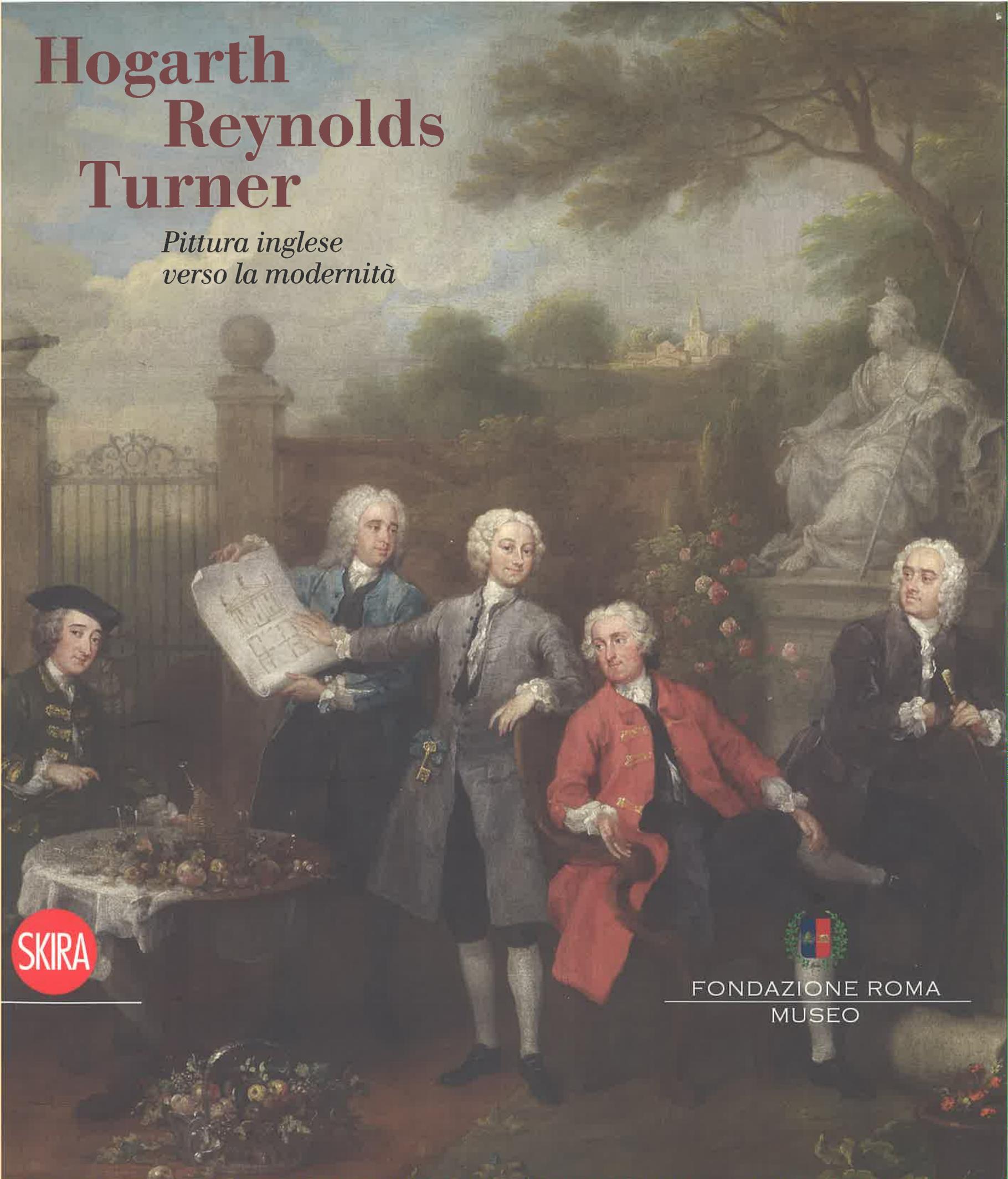


Hogarth Reynolds Turner

*Pittura inglese
verso la modernità*



SKIRA



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

Hogarth Reynolds Turner

*Pittura inglese
verso la modernità*

a cura di Carolina Brook e Valter Curzi

SKIRA

In copertina

William Hogarth

Ritratto di gruppo con Lord

John Hervey (particolare),

circa 1738-1740

(cat. 44)

© National Trust Images/John Hammond

In quarta di copertina

Joshua Reynolds

Lady Bampfylde, 1776-1777

(cat. 54)

© Tate, London 2014

Art Director

Marcello Francone

Progetto grafico

Luigi Fiore

Coordinamento redazionale

Eva Vanzella

Redazione

Anna Albano

Impaginazione

Antonio Carminati

Serena Parini

Traduzioni

Valentina Mazzei

Ricerca iconografica

Federica Borrelli

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

© 2014 Fondazione Roma

© 2014 Skira editore, Milano

Tutti i diritti riservati

Finito di stampare nel mese

di aprile 2014

a cura di Skira,

Ginevra-Milano

Printed in Italy

www.skira.net

Crediti fotografici

© 2014. De Agostini Picture Library/Scala, Firenze: pp. 78, 82

© 2014. Foto Art Media/Heritage/Images/Scala, Firenze: p. 29

© 2014. Foto Scala, Firenze: cat. 15

© 2014. Foto Scala, Firenze/Heritage Images: pp. 24, 30

© 2014 Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e

Attività Culturali e Turismo: cat. 57

© 2014. National Gallery of Art, Washington: pp. 124, 126

© Aprile/2014/Derby Museums: cat. 79

© Archivio FAI: cat. 58

© Ashmolean Museum, University of Oxford: p. 26

© Bank of England: cat. 5

© Bury Art Gallery and Museum, Lancashire, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 87

© Coram in the care of the Foundling Museum, London/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 32, 39

© Crown copyright: UK Government Art Collection: p. 73, cat. 11, 29

© Devonshire Collection, Chatsworth/Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 127

© Dulwich Picture Gallery, London, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 47, 52, 73

© Finsiel/Archivi Alinari per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali: pp. 100, 105

