ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ROMA-LONDRA

Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca e la cultura artistica britannica nei secoli XVIII e XIX

ROMA-LONDRA

ROMA-LONDRA

Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca e la cultura artistica britannica nei secoli XVIII e XIX

a cura di
Carolina Brook, Elisa Camboni, Gian Paolo Consoli
Adriano Aymonino, Francesco Moschini

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ROMA-LONDRA
Scambi, modelli e temi
tra l'Accademia di San Luca
e la cultura artistica britannica
nei secoli XVIII e XIX

Roma, Accademia Nazionale di San Luca
Palazzo Carpegna
6 dicembre 2018 - 16 febbraio 2019

Mostra e catalogo sono stati realizzati
sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
nel quadro delle celebrazioni per i 250 anni dalla
fondazione della Royal Academy di Londra

L'Accademia Nazionale di San Luca desidera
ringraziare sentitatamente Flaminia Gennari
Santori, direttore Gallerie Nazionali d'Arte Antica
di Palazzo Barberini e Palazzo Corsini, Roma;
Claudio Parisi Presicce, direttore Musei archeologici
e storico-artistici; Tiziana Cesselon, Mauro Coen,
Marisa Dalai Emiliani, Angela Maria D'Amelio,
Claudia Di Lillo, Fabio Fiorani, Giuliana Forti,
Stefano Grandesso, Valentina Longo, Giorgio Mori,
Francesca Orobi, Serenita Papaldo, Susanna Pasquali,
Federica Pirani, Francesco Prosperetti, Danila Rizza
e tutti coloro che hanno partecipato alla realizzazione
della mostra e del catalogo

Cura editoriale del catalogo
Laura Bertolaccini

Traduzioni
Michael Sullivan

In copertina
Giovan Battista Piranesi, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma 1762, frontespizio (particolare)

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

© Copyright 2020

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
+39.06.6798850 | +39.06.6798848
comunicazione@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-28-1

Mostra a cura di
Adriano Aymonino
Carolina Brook
Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico
Francesco Moschini

Coordinamento scientifico-organizzativo
Elisa Camboni

Collaboratori
Fabrizio Carinci
Alessio Miccinilli
Valentina Oodrah

Registrar per la mostra
Anna Maria De Gregorio

Campagna restauri
Direzione lavori
Fabio Porzio
Aurelio Urciuoli
Soprintendenza Speciale Archeologia
Belle Arti e Paesaggio di Roma

Restauratori
Marina Possehl
Maria Rita Bella
Ilaria Caldani
Corinna Lamberti
Fabio Porzio
Francesca Serena di Lapigio

Musei prestatori
Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma
Museo di Roma, Palazzo Braschi, Roma

Trasporto e movimentazione
Apice Roma

Assicurazione
Lloyd's a cura di PL Ferrari, Brocker ufficiale
Member of the Lockton Group of Companies
Agenzia Axa Assicurazioni Roma Flaminio
Alessandra e Cesare D'Ippolito sas

Realizzazione allestimento
Mekane srl
PassePartout Persia
Fast Multiservices

Comunicazione
Accademia Nazionale di San Luca

INDICE

9 Presentazione
Francesco Cellini

11 Roma e Londra: un "sofferto" rapporto tra affermazione ed eclisse dell'italofilia, dal Rinascimento al Romanticismo
Francesco Moschini

23 Sulla mostra
Gianni Dessì

25 Artisti inglesi a Roma: dentro e fuori l'Accademia
Carolina Brook

45 Alla ricerca del bello e del vero. Paesaggisti inglesi in Italia
Luigi Gallo

53 Il modello romano e lo sviluppo dell'accademia londinese: il sistema didattico della Society of Arts. 1758-1767
Adriano Aymonino

73 Angelica Kauffmann, "pittrice delle Grazie": dall'Accademia di San Luca alla Royal Academy di Londra
Elisa Camboni

85 L'Accademia di San Luca nel XVIII secolo e gli artisti britannici: nel mercato e per il mercato
Paolo Coen

95 Scultori britannici a Roma tra Settecento e Ottocento
Tiziano Casola

105 La British Academy of Arts in Rome e il magistero di Tommaso Minardi
Pier Paolo Racioppi

115 Architetti britannici all'Accademia di San Luca
Gian Paolo Consoli

137 Osservati da vicino: i disegni di Robert Mylne, James Byres e Joseph Gandy
Susanna Pasquali

153 I volumi illustrati dei classici latini dell'editore Jacob Tonson (1697-1717): un'impresa editoriale tra innovazione e conservazione
Ilaria Sgarbozza

169 Artisti britannici e stampa periodica a Roma nella prima metà del XIX secolo
Ilaria Miarelli Mariani

CONCORSI

Pittura e scultura

182 Concorso Clementino 1713
William Kent, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe* (Cat. 1)
Rosella Carloni

184 Concorso Balestra 1773
David Allan, *Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee* (Cat. 2)
Flaminia Conti

186 Concorso Clementino 1795
Richard Westmacott, *Giacobbe affida Beniamino a Giuda* (Cat. 3)
Tiziano Casola

Accademia del nudo

187 Jacob Ennis, *Accademia maschile*, giugno 1755
Jacob Ennis, *Accademia maschile*, gennaio 1756 (Cat. 4)
Ilaria Renna

189 Nathaniel Dance, *Accademia maschile*, dicembre 1759 (Cat. 5)
Ilaria Renna

190 James Alves, *Accademia maschile*, marzo 1762 (Cat. 6)
Ilaria Renna

Architettura

192 Concorso Clementino 1758
Robert Mylne, *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni* (Cat. 7)
Antonio Labalestra

194 Concorso Clementino 1762
James Byres, *Palazzo per un principe* (Cat. 8)
Antonio Labalestra

199 Concorso Clementino 1795
Joseph Gandy, *Cappella sepolcrale in una piazza circolare* (Cat. 9)
Antonio Labalestra

PRESENZE BRITANNICHE A ROMA

Pittura e scultura

204 Joshua Reynolds, *Ritratto di Catherine Bishop*, 1757 (Cat. 10)
Angela Maria D'Amelio

205 Marco Benefial, *Ritratto di John Parker*, 1761 (Cat. 11)
Pier Paolo Racioppi

207 Angelica Kauffmann, *La Speranza*, 1765 (Cat. 12)
Fabrizio Carinci

209 Anton Von Maron, *Ritratto di James Byres*, c. 1768 (Cat. 13)
Pier Paolo Racioppi

211 Pompeo Batoni, *Ritratto di Henry Peirce*, 1774-1775 (Cat. 14)
Carolina Brook

212 John Parker, *Paesaggio*, c. 1775 (Cat. 15)
Pier Paolo Racioppi

214 Joseph Nollekens, *Busto di Giovan Battista Piranesi*, 1770-1780 (Cat. 16)
Tiziano Casola

215 Thomas Jones, *Le Mura Vaticane*, post 1782 (Cat. 17)
Angela Maria D'Amelio

217 Anton Von Maron, *Ritratto di Thomas Jenkins*, 1791 (Cat. 18)
Pier Paolo Racioppi

218 Guy Head, *Iride che porta in Olimpo l'acqua dello Stige per il giuramento degli dei*, 1793 (Cat. 19)
Valentina Oodrah

220 Domenico Pellegrini, *Ritratto di Augusto Federico duca di Sussex*, c. 1805-1811 (Cat. 20)
Fabrizio Biferali

222 George Henry Harlow, *Thomas Wolsey riceve il cappello cardinalizio nell'abbazia di Westminster*, 1818 (Cat. 21)
Flaminia Conti

224 Penry Williams, *Ritratto dello scultore John Gibson*, 1845 (Cat. 22)
Fabrizio Biferali

225 Emilio Lowenthal, *Ritratto dello scultore John Gibson*, post 1864 (Cat. 23)
Fabrizio Biferali

Architettura

227 Charles Heathcote Tatham, *Disegno di un Casino per servire di riposo da Caccia*, 1796 (Cat. 24)
Antonio Labalestra

231 English Texts

304 Bibliografia generale

Francesco Cellini

Presentazione

Questo volume documenta, con un'ampia gamma di saggi storici e critici, la mostra *Roma-Londra, Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca e la cultura artistica britannica nei secoli XVIII e XIX,* che è stata allestita nella sede di Palazzo Carpegna in occasione del 250° anniversario della Royal Academy e che è rimasta aperta al pubblico dal 6 dicembre del 2018 al 16 febbraio del 2019. Chi frequenta le proposte culturali dell'Accademia avrà naturalmente associato quest'iniziativa a un'altra immediatamente precedente: la mostra *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*. Avrà quindi, e con ragione, supposto di trovarsi di fronte ad una seconda e importante tappa di un programma temporalmente e geograficamente assai vasto. Infatti, l'Accademia Nazionale di San Luca si propone di replicare la stessa formula espositiva, e lo stesso impegno storico-critico e filologico, per esplorare le molteplici e reciproche interferenze culturali fra gli artisti italiani e gli artisti stranieri, europei e non europei, che sono associati alla sua storia plurisecolare. Si apre così un campo d'indagine molto vasto che comprende pensieri, azioni ed opere di moltissimi uomini e donne: quelli e quelle che hanno proposto, organizzato e diretto le attività didattiche dell'Accademia; che le hanno frequentate; che hanno partecipato ai Concorsi Clementini, Balestra ecc.; quelli o quelle infine che hanno intrattenuto rapporti, non necessariamente formali, ma proficui e documentati, con l'ambiente accademico ecc. Includendo anche, quando questo sarà possibile, come è accaduto con *l'Académie de France à Rome* e come speriamo avvenga in futuro con le altre prestigiose accademie estere, un'indagine sulle interazioni fra le istituzioni; e qui la parola *confronto* non va certo intesa come gara o commisurazione (fra entità del tutto inconfrontabili per origine, struttura, finalità, epoca ecc.), ma come studio delle reciproche influenze, laddove queste siano state attive, e delle mutue eredità, trasmesse talora con intenzionalità e lucidità. Si legga, per farne un esempio (nel saggio di Carolina Brook), la dedica ad una "Accademia inglese" che Francesco Algarotti premise nel 1763 al suo *Saggio sopra la Pittura*, che origina da una chiara previsione dell'imminente sviluppo artistico di quel paese, necessa-

Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca nel biennio 2019-2020.

riamente trainato dall'espansione economica e politica dell'impero britannico e da una condizione esistenziale più pragmatica e libera: e sarà appunto questa «nazione ingenua, erudita e pensatrice», così egli la chiama pensando alle rigidità autoritarie del suo paese, quella che avrà presto il primato delle arti e che quindi sarà capace di prendere in consegna, insieme al suo saggio, l'esperienza italiana.
L'ampio e pluriennale progetto qui descritto si regge su molte basi: sul supporto che ci verrà offerto dalle istituzioni italiane ed estere, sulle competenze del multiforme ambiente di studiosi e di artisti nazionali ed internazionali che frequenta e collabora coll'Accademia, e, non ultime, sulla qualità e la dedizione del nostro staff. Si regge infine, e soprattutto, sul nostro prezioso patrimonio di opere e documenti, che è un insieme accuratamente conservato e catalogato, ma soltanto in parte valorizzato come merita: un insieme che, di fronte alla prospettiva di un'analisi approfondita e scientificamente esaustiva, tuttora si propone come una sfida intrigante e molto impegnativa.
Un insieme in cui sono scritte, come anche questo volume ci narra, infinite storie: la singolare traiettoria di William Kent, un progettista che innesterà, con uno scarto davvero moderno, sulla propria formazione pittorica e scenografica italiana, la fortunata invenzione del giardino paesaggistico; quella, ancora più errabonda, di Angelica Kauffmann, fra Svizzera, accademie italiane, San Luca, Royal Academy e ancora Roma; quella di Joseph Gandy, curiosamente perdonato (con un "premio separato") per la sua mancanza di rispetto del bando del Concorso Clementino, che produrrà poi per John Soane i visionari, modernissimi (e tutto sommato lucidamente irrispettosi) disegni della Bank of England in forma di rudere. Ci sono anche, tutte ancora da scrivere, le storie dei tanti giovani, talora giovanissimi, che hanno pur partecipato ai concorsi romani, ma dei quali sappiamo pochissimo; per esempio, per restare nell'architettura, quella di quel *milieu* di ragazzini spagnoli, inglesi, italiani e francesi che, nella seconda metà del XIX, sembrano perfettamente padroni, e forse anticipatori, del linguaggio geometrizzante (non neoclassico, ma direi, pre-classico o pre-dorico) che Kaufmann ci ha invece abituato ad attribuire esclusivamente ai vecchi "rivoluzionari" Ledoux, Boullée ecc.
Storie quindi internazionali e romane, in cui questa città magari non è "libera", come avrebbe voluto Algarotti, ma non è del tutto stanca, né spenta ed è ancora politicamente centrale e culturalmente ravvivata dalla fiamma di tanti dei suoi protagonisti (per esempio di Piranesi, che ben si merita la copertina di questo volume). Non stupisce quindi che i governanti dell'Accademia nel Settecento, magari proprio quei «capi posti dal favore [o] da secrete pratiche» (ancora Algarotti), siano poi stati capaci di proporre temi di concorso tutt'altro che romani, anzi carichi di universalità visionaria: immensi luoghi di sepoltura, città di mare, palazzi di giustizia, scuole e musei per le arti, per "il commodo" di metropoli che a quel tempo non c'erano, ma che sarebbero diventate le capitali del XIX secolo.

Francesco Moschini

Roma e Londra: un "sofferto" rapporto tra affermazione ed eclisse dell'italofilia, dal Rinascimento al Romanticismo

I saggi degli studiosi che seguono questa mia introduzione analizzano alcuni aspetti della presenza di artisti che definirei col termine di britannici e che hanno avuto un apprendistato arricchito dal loro soggiorno italiano a Roma. Durante il periodo del Grand Tour questi artisti provenivano anche da aree geografiche, che oggi non fanno più parte "dell'Impero", come le colonie americane. Dalla Pennsylvania dopo un lungo soggiorno romano arrivò ad esempio Benjamin West, che in contrasto con Joshua Reynolds, rivoluzionò il genere storico con il famoso quadro della *Morte del generale Wolfe* del 1770. Questo contrasto fu uno dei tanti che oppose pittori ad altri pittori soprattutto per la scelta e l'interpretazione del classicismo.

Fonte del classicismo per opportunità o per convinzione fu scelta Roma sia perché era il crocevia internazionale dell'arte durante gran parte del Settecento, sia perché era ancora piena di reliquie della grande città antica, sia perché vi erano concorsi come quelli indetti da Clemente XI dopo la sua elezione nel 1700 per promuovere le arti, sia infine perché la grande istituzione dell'Accademia di San Luca offriva possibilità concrete di sviluppare i loro talenti ed indirettamente promuoverli sul mercato. I più fortunati divennero apprendisti presso studi prestigiosi come quello di Giuseppe Bartolomeo Chiari, di Pompeo Batoni o dei suoi allievi e di altri ancora. Il lucchese Batoni con i suoi cosiddetti ritratti-souvenirs, ebbe contatti internazionali molto proficui ed il suo talento e prestigio vennero ammirati in tutta Europa. Batoni rappresentò molti aristocratici inglesi con spesso sullo sfondo un *Laocoonte*, un *Antinoo*, l'*Ares Ludovisi* o qualche frammento di un monumento antico. Contemporaneamente in Inghilterra ci fu un revival per la collezione di statuaria antica come era avvenuto nell'età degli Stuart con il cattolico Thomas Howard, XIV conte di Arundel. Infatti Roma e Napoli furono i centri di smistamento più o meno legali di molte antichità greco-romane che oggi ornano il British Museum o alcune *manors* della campagna inglese.

Come è noto, la vera immagine del Grand Tour ce l'ha data il tedesco Johann Zoffany con il suo dipinto, più volte citato, della *Tribuna degli Uffizi* (1772-1776). Il quadro, che si può anche inter-

Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca.

pretare come un ritratto di gruppo in un interno, rappresenta più di ogni altro la devozione e l'ammirazione che questi aristocratici ricchi e facoltosi avevano per il classicismo: qui ne vediamo alcuni intorno alla *Venere Medici*, altri davanti alla *Venere d'Urbino* di Tiziano, altri davanti alla *Madonna Cowper* di Raffaello, altri ancora davanti ad altre opere antiche o dipinti famosi del Cinque e Seicento italiano (ci sono anche due Rubens).
Questo manifesto del classicismo settecentesco è palese anche in altre opere di Zoffany come l'interno con marmi della prestigiosa collezione di Charles Townley, confluita poi nel British Museum di Londra, dove si riconosce tra gli altri il ritratto di Lord Greville. In un altro quadro ritrasse il nobile inglese Lawrence Dundas con la figlia in un interno con sullo sfondo statuette antiche sul camino all'antica, tra le quali si riconosce anche un piccolo *Mercurio* del Giambologna. Questa statua riprodotta in scala più grande, insieme a vari calchi-busti, fa da sfondo ad un altro suo dipinto dove si vedono membri della Royal Academy che assistono ad una seduta di scuola di nudo (*The Life Class at the Royal Academy*, 1772). Nel ritratto della *Tribuna* può stupire che non ci siano opere del Quattrocento e nemmeno dei "primitivi" italiani, essi verranno riscoperti nel secolo successivo e spesso dagli stessi inglesi prima di noi come dimostra il celebre caso di Botticelli "risuscitato" dai Preraffaelliti o Giotto nei rilievi scultorei dell'Albert-Memorial di Kensington. Ma i pittori del secondo Rinascimento o della età barocca venivano studiati attentamente anche riguardo alle tecniche e ai colori usati in quei secoli come rivela il noto scandalo, ricordato da John Gage nella sua fondamentale opera sui colori, di Miss Ann Jemima Provis alla Royal Academy di Londra nel 1797 che coinvolse il nuovo direttore Benjamin West, succeduto al fondatore Joshua Reynolds alla sua morte. Miss Provis aveva spacciato per autentico quanto riportato da un vecchio manoscritto che aveva ereditato circa il metodo usato da Tiziano per dipingere ad olio. Tale metodo venne valutato mille sterline e venduto ad alcuni accademici per dieci ghinee ciascuno. West espose perfino delle tele in cui aveva usato questa ricetta, che alla prova dei fatti non resse e venne disapprovata dalla stessa Accademia. La ricerca di questo "segreto" della pittura veneziana aveva ossessionato il suo stesso predecessore Reynolds, tanto che James Gillray con la solita crudele ironia rappresentò in una stampa, dal titolo di *Tizianus Redivivus*, tutti gli accademici riuniti sotto una specie di arcobaleno, in cima al quale vi era la personificazione della pittura (alias la stessa Provis), attorniata dalle *Tre Grazie*, mentre dipingeva il ritratto caricaturale del vecchio Tiziano su di una tela e, in primo piano sotto la statua decapitata dell'*Apollo del Belvedere*, Reynolds che risuscitava dalla tomba con un cornetto acustico, sorpreso dalla nuova scoperta e dai truffatori che scappano sulla destra con i sacchetti pieni di soldi. L'origine del colore e della sua natura, fu studiata anche in Germania da Goethe e Philipp Otto Runge. Queste ricerche proseguirono e già a metà dell'Ottocento apparvero i primi colori

industriali, pronti per l'uso e non preparati nello studio. Tiziano, Raffaello, Pietro da Cortona e le statue antiche; tutto veniva dall'Italia. Inevitabilmente, dopo i fiamminghi, i tedeschi ed i francesi, già da tempo ospiti della nostra penisola, l'arrivo degli inglesi fu un vero e proprio momento di svolta dei rapporti con le regioni oltre la Manica, perché almeno fino alla grande restaurazione della dinastia degli Stuart con Carlo II nel 1660, la cappa della Riforma e della Controriforma aveva di fatto degenerato i rapporti con l'Italia creando un clima di continua tensione e sospetto. Si possono seguire i punti salienti di questa rottura attraverso vari esempi che comunque dimostrano una certa discontinuità di questa lunga storia. Ad una fase ancora solida di una sia pur contradditoria "amicizia" fra l'Italia ed il Regno Unito, seguì la scure della Riforma che li separò in maniera brutale dando vita a un lungo periodo di reciproca diffidenza.

Alla corte di Enrico VII artisti ed umanisti italiani negli anni fra la fine del Quattrocento ed i primi decenni del Cinquecento furono bene accolti: Baldassarre Castiglione si recò in missione diplomatica per conto di Federico da Montefeltro, portando in dono un piccolo *San Giorgio ed il drago* di Raffaello e ricevendo in cambio una collana d'oro e l'iscrizione all'ordine della Giarrettiera per il duca di Urbino. Lo scultore Pietro Torregiani fu incaricato di allestire il monumento funebre del re in Westminster Abbey, fece il suo ritratto da vivo in terracotta policroma, rappresentandolo come un umanista fiorentino e fece lo stesso con il figlio Enrico VIII. Ma come è noto quest'ultimo si staccò dalla chiesa di Roma, per poter divorziare e sposare la sua amante Anna Bolena, e confiscò i conventi e le proprietà del clero, creando la chiesa anglicana. La sua prima figlia Maria Tudor, avuta dalla precedente moglie spagnola, cercò di ripristinare il cattolicesimo romano attraverso la persecuzione dei protestanti, mentre la seconda, figlia della povera Anna Bolena, che venne decapitata per ordine dello stesso re, riconfermò la chiesa anglicana attraverso un'altra persecuzione, questa volta contro i cattolici. I papi non dimostrarono in questi frangenti grandi abilità diplomatiche. Si arrivò a dichiarare che la regina Elisabetta era una "bastarda" salita al trono e Sisto V appoggiò la campagna clandestina di apostolato cattolico in Inghilterra portata avanti dai gesuiti.

L'esempio più noto di questa tragedia fu il "suicidio-martirio" di molti preti cattolici, come testimoniato da uno dei cicli più noti della pittura della Controriforma. Nel 1580 circa Niccolò Circignani (qui preferisco indicarlo con il suo vero nome anziché con il più noto Pomarancio, per evitare di confonderlo con il suo allievo Cristoforo Roncalli, noto anche lui con lo stesso soprannome), con altri pittori, fu incaricato dal Collegio germanico ungherese dei gesuiti di dipingere episodi delle persecuzioni dei primi cristiani avvenute nell'Impero romano, per la chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma sul colle del Celio. Questi affreschi sono noti per la crudezza dei dettagli che vanno dall'accecamento, alle crocifissioni

di massa fino alle mutilazioni. Il motivo fondamentale dei committenti era proprio quello di preparare spiritualmente e psicologicamente i gesuiti volontari che, a rischio di orribili torture e crudeli forme di morte, andavano in Inghilterra per riconvertire l'isola al cattolicesimo. Fu una crociata clandestina votata all'insuccesso.
Nel frattempo i volontari cattolici fuggiti dall'isola crearono un loro quartiere generale in via di Monserrato a Roma nel cosiddetto Venerabile Collegio inglese. Qui ricevevano consigli di come trovare rifugio o come distribuire immagini, rosari, scritti e libelli di propaganda filoromana e come sopravvivere nei modi più vari ed avventurosi quando ritornavano in patria, ovviamente anche loro preparati all'estremo sacrificio. Anche qui il Circignani rappresentò un ciclo analogo a quello del Celio, ma in questo caso con esplicito riferimento ai martiri cattolici inglesi dell'età Tudor. Nell'Ottocento questi ultimi affreschi erano talmente deteriorati che furono rifatti integralmente, cercando di renderli più vicini agli originali, servendosi anche di copie tratte da incisioni e stampe che già dopo il lavoro del Circignani erano in circolazione.
Dal fronte opposto alcuni anni prima a Londra cominciò ad avere un enorme successo un libro monumentale di John Foxe, con tanto di incisioni, sui martiri protestanti perseguitati con la stessa crudeltà, come abbiamo detto, dalla regina cattolica Maria Tudor, quando succedette al protestante re Edoardo VI, figlio di Enrico VIII, e cercò di ripristinare violentemente la chiesa romana, diventando proprio per questo nota come la Sanguinaria (*Bloody Mary*). È molto probabile che l'opera mastodontica di Foxe, *The Book of Martyrs*, con tutte le sue immagini di tormenti possa aver influenzato il Circignani, anche perché il committente era un gesuita inglese e poteva aver visto quelle incisioni. Un analogo ciclo di martirii, ormai quasi illeggibile, si trovava a Bologna ed anche per questo è stata proposta una matrice iconografica inglese. Bisogna tuttavia aggiungere che scene di torture e di esecuzioni venivano rappresentate, molto prima della Riforma, in quei dipinti-retablo che descrivevano le vicende terrene dei Santi martiri con al centro il Santo/a in questione. Di questo abbiamo molti esempi in Italia ed anche in Inghilterra prima della Riforma. Tuttavia il manifesto più emblematico di questo clima era apparso alcuni decenni prima quando un pittore italiano, forse Girolamo da Treviso, seguace di Giulio Romano ed al servizio proprio di Enrico VIII Tudor, dipinse dopo il 1534 (il fatale anno dello scisma), una allegoria protestante in cui il papa, la menzogna e l'ipocrisia venivano lapidati a morte dai quattro evangelisti. Il dipinto si trova ancora ad Hampton Court.
Se ci avviciniamo meglio allo studio della Riforma anglicana, ed in seguito all'avvento delle correnti puritane, si nota che fra le cause che concorsero alla separazione, ci fu sicuramente il risorgere del paganesimo antico nell'iconografia del Rinascimento. Ma a differenza dell'iconografia religiosa, che scomparve quasi completamente, quella pagana o paganeggiante sopravvisse all'interno della

stessa corte inglese ed anche talvolta fuori dalla corte. Leggiamo infatti in un passo dell'autobiografia del gesuita John Gerard (recatosi clandestinamente in patria nel 1588, dopo essere stato in Italia) a proposito di un suo amico: «Una volta a Londra, visitò la casa di un cattolico, che era suo strettissimo amico. Nella finestra della sua camera egli vide un pannello di vetro sul quale erano raffigurati Marte e Venere. La scena era indecente, e sebbene la casa non appartenesse al suo amico – l'aveva infatti presa in fitto – padre Oldcorne, incapace di sopportare quella vista, colpì il vetro con un pugno e disse al suo amico che era inconcepibile da parte sua tollerare una cosa del genere nella sua abitazione. Questo era un tratto tipico del suo zelo per l'onore di Dio e per la verità». (J. Gerard, *The Autobiography of an Elizabethan*, introduzione di G. Greene, traduzione di R. Rocco, 1963).

Alcuni anni prima di Gerard, arrivò presso la corte di Elisabetta I Federico Zuccari (1574-1575). Federico (1539-1609), dopo la morte di Tiziano nel 1576, aveva fama internazionale ed era di gran lunga il più noto pittore italiano a Londra e come il cadorino era riconosciuto maestro del ritratto, il genere d'arte che si impose in seguito all'iconoclastia religiosa degli anglicani. Aveva già fatto parte dell'Accademia del Disegno di Giorgio Vasari. Curiosamente di tutti i ritratti che si suppone abbia eseguito in Inghilterra ci rimangono solo due disegni, uno con la regina e l'altro con il conte di Leicester, suo amico e protettore presso la corte. Federico soggiornò anche in Spagna e ritornato in Italia com'è noto fu l'estensore degli Statuti dell'Accademia di San Luca nel 1593 e di conseguenza lo si può considerare il primo membro dell'Accademia che abbia lavorato per gli inglesi.

