acquistò i marmi e la *grandeur* dell'arte greca dell'era di Pericle fu dunque riconosciuta.

In questo studio mi sono proposto come soggetto le origini della critica d'arte in Inghilterra. Per parlare della critica nel XIX secolo ci vorrebbe un altro articolo, molto più esteso, data la fioritura della critica dopo il 1800, dapprima critica «letteraria», il cui rappresentante più autorevole fu William Hazlitt, in seguito la nascita della concezione moderna della storia dell'arte con Sir Charles Eastlake e la creazione della National Gallery, e infine Ruskin, che ha scritto su tutto, su tutte le arti, su tutte le epoche, magnifico oratore quando parla dell'arte veneziana o di Turner ma accecato da profondi pregiudizi quando si tratta di Michelangelo, Poussin o di Claude Lorrain, specie di gigante che ha dominato la critica d'arte in Inghilterra con la forza della sua personalità e la bellezza del suo stile e che ha influenzato il gusto di tutti gli inglesi, non solo i *connaisseurs*, ma gli *amateurs* più semplici, infine il più grande critico d'arte dell'epoca vittoriana.

Anthony Blunt

NOTA

Nel 1979 «Anthony Blunt uscì dalla storia dell'arte»[1] in seguito alle ormai ben note vicende legate alla rivelazione pubblica del suo coinvolgimento con l'NKVD, una delle polizie segrete sovietiche. Per potervi lentamente cominciare a rientrare, soprattutto in Inghilterra, ci sono voluti molti anni, tanto che Peter Kidson, ancora nel *memoir* biografico di Blunt del 2014 scritto per la British Academy, a più di trent'anni dalla sua morte, riconosce la difficoltà nel ricostruire il suo operato, proprio a causa delle «abnormal circumstances of his life»[2]. Solo portando la storia dell'arte lontana «of the shadow of the spying» sarà dunque possibile rendere progressivamente il dovuto riconoscimento ai raggiungimenti di Blunt in campo accademico e scientifico[3]. Compito reso ancora più difficile dalle molteplici pubblicazioni non specialistiche sulla sua figura, che si concentrano unicamente sulla sua attività di spionaggio. Un aspetto già evidenziato in Italia da Gianfranco Fiaccadori nel 1999, che nota come la suggestione dei miti accumulati sulla sua immagine abbia influenzato anche la letteratura critica, soprattutto britannica, divisa tra giudizio morale e valutazione scientifica[4]. Un'inversione di tendenza che comincia a scor-

[1] C. de Seta, *Perché 31 anni per tradurre questo libro?*, in «Il Giornale dell'Arte», XXIV, 257, settembre 2006, p. 45. L'articolo è stato scritto in occasione della traduzione italiana di *Neapolitan Baroque and Rococo, Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura di Fulvio Lenzo, Milano 2006.
[2] P. Kidson, *Anthony Frederick Blunt 1907-1983*, in *Biographical memoirs of fellows of the British Academy*, 13, 2014, pp. 18-39.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] G. Fiaccadori, *Prefazione* in *Anthony Blunt. L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, a cura di A. Negri, Udine 1999, p. VIII. Fiaccadori mette in rilievo l'eccezione de *La critica d'arte del Novecento* di Gianni Carlo Sciolla (1995) dove si legge un profilo equilibrato che nulla concede alla singolarità della vicenda biografica di Blunt, «grande specialista di barocco». Recentemente, anche Orietta Rossi Pinelli definisce Blunt un «personaggio difficile da classificare per-

gersi anche nella prima biografia dedicata a Blunt, pubblicata nel 2001 da Miranda Carter[5]. La ricostruzione ha il merito di riportare parzialmente alla luce, dopo anni di silenzio, l'infaticabile lavoro di Blunt in campo storico-artistico, restituendogli il ruolo di fondatore di una specifica tradizione accademica britannica. Ruolo ribadito anche da Kidson: «Perhaps Blunt's most important achievement was that he did more than anyone else to break down the prejudice in British universities that art history is not really history, and to secure a rightful place for it among the humanities»[6].
L'Inghilterra tardava infatti a sviluppare una propria tradizione specialistica e la pratica storico-artistica era stata portata avanti nel XIX secolo principalmente dai conservatori dei grandi musei, a partire da Charles Eastlake. Un primo tentativo di istituire una cattedra di storia dell'arte nell'università si era avuto con il finanziamento di Felix Slade di tre cattedre a Londra, Cambridge e Oxford, di cui quest'ultima fu affidata a John Ruskin. Ma ci vollero in realtà più di sessant'anni perché divenisse definitivamente una disciplina universitaria[7], grazie all'idea di Lord Lee of Farenham, condivisa da Robert Witt, che, alla fine degli anni venti del XX secolo, cominciò a pensare alla costituzione di un Istituto di storia dell'arte all'Università di Londra. Idea che si concretizzò nel 1930 grazie a Samuel Courtauld, che ospitò dal 1931 l'Istituto nella sua residenza di Portman Square[8], costruita da Robert Adam.
È proprio la scala principale del Courtauld Insitute, il maggiore centro di ricerca britannico in campo storico-artistico e intimamente legato alla figura di Anthony Blunt, che ne fu vicedirettore