© Fondazione Roma: cat. 72

© Foto Luca Lupi: cat. 56

© Foto Matthew Hollow: cat. 97, 98, 99

© Guildhall Art Gallery, City of London/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 89

© Hans Humm, Zurich: cat. 40

© Museum of London: cat. 3, 4, 8, 10, 28, 60

© National Maritime Museum,

Greenwich, London: cat. 22, 23

© National Maritime Museum, Greenwich, London/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 35

© National Portrait Gallery, London: p. 49, cat. 21, 49

© National Trust Images: cat. 41

© National Trust Images/Christopher Hurst: cat. 42

© National Trust Images/John Hammond: cat. 44

© Norwich Castle Museum and Art Gallery/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 46, 48

© Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali - Museo di Roma: cat. 77

© Science Museum/Science & Society Picture Library: cat. 19, 20, 27

© Tate, London 2014: pp. 62, 68, 86, cat. 35, 39, 43, 54, 92, 93, 94

© The British Library Board: cat. 24, 25, 26

© The Huntington Library, Art Collections & Botanical Gardens/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 41

© The National Gallery, London/Scala, Firenze: pp. 81, 83

© The Trustees of the British Museum. All rights reserved: pp. 16, 19, 22, 27, 67, 97 in basso,

cat. 63, 65, 66, 67, 68, 69, 71

© University of Liverpool Art Gallery & Collections, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 81

© Victoria and Albert Museum, London: p. 20, cat. 64, 70, 82, 83,

95, 96

© Walker Art Gallery, National Museums Liverpool/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 56, 58

“Aberdeen Art Gallery & Museums Collections”: cat. 50

“By Courtesy of the Lytham St Annes Art Collection, Fylde Borough Council, Lancashire, UK”: cat. 38

“By Courtesy of the National Portrait Gallery, London and the Lloyd-Baker Trustees”: cat. 45

“Collezioni d'Arte e di Storia

della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna”: cat. 31

“Reproduced by courtesy of Abbot Hall Art Gallery, Lakeland Arts Trust, Kendal, Cumbria, England”: cat. 51

“Royal Academy of Arts, London”: cat. 48, 61, 62

“Su concessione del MiBACT - Archivio Fotografico Pinacoteca Nazionale di Bologna”: cat. 30

“Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo” © Foto Nicolò Orsi Battaglini, Firenze: p. 119

“The Court Room © The Foundling Museum”: p. 21

Ashmolean Museum, University of Oxford, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 60, 88, 95

Birmingham Museums and Art Gallery/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 42, 129

Bristol Museums & Art Gallery/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 85

By Courtesy of the The Trustees of Sir John Soane's Museum: pp. 108, 111 in alto a sinistra, cat. 12

By Permission of the Trustees of Dulwich Picture Gallery: p. 91

Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick Castle: cat. 6, 7

Courtesy of the Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's: p. 65

De Agostini Picture Library/A. de Gregorio/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 116, 121 in alto

Derby Museum and Art Gallery, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 76

Foto Austrian Archives/Scala Firenze: p. 104

From the Castle Howard Collection. Reproduced by kind permission of the Hon Simon Howard: cat. 1

Galleria degli Uffizi, Florence, Italy/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 94

Giraudon/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 14

Ipswich Borough Council

Museums and Galleries, Suffolk, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: cat. 86

Istituto Nazionale per la Grafica “su gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo”: cat. 32a-b, 32c-d, 32e-f, 33a-b, 33c-d, 34a-b

National Gallery, Londra/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 130

Photo © Plymouth City Council (Arts and Heritage)/Courtesy of Guy Changng: pp. 110, 111 in alto a destra, 113

Private collection/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: pp. 70, 75

Royal Academy of Arts, London/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 53

Giuseppe Schiavinotto, Roma: cat. 72

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma: cat. 59, 76

The Art Archive/Garrick Club: cat. 36, 37

The Bowes Museum, Barnard Castle, Co. Durham: cat. 91

The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 43, cat. 2, 16, 53, 55, 84

The Foundling Museum, London, UK/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 36

The Granger Collection/Archivi Alinari, Firenze: cat. 46

The Garrick Club, London: cat. 13

The Royal Collection © 2011 Her Majesty Queen Elisabeth II/The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari: p. 118

The University of Aberdeen: p. 40

Walsall, The New Art Gallery Walsall, Garman Ryan Collection: cat. 88

Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection: pp. 66, 72, 92, cat. 9a-d, 17, 18, 74, 75, 78, 80, 90

Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund: p. 51

Hogarth Reynolds Turner

Pittura inglese verso la modernità

Roma, Fondazione Roma Museo
Palazzo Sciarra
15 aprile – 20 luglio 2014

Mostra promossa da



FONDAZIONE ROMA

Presidente

Emmanuele Francesco
Maria Emanuele

Direttore generale

Franco Parasassi

In collaborazione con



Soprintendente

Daniela Porro

Organizzata da



FONDAZIONE ROMA
ARTE - MUSEI

Segretario generale

Tatyana Kasyanenko

Sponsor tecnico



Mostra a cura di

Carolina Brook
Valter Curzi

Comitato scientifico

Brian Allen
Adriano Aymonino
Carolina Brook
Valter Curzi
Martin Postle
Andrew Wilton

Realizzazione

Progetto espositivo
Lucio Turchetta

Coordinamento allestitivo

Ivano Martino
Alessandra Martino

Realizzazione allestimento

Gamma Eventi

Lighting designer

Giuseppe Mestrangelo
Light Studio - Milano

Grafica di mostra

Francesca Pavese

Realizzazione grafica

di mostra
Gruppo Fallani

Revisione conservativa

delle opere
Laura Cibrario
Fabiola Jatta

Trasporti

Arteria

Assicurazioni

European Brokers
Axa Art per il tramite
di Quality Management
Agenzia di Assicurazioni,
Milano
Blackwall Green
accurART
AON
CS INSURANCE SERVICE