La sua presenza presso Elisabetta rimane per certi aspetti enigmatica: i disegni e le fonti fanno ipotizzare che fece un ritratto della regina, come si è ipotizzato che abbia introdotto il ritratto isolato a figura intera nell'isola (anche se molto dubbio) e che oltre alla regina dipinse anche la sua rivale Maria Stuarda. In molte collezioni pubbliche e private dell'Inghilterra esistono vari ritratti a lui attribuiti, anche perché fonti antiche parlavano di una permanenza di quattro anni, mentre in realtà si trattò solo di alcuni mesi. È invece poco probabile che abbia dipinto soggetti religiosi, a differenza che in Spagna. Sicuramente consolidò dietro di sé la fama di essere stato un grande ritrattista di corte. Tanto che ancora fino ad oltre la metà del secolo scorso si riteneva che il famoso *Ritratto della regina Elisabetta I,* detto del "setaccio", proveniente dalla famiglia dei Medici ed oggi nella Pinacoteca di Siena, fosse stato dipinto da Federico Zuccari: dopo le accurate ricerche di Roy Strong sui ritratti di Elisabetta sappiamo che l'autore fu invece Quentin Massis il giovane e sarebbe stato dipinto nel 1583. L'equivoco si può spiegare tra l'altro con il fatto che in questo quadro appaiono citazioni in italiano, tratte dai *Trionfi* del Petrarca, su alcuni oggetti presenti e che queste si ritrovano in altri ritratti ufficiali della regina, non di mano di Federico. La sovrana conosceva quindi l'italiano ed il

petrarchismo fu la forma poetica più in voga in quel periodo insieme all'influenza dell'Ariosto e del Tasso, come ben testimoniato da Thomas Wyatt e dalla *Tottel's Miscellany*, la famosa antologia rinascimentale del 1557. La Yates, nel suo noto saggio *Astrea*, la spiegò in linea con l'idea ufficiale di rappresentarla vergine e casta (il setaccio ne era una metafora visiva con il rimando alla vergine Vestale Tuccia della storia romana). Per questo alcuni storici hanno voluto vedervi una sorta di culto della regina che si sostituiva a quello della Madonna. Le tre iscrizioni in italiano sono poste una dietro al mantello della regina (*Stancho riposo et riposato affanno*), l'altra sul setaccio (*A terra il ben mal dimora in sella*), la terza sotto il mappamondo a destra (*Tutto vedo et molto manca*) e vi sono anche riferimenti all'*Eneide* con episodi rappresentati con tratti dorati entro medaglioni che ornano una colonna istoriata.

Questa persistenza laica della cultura italiana rimase in vita anche nel tormentato periodo della Guerra civile che portò al patibolo Carlo I Stuart e fu sfruttata dai Barberini quando, per riallacciare i rapporti diplomatici, commissionarono a Guido Reni il famoso *Bacco ed Arianna* da donare al re e di cui l'Accademia di San Luca possiede una copia a più mani per la quale Sergio Guarino ha dimostrato la partecipazione anche di quella del felsinate. È documentata del resto ampiamente la presenza molto più attiva dei Gentileschi, Orazio ed Artemisia, presso Maria Enrichetta, consorte cattolica dello stesso Carlo I.

Dopo la restaurazione Stuart nel 1660 con Carlo II fu la volta di Antonio Verrio "napolitano", in realtà proveniente da Lecce, che invidiato ed ostacolato dai suoi rivali di corte fu di gran lunga il pittore più pagato dell'epoca. Lavorò in particolare ad Hampton Court e a Windsor, lasciando affreschi (tra cui la *Gloria di Carlo II in cielo*) di sfrontata magniloquenza anche se sviluppò ulteriormente l'idea barocca del soffitto illusionisticamente "aperto" e con i protagonisti che levitano in cielo, dopo il successo che questa soluzione già aveva arriso a Rubens con le tele della Banqueting Hall con la *Gloria di Giacomo I* (alias Giacomo VI di Scozia). Come riportato in seguito, nel Settecento, William Kent cercò di imitare maldestramente tale tecnica nella chiesa di San Giuliano dei Fiamminghi a Roma. Tuttavia Verrio, molto più di altri, veicolò in pittura un'idea del classicismo italiano cui si rifaranno in parte proprio gli artisti inglesi del Grand Tour. Fu protetto anche dalla regina Anna e dopo la sua morte (1707), nel secolo della *Joie de vivre*, arrivarono altri italiani, fra i quali Sebastiano Ricci e Canaletto: l'Italia alla fine era stata per così dire sdoganata.

Il mito dell'Italia ebbe di nuovo fortuna e che fortuna: questa volta a differenza dei secoli precedenti, tranne alcune eccezioni come Inigo Jones, aumentarono nell'isola gli artisti che vollero raggiungere la penisola. Ma come concepirono questo classicismo? Anche al riguardo è stato detto molto ed i saggi che seguono dicono certo ancora molto di più. A questo proposito vorrei introdurre alcune considerazioni provocatorie. Se nel Cinquecento gli artisti veneti

potevano dar forma a un sogno di restaurazione, per fare di Venezia, una nuova Roma, come tutta l'architettura palladiana e sansoviniana sembrano sottolineare, nel Settecento l'unica possibilità è la trasmissione capillare all'esterno di una tradizione veneziana. Ed è in questo disegno che va interpretato il diffondersi dell'attività artistica fuori Venezia, in questa vocazione, ad una internazionalità delle varie arti, nella diffusione oltre ogni confine di una pretesa supremazia di virtù morali e sociali, senza possibilità di assorbimento nell'angustia in cui versa Venezia.

Questa diaspora si fa quasi crociata per l'affermazione di un'eredità da trasmettere e da conservare attraverso l'elezione dei propri cittadini, ai quali è demandato il compito di rendere politico il proprio operato attraverso un sistematico ed allargato riesame del patrimonio culturale a disposizione. Non si tratta più di inventare ma di riorganizzare, di rielaborare materiali preformati, di caricarli di significati nuovi immettendoli in circuiti diversi. Così afferma Piranesi stesso nel *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana* del 1769 secondo cui «la moltiplicità degli ornamenti non presenterà all'occhio una confusione di oggetti, ma una vaga e dilettevole disposizione di cose». Va ricordato a questo proposito che l'edizione piranesiana del *Campo Marzio* del 1762 reca la dedica a Robert Adam e, non a caso, va segnalato il suo essere concepita come indagine di un'ipotetica pianta della città di Roma. Tutto ciò sicuramente anche come risposta alle importanti imprese editoriali veneziane, tutte concentrate "in alzato" e per ampie vedute prospettiche, sicura memoria in filigrana della grande incisione, restituzione a volo di uccello della città di Venezia, di Jacopo De' Barbari del primo Cinquecento, come la serie di ventuno incisioni all'acquaforte di Michele Marieschi dal titolo *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*, uno dei massimi capolavori dell'incisione veneziana del Settecento. A sua volta va però ricordato come all'origine di questa serie ci fosse un'altra serie, di dodici incisioni, tratta dalle vedute di Canaletto del 1735 (poi ampliata sette anni dopo, nel 1742, con altre ventiquattro tavole), un gruppo omogeneo di scorci del veneziano Canal Grande, eseguite per Joseph Smith, banchiere, mercante, uomo di cultura e collezionista di alto livello, console britannico a Venezia dal 1744 e punto di riferimento per gli inglesi che qui arrivavano per il Grand Tour. Lo stesso che venderà nel 1762 la propria raccolta d'arte a re Giorgio III per cui giungeranno a Windsor oltre cinquanta dipinti e centocinquanta disegni. Le opere di Canaletto eseguite per lo Smith entro il 1730, e collocate nella sua residenza a Santi Apostoli con prospetto sul Canal Grande, nel palazzetto noto col nome Balbi Mangilli Valmarana, vennero restaurate per volere dello stesso console con forme classicheggianti da Antonio Visentini, tra gli anni 'Quaranta e Cinquanta del Settecento, lo stesso Visentini autore della silloge dal titolo *Prospectus Magni Canalis Venetiarum.*

Tornando a Piranesi vediamo che dove la sua operazione critica

si fa più serrata è nelle tavole per il *Campo Marzio* in cui, con l'espediente di compiere un'indagine di carattere archeologico, egli formula con sfrenata libertà, tutta una casistica spaziale che si muove tra una spinta di eredità barocca ed una decantazione di carattere rigorista che preannuncia il filone purista e funzionalista dell'architettura successiva. Del carattere frammentario della ricostruzione, dove si accumulano pezzi e parti del tutto indipendenti tra loro, siamo avvertiti dallo stesso frontespizio interno dove, accostati in primo piano, come in una ideale ribalta, sono disposti i reperti dell'antichità, colonne, obelischi, lapidi, trabeazioni, in un rapporto di scala schiacciante rispetto alle piccole presenze umane. Sullo sfondo una Roma fatta di soli luoghi deputati, emergenti, attorno il deserto: unico elemento vincolante, anche per la successiva ricostruzione, il carattere sinuoso e naturalistico del fiume. Gli elementi proiettati in avanti già ci indicano il loro porsi ormai fuori dalla storia, dalla loro sede naturale, come materiali inutili, «i grandi frantumi dell'antichità», di ricordo vichiano, indecifrabili che possono soltanto stimolare l'immaginazione. E che si punti su un'immaginaria visione di una Roma mai esistita, lo sottolineano le interne leggi di crescita di questi organismi che costituiscono la pianta di Roma. Sembrano moltiplicarsi secondo chiare regole geometriche in cui la simmetria del singolo pezzo ha un ruolo importante, ma ciò che evitano è qualsiasi rapporto che non sia casuale. L'isolamento e la solidità delle parti sembrano cosi essere l'interesse principale dell'artista che in questo proliferare, in questo moltiplicare all'infinito, scopre la limitatezza, se non il peso del proprio lavoro. Ed è in questa vocazione alla classificazione per tipi e per schemi che Piranesi cerca di mediare la disperazione per l'impossibilità ad operare ed avere un proprio ruolo autonomo, come egli accenna nella dedica della *Prima parte di Architetture*. Si individua già cosi una vocazione di quello schieramento della cultura architettonica che, partendo dai suoi presupposti, preferirà formulare proposte incomunicabili e disgregatrici di ogni *establishment*, piuttosto che rendersi comunicabile quindi consumabile. La dedica della ricostruzione a Robert Adam conferma la vocazione, di eredità illuminista, all'internazionalità cui aspira l'artista nel proporre una metastorica iconografia.

Va notato poi come Piranesi definisca la sua restituzione come "scenografia", accentuandone anche la condizione meta-topica con un'indifferenza al luogo che svela tutta la casualità della forma urbana vista in generale come regno del caos. In quell'apparente marchingegno tutto sembra mettersi in moto per una connessione di ingranaggi, ma più che come tributo a quel macchinismo che si andava diffondendo in Europa, (usciva in quegli anni il testo di La Mettrie, *L'homme machine*) va letto come esercitazione estenuante condotta sulle infinite possibilità di variare. Proprio per quel formare il vuoto costretto da un *horror vacui* ad intasare senza mai strutturare, all'apparente singola definizione dei vari complessi separati e accostati per pura contiguità, si sostituisce spesso un'am-

biguità di appartenenza di campo che punta alla fusione dell'intero complesso, quasi per dissolvimento nell'altro da sé. Quelle monadi, violentandosi, si compenetrano a vicenda in allusivi rapporti, e il ventilato erotismo trova un castigato comporsi che solo gli architetti rivoluzionari francesi, in particolare Ledoux e Lequeu, sapranno liberare e isolare.
La dissacratoria sperimentazione del Piranesi rimarrà però incompresa dallo stesso figlio Francesco che nell'edizione del *Campo Marzio* da lui ampliata del 1783, dedicata a Gustavo di Svezia, con un malinteso interesse scientifico di riprogettazione, pretendendo di rendere più comunicabili le proposte del padre, finirà col limitarsi a dar forma a tipologie già note. Su queste compie operazioni di ingrandimento e di sezionamento senza mai attuare un intervento critico, tendendo semmai a riproporre quei valori che il padre aveva, sperimentandoli, svuotati di ogni fondatezza. Ma il chiamare a raccolta, in quest'orgia di tipologie, gli elementi più disparati, con una sorta di straniamento dal contesto abituale per farli urtare tra loro in una riproposta progettazione globale, chiamando in causa l'Oriente e l'Occidente, il sacro ed il profano, il monumentale e l'effimero con una accentuata indifferenza al significato, ha un precedente nelle tavole di Fischer von Erlach per il suo *Entwurff einer Historischen Architektur*. In esso giungevano a maturazione lontane proposte di spossessamento della storia iniziato con le teatrali parate a festa e a lutto della scuola di Fontainebleau, di cui le opere di Antoine Caron avevano fornito una puntuale documentazione. Questo volume che costituiva un vero e proprio progetto per una storia dell'architettura, era uscito a Vienna nel 1721, in un clima di preilluminismo. La coscienza di una perdita della storicità, ridotta ormai a puro fatto di collezionismo, senza essere cosi allucinante come sarà in Piranesi, già però prefigura in von Erlach il destino senza scampo dell'architettura. Isolata dalla propria ragion d'essere, senza più una missione da compiere è destinata a lasciarsi violentare dalle scorribande di ricerca, di chi rovistando nel suo passato, come le figure piranesiane, cerca tra i ruderi di resuscitare degli oggetti ormai ridotti a spettri di una esistenza passata. A questo infatti tende la resa spaziale, nel volume di von Erlach, di un luogo sempre individuato come vuoto coperto, estraneo all'uomo, mai percepibile e definibile nel suo insieme, in cui l'uomo è sempre visto senza rapporto data la schiacciante proporzione, rispetto all'architettura. È possibile quindi solo un rapporto, come suggerisce l'agitarsi delle figure, con tutto ciò che non sia spazio ma solo con le ombre della storia. Per questo ricorre all'esasperazione dei fatti, alla deformazione della rappresentazione, come nella veduta dell'interno del Pantheon o nella veduta del pronao dello stesso dove non esita a eliminare una colonna per esasperare la sensazione di stare in uno spazio incommensurabile. Si serve allo stesso modo della prospettiva, come nella veduta dell'interno di Santa Maria Maggiore, per esasperarne la fuga verso il misterioso punto luce dell'altare, con la volontà di orchestrare gli oggetti rimpicciolen-

doli e riducendoli a puri soprammobili come il baldacchino del Bernini nella veduta dell'interno di San Pietro.
Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone che nel 1732, aveva partecipato al concorso Clementino riuscendone vincitore con la sua idea di città sull'acqua, sarà a sua volta punto di riferimento per Piranesi che sembra proprio ricordarsi di questo progetto nella stesura di alcuni schemi del *Campo Marzio*. L'uscita poi delle *Istruzioni elementari* del Vittone nel 1760 accentuerà la vocazione piranesiana per il bricolage, conferendogli però una svolta in chiave purista che si sostituisce a quella più storicista e classicista di ricordo squarcionesco-mantegnesco.
Abbiamo scritto che gli stessi artisti avevano inseguito ideali diversi. Infatti ci furono anche modelli e prototipi viventi che denunciavano queste diversità a seconda anche delle inclinazioni "sentimentali" di ciascuno, anche degli studiosi, come ricorda la tragica morte di Winckelmann cui concorse il culto per la bellezza efebico/virile degli eroi antichi. Fra questi modelli viventi ci si è soffermati a lungo su Lady Hamilton cui sono state dedicate varie mostre e monografie. La "divine Emma" in una cinquantina fra disegni e dipinti venne rappresentata come baccante, Circe o altra mitica eroina antica soprattutto da George Romney. Definita oggi come artista performer "inventò" dal suo soggiorno napoletano le cosiddette *attitudes* nelle quali riproponeva gesti e pose dell'iconografia greco-romana antica. Una mostra a lei dedicata nel 2016 nella casa di Goethe di via del Corso a Roma, con catalogo introdotto da Maria Gazzetti e Thomas Weiss e con articoli di valenti studiosi tedeschi ha indagato aspetti poco noti della sua vita e della sua natura "artistica". Una vita che per certi aspetti ricorda la *Moll Flanders* di Daniel Defoe: di umilissime origini, al culmine del successo che la vide in sposa a sir William Hamilton, si innamorò dell'ammiraglio Horatio (notare il riferimento al poeta latino) Nelson cui diede una figlia di nome Horatia, di cui conosciamo curiosamente il volto, stanco e rugoso in una fotografia prima di morire avanti negli anni nell'Ottocento inoltrato e in un ritratto di ignoto, mentre da giovane danza il saltarello con i lineamenti del volto spigoloso presi dal padre. Emma morì nel 1815 a Calais, povera e dimenticata, sopravvissuta ad un secolo irripetibile (la Rivoluzione francese, Napoleone, Trafalgar, Piranesi, Lusieri, David ecc..). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ci ha lasciato una sua immagine bellissima come Sibilla. Louise Vigée Le Brun la rappresentò come Arianna a Nasso e come Baccante, Gavin Hamilton come Ebe ed in un quadro attribuito a Benjamin West come Agrippina. Le sue *attitudes* presero spunto anche dagli affreschi pompeiani, che erano stati scoperti per la prima volta nel Settecento. E come è noto la città vesuviana rimescolò per così dire le carte del classicismo soprattutto nell'arte napoleonica.
Ellis Waterhouse sostiene che la devozione di Romney per Emma nasceva dal fatto che non era una vera *Lady*, data la sua origine, e che quindi poteva apparire più libera ed autentica di chi si atteg-

giava a *Lady* o *Gentleman*. Di contro non sembra che Reynolds ne avesse subito il fascino, forse perché per lui il modello vivente di una perfezione immacolata del classicismo si identificava nel giovane *Omai*, principe polinesiano arrivato a Londra al seguito delle spedizioni inglesi nel Pacifico. Di pelle scura, di una bellezza esotica degna del mito, lo ritrasse in posa classica con il gesto dell'eloquenza e dell'oratoria sullo sfondo di palme mosse dal vento, quasi un novello Quintiliano proveniente dal "paradiso" dei mari del sud. Nel mito di Omai si coniugavano, il ritorno alla natura ed il buon selvaggio, un argomento che ben si inquadrava nel dibattito antropologico del tempo che necessariamente coinvolgeva la potenza marinara più importante del mondo. Tanto che l'architetto John Soan aggiunse una "e" al suo nome, in omaggio a Jean-Jacques Rousseau, che era stato sepolto ad Ermenonville, diventando John Soane.
La posa di *Omai* ricorda anche l'*Apollo del Belvedere*, una copia antica forse da un originale di Leochares (ipotesi oggi un po' sbiadita). Anche questa statua identificata come il prototipo classico della bellezza, riproposto centinaia di volte anche in orologi ed oggetti di uso quotidiano, poteva essere letta come riferita ad una perduta purezza selvaggia. Come testimonia l'altrettanto celebre aneddoto su Benjamin West che lo paragonò ad un nativo Mohawk del nord America e ritrasse un capo tribù con la stessa monumentale postura. In quest'ottica si può inquadrare l'omaggio forse più interessante verso gli indiani d'America, quando ancora non erano considerati un vero ostacolo alla colonizzazione "bianca": la serie di sculture che troviamo nella sezione etnografica dei Musei Vaticani, eseguite in terracotta rossa, da Ferdinand Pettrich (1798-1872) di Dresda, ammiratore di Canova e di Thorvaldsen, notissimi protagonisti della vita dell'Accademia. Pettrich sostò otto anni negli Stati Uniti e scolpì ritratti di capi delle tribù dei sioux, dei winnebago e dei creek: nelle sue sculture li rappresentò nelle pose classiche o in ritratti risoluti e dignitosi che ricordano i busti degli antichi imperatori romani, tanto che in uno di questi la torsione del collo ricorda quella del busto di Caracalla. Questo classicismo esportato raggiunse il culmine quando il presidente Thomas Jefferson commissionò il ritratto postumo di George Washington ad Antonio Canova come un *dux* romano, di cui oggi possediamo un bel calco alla Gipsoteca canoviana di Possagno. Tutto questo anche grazie all'illuminismo che, essendo tuttavia un movimento di pensiero, non indagò ulteriormente sulla nuova estetica che invece è stata accusata di aver contribuito all'interpretazione del classico come "bianco e puro", dimenticando o non conoscendo la policromia perduta della civiltà greco-romana.
Il revival romano, come abbiamo visto dopo un lungo periodo di "quarantena", lo dobbiamo anche alla piccola corte degli Stuart che avevano perso la corona in patria, che era passata agli Orange, e che trovò in Roma il suo quartiere generale: il monumento canoviano di questa famiglia in San Pietro rappresenta gli ultimi

eredi di questa dinastia che speravano ancora di ritornare nell'isola come monarchi, in cui due Angeli inquietanti per i loro corpi nudi e sensuali, quasi provocatori in uno spazio sacro, sono a guardia della porta "dell'Ade".
Mi piace ricordare fra questi ultimi Charles Edward, più noto come il leggendario Bonnie Prince Charlie dopo la sconfitta definitiva dei cattolici a Culloden (1746): è forse indicativo l'aneddoto che vede Lord Elcho, frustrato dalla sconfitta, incolparlo della responsabilità della disfatta gridando in un momento di rabbia: «eccoci andati in rovina per un maledetto vigliacco d'italiano». Bonnie si sposò avanti negli anni con Luisa Stolberg, che divenne l'amante di Vittorio Alfieri, e finì i suoi giorni a Roma ormai ingrassato ed irriconoscibile nel 1788. Doveva essere il re Carlo III.

Gianni Dessì

Sulla mostra

È con profondo piacere che l'Accademia Nazionale di San Luca ha accolto, durante il mio mandato di presidenza, l'invito a unirsi alle celebrazioni per i 250 anni dalla fondazione della Royal Academy di Londra. Per l'occasione è stato promosso e ospitato un convegno internazionale sul tema *The Roman art world in the 18th century and the birth of the art academy in Britain*, che ha visto la partecipazione di brillanti studiosi le cui relazioni siamo sicuri non mancheranno di incrementare e arricchire gli studi sulla materia. La mostra poi, parallela a questo, ha voluto raccontare dei rapporti proficui e scambievoli tra le due comunità, del modello culturale fornito dalla nostra Accademia alla formazione di quella inglese e delle presenze, alcune più stabili e altre meno, che hanno comunque animato Roma, contribuendo a rendere il viaggio in Italia una imprescindibile tappa nella formazione del civile gentiluomo o donna che fosse. Una mostra scandita da opere della collezione accademica e da importanti prestiti concessi dalle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Palazzo Barberini e Palazzo Corsini e dal Museo di Roma, Palazzo Braschi. Ai loro direttori, Flaminia Gennari Santori e Claudio Parisi Presicce i nostri più sentiti ringraziamenti per aver permesso di rendere con più vivezza, testimonianza di quella fitta trama di relazioni, scambi che tanti vissuti avrebbe segnato, generando opere fondamentali a quella identità europea che oggi interroghiamo e con cui non smettiamo ancora di confrontarci.

Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca nel biennio 2017-2018.

Carolina Brook

Artisti inglesi a Roma: dentro e fuori l'Accademia

Ad apertura del *Saggio sopra la pittura* del 1763, Francesco Algarotti poneva una lunga dedica all'Accademia inglese[1] riferendosi con ogni probabilità alla Society for Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce che dal 1760 aveva organizzato a Londra con grande successo la prima esposizione pubblica di arte britannica contemporanea, mentre per la fondazione della Royal Academy si sarebbe dovuto attendere la fine del 1768[2]. Algarotti salutava l'istituzione del nuovo stabilimento come il frutto di una moderna politica di protezione delle arti e per tanto, come anni prima era accaduto a Daniel Defoe e a Jonathan Richardson, non sfuggì alla tentazione di paragonare la straordinaria espansione dell'Impero britannico a quella degli antichi Romani, evidenziando come a tale crescita dovesse seguire necessariamente uno sviluppo culturale analogo: «Aveano i Romani dilatato il loro imperio per quasi tutta Europa e parte dell'Asia e dell'Africa; erano giunti al sommo della gloria militare: e nelle arti e nelle scienze riverivano ancora i Greci come maestri. Gl'Inglesi hanno piantato numerose colonie di là dal mare, mercé le conquiste fatte dalle loro armi, hanno disteso i loro traffichi e la loro potenza in tutte le parti del Globo: E nelle scienze seggono maestri di coloro che sanno. Nelle arti eziandio hanno la palma; in quelle massimamente che più contribuiscono al nerbo, e allo splendore di uno Stato. Tali sono l'Agricoltura e l'Architettura; nudrice l'una delle arti tutte, e l'altra delle buone arti capomaestra e regina. Alla pittura non hanno se non se a questi ultimi tempi rivolto lo ingegno; hanno novellamente preso le armi per combattere in un campo, che è stato sino ad ora tenuto dagl'Italiani. E queste armi sono affinate in un'Accademia composta del fiore d'Inghilterra, fondata in paese libero: dove i Capi che la reggono, non vi sono messi dal favore né da secrete pratiche, e che data sentenza sopra le opere degli artefici ch'ella mette in gara, le espone dipoi agli occhi del pubblico, appellando in certo modo dalla propria sua autorità al giudizio di una nazione ingenua, erudita, pensatrice. Col favore di una tale Accademia non è da dubitare, che non sia per fiorire ben presto sotto il cielo di Londra un'arte bellissima, che tanto fiorì per lo addietro sotto il cielo di Parma, di Venezia, di Roma».