ché complesso nelle sue celte professionali e anche esistenziali» ma ne riconosce il ruolo cruciale per il costituirsi della «British school of art history», in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 427-428; è recentemente intervenuto su Blunt S. Ferrari, *Anthony Blunt e Leonardo* al convegno *Critica d'arte e tutela in Italia*, Perugia 17-19 novembre 2015, in corso di stampa (ringrazio Simone Ferrari per avermi fornito il suo testo prima della pubblicazione).
[5] M. Carter, *Anthony Blunt. His Lives*, London 2001.
[6] *Ibid.*, p. 39.
[7] Secondo Peter Lasko, l'impressione prodotta da Ruskin sui colleghi universitari più attenti al criterio storico dovette essere disastrosa, P. Lasko, *L'Institut Courtauld et l'histoire de l'art en Grande-Bretagne*, in «Revue de l'Art», 30, 1975, p. 89.
[8] *Ibid.*, p. 87.

(1939-1947) e poi direttore (1947-1974) e che vi trasferì anche la sua residenza privata, a comparire sulla copertina di un importante numero monografico della «Revue de l'Art» del 1975, interamente dedicato agli *Aspetti dell'arte inglese*, aperto dal saggio di Blunt qui riproposto, *Sulle origini della critica e della storia dell'arte in Inghilterra*.
Definito dall'amico e collega André Chastel «l'uomo di Nicolas Poussin»[9], Blunt si era occupato sporadicamente di arte e artisti inglesi, fatta eccezione per gli studi dedicati a William Blake[10].
L'articolo di apertura del numero monografico, pensato quest'ultimo in una prospettiva europea, riveste particolare importanza per la fortuna dell'arte e della critica e storiografia artistica britannica al di fuori dei confini nazionali. L'arte inglese era infatti considerata, ancora nel XX secolo, piuttosto periferica e per molti aspetti ancora da indagare rispetto a quella italiana e francese.
La redazione della rivista[11], capeggiata da André Chastel, saluta infatti il numero come una vera e propria "innovazione":

> Ce numéro de la Revue de l'Art est une innovation, qui s'inscrit dans une volonté de saisir le profil européen de notre discipline. Le comité de rédaction a fait appel à des collègues et à des amis britannique pour présenter des aspects variés de l'art en Grande-Bretagne, qui répondent aux préoccupations actuelles d'une discipline en plein développement. C'est donc pour nous l'occasion de mieux faire connaître l'originalité de l'activité artistique dans un pays à la fois proche et secret, et l'élite de ses interprètes. Nous addressons à Sir Anthony Blunt, à Benedict Nicolson et à Francis Haskell qui nous ont fedèlement aidés dans cette tâche, notre vive gratitude.

[9] A. Chastel, *Obituary. Anthony Blunt, art historian* (1907-1983), in «Burlington Magazine», CXXV, 966, 1983, pp. 546-547, trad. in S. Ginzburg, *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Milano 2008, p. 181.
[10] Sugli studi di Blunt su William Blake, M. Carter, *Anthony Blunt...*, cit., pp. 411-413.
[11] All'epoca composta da André Chastel, Jean-Pierre Babelon, Roseline Bacou, Jean Coural, M.-M. Gauthier, Blaise Gautier, Louis Grodecki, Michel Laclotte, Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper, Jean Taralon, Jacques Thirion, Jacques Thuilier, Henri Zerner, Jan Bialostocki, Anthony Blunt, Italo Fladi, Millard Meiss (appena scomparso), Willibald Sauerländer.

Un paese, l'Inghilterra, la cui produzione artistica e scientifica era ancora considerata per molti aspetti addirittura "segreta", ma che mostrava segnali di grande fermento. Gli autori chiamati a collaborare al volume erano tra i maggiori storici dell'arte attivi in Gran Bretagna. Oltre a Blunt, Kenneth Clark, Thomas Cocke, Ann Gould, John Harris, Francis Haskell, Peter Lasko, Benedict Nicolson, John Summerson, Frank Whitford, Ellis Waterhouse e George Zarnecki. La genesi può essere seguita attraverso i contatti intercorsi tra Chastel e Blunt, amici e corrispondenti dal 1957 sino alla morte dell'inglese[12]. Chastel era sempre desideroso di coinvolgere studiosi internazionali nella rivista, fondata nel 1968, e Blunt vi aveva già pubblicato nel 1969 un saggio dedicato ai rapporti artistici tra Francia e Inghilterra, *L'influence française sur l'architecture et la sculpture décorative en Angleterre pendat la premiere moitié du XVIe siècle*[13]. Nel 1972, quando la rivista cominciò a essere finanziata dal *Centre national de la recherche scientifique*, Chastel invitò cinque colleghi stranieri a far parte del comitato scientifico: lo stesso Blunt, Willibald Sauerlander, Millard Meiss, Italo Faldi e Jan Bialostocki[14]. Fu nello stesso anno che Chastel cominciò a pensare a dei numeri monografici consacrati alla storia dell'arte in altri paesi europei, di cui il primo doveva essere dedicato proprio all'Inghilterra[15]. Blunt e Benedict Nicolson ebbero un ruolo cruciale nell'organizzazione del volume[16].