Vigilanza

Sipro-Sicurezza
Professionale

Impianti di illuminazione

Fratelli Cocca

Sistemi di sicurezza

Metrovox

Coordinamento di sicurezza

in fase di esecuzione – CSE
Angelo Giuseppe Amodeo

Impianti microclimatici

Silvestrini Impianti

Traduzioni

Susan M. Aulton

Comunicazione e media

Roncaglia & Wijkander

Comunicazione

e Social media
Produzione video
Primamusa

Comunicazione per il web

cittàininternet

Customer satisfaction

Hypatia Marketing
and Digital Research

Ufficio gruppi e prenotazioni

Civita

Servizi didattici

Sistema Museo

Audioguide

Start

Percorso multimediale

Francesca Pola
Zenit Arti audiovisive
Torino

Catalogo a cura di

Carolina Brook
Valter Curzi

Saggi di

Brian Allen
Anna Maria Ambrosini
Massari
Adriano Aymonino
Carolina Brook
Paolo Coen
Valter Curzi
Pat Hardy
Sergio Marinelli
Ilaria Miarelli Mariani
Giovanna Perini Folesani
Martin Postle
Robin Simon
Andrew Wilton

Schede e biografie di

Anna Maria Ambrosini
Massari
Adriano Aymonino
Hugh Belsey
Carolina Brook
Alessio Cellucci
Giorgia Coghi
Flaminia Conti
Valter Curzi
Luigi Gallo
Federica Giacomini
Pat Hardy
Alessandra Imbellone
Michael JH Liversidge
Angelo Mazza
Martin Postle
Pier Paolo Racioppi
Christine Riding
Serenella Rolfi Ožvald
Bernardina Sani
Ilaria Sgarbozza
Chiara Teolato
Stefania Tullio Cataldo
Andrew Wilton

Albo dei prestatori

Abbot Hall Art Gallery,
Kendal, Cumbria
Aberdeen Art Gallery,
Aberdeen
Bank of England Museum,
Londra
Bristol Museum, Bristol
British Library, Londra
British Museum, Londra
Bury Art Gallery and
Museum, Bury
Castle Howard, York
Collezione del duca di
Northumberland, Alnwick
Castle, Northumberland
Collezione Fondazione
Roma, Roma
Collezioni d'arte e di storia
della Fondazione Cassa
di Risparmio in Bologna
Compton Verney,
Warwickshire
Derby Museum and Art
Gallery, Derby
Dulwich Picture Gallery,
Londra
FAI Fondo per l'Ambiente
Italiano, Casa Necchi
Campiglio, Milano
Fondazione Cassa di
Risparmio di Lucca
Fylde Borough Council,
Fylde Art Collection, Lytham
St. Annes, Lancashire
Galleria degli Uffizi, Firenze
Galleria Nazionale d'Arte
Antica di Palazzo Barberini,
Roma
Government Art Collection,
Department for Transport,
Londra
Guildhall Art Gallery, City
of London Corporation,
Londra
Ipswich Museum and Art
Galleries, Ipswich, Suffolk

Istituto Nazionale per la
Grafica, Roma
Kunstmuseum Winterthur,
Winterthur
MAEC – Museo
dell'Accademia Etrusca e
della Città di Cortona,
Cortona
Museo di Roma, Roma
Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica,
Bologna
Museum of London, Londra
Museums and Galleries,
Leeds Art Gallery, Leeds
Museo Nazionale del
Palazzo di Venezia, Roma
National Army Museum,
Londra
National Maritime Museum,
Londra
National Portrait Gallery,
Londra
Pinacoteca Nazionale,
Bologna
Royal Academy of Arts,
Londra
Science Museum, Londra
Sir John Soane's Museum,
Londra
Tate, Londra
The Bowes Museum,
Barnard Castle, County
Durham
The Garrick Club, Londra
The Lloyd-Baker Trustees,
Londra
The National Trust, Bristol
Collection, Ickworth,
Suffolk
The National Trust, The
Ralph Dutton Collection,
Hinton Ampner House,
Hampshire
The New Art Gallery,
Walsall
University of Liverpool,

Victoria Gallery and
Museum, Liverpool
Victoria and Albert
Museum, Londra
Yale Center For British Art,
Paul Mellon Collection,
New Haven

Un ringraziamento va anche
ai collezionisti privati che
hanno preferito mantenere
l'anonimato.

*Un particolare
ringraziamento a*

Veronica Ambrosoli
Soondra e Olive Appavoo
Sista Bramini
Xavier Bray
Francesca Cappelletti
Novello Cavazza
Paola Cavazza
Hugo Chapman
Marisa Dalai Emiliani
Michela Di Macco
Manuela Griccioli Visconti
Anna Lo Bianco
Patrizia Masini
Pier Luigi Mattera
Amy Meyers
Martin Myrone
Antonio Natali
Claudio Parisi Presicce
Gianni Petiti
Sandra Pinto
Christopher Prentis
Marcus Risdell
Allegra Serrao
Christopher Smith
Priscilla Statara
Simonetta Tozzi

Sommario

- 12 Introduzione
Carolina Brook e Valter Curzi
- 17 La pittura britannica del Settecento
e il suo pubblico:
la *Rule of Taste* e la società mercantile
Adriano Aymonino
- 25 Il dibattito sulle arti nella prima metà
del XVIII secolo.
Da Shaftesbury a Hogarth
Ilaria Miarelli Mariani
- 33 Il dibattito sulla pittura di storia
e la Royal Academy
Carolina Brook
- 47 Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento:
teoria e pratica
Brian Allen
- 57 Pittura e teatro nel contesto culturale inglese
Robin Simon
- 63 La rappresentazione di Londra nel Settecento
Pat Hardy
- 71 La pittura di paesaggio in Inghilterra
Martin Postle
- 79 Turner e Constable: poetica e tecnica
Andrew Wilton
- 89 Dal paesaggio ideale al paesaggio reale.
Pittori britannici in Italia nel Settecento
Valter Curzi
- 101 La Venezia degli inglesi, l'Inghilterra dei veneziani
Sergio Marinelli
- 109 Reynolds a Roma
Giovanna Perini Folesani
- 117 "... così esattamente che più oltre non si potrebbe."
Per Johan Zoffany in Italia
Anna Maria Ambrosini Massari
- 125 Collezionare pittura italiana nella Britannia
del Settecento
Paolo Coen
- Catalogo**
- 135 I. Londra capitale dell'Impero britannico
- 151 II. Il mondo nuovo
- 169 III. Verso un'iconografia nazionale
- 189 IV. L'età eroica del ritratto
- 207 V. Paesaggio "on the spot": la fortuna dell'acquarello
- 221 VI. Variazioni sul paesaggio
- 233 VII. Guardare dentro e oltre il paesaggio:
Constable e Turner
- 253 Biografie degli artisti e schede delle opere
- 293 Bibliografia
a cura di Ilaria Capi



Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo. Da Shaftesbury a Hogarth

L'aprirsi del XVIII secolo segna la nascita del dibattito artistico in Gran Bretagna. Fondamentali sono gli scritti del filosofo e politico Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury (1671-1713), nipote del noto statista *whig*. I suoi *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*¹ del 1711 divennero, in patria, i volumi più stampati del secolo, dopo il *Second Treatise of Civil Government* (1690) di Locke², sotto la cui tutela Shaftesbury era stato educato. Negli ultimi mesi della sua breve vita, egli si dedicò interamente alle "belle arti": "E ora, come Lei vede, mi occupo di tali facili studi quali sono più idonei al mio stato di salute e al genio della nazione dove mi trovo confinato"³. Così scrive nel marzo del 1712 da Napoli, dove si era trasferito per trovare sollievo ai ricorrenti attacchi d'asma, in *A Letter Concerning the Art, or Science of Design*, dedicata all'amico e protettore Lord Somers. Questa introduce lo scritto prettamente artistico *A Notion of Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, in cui Shaftesbury supera la precedente ritrosia verso le *liberal arts*, considerate poco più che un *amusement*⁴. Benché immerso nel "genio della nazione" italiana, considera nondimeno l'Inghilterra, per il suo carattere democratico, la culla ideale per il pieno sviluppo delle arti: "Niente porta al miglioramento, niente è così congeniale alle belle arti quanto la libertà e l'elevato spirito di un popolo che dall'abitudine di giudicare per se stesso di cose della massima importanza lo rendono capace di giudicare liberamente altri soggetti e gli permettono di comprendere totalmente non solo i caratteri, gli uomini e i costumi ma anche i prodotti o le opere degli uomini nel campo dell'arte e della scienza"⁵. È proprio quest'accento sull'identità inglese, la *Englishness*, che caratterizzerà ampiamente gli scritti d'arte del Settecento britannico⁶.

Per eseguire una sorta di dipinto-manifesto delle sue teorie, Shaftesbury si rivolge a Paolo De Matteis, allievo di Luca Giordano e ormai artista di consolidata

esperienza⁷. A lui è indirizzato *A Notion*, un insieme di dettagliati precetti per l'esecuzione di un "dipinto di storia", collocato tradizionalmente alla sommità della gerarchia dei generi pittorici. Il tema scelto, di forte valenza morale e educativa, è *l'Ercole al bivio* (fig. 1). L'opera doveva prevedere, tra le altre cose, il minimo indispensabile di personaggi e ornamenti, mostrare un'armonica proporzione tra le parti, attenersi al concetto di "probabilità", osservare l'unità di tempo, luogo e azione e rappresentare lo stato d'animo dei personaggi ritratti. Il contributo più originale di *A Notion* è stato riconosciuto nella cosiddetta dottrina del "momento pregnante" nell'analisi del fattore temporale di un quadro. Dopo aver elencato le tre possibilità tra cui scegliere nel raffigurare la storia, il momento in cui la *Virtù* e il *Piacere* si accostano a Ercole, quello in cui cominciano la loro disputa e quello in cui *Virtù* sta per vincere, Shaftesbury sceglie l'ultimo, in cui si mostra tutta la fatica della scelta virtuosa. Qui la disputa tra le due personificazioni "è ormai molto avanzata e la *Virtù* sembra che vinca la causa", Ercole è "travagliato, agitato e lacerato da passioni contrarie. Questo è l'ultimo sforzo dell'essere cattivo che lotta per impossessarsi di lui". Ciò che interessa, dunque, è rendere la "lotta interiore o conflitto, che invece costituisce *qui* l'azione principale". Un'intuizione che suggerì più tardi a Lessing, nel suo *Laokoon*, la teoria del *fruchtbarer Augenblick*, del *Prägnanter Moment*, che la pittura deve prediligere rispetto alla poesia⁸.

Shaftesbury, poco incline a rapportarsi con il mondo artistico, limita però pesantemente la libertà del pittore. *L'Ercole al bivio*, infatti, la cui versione definitiva si trova oggi nell'Ashmolean Museum, è frutto di una meticolosa preparazione direttamente controllata dal committente, fatta di precise istruzioni, schizzi, disegni preparatori, bozzetti e repliche e non è oggi annoverato tra le opere più riuscite di De Matteis⁹.

È invece un pittore a cimentarsi con successo nel campo della trattatistica artistica tra il secondo e terzo

William Hogarth
Columbus Breaking the Egg,
1753
(particolare)

1. Paolo De Matteis
Ercole al bivio, 1712
 olio su tela, 198,2 x 256,5 cm
 Oxford, Ashmolean Museum,
 University of Oxford