Quando l'Algarotti scriveva alla metà del secolo, la comunità di artisti provenienti dal Regno Unito, che soggiornò per lunghi periodi a Roma, era notevolmente aumentata, sia per l'estendersi e il consolidarsi nei britannici della pratica del Grand Tour[3], sia per il dibattito in corso in Inghilterra, via via più serrato, circa la necessità di promuovere una scuola artistica nazionale attraverso l'istituzione di un'accademia volta a soddisfare la domanda sempre più consistente di arte. Come per i giovani di tutta Europa, anche per gli anglosassoni il periodo di studio in Italia, e a Roma in particolare, diventava una tappa obbligata per maturare le conoscenze e gli strumenti necessari alla professione di artista. Tuttavia il rapporto con le istituzioni capitoline, nell'arco di tutto il Settecento, fu sporadico, come dimostra il numero sostanzialmente esiguo di britannici partecipanti, e talvolta vincitori, ai diversi concorsi indetti dall'Accademia di San Luca, i quali preferirono i canali alternativi degli atelier privati, appoggiandosi soprattutto alla rete di committenze degli aristocratici connazionali[4]. Ma l'Accademia di San Luca costituì comunque un punto di riferimento importante che cominciava dal riconoscimento istituzionale del ruolo di artista, fino a rappresentare la più autorevole testimonianza dell'attività svolta a Roma dai diversi artisti e architetti. Tale testimonianza fu in molti casi utilizzata come certificazione di professionalità. Così pittori come l'irlandese Henry Trench e l'inglese William Kent, agli inizi del XVIII secolo, arrivarono a Roma con l'idea di perfezionarsi nell'arte del disegno attraverso la copia dell'antico e degli *old masters,* nella speranza di aprirsi poi in patria uno spiraglio nell'ambito di un collezionismo che si andava progressivamente ampliando, ma che tuttavia restava ancora saldamente interessato alla produzione continentale d'impostazione classicista e preferiva rivolgersi ai connazionali solo in qualità di agenti per gli acquisti e di copisti, raramente per opere d'invenzione[5]. Nel segno della continuità con la tradizione si mossero dunque gli artisti inglesi dell'inizio del secolo. Giunto a Roma nel 1704[6], Trench (c. 1685-1726) entrò nello studio di Giuseppe Bartolomeo Chiari, uno degli allievi più fedeli di Carlo Maratti, protagonista indiscusso quest'ultimo della scena artistica romana e della vita dell'Accademia di San Luca, per il quale nel 1699 si era stabilito il titolo di *principe perpetuo,* e da decenni considerato l'artista prediletto dei "milordi" viaggiatori[7]. L'apprendistato con il Chiari, oltre alla maturazione professionale, avrebbe permesso quindi a Trench di avvicinarsi al mercato capitolino e al collezionismo britannico[8]. Così al Concorso Clementino del 1705, presieduto dall'anziano Maratti e con il maestro Chiari in commissione, Trench si aggiudicò il primo premio della terza classe di pittura, *ex aequo* con il siciliano Paolo Filocamo, con la copia delle tre statue di *Cleopatra, Apollo* e *Bacco* esposte nel palazzo del principe Giustiniani (figg. 1, 2, 3). Questo primo riconoscimento, fondamentale nel percorso di acquisizione dei modelli antichi, fu propedeutico a quello dell'anno successivo, il 1706, quando l'irlandese vinse nella seconda classe il primo premio con il disegno dell'*Uccisione di*

Pagina a fronte

1. Henry Trench, *Cleopatra Giustiniani*, 1705, sanguigna, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

2. Henry Trench, *Apollo Giustiniani*, 1705, sanguigna, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

3. Henry Trench, *Bacco Giustiniani*, 1705, sanguigna, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

4. Henry Trench, *Uccisione di Tarpea*, 1706, sanguigna, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tarpea (fig. 4), accompagnato dalla prova ex tempore di *Ercole che uccide il centauro*, in cui Trench evidenziò un segno più sicuro e la capacità di compendiare quanto appreso[9]. Nel Concorso del 1711 il pittore approdò alla prima classe dove guadagnò il secondo premio con il disegno, tratto sempre dalla storia romana di Tito Livio, *Furio Camillo condanna il Pedagogo di Falerii*, nel quale la figura nuda al centro rivela il costante esercizio dal naturale condotto dagli artisti a Roma. Eppure, come dimostrano le tappe ricostruite da Ingamells nel suo *Dictionary*, Trench nei suoi sedici anni trascorsi nell'Urbe non ottenne il successo che ci si poteva attendere dopo una formazione così canonica e già Nicola Pio nel 1724 aveva riportato che il pittore «onde trovandosi così bene educato e franco nella professione, risolvé di partire per l'Inghilterra, di dove venne chiamato da suoi amici e parenti, per ponere in esecutione le sue studiose fatiche e la sua virtù in quelli paesi creduta forse più stimata e premiata che non è in Roma, come infatti eseguì l'anno 1718, dove si crede possa fare le sue fortune»[10]. Anche le prestigiose commissioni ricevute dai connazionali non furono sufficienti a proiettarlo nel firmamento dei pittori di storia, nonostante la fiducia accordatagli dal conte di Shaftesbury, in quel momento a Napoli, che lo coinvolse nella seconda edizione dei *Characteristicks*, o di Lord Raby e di Sir John Cropley che lo ingaggiarono per gli acquisti d'arte, o di Sir Thomas

Coke, conte di Leicester, che gli comprò alcuni disegni[11]. Trench, dopo un periodo londinese, nel quale non riscosse neanche qui i risultati sperati, tornò in Italia nel 1723, a Napoli, dove sembra abbia ripreso i suoi studi sotto la guida del Solimena, per poi rientrare in Inghilterra due anni dopo, dove però non ebbe tempo di mettere a frutto l'esperienza italiana poiché venne colto dalla morte nel 1726.
Il percorso di William Kent (1685-1748), arrivato a Roma nel 1710 insieme al collezionista e antiquario John Talman, corse parallelo a quello di Trench, del quale divenne un *competitor* nell'accattivarsi il sostegno dei connazionali, come Lord Burlington che lo preferì all'irlandese. Anche lui entrò nell'atelier del Chiari e dopo aver tentato il Concorso Clementino del 1711 senza alcun esito, nel 1713 ottenne il secondo premio della seconda classe di pittura con il disegno del *Miracolo di Sant'Andrea d'Avellino* (Cat. 1), canonizzato l'anno precedente, risultato che Kent riferì in patria ingrandendone la portata, lasciando intendere di aver vinto il primo premio: «I made a drawing of my invention about 20 figures & have wone ye preice the ceremony being at ye famous Capitol & the cardinals give the medals to painters sculptr & archit.»[12]. Indubbiamente la carriera di Kent fu più fortunata, e già a Roma poté contare su un solido gruppo di mecenati connazionali, a cominciare da Sir William Wentworth of Bretton, proveniente dallo Yorkshire come il pittore, che lo finanziò per ben sette anni con una pensione di 40 sterline all'anno[13]. Come è stato sottolineato da Stella Rudolph, nel foglio premiato a San Luca l'artista ha dimostrato una certa predilezione per il disegno architettonico, che in seguito sarà alla base del suo successo come *designer* di interni e di giardini[14], trasformando residenze nobiliari come Holkham Hall, Houghton Hall, Stowe nei templi della cultura classicista anglosassone[15]. A Roma Kent fu uno dei pochissimi anglosassoni a cimentarsi nella tecnica dell'affresco, appresa dal Chiari, quando nel 1717 realizzò la volta dell'abside della chiesa nazionale di San Giuliano dei Fiamminghi, in cui l'immagine dell'*Apoteosi del Santo* appare come una versione stereotipata e impacciata dei modelli del maestro[16]. Per i suoi sostenitori britannici Kent ha dipinto diverse copie da Guido Reni, Domenichino, Annibale Carracci, Poussin e Maratti. Come si è detto, con il rientro in Inghilterra nel 1719 il pittore poté spendere al meglio la formazione italiana in diversi ambiti artistici, rappresentando, con il sostegno del potente Lord Burlington, il partito del gusto classicista filocontinentale[17], contro il quale si scaglierà la critica infuocata di William Hogarth, convinto assertore della necessità di indipendenza dell'arte britannica dai modelli europei[18].
Nel 1736 giunse a Roma lo scozzese Allan Ramsay (1713-1784) che dall'apprendistato con Francesco Fernandi detto l'Imperiali e dalla conoscenza con il suo ex allievo Pompeo Batoni mutuò un'inedita sensibilità verso la definizione dei volti e la gestualità delle mani che lo avrebbe reso in breve uno dei maggiori ritrattisti d'Inghilterra, un genere che proprio nei due decenni precedenti si era affermato come il "genere nazionale"[19]. La sua carriera era avviata quando

5. Allan Ramsay, *Accademia*, c. 1755, matita su carta, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Sir Hew Hamilton Dalrymple Gift 1931.

compì il secondo soggiorno a Roma, tra il 1754 e il 1757, dove frequentò nuovamente l'Accademia di Francia, prima con Vleughels e dopo con Natoire, e le sedute dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, appena inaugurata. A Edimburgo sono conservati circa venti studi di nudo maschile attribuiti a questo periodo[20], che però non coincidono esattamente con le pose stabilite dai diversi direttori per le prove semestrali della Scuola capitolina del triennio 1754-1757. È pertanto ipotizzabile che molti di essi, con pose riconducibili comunque a quelle disposte di solito dall'Accademia, siano stati eseguiti nei mesi in cui non vi erano i concorsi e, dato il carattere non rifinito di alcuni disegni, in alcuni casi incompiuto, sembrerebbero esercizi che lo scozzese avrebbe condotto durante i corsi in Campidoglio senza poi presentarli alle valutazioni periodiche[21].

6. Anton Raphael Mengs, *Accademia*, 1755, gessetto nero e bianco su carta, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCR, 68 Banc. II. 14).

Due fogli in particolare di Ramsay dimostrerebbero ciò, in quanto tratti dalle attitudini stabilite da Mengs durante il turno di docente alla Scuola del Nudo nel marzo del 1755, e delle quali lo stesso maestro eseguì delle accademie magistrali firmandole appunto *Antonio Raffael Mengs Professore*[22]. Nel primo disegno (fig. 5), il modello viene colto da Ramsay da un punto di vista posteriore e seduto su un basamento scolpito, mentre nel foglio del maestro (fig. 6) esso appare di lato e con un drappeggio sul sedile. Nel secondo foglio[23], invece la figura di Ramsay presenta la medesima veduta frontale del maestro[24], che talvolta conduceva contestualmente agli allievi lo studio dell'anatomia, realizzando un corpus di materiali grafici da utilizzare probabilmente con finalità didattiche. Il carattere non

finito del segno di Ramsay a fronte dell'accuratezza dei disegni di Mengs, rifiniti con tocchi di biacca, può far supporre quindi anche un esercizio integrato da parte degli allievi fra l'osservazione dal naturale e la copia di accademie magistrali.

Al rinnovato interesse per lo studio dell'anatomia Ramsay unì quello per l'archeologia che lo portò a fissare in suggestivi scorci dal basso verso l'alto l'interno maestoso e decadente del Colosseo[25] e a intraprendere le lunghe ricerche della Villa di Orazio in Sabina impegno che, nei periodi in cui tornò in Italia, durò fino alla fine della sua vita e al quale in seguito collaborò anche il giovane Jacob More con numerosi disegni[26]. Oltre a Batoni, Ramsay a Roma frequentò il conterraneo Robert Adam, il pittore e architetto Charles-Louis Clérisseau, Giovan Battista Piranesi, Pierre Subleyras e Laurent Pécheux che lo avvicinarono, questi ultimi, alle morbidezze dello stile francese. Si dedicò alla copia degli antichi maestri, in particolare di Raffaello e Domenichino che, insieme alla pittura di Batoni, furono senz'altro determinanti per la maturazione del suo linguaggio figurativo verso una resa più naturale e aggraziata dei protagonisti dei suoi ritratti[27]. Il peso rivestito da Ramsay nel campo del ritratto – diventando poi a Londra il maggior rivale di Reynolds[28], anch'egli reduce dal soggiorno italiano – fu ben condensato nel 1759 dalle parole di Horace Walpole: «Lui [Ramsay] e Reynolds sono i nostri pittori preferiti e due dei migliori che abbiamo mai avuti... Reynolds e Ramsay non possono certo essere considerati rivali, le loro maniere essendo così diverse. Il primo è audace e ha un colore per così dire tempestoso, e tuttavia con dignità e grazia; il secondo è tutto delicatezza. Raramente Reynolds riesce bene con le donne; Ramsay è fatto apposta per dipingerle»[29].

Joshua Reynolds (1723-1792) arrivò in Italia nel 1750 e a Roma trascorse la maggior parte del suo tempo, prima di rientrare in Inghilterra nell'estate del 1752[30] (fig. 7). La sua esperienza di studio, riunita negli appunti grafici sparsi nei diversi taccuini, rivela una certa tensione accumulatrice di pose, gesti, dettagli e particolari da riutilizzare poi nei suoi ritratti, non solo sul piano formale ma come elementi costitutivi di un linguaggio universale. Si è trattata tuttavia di un'acquisizione lenta, che lo ha portato nel tempo a maturare la consapevolezza dell'importanza dei modelli del passato, come dimostra la freddezza del primo incontro con gli affreschi di Raffaello in Vaticano che gli ispirarono la famosa *Parodia della "Scuola di Atene"* del 1751, in cui riprese il medesimo schema compositivo per esprimere in modo caricaturale il suo distacco dalla comunità dei connazionali a Roma, ritenuta gretta e ignorante[31]. Il contatto con la tradizione italiana fornì a Reynolds le basi culturali per diventare, al suo rientro in Inghilterra, il protagonista assoluto di quella straordinaria declinazione della pittura britannica del Settecento che fu il "ritratto eroico"[32], nel quale la rappresentazione del singolo e del suo mondo veniva elevata al rango del quadro di storia con cui la nuova élite anglosassone si autocelebrava, consacrando così nel contempo il primato politico ed economico raggiunto dal

7. Joshua Reynolds, *Autoritratto*, c. 1750, olio su tela, New Haven, Yale Centre for British Art. Paul Mellon Fund.

8. Joshua Reynolds, *Elizabeth Gunning, duchessa di Hamilton e di Argyll,* c. 1760, olio su tela, New Haven, Yale Centre for British Art. Paul Mellon Collection.

Paese (fig. 8). Come scritto da Brian Allen «nella Gran Bretagna del Settecento, dove le virtù civiche affermate dalla pittura di storia fallirono miseramente nella traduzione dalla teoria alla pratica, il ritratto, nelle sue forme più magniloquenti, riempì tale vuoto attraverso la celebrazione dell'eroismo e della virtù»[33]. Con la fondazione della Royal Academy nel 1768, di cui sarà il primo presidente, Reynolds si troverà a dover ritessere nei *Discourses* annuali i fili dei tanti stimoli ricevuti in Italia, riflettendo sull'esempio degli antichi maestri alla luce della nuova cultura accademica e stabilendo quindi

sul piano teorico il punto di equilibrio fra la tradizione artistica italiana e le esigenze della modernità britannica. «Ogni lingua – scrisse nel 1770 – ha adottato termini espressivi di questa eccellenza: *gusto grande* per gli italiani, *beau ideal* per i francesi, *great style*, *genius* e *taste* per gli inglesi, non sono che diversi appellativi per la stessa cosa. È codesta dignità intellettuale, dicono, che nobilita l'arte del pittore, che segna il divario fra lui ed il semplice pratico della tecnica pittorica e produce in un istante quei grandi effetti che l'eloquenza e la poesia, con sforzi lenti e ripetuti, a malapena riescono ad attingere»[34]. Un riscontro dell'interesse suscitato all'epoca in Italia dal pensiero di Reynolds si può evincere dalla precoce iniziativa dell'editore Remondini di Bassano di pubblicare già nel 1787 la traduzione dei primi sette *Discourses*, dichiarando nella nota introduttiva: «Non intendo già di star qui ad esaminare in quale eccellenza si trovino adesso le Belle Arti nell'Inghilterra. Noi però siam testimoni oculari e quasi diurni, di quanti illustri personaggi di quella Nazione passeggin le nostre contrade, e con quanto zelo e premura ammirino, copino, studino e comprino quand'è loro permesso, i capi d'opera dei valentuomini nella Scultura, nella Pittura ed in tutto ciò che dal Disegno proviene. Sappiamo ancora che i Professori di tali Arti vi son tenuti in onore e premiati, più che in qual'altro luogo si sia; che l'Arte del Bulino vi è salita ad una perfezione in cui non erasi veduta giammai, e che finalmente Giorgio III il Re di un Popolo egualmente savio e potente, già son ott'anni che vi ha aperta un'Accademia, dove ha stabilito dei premj, e di cui ha fatto capo e presidente il Cav. Giosuè Reynolds, dotto insieme ed eccellente pittore... Dietro a questi fedelissimi attestati del vero merito di quest'uomo illustre, si può asserir con certezza ch'egli è un investigatore delle bellezze sostanziali delle Arti il più grande, il più imparzial giudice delle produzioni degli Artefici rinomati, e finalmente un adoratore ed un imitator sommo del nostro immortal Buonarroti; che è lo stesso che dire un genio egualmente straordinario. I suoi Discorsi specialmente son così pieni di raffinatura di buon Senso e di Gusto in ciò ch'ei tratta che pochi hanno sottilizzato tanto in simil materia, perché pochi hanno posseduto in egual grado la squisitezza delle regole e l'eccellenza della pratica»[35].

Un'idea del processo di istituzionalizzazione del Grand Tour si può ricavare dal breve tentativo di fondare una British Academy a Roma (1752-1757), sotto la guida del pittore John Parker (1710-1765), attraverso la quale gli aristocratici viaggiatori avrebbero potuto sostenere i giovani artisti connazionali in cerca di una formazione di stampo classicista, sull'esempio dell'Accademia di Francia. Approdato all'Urbe intorno al 1740, Parker era entrato nello studio di Marco Benefial per diventare un pittore di storia. Come molti suoi colleghi, svolse anche l'attività di agente per gli acquisti, entrando in contatto con la rete dei collezionisti connazionali, in particolare Lord Charlemont il quale, arrivato a Roma nel 1750, divenne il promotore del progetto di un'Academy romana. Al ruolo di direttore si devono con ogni probabilità le nomine di Parker a

9. John Parker, *San Benedetto con Santa Silvia e Gregorio fanciullo*, 1749, olio su tela, Roma, Chiesa di San Gregorio Magno al Celio. Direzione centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto. Ministero degli Interni.

membro di merito dell'Accademia del Disegno di Firenze (marzo 1754) e di San Luca (ottobre 1756), occasione quest'ultima per cui il maestro Benefial, ormai in rotta con l'istituzione romana, eseguì nel 1761 il ritratto dell'inglese per la collezione delle effigi degli accademici (Cat. 11)[36]. Tuttavia i conflitti interni agli artisti inglesi, cui si unì il forte dissidio fra Parker e Piranesi – che avrebbe voluto dedicare a Lord Charlemont le famose *Antichità Romane* per via «de' generosi stabilimenti che Ella voleva fare in Roma per l'incoraggiamento degl'ingegni»[37], in cambio del finanziamento dell'impresa editoriale – causarono la chiusura dell'effimera British Academy. Poco dopo, Parker, nonostante l'avversione di Piranesi e degli inglesi a lui legati come Thomas Jenkins e James Russel, riuscì a realizzare la sua unica opera pubblica a Roma, la pala per l'altare dedicato a Santa Silvia, nella chiesa di San Gregorio Magno al Celio (fig. 9) con *San Benedetto in gloria appare a Santa Silvia e a Gregorio fanciullo*[38], che può essere considerata l'atto di congedo da un contesto che ormai lo aveva isolato e dal quale dovette partire nel 1763, concludendo in fondo tristemente un'esperienza di circa ventitré anni come *history painter*[39].

Alla metà del secolo il numero degli artisti inglesi presenti a Roma cominciava ad essere sempre più consistente e negli elenchi dei partecipanti ai concorsi dell'Accademia di San Luca e alle prove della Scuola del Nudo in Campidoglio, dal 1754, appaiono i nominativi sia di personalità che in seguito avrebbero avuto un ruolo rilevante nello sviluppo dell'arte britannica, sia di figure che sarebbero rimaste sullo sfondo, dimostrando tutte il desiderio e la necessità di un accreditamento accademico. Alla prova di scultura del Concorso Clementino del 1750 il londinese Joseph Wilton (1722-1803) – giunto a Roma nel 1747 dopo aver studiato a Parigi per un breve periodo con Jean-Baptiste Pigalle – vinse il secondo premio della prima classe con il bassorilievo *Caio Marzio Coriolano respinge gli ambasciatori che gli chiedevano la pace*, tratto da Tito Livio e oggi perduto, consacrando una formazione classica che lo avrebbe impegnato in numerose copie dalla statuaria antica per la clientela connazionale e in commissioni di prestigio al rientro in patria. Da Lord Rockingham ricevette l'incarico di copiare la *Venere Medici* e un *Fauno* e dal duca di Richmond l'*Apollo del Belvedere* che verrà poi posto all'ingresso della famosa galleria nella residenza di Whitehall adibita a luogo di formazione delle giovani leve e di cui lo stesso Wilton diventerà direttore[40]. Nei busti ritratto eseguiti durante il periodo italiano – come quello del medico e naturalista toscano *Antonio Cocchi*, eseguito per il conte di Huntingdon suo caro amico, e quello del conte stesso – Wilton poté elaborare un proprio lessico che, esemplato sui modelli antichi della rappresentazione degli uomini illustri, tanta fortuna gli avrebbe arriso dopo il ritorno in Inghilterra nel 1755.

Fra le figure di rilievo giunte a Roma alla metà del secolo, che figurano negli elenchi dell'Accademia di San Luca, troviamo il pittore Nathaniel Dance (1735-1811), allievo a Londra di Francis Hayman.

10. Nathaniel Dance, *Conversation piece in Rome*, c. 1765, olio su tela, New Haven, Yale Centre for British Art. Paul Mellon Collection.

Arrivato nel 1754, dal 1758 frequentò l'Accademia del Nudo, dove vinse la prova del dicembre 1759, sotto la direzione di Pompeo Batoni. Nel frattempo Dance si era ben inserito nella comunità dei connazionali e l'amicizia con lo scozzese Gavin Hamilton (1723-1798), a Roma dal 1748 e definitivamente dal 1756, fu determinante per la convinzione a cimentarsi nel grande stile. Con il maestro Batoni sembra addirittura che Dance abbia dato origine a una sorta di società rivolta alla clientela britannica per la realizzazione di ritratti e dipinti storici[41]. Certamente le diverse *conversation pieces* (fig. 10) e i ritratti realizzati da Dance a Roma per l'élite dei viaggiatori[42] appaiono molto vicini allo stile e alle formule collaudate da Batoni, dal quale riprese anche l'impianto compositivo di alcune fortunate scene storiche come *La morte di Marc'Antonio*, che poi espose alla Royal Academy nel 1776[43]. Le conoscenze maturate da Dance nel campo dell'antiquaria e della cultura classica durante gli anni romani trovarono espressione in quadri di storia come *La morte di Virginia,* poi esposto alla Society of Arts nel 1761, *Enea e Venere* per Sir Henry Mainwaring, in *Didone ed Enea* per Lord Gray e *Timone di Atene*, finito a Londra e oggi nella Royal Collection, entrambi poi presentati alla Society rispettivamente nel 1766 e nel

1767. Anche nel suo caso tuttavia l'ambito nel quale egli poté esprimere maggiormente l'apprendistato romano, e la cultura cosmopolita ricevuta nell'Urbe, fu il ritratto, che dopo il rientro a Londra nel 1765 gli garantì un buon successo professionale. Dance, insieme al fratello architetto George, verrà eletto accademico di merito di San Luca nel dicembre 1764, dopo aver ottenuto la dispensa papale in quanto non cattolico[44].

Intanto, nel 1751, era giunto a Roma un altro protagonista della pittura britannica, il gallese Richard Wilson (1713-1782), che proprio in Italia, sulle orme di Poussin e Lorrain, avrebbe maturato la volontà di dedicarsi al paesaggio. Partito come pittore di ritratti, a Venezia Wilson fu incoraggiato da Francesco Zuccarelli a dedicarsi al paesaggio e poco dopo a Roma fu Claude-Joseph Vernet a spingerlo verso quel gusto classicista che gli illustri connazionali del Seicento avevano reso immortale. Così anche Wilson iniziò a comporre i suoi paesaggi storici, per i quali il periodo di formazione all'Accademia del Nudo, di recentissima inaugurazione, in cui risulta annotato "Riccardo Vilson inglese", dovette risultare molto utile[45]. In tal modo il pittore gallese diede vita a un filone che avrebbe conquistato il mercato dell'arte, offrendo ai viaggiatori una memoria di sapore arcadico dei luoghi visitati e delle emozioni ricevute durante il Grand Tour[46] (fig. 11). Dopo il ritorno a Londra nel 1757,

11. Richard Wilson, *Italian landscape*, c. 1760, olio su tela, New Haven, Yale Centre for British Art. Paul Mellon Collection.