Nel marzo del 1976 l'importanza del numero monografico per la rivalutazione della cultura artistica britannica in Francia è salutata con entusiasmo proprio da Nicolson, nel suo editoriale del «Burlington Magazine»: *British Art in France*[17]. Nicolson aveva

[12] E. Renzulli, «Anglo-French cooperation has never been so flourishing in the artistic field». *Anthony Blunt and André Chastel: Scholarship and Friendship*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti, O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 333-342.

[13] «Revue de l'Art», 4, 1969, pp. 17-29.

[14] Renzulli, «Anglo-French cooperation... cit., p. 339.

[15] Ne uscirono successivamente altri due dedicati alla Germania e alla Spagna.

[16] Renzulli, «Anglo-French cooperation... cit., p. 339.

[17] B. Nicolson, *Editorial, British Art in France*, in «Burlington magazine», 876, CXVIII, march 1976, p. 127.

partecipato al volume, oltre che come organizzatore scientifico, con un contributo su Wright of Derby, cui aveva dedicato un'importante monografia nel 1968[18]. Nell'editoriale egli pone l'accento sulla grande fioritura della «Anglo-french co-operation in artistic field», a suo dire mai così attiva dai tempi di Géricault, Delacroix e Constable. Se, continua, mostre e numeri monografici del «Burlington» dedicati all'arte francese erano piuttosto comuni, «what is new and strange is the great success that British artists, alive and dead, have been enjoyng in Paris – in a city which remained until a generation ago the undisputed centre of the European art world, so rich in its own resources that it hardly to look abroad». In quegli anni si erano infatti tenute a Parigi alcune importanti mostre su autori e aspetti dell'arte inglese: la grande retrospettiva di Francis Bacon del 1971 al Grand Palais, *La peinture Anglaise Aujourd'hui* al Musée de l'Art moderne nel 1973, la mostra dedicata a Hockney al Musée des Arts Dècoratifs nel 1974, a Phillip King al Musée Galliera e a Tom Phillips al Musée de l'Art moderne nel 1975. Ma, cosa ancora più "sorprendente" per Nicolson, il *Département de Peinture* del Louvre aveva «attraversato la Manica» per acquisire opere di Gainsborough, Bonington, Turner, Fuseli, Wright of Derby, Burne-Jones: «there is surely a new spirit aboard. Imagine thirty years ago the Louvre contemplating the acquisition of a Reynolds on the London art market! Imagine Thirty years ago the best French art periodical devoting an entire issue to British art! Yet that is what has now happened. The latest issue of the *Revue de l'Art* is specially devoted to British art from the twelfth to the twentieth century, with contributions exclusively by British art historians and critics». Infatti, prosegue Nicolson, se «the history of our ideas about art, from Jonathan Richardson, Vertue, Walpole to Hazlitt, Ruskin and Fry» era divenuta familiare agli storici dell'arte anglosassoni, non lo era ancora per il pubblico francese e almeno quattro contributi del numero vi furono dedicati, mettendo in risalto aspetti sino a quel momento poco trattati. Tra questi, il

[18] B. Nicolson, *Wright of Derby, Painter of Light*, Londra 1968.

fondamentale saggio di apertura di Anthony Blunt, che «contibutes a most illuminating piece on the origins of criticism and art history in England». Tutto ciò, per Nicolson «goes to show that there is sense behind the European Community. And even France, in the past the most insular of nations, now that its preeminence as the artistic hub of Europe is threatened, is willing to enrich itself with treasures and knowledge alien to its own cultural heritage. We mourn its loss of supremacy. We hail its new-found open-mindedness». Sullo stesso tema era del resto già intervenuto brevemente lo stesso Blunt quasi quarant'anni prima, nell'articolo giovanile *English Art in Paris* pubblicato nel 1938 su «The Spectator»[19], in cui, scrive, «Parigi è attualmente sottoposta a un'autentica invasione di arte inglese, così che ai Francesi è offerta una buona opportunità di rivedere la propria idea che, a parte Constable e Turner, non abbiamo mai prodotto dei pittori»[20]. Commentando la mostra di arte inglese del Sette e Ottocento al Louvre, Blunt ne sottolinea l'aspetto più utile «come propaganda dell'arte inglese in Francia» perché «più tipicamente inglese», ossia l'occasione di conoscere la ritrattistica. Se l'arte francese mostrava una vasta gamma di sfumature nel genere del ritratto, al cospetto delle quali la produzione inglese poteva sembrare uniforme, ciò dipendeva dal fatto che «la Francia aveva mantenuto pura la propria aristocrazia, raccolta intorno alla corte e non toccata da occupazioni commerciali: dunque poteva ancora produrre una pura arte di corte rococò. In Inghilterra il sangue era stato rinvigorito da una trasfusione di denaro e la nuova classe prodotta da questa curiosa operazione di chimica avrebbe trovato Nattier stupido e Boucher indecente»[21]. Ma anche gli acquerelli, tra cui alcuni di Girtin, sono tra le opere tipicamente inglesi che secondo Blunt avrebbero potuto suscitare un effetto "notevole" negli spettatori francesi. Infine Blake, ancora poco noto in Francia, ma che «non può non impressionare un