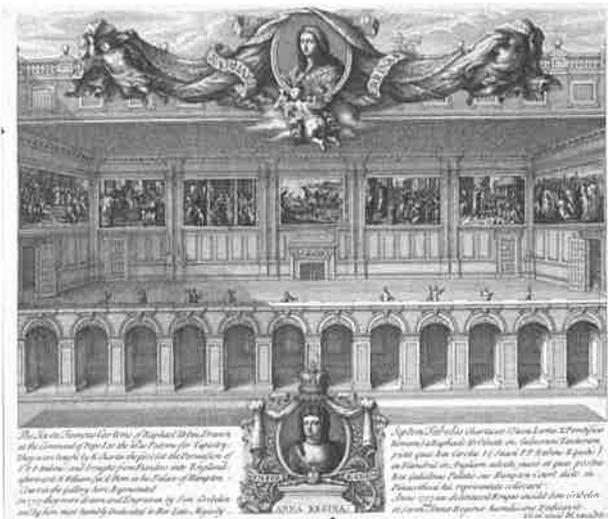
decennio del secolo. Jonathan Richardson (1665-1745), “one of London’s leading painters”, ritrattista di una scelta clientela di aristocratici, teologi, scienziati e giuristi, pubblica nel 1715 *An Essay on the Theory of Painting*. Un’opera in cui l’autore applica e tenta di adattare la tradizione della teoria accademica “continentale” al contesto inglese, colmando così il ritardo accumulato in patria¹⁰. La scelta della forma saggistica, il pubblico cui si rivolge, il vasto impiego di esempi di dipinti e disegni conservati in Inghilterra e la particolare importanza assegnata al ritratto, riflettono l’identità di Richardson di ritrattista, conoscitore, abile collezionista e aggiornato lettore di letteratura e filosofia inglese. Se nella forma e negli argomenti principali la *Theory of Painting* si accosta a *L’Idée du peintre parfait* di Roger de Piles (1699), apparso in inglese nel 1706¹¹ e al *Cours de peinture par principe* dello stesso autore (1708), se ne distacca nelle finalità¹². Richardson amplia il suo pubblico, spingendolo a non considerare l’opera d’arte solo come “ornamental furniture”, e a combattere il “False taste; and a very Low one”¹³.

Tra i molti esempi di opere, particolare attenzione è dedicata ai cartoni di Raffaello per gli arazzi della Si-

stina, in esposizione permanente ad Hampton Court dall’inizio del secolo, riprodotti nella serie incisoria di Simon Gribelin nel 1707 (fig. 2) e oggetto di grande ammirazione e orgoglio da parte del pubblico inglese. Come ha evidenziato John Shearman, si deve proprio a Richardson, che considerava i cartoni superbi modelli di “invenzione”, “espressione”, “disegno”, “grazia e grandiosità”¹⁴, l’inizio della loro fortuna critica e dell’“installation of Raphael as an honorary Englishman”¹⁵. Se nell’ammirazione per il Sanzio¹⁶, pur se intesa in un’accezione tutta “inglese”, egli non si discosta dalla tradizione, inedita è l’attenzione per la pittura di Michelangelo, che considera “sublime”, inaugurando l’apprezzamento inglese per l’arte di Buonarroti, che ispirerà più tardi delle celebri pagine a Reynolds¹⁷.

Nel 1719 Richardson pubblica i *Two Discourses*, dedicati “all’arte della critica”¹⁸ e alla “scienza del conoscitore”¹⁹. Se temi legati alla questione della *connoisseurship*, quali il riconoscimento di pregi e difetti di un dipinto, la sua attribuzione e la distinzione di un originale da una copia non erano del tutto inediti ed erano già stati toccati nella seconda metà del XVII secolo da

2. Simon Gribelin
I cartoni di Raffaello in mostra
a Hampton Court, 1720
incisione, 187 x 220 mm
Londra, British Museum



Félibien²⁰, De Piles²¹ e Baldinucci²², Richardson è il primo a dedicarvi un intero libro e a tentarne una sistemazione teorica.

Come Addison²³, che riteneva necessario ricorrere a una serie di norme per verificare il possesso del buon gusto per valutare le opere letterarie, egli fornì un sistema di regole per una corretta valutazione dei quadri, esplicitamente ispirato alla *balance des peintres* di De Piles²⁴. Questa viene però ampliata e applicata alle singole opere e non più alla produzione generale degli artisti. Si tratta di una sorta di “tabella a punti” per la valutazione dei dipinti in cui annotare autore, titolo dell’opera e data in cui se n’è presa visione, e di attribuire un punteggio massimo di 18 alle “sette parti” del dipinto: *composition, colouring, handling, drawing, invention, expression, grace and greatness*. Altre tre qualità devono inoltre essere prese in considerazione: *advantage, pleasure, sublime*. I “punti” dovevano essere corrisposti in base alle “regole della buona pittura” esposte nel trattato e dell’esperienza personale fatta di studio e osservazione²⁵. Ma, a parte la tabella, è la profonda dimestichezza di Richardson con le opere d’arte a condurlo a riflessioni di grande modernità nel valutare la qualità e l’originalità di dipinti e disegni. Per lui, divulgare la pratica della *connoisseurship* attraverso lo studio diretto, la “conversazione nobile”, la conoscenza delle teorie dell’arte e dell’antico avrebbe aumentato il livello delle raccolte inglesi, attirando un maggior numero di visitatori e contendendo così il primato all’Italia²⁶. Se alcuni precedenti testi britannici, in particolare quelli di Peachman²⁷ e Aglionby²⁸ incoraggiavano l’aristocrazia alla conoscenza dell’arte come qualità fondamentale del vero *gentleman*, Richardson si rivolge anche al lettore dell’alta borghesia e della

middle class, utilizzando di conseguenza un linguaggio più semplice rispetto a quello generalmente in uso nella trattatistica.

Nel 1722 egli pubblica, con il contributo del figlio, anch’egli artista, *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*. Scritto sulla base delle annotazioni prese da Jonathan Richardson the Younger nel corso di un viaggio in Italia nel 1720 – viaggio che il padre non riuscì mai a fare –, l’*Account* descrive le maggiori opere del percorso divenuto ben presto canonico per i giovani *Grand tourists*. Anche qui Richardson non si ferma alla mera descrizione, ma formula veri e propri giudizi estetici. Nella *Preface*, infatti, afferma di non scrivere unicamente delle proprietà visive e formali delle opere d’arte, ma piuttosto di “a way of thinking” sull’arte²⁹.