Wilson aprì uno studio a Covent Garden dove si formarono anche William Hodges e Thomas Jones (1742-1803), in cui quest'ultimo verrà introdotto alle soluzioni paesaggistiche italianizzanti prima di poterle verificare di persona con esiti del tutto diversi. Infatti il percorso compiuto da Jones nel Bel Paese, pur offrendo diversi tributi al maestro, prediligerà un tipo di lavoro autonomo, fuori dalle istituzioni accademiche, in cui l'osservazione diretta della natura e della luce non saranno più l'occasione per evocazioni classiche senza tempo, ma la possibilità di un'immersione nella realtà più profonda e recondita della visione pittorica, con i suoi rapporti di forme, volumi e colori, regolati da una sottesa ed essenziale trama geometrica. L'elemento narrativo e simbolico sembra così cedere il passo alla ricerca di una sintesi compositiva del tutto inedita, una scelta che renderà il pittore un sostanziale incompreso nel proprio tempo, per poi essere rivalutato come campione del paesaggismo inglese moderno, non a caso, nel corso del Novecento[47].
Fra le figure censite negli elenchi della Scuola del Nudo, poi rimaste sconosciute, troviamo Robert Surtees (1737-1801)[48], proveniente dalla contea di Durham e a Roma dal 1755 al 1759, che raccolse molti dei suoi studi in uno *sketchbook*; Robert Crone (c. 1718-1779)[49], pittore di paesaggio irlandese, giunto anch'egli nel 1755 a Roma, dove integrò lo studio del nudo a quello del paesaggio con Wilson. Crone fu anche ingaggiato come *dealer* di disegni e stampe da Mr. Mangin di Dublino. Al rientro a Londra nel 1767, espose alla Society of Arts, e dal 1772 al 1778 alla Royal Academy, una serie di paesaggi classici. John Plimmer (c. 1725-1760)[50], connazionale di Crone, condivise con lui le lezioni alla Scuola del Nudo e l'apprendistato con Wilson, diventando amici stretti. Abitò con Thomas Jenkins che lo promosse dopo la partenza di Wilson come «without comparison the best Landskip painter we have at this time in Italy and is allowed as such by all the Dilettanti here»[51]. Per Lord Grey e Mr. Southwell, Plimmer dipinse diverse vedute di Roma e Napoli, fra cui la *Veduta di Roma da Ponte Molle* nello stile di Claude Lorrain, per Henry Hoare di Stourhead eseguì la copia da Claude *Processione al tempio di Apollo a Delo* e per James Grant lasciò incompiuti, per via della morte improvvisa nel 1760, due paesaggi storici poi ultimati da Crone nel 1764[52]. Un altro irlandese è presente negli anni 1754-56 in Italia, Jacob Ennis (1728-1770), allievo a Dublino di Robert West alla Society's School of Drawing e a Roma dell'Accademia del Nudo in Campidoglio. Dopo aver esordito nella prima classe del Concorso Clementino del 1754 con un disegno di tema sacro, *Elia ordina l'arresto dei falsi profeti*, "Giacomo Ennes Inglese" risulta vincitore del terzo premio della sessione estiva della Scuola del Nudo del 1755, sotto la guida di Niccolò Ricciolini, esito che si ripeté nel gennaio seguente con la direzione di Pompeo Batoni (Cat. 4). Ennis integrò gli studi anatomici con le copie dall'antico, da cui trasse numerosi disegni che vendette a Stephen Beckingham, membro di una delle più antiche famiglie del Lincolnshire[53]. Sempre dall'Irlanda arrivò George Thomas Warner (attivo tra il

12. James Nevay, *Copia di una figura del Giudizio Universale di Michelangelo*, 1772, London, Royal Academy of Arts.

1752 e il 1788), a Roma dal 1754 al 1757, che esordì partecipando alla prova di terza classe del Concorso Clementino del 1754 con la copia dell'*Antinoo Capitolino*[54], probabilmente a completamento di alcuni mesi di studio all'Accademia del Nudo[55]. I suoi contrasti con John Parker, per la direzione troppo accentratrice della British Academy, contribuirono alla chiusura dell'istituzione. Ancora nel 1755 approdò all'Urbe lo scozzese James Nevay (c. 1730-1811), che qui avrebbe trascorso oltre cinquant'anni, trovando la protezione di Andrew Lumidsen, segretario particolare del principe Charles Edward Stuart che con la sua corte giacobita aveva trovato riparo a Roma dopo la salita al trono d'Inghilterra degli Hannover[56]. "Giacomo Nevai, Inglese" frequentò la Scuola del Nudo probabilmente subito dopo il suo arrivo, coincidendo con il turno di docenza di Mengs del marzo 1755 e conquistando la stima del maestro presso il quale risulta alloggiare in strada Vittoria dal 1758 al 1761, insieme a Colin Morison e Richard Brompton[57]. Nelle sue lettere, Lumidsen lo ricorda come un allievo diligente e di buone qualità. Eppure si

conoscono i soggetti di pochissime composizioni storiche – *Il ritrovamento di Ciro, L'arrivo di Agrippina, Alessandro Magno* – oggi perdute, realizzate per il conte di Strathmore e in seguito per il volubile Lord Bristol[58], che rivelano anche un certo cambiamento di rotta da parte della committenza britannica, via via più disponibile a incaricare opere d'invenzione ai giovani connazionali e non solo di copia dai grandi maestri. Nevay eseguì comunque disegni di statue antiche e copie da Tiziano, Michelangelo (fig. 12), Reni, Carracci, oltre alle *Nozze Aldobrandini* per Lord Bristol, secondo Jacob More «exceedingly beautiful and carefully done»[59]. Sempre dalla Scozia giunsero nel 1757 Jacob Maxwell (notizie del 1757-58) e nel 1761 William Cochran (1738-1785), "Guglielmo Cochrane, Inglese", che avevano ricevuto una prima formazione artistica alla Foulis Academy, aperta dal 1754 nel vecchio College of the University di Glasgow. Con l'idea di diventare pittori di storia, genere promosso dalla nuova Academy scozzese, Maxwell nell'estate del 1758 si aggiudicò il secondo premio all'Accademia del Nudo sotto la guida di Agostino Masucci con una figura orante inginocchiata, mentre Cochran, che restò a Roma fino al 1766, si dedicò alla copia degli *old masters*, della *Sibilla Persica* di Guercino e della *Trasfigurazione* di Raffaello che i fondatori dell'Academy, Robert e Andrew Foulis, intendevano donare al re per invogliarlo a patrocinare un'accademia reale a Glasgow[60]. Una delle figure più interessanti provenienti dalla Foulis Academy fu senz'altro David Allan (1744-1796) che risiedette a Roma dal 1767 al 1777, formandosi con il conterraneo Gavin Hamilton nell'ambito della pittura di storia. I risultati di questo percorso giunsero all'apice nel 1773 quando vinse il primo premio alla seconda edizione del Concorso Balestra con il dipinto *L'incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee* (Cat. 2), in cui, attraverso la lezione del maestro, rifletteva da vicino sui più noti modelli della statuaria antica. L'impostazione accademica dominerà la pittura di Allan anche dopo il rientro in patria, dove pur dedicandosi prevalentemente al genere più sicuro del ritratto, continuerà a realizzare composizioni storiche. Sempre dalla Scozia arrivò James Alves (1738-1808) che nel marzo 1762 si aggiudicò il primo premio di prima classe alla Scuola del Nudo, sotto la direzione di Filippo della Valle (Cat. 6). Tra gli anni Sessanta e Settanta altri scozzesi sono censiti all'Accademia capitolina, collegati a Robert Adam, il giovanissimo William Hamilton (1751-1801), che a Roma studiò con Antonio Zucchi e l'incisore Alexander Finny che spedì da Roma diverse tavole per Lady Spencer[61]. Ma il più famoso scozzese di quegli anni fu senz'altro il pittore Jacob More (1740-1793), giunto a Roma nel 1771 per restarvi tutta la vita, conquistando un notevole successo internazionale, testimoniato dalla partecipazione costante alle mostre annuali della Royal Academy e dalla considerazione del suo presidente Reynolds che lo definì «the best painter of air since Claude»[62]. Nominato accademico di merito di San Luca nel maggio del 1781, More ha saputo coniugare la tradizione del paesaggio idealizzato alla Lorrain con la nuova pratica dell'analisi

on the spot, degli studi a olio eseguiti dal vero, nei quali la realtà riemergeva in tutta la sua forza nella gamma di sfumature e luci osservate direttamente e per frammenti. More sarà uno dei pochi britannici ad ottenere un notevole successo nel variegato ed esigente contesto capitolino, oltre che nella fitta trama anglosassone, imponendosi come un artista originale e trovando ad esempio nei Borghese dei sostenitori generosi che gli affidarono sia la decorazione di parti dell'interno della Villa suburbana, sia la progettazione del nuovo giardino all'inglese[63].

Altre due figure infine hanno lasciato traccia nelle liste della Scuola del Nudo negli anni Sessanta del Settecento: William Matthew Peters (1741-1814)[64], inviato dalla Dublin Society nel 1762 con una pensione di 30 sterline all'anno, e Christopher Norton (1740-1799) che dal 1760 trascorse a Roma una trentina d'anni[65]. Il primo frequentò l'Accademia capitolina e lo studio di Pompeo Batoni, dal quale sperava «to get some furtherance in drawing; but I shall look after the Old Masters of those things that require most study»[66]. Da qui Peters maturò anche un precoce gusto per i Primitivi, andando a Firenze a copiare gli affreschi di Masaccio alla chiesa del Carmine[67]. Norton invece arrivò subito dopo aver conseguito un premio alla Society of Arts nel 1760. In Italia proseguì con l'attività di incisore iniziata a Londra ed entrò nella cerchia di James Byres (Cat. 13), eletto nel 1762 accademico di San Luca, che probabilmente lo indirizzò alla Scuola del Nudo e di cui sarebbe diventato parente. Nell'arco di trent'anni Norton rientrò un paio di volte in Inghilterra e il viaggio di ritorno a Roma del 1776 lo condivise con Thomas Jones, al quale presentò subito Byres. Oltre all'attività incisoria, soprattutto di vedute, Norton si dedicò all'esportazione in Gran Bretagna di opere antiche e moderne.

Infine, ritornando alle considerazioni dell'Algarotti nella dedica del suo *Saggio* del 1763 si può concludere: «Perché la Pittura nel medesimo tempo avesse a rimettere tra noi dei germogli simili a quelli di un tempo fa, ho procurato anch'io di contribuire, quanto era in me, con lo stendere un Saggio, in cui l'arte fosse ricondotta a' principj suoi, in cui si discorressero quegli studi, che, per salire alla cima di essa, sono necessari da farsi, ed erano pur fatti dagli antichi maestri. Qual profitto sieno per trarne nel presente stato di cose i nostri uomini non so. Questo so bene, che a me non dovrà punto dispiacere quando, non valendo a risvegliare la virtù de' miei compatrioti, potessi più che mai accendere quella degli esteri, e fossi anche per fornire di nuove armi a coloro, che a noi contendono la palma: che alle gare nazionali egli ha pur sempre da prevalere in qualunque sia cosa il zelo della universale utilità. E se noi pur dovessimo da ora innanzi esser superati dagl'Inglesi nella eccellenza de' pittori, mostreremo almeno, che non la cediamo a niun popolo nella cognizione della Pittura, e che da noi si vuol giovare sino a' nostri rivali nello acquisto di un'arte, che fu in ogni tempo la delizia delle più possenti nazioni, e lo studio delle più ingegnose».

Note

A mia madre Pupa Gazzola Brook.

1 F. Algarotti, *All'Accademia Inglese istituita per promuovere le buone arti, le manifatture, e il commercio,* Bologna 17 marzo 1762. Sull'analogia fra lo sviluppo britannico e la storia dell'antica Roma avvertita dall'aristocrazia e dalla *gentry* inglesi si veda P. Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England,* Cambridge 1997.

2 La Society for Encouragement of Arts era stata fondata nel 1754 da un gruppo di gentiluomini riformatori che mirava più al sostegno delle manifatture britanniche che delle belle arti con un sistema di premi assegnati soprattutto ad artisti dilettanti. Si veda J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento*, Roma 1999, pp. 228-229.

3 Si veda l'illuminante *Prefazione* di F. Haskell, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di A. Wilton, I. Bignamini, Milano 1997, pp. 13-15.

4 Si veda in questo volume il saggio di P. Coen.

5 J. M. Kelly, *Rome and its British and Irish Artists, 1730-1750,* in *Richard Wilson and the Trasformation of European Landscape Painting,* catalogo della mostra (New Haven-Cardiff, 2014), a cura di M. Postle, New Haven 2014, p. 39.

6 Vi sono anche studi che sostengono la sua presenza a Roma dal 1700. Si veda J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1700-1800,* New Haven-London 1997, pp. 951-952.

7 S. Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Maratti e l'Europa,* atti del convegno (Roma, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 127-143.

8 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri: Integrazione, reti e identità (XVI-XXs.)*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

9 S. Rudolph, *Henry Trench*, in *I premiati dell'Accademia di San Luca 1682-1754,* catalogo della mostra (Roma, 1989-1990), a cura di A. Cipriani, Roma 1989, pp. 72-73.

10 N. Pio, *Le vite di pittori, scultori ed architetti [Codice ms Capponi 257],* a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 161-162. Si tratta dell'unico britannico censito dal Pio. Il passo è trascritto in Cola, *"It is impossible,* cit., pp. 73-74.

11 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 951.

12 Lettera di Kent al suo mecenate Massingberd di Ormsby nel Lincolnshire del 3 giugno 1713, pubb. in C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Massingberd from the Continent (1712-1719),* in "The Walpole Society", 63, 2001, p. 83, n. 4.

13 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 569.

14 S. Rudolph, *William Kent*, in *I premiati dell'Accademia,* cit., pp. 116-118.

15 J. Coutu, *Then and Now. Collecting and Classicism in Eighteenth-Century England*, Montreal-London-Ithaca 2015, pp. 26-42.

16 Kent aveva collaborato con il Chiari alla decorazione della volta della basilica di San Clemente. Cfr. Cola, *"It is impossible,* cit., p. 75.

17 Kent ottenne nel 1740 la carica di *Painter to the King*.

18 C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità,* catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 33-45; A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la* Rule of Taste *e la società mercantile,* in Ivi, pp. 17-23.

19 B. Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento: teoria e pratica*, in *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., pp. 47-55.

20 Nel nucleo di disegni di Ramsay alle National Galleries of Scotland vi sono anche studi di nudo femminile e numerosi dettagli di mani e piedi.

21 Il volume 33bis con i nominativi degli artisti che hanno frequentato l'Accade-

mia del Nudo è incompleto, mentre non si conservano più gli elenchi degli iscritti ai corsi semestrali.

22 I due fogli di Mengs datati "*Marzo 1755*", donati al cardinal Silvio Valenti Gonzaga, protettore dell'Accademia di San Luca, sono stati da lui riuniti in un volume ora conservato a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, inv. 68, Banc. II 14, pp. 89 e 90. Sono stati pubblicati in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova-Dresden, 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001, pp. 222-223.

23 Riporta la scritta "*Accad. Rom. In Campedoglio Nov./March 1755*" ed è pubblicato da M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W.A. Boschloo *et al*., 'a-Gravenhage 1989, p. 79.

24 Il confronto fra questi due fogli di Mengs e Ramsay di trova in S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, II, München 2003, p. 129.

25 Si vedano gli acquarelli su carta conservati alle National Galleries of Scotland nn. D1023; D 3774; D3775 realizzati intorno al 1755.

26 K. Andrews, *Scottish Artists in the Roman Circle of Winckelmann and Fuseli*, in "*Sind Briten hier?*". *Relations between British and Continental Art 1680-1880,* München 1981, pp. 83-95.

27 Per l'influenza di Batoni su Ramsay si veda, *Allan Ramsay 1713-1784,* catalogo della mostra (Edinburgh-London, 1992-1993), a cura di A. Smart, Edinburgh 1992, pp. 17-18. Cfr. anche *Allan Ramsay. Portraits of the Enlightenment,* catalogo della mostra (München-London-New York, 2013-2014), a cura di M. Campbell, München, London, New York 2013.

28 Dopo il rientro a Londra nell'estate del 1757, Ramsay venne eletto membro della Society of Arts. Nel 1761 entrò a far parte dei *His Majesty's Principal Painters in Ordinary* e nel 1767 divenne *Principal Painter in Ordinary.* Alla sua morte nel 1784 subentrò Reynolds in questo ruolo.

29 Lettera di Walpole a Sir David Dalrymple pubblicata in E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese,* a cura di J. Anderson, C. Harrison, Milano 2000, p. 6.

30 G. Perini Folesani, *Reynolds a Roma,* in *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., pp. 109-115; Eadem, *Sir Joshua Reynolds in Rome 1750-52. The debut of an artist, an art collector or an art dealer?*, in *The art market in Rome at the eighteenth century*, a cura di P. Coen, Leiden-Boston 2019, pp. 131-145.

31 Si veda la scheda di H. Belsey, *Parodia della Scuola di Atene*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia*, cit., pp. 88-89.

32 Wind, *Humanitas e ritratto eroico*, cit.; M. Postle, *Joshua Reynolds, the creation of celebrity*, London-New York 2005.

33 Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna,* cit., p. 48

34 *Discorsi sull'arte di Sir Joshua Reynolds,* a cura di A. Gatti, Segrate 1997, p. 29.

35 *Delle arti del disegno. Discorsi del Cav. Giosuè Reynolds presidente della R. Accad. di Londra ec. Trasportati dall'inglese al Toscano idioma,* Bassano 1787. Quelli pronunciati dal 1769 al 1776.

36 Roma, Accademia Nazionale di San Luca (da ora in poi ANSL), *Archivio storico,* vol. 51, c. 85r, c. 85v, c. 86r.

37 Cola, "*It is impossible,* cit., pp. 77-78 dove è anche trascritto l'articolo dell'8 giugno 1752 del *Daily Advertiser* in cui si annunciava l'apertura dell'Academy e i relativi sostenitori.

38 A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio: storia di un'abbazia*, Roma 1993, pp. 171-172.

39 Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 738-739.

40 Coutu, *Then and Now,* cit., p. 113.

41 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 275.

42 B.C. Skinner, *Some aspects of work of Nathaniel Dance in Rome,* in "The Burlington Magazine", 101, 1959, 678-679, pp. 346-349.

43 L'opera è oggi nota attraverso la stampa. Per il rapporto con Batoni si veda la scheda di S. Rolfi Ožvald, *Cleopatra e Marc'Antonio morente*, in *Pompeo Batoni, 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca,

2008-2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo-Milano 2008, pp. 352-353.

44 ANSL, *Archivio storico, Catalogo degli Accademici di Merito di San Luca dall'anno 1763,* vol. 28, f. 16.

45 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis.

46 M. Postle, *Richard Wilson*, in *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., pp. 286-287; *Richard Wilson and the Trasformation,* cit.

47 Si vedano principalmente *Travels in Italy 1776-1783 based on the* Memoirs *of Thomas Jones,* catalogo della mostra (Manchester, 1988), a cura di F.W. Hawcroft, Manchester 1988; *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2003; *Thomas Jones 1742-1803. An artist rediscovered,* catalogo della mostra (Cardiff-Manchester-London, 2003-2004), a cura di A. Summer, G. Smith, New Haven-London 2003; V. Curzi, *Dal Paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., pp. 89-99.

48 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, *"Roberto Surtes, Inglese"*. Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 914. Tutti i nomi britannici sono stati citati da MacDonald, *British Artists*, cit., p. 80.

49 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, *"Ruberto Crone, Inglese"*. Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 255-256.

50 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, *"Giovanni Plimmer, Inglese".*

51 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 776.

52 B.C. Skinner, *A note on four British artists in Rome*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 237-238.

53 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 339.

54 *"Giorgio Tomasso Varner Irlandese",* in *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, II, Roma 1989, p. 220.

55 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, *"Tomaso Verner, Irlandese".*

56 E.T. Corp, *The Stuart Court and the Patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757* in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-century Rome,* a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, London 2011, pp. 39-53.

57 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 700; MacDonald, *British Artists*, cit., p. 86.

58 S. Grandesso, *Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna,* in "Studi Neoclassici", 1, 2012, pp. 117-126.

59 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 701.

60 MacDonald, *British Artists*, cit., p. 85.

61 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, *"Guglielmo Hamilton, inglese"* e *"Alessandro Finnie, scozzese".*

62 Andrews, *Scottish Artists*, cit., p. 88.

63 Curzi, *Dal Paesaggio ideale*, cit., p. 93; P.R. Andrew, *Jacob More a Villa Borghese,* in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, 2003-2004), a cura di A. Campitelli, Milano 2003, pp. 95-97.

64 Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 763-764.

65 Ivi, pp. 715-716.

66 Ivi, p. 764.

67 Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 764.

Luigi Gallo

Alla ricerca del bello e del vero. Paesaggisti inglesi in Italia

Non posso fare a meno di riconoscere le emozioni nuove e straordinarie che provai nell'attraversare per la prima volta queste terre bellissime e pittoresche. Era come se ogni scena mi fosse già apparsa in sogno. Sembrava un paese incantato.
Thomas Jones, *Diario*

Il vasto movimento di scoperte e di aggiornamento dei saperi geografici, storici, antropologici che si sviluppa nel corso del XVIII secolo ha permesso alla scienza di allargare lo spazio e il tempo, svelando sempre più i segreti dell'universo vivente. Seguendo le direzioni delle nuove dottrine sperimentali, come la geologia, la mineralogia, la botanica comparata, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo – che avevano già affascinato Leonardo, Copernico, Galilei e Pascal – entrano nella poetica di filosofi, artisti e scrittori. La pittura di paesaggio e l'arte dei giardini ne furono inevitabilmente coinvolte anche sotto il profilo teorico: Alexander Pope come Horace Walpole, Denis Diderot come Salomon Gessner, Jean-Jacques Rousseau come Johann Wolfgang von Goethe vi cercarono le risposte all'inquietante ambivalenza di una natura percepita come straniera alle passioni umane, lontana e inaccessibile, eppure testimone unica dell'inesorabile corso della storia. L'universo vivente diviene una fonte inesauribile di piacere non solo ai sensi di chi la vive, ma anche agli occhi di chi la guarda. A metà strada fra l'approccio idealista della tradizione classicista e un nuovo pittoricismo intriso di riferimenti alla nascente estetica del Sublime, la pittura di paesaggio fra Settecento e Ottocento è il banco di prova della modernità[1]. Molto più che in passato, nel secolo dei Lumi, l'unico mezzo per tradurre l'ostinato mutismo dell'universo in linguaggio filosofico o in immagine artistica è l'osservazione meticolosa, lo studio dal vero, concepito come indagine scientifica del reale. Solo attraverso quest'esperienza empirica l'artista riusciva a tradurre la fenomenicità dello scorrere incessante del tempo in messaggio poetico, in immaginazione creativa. Se in Francia la pittura *sur le motif* è ampiamente documentata dal XVII secolo e costituisce parte integrante del percorso che, tramite François Desportes, Antoine Watteau, Claude-Joséph Vernet, Pierre-Henri de Valenciennes, solo per citare i più noti, porta al realismo di Camille Corot e della Scuola di Barbizon fino agli Impressionisti[2], in Gran Bretagna l'affermazione del genere si accompagna ad un ripensamento dell'eredità italianizzante e fiamminga e alla codificazione della tecnica *on the spot*[3].
Mai neutrale, l'arte del paesaggio esprime *in nuce* gli intenti civici e

la visione della natura della società che l'ha creata. In Inghilterra, che da secoli importava arte, lo sviluppo di un genere pittorico tecnicamente innovativo e legato allo sguardo individuale come il paesaggio, può essere letto, parallelamente al ritratto, come la nascita di un vero e proprio linguaggio artistico nazionale[4]. Nella Gran Bretagna del XVIII secolo, con i suoi estremi di ricchezza e povertà, la proprietà terriera era in gran parte detenuta da una ricca élite aristocratica, che custodiva anche i principi del gusto. Per tale committenza, l'unica arte del paesaggio concepibile era quella di Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Salvator Rosa, come si evince dai temi mitologici dei quadri che l'aristocrazia amava collezionare. Le opere di Francesco Zuccarelli, richiestissime dal mercato inglese, sono composizioni idealizzate, ambientate in un paese immaginario. Il successo dello stile arcadico del pittore toscano, attivo a Roma, Venezia e soprattutto a Londra, dove fu fra i fondatori della Royal Academy of Arts nel 1768, va attribuito al convincente rimando alla maniera di Lorrain, mediata da un inedito naturalismo che gli deriva dalla consuetudine di effettuare disegni dal vivo[5]. Le sue opere inglesi sono caratterizzate da grande immediatezza espressiva: scene dall'ampio taglio visivo costruite prevalentemente su piani paralleli. Tale concezione del paesaggio, con poche concessioni alle emergenze architettoniche, deve essere messa in relazione con la permanenza dell'artista in Inghilterra, dove si andava affermando la moda del giardino pittoresco; il suo stile altresì ha influenzato i maggiori pittori dell'epoca, come Joshua Reynolds, favorendo così la permanenza dell'eredità di Lorrain sino al XIX secolo.

1. Richard Wilson, *Roma vista da Villa Madama*, 1753, olio su tela, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

Per studiare i resti classici e lo scenario locale, molti ambiziosi pittori britannici hanno viaggiato in Italia, seguendo le tracce degli adepti del Grand Tour, quei nobili conoscitori che nel Bel Paese venivano a terminare la loro formazione culturale, incrementando il mercato dell'arte con i loro acquisti.

Fra i primi britannici ad affrancarsi tanto dai limiti topografici del genere, quanto dalla dipendenza dai maestri italiani è il gallese Richard Wilson[6]. Affermato ritrattista, ormai vicino ai quarant'anni, il pittore intraprende un lungo viaggio in Italia, dove rimane dal 1750 al 1757, che cambia radicalmente la sua carriera indirizzandolo verso la pittura di paesaggio. A Roma ha modo di entrare nella cerchia ristretta del cardinale Alessandro Albani, vivendo in prima persona lo straordinario impulso del nascente neoclassicismo. L'interesse

per il paesaggio predominante nella capitale pontificia è testimoniato nel rigoroso ritratto di Anton Raphael Mengs, dove il pittore inglese è rappresentato alle prese con una veduta del lago di Castel Gandolfo[7]. Fondamentale per Wilson è l'incontro con Claude-Joseph Vernet, il principale interprete del rinnovamento del genere in Francia, che lo incoraggia a intraprendere lo studio dal vero. Negli ultimi quattro anni del suo soggiorno italiano, Wilson si dedica a disegnare nella campagna romana, esplorando diversi soggetti, dai dettagli vegetali e minerali fino alle vedute convenzionali o idealizzate. L'attento lavoro di trascrizione della natura si traduce in un vasto *corpus* di disegni, per lo più a carboncino, che costituiscono la parte più importante della sua opera italiana. Con ogni probabilità, Wilson ha anche dipinto *d'après nature*, come gli consigliava Vernet e come provano alcune sue opere, quali la *Veduta di Roma da Villa Madama* (fig. 1), del 1753, e *Tempio di Minerva Medica a Roma* del 1754 (fig. 2) dove le figure investite dal maltempo mettono al riparo una tela e un cavalletto[8]. Addestrata a disegnare dal vero, la mano del pittore ha acquisito la capacità di riprodurre i luoghi e di catturare gli effetti di luce, mentre i pittoreschi gruppi di personaggi, posti in primo piano, introducono l'azione ed evocano il palpito della vita quotidiana. Nei suoi dipinti, che siano le composizioni italiane come la *Veduta di Roma da Monte Mario* del 1753[9], o gli ampi panorami inglesi eseguiti dopo il suo ritorno in patria, il paesaggista dà una descrizione dei luoghi al contempo sensibile e intellettuale, dispiegando mezzi tecnici e accorgimenti compositivi in grado di trasformare la realtà in un ideale.
Quanto lo studio dal vero, importato in Gran Bretagna da Wilson, sia fondamentale allo sviluppo del paesaggio inglese, è testimoniato dalla corposa produzione di diversi artisti che, durante i loro spostamenti, fecero largo uso sia della tecnica dell'olio su carta, sia

2. Richard Wilson, *Tempio di Minerva Medica a Roma*, 1754, matita e acquerello su carta, Yale, Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

3. Joseph Wright of Derby, *Veduta del Vesuvio da Posillipo*, c. 1788, olio su tavola, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

Pagina a fronte

4. John Robert Cozens, *Il lago di Nemi*, 1780-1783, acquerello e matita su carta, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

5. John Robert Cozens, *Il lago di Albano*, 1783-1785, acquerello e matita su carta, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

dell'acquerello. Il sentimento della natura e la pittura di paesaggio sono i temi che animano il dibattito estetico nazionale e la pittura *on the spot* rispecchia, come una cartina tornasole, i fermenti preromantici del sublime e del pittoresco. Le terre evocate sono la meta di artisti e aristocratici viaggiatori: i ghiacciai alpini, i grandi laghi e le ampie pianure del nord, le antiche rovine della civiltà latina, gli scorci campestri dei colli Albani, Roma, Napoli, le scoperte archeologiche campane, la fertile Sicilia, vengono immortalati dal genio di generazioni di pittori. Gli schizzi illustrano una natura indomita, irregolare, selvaggia, lontana dall'immobilità ideale del paradiso classico: una natura "emozionata"[10]. Si pensi alle spettacolari eruzioni del Vesuvio dipinte da Joseph Wright of Derby (fig. 3), che vide il cataclisma tellurico durante il suo viaggio in Italia fra il 1772 e il 1775, alle struggenti vedute con rovine di Francis Towne, a Roma nel 1780, e ancora ai dettagliati panorami urbani di John Warwick Smith, in Italia negli stessi anni. Ancora dobbiamo ricordare l'opera di Jacob More, che lavora a Roma dal suo arrivo nel 1771 alla morte nel 1793, producendo quadri di grande successo, come la catastrofica *Eruzione del Vesuvio e fine di Pompei* del 1780[11], e dedicandosi alla pittura dal vero; lo testimonia il suo *Autoritratto* del 1783 in cui si rappresenta elegantemente abbigliato mentre dipinge seduto nel bosco davanti alla grotta della Sibilla di Tivoli[12]. Negli anni Ottanta More collabora anche alla creazione del Giardino del Lago a Villa Borghese, senza dubbio la principale testimonianza dell'estetica del pittoresco nella capitale pontificia.
Due artisti, tuttavia, sintetizzano con chiarezza il rapporto fra il paesaggio italiano e la pittura inglese: John Robert Cozens e Thomas Jones, entrambi nella penisola tra il settimo e l'ottavo decennio del Settecento. Cozens intraprende due viaggi in Italia come di-