[19] A. Blunt, *English Art in Paris*, in «The Spectator», CLIX, 1938, I, p. 628, trad. it *Arte inglese a Parigi*, in Blunt, *L'occhio e la storia ... cit.*, pp. 245-246.
[20] *Ibid.*, p. 245.
[21] *Ibid.*

pubblico già preparato all'impatto con la pittura fantastica degli sviluppi del Surrealismo»[22].
Per tornare alla «Revue de l'Art», il numero è menzionato anche nell' *Obituary* di Blunt scritto da André Chastel, apparso sia sul «Burlington Magazine» che sulla stessa «Revue». Vi è ricordato come "sincero omaggio" al grande lavoro svolto da Blunt, soprattutto come vicedirettore e poi direttore del Courtauld Institute, per lo sviluppo di una tradizione storico-artistica tutta anglosassone:

> fu in buona parte merito proprio della sua direzione saggia e accorta del Courtauld Istitute se la storia dell'arte occidentale, che sino ad allora sembrava un mero passatempo per stranieri, è riuscita infine a guadagnarsi un posto nell'università e nella vita accademica inglesi. Noi, in Francia, posti di fronte agli stessi problemi culturali, ammiravamo e invidiavamo questa evoluzione – un risultato a cui un numero speciale della «Revue de l'Art» (n. 30, 1975) ha reso un sincero omaggio[23].

Blunt era dunque divenuto un punto di riferimento internazionale anche per la pervicacia e costanza con cui era riuscito a far crescere il livello della ricerca in patria. Senza ripercorrere per intero le tappe della formazione e della sua carriera, basterà ricordare l'altro evento decisivo per il consolidarsi della disciplina in Inghilterra, oltre all'istituzione del Courtauld Institute, l'arrivo a Londra nel 1933 dell'Istituto Warburg da Amburgo. Il contatto con il *Warburg-Kreis* fu fondamentale anche per Blunt, che, dal 1932, abbracciata la teoria marxista, teneva una rubrica artistica sul set-

[22] Riguardo all'arte inglese dell'Ottocento, Blunt Scrive: «la pittura inglese del tardo Ottocento è un fenomeno così peculiare e così oscuramente inglese che ci sarebbe bisogno di una mostra veramente sistematica e concepita storicamente per convincere i francesi che c'era qualcosa in ciò che un giornale ha felicemente chiamato i *Pro-raffaeliti*»; Blunt, *Arte inglese a Parigi...*, cit. p. 246.
[23] A. Chastel, *Obituary. Anthony Blunt, art historian (1907-1983)*, in «Burlington Magazine», CXXV, 966, 1983, pp. 546-547; trad. in S. Ginzburg, *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Milano 2008, pp. 180-184.

timanale «The Spectator»[24] anche come critico militante[25], ma non aveva ancora pubblicato alcuno studio scientifico. Nel 1935 si legò in profonda amicizia con i coniugi Wittkower[26], conosciuti attraverso Friedlaender e, nel 1937, divenne *general editor* delle pubblicazioni del Warburg, cominciando a scrivere sul «Journal». Nel 1939 divenne *deputy director* del Courtald Institute e, subito dopo la guerra, *Surveyor of the King's Pictures* al posto di Kenneth Clark. Il suo saggio di apertura della «Revue de l'Art», dunque, scritto a fine carriera, sancisce il riconoscimento internazionale di una tradizione britannica di studi storico-artistici ormai consolidata, ricostruendone gli esordi a partire dal XVI secolo. Evidenziando debiti e differenze rispetto alla tradizione "continentale", Blunt non si addentra però nell'Ottocento: «per parlare della critica nel XIX secolo», scrive, «ci vorrebbe un altro articolo molto più esteso» che ricostruisca la nascita della «concezione moderna della storia dell'arte con Sir Charles Eastlake e la creazione della National Gallery» e analizzi la figura di Ruskin «che ha scritto su tutto, su tutte le arti, su tutte le epoche», «specie di gigante che ha dominato la critica d'arte in Inghilterra con la forza della sua personalità e la bellezza del suo stile, e che ha influenzato il gusto di tutti gli inglesi».

Blunt, che è l'unico a scrivere in francese, ripercorre in poche pagine, con la consueta chiarezza e la tipica scrittura asciutta che non concede niente al compiacimento letterario più volte notata dai suoi recensori[27], la nascita e lo sviluppo della letteratura artistica britannica e, senza alcun tentativo patriottico di rivalutare autori locali, cerca di mettere in rilievo quelle che per lui costituiscono le vere novità del panorama inglese rispetto alla tradizione "continentale".

[24] Carter, *Anthony Blunt*...cit., p. 84.