La produzione di Richardson si conclude con la seconda edizione della *Theory of Painting* del 1725, il suo frutto teorico più maturo, in cui introduce in maniera più netta nel campo figurativo la nozione di *sublime*, sino a quel momento per lo più confinata all’ambito letterario³⁰. Per Richardson, sublime è il dipinto capace di sorprendere, non solo di suscitare piacere e istruire lo spettatore. Una qualità che va al di là delle regole della “buona pittura” di cui parla nei capitoli precedenti. In tal senso, come già accennato, egli assegna un grande valore all’opera di Michelangelo e di Rembrandt. Più tardi, sarà il trattato di Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) a definire e sviluppare il concetto di sublime come qualità estetica distinta dalla bellezza, che evoca diversi tipi di risposte emotive simili al terrore.

Ma se le teorie di Richardson furono ben accolte nel *milieu* artistico, anche perché ritenute concilianti³¹ tra la consolidata teoria accademica di stampo “continentale” e la battaglia per la nascita di un’arte e una teoria propriamente inglesi, diversa sorte ebbero gli scritti di William Hogarth (1697-1764). Pittore, incisore di temi satirici e sociali e animatore del dibattito artistico e culturale londinese, Hogarth è una figura-chiave per il già avviato processo di emancipazione dell’arte britannica. Passati quattro anni all’accademia presieduta da Vanderbank e Cheron in St. Martin’s Lane, approdò nel 1724 a quella a ingresso libero di Thornhill a Covent Garden, dove si promuoveva la creazione di una pittura di storia fatta dagli “inglesi per gli inglesi”³². Nel 1735 si fece inoltre promotore di una nuova accademia in St. Martin’s

Lane, basata su principi di democrazia e uguaglianza tra i membri³³. Dopo un primo periodo dedicato alle *conversation pieces*, Hogarth si dedicò, in proprio, e con grande successo, alle serie pittoriche e soprattutto incisorie, raffiguranti “soggetti morali di attualità”³⁴, tra cui spiccano *A Harlot's Progress* – con una evidente allusione nel titolo a uno dei testi devozionali più diffusi tra i credenti, *The Pilgrim's Progress* di Bunyan –, *La carriera del libertino* e il *Mariage à la mode*.

Avversa agli ideali classici e rinascimentali e al mondo dei mercanti e dei *connoisseurs*³⁵, la posizione di William Hogarth si condensa nel suo scritto più ampio, *The Analysis of Beauty* (1753). Questo è annunciato nel marzo del 1752 sul “Covent Garden Journal” dell'amico Henry Fielding: “Mr. Hogarth si propone di pubblicare, per sottoscrizione, un breve trattato [...]. Dove gli oggetti vengono considerati sotto una nuova luce, sia riguardo al colore, sia alla forma. (Scritto con il proposito di fissare le idee fluttuanti del gusto)”³⁶. In un secondo annuncio del 13 luglio 1752, lo stesso Hogarth definisce il suo saggio come utile “ai curiosi e ai raffinati di ambo i sessi, fissando i principi della bellezza e del portamento individuali, e i principi del gusto”³⁷. E, effettivamente, *The Analysis of Beauty*, la cui importanza è stata a lungo trascurata³⁸ e la cui pubblicazione provocò il sarcasmo della cerchia dell'*academian party*, nonché l'accusa a Hogarth di non esserne il vero autore, esula dalla principale tradizione degli scritti d'arte, dai manuali dei pittori e dai trattati estetici. Stimolata dalla battaglia contro l'istituzione di un'accademia governativa sul modello di quella francese³⁹, non riscosse il successo sperato: in patria fu ristampata solo nel 1772 e l'impatto sulla pittura contemporanea non fu di grande rilievo, se confrontato con l'*Enquiry* di Burke o i *Discourses* di Reynolds (editi dal 1769).

Sul frontespizio dell'*Analysis*, un'immagine emblematica: la piramide al cui interno è racchiusa la linea serpentinata tridimensionale (*The Line of Beauty*) e, al di sotto, la scritta *Variety*⁴⁰. Un logo dell'arte e delle idee hogarthiane, in cui l'iscrizione fa riferimento all'ideale “infinite variety” shakespeariana proposta nella *Preface*, mentre la piramide trasparente allude all'antico simbolo del “triangolo di Venere”⁴¹. Triangolo, e soprattutto linea serpentinata, possono rappresentare non solo “bellezza” e “grazia”, ma l'intero “order of form”⁴².

Dalla metà degli anni quaranta, gli artisti londinesi discutevano infatti sulla necessità di fissare una forma astratta da cui partire per il raggiungimento della bellezza in arte e il pittore Giles Hussey si era espresso a fa-

vore del triangolo. Hogarth insiste invece sulla linea serpentinata, ondulata e dinamica, in cui ravvisa la matrice della vera bellezza.

La *Line of Beauty* fa la sua comparsa nell'*Autoritratto con il carlino* del 1745 (fig. 3), divulgato dalla nota incisione *Guglielmus Hogarth* del 1749. Dipinta nell'anno della morte di Swift e sorta di testamento spirituale dell'artista⁴³, la tela ovale mostra l'effigiato che volge lo sguardo fiero verso lo spettatore. Essa è sorretta, fisicamente e simbolicamente, da tre volumi di Shakespeare, Swift e Milton, una tradizione tutta inglese e letteraria che nega l'influenza straniera e degli antichi nella sua opera: argomento retorico e visivo che appare controbilanciato dalla maestria pittorica nel rendere l'illusione del quadro nel quadro. Sulla tavolozza, la *Line of Beauty* e, accanto a Hogarth, uno degli amati cani carlini, Trump. Il ritratto, che celebra la cosiddetta *Englishness* hogarthiana, intende portare l'arte inglese al di fuori dei modelli continentali, in particolare francesi⁴⁴, e fa riferimento alla comparsa di un'arte ed estetica “nuova” e “non accademica”. Anche le vesti scelte vanno in questa direzione: abiti informali e, al posto della parrucca, un copricapo spagnolo da cacciatore (*montero*). L'allusione alla “nuova arte” è ribadita nel *subscription ticket* dell'*Analysis*, l'incisione *Columbus Breaking the Egg* (fig. 4), in cui la “scoperta” della *Line of Beauty* è paragonata a quella del “nuovo mondo”. Lo schema visivo utilizzato è quello dell'*Ultima cena*: Hogarth si pone così non solo come grande scopritore, ma anche come “salvatore dell'umanità”.