Pagina a fronte

6. Thomas Jones, *Veduta di Villa Medici*, c. 1776, olio e matita su carta, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

7. Thomas Jones, *L'acquedotto Claudio e il Colosseo*, 1778, acquerello e matita su carta, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon Collection.

segnatore al servizio di importanti conoscitori e collezionisti, Richard Payne Knight, fra il 1776 e il 1779, e William Beckford, fra il 1782 e il 1783[13]. Autore prolifico, Cozens esegue dal vero fino a nove schizzi al giorno, ripresi in seguito in atelier, che divengono la matrice di una lunga opera di trascrizione negli anni successivi al definitivo ritorno in Inghilterra (figg. 4-5). Di temperamento malinconico, l'artista riproduce il paesaggio in acquerelli intrisi di una bellezza misteriosa che rivelano le sue angosce sfociate nella pazzia alla fine dei suoi giorni: dalle altezze vertiginose delle Alpi alla bellezza immobile e assolata del Meridione, l'Italia entra nelle sue composizioni, restituendo l'immagine sempre più onirica di una terra che lo aveva conquistato. A sua volta Thomas Jones si reca nella penisola fra il 1775 al 1783, dopo averne interiorizzato i luoghi, come scrive nel suo diario: «Avevo copiato tanti studi che il grande Richard Wilson, il mio vecchio maestro, aveva disegnato in quella e in altre parti d'Italia che, in modo quasi impercettibile, il paesaggio italiano mi era diventato familiare. Mi ero insomma innamorato di quei panorami»[14]. Autore di composizioni classiciste ispirate a Lorrain, Jones si dedica allo studio dal vero nei suoi anni italiani, raggiungendo vertici qualitativi difficilmente immaginabili in precedenza. Nelle piccole opere, eseguite a olio su carta secondo la tradizione derivata da Vernet, l'artista si concentra nel rendere l'apparenza instabile, fuggitiva del reale tramite l'immediatezza della composizione e l'applicazione rapida, eppure giustissima, delle brillanti campiture di colore. L'estrema semplificazione prospettica, ridotta a una scacchiera di pieni e di vuoti, gli permette di raccontare la natura e i principi architettonici che la governano con la concisione di una pittura che traduce gli elementi del paesaggio in gradazioni luminose, tasselli cromatici di un mosaico universale. Realizzati come studi privati, i piccoli dipinti, pure apprezzati dai suoi contemporanei come Jacob Philipp Hackert e Giovanni Battista Lusieri, rimasero proprietà dell'artista che abbandona la carriera pittorica per mancanza di committenze dopo il rientro in Inghilterra. La riscoperta negli anni Settanta del Novecento dell'opera di Thomas Jones, nel più vasto campo degli studi sulla pittura *en plein air* fra Settecento e Ottocento, ha risarcito il sostanziale insuccesso della sua arte, assicurandogli un ruolo di grande importanza nella storia del paesaggio moderno. In particolare le vedute di Napoli, con i muri sbrecciati, calcinati dal sole, le luride finestre cui sono stesi dei panni, i cieli tersi traversati da nuvole sfilacciate, le emergenze monumentali appena suggerite sullo sfondo e la totale assenza di elementi narrativi, s'impongono come uno dei massimi raggiungimenti della pittura del Settecento (figg. 6-7). Sono opere di rara sensibilità, lontane dalle esigenze della composizione classica, che permettono a Thomas Jones di rappresentare con estrema libertà quelle che lui stesso chiama «emozioni nuove e straordinarie». In Italia, patria dell'arte che via via perdeva la sua centralità a discapito di nuovi centri di produzione culturale, quali l'Inghilterra appunto o la Francia, Jones afferma con forza il va-

lore soggettivo della pittura: «Era come se ogni scena mi fosse già apparsa in sogno».
Alla fine del XVIII secolo, la sfida del paesaggio non risiedeva più nel metodo per rappresentare la natura, ormai acquisito grazie a una solida tradizione di precetti e progressi tecnici che a noi contemporanei possono sembrare le primizie della fotografia[15], ma in una riflessione profonda su quanto ci circonda e su come lo percepiamo. Lo testimonia l'evocazione dell'Italia nell'opera titanica di Joseph Mallord William Turner, interprete principale del paesaggio romantico inglese: non più un rimando alla realtà topografica, ma il sublime ricordo di un paese incantato[16].

Note

1 *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, atti del convegno (Paris, 18-23 gennaio 1990) a cura di C. Legrand, J.-F. Méjanès, Paris 1994; *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*, catalogo della mostra (Washington, 1996) a cura di P. Conisbee, S. Faunce, J. Strik, P. Galassi, New Haven-London 1996; *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogo della mostra (Paris-Mantova, 2001) a cura di A. Ottani Cavina, Milano-Paris 2001.

2 L. Gallo, *Entre idéal et vérité: théorie et pratique du paysage jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,* in *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien*, Roma 2017, pp. 105-162.

3 V. Curzi, *Dal paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, 2014) a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 89-100.

4 *Ibidem,* in particolare i saggi di I. Miarelli Mariani, *Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo. Da Shaftesbury a Hogarth*, pp. 25-32; C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, pp. 33-44; B. Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento: teoria e pratica,* pp. 47-56.

5 F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994.

6 *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, catalogo della mostra (New Haven-Cardiff, 2014) a cura di R. Simon, M. Postle, New Haven 2014.

7 Cardiff, National Museum of Wales.

8 New Haven, Yale Centre for British Art.

9 Ottawa, National Gallery of Canada.

10 R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo 1984; *Romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra (Trento, 1993) a cura di G. Briganti, Milano 1993.

11 Edinburgh, National Gallery of Scotland.

12 Firenze, Galleria degli Uffizi.

13 *Alexander and John Robert Cozens: the Poetry of Landscape*, catalogo della mostra (London-Toronto, 1986-1987) a cura di K. Sloan, New Haven 1986; V. Curzi, biografie e relative schede in, *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., p. 258.

14 *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2003, p. 209. Sull'artista cfr. *Thomas Jones (1742–1803) An Artist Rediscovered*, catalogo della mostra (Cardiff-Manchester-London, 2003-2004) a cura di A. Sumner, G. Smith, C. Riopelle, New Haven 2003.

15 *Before Photography, Painting and Invention of Photography*, catalogo della mostra (New York, 1981) a cura di P. Galassi, New York 1981.

16 *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, 2008) a cura di J. Hamilton, Ferrara 2008.

Adriano Aymonino

Il modello romano e lo sviluppo dell'accademia londinese: il sistema didattico della Society of Arts 1758-1767

La Gran Bretagna fu una delle ultime nazioni europee a sviluppare un sistema teoretico e pedagogico per l'insegnamento delle arti. La fondazione della Royal Academy of Arts a Londra si ebbe solamente nel 1768 – dopo Stoccolma (1735), Madrid (1752), Copenhagen (1754) e San Pietroburgo (1757) – e fu frutto di un lungo e complesso dibattito che coinvolse artisti, committenti e istituzioni per circa un secolo. La lenta marcia verso la creazione di un moderno sistema per le arti si mise in moto solamente dopo la *Glorious Revolution* del 1688. Fino ad allora diversi fattori, tra cui la disapprovazione di larghe fascie della società protestante nei confronti di opera d'arte percepite come cattoliche e pagane, avevano impedito uno sviluppo delle arti visive al di fuori del ristretto circolo della corte. Non vi era una consolidata scuola pittorica nazionale, gli artisti erano vincolati alle regole della gilda dei *Painter Stainers' Company*, era illegale importare opere d'arte a scopo commerciale e non vi era un vero e proprio mercato per l'arte[1]. La nuova classe dirigente "Whig" uscita dalla *Glorious Revolution* trasformò radicalmente l'atteggiamento nazionale verso le arti visive. Identificatisi con la classe senatoriale augustea, i nuovi mecenati abbracciarono il classicismo, definito come *Rule of Taste*, e nel corso del Settecento decine di migliaia di opere d'arte importate dal Continente invasero le *country houses* e i palazzi urbani delle élite. Nella seconda metà del secolo la Gran Bretagna, e l'Inghilterra in particolare, svilupparono inoltre una scuola pittorica nazionale, si assistette alla fondazione di un'accademia reale, e Londra si definì via via come capitale internazionale del mercato d'arte, sostituendosi ad Anversa, Amsterdam, Parigi e Roma[2]. Nella prima metà del secolo si creò dunque una situazione paradossale in Inghilterra per quanto riguarda la formazione dei giovani artisti: da un lato la cultura visiva dei *connoisseurs* venne radicalmente trasformata dall'arrivo di migliaia di "Old Masters" e opere d'arte; dall'altro queste opere rimasero praticamente invisibili agli occhi degli artisti, in quanto destinate nella maggior parte dei casi alle *country houses* o ai palazzi urbani di un'élite sostanzialmente disinteressata alla scuola pittorica nazionale, e dunque

alla formazione di nuovi talenti locali[3]. La *Rule of Taste* imponeva a grandi e piccoli committenti e collezionisti un gusto classicista d'importazione[4], mentre lo sviluppo di una tradizione autoctona di pittura di storia era guardato con scetticismo, in quanto la scuola inglese era considerata sostanzialmente legata alla ritrattistica.
Allo stesso tempo la Corona si dimostrò in gran parte disinteressata alle arti visive fino all'incoronazione di Giorgio III nel 1760. Vari tentativi falliti di stabilire un'accademia reale sul modello parigino si accompagnarono dunque alla proliferazione di accademie private gestite da artisti con lo scopo di formare le giovani leve "dal basso". Dalla fondazione dei Virtuosi of St Luke nel 1689, alla Second St Martin's Lane Academy aperta da Hogarth nel 1735, la maggior parte di queste istituzioni si concentrò soprattutto sullo studio del modello vivente, mentre l'acquisizione dei rudimenti del disegno fu affidata soprattutto agli atelier degli artisti[5].
Diversi studi hanno sottolineato come l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture costituì un modello per molte di queste proto-accademie inglesi, con la notevole eccezione del marcato antigallicanesimo di Hogarth, sempre avverso alla gerarchia e al formalismo propri dell'accademia parigina[6]. Il modello francese, con un curriculum strutturato, che prevedeva un sistema rigoroso di selezione e istruzione, costituiva un riferimento inevitabile per un sistema educativo ancora in formazione, come quello britannico. Tuttavia gli artisti operanti a Londra, sia che fossero Inglesi, Scozzesi, Irlandesi o Gallesi, erano molto più avvezzi al sistema accademico romano. Roma, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del secolo, costituì per molti di loro una tappa obbligata nel processo di formazione artistica: quattordici dei trentasette membri fondatori delle futura Royal Academy vi avevano ad esempio passato un periodo di studio piu' o meno lungo[7], e nelle decadi centrali del Settecento la stragrande maggioranza di artisti e architetti scozzesi elesse la città papale a propria accademia (si registrano più di cinquanta presenze tra il 1730 e il 1780)[8]. In mancanza di un corrispettivo del *Prix de Rome* elargito dall'accademia parigina, spesso il soggiorno romano degli artisti britannici fu finanziato da mecenati privati, quasi sempre aristocratici.
Gli anni Cinquanta furono un decennio cruciale nel rapporto tra la cultura britannica e quella romana dal punto di vista della formazione di un gusto accademico condiviso. Basti pensare che figure chiave per lo sviluppo dell'arte e dell'architettura britanniche come Joshua Reynolds, Allan Ramsay, Richard Wilson, Joseph Wilton, William Chambers e Robert Adam, risiedettero a Roma per periodi più o meno lunghi, mentre tra loro solamente Wilton e Chambers trascorsero periodi simili di formazione a Parigi. Il mondo accademico che trovavano era un mondo ricchissimo e in profondo fermento, in cui artisti di diverse età potevano apprendere o specializzarsi nell'arte del disegno a seconda della loro diversa formazione[9]. Botteghe di artisti provvedevano spesso alla formazione di base: nel corso del secolo Henry Trench e William Kent studiarono con

1. Pietro Antonio Pazzi, da Giovanni Domenico Campiglia, *Studenti al Museo Capitolino*, in Giovanni Gaetano Bottari, *Musei Capitolini*, vol. 3, Roma, 1755, p. 1.

Giuseppe Bartolomeo Chiari, Allan Ramsay con Francesco Ferdinandi Imperiali, John Parker con Marco Benefial e Gavin Hamilton con Agostino Masucci, ad esempio. Le politiche culturali di Clemente XII (r. 1730-1740) e Benedetto XIV (r. 1740-1758) sostennero inoltre la formazione di un sistema didattico, centrato sulla pittura di storia, che ruotava intorno all'Accademia di San Luca e che si strutturò in forma definitiva solamente negli anni Cinquanta. Dal 1734, con l'apertura del Museo Capitolino «per promuovere la magnificenza, e splendore di Roma appresso le nazioni straniere» e per garantire l'«avanzamento della Gioventù studiosa delle arti liberali»[10], gli artisti poterono per la prima volta esercitare il disegno dall'Antico in un luogo pubblico, ricchissimo di modelli scultorei canonici e di ben più facile accesso rispetto al Cortile del Belvedere, o alle collezioni private come Palazzo Farnese o il Casino Borghese (fig. 1)[11]. Le sale del Museo si trasformarono in una vera e propria "scuola dell'antico", affiancandosi così alla vasta collezione di calchi dell'Académie de France à Rome che era stata riallestita e rinnovata sotto la direzione di Nicolas Vleughels tra il 1725 e il 1737, contribuendo così decisamente a ribadire l'importanza della copia dall'Antico tra i giovani artisti di mezza Europa[12].

Se dal 1748 al disegno dall'antico venne affiancata la copia dai grandi pittori del passato – con l'apertura della Pinacoteca Capitolina sotto la direzione dell'Accademia di San Luca – fu con la fondazione della Scuola del Nudo in Campidoglio nel 1754 che il sistema si completò dal punto di vista didattico[13]. Voluta da Benedetto XIV, diretta dall'Accademia di San Luca e ospitata nel Palazzo dei Conservatori in una vasta aula disegnata da Giovanni Paolo Pannini,

2. Nathaniel Dance, *Accademia maschile*, dicembre 1759, matita nera e gessetto, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

la Scuola era pubblica, gratuita e aperta ad artisti di tutte le nazionalità per la copia dal modello vivente[14]. Professori del disegno, tra cui Pietro Bracci, Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Giovanni Paolo Pannini e Filippo della Valle si alternavano ogni mese, durante il termine estivo e quello autunnale, alla conclusione dei quali concorsi interni premiavano gli studenti più capaci con medaglie di varia natura[15]. Alla metà degli anni Cinquanta il sistema romano rappresentava dunque un'opportunità unica per i giovani artisti europei. Gli artisti britannici, che prima erano soliti frequentare l'Académie de France a Palazzo Mancini per la copia dal nudo, si riversarono sul Campidoglio fino al 1769, quando la loro presenza declinò drasticamente vista la fondazione della Royal Academy di Londra, capace di offrire una formazione simile in patria (fig. 2)[16]. La Foulis Academy di Glasgow iniziò inoltre a inviare studenti a Roma dal momento della sua fondazione nel 1754[17], e artisti di diverse nazionalità, fra cui soprattutto gli Spagnoli, affollarono sempre più le sale della Scuola

DELLE LODI
DELLE
BELLE ARTI
ORAZIONE
E COMPONIMENTI POETICI
IL SIGNOR PLACIDO COSTANZI
L' ANNO MDCCLVIII
ALLA SANTITA' DI N. SIGNORE
CLEMENTE XIII.
IN ROMA MDCCLVIII
CON LICENZA DE' SUPERIORI
02266

3. *Delle lodi delle belle arti: orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insigne accademia del disegno di S. Luca...*, Roma, 1758, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In basso

4. Nicola Monti, *Copia del* Gladiatore morente *in Campidoglio*, 1758, matita nera, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

del Nudo e del Museo Capitolino, mentre la loro presenza all'Académie de France à Rome iniziò a scemare[18]. Coronamento di questo "sistema delle arti" e della riforma della didattica dell'Accademia di San Luca fu la regolarizzazione dei Concorsi Clementini a partire dal giubileo del 1750. Fondati da Clemente XI nel 1702 e indetti annualmente nei primi dieci anni di vita, durante la prima metà del secolo i Concorsi erano tuttavia diventati sempre più saltuari a causa delle difficoltà economiche e della generale crisi dell'accademia romana. Divisi in premi per il disegno architettonico, quello di figura e per il modello scultoreo, ogni categoria era a sua volta suddivisa in tre classi di difficoltà decrescente. Nel caso del disegno di figura la prima classe era dedicata a una complessa composizione tratta da Tito Livio o dalla Bibbia, e la terza era assegnata alla copia dall'antico, affiancata dalla copia dal nudo *ex tempore*[19]. Avvenimenti attesissimi della vita culturale romana, le premiazioni si svolgevano in gran pompa nel Palazzo Senatorio sul colle Capitolino e radunavano cardinali, nobiltà, poeti dell'Arcadia, accademici e artisti, con "straordinario concorso di gente forestiera e cittadina", come riportato dal libello celebrativo del concorso del 1758 (fig. 3)[20]. A partire dal 1750, i Concorsi si tennero ogni quattro anni fino alla fine del secolo e dal 1754 furono legati indissolubilmente al sistema accademico del Campidoglio, con la terza classe del disegno di figura regolarmente dedicata a sculture capitoline nei concorsi del 1754, 1758, 1762 e la prova *ex tempore* eseguita alla Scuola del Nudo (fig. 4)[21]. William Kent, John Taylor, Joseph Wilton, Joseph Nollekens e Richard Westmacott ricevettero premi in diverse categorie e classi nel corso del Settecento[22].

Dalla metà degli anni Cinquanta il Campidoglio si strutturò dunque come vera e propria "Scuola del Disegno" gestita dall'Accademia di San Luca, costituendo una novità assoluta nel panorama europeo in termini di associazione tra accademia e museo, e di accessibilità per i giovani studenti[23]. La vera novità stava soprattutto nella istituzionalizzazione e nella premiazione della copia dall'Antico e della copia dal nudo, processo che consentì così ad artisti alle prime armi un prestigioso riconoscimento pubblico inconcepibile in altri contesti accademici europei. San Luca rivendicava così il primato nella formazione artistica e nell'insegnamento delle arti del disegno, affiancandosi all'Académie de France à Rome nel fare di Roma l'accademia d'Europa, dove artisti di ogni nazionalità e inclinazione potevano confrontarsi in un ambiente aperto e cosmopolita. Nonostante le riforme promosse dai *Surintendants des Bâtiments du Roi* Le Normant de Tournehem e Marigny, a metà secolo la didattica all'Académie Royale di Parigi non appariva altrettanto finalizzata alla pittura di storia[24]. Inoltre l'insegnamento, e in particolare l'École du modèle, era poco aperto alla partecipazione di artisti stranieri e non prevedeva un sistema di premiazione pubblica nelle categorie del disegno dall'antico e dal modello vivente[25].

Non è un caso che esattamente negli stessi anni si strutturasse per la prima volta a Londra un coerente sistema didattico, simile al modello romano e ugualmente basato sulla formazione e la premiazione di giovani talenti che si erano distinti nell'arte del disegno – un sistema ideato e amministrato in gran parte da figure recentemente tornate in patria dal loro soggiorno romano.[26] Organizzato dal basso grazie all'iniziativa e al mecenatismo privati, questo sistema non poteva essere più diverso rispetto alla centralizzazione e all'istituzionalizzazione dell'accademia parigina, presentandosi come tipica espressione dell'atteggiamento empirico della società anglosassone nei confronti della promozione culturale[27]. In questo senso si distinse anche dal modello romano, legato in gran parte alle iniziative papali e gestito dall'Accademia di San Luca.
È significativo che la strutturazione dell'accademia londinese si inserisse in quegli anni all'interno di una rete di iniziative tese alla creazione di un sistema istituzionale per le arti. Tra le varie si possono citare le esibizioni di pittura organizzate ai Vauxall Gardens e al Foundling Hospital a partire dagli anni Quaranta, la fondazione del British Museum nel 1753 (aperto al pubblico nel 1759), e l'uscita della prima storia dell'arte nazionale, gli *Anecdotes on Painting*, pubblicati da Horace Walpole a partire dal 1762 sulla base dei *notebooks* dell'incisore e antiquario George Vertue[28].
Il curriculum londinese fu elaborato intorno alla Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (abbreviata in Society of Arts) nel 1754, ma raggiunse forma definitiva solamente nel 1758 e dunque è da questa data che bisogna partire per comprendere la natura complessiva e le diverse componenti dell'insegnamento. La didattica iniziava dalla formazione di base. I giovanissimi venivano educati nei rudimenti del disegno nella

5. John Hamilton Mortimer, *Autoritratto con Joseph Wilton alla Duke of Richmond's Academy*, c. 1760-1765, olio su tela, London, Royal Academy of Arts.

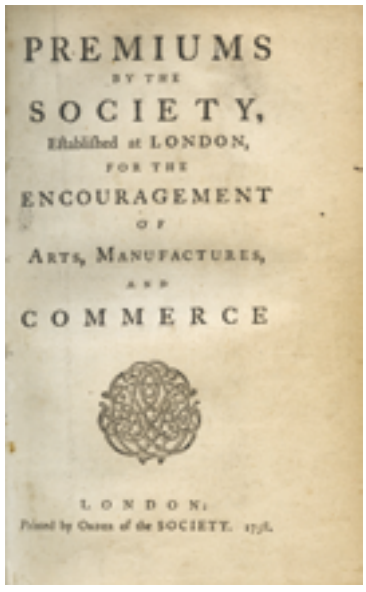
Drawing School fondata nel 1753 da William Shipley, figura poliedrica di maestro di disegno, inventore e filantropo[29]. La Shipley's Academy era intesa in un'ottica di riforma sociale e aperta ai giovani di entrambi i sessi – in parallelo o a completamento della tradizionale formazione negli studi degli artisti – e in vista di una carriera nelle manifatture, così come nelle arti figurative. Il curriculum continuava poi, previa raccomandazione, nella Duke of Richmond's Gallery, una collezione di calchi delle più celebri statue antiche presenti nei palazzi romani e fiorentini allestita nel 1758 (fig. 5)[30]. Su trentaquattro calchi di busti e statue a tutto tondo, nove provenivano da prototipi del Museo Capitolino. La Gallery era gratuita e aperta a tutti i giovani di età superiore ai dodici anni con l'apposito intento di formarli sulla copia dall'antico, cosicchè sviluppassero «an early taste and idea of beauty and proportion»[31]. Patrocinata dal terzo duca di Richmond, allestita in un interno progettato da William Chambers, organizzata dallo scultore Joseph Wilton, e da lui diretta con il pittore Giovanni Battista Cipriani, la Gallery si trovava a breve distanza dalla Shipley Academy e venne concepita fin dall'inizio come parte integrante del nuovo sistema educativo[32].

6. Johann Zoffany, *La classe del nudo alla Second St Martin's Lane Academy*, 1761-1762, olio su tela, London, Royal Academy of Arts.

Anche se la copia dall'antico a Londra era già una pratica diffusa in accademie e scuole, la Gallery costituì un'assoluta novità in Inghilterra per la cospicua raccolta di calchi allestita in funzione della didattica. La gratuità dell'insegnamento e la promessa assegnazione di medaglie interne per i disegni e i rilievi più meritevoli, mai mantenuta dal duca, ricalcavano da vicino le pratiche della Scuola del Nudo capitolina e in particolare della terza classe di premi dei Concorsi Clementini. Dalla studio del nudo "ideale" alla Duke of Richmond's Gallery, gli studenti più meritevoli passavano poi allo studio del corpo "reale" nella Second St Martin's Lane Academy, dove sessioni di studio del modello vivente venivano tenute regolarmente (fig. 6)[33].

La progressione dai fondamenti del disegno nella Shipley Academy, al complesso studio del nudo nella Duke of Richmond's Gallery e nella St Martin's Lane Academy era diretta e ruotava intorno alla Society of Arts, fondata nel 1754 da William Shipley in concomitanza all'apertura della sua scuola di disegno[34]. Tipico prodotto dell'illuminismo britannico di metà Settecento, la Society of Arts era stata modellata su precedenti simili a Dublino ed Edinburgo con lo scopo originario di promuovere la produzione nazionale nel settore delle manifatture, dell'agricoltura e dell'industria grazie a una serie di premi elargiti a scadenza annuale. Nel corso degli anni tuttavia l'accento si spostò sempre di più sulla promozione delle "polite arts", le arti figurative, e in particular modo del disegno[35]: a partire dal 1758 la Society of Arts iniziò a pubblicare i bandi dei premi (fig. 7), e a dividerli in varie classi di disegno a seconda dell'età dei partecipanti (tra i dodici e i ventiquattro anni). Nello stesso anno furono inoltre introdotte specifiche categorie di premi – le più remunerative per il disegno dal modello vivente nella Second St. Mar-

7. *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London, 1758, London, Royal Society of Arts.


PREMIUMS
BY THE
SOCIETY,
Eſtabliſhed at LONDON,
FOR THE
ENCOURAGEMENT
OF
ARTS, MANUFACTURES,
AND
COMMERCE
LONDON:
Printed by Order of the SOCIETY. 1758.

tin's Lane Academy e per il disegno dall'Antico nella Duke of Richmond's Gallery – categorie che corrispondevano sostanzialmente alla terza classe dei Concorsi Clementini[36]. Come l'Accademia di San Luca, la Society of Arts tratteneva i disegni dall'Antico o dal modello vivente premiati: vari sopravvivono ancora oggi negli archivi di quella che ora è la Royal Society of Arts (figg. 8-9)[37]. Altre categorie introdotte via via inclusero anche "Models in Clay and Wax" (1758 – con uno dei premi sempre riservato alla copia di un modello nella Duke of Richmond's Gallery) e "Basso Relievo" (1760) – simili alle categorie del modello scultoreo dei Concorsi Clementini – ma anche "Engravings", "Etchings", "Mezzotintos", "Painting", "Casting in Bronze" (tutti introdotti nel 1759), "Statues in Marble'"(1760), e varie altre categorie minori[38]. Dal 1759 la Society of Arts iniziò anche a organizzare esposizioni pubbliche delle opere d'arte premiate, similmente ai Concorsi Clementini, e nel 1760 accettò di ospitare la prima mostra annuale organizzata dalla Second St Martin's Lane Academy, un'iniziativa invece ispirata con ogni probabilità all'esempio dei Salons parigini. La collaborazione tra le due istituzioni fallì già l'anno seguente, a causa del rifiuto della Society of Arts di far pagare il biglietto d'ingresso[39].

