

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 Changing: 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
GruppoFallani

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,
Wintherthur
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

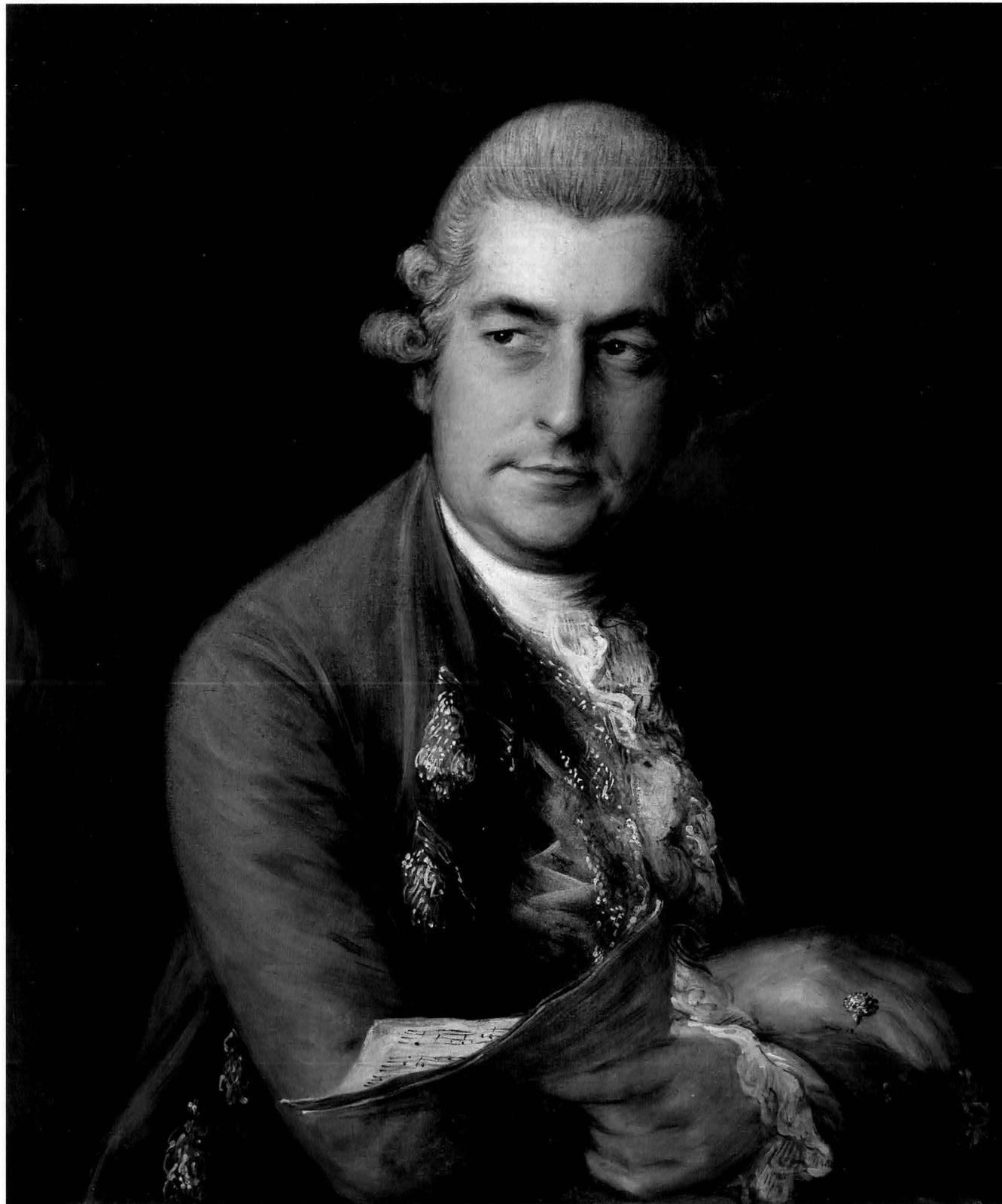
Un ringraziamento va anche
ai collezionisti privati che
hanno preferito mantenere
l'anonimato.