[25] I primi saggi di critica di Blunt sono stati raccolti e tradotti in italiano nel volume *Anthony Blunt. L'occhio*..., cit., in cui si trova anche la bibliografia aggiornata e completa degli scritti di Anthony Blunt

[26] *Partnership and discovery, Margot and Rudolf Wittkower: Margot Wittkower interviewed by Teresa Barnett*; Art History Oral Documentation Project compiled under the auspices of the Getty Center for the History of Art and the Humanities.

[27] Carter, *Anthony Blunt*... cit., p. 409.

Molti degli autori citati e dei temi affrontati sono stati in seguito oggetto di studi più approfonditi. Ma l'analisi di Blunt, che non nasconde una predilezione per gli autori più originali e svincolati dall'influenza "continentale" e accademica, nonché per gli artisti meno convenzionali come Hogarth e Blake, rimane comunque un importante punto di partenza sia per avvicinarsi alla critica d'arte inglese, di cui alcuni autori sono tutt'ora per alcun versi poco noti in Italia, sia per conoscere meglio il pensiero dell'autore rispetto alla cultura storica della sua nazione.

Se la storiografia artistica nasce in Inghilterra solo con delle traduzioni, come quella, piuttosto "pittoresca" del trattato di Lomazzo di Richard Haydocke del 1598[28] e la scelta delle *Vite* di Vasari di William Aglionby del 1685[29], più originali sono invece per Blunt i trattati tecnici. Tra questi, spicca la *Miniatura* di Edward Norgate, composta verso il 1650 ma rimasta inedita fino al XX secolo[30], il cui pregio principale è quello di aver dedicato ampio spazio alla pittura di paesaggio, genere ancora piuttosto sottovalutato[31].

Un ruolo di primo piano per sviluppo di una specifica storiografia artistica britannica spetta invece al *De pictura veterum* di Franciscus Junius[32], figlio dell'omonimo teologo ugonotto che si

[28] *A Tracte Containing The Artes of curious Paintinge, Caruinge & Buildinge, written first in Italian by Jo: Paul Lomatius painter of Milan and Englished by R. H. student in Physik*, Oxford 1598.

[29] W. Aglionby, *Painting illustrated in three diallogues, containing some choise observations upon the art together with the lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michael Angelo; with an explanation of the difficult terms*, London 1686.

[30] E. Norgate, *Miniatura or The Art of Limning*, a cura di Martin Hardie, Oxford 1919; E. Norgate, *Miniatura ot the Art of Limning*, a cura di J.M. Muller, J. Muller, New Haven, London 1997.

[31] Su Norgate, M. Zell, *Landscape's pleasures, the gifted drawing in the seventeenth century*, in *In his milieu, essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*, a cura di A. Golahny, M. M. Mochizuki, L. Vergara, Amsterdam 2006, pp. 483-494; J.M. Muller, *Rubens, Italy and England, the testimony of Edward Norgate*, in *Rubens dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 24-27 maggio 1990, a cura di C. Limentani Virdis, Vicenza 1992, pp. 113-119.

[32] Sulle edizioni e traduzione del *De pictura veterum*, T. Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, Leiden Boston 2015, p. 25. Sulla genesi del libro si veda in particolare pp. 66-71.

traferì in Inghilterra da Leida nel 1621, dove divenne il bibliotecario del conte del conte Arundel, grande committente e collezionista. Il testo di Junius, tradotto dallo stesso autore in inglese con il titolo *The Painting of the Ancients*, è considerato da Blunt un'importante tappa per lo sviluppo di una storia della critica d'arte in Inghilterra, oltre che il manifesto del movimento classico che «si formò a quell'epoca sotto l'egida di Arundel e Inigo Jones, che scoprirono l'Italia, ma, soprattutto, l'architettura di Palladio». L'"idea classica" portata avanti da Junius influenza inoltre gli autori della seconda metà del XVII secolo, in particolar modo Frèart de Chambray che, scrive Blunt, nella sua *Idée de la Perfection de la Peinture* non «fa che copiare in gran parte il suo predecessore franco-inglese». L'*Idée*, tradotta in inglese da Evelyn, non fu infatti ben accolto in Inghilterra, secondo Blunt per il «generale disprezzo» di tutti i pittori tranne Poussin e Raffaello e i ripetuti attacchi a Michelangelo. L'importanza del *De pictura veterum* e della sua influenza sulla storiografia francese è stata in effetti maggiormente messa in rilievo da studi recenti, in particolare di Colette Nativel[33]. Ma per Blunt l'aspetto più importante del testo di Junius è l'accento posto sull'importanza dell'immaginazione come facoltà maestra nell'arte della pittura[34] e il ruolo giocato nello stabilire un sistema di nomenclatura in seguito accettato da tutti gli autori anglosassoni del XVII e XVIII secolo. Sul ruolo