Dal 1758 la Society of Arts si strutturò dunque come vera e propria accademia, dirigendo la collaborazione tra le varie istituzioni artistiche al fine di offire un sistema pedagogico unitario. Con la sua attenzione alla premiazione pubblica del disegno dall'antico e di quello dal nudo, la Society of Arts ricalcava dunque le orme dell'Accademia di San Luca nell'amministrazione del Museo Capitolino, della Scuola del Nudo e dei Concorsi Clementini. Rispetto al sistema romano, la vocazione della Society of Arts era tuttavia più filantropica e focalizzata sulla formazione dei giovanissimi di entrambi i sessi, chiaramente percepita come essenziale per lo sviluppo di un mondo artistico e manifatturiero ancora in evoluzione. Per questo motivo i premi più ambiti erano riservati al disegno dal nudo e dall'antico, piuttosto che alle più complesse composizioni di storia, premiate a Roma nelle prime due classi dei Concorsi. Molti giovani allievi della Shipley Academy, considerata alla fine degli anni Cinquanta "the first in London" per l'insegnamento del disegno[40], vennero non a caso premiati in seguito dalla Society of Arts[41]. Esempi di artisti che passarono attraverso tutte le tappe del percorso accademico includono tra gli altri Richard Cosway, John Hamilton Mortimer, John Alexander Gresse, William Pars e Thomas Jones[42]. Il completamento del curriculum era inoltre probabilmente inteso come propedeutico al viaggio di studio a Roma: Matthew William Peters[43], e Joseph Nollekens[44], ad esempio, dopo aver ottenuto premi alla Society of Arts tra il 1759 e il 1762 (fig. 8), dal 1762 si spostarono a Roma dove frequentarono la Scuola del Nudo. Nollekens vinse inoltre il terzo e il primo della Scuola del Nudo rispettivamente nel 1763 e nel 1765[45], e nel 1768 il primo premio per la scultura al Concorso Balestra, istuito quello stesso anno[46].

Che il sistema accademico messo in piedi dalla Society of Arts fosse

8. Joseph Nollekens, *Copia del* Fauno con capretto *della Duke of Richmond's Gallery*, c. 1759, sanguigna, London, Royal Society of Arts.

inteso come organismo unitario, è dimostrato anche dalla prossimità delle varie sedi, distribuite intorno allo Strand e a pochi minuti di distanza l'una dall'altra, aspetto spesso trascurato dagli studi. La Shipley Academy e la Society of Arts divisero la sede tra il 1755 e il 1756 in Craig's Court, subito a sud di Charing Cross, e poi in varie sedi successive sullo Strand[47]. La Second St Martin's Lane Academy si trovava sull'omonima via, in Peter's Court, a poca distanza dallo Strand. La Duke of Richmond's Gallery, poco più lontana, era invece a Whitehall, nella casa urbana del terzo duca. Gli studenti dunque potevano facilmente "circolare" all'interno di un sistema educativo di facile accessibilità, simile alla prossimità dei luoghi di studio offerta dal Museo Capitolino. In questo contesto va menzionata un'ulteriore iniziativa. Tra il 1753 e il 1757, Sir Hugh Smithson, secondo conte e futuro primo duca di Northumberland, costruì

9. David Martens, *Accademia maschile alla Second St Martin's Lane Academy*, 1759, matita nera e gessetto, London, Royal Society of Arts.

un'enorme Gallery per la sua casa urbana sullo Strand, Northumberland House. Tramite l'intercessione di Horace Mann a Firenze e del cardinal Albani a Roma, Smithson commissionò ai più celebri pittori di storia operanti a Roma a quella data una serie di repliche in scala di opere considerate canoniche dal mondo accademico romano e utilizzate in ogni percorso pedagogico: la *Scuola di Atene* e gli affreschi della Farnesina di Raffaello, l'*Aurora* di Guido Reni, e il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Annibale Carracci[48]. L'esecuzione delle copie, la più costosa e complessa operazione in tal senso di tutto il Settecento, fu affidata rispettivamente ad Anthon Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Agostino Masucci e Placido Costanzi, tutti maestri che gestivano botteghe aperte ai giovani artisti e tutti direttori della Scuola del Nudo in Campidoglio in quegli stessi anni[49]. La Gallery, con le copie che coprivano quasi tutta l'estensione delle

pareti, fu inaugurata nel 1757 e con ogni probabilità veniva aperta regolarmente ai giovani studenti per l'esercizio della copia degli *Old Masters*, con funzione simile a quella svolta dalla Pinacoteca Capitolina nel sistema accademico romano[50]. Smithson era infatti un fervente sostenitore della Society of Arts (ne divenne membro nel 1757) e la sua galleria fu probabilmente concepita in concomitanza con quella del duca di Richmond, inaugurata nelle vicinanze a pochi mesi di distanza. La Gallery di Northumberland House confinava inoltre con Craig's Court, dove si trovavano la prima sede della Shipley Academy e della Society of Arts, mentre le sedi successive delle due istituzioni erano ubicate a pochi passi di distanza sullo Strand.

Chi fu dunque responsabile della strutturazione in senso continentale del sistema accademico londinese? Certamente William Shipley, vero promotore della Society of Arts: a lui si deve infatti la predominanza assegnata al disegno all'interno del sistema educativo, inteso tuttavia soprattutto a fini di formazione professionale nelle manifatture e nell'industria. Altre figure spostarono in seguito l'accento sulle "polite arts" e sul disegno della figura umana. Tra esse, William Chambers, Joseph Wilton e Giovanni Battista Cipriani, rispettivamente un architetto, uno scultore e un pittore – rappresentanti ideali delle tre arti del disegno, le tre "arti sorelle" – svolsero sicuramente un ruolo preponderante. Dopo aver trascorso periodi più o meno lunghi a Firenze e a Roma, dove Wilton vinse il secondo premio nella prima classe di scultura del Concorso Clementino del 1750[51], i tre tornarono insieme a Londra nel 1755[52]. Nonostante sia Chambers sia Wilton avessero trascorso periodi di formazione anche all'accademia parigina, fu certamente l'esperienza romana, più lunga nel tempo, a stimolare in loro e in Cipriani l'ambizione di importare lo studio dell'antico e della pittura di storia nell'ambiente accademico londinese[53]. In tal senso è a loro che si deve sicuramente l'ideazione della Duke of Richmond's Gallery, intesa fin da subito come parte integrante di un sistema accademico riformato. I tre furono infatti anche membri della Society of Arts (Wilton e Chambers dal 1757, Cipriani dal 1759), come pure il duca di Richmond (dal 1758, e vice-presidente dal 1761 al 1803). Wilton e Cipriani furono inoltre coinvolti nella supervisione dei premi indetti dalla Society of Arts per il disegno dall'Antico, mentre Chambers, architetto ufficiale della Society, nel 1759 ne disegnò la nuova sede in Denmark Court sullo Strand[54]. Cipriani fu inoltre membro della Second St Martin's Lane Academy dal 1754[55]. Altri artisti coinvolti con ogni probabilità in tale programma di riforma furono Allan Ramsay e Joshua Reynolds. Ramsay, a Roma tra il 1736 e il 1738 e tra il 1754 e il 1757, aveva frequentato sia l'Académie de France à Rome che la Scuola del Nudo[56]. Già membro della Second St Martin's Lane Academy, nel 1757 egli assunse un ruolo operativo anche all'interno della Society of Arts, facendo parte di diversi comitati – tra cui il Drawing Committee responsabile dell'assegnazione dei premi di disegno. Inoltre Ramsay stabilì il regolamento della prova

10. Joseph Wilton, *Thomas Hollis*, c. 1758-1762, marmo bianco, London, National Portrait Gallery.

di copia dal nudo da osservare durante i concorsi della Society of Arts[57]. Reynolds, a Roma tra il 1750 e 1752, divenne membro della Society nel 1757, entrando a far parte di vari Drawing Committees[58].

Tuttavia la figura fondamentale dal punto di vista della promozione delle *polite arts* all'interno della Society of Arts fu certamente Thomas Hollis, propagandista politico repubblicano, strenuo difensore delle libertà civili e religiose tutelate dal sistema politico inglese, e sostenitore del ruolo civico e riformatore delle arti visive[59]. Hollis, rientrato da Roma nel 1753, si iscrisse alla Society of Arts nel 1756 e divenne allo stesso tempo assiduo mecenate e promotore di Chambers, Wilton e Cipriani, probabilmente incontrati in Italia (fig. 10)[60]. Tra il 1757 e il 1762 Hollis determinò la politica artistica della Society of Arts, assumendo di fatto la presidenza del Committee on Polite Arts e partecipando spesso al Drawing Committee per la scelta dei premi[61]. Hollis era convinto della necessità di sostenere le arti figurative, e in particolare la pittura di storia, come efficace strumento di promozione dell'idea di *English liberty*, soprattutto nel contesto della Guerra dei Sette Anni (1756-1763), in cui sempre più si faceva sentire il bisogno di un'arte che potesse celebrare i valori e le vittorie della Gran Bretagna[62].

In questo contesto va letto lo sforzo organizzativo in senso accademico delle figure legate alla Society of Arts a partire dal 1758. I vari tentativi falliti di organizzare un'accademia reale che si succedettero nel 1749 e nel 1755, e la consapevolezza che la Second St.Martin's Lane Academy non promuovesse ufficialmente la pittura di storia a causa dell'ostilità di Hogarth verso modelli pedagogici continentali, spinsero artisti e riformatori verso la creazione di un sistema che potesse supplire a queste mancanze. Chambers, Wilton, Reynolds, Ramsay e Wilson, membri del Committee on Polite Arts della Society of Arts nel 1759, non a caso avevano tutti sottoscritto il documento per la fondazione di un'accademia reale nel 1755[63]. Il fallimento della English Academy a Roma (1752-1755) – fondata da Lord Charlemont sul modello dell'Académie de France à Rome – certamente contribuì ulteriormente a far sentire la necessità di una formazione artistica di base in patria[64]. Infine, la rivalità con la Francia, esasperata in quegli anni dalla guerra ed espressa dalla Anti-Gallican Society per la promozione delle manifatture nazionali, probabilmente contribuì non poco a focalizzare l'attenzione sull'ambiente accademico romano, piuttosto che su quello parigino[65].

La battaglia che si combattè nella seconda metà degli anni Cinquanta a Londra fu dunque tra due concezioni rivali della didattica artistica. La prima privilegiava lo studio empirico della figura umana tramite il disegno dal nudo, sostenuta essenzialmente da Hogarth

in funzione di una moderna pittura di genere. La seconda si basava invece sullo studio delle proporzioni, l'idealizzazione del corpo e la scelta di soggetti eroici, ed era supportata in funzione patriottica dai vari protagonisti discussi finora[66]. Non a caso, i premi per la classe di *History Painting* istituiti dalla Society of Arts a partire dal 1759, vennero limitati inizialmente ai soggetti di storia inglese (poi allargati a quella britannica e irlandese), con funzione simile al ruolo celebrativo che soggetti tratti da Titio Livio e dalla Bibbia avevano nel particolare contesto romano dei Concorsi Clementini[67]. È significativo inoltre che Hogarth, dal 1755 membro della Society of Arts e parte di vari *Committees*, interruppe la sua sottoscrizione nel 1758 perchè contrario al sistema dei premi, all'istituzione di un premio dedicato alla *History Painting*, e a un curriculum ormai strutturato sostanzialmente secondo i principi delle accademie continentali[68]. Ostile soprattutto alla "foolish parade of the French academy", nel 1763 egli si scagliava inoltre contro la tradizione del viaggio a Roma, intesa come una «errant farce... more likely to confound a true genious than to improve him»[69].

A quella data tuttavia la Society of Arts si era consolidata e poteva vantare la partecipazione dei settori più illuminati della nobiltà e di quasi tutte le personalità di rilievo della Londra di metà Settecento, dal Dr. Johnson, a David Garrick, Robert Adam, Lawrence Sterne, Edward Gibbon, James Boswell, Horace Walpole e inoltre Benjamin Franklin[70]. Il sistema formativo stabilito dalla Society a partire dal 1758 veniva inoltre ormai riconosciuto sia in patria sia all'estero come vera e propria accademia d'arte. Horace Walpole, nella prefazione dei suoi *Anecdotes on Painting* del 1762 promuoveva il "national and extensive plan" della Society of Arts come fondamentale per lo sviluppo delle arti nazionali[71]; mentre Francesco Algarotti, nel suo *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* del 1763, celebrava la recente fondazione dell' "Accademia Inglese", e l'impegno organizzativo di Thomas Hollis, cui il saggio era dedicato[72]. Perfino Winckelmann, spesso critico verso l'Inghilterra, guardava con ammirazione alla Society of Arts, promotrice a suo avviso di un nuovo ed inedito entusiasmo patriottico per le arti visive[73]. Tuttavia, paradossalmente, proprio negli stessi anni il sistema didattico iniziò lentamente a disintegrarsi, per poi collassare nel 1768 con la fondazione della Royal Academy. Nel 1761 Wilton e Cipriani si dimisero dalla direzione della Duke of Richmond's Gallery e in seguito, insieme a Chambers, ruppero con la Society of Arts a causa del rifiuto della Society di far pagare l'ingresso alla mostra annuale, frattura che portò alla fondazione della rivale Society of Artists of Great Britain[74]. Sempre nel 1761, Giorgio III, asceso al trono l'anno precedente, aveva espresso il suo supporto alle arti nominando Wilton *Sculptor in Ordinary to the King*, Chambers *Clerk of the King's Works* (con Robert Adam), e Ramsay *Principal Painter in Ordinary*. Se dunque al 1762 la Society of Arts avesse già perso molti dei protagonisti iniziali, impegnati a portare avanti il loro progetto di sviluppo accademico altrove, essa continuò ad amministrare il

"sistema delle arti" fino al 1768. I premi per il disegno dal modello vivente nella Second St. Martin's Lane Academy e per il disegno dall'Antico nella Duke of Richmond's Gallery continuarono a essere elargiti fino al 1767[75], mentre la Shipley Academy, diretta dal 1761 da William Pars, continuò a fornire i rudimenti del mestiere[76]. La Second St Martin's Lane chiuse i battenti nel 1768, mentre la Duke of Richmond's Gallery, sebbene ancora in uso da parte della Incorporated Society of Artists nel 1770, declinò rapidamente negli anni seguenti[77]. La Society of Arts continuò a portare avanti la sua diversificata attività di promozione, spostandosi nel 1774 nella sede progettata da Robert e James Adam all'interno dell'Adelphi, e sopravvive tutt'oggi come Royal Society of Arts[78].

Al 1768 dunque l'iter del sistema accademico della Society of Arts si era concluso, e sulle sue orme nasceva la prima Royal Academy della nazione, che vide attivamente impegnati nella sua fondazione e amministrazione Wilton, Chambers, Cipriani e Reynolds, primo presidente dell'istituzione. Per oltre un decennio il sistema della Society of Arts aveva tuttavia offerto il primo percorso didattico su modello continentale mai tentato in Inghilterra; un percorso legato a doppio filo all'esperienza che artisti più o meno giovani avevano vissuto all'interno delle istituzioni accademiche romane, impegnate alla metà del secolo a promuovere una formazione artistica basata sul disegno e finalizzata alla pittura di storia. La linea teorica e pedagogica di Roma ben si prestavano alle necessità di riforma artistica in senso patriottico dell'Inghilterra di metà Settecento, impegnata in una politica di espansione imperiale e di continuo conflitto con la Francia. Alla riforma didattica si aggiunse presto la consapevolezza della necessità espositiva, questa volta suggerita soprattutto dal modello parigino. Un connubio tra Roma e Parigi che si rifletterà poi in alcuni degli aspetti fondamentali della struttura e della didattica della futura Royal Academy, le cui porte erano sempre aperte ai membri di *San Luca* e dell'*Académie Royale* «to draw in the academy and to the lectures»[79].

Note

Ringrazio Susan Bennett, Flaminia Conti e Clare Hornsby per gli utili consigli.

1 Su questi aspetti si veda: I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, New Haven-London 1988, pp. 1-26.

2 Per un'introduzione al mondo artistico inglese del Settecento si vedano: B. Denvir, *The eighteenth century. Art, design and society, 1689-1789*, London 1983; D.H. Solkin, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven-London 1996; J. Brewer, *The pleasure of imagination: English culture in the eighteenth century*, London 1997; D. Bindman, *The history of British Art*, 3 voll., New Haven-London 2008, vol. 2; *Hogarth, Reynolds, Turner: British painting and the rise of modernity*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014; D.H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven-London 2015.

3 Si veda però A. Meyer, *Apostles in England: Sir James Thornhill & the legacy of Raphael's tapestry cartoons*, New York 1996, per l'impatto sugli artisti britannici dei cartoni raffaelleschi per gli arazzi della Cappella Sistina, presenti nelle collezioni reali inglesi dall'epoca di Carlo I.

4 Sulla "Rule of Taste" si veda L. Lipking, *The ordering of the arts in eighteenth-century England*, Princeton 1970; J. Barrell, *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: "The body of the public"*, New Haven-London 1986, esp. 1-68; I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England 1680-1768*, New Haven-London, pp. 27-50; P.J. Ayres, *Classical culture and the idea of Rome in eighteenth-century England*, Cambridge-New York, 1997. Un'introduzione in A. Aymonino, *Eighteenth-century British painting and its audience: the "Rule of Taste" and mercantile society*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., pp. 3-9.

5 Sullo sviluppo delle accademie prima della fondazione della Royal Academy nel 1768 si veda: I. Bignamini, *George Vertue, art historian; and art institutions in London, 1689-1768*, in "The Volume of the Walpole Society", 54, 1988, pp. 1-148; Eadem, *The 'Academy of Art' in Britain before the foundation of the Royal Academy in 1768*, in *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W.A. Boschloo *et al.*, 's-Gravenhage 1989, pp. 434-450; Eadem, *Osservazioni sulle istituzioni, il pubblico e il mercato delle arti in Inghilterra*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 177-197; *The Artist's model: its role in British art from Lely to Etty*, catalogo della mostra (Nottingham-London, 1991), a cura di I. Bignamini, M. Postle, Nottingham 1991; R. Simon, *In search of a Royal Academy*, in *The Royal Academy of Arts: history and collections*, a cura di R. Simon con M. Stevens, London 2018, pp. 2-11.

6 Bignamini, *George Vertue*, cit.; Simon, *In search of a Royal Academy*, cit.

7 Simon, *In search of a Royal Academy*, cit., p. 5. Si veda anche L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome, 1753-1775*, in "The Volume of the Walpole Society", 49, 1983, pp. 3-36.

8 J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997.

9 Come introduzioni allo studio del disegno nella Roma settecentesca si vedano E.P. Bowron, *Academic life drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings*, catalogo della mostra (Los Angeles-Philadelphia-Minneapolis, 1993), a cura di R.J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles-Minneapolis 1993, pp. 75-85; A. Percy, *Drawings and artistic production in eighteenth-century Rome*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra (Philadelphia-Houston, 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000, pp. 461-467. Per la diffusione del modello accademico romano nel Settecento si veda C. Brook, *La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano*, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010, pp. 151-160.

10 F.P. Arata, *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740)*, in *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, N.S. VIII, 1994, pp. 45-94 (p. 75); M. Franceschini, V. Vernesi, *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello 2005, p. 14; F.P. Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838: nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma 2016, p. 78.

11 Arata, *L'allestimento espositivo*, cit.; A. Cipriani, *Propagandare l'antico nella Roma del Settecento*, in *Roma e l'Antico,* cit., pp. 133-138; I. Sgarbozza, *Winckelmann, il Palazzo Nuovo in Campidoglio e la pratica del museo alla metà del Settecento*, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 2017-2018), a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma 2017, pp. 111-117.

12 J. Raspi Serra, *Bouchardon et l'étude de l'antique à Rome*, in *La fascination de l'antique: 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon, 1998-1999), a cura di F. De Polignac, J. Raspi Serra, Lyon 1998, pp. 77-78; T. Macsotay, *Plaster casts and memory technique: Nicolas Vleughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*, in *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin-New York 2010, pp. 181-96; C. Henry, *Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma*, in *Roma e l'Antico,* cit., pp. 139-144.

13 Sulla Pinacoteca Capitolina si vedano: S. Guarino, *Nel nostro Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, 2005), a cura di R. Morselli, R. Vo-

dret, Milano 2005, pp. 101-106; L. Spezzaferro, *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione,* cit., pp. 91-98; S. Guarino, *Galleria de' Quadri e Scuola del Nudo sul Campidoglio romano all'epoca di Winckelmann*, in *Il tesoro di antichità,* cit., pp. 119-126.

14 C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in "Strenna dei Romanisti", XX, 1959, pp. 123-128; C. Pietrangeli, *L'Accademia capitolina del Nudo*, in *Capitolium*, XXXVII, 12, 1962, pp. 132-134; L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998, pp. 367-384; S. Bordini, *"Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte", Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, cit., pp. 385-393.

15 Roma, Accademia Nazionale di San Luca (da ora in poi ANSL), *Archivio storico*, *Registro degli antichi premiati della Scuola del Nudo*, vol. 33bis; L. Pirrotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidolgio*, in "Strenna dei Romanisti", XXX, 1969, pp. 326-334.

16 M.F. MacDonald, *British Artists in the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art*, cit., pp. 77-94.

17 Ivi, p. 85.

18 O. Michel, *La formation des artistes étrangers à Rome: leur présence à l' "Accademia del nudo" de 1754 à 1800*, in *L'educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, a cura di L. Sozzi, Torino 2002, pp. 279-295.

19 Sui Concorsi Clementini si vedano: *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma 1988-1991; *Æqua potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000; Cipriani, *Propagandare l'antico*, cit.

20 *Delle lodi delle belle arti: orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insigne accademia del disegno di S. Luca*..., Roma 1758, p. XV.

21 Nel 1754 e nel 1758 anche la terza classe di scultura venne dedicata a statue capitoline, si veda *I disegni di figura*, cit., II, pp. 219-20, III, pp. 10-11, 26.

22 Ivi, II, pp. 90, 151, 210; III, pp. 72, 175. Per gli architetti britannici premiati ai Concorsi Clementini si rimanda al saggio di Gian Paolo Consoli in questo volume.

23 Il Campidoglio viene definito esplicitamente come "Scuola del Disegno" in *Delle lodi delle belle arti: orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insigne accademia del disegno di S. Luca*..., Roma 1754, p. 36.

24 J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, pp. 5-40; *The age of Louis XV: French painting, 1710-1774*, catalogo della mostra (Toledo-Chicago-Ottawa, 1975-1976), a cura di P. Rosenberg, Toledo 1975; H.F. Schoneveld-Van Stoltz, *Some notes on the history of the 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' in the second half of the eighteenth century*, in *Academies of art,* cit., pp. 216-228; *The Male nude. Eighteenth-century drawings from the Paris Academy*, catalogo della mostra (London, 2013-2014), a cura di E. Brugerolles, G. Brunel, C. Debrabant, London 2013, pp. 33-92; C. Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. The birth of the French School, 1648-1793*, Los Angeles 2018, sopr. pp. 79-106.

25 Il *Prix de quartier*, stabilito fin dal 1684 dall'Académie Royale per premiare i tre migliori disegni dal modello vivente alla fine di ogni termine, era una premiazione interna all'instituzione: si veda *The Male nude*, cit., pp. 34-36, 54. Il *Prix* costituì sicuramente il modello per i premi distribuiti internamente dalla Scuola del Nudo in Campidoglio, diversi dai pubblici e più prestigiosi Concorsi Clementini.

26 Su quanto segue si veda anche F. Conti, *Testimoni del classicismo italiano nell'Inghilterra del Settecento: Giovanni Battista Cipriani e Agostino Carlini*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, Roma 2019, pp. 296-320.

27 I precedenti tentativi di istituzionalizzazione del sistema delle arti londi-

nese, messi in piede soprattutto negli anni Novanta del Seicento e a partire dagli anni Trenta del Settecento, erano di gran lunga meno completi dal punto di vista dell'offerta didattica: si vedano soprattutto Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 95, 105-108; Bignamini, *'Academy of Art'*, cit.

28 Si vedano a proposito soprattutto Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 106-108; Bignamini, *Osservazioni sulle istituzioni*, cit.

29 Su Shipley si veda D.G.C. Allan, *William Shipley: founder of the Royal Society of Arts: a biography with documents*, London 1979.

30 Sulla Duke of Richmond's Gallery si vedano J. Coutu, *"A very grand and seigneurial design". The Duke of Richmond's Academy in Whitehall*, in "The British Art Journal", 1, 2, 2000, pp. 47-54; J. Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery in Whitehall*, in "The British Art Journal", 10, 1, 2009, pp. 40-49; J. Coutu, *Then and now: collecting and classicism in eighteenth-century England*, Montreal-Kingston-London-Ithaca 2015, pp. 93-126. Liste dei calchi nella galleria sono in R. Dossie, *Memoirs of agriculture: and other oeconomical arts*, 3 voll., London 1768-82, III, pp. 444-446; E. Edwards, *Anecdotes of painters who have resided or been born in England*, London 1808, pp. XVI-XVIII.

31 Così l'annuncio di apertura della Gallery pubblicato nel *London Chronicle*, 25 February 1758 e nel *Daily Advertiser*, 28 February 1758. Vedi Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., p. 48.

32 Si veda ad esempio quanto riportato da Horace Walpole a Horace Mann (9 February 1758), in *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, a cura di W.S. Lewis, 48 voll., New Haven-London 1937-1983, XXVI, p. 173; Edwards, *Anecdotes*, cit., pp. XV-XVI.

33 Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 95-108; *The Artist's model*, cit.; Simon, *In search of a Royal Academy*, cit.

34 Sulla Society of Arts si vedano H.T. Wood, *A History of the Royal Society of Arts*, London 1913; D. Hudson e K.W. Luckhurst, *The Royal Society of Arts, 1754-1954*, London 1954; Allan, *William Shipley*, cit.; *The Virtuoso tribe of arts and sciences: studies in the eighteenth-century work and membership of the London Society of Arts*, a cura di D.G.C. Allan, J.L. Abbott, London 1992. Sulla progressione degli artisti attraverso le varie accademie vedi Allan, *William Shipley*, cit., pp. 76-88; Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 108; M. Postle, *Naked authority? Reproducing antique statuary in the English Academy, from Lely to Haydon*, in *Sculpture and its reproduction*, a cura di A. Hughes, E. Ranfft, London 1997, pp. 79-99 (pp. 85-7); Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., p. 52; Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery*, cit., pp. 43-44.