*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 Statera
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



15.
offany
-1778
58 cm
rusca
2707
16.
Thomas Gainsborough
Johann Christian Bach, 1776-1778
olio su tela, 74,3 x 61,6 cm
Bologna, Museo Internazionale
e Biblioteca della Musica, inv. ■ 38185 / B 11876

la carriera di Füssli, quando aveva ricevuto la consacrazione ufficiale da parte del mondo artistico londinese con la nomina a membro effettivo della Royal Academy, accreditandosi come uno dei più colti interpreti della letteratura nazionale.

Quarto dipinto della Milton Gallery, il *Sogno del pastore* si riferisce al libro del *Paradiso Perduto* (v. 781 sgg.), che narra della caduta degli angeli ribelli, fra cui Satana che diventa il protagonista del racconto epico, e della cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva. L'alternanza fra mondo della luce e delle tenebre, fra senso della caduta e desiderio di riscatto e di eroismo che pervadono l'opera di Milton appariva congeniale alla dimensione del sublime ricercata da Füssli che, ancora una volta, ha optato per una visione onirica. Il pastore addormentato in primo piano è sovrastato da un grande alone di luce nel quale danzano vorticosamente figure femminili e fate mascherate. Altre fate dall'acconciatura bizzarra e con gli abiti alla moda del tempo partecipano a quello che appare come un rituale gioioso e inquietante allo stesso tempo, che ha precipitato il pastore nel sonno, mentre il cane, rimasto al suo fianco, assiste alla scena. Sulla sinistra in basso, una strega estrae dalla terra una mandragola per le pozioni magiche, mentre all'angolo opposto si trova la *Queen Mab*, figura ricorrente nella letteratura inglese come portatrice di incubi, che tiene alla catena un bambino mostruoso.

La composizione riprende e sviluppa un disegno presentato alla Royal Academy nel 1786 (Vienna, Graphische Sammlung Albertina), mentre il motivo centrale del pastore è stato poi riutilizzato da Füssli per il dipinto dal tono elegiaco *Solitudine all'alba* (Zurigo, Kunsthhaus), dedicato a un altro poema di Milton, *Licida*, del quale esistono altre due versioni.

Carolina Brook

Thomas Gainsborough

(Sudbury, 1727 - Londra, 1788)

Thomas Gainsborough, battezzato il 14 maggio 1727, era il figlio minore di una famiglia stabilitasi da lungo tempo a Sudbury, città mercantile nell'est dell'Inghilterra. Secondo testimonianze familiari, Thomas disegnava dal vero nelle campagne intorno alla città e all'età di tredici anni si trasferì a Londra, dove, a quanto si narra, fu apprendista di un argenteiere al pari di William Hogarth. Il talento naturale e la predilezione per la pittura di paesaggio lo portarono all'attenzione di Hogarth e di Francis Hayman. Negli anni quaranta del Settecento fu coinvolto nell'esecuzione di una serie di dipinti di grandi dimensioni per i giardini di Vauxhall e fu a stretto contatto con la St. Martin's Lane Academy e il suo insegnante di disegno, il francese Hubert-François Gravelot. Il giovane artista eseguì sfondi paesaggistici per opere di Hayman e Gravelot e nel 1748 contribuì alla decorazione della Court Room del Foundling Hospital di Londra con un tondo molto ben riuscito raffigurante la scuola Charterhouse (Belsey 2002, pp. 9-19; Hayes 1982, pp. 29, 53-54, 57, 350-352)