[33] C. Nativel, *Le De pictura veterum (1694) de Franciscus Junius et les académies*, in *Comptes rendus des séances. Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 1, 2013, pp. 253-285; Ead., *La mise en oeuvre du comparatisme au XVIIe siècle, le de Pictura veterum de Junius*, in *L'histoire de l'art et le comparatisme les horizons du détour*, Colloque, Rome, Villa Médicis, 23-25 novembre 2005, a cura di M. Bayard, Paris 2007, pp. 233-245; Ead., *Rubens, Franciscus Junius, Roger de Piles*, in *République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli de l'Académie de France*, a cura di C. Mouchel, C. Nativel, Genève 2008, pp. 233-245; Ead., *Le triomphe de l'idée de la peinture. La Phantasia chez Junius et Bellori*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Actes du colloque international Université Charles-de-Gaulle Lille 3, a cura di M.-C. Heck, F. Lemerle, Y. Pauwels, Lille 2002, pp. 219-231 ; Ead., *La théorie de la composition dans le "De pictura veterum" de Franciscus Junius*, in *Pictorial composition from medieval to modern art*, Warburg Institue Colloquia, a cura di P. Taylor, London 2000, pp. 117-130; Ead. *Quelques apports du De pictura ueterum libri tres de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France*, in «Revue d'esthétique», 31/32, 1997, pp. 119-131.

[34] Sull'argomento, Nativel, *Rubens, Farnciscus Junius...*, cit., p. 570.

fondamentale dell'immaginazione Blunt tornerà molto spesso nel corso del suo scritto, opponendola alla "razionalità".

A fine XVII secolo, acquista molta importanza il *De arte graphica* di Dufresnoy, una sorta di "bibbia" dei teorici classici inglesi, tradotto per la prima volta da John Dryden e riproposto in seguito in varie altre versioni con grande attenzione al commento di Roger de Piles, le cui opere cominciarono ad apparire in inglese nei primi anni del XVII secolo, con una buona accoglienza da parte del pubblico anglosassone. Ma una vera e propria storia e teoria dell'arte britannica comincia per Blunt solo nel XVIII secolo con gli scritti di Jonathan Richardson. Egli non fa alcun accenno a Shaftesbury e al suo *A notion of Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, forse il primo a porre l'accento sull'identità inglese[35]. Richardson, «mediocre ritrattista», è invece per lui il primo autore anglosassone a mostrare originalità[36]. Se l'*Essay on the Theory of Painting* del 1715 riprende in larga parte teorici italiani e francesi del XVII secolo, nuova è l'attenzione per i cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina conservati all'epoca ad Hampton Court[37] e l'ammirazione per il "sublime" Michelangelo, da cui Blunt fa derivare il suo futuro successo inglese. Ma la vera novità della sua teoria si trova per Blunt in *An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur*, pubblicato nel 1719 nei *Two Discourses*. Blunt definisce di «attualità soprendente» l'ammissione di Richardson che un dipinto e un disegno, anche se non sempre all'altezza dell'artista cui sono attribuiti, possano comunque

[35] N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, London 1956. A. Causey, *Pevsner and Englishness*, in *Reassessing Nikolaus Pevsner*, a cura di P. Draper, Aldershot 2004, pp. 161, 174

[36] Su Richardson ritrattista, D.H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven 2015, pp. 86-87; vedi inoltre C. Gibson Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightnment*, London 2000.

[37] Già Sharman aveva indicato Richardson come iniziatore della fortuna critica dei cartoni di Raffaello, vedi inoltre S. Mora, *Jonathan Richardson's art theory: the canon history paintings and its preeminent realization in Raphael's cartoon*, tesi di laurea, University of Illinois, 1996; J. Richardson, *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*, traduzione e commento critico di R. Cinà, Palermo 1999, p. 48, 66. R. Cinà, *Presentazione*, in J. Richardson, *Saggio sull'Arte della Critica in materia di Pittura*, Palermo 2000, pp. 34-35.

essere degli originali eseguiti in una particolare condizione non ideale per l'artista. Questo lo collocherebbe tra «i critici più avanzati dei nostri giorni e contro la scuola della fine del XIX secolo che aveva la tendenza a rifiutare i dipinti, e soprattutto i disegni, che non erano conformi alle loro idee, spesso false o per lo meno arbitrarie, dell'artista di cui esaminavano le opere»[38].

Un altro degli aspetti che Blunt considera tipico della mentalità inglese, ossia la mania di ammassare minuziose informazioni senza mai creare una sintesi, è incarnato dall'opera di George Vertue e dal suo grande e capillare lavoro di ricognizione e documentazione scritta che, benché raccolto «senza costrutto», rappresenta un enorme valore documentario per la ricostruzione del patrimonio artistico inglese. Fortunatamente, aggiunge, il suo lavoro fu utilizzato da Walpole per «la prima storia dell'arte inglese», gli *Anecdotes of Painting in England*, testo che s'inscrive pienamente nel movimento dell'affermazione di una scuola inglese di pittura[39]. In realtà Blunt ripete su Vertue un'opinione piuttosto scontata e condivisa dai suoi contemporanei, mentre in tempi più recenti il *Musaeun pictoris Anglicanum*, cominciato probabilmente senza scopo preciso nel contesto della *Academy* di *Great Queen Street*, ma progressivamente cresciuto nelle dimensioni e, soprattutto, negli intenti, è stato analizzato nella sua veste di «comprehensive search for a national identity in the arts»[40] con il preciso intento di essere pubblicato, non solo come semplice racconto delle *Vite* degli autori inglesi, ma con l'intento di scrivere una vera e proprio *storia* della pittura inglese. Ilaria Bignamini, in

[38] Sul "problema del *connaisseur*" si veda Cinà, *Presentazione*, cit. p. 9. Su Richardson, Gibson-Wood, *Jonathan Richardson*... cit.; F. Fanizza, *La teoria della pittura di Jonathan Richardson e l'Inghilterra di primo Settecento*, in «Studi di Estetica», 44, 2, 2011, pp. 9-28.