35 D.G.C. Allan, *Artists and the Society in the eighteenth century*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 91- 119 in part. pp. 101-103; A. Puetz, *The Society and the "Polite Arts" 1754-1778: "best drawings", "High" art and designs for the manufacturers*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, a cura di S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 26-49. Tra il 1754 e il 1776 i premi destinati alle "Polite Arts" raggiunsero complessivamente l'enorme cifra di £8325.5, più del doppio di altre categorie come "Agriculture" (£3201.19) o "Manufactures" (£2026.1), si veda *A register of the Premiums and Bounties given by the Society... from the original institution in 1754 to 1776, inclusive*, London 1778, p. 55. Tra le "Polite Arts" la maggior parte dei premi fu destinata ai "Drawings" (£3557.9), categoria che includeva però anche "Etching, Engravings, and Mezzotint", vedi Ivi, p. 54.

36 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London 1758, pp. 13-18; Dossie, *Memoirs of Agriculture*, cit., III, pp. 418-419; Hudson e Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit., pp. 41-43. Contrariamente alle *Orazioni* pubblicate in occasione dei Concorsi Clementini a Roma (fig. 3), i *Premiums* della Society of Arts erano di natura più pratica che celebrativa, essendo annunci delle categorie di soggetti e premi elargiti l'anno successivo.

37 Royal Society of Arts, London, inv. PR/AR/103/14. Per un dettagliato studio dei disegni si veda Conti, *Testimoni del classicismo italiano*, cit., pp. 306-314.

38 Si vedano i vari *Premiums* pubblicati a partire dal 1758; *A register of the Premiums and Bounties*, cit., pp. 31-54; Dossie, *Memoirs of Agriculture*, cit., III, pp. 391-443.

39 B. Allen, *The Society of Arts and the first exhibition of contemporary art*

in 1760, in "RSA Journal", March 1991, vol. 139 (5416), pp. 265-269; M. Hargraves, *'Candidates for fame': the Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, New Haven-London 2003, pp. 31-41.

40 Allan, *William Shipley*, cit., p. 85.

41 Ivi, pp. 213-218.

42 A. Graves, *The Society of artists of Great Britain, 1760-1791; the Free society of artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791*, London 1907, pp. 64-65, 106, 132-33, 177-179, 190; Allan, *William Shipley*, cit., pp. 76-88, 211-218; Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 118, n. 15, p. 119, n. 26; p. 120, n. 33; p. 122, n. 53.

43 W.T. Whitley, *Artists and their friends in England, 1700-1799*, 2 voll., London 1928, I, pp. 305-306. Il viaggio di Peters fu tuttavia finanziato dalla Dublin Society (£ 30 per annum).

44 MacDonald, *British Artists*, cit., p. 90.

45 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis; MacDonald, *British Artists*, cit., p. 90.

46 *I disegni di figura*, cit., III, p. 71 (dove il concorso è erroneamente chiamato "Concorso Clementino").

47 Wood, *A History of the Royal Society*, cit., pp. 53-82; Allan, *William Shipley*, cit., pp. 78-80, 85-86; Allan, *Artists and the Society*, cit.

48 L. Lewis, *Connoisseurs and secret agents in eighteenth century Rome*, London 1961, pp. 162-167; J. Wood, *Raphael copies and exemplary picture galleries in mid eighteen-century London*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXII, 3, 1999, pp. 394-417; S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, 2 voll., München 1999-2003, I, pp. 189-196, no. 129.

49 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis.

50 Varie fonti offrono testimonianze indirette sull'apertura della galleria agli artisti: J. Dodsley and R. Dodsley, *London and its environs described*, 6 voll., London 1761, V, p. 56; J. Barry, *The works of James Barry, Esq*., 2 voll., London 1809, I, p. 69; E.B. De Fonblanque, *Annals of the house of Percy, from the conquest to the opening of the nineteenth century*, 2 voll., London 1887, II, p. 541. Si veda anche Hargraves, *'Candidates for fame'*, cit., p. 207, n. 104.

51 *I disegni di figura*, cit., II, p. 210.

52 Edwards, *Anecdotes*, cit., p. 111; J.T. Smith, *Nollekens and his times*, 2 voll., 1828, II, pp. 169-170; Conti, *Testimoni del classicismo italiano*, cit., pp. 13, 440 (Appendice I).

53 Sul ruolo svolto da Cipriani nella diffusione di un estetica classicista nell'Inghilterra di secondo Settecento e sull'uso che Wilton fece dell'esperianza romana in termini di autopromozione si veda Conti, *Testimoni del classicismo*, cit., rispettivamente capitoli 1 e 3, e pp. 173-174.

54 J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London 1970, pp. 89-90; Allan, *Artists and the Society*, cit., pp. 115-118; J. Newman, *Somerset House and other public buildings*, in *Sir William Chambers. Architect to George III*, catalogo della mostra (London-Stockholm, 1996-1997), a cura di J. Harris, M. Snodin, New Haven-London 1996, pp. 107-124, in part. p. 107.

55 Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 115.

56 MacDonald, *British Artists*, cit., pp. 77-78; Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 796-798.

57 Allan, *Artists and the* Society, cit., pp. 97-98, p. 383, n. 17.

58 J.L. Abbott, *Thomas Hollis and The Society 1756-1774*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 38-55 (p. 44); Allan, *Artists and the Society*, cit., p. 97.

59 W.H. Bond, *Thomas Hollis of Lincoln's Inn. A Whig and his books*, Cambridge 1990; Abbott, *Thomas Hollis*, cit.; Coutu, *Then and now*, cit., pp. 155-92.

60 Abbott, *Thomas Hollis*, cit., p. 40; D. Wilson, *A bust of Thomas Hollis by Joseph Wilton RA: sitter and artist revisited*, in *The British Art Journal*, 5, no. 3 (Winter 2004), pp. 4-26.

61 Abbott, *Thomas Hollis*, cit.

62 *Ibidem*; Coutu, *Then and now*, cit., sopr. pp. 180-81.

63 Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 107; Allen, *The Society of Arts*, cit., p.

265. Il *Plan for an Academy* non era stato supportato nel 1755 dalla Society of Arts, in nome della sua più larga vocazione economica e manifatturiera, si veda Bignamini, *'Academy of Art'*, cit., p. 446. Gli artisti promotori decisero dunque di trasformare la Society dall'interno, traghettandola verso una più attiva promozione delle arti figurative.

64 Sulla English Academy a Roma si veda Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 198, 738-739; M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing h*ere". *La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XXs.)*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84, in part. pp. 77-79.

65 Sulla Anti-Gallican Society si vedano D.G.C. Allan, *The Laudable Association of Antigallicans*, in "RSA Journal", 137, n. 5398 (September 1989), pp. 623-28; L. Colley, *Britons: forging the nation, 1707-1837*, New Haven-London 1992, pp. 88-90; *London 1753*, catalogo della mostra (London, 2003), a cura di S. O'Connell, Boston 2003, pp. 116-118, nn. 2.20-2.24, p. 120, n. 2.28. Sull'impatto della Guerra dei Sette Anni sull'arte britannica si veda D. Fordham, *British Art and the Seven Years' War: allegiance and autonomy*, Philadelphia 2010.

66 Sul supporto della Society of Arts alla pittura di storia in funzione patriottica si veda J. Sunderland, *Samuel Johnson and history painting*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 183-194; M. Myrone, *Patriotism, virtue and the problem of the hero. The Society's promotion of high art in the 1760s*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, a cura di S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 50-63; M. Myrone, *A survey of premiums offered for historical art by the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1760-1799*, London 2009; Fordham, *British Art and the Seven Years' War*, cit., soprattutto pp. 142-147; Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, cit., pp. 149-152 (si vedano in particolare le parole di Joshua Reynolds riportate a p. 150).

67 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London 1759, p. 23. Per una disamina dei soggetti di storia scelti dalla Society of Arts nel periodo 1760-1799, si veda Myrone, *A survey of premiums*, cit. Una lista dei vincitori (1760-1772) si trova anche in *A register of the Premiums and Bounties*, cit., pp. 51-53.

68 M. Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, in "The Walpole Society", XLI, 1966-1968, pp. 46-111, in part. pp. 59-60; Allan, *Artists and the Society*, cit., pp. 96-97.

69 Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, cit., rispettivamente pp. 85 e 94.

70 Wood, *A History of the Royal Society*, cit., pp. 28-52; Hudson e Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit., soprattutto pp. 27-28.

71 H. Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 4 voll., London 1762-1771, I, pp. X-XI. Walpole dedicava inoltre il quarto volume degli *Anecdotes*, pubblicato nel 1771, al terzo duca di Richmond, per il suo "singular encouragement of arts".

72 F. Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno 1763, p. A4; G.T. Hollis, *Count Francesco Algarotti and the Society*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 253-264.

73 J.J. Winckelmann, *Briefe*, a cura di W. Rehm, 4 voll., Berlin 1952-1957, II, p. 126 (lettera n. 393, Winckelmann a Von Bünau, 14 March 1761).

74 Hargraves, *'Candidates for fame'*, cit., p. 73.

75 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London 1767, pp. 17-18; *A register of the Premiums and Bounties*, cit., p. 43.

76 Allan, *William Shipley*, cit., pp. 88-96.

77 Edwards, *Anecdotes*, cit., pp. XVIII-XIX; Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., pp. 52-53, ma si veda Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery*, cit., p. 46.

78 Wood, *A History of the Royal Society*, cit.; Hudson e Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit.

79 London, Royal Academy of Arts, Royal Academy Council Minutes, 31st December, 1771, f.121. Ringrazio Jonny Yarker per la segnalazione.

Elisa Camboni

Angelica Kauffmann, "pittrice delle Grazie": dall'Accademia di San Luca alla Royal Academy di Londra

Angelica Kauffmann (Coira 1741-Roma 1807)[1] fin da giovanissima fu avviata al mestiere di pittrice dal padre, un modesto pittore nativo di Schwarzenberg (Bregenzerwald), fermamente convinto nelle doti da bambina prodigio della figlia (fig. 1). Nel 1754, trasferitasi con la famiglia a Milano, Angelica iniziò a lavorare come pittrice, realizzando copie e ritratti per i ricchi signori che dimoravano nella vitale città lombarda. Nel 1761, dopo aver vissuto alcuni anni a Schwarzenberg – dove si era trasferita con il padre nel 1757, in seguito alla morte della madre – tornò a Milano, per poi scendere verso la Toscana passando prima per Parma e poi per Bologna, sempre accompagnata dal genitore. Nel 1762 era a Firenze. Sappiamo dal suo biografo, Giovanni Gherardo de Rossi, che fu un soggiorno molto proficuo, poiché ottenne il permesso speciale di poter copiare, in uno spazio riservato, i grandi maestri del passato: «Poté facilmente ottenere, che nella Ducale Galleria fosse a lei assegnata una appartata stanza, ove potesse copiare, senza essere esposta tra la folla degli studenti, quegli originali, che credesse più utili a suoi progressi. Ottenuto questo permesso, intraprese varie copie, e il suo lavoro incominciava collo spuntar del Sole, col tramontare finiva [...]. In mezzo a questi studi lasciava vedere e qualche piccola storia, e qualche ritratto di sua mano [...]»[2].

La svolta per la giovane pittrice ebbe luogo proprio a Firenze, dall'incontro con il pittore statunitense Benjamin West (originario della Pennsylvania al tempo colonia britannica) che la introdusse all'arte mengsiana. La prima lezione di neoclassicismo, avvenne dunque attraverso Anton Raphael Mengs (1728-1779), uno degli epigoni più celebrati dell'arte del secondo Settecento, formatosi prevalentemente studiando le opere di Raffaello e l'antico. Angelica rimase affascinata dagli assunti teorici sulla pittura dell'artista boemo, ma sfortunatamente, quando ella giunse a Roma nel 1763, egli era già partito. Tuttavia la sua presenza restava viva nelle opere che aveva lasciato e il suo nome riecheggiava ormai per tutta Europa[3]. Erano infatti passati solo due anni da quando, a seguito all'incontro avuto con Winckelmann, aveva realizzato presso villa Albani, il *Parnaso*, affermazione programmatica dell'estetica neoclassica.

L'impatto con la capitale delle arti, segnò profondamente la giovane pittrice, sia dal punto di vista artistico, che umano. Roma non era solo la venerabile e grandiosa città dei papi, ma un crocevia di vitali correnti artistiche e culturali provenienti da tutta Europa, un luogo dove la bellezza e il gusto si fondevano dando vita a raffinatissime forme d'arte che compiacevano committenze sia religiose che laiche[4]. Sono, infatti, questi gli anni in cui i potenti mecenati delle aristocratiche famiglie romane (Borghese, Barberini, Albani, Altieri, Doria) gareggiavano nell'abbellire le loro dimore con opere realizzate dai più valenti maestri del tempo.

A Roma, accanto a forme tardobarocche, o ad attardate esuberanze rococò, iniziavano ad affiorare evidenti, i nuovi germi della corrente neoclassica che in breve avrebbe prodotto modificazioni notevoli del gusto. E mentre Batoni (1708-1787), principale interprete della corrente classicista romana, molto apprezzato da un'élite raffinata di aristocratici viaggiatori del Grand Tour – prevalentemente inglesi – realizzava soprattutto ritratti e dipinti a soggetto mitologico o religioso, Piranesi (1720-1778), sublimando la magnificenza della civiltà romana, conquistava il mercato con le sue stupefacenti incisioni. Tuttavia fu Mengs, fin quando non partì per la Spagna nel 1761, a spartirsi l'acme della notorietà con il pittore lucchese.

1. Angelica Kauffmann, *Autoritratto nel costume tipico della Bregenzerwald*, 1757, olio su tela. F irenze, Galleria degli Uffizi.

In questo variegato miscuglio di artisti e ingegni, un ruolo fondamentale fu giocato dall'Accademia di San Luca che sebbene legata al pontefice da un interesse di tipo economico, ne era tuttavia giuridicamente svincolata. Tale indipendenza si rifletteva nella eterogeneità dei suoi adepti, nonché nell'ammissione di giovani provenienti da tutta Europa (anche di religione anglicana) e, nell'Ottocento, perfino da oltre Oceano[5]. Il carattere universale dell'Accademia di San Luca, come riflesso dell'emancipazione della città eterna nel XVIII secolo, è messo ancor più in evidenza dalle periodiche competizioni accademiche (Concorsi Clementini e della Scuola del Nudo[6])

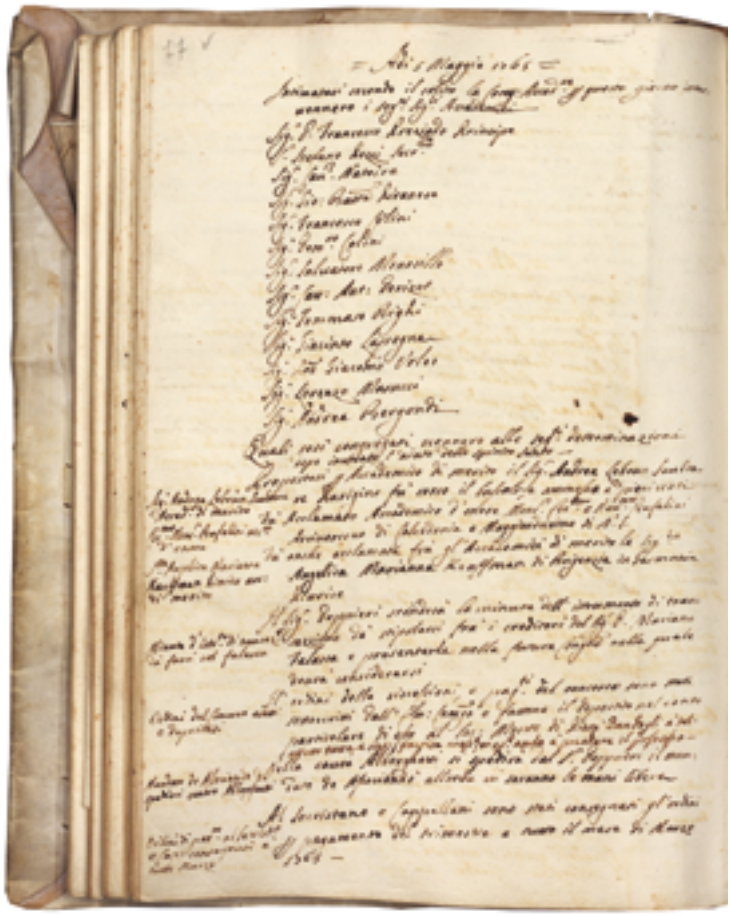
in cui veniva considerata l'effettiva qualità della prova rispetto al *background* dell'autore. Infatti, sebbene la resa pittorica, il modellato, o i progetti di architettura iniziassero a distaccarsi dai modelli di riferimento più accreditati, era la qualità dell'elaborato, nonché la sensibilità e l'orientamento della commissione, a determinare la scelta del vincitore. Numerosissimi sono gli esempi di concorsi i cui premiati, talvolta anche ex aequo, provenivano da paesi diversi. Fu così, ad esempio, che al Concorso Clementino di pittura del 1783 vinse il primo premio della prima classe il maltese Giuseppe Grech, il secondo ex aequo andò a Felice Giani e allo spagnolo José Camarón, mentre il terzo al francese Laurent Blanchard[7].

Giunta a Roma con l'intento di approfondire i propri studi e migliorare la tecnica, Angelica trascorreva parte del suo tempo a copiare i capolavori del '500 e del '600, soprattutto Michelangelo e Raffaello, le sculture antiche, e numerosi erano gli intenditori disposti ad acquistare i suoi lavori. Frequentò la cerchia degli artisti allora più in auge, come Batoni, Hamilton, Piranesi, von Maron e Jenkins, e «Contrasse ben presto amicizia col Winkelmann e da quell'uomo, che sulle arti del disegno avea fatte tante profonde riflessioni, e che ad onta di non essere professore di esse, era giunto a sentirne la vera bellezza, e con entusiasmo ne favellava, trasse Angelica moltissime cognizioni [...]»[8]. Di lui, nel 1764, la pittrice realizzò il ritratto (Kunsthaus, Zurigo), cogliendone, con grande maestria, l'immagine più autentica: attraverso lo sguardo intenso che punta lontano, alla destra dello spettatore, seppe tratteggiare la caratterizzazione psicologica del massimo teorico del neoclassicismo. Allo stesso principio di verità, si rifà il ritratto di Piranesi (Victoria and Albert Museum, Londra), dove Angelica, lungi dal magnificare l'artista con eccessi di orpelli e riferimenti scontati agli strumenti del mestiere, lo raffigura nella nuda semplicità di uomo, i cui pensieri, estraniandolo dal contesto, mettono in luce la natura intellettuale, elemento fondante della sua arte. Anche durante il breve soggiorno napoletano (luglio1763-aprile1764), ella realizzò interessanti lavori sempre accomunati da una peculiare curiosità per il soggetto: come il famoso ritratto dell'attore inglese David Garrick (Stamford, Burghley Collection), che attraverso lo sguardo e un sorriso appena accennato comunica direttamente con lo spettatore, o quello di Isaac Jamineau (Bregenz, Amt der Landeshauptstadt), console britannico a Napoli, che sembra aver alzato lo sguardo dalle carte proprio in quell'istante. I ritratti di Angelica, sebbene presentino delle debolezze nel disegno, hanno il pregio nella loro semplicità, di "sembrare partecipi" e spesso non tendono affatto a quel carattere di ufficialità che ritroviamo invece in quelli di irraggiungibile perfezione di Batoni, il pittore in assoluto più richiesto per questo genere di opere in tutta Europa[9]. Egli con grande maestria realizzava effigi che corrispondevano esattamente alle esigenze celebrative di una committenza straniera, ma non solo, desiderosa di apparire in posa davanti a vestigia di Roma antica o a significativi scorci della città eterna, meta per eccellenza del Grand Tour. Il pittore lucche-

se fu autore di numerosi capolavori che evidenziano la sapiente ricercatezza della bella forma, l'armonia dei colori mentre la delicatezza per le sfumature lievi, e «l'infinita grazia e piacevolezza», che ritroviamo nelle opere della Kauffmann, offrono la chiave per la definizione della rielaborazione personale dell'insegnamento del maestro.

Le prove del periodo romano, celebrarono definitivamente il talento della Kauffmann che nel 1765, a soli 24 anni – come era stato anche per Mengs – fu eletta accademica di merito (fig. 2) durante la Congregazione del 5 maggio, presieduta dal principe Francisco Preciado[10]. Come dono d'ingresso Angelica omaggiò l'istituzione romana con il dipinto allegorico *La Speranza*, un'idealizzazione del suo volto se messo a confronto con quello del suo Autoritratto di Dornbirn, realizzato probabilmente nello stesso anno (sulla *Speranza* si veda Cat. 12). L'Accademia di San Luca dunque, non solo le riconobbe il precoce genio[11], ma lo fece nei confronti di una donna[12]. Ciò induce a riflettere su quanto fosse divenuto popolare il suo nome a Roma in così breve tempo: «Mentre a folla concorreano gli amatori delle belle Arti a chiedere ad Angelica dei lavori essa lontana dall'invanirsi di tanta fama, e lontanissima dal posporre al lucro la propria riputazione, proseguiva i più fervorosi studi nell'arte, e non vi era pericolo, che con trascuratezza, o negligenza opera veruna eseguisse»[13].

La folta cerchia dei britannici a Roma – tra cui, oltre a Thomas Jenkins, vi erano anche Gavin Hamilton, Nathianel Dance, David Allan, mentre Reynolds era ripartito nel 1752, che amava riunirsi nel Caffè degli Inglesi (decorato in stile egizio proprio da Piranesi), diventò immediatamente un punto di riferimento per la Kauffmann che parlava correntemente la lingua[14]. Con Jenkins (1722-1798), antiquario e pittore inglese, spesso si recava alla scoperta delle bellezze della Roma antica lasciandosi conquistare dalle suggestive rovine che affioravano dal centro storico come nella campagna romana. Mentre fu dai suoi amici Hamilton e Dance che mutuò l'interesse per la pittura di storia. A tale scopo ella decise di seguire «un corso regolare di prospettiva. Nell'eseguire questo suo pensiero, ag-



2. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Elezione di Angelica Kauffmann ad accademica di merito*, *Libro de Decreti*, vol. 52, c. 77 v.

Pagina a fronte

3. Angelica Kauffmann, *Virgilio legge l'Eneide ad Augusto e Ottavia*, disegno su carta grigia, matita, penna inchiostro nero, acquerello grigio, biacca. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN12385.

4. Angelica Kauffmann, *Coriolano abbandona la sua famiglia*, 1785, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Richard Norton Memorial Fund, per gentile concessione di Julie e David M. Tobey. Photo: © President and Fellows of Harvard College.

giunse ad esso un esame esatto dell'antica architettura, visitandone con attenzione i più belli avanzi, e ragionando sull'eleganza di essi, onde formossi anche nell'architettura un gusto squisito e sicuro. Essa insomma non trascurava verun mezzo, che potesse coadiuvare al suo fine, ch'era quello di diventare pittrice Storica»[15]. Leggeva e studiava alacremente «i migliori storici e poeti di molte nazioni», per poter rappresentare con il massimo coinvolgimento e ricchezza di dettagli, le scene e gli episodi «da' quali era stata maggiormente colpita, e quelli sceglieva, e su quelli, ch'erasi in certo modo fatti suoi, produceva nuove e leggiadrissime idee»[16] (fig. 3). Alla difficile tematica storica, con le sue complesse iconografie – un genere al quale le donne solitamente non si dedicavano – Angelica si applicò con passione, sempre tenendo come riferimenti gli epigoni del Seicento e la lezione del grande maestro Batoni (fig. 4). Nel 1764 la Kauffmann realizzò *Bacco e Arianna* e *Penelope al telaio* e, nel 1765, *Coriolano Veturia e Volumnia*, tre opere che riportarono un enorme successo presso la critica.

La Kauffman, da Roma partì per Bologna, ammirando ancora una volta i Carracci e Reni per poi giungere a Venezia, dove rimase estasiata di fronte alle ricercatezze cromatiche di Tiziano, Veronese e Tintoretto. Qui conobbe Lady Wentworth, moglie dell'ambasciatore inglese John Murray, che la invitò a Londra dove il suo talento, secondo la donna, sarebbe stato maggiormente valorizzato. Du-

rante il viaggio verso l'Inghilterra, Angelica poté ammirare, presso la Galleria del Palazzo di Lussemburgo a Parigi, il ciclo di Rubens, da cui rimase fortemente colpita. Quando arrivò a Londra, nel 1766, il suo stile, germogliato nei paesi d'oltralpe, maturato a contatto con gli ambienti culturali italiani e consolidato *in primis* a Roma, si arricchiva di una nuova linfa, che nasceva dalla meditazione sull'arte rubensiana – evidente nel dipinto *Pallade e Atena*[17]. L'«incontro» con Rubens si rivelò inoltre propedeutico alla comprensione della pittura di Joshua Reynolds con cui strinse un rapporto di amicizia una volta giunta nella brulicante città inglese. Qui, celebrata da artisti e critici, e inserita negli ambienti colti della società britannica, la pittrice riuscì in breve tempo a conquistare il mercato dell'arte, ricevendo proficui incarichi anche da personaggi influenti e uomini d'affari. Ritrovò anche Benjamin West – che la introdusse alla corte di Giorgio III – con cui riallacciò il legame di amicizia. Tuttavia fu grazie alla vicinanza di Reynolds che la sua arte si impreziosì di una nuova luce scaturita da un più disinibito uso del colore: «Il pennello del Reynolds fu di giovamento ad Angelica, che cercò di imitare quella freschezza di tinte, regolandone l'impasto coi principi, che le osservazioni sopra le migliori Scuole le aveano dettato. Incominciò essa a porsi al cavalletto, e il giorno 10 di Ottobre scrive di nuovo al Padre, e gli annuncia, che i primi suoi ritratti hanno incontrato la comune approvazione. Lo stesso Reynolds divenne il panegirista della giovine Pittrice; e per dare una sicura prova della stima, ch'ei ne facea, le chiese il proprio ritratto, il quale piacque in modo, che presto fu reso pubblico coll'incisione»[18].

5. Angelica Kauffmann, *Arianna abbandonata da Teseo*, litografia, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC49813.