Dopo le nozze con la figlia illegittima del duca di Somerset, la quale riceveva una rendita di 200 sterline all'anno, egli fece ritorno a Sudbury, dove dipinse il suo più celebre *conversation piece*, *Mr. and Mrs. Andrews* (Londra, National Gallery). Intorno al 1752 si trasferì a Ipswich, un porto sulla costa del Suffolk dove ebbe maggiori contatti con l'ambiente culturale e continuò a dipingere *conversation pieces*, paesaggi e ritratti. Nel 1758 Gainsborough decise che le sue abilità professionali erano abbastanza affinate da prendere in considerazione la possibilità di trasferirsi a Bath. Cittadina termale, Bath era frequentata da visitatori facoltosi e offriva dunque maggiori opportunità di commissioni. Dopo una prima visita dagli esiti positivi, Gainsborough si trasferì nella cittadina nel 1759 con la moglie e le due figlie (Sloman 2002, pp. 22-31, 33-47), e nel 1760 firmò un contratto di affit-

to di sette anni per una casa più grande in centro. Le sue opere si diversificarono, le dimensioni dei quadri crebbero a misura della sua ambizione, e la mostra annuale a Londra dell'Academy esponeva immancabilmente i suoi quadri. Tra i membri fondatori della Royal Academy, alla prima esposizione del 1769 Gainsborough presentò i due eccezionali ritratti di *Lord Rivers* (Cleveland Museum of Art) e *Lady Sefton* (Liverpool, Walker Art Gallery; Waterhouse 1950, pp. 944-946). Avendo rinnovato l'affitto del suo studio soltanto una volta, nel 1774 Gainsborough si apprestava a tornare a Londra, dove esistevano prospettive di possibili commissioni reali. La fondazione dell'Academy aveva inoltre concentrato l'attività artistica nella capitale e Gainsborough possedeva ora la sicurezza e le capacità per competere con qualsiasi rivale. Per questa ragione decise di non inviare più le sue opere all'esposizione annuale della Royal Academy per mostrarle invece nel proprio studio situato sul viale di Pall Mall. Dipinse il ritratto dell'*Hon. Mrs. Graham* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) per esibirlo nella sua galleria poco dopo l'arrivo nella capitale (Rosenthal 1999, pp. 75-93). Nel marzo 1775 Gainsborough aveva iniziato a ritrarre i componenti della famiglia reale, tra i quali uno dei fratelli più giovani del re Giorgio III e la moglie, raffigurati nel *Duca e la duchessa di Cumberland* (Londra, The Royal Collection), mentre la sua passione mai sopita per la musica e per il teatro gli procurarono altri soggetti per ritratti. Nel 1777 fu persuaso a tornare all'accademia, dove espose un'impareggiabile serie di ritratti e un paesaggio, *Watering Place* (Londra, National Gallery) considerato dal critico Horace Walpole "di gran lunga il paesaggio più bello mai dipinto in Inghilterra".

Tuttavia Gainsborough continuò a nutrire un certo disincanto nei confronti dell'istituzione accademica e delle trame politiche del presidente, Joshua Reynolds. A seguito di varie macchinazioni, Gainsborough cessò di esporre i suoi quadri nei primi anni ottanta del Settecento, conservando tuttavia il favore della stampa e del pubblico. Dipinse meno ritratti, dedicandosi maggiormente alla pittura di paesaggio e ai cosiddetti *fancy pictures*, quadretti di genere raffiguranti contadini volti a suscitare empatia nel pubblico. In quest'ultima fase della sua opera, Gainsborough adottò una stesura più fluida e soggetti sempre più lirici ed elegiaci (Rosenthal 1999, pp. 218-247).

Morì per un tumore il 2 agosto 1788, all'età di sessantuno anni (vedi anche Whitley 1915, *passim*).

Hugh Belsey

cat. 47

Coppia in un paesaggio, circa 1753

olio su tela, 76,2 x 67 cm

Londra, Dulwich Picture Gallery, inv. DPG588

Provenienza: John Carroll; John Doherty of Birmingham; per discendenza; con Lesser Lesser; acquistato da Charles Fairfax Murray nel dicembre 1888; donato da Fairfax Murray alla galleria nel 1911

Bibliografia: Ingamells 2008, pp. 154-155.