Nella *Preface*, egli traccia una storia dell'impiego della linea serpentinata in arte, attraverso l'analisi sia della letteratura artistica sia delle opere dei pittori del passato. La collega in particolare a Michelangelo di cui ricorda il precetto, narrato dal Lomazzo, dato al Pittore Marco da Siena “ch'egli dovesse sempre fare una figura piramidale serpeggiante, e moltiplicata per uno, due, tre: nel qual precetto (secondo me) tutto il misterio dell'arte consiste. Perché la maggior grazia e vivacità che una pittura aver possa, è che esprima il *moto*”⁴⁵. Ma, come sottolinea Paulson, in quanto teoria empirica, le vere fonti di Hogarth sono autenticamente inglesi: l'*Essay* di Locke, lo “Spectator” di Addison⁴⁶, l'iconoclastia protestante, le emergenti tradizioni della satira e del romanzo⁴⁷.

L'*Analysis* si apre con l'insistenza nel volersi appellare “to the reader's eye, and common observation” e alla dismissione della “blind veneration that generally is paid to antiquity”. Quest'ultima “have appear'd mysterious, and have drawn mankind into a sort of religious



4. William Hogarth
Columbus Breaking the Egg,
1753
incisione, 159 x 191 mm
Londra, Guildhall Library
& Art Gallery



Design'd & Etch'd by W. Hogarth Decem. 1. 1753.

esteem, and even bigotry, to the works of antiquity"⁴⁸. La vera teoria deve essere "ragionevole", e non basarsi sull'autorità e sul "mistero".

Anche se contrario al culto per l'antichità, nondimeno Hogarth, per dare più forza e chiarezza al suo *logo*, non può fare a meno di chiamare in causa l'autorità di un'antica immagine classica⁴⁹ e avvicina linea serpentinata e riproduzione della Venere dei Medici nell'incisione *Statuary's Yard* – la prima tavola del testo (cat. 34a).

Unendo discorso nazionalistico e tradizione empirica, Hogarth cerca comunque di promuovere la supremazia dell'osservazione diretta e punta l'attenzione sull'esigenza di una scuola di pittura (ovviamente inglese) che avrebbe trovato il suo soggetto nel reale, nella natura contemporanea (preferibilmente inglese) e non in alcune stanche riformulazioni di antichi modelli. Se nessuna statua sorpassa la bellezza della *living woman*, lo stretto legame tra *the beautiful* e *the living*,

la ricerca di un'idea "perfezionata" dell'oggetto in natura costituisce uno dei suoi messaggi⁵⁰.

L'*Analysis* fu recensita e lodata unicamente su riviste letterarie⁵¹, mentre, come già accennato, non fu ben accolta nel mondo artistico, tanto da divenire oggetto di una serie di velenose caricature da parte di Paul Sandby⁵². Hogarth uscì infatti perdente dalla battaglia antiaccademica, ma la fortuna settecentesca dell'*Analysis*, anche se non lineare, non fu del tutto negativa. Immediatamente apprezzata da Lessing, fu tradotta in tedesco già nel 1754⁵³ e, letta anche in America, fu recepita negli scritti di autori britannici quali Alexander Gerard e Archibald Alison⁵⁴ ed ebbe inoltre un'eco sull'arte dei giardini e sulla teoria del paesaggio⁵⁵.