[39] J.-L. Haquette, *L'Histoire et l'Anecdote: réflexions sur les anecdotes of painting d'Horace Walpole*, in E. Hénin, F. Lecercle, L. Wajeman, a cura di, *La Théorie subreptice, Les Anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, Turnhout, 2012, p. 215.

[40] I. Bignamini, *George Vertue, Art Historian*, in *The Fifty-fourth volumeof the Walpole Society*, 1988, p. 15. I taccuini di Vertue sono stati pubblicati *Vertue Note Books*, The Walpole Society, XVIII (1929-1930); XX (1931-1932), XXII (1933-34); XXIV (1935-1936), XXVI (1937-1939), XXIX (1940-1942), XXX (1948-1950).

un saggio dall'eloquente titolo *George Vertue Art historian*, indica infatti il modello della *storia* di Vertue in quei *Musea* che univano trattati tecnici, manuali di disegno, corsi accademici e *vite* alla maniera di Vasari, come il *Museo Pictòrico* di Antonio Palomino del 1715-16[41]il cui terzo volume fu tradotto in inglese nel 1739. Un progetto dunque ben più qualificato e storicamente coerente di quanto non fosse ritenuto in passato.

Agli *Anecdotes of Painting*[42] di Walpole, Blunt riconosce il merito principale di non tentare in alcun modo di rivalutare la produzione pittorica locale né di mostrare timore nell'asserire che i migliori artisti attivi in Inghilterra erano stati a lungo stranieri, dai tempi di Holbein e Van Dyck[43]. Ma, scrive Blunt, quando si trova di fronte al «pittore più inglese della sua epoca, ne riconosce il genio», ossia Hogarth, per Walpole piuttosto «a writer of comedy with a pencil», capace di catturare le «manners and follies of an age» senza rifarsi a una tradizione preesistente. Una predilezione che Blunt condivide, considerando Hogarth molto "audace" nella sua "teoria naturalista" e nella sua concezione della bellezza riassunta nella notissima incisione del frontespizio dell'*Analyse of Beauty*. Ma egli coglie un'opposizione ancora più netta alle idee classiche nell'*Enquiry* di Burke del 1756 e nel suo concetto di sublime opposto alla bellezza: «è, nel 1756, una presentazione di alcuni principi fondamentali del Romanticismo!». Tipicamente inglese è inoltre il concetto di pittoresco di Richard Payne Knigh e Sir Uvedal Price, riscopritori di un certo gusto per il Medioevo e creatori del *Landscape Garden*.

Ma il vero grande oppositore della "scuola razionalista" ispirata agli ideali classici della tradizione in Inghilterra è William Blake, grande sostenitore dell'immaginazione, autore che Blunt predilige per tutto il corso della sua vita. Per Blake l'artista era

[41] *Ibid.*, p.3. Su Vertue vedi inoltre D. Alexander, *George Vertue as an engraver*, in *The Seventieth volume of the Walpole Society*, 2008, pp. 207-517.

[42] Gli *Anecdotes of Painting in England* escono in cinque volumi tra il 1762 e il 1780. Sul ruolo di Walpole nella vita culturale inglese e nel dibattito estetico, M.R. Brownell, *The Prime Mnister of Tate. A portrait of Horace Walpole*, New Haven-London, 1984.

[43] Su Walpole, T. Mowl, *Horace Walpole: the great outsider*, London 1998.

infatti colui che doveva accedere alla visione attraverso la propria facoltà immaginativa, andando oltre il regno materiale per sfiorare quello del puro spirito. Ritenendosi veggente e profeta di Dio, egli ha fondato il suo pensiero su una rivelazione mistico-spirituale[44], concependosi e auto-definendosi il messaggero del Signore. Per sottolineare la distanza di Blake dalla quella che Blunt definisce "scuola razionalista", riporta una famosa nota a margine a un discorso di Reynolds in cui si afferma che il pittore deriva le sue idee da ciò che vede attorno a lui sulla terra: «He who sees the infinite in al things sees God; he who sees the ratio only sees himself only»[45]. La predilezione di Blunt per Blake rispetto ai suoi contemporanei più accademici è evidente, tanto che egli dedicò all'artista un volume[46], alcuni studi[47] e memorabili conferenze al Courtauld che portarono più di un uditore alla commozione[48].

Alla "scuola razionalista" appartengono invece per Blunt soprattutto i *Discourses* di Reynolds[49], che egli giudica in maniera piuttosto semplicistica mettendone in rilievo il carattere pratico e didattico e l'estetica «molto semplice». Un riconoscimento moderato, dunque, quello per Reynolds scrittore, certamente non accompagnato da un apprezzamento della sua produzione pittorica: già nel 1937 scriveva che «fra tutti gli artisti seri, Reynolds è forse il meno elettrizzante. Per di più, anche se riesce a compensare tale mancanza con l'abilità e il mestiere, la sua particolare forma di banalità non è oggi generalmente favorita»[50].