Appoggiata a una staccionata di legno accanto a un'antica quercia, la figura autorevole del personaggio maschile, con le mani sui fianchi e le gambe incrociate alle caviglie, adotta una posa di comando, con lo sguardo rivolto fuori dal quadro direttamente verso lo spettatore. Le sue vesti – gilè rosso porpora, giacca e pantaloni neri – contrastano con quanto lo circonda e con l'abito della moglie, che gli siede accanto e indossa vesti color camoscio in armonia con il paesaggio circostante. La donna, con la testa reclinata, poggia un gomito sull'ampia gonna, mentre con l'altra mano tiene un disegno. L'albero e la staccionata potrebbero indicare che la coppia ha scelto di posare in un angolo di paesaggio situato al confine della sua proprietà. L'antica quercia suggerisce che la tenuta è stata curata per molti anni – molto

probabilmente dagli antenati dei personaggi ritratti – e il paesaggio è concepito magistralmente a complemento delle figure, il cui capo si staglia sullo sfondo di alberi verdeggianti, mentre alle loro spalle è visibile un rigoglioso campo di grano maturo. Per contro, il sentiero sulla destra conduce a uno spazio più aperto cui manca la fertilità del paesaggio curato sulla sinistra. Il disegno mostrato dalla donna rivela l'interesse di quest'ultima per la pittura di paesaggio. Il colore delle vesti, che richiama quello della natura circostante, potrebbe alludere al motivo della fertilità che accomuna la terra e la donna.

Purtroppo l'identità dei soggetti ritratti rimane sconosciuta, ma la coppia è probabilmente collegata al ritratto della giovane donna turbata dalla lettura di un libro nel parco di una casa di campagna attualmente conservato presso lo Yale Center for British Art a New Haven, nel Connecticut. Il contrasto tra i paesaggi raffigurati nelle due tele è indubbiamente intenzionale e probabilmente riflette le circostanze differenti legate alla realizzazione di ciascun ritratto. Considerati i suoi contatti con William Hogarth e Francis Hayman, non stupisce l'adozione da parte di Gainsborough del formato del *conversation piece* nella prima fase della sua carriera. Egli tuttavia lo rese proprio, fondendo le figure con il paesaggio attraverso l'uso di una luce uniforme e con la magnifica resa dei dettagli.

Hugh Belsey

cat. 74

Paesaggio con chiusa, contadini e animali al pascolo, circa 1753

olio su tela, 80 x 94,6 cm

New Haven, Yale Center for British Art,

Paul Mellon Collection, inv. B1977.14.57

Provenienza: con John Nicholson, New York,

1947; con Jeremy Mass, Londra, 1960; acquistato

da Mr. e Mrs. Paul Mellon, dicembre 1961, donato

allo Yale Center nel dicembre 1977

Bibliografia: Hayes 1982, pp. 72, 74, 81, 88, 365-366, n. 34 ripr.

I primi quadri di paesaggio di Gainsborough sono raffigurazioni ricche di dettagli magistralmente annotati, in cui i magnifici effetti di luce rivelano grandi querce, macchie boschive e nuvole con un'immediatezza e una bellezza che anticipano gli studi a olio di John Constable, eseguiti almeno cinquant'anni più tardi. Negli anni cinquanta del Settecento l'artista approfondiva già l'organizzazione formale dei suoi quadri di paesaggio. In questo dipinto, l'albero lungo e sottile sulla destra incornicia la composizione, mentre il tronco con la figura languida del contadino seduto sotto l'albero e la mucca portano lo sguardo oltre il corso d'acqua, verso il carrello che attraversa il fiume a sinistra. Tutti gli elementi vengono ripetuti nel profilo della riva più lontana con le forme degli alberi che si allungano verso le nuvole, un effetto che Gainsborough trasse dallo studio dei paesaggi olandesi del Seicento. L'imponente nuvola a destra, la cui brillantezza è richiamata dalla riva sabbiosa sul lato più lontano del fiume e dalle pecore che brucano più vicine al piano frontale del quadro, forma un arco compositivo che anima le linee strutturali dell'albero e del tronco.