- ¹ A. Ashley Cooper, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 voll., 1711, ed. Indianapolis 2001.
- ² T.M. Costello, *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*, New York 2013, pp. 11-12.
- ³ Cit. in L. Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: "Ercole al bivio" tra teoria e pratica*, in "Storia dell'arte", 68, 1990, p. 95. Le traduzioni si devono a Pestilli; G. Reuters, *Paolo de Matteis, Lord Shaftesbury und die Bestimmung der zeitlichen Einheit des Gemäldes*, in J. Myssok, L. Schwarte (a cura di), *Zeitstrukturen*, Berlin 2013, pp. 33-52; L. Pestilli, *Paolo de Matteis, Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Ashgate 2013, p. 134, n. 1.
- ⁴ L. Pestilli, *Lord Shaftesbury...*, cit., 1990, p. 96; L. Pestilli, *Shaftesbury's "amusements [...] morally turned": Naples 1711-1713*, in L. Pestilli, I.D. Rowland, S. Schütze (a cura di), *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, Pisa, Roma 2008, pp. 295-308.
- ⁵ L. Pestilli, *Lord Shaftesbury...*, cit., 1990, p. 98.
- ⁶ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, London 1956; J. Barrell, *Sir Joshua Reynolds and the Englishness of English Art*, in H. K. Bahabha (a cura di), *Nation and Narration*, New York 1990, pp. 154-323.
- ⁷ J. Haskell, *Patrons and Painters*, London 1963, pp. 198-199; J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel settecento*, Roma 1999, p. 218.
- ⁸ M. Ferrando, *Tertium datur*, in E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata 2010, pp. 286-287.
- ⁹ L. Pestilli, *Paolo de Matteis...*, cit., 2013, p. 115.
- ¹⁰ C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven, London 2000, p. 9.
- ¹¹ R. De Piles, *The Idea of a Perfect Painter: or, Rules for forming a right judgment on the works of the Painters*, London 1706.
- ¹² C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson...*, cit., 2000, p. 143.
- ¹³ *Ibidem*, p. 144.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 151.
- ¹⁵ J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1972, p. 151;
- S.S. Dickey, *The passions and Raphael's cartoons in eighteenth-century British art*, in "Marsyas", 22, 1986, pp. 33-46; S. Mora, *Jonathan Richardson's art theory: the canon history paintings and its preminent realization in Raphael's cartoons*, tesi di laurea, University of Illinois, Ann Arbor 1996.
- ¹⁶ Richardson interpreta Raffaello in base al principio oraziano dell'*Ut pictura poësis*, distaccandosi dalle teorie francesi; S. Mora, *Jonathan Richardson's art theory...*, cit., 1996.
- ¹⁷ 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. Nei primi saggi pubblicati in "Idler", e nel decimo dei suoi *Discourses*, Reynolds considera Michelangelo "artista sublime", utilizzando non il vocabolario di Burke, ma facendo riferimento alla prima concettualizzazione di Richardson. C. Gibson-Good, *Jonathan Richardson...*, cit., 2000, p. 178.
- ¹⁸ *An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting*, ed. it. a cura di R. Cinà, *Saggio sull'Arte della Critica in materia di pittura*, Bagheria 2004.
- ¹⁹ *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*, ed. it. a cura di R. Cinà, *Discorso sulla scienza di un conoscitore*, Bagheria 2003.
- ²⁰ A. Félibien, *Entretiens sur les ouvrages de plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1666-1668.
- ²¹ R. De Piles, *Conversations sur la connoissance de la Peinture*, Paris 1677.
- ²² F. Baldinucci, *Lettera a Vincenzo Capponi (1687)*, in G. Bottari, *Raccolte di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, II, Milano 1822, pp. 494-534.
- ²³ Richardson si richiama alla stampa periodica inglese, in particolare al "Tatler" e allo "Spectator"; R. Cinà, *Presentazione*, in J. Richardson, *Discorso sulla Scienza...*, cit., 2003, p. 20.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 9.
- ²⁵ C. Gibson Wood, *Jonathan Richardson...*, cit., 2000, pp. 187-188.
- ²⁶ R. Cinà, *Presentazione...*, cit., 2003, p. 23.
- ²⁷ H. Peachman, *The Complete Gentleman*, London 1622.
- ²⁸ W. Aglionby, *Painting Illustrated in Three Dialogues*, London 1685.
- ²⁹ S. Mora, *Jonathan Richardson...*, cit., 1996, p. 146, n. 184.
- ³⁰ F. Fanizza, *La teoria della pittura di Jonathan Richardson e l'Inghilterra di primo Settecento*, in "Studi di Estetica", 44, 2, 2011, p. 13.
- ³¹ J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione...*, cit., 1999, pp. 221-222.
- ³² M. Webster, *Hogarth "pittore dell'umanità"*, in A. Bettagno, M. Webster (a cura di), *William Hogarth. Dipinti, disegni e incisioni*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26 agosto - 12 novembre 1989), Vicenza 1989, p. 6. Sulla *Englishness* in Hogarth, W. Bush, *Englishness. Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin 2010.
- ³³ Sulle accademie inglesi, sul dibattito intorno alla fondazione della Royal Academy e per la relativa bibliografia si rimanda al saggio di Carolina Brook.
- ³⁴ M. Webster, *Hogarth "pittore dell'umanità"...*, cit., 1989, p. 7.
- ³⁵ J. Burke, *Introduction*, in W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes*, a cura di J. Burke, Oxford 1955, p. xiv.
- ³⁶ M. Webster, *L'analisi della bellezza*, in *William Hogarth. Dipinti, disegni, incisioni...*, cit., 1989, p. 58.
- ³⁷ *Ibidem*, Sulle incisioni *Statuary's Yard e Country dance*, vedi cat. 34a-b; R. Paulson, *Hogarth. His Life, Art and Times*, New Heaven, London 1971, II, pp. 170-175; C. Davis, "To see with our own eyes". *Hogarth between native empiricism and a theory of "beauty in form"*, in W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London 1753, ed. Heidelberg 2010, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1217>.
- ³⁸ R. Paulson, *Introduction*, in W. Hogarth *The Analysis of Beauty*, a cura di R. Paulson, New Haven, London 1997, p. xi.
- ³⁹ *Ibidem*. Vedi inoltre il saggio di Carolina Brook.
- ⁴⁰ Sul principio della *variety* in Hogarth, F. Menna, *William Hogarth. L'Analisi della Bellezza*, Salerno 1988, pp. 103-108.
- ⁴¹ Derivato da Lomazzo e simbolizzante la "vera rinomata proporzione. dove si rileva l'esatta perfezione della più squisita bellezza"; W. Hogarth, *Prefazione*, in W. Hogarth, *L'Analisi della bellezza*, a cura di M.N. Varga, Milano 2001, p. 18.
- ⁴² C. Davis, "To see with our own eyes"..., cit., (1753) (2010), p. 12.
- ⁴³ R. Paulson, *Introduction...*, cit., 1997, p. xi.
- ⁴⁴ P. Wagner, *Hogarthian frames: the "new" eighteenth-century aesthetics*, in D. Bindman, F. Ogée, P. Wagner, *Hogarth. Representing nature's machines*, Bath 2001, p. 36.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.
- ⁴⁶ Su Hogarth e Addison, R. Paulson, *Introduction...*, cit., 1997, pp. xxvi-xxxiv.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. xii.
- ⁴⁸ Cit. in *Ibidem*, p. xxiii.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. xxxiv.
- ⁵⁰ F. Ogée, *Je-sais-quoi. William Hogarth and the representation of the forms of life*, in D. Bindman, F. Ogée, P. Wagner, *Hogarth...*, cit., 2001, pp. 79-80.
- ⁵¹ Secondo Costello, *The Analysis* è ancora poco indagata sul versante dell'estetica: T.M. Costello, *The British Aesthetic tradition...*, cit., 2013, p. 63.
- ⁵² Su alcuni punti di tangenza tra le posizioni di Hogarth e Reynolds, G. Perini, *Hogarth Visual Mnemotechnics: Notes on Abstraction as an "aide-mémoire" for Figurative Painters*, in W. Reinink, J. Stumpel (a cura di), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Dordrecht 1999, p. 841. Sulla "battle over the Analysis", J. Burke, *Introduction...*, cit., 1955, pp. xxiv-xxxi.
- ⁵³ R. Paulson, *Introduction...*, cit., 1997, p. xliii.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. li-liv; R. Paulson, *Hogarth and the English Garden: Visual and Verbal Structures*, in J. Dixon Hunt (a cura di), *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*, London 1971, pp. 82-95.