[44] *Ibid.* p. 25.
[45] Vedi anche A. Gatti, *Intoduzione*, in J. Reynolds, *Discorsi sull'Arte*, Fermo 1997, p. XXXV.
[46] A. Blunt, *The Art of William Blake*, New York 1959.
[47] A. Blunt, *Blake's pictorial imagination* e *Blake's "Brazen Serpent"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», VI, 1943, pp. 190-192 e 225-227; Blunt scrisse inoltre l'introduzione al catalogo delle opere di Blake alla Tate Gallery, in M. Butlin, *Catalogue of the works of William Blake in the Tate Gallery*, London 1957.
[48] Carter, *Anthony Blunt...*, cit., p. 367.
[49] Sulla fondazione della *Royal Academy*, S.C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1986*, London 1986; I. Baudino, J. Carré, F. Ogée, *Art et Nation: la fondation de la Royal Academy of Arts 1768-1836*, Paris 2004.
[50] A. Blunt, *The Reynolds Exhibition*, in «The Spectator», CLVII, 1937, p. 268, trad. it. *La mostra di Reynolds*, in *L'occhio e la storia...*, cit., pp. 129-130. L'articolo è stato scritto in occasione della visita alla mostra dei dipinti di Reynolds organizzata nel 1937 nella dimora di Sir Philip Sassoon a sostegno del Royal Northern Hospital.

Alla fine del saggio Blunt affronta brevemente i trattati architettonici e la scoperta della Grecia, che raggiunge il suo culmine con l'arrivo a Londra dei marmi del Partenone.

Grande studioso di architettura, Blunt riconosce in *The Elements of Architecture*, pubblicato nel 1624 da Sir Henry Wotton, il primo trattato interessante anteriore al 1700, soprattutto per aver adattato le idee di Vitruvio, Alberti e Philibert de l'Orme al clima nordico e alle abitudini di vita degli inglesi. Questo accento sulla peculiarità dell'ambiente britannico nella teoria della progettazione si trova anche in altri autori posteriori, anche se all'inizio del XVIII secolo di grande rilievo è la scoperta di Palladio e la conseguente creazione dello stile neo-palladiano. Mentre l'Italia e l'Europa centrale erano sotto il dominio assoluto del Barocco e in Francia nasceva il Rococò, l'Inghilterra, per Blunt «si volge verso questo nuovo classicismo, il cui creatore fu il conte di Burlington, uno degli *amateur* più illuminati del XVIII secolo, con l'aiuto dell'italiano Leone Leoni e di due architetti britannici, Colen Campbell e William Kent» e il cui manifesto fu il *Vitruvius Britannicus* di Campbell, i cui primi tre volumi apparvero tra il 1715 e il 1727[51]. Uno stile che esercitò un'influenza importante anche negli altri paesi europei a fine XVIII secolo.

Blunt segnala inoltre alcune novità e influenze tipicamente inglesi: il gusto per le costruzioni cinesi, soprattutto nei giardini, e, soprattutto, la scoperta della Grecia ancora prima delle *Gedanken* di Winckelmann, grazie ai viaggi intrapresi dagli archeologi inglesi. Una scoperta la cui priorità è attribuita da Blunt agli studiosi inglesi come Stuart e Revett piuttosto che ai contemporanei francesi come Julien-David Le Roy[52]. I famosissimi volumi di Adam dedicati al Palazzo di Diocleziano a Spalato e il nuovo sti-

[51] Sul *Vitruvius Britannicus*, A. Cerutti Fusco, *Inigo Jones Vitruvius Britnnicus. Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese 1600-1740*, Rimini 1985.
[52] Sul viaggio di Stuart e Revet, F. Salmon, *Stuart as Antiquary and Archaeologist in Italy and Greece*, in *James "Atheniam" Stuart, 1713-1788. The Rediscovery of Antiquity*, a cura di S. Weber Soros, New Haven 2006 con bibliografia precedente.

le decorativo che ne scaturì esercitarono un'importante influenza sulla formazione dello Stile Impero. Il gusto per l'arte greca raggiunse infine il culmine con l'arrivo in Inghilterra dei marmi del Partenone e trasportati da Lord Elgin nel 1803 e comprati dal governo per il British Museum nel 1816, le cui vicende sono ormai notissime[53].

Con la scoperta inglese del gusto greco, Blunt termina il suo densissimo saggio, rinunciando, come già detto, ad addentrarsi nel XIX secolo, in cui cambiano completamente i termini della riflessione, entrano in gioco i grandi musei e, soprattutto la grande figura di Ruskin.

Ilaria Miarelli Mariani

[53] L. Gallo, *Lord Elgin and Ancient Greek Architecture. The Elgin Drawings at the British Museum*, Cambridge 2011, con bibliografia precedente.

RICERCHE SULLE FONTI