In molti dipinti di Gainsborough figurano le miglioni apportate dall'uomo al paesaggio – in questo caso la chiusa – e i frequenti campanili delle chiese sullo sfondo evocano la sinergia tra la natura, l'uomo e Dio. L'edificio in rovina a destra, probabilmente una chiesa, rimanda forse alla radicale trasformazione delle tradizionali modalità di sfruttamento della terra apportata dagli *enclosure acts* (leggi sulle recinzioni), che ridussero le terre demaniali, formalizzando la proprietà privata e sottraendo ai piccoli proprietari terrieri e ai contadini i benefici ricavati dai terreni comuni.

Hugh Belsey

cat. 53

William Wollaston, circa 1759

olio su tela, 128,4 x 102,5 cm
Ipswich, Suffolk, Ipswich Museum and Art Galleries, inv. IPSMG R.1946-29

Provenienza: per discendenza del bisnipote del soggetto del ritratto, Frederick Wollaston (1853-1930); con P & D Colnaghi, Londra, 1910; acquistato da E.J. Wythes; da lui venduto, Christie's, 1° marzo 1946, lotto 4 acquistato da Gooden and Fox Ltd per il museo

Bibliografia: Waterhouse 1958, p. 96, n. 733, tav. 49; Hayes 1975, pp. 37, 208, tav. 49.

Durante il 1750, Gainsborough dipinse una serie di ritratti a tre quarti che evidenziano il significativo evolversi della sua produzione come ritrattista. Poco dopo essersi stabilito a Ipswich, l'artista ricevette la commissione di due ritratti dell'*Ammiraglio Vernon* (circa 1753), ai quali seguirono i ritratti dell'*Hon. Richard Savage Nassau*, ora nel castello di Brodick, in Scozia (circa 1757) e di *John Sparowe*, ora alla Auckland Art Gallery, Nuova Zelanda (circa 1758). Ciascuno di essi rivela una crescente sicurezza nell'esecuzione e il ritratto di *Wollaston* è all'apice di questa serie in quanto è il più sofisticato di tutti. Fu tra i primi quadri che Gainsborough dipinse dopo essersi trasferito a Bath.

Alla morte del padre – anch'egli chiamato William – nel giugno 1757, Wollaston ereditò delle proprietà nel Suffolk e nel Leicestershire, e nel corso della sua vita rivestì ruoli pubblici nell'amministrazione del Suffolk. Fu *High sheriff* nel 1766-1767, luogotenente delle milizie del Suffolk dell'ovest (dal 1759) e dell'est (dal 1769), oltre che rappresentante di Ipswich in Parlamento dal 1768 al 1784. Wollaston si recava spesso a Bath; è documentata una sua visita del settembre 1759, durante la quale con ogni probabilità fu eseguito questo ritratto. Intorno allo stesso periodo, Gainsborough dipinse un altro ritratto di Wollaston a figura intera (in deposito presso lo Holbourne Museum of Art di Bath), un formato che il pittore sviluppò con esiti molto positivi durante gli anni sessanta del Settecento.

Visibilmente a proprio agio e rilassato, il soggetto è ritratto mentre tiene in mano un flauto di legno di bosso e uno spartito sulle ginocchia. Le gambe sono rivolte verso sinistra, mentre il viso è proteso nella direzione opposta, così da creare una curva a S che si ripete nella spirale della tenda sullo sfondo e nel profilo mosso della giacca indossata da Wollaston. La naturalezza della posa e il realismo del ritratto sono enfatizzati dall'eccezionale abilità che l'artista dispiega nel differenziare la consistenza dei tessuti, il velluto del gilè e la lana e la seta della giacca e della fodera. Questo ritratto, tra i più espressivi della metà del Settecento, evidenzia come il trasferimento di Gainsborough a Bath abbia determinato nel suo stile una maggiore concentrazione e chiarezza di obiettivi.

Hugh Belsey

cat. 16

Johann Christian Bach, 1776-1778

olio su tela, 74,3 x 61,6 cm
Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, inv. B 38185 / B 11876

Provenienza: commissionato dal soggetto del ritratto su richiesta di Padre Giovanni Battista Martini per il Liceo Musicale di Bologna in 1776; ricevuto nel 1778

Bibliografia: Terry 1929, pp. 151, 160; Ingamells 2004, pp. 22-23.

Padre Giovanni Battista Marini (1706-1784), insigne e stimatissimo musicista bolognese, insegnò a Johann Christian Bach contrappunto e tastiera a Bologna verso la fine degli anni cinquanta del Settecento. Vent'anni più tardi, quando Bach viveva a Londra, Marini chie-

se al suo antico allievo di posare per un ritratto da aggiungere alla sua galleria felsinea di musicisti. A quell'epoca Bach divideva la sua casa con un compatriota tedesco, Carl Friedrich Abel, che pare avesse conosciuto a Lipsia. Abel era il più celebre suonatore di viola da gamba della sua generazione e viveva in Inghilterra dal 1759. Quando Bach si stabilì a Londra i due musicisti presero a esibirsi insieme in una serie di concerti ad abbonamento annuale.

Tra gli amici più stretti di Abel, Gainsborough – abile musicista egli stesso – aveva sempre apprezzato la compagnia dei musicisti. L'artista aveva già eseguito un ritratto di Abel negli anni sessanta del Settecento (Londra, National Portrait Gallery) e nel 1776 gli fu commissionato un secondo ritratto a figura intera. Il ritratto si trova ora alla Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens di San Marino in California, ed è considerato tra le opere più importanti dell'artista.

Alla fine degli anni settanta del secolo, Gainsborough dipinse una serie di eccezionali ritratti di musicisti, tra i quali, oltre quelli di Abel e Bach, figurano il ritratto del castrato italiano Giusto Ferdinando Tenducci (Inghilterra, collezione privata), e un ritratto incompiuto a figura intera del principale sostenitore finanziario dei concerti ad abbonamento, Willoughby, conte di Abingdon (Inghilterra, collezione privata). È possibile che questi dipinti fossero destinati alla sala di concerti edificata per la stagione ad Hanover Square, e utilizzata per la prima volta per le esecuzioni di Bach e Abel nel 1775.

Gainsborough sembra aver conservato il ritratto di Bach, oggi conservato alla National Portrait Gallery di Londra, nel suo studio. Egli ne fece una replica per Martini e fu solo nel 1778 che il castrato Francesco Roncaglia, che aveva lavorato con Bach a Londra, lo consegnò a Bologna. Si tratta dell'unico quadro di Gainsborough presente in una collezione pubblica in Italia.

Stilisticamente il ritratto di Bach dà prova di un'informalità e di una vivacità indicative di un rapporto di parità creativa tra il pittore e il soggetto che raramente si incontra nella ritrattistica settecentesca. La composizione presenta delle similitudini con il ritratto di David Garrick (Londra, National Portrait Gallery) eseguito da Gainsborough nel 1770 prima che l'artista lasciasse Bath.

Hugh Belsey

Joseph Michael Gandy

(Londra, 1771-1843)

Si formò con l'architetto James Wyatt e in seguito nella scuola di architettura della Royal Academy. Dal 1794 al 1797 fu a Roma, dove realizzò disegni e acquarelli di monumenti e paesaggi del Lazio e dell'Abruzzo. Partecipò anche al Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca del 1795, dove vinse un premio speciale per un progetto architettonico (Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, nn. 914, 916, 917), in cui la grandiosità degli edifici, drammaticamente chiaroscurati, risente dei principi dell'estetica del sublime di Burke (Lukacher 2006, pp. 18-23).

Tornato a Londra, iniziò nel 1798 una proficua e duratura collaborazione con John Soane, che gli affidò i suoi progetti architettonici perché fossero tradotti in immagini di grande impatto visivo sia per soddisfare le attese dei suoi committenti sia, nel caso di vedute di opere già concluse, perché fossero esibite alle mostre della Royal Academy.

Nel 1805 pubblicò un volume illustrato dal titolo *Designs for Cottages, Cottage Farms, and Other Rural Buildings* in cui proponeva, con un linguaggio minimalista, modelli abitativi rurali, influenzati dall'architettura utopistica di C.N. Ledoux (Lukacher 2006, pp. 44-55). Come illustratore corredò inoltre il testo delle *Architectural Antiquities of Great Britain* di John Britton (1807-1814).

Nella sua esigua attività progettuale, lontana dalla grandiosità delle sue fantasie architettoniche, figurano gli uffici della Phoenix Fire and Pelican Life Insurance di Londra (1804-1805, distrutti nel 1924) e la Doric House di Bath (1803-1806).

I capolavori di Gandy, però, vanno ricercati soprattutto in quei veri e propri dipinti di storia dell'architettura, basati sulle antiche descrizioni (di Pausania *in primis*) di edifici e città dell'antichità, presentati regolarmente, dal 1789 al 1838, alle mostre della Royal Academy di Londra e della British Institution: prospettive architettoniche, spesso costruite secondo i principi della scenografia, con l'impiego della veduta d'angolo, finalizzate a una restituzione poetica dell'antichità, prossima a quella dei dipinti di Pierre-Henri de Valenciennes in cui il paesaggio, il dato atmosferico e luministico giocano un ruolo altrettanto fondamentale nella rievocazione di un mondo perduto (Lukacher 2006, pp. 88-93). Alcune grandiose vedute immaginarie, come *Pandemonium* (1805), ispirato al *Paradise Lost* di Milton, presentano inquietanti riferimenti alle contemporanee trasformazioni in atto del paesaggio per effetto della rivoluzione industriale, rilevabili anche nei dipinti visionari di John Martin, di poco successivi.

Pier Paolo Racioppi

Benedictus Antonio van Assen

(?, 1767 - Londra, 1817)

Nato probabilmente in Olanda, fu attivo come pittore, in particolare di ritratti e nature morte, incisore, miniaturista e illustratore di libri (SAUR, *ad vocem*), tra cui il fortunato romanzo gotico *Il castello di Otranto* di Horace Walpole (1764). Lavorò come pittore figurista in collaborazione con Gandy per alcuni dei progetti architettonici di Soane, del quale ritrasse anche la moglie Eliza con i due figli (Londra, Sir John Soane's Museum).

Pier Paolo Racioppi

cat. 12

Veduta del Consols Transfer Office nella Bank of England, 1799

penna e acquarello su carta, 707 x 984 mm
Londra, Sir John Soane's Museum, inv. SM II 4/3

Provenienza: John Soane

Bibliografia: Abramson 2000, pp. 208-251.

La Bank of England, purtroppo distrutta negli anni venti del secolo scorso, fu per John Soane (1753-1837) il capolavoro di una vita, dal momento che tenne occupato l'architetto per quasi mezzo secolo, dal 1788 al 1833: iniziò dapprima ricostruendo parti del preesistente edificio e procedette via via con successive aggiunte di nuove sale, uffici, cortili, corridoi, magazzini. Il Consols Transfer Office, qui rappresentato, era l'ufficio in cui si svolgevano le operazioni relative alle rendite annuali consolidate, titoli di stato con tasso d'interesse fisso. Soane aveva da poco assunto il pittore-architetto Joseph Gandy con l'incarico di realizzare i *renderings* dei suoi progetti architettonici nonché di documentare i suoi edifici in costruzione o quelli già realizzati, come in questo caso. Le figure che animano la sala furono invece dipinte da uno specialista del genere, Antonio van Assen. Quelle di Gandy sono trasfigurazioni altamente poetiche, talvolta visionarie, delle invenzioni di Soane, un tentativo per sottrarle, attraverso la loro sublimazione artistica, alla mediocrità che Soane riscontrava sconcolato nell'architettura inglese del presente (Lukacher 2006, p. 132).

In tutto il complesso della Bank of England, la luce, sapientemente modulata nei passaggi da un ambiente all'altro, creava un'atmosfera di grande suggestione in un edificio altrimenti concepito per mere finalità pratiche: per ragioni di sicurezza la banca non poteva avere aperture verso l'esterno e Soane fece