Nel 1768 a Londra veniva fondata la Royal Academy su iniziativa di 22 artisti, tra cui Reynolds, West, Dance e la Kauffmann, l'unica presenza femminile insieme alla pittrice di fiori Mary Moser. Il primo presidente eletto fu Reynolds che ogni anno, dal 1769, in occasione della premiazione degli allievi pronunciava i suoi *Discourses on art*[19], in cui professava la condanna del manierismo, l'importanza dello studio della natura e dell'antico per raggiungere quel bello

6. Angelica Kauffmann, *La Composizione,* 1778-1780, London, Royal Academy of Arts, Photo credit © Royal Academy of Arts (photographer: John Hammond).

ideale, cui tendevano anche altri centri culturali europei. Nell'esporre le sue teorie artistiche, attentamente seguite dalla Kauffmann, il pittore inglese diede rilievo particolare alla pittura di storia che la pittrice iniziava a padroneggiare con destrezza.
Furono proprio i dipinti storici, tratti ad Omero e Virgilio, commissionati nel 1768 da John Parker ed esposti nel 1769 alla Royal Academy, a decretarne il successo a Londra: *Penelope prende l'arco di Ulisse*, *Venere indica ad Enea e Acate la via di Cartagine*, *Il commiato di Ettore da Andromaca*, *Ulisse scopre Achille fra le figlie di Licomede* (Saltram House, Devon). Il classicismo romano, con un richiamo alla prima generazione neoclassica, è evidente nelle sue opere dove tuttavia la composizione si libera dalla complessità e moltitudine di personaggi, in una rielaborazione del tutto personale che si distingue per una spiccata sensibilità e l'infinita grazia.
Al raggiungimento della maturazione stilistica della Kauffmann durante il soggiorno londinese, concorsero più fattori: la frequentazione dei pittori contemporanei – tra cui anche il pittore svizzero

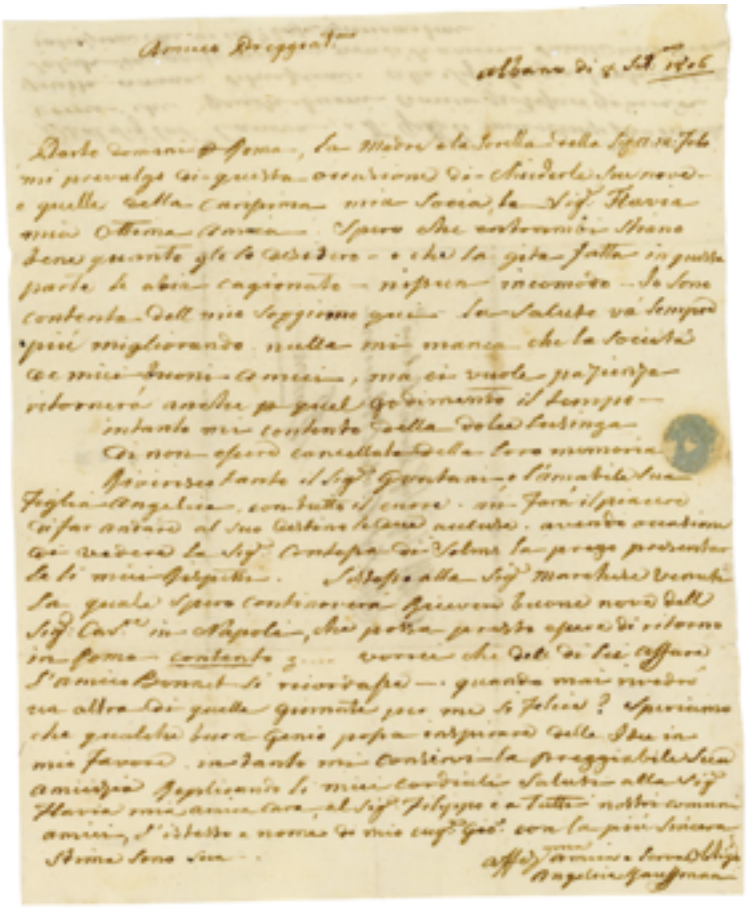
Heinrich Füssli a Londra dal 1764 – l'attenta osservazione delle opere che ammirava alle pubbliche esposizioni, l'interiorizzazione delle teorie artistiche di Reynolds e la curiosità anche per le correnti più rivoluzionarie. Cosicché, nella tela *Euriclea desta Penelope* (1772), si ritrovano i primi germi di un delicato sentimentalismo, mutuato dalle teorie del movimento culturale e letterario tedesco dello *Sturm und Drang*, una conoscenza tradita inoltre dallo spazio che Angelica riserva alle emozioni – si veda anche *Arianna abbandonata da Teseo* (1770), Dresda Gemäldegalerie (fig. 5) – e dalla luce intensa che rischiara la veste bianca di Penelope soavemente addormentata, lasciando in una oscurità soffusa l'intera zona circostante[20].

Erano stati numerosi gli inglesi che avevano ritenuto indispensabile il viaggio in Italia, in particolare a Roma, inseguendo l'intramontabile idea di dover ammirare, vivere in prima persona la straordinarietà dell'antico; e sebbene ciò avvenisse nelle specifiche individualità – a differenza dei francesi costretti a sottostare a rigidi schemi scolastici e di copia dall'antico da inviare in patria rinunciando a una qualsiasi lettura suggestiva e interpretativa, motivo di scontento tra i *pensionnaires* – l'esperienza vissuta lasciava in ognuno tracce inconfondibili nella scelta dei modelli, delle tematiche e nel gusto. Tali elementi una volta rielaborati si integravano perfettamente con gli ideali culturali, estetici e intellettuali, cui la società britannica aspirava.

Così le effigi realizzate dalla pittrice svizzera si inserivano senza troppo clamore nella tradizione codificata britannica di ritrattisti, genere in cui gli inglesi, insieme alla pittura di paesaggio, si erano maggiormente distinti. Allo stesso tempo i suoi quadri storici rispondevano al gusto e agli ideali di quella parte della società inglese che cercava di trovare, o meglio rafforzare, attraverso la rappresentazione di soggetti classici e delle nobili virtù – gli *exempla virtutis* – il senso di appartenenza nazionale, tema su cui Reynolds aveva incentrato uno dei suoi discorsi. Anche le sue figure allegoriche, dove è sempre preponderante il richiamo all'antico, come i quattro ovali *Il Disegno*, *La Composizione* (fig. 6), *Il Genio*, *Il Colore* realizzati, tra il 1778 e il 1780 per la volta della Lecture Hall della Royal Academy, furono opere apprezzatissime.

Con un *background* di conoscenze ed esperienze maturate essenzialmente a

7. Angelica Kauffmann, *Rinaldo e Armida*, olio su tela, 1771, Londra, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



8-8a. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Lettera autografa di Angelica Kauffmann*, 1806, Varia 1, 14 r/v.

contatto con l'ambiente artistico e culturale romano, ma anche attraverso la rilettura dei classici bolognesi, l'incontro con l'arte rubensiana, e poi la frequentazione di Joshua Reynolds, Angelica riuscì a trasformare la propria visione introducendo colore, sfumature, leggerezza alle composizioni, in una sintesi che include preromanticismo e classicità (fig. 7). Distaccatasi dallo stile dei suoi maestri e amici rimasti ancorati alla loro acclamata e codificata visione dell'arte, la Kauffmann, nell'uggioso clima di Londra, ormai in possesso di un linguaggio del tutto personale, entrò a far parte, con "grazia ed eleganza", dei ristretti circoli dell'élite britannica.

Nel 1781, Angelica sposò il pittore veneziano Antonio Zucchi[21], e a luglio ritornarono, anche con il padre di lei ammalato, in Italia, a Venezia, dove la pittrice fu eletta membro dell'Accademia presieduta da Giandomenico Tiepolo[22]. Nel gennaio 1782 morì l'anziano padre e la coppia si trasferì per un breve periodo a Napoli, per poi tornare a vivere a Roma, in via Sistina, la via degli artisti. La Kauffmann, raggiunto l'apice della fama e del successo, continuava a ricevere importanti committenze dalle maggiori corti italiane ed europee, mentre a Roma, con la scomparsa dalla scena dei grandi nomi, e un'apparizione ancora timida delle nuove generazioni, il mercato poteva definir-

9. Francesco Manno, *Ritratto di Angelica Kauffmann* (copia da Reynolds). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

si libero**.** Il suo atelier era una tappa obbligata, e ospitava visite di principi, aristocratici, intellettuali, mentre la sua dimora diventò in breve uno tra i più famosi salotti romani, frequentato dai maggiori ingegni presenti in città, tra cui Goethe e Canova.
Ammalatasi, Angelica si trasferì ad Albano nel tentativo vano di curarsi. L'8 settembre 1806 scrisse una lettera[23] al suo "pregiatissimo" amico Carlo Albacini[24] nella quale trapela un sentimento di speranze lusinghiere in una pronta guarigione e al contempo un'angosciante nostalgia per i sue affetti romani. Nella salubre cittadina laziale le mancava la sua amata Roma, ma anche i "buoni amici", e pregava lo scultore di portare loro i saluti più affettuosi, fiduciosa che la ricordassero ancora. Cita nomi di personaggi noti come Guattani e la figlia Angelica, "l'amico Bonnet", la contessa Solms, ma anche la sua "socia Flavia" che definisce "ottima amica" e altri ancora, tuttavia a fine lettera un pensiero speciale è rivolto all'amico Canova e ai suoi affetti (figg. 8-8a).
Angelica Kauffmann morì a Roma il 5 novembre 1807, fu sepolta, come da lei richiesto nel testamento[25], accanto al marito nella

chiesa parrocchiale di Sant'Andrea delle Fratte e il suo funerale fu organizzato proprio da Antonio Canova.
Il merito della pittrice svizzera non fu solo un'innegabile abilità nell'uso del pennello associata a uno spirito particolarmente sensibile, ma anche la capacità di saper liberamente trarre ispirazione dai maestri del Seicento, assaporare la pacata bellezza promossa da Winkelmann, fino a lasciarsi intrigare dalle teorie più all'avanguardia dello Sturm und Drang, venando le sue composizioni classiciste di coloriture preromantiche.
Dopo la sua morte, l'Accademia di San Luca, e in particolare Vincenzo Pacetti[26], insistette per ottenere un ritratto della pittrice da poter inserire nelle proprie collezioni. Se ne occupò il pittore palermitano Francesco Manno che realizzò l'effige (fig. 9) – una copia dal ritratto realizzato da Reynolds – e la consegnò all'Accademia nel 1809. E ancora oggi, tra la fitta schiera di volti degli uomini illustri che si susseguono diacronicamente tra le sale espositive e gli uffici dell'Istituzione romana, lo sguardo benevolo della "pittrice delle grazie", nelle vesti della Speranza e nelle sembianze di artista, illumina il visitatore e lo accompagna "soavemente" lungo il tragitto.

Note

1 Sulla figura di Angelica Kauffmann si veda: B. Baumgärtel, *Angelika Kauffmann. Von Oberschwaben in die Welt in Aufklärung* in *Oberschwaben: barocke Welt im Umbruch*, a cura di K. Bechler, Stuttgart 2016, pp. 169-190; W.W. Roworth, *The Angelica Kauffmann Inventories: An Artist's Property and Legacy in Early-Nineteenth-Century Rome*, in "The Getty research journal", 7, 2015, pp. 157-168; S. Roettgen, *German painters in Naples and their contribution to the revival of Antiquity, 1760-1799*, in *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710-1890,* a cura di C.C. Mattusch, New Haven 2013, pp. 123-140; W.W. Roworth, *Between 'Old Tiber' and 'Envious Thames': the Angelica Kauffman connection,* in *Roma britannica: art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome,* a cura di D.R. Marshall, S. Russel, K. Wolfe, London 2011, pp. 293-301; L. Facchin, *L'attività per una clientela cosmopolita. Angelica Kauffman a Roma,* in "Arte & Storia", 35, 2007, pp. 282-297; *Angelika Kauffmann*, catalogo della mostra (Düsseldorf-München-Chur, 1998-1999), a cura di B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998; *Angelica Kauffman: a continental artist in Georgian England,* a cura di W.W. Roworth, Brighton-London 1992; P. Walch, *An early neoclassical sketchbook by Angelica Kauffmann*, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 98-111.

2 G.G. de Rossi,*Vita di Angelica Kauffmann, pittrice, scritta dal cav. Giovanni Gherardo De Rossi*, Firenze 1810, pp. 18-19.

3 Mengs viene eletto accademico di merito a San Luca nel 1752. Su Mengs si veda: *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova-Dresden, 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001; R. Cioffi, *Tra Arcadia e Neoclassicismo: da Maratti a Mengs nel segno di Shaftesbury e Winckelmann*, in *Settecento romano*: *reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma 2017, pp. 383-398; S. Roettgen, *Die "Mengsische Akademie" in Rom: Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann* in *Angelika Kauffmann*, cit., pp. 52-59.

4 L. Barroero*, La pittura a Roma nel Settecento,* in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano 1990, pp. 383-463; *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, 2002), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002; *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010; L. Barroero, *Le arti e i Lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011; H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo (1805)*, in *Il Settecento e le arti: a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, a cura di S. Cecchini, S.A. Meyer, C. Piva, S. Rolfi Ožvald, Roma 2016, pp. 23-

148; O. Rossi Pinelli, *Gli artisti stranieri a Roma nel XVIII secolo*, in *Settecento romano*, cit., pp. 497-509.

5 Si veda a tal proposito: *Roma En México/México En Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo 1843-1867*, catalogo della mostra (México, 2018-2019), a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Roma 2018.

6 Sulla scuola del Nudo si veda: L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), Roma 1998, pp. 367-384; E. De Marco, *Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV*, in *Lambert Krahe (1712-1790), Maler, Sammler, Akademiegründe*, a cura di K. Bering, "Artificum", 2013, 43, pp. 103-124; E. Camboni, *Marcello Leopardi: gli esordi presso la scuola del Nudo in Campidoglio*, in "Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali", 34, 2018, pp. 136-143.

7 Su l'argomento si veda: *Roma-Parigi accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017) a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, e in particolare sul Concorso Clementino del 1783 la scheda di L. Poletti, *Laurent Blanchard*, a p. 171.

8 De Rossi, *Vita*, cit., p. 20.

9 *Pompeo Batoni (1708-1787): l'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, 2008-2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008.

10 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, (da ora in poi ANSL), *Archivio storico,* vol. 52, cc. 77v, 78r. La Kauffmann donò 10 scudi all'Accademia di San Luca per la sua ammissione.

11 Generalmente si diveniva accademici in età più avanzata. Piranesi, ad esempio, aveva 41 anni.

12 Come è noto, fino al XX secolo, le artiste accademiche furono un numero davvero esiguo e poiché non avevano il diritto di parola, si trattava di una partecipazione puramente formale.

13 De Rossi, *Vita*, cit., pp. 31-32.

14 W.W. Roworth, *Angelica Kauffmann e gli artisti inglesi a Roma*, in *Angelica Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di O. Sandner, Roma 1998, pp. XLIX-LV.

15 De Rossi, *Vita*, cit., p. 21.

16 Ivi, p. 22.

17 O. Sandner, *Roma come destino*, cit., p. XXVI.

18 De Rossi, *Vita*, cit., p. 26.

19 Sul dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy si veda: C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, in *Hogarth, Reynolds, Turner: pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 33-45.

20 A. Di Croce, scheda su: Angelica Kauffmann, *Euriclea desta Penelope*, in *Il Settecento a Roma,* catalogo mostra (Roma, 2005-2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma 2005, p. 228.

21 Zucchi entrò a far parte della Royal Academy dal 1770.

22 Nel 1762 aveva ottenuto il diploma dall'Accademia de disegno di Firenze e la nomina onoraria dall'Accademia Clementina di Bologna.

23 ANSL, *Archivio storico, Lettera autografa di Angelica Kauffmann*, 1806, Varia 1, 14 r/v. La lettera inedita è venuta alla luce durante i lavori di riordino dell'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

24 Il legame con Carlo Albacini è altresì confermato dalla volontà da parte di Angelica di nominarlo esecutore testamentario.

25 Una copia del testamento della Kauffmann è conservata presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

26 ANSL, *Archivio storico,* vol. 56, c. 81v.

Paolo Coen

L'Accademia di San Luca nel XVIII secolo e gli artisti britannici: nel mercato e per il mercato

Nel corso del diciottesimo secolo gli artisti stranieri e ancor più i britannici trovarono nell'Accademia di San Luca un punto di riferimento. Come illustrano altri autori nel catalogo – tra i quali Carolina Brook – ciò si dovette a una pluralità di fattori. Anche se a Roma esistevano diverse fra scuole e accademie, vuoi pubbliche, vuoi private, l'Accademia di San Luca fu ad esempio importante sul piano didattico, ossia per perfezionare il proprio bagaglio giovanile e così adeguarlo al linguaggio romano. Da solo, il caso del miniaturista scozzese James Alves, allievo della Scuola del Nudo e vincitore nel marzo 1762 del relativo concorso, la dice lunga in merito[1]. La seconda spinta fu di ordine sociale e professionale. Gli artisti britannici, se non altro perché erano in larga parte protestanti, tendevano a evitare la Compagnia dei Virtuosi al Pantheon, che era e rimase un'istituzione caritatevole di stampo prettamente religioso, vale a dire cattolico[2]. Per incontrare e magari parlare con i propri colleghi l'Accademia di San Luca rappresentava dunque una delle poche alternative possibili, ferme restando le barriere linguistiche. Una terza spinta, talora sottaciuta, vide come protagonista il mercato. Vista in sé, questa logica potrebbe suscitare un moto di sorpresa. È difatti risaputo come almeno sul piano delle commissioni i britannici trovarono in genere notevoli difficoltà a farsi strada nel panorama artistico capitolino. Si rifletta una volta di più sull'esperienza del pittore James Northcote: «It is impossible to get one farthing here [*scil.* in Rome]», scrisse Northcote nella primavera del 1778 al proprio maestro Joshua Reynolds[3]. Naturale perciò che il loro sostegno principale, quando non unico, fosse offerto dai committenti abituali o anche dai clienti estemporanei provenienti dal Regno Unito o comunque residenti fuori dai confini dello Stato della Chiesa. Questo dunque il punto, l'obiettivo del saggio: cercare di sciogliere quest'apparente contraddizione. In altri termini: spiegare come e soprattutto perché l'Accademia di San Luca, la principale istituzione artistica di Roma, attraesse gli artisti britannici anche sul piano economico.

Raggiungere l'obiettivo implica in primo luogo capire in che modo e perché l'Accademia fosse coinvolta e laddove necessario anche

intervenisse nel mercato. Come ha spiegato per primo Francis Haskell, le fondamenta di questa storia risalgono alla prima metà del diciassettesimo secolo[4]. Gli *Statuti* accademici del 1633, pubblicati su istanza di papa Urbano VIII, imponevano al mercato una serie di regole, incluso l'obbligo per gli operatori di versare all'Accademia una tassa annua di dieci scudi. La legge era indirizzata a chiunque vendesse quadri, poco importa se professionista oppure no: di qui la compilazione dei noti, lunghi elenchi di "rivenditori di quadri", ove i nomi di "pittori bottegari", rigattieri e ambulanti s'intrecciano a quelli di falegnami, indoratori, ricamatori, stuccatori, coronari, incisori, corniciai e altri[5]. Da quel momento e nei decenni a seguire l'intervento dell'Accademia era stato perciò vivo, diretto e presente. In sostanza, i "Professori" avevano lottato in ogni modo per effettuare un controllo attivo sulla vendita dei quadri nella capitale. Rispolverando lo spirito del Concilio di Trento, essi avevano addotto ragioni di *decorum* nella produzione e successivamente anche nello scambio delle immagini sacre. L'atteggiamento, si potrebbe dire l'indirizzo politico ed economico dell'Accademia, aveva suscitato le vive proteste dei rivenditori stessi. Le ragioni della categoria erano state incarnate soprattutto dai rivenditori di origine nordica, in larga misura legati ai Bentveughels e caratterizzati, com'è anche qui noto, da un aperto liberismo, o *free market ethos*. Stretta fra questi due poli, la situazione trovò uno strascico nel diciottesimo secolo. Nel 1715 il principe dell'Accademia Charles-François Poerson, appoggiato da Clemente XI e con la consulenza legale dell'avvocato Giovanni Battista Zappi, varò una riforma degli *Statuti* di taglio decisamente conservatore, che ribadì le norme già in uso e ripristinò altre da tempo accantonate. Su tali basi, almeno durante il primo trentennio, l'Accademia provò a ripercorrere la strada già battuta all'indomani del 1633, ossia di effettuare un controllo diretto su chi vendeva quadri. È in questo modo, ovvero attraverso le liste dei "quadrari" sottoposti alla tassa annuale, che sono riemerse dall'archivio figure come Antonio Maria Visconti, Cesare Buratti, Simone Sala e sua moglie Francesca, Pietro Ravagioli o Alessandro Rinaldi. Fra tutti i "quadrari" una menzione a sé merita Giovanni Barbarossa. Quest'ultimo, anche in forza della sua fedeltà alle istituzioni e in particolare all'Accademia, nel 1749 venne premiato dal cardinale camerlengo Silvio Valenti Gonzaga con la nomina ad assessore del Commissario alle Antichità e Belle Arti, con delega tecnica sulle pitture.

Questo tassello, per quanto utile alla ricostruzione di un mosaico certamente complesso, non va tuttavia confuso o ancor peggio scambiato con la situazione d'insieme. È certamente vero: gli *Statuti* del 1715 rimasero in vigore fino al termine del secolo e perciò continuarono a minacciare interventi, multe e addirittura pene severe, contro i trasgressori e precisamente contro quei mercanti che si rifiutavano di versare all'Accademia il canone annuo. Bisogna tuttavia subito aggiungere che minacce e interventi, multe e pene rimasero sulla carta. Sia nel primo, sia ancor più nel medio e tar-

do Settecento, l'Accademia evitò di intervenire in modo diretto nel flusso vivo del mercato. Con il passare del tempo i "Professori" si resero conto che questo tipo di verifiche non solo poneva una serie di difficoltà oggettive, ma soprattutto si rivelò controproducente. Su questa base i responsabili dell'Accademia dal 1730 in poi cessarono di compilare le liste dei "quadrari" e optarono per un controllo del mercato dell'arte di tipo indiretto, ma non per questo meno efficace. Il primo metodo di controllo consistette nel plasmare il mercato in funzione di un canone estetico. L'elaborazione estetica, non sembra quasi il caso di sottolinearlo, era una delle chiavi di volta dell'Accademia, fin dalla sua fondazione nel tardo XVI secolo. Da sola, la figura di Federico Zuccari trasmette la ragion d'essere di questo processo. Solo nel secondo Seicento, però, come hanno dimostrato gli studi di Silvia Ginzburg e Tomaso Montanari, l'elaborazione aveva trovato sbocco in un orientamento ufficiale chiaro e definito. Nell'ambito della pittura di storia, una vera e propria "svolta" era occorsa nel 1670[6]. In quell'anno Giovanni Pietro Bellori e Carlo Maratti – con una serie di sodali come Giovanni Battista Passeri, Giuseppe Ghezzi e Francesco Cozza – avevano eletto il classicismo dottrina ufficiale del "sistema dell'arte" capitolino. Attraverso le *Vite* di Bellori, pubblicate nel 1672, del classicismo era stata allora definita una precisa genealogia, che partendo dal campione riconosciuto, Raffaello Sanzio, individuava gangli intermedi in Cavaliere d'Arpino, Annibale Carracci e Andrea Sacchi, per concludersi giusto in Carlo Maratti, allievo di Sacchi ed erede anche materiale della sua collezione, come individuato da Simonetta Prosperi[7].

Su basi in parte analoghe l'Accademia di San Luca contribuì a creare o a sostenere canoni anche al di fuori dello stretto ambito della pittura di storia. Si guardi per esempio alla parabola della pittura di paesaggio. Poco importa che la linea più pura del classicismo accademico, da Annibale a Domenichino, si fosse dedicata anche a questo genere pittorico; o che Giovanni Francesco Grimaldi nel 1666 fosse stato eletto principe; o che infine Claude già in vita fosse stato valutato un grande maestro in assoluto: "D.O.M. Claudio Gellee Lotaringo / Ex loco de Chamagne orto / Pictori eximio / Qui ipsos orientis, et occidentis / Solis radios in campestribus / Mirifice pingendis effinxit / Hic in Urbe ubi artem coluit / Summam laudem inter magnates / Consecutus est", questo nel 1680 il suo epitaffio nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti. Solo con l'Accademia e grazie all'Accademia e, attenzione, solo dopo l'accennata "svolta" del 1670, i paesaggisti iniziarono quel percorso che gradualmente li portò a una considerazione sul mercato almeno paragonabile a quella goduta dai colleghi di storia. Un nodo importante all'interno del processo deve individuarsi nel lascito di Fabio Rosa, morto nel 1753[8]. La collezione accademica, probabilmente sotto la regia dell'esperto Placido Costanzi, si arricchì allora di 183 pezzi che, per lo più di arte contemporanea, includevano un congruo numero di paesaggi di Jan Frans Van Bloemen, detto l'Orizzonte, considera-

1. Jan Franz Van Bloemen, *Veduta panoramica con il Colosseo e l'Arco di Costantino*, seconda metà XVII secolo, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

to l'erede riconosciuto di Claude (fig. 1). Attraverso questo lascito l'Accademia riuscì a porsi come un modello di riferimento sul piano del Museo: grazie alla sua collocazione del tempo, accanto alla chiesa dei Santi Luca e Martina, essa venne intesa come il naturale complemento del Museo Capitolino e della Pinacoteca Capitolina, con una precisa specializzazione nel contemporaneo.

Creatrice prima e custode poi di un preciso canone estetico, il classicismo appunto, l'Accademia non tardò a impiegarlo sul piano del mercato. Una delle cinghie di trasmissione del canone sul piano delle quotazioni furono le perizie di opere d'arte. Com'è infatti noto, l'istituto nominava ogni anno tre periti, uno per l'architettura, un secondo per la scultura e un terzo appunto per la pittura. I periti venivano chiamati in causa quando si trattava di stimare una o anche più opere di rilievo, fra l'altro in occasione delle vendite all'asta per la successione di lasciti privati. Anche in questo modo la piazza capitolina, da Carlo Maratti fino a Gavin Hamilton, ovvero fino al periodo neoclassico, andò schierandosi per fasce. La fascia superiore, quella da cui si traevano i profitti più elevati, era perciò riservata ai maestri del classicismo menzionati poche righe fa: eccezion fatta per figure come Rubens e Van Dyck, che per questo si sono trattate in altra sede, tale dominio era pressoché esclusivo. A fare le spese di questa gerarchizzazione furono quelle tendenze alternative che fino allora, cioè fino al 1670, avevano rappresentato una delle ricchezze del sistema cittadino: questo discorso vale per la linea del Barocco e ancor più del naturalismo di Caravaggio, che per l'intero corso del XVIII secolo venne relegato alla seconda o addirittura alla terza fascia del mercato.

Così configurata, questa situazione spiega abbastanza bene come mai pressoché ogni artista britannico si avvicinasse all'Accademia di San Luca e cercasse di trarne un vantaggio anche sul piano eco-

2. William Kent, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe*, Concorso Clementino 1713, seconda classe, secondo premio, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

nomico. L'abitudine contraddistinse in primo luogo quegli scultori, pittori o architetti che vivevano in via esclusiva o prevalente dei frutti della professione. Persone di questo genere cercavano nell'Accademia di San Luca un attestato tecnico, il sigillo di un'ormai raggiunta qualità e professionalità, che avrebbe loro consentito di ampliare le vendite e innalzare le quotazioni. Come ha chiarito Maria Celeste Cola[9] – e come si è già in parte anticipato nel paragrafo introduttivo del saggio – questa strategia produsse effetti molto relativi nel sistema delle arti romano. Un raggio di sole sembrò finalmente penetrare nel 1761, allorché John Parker, entrato all'Accademia grazie all'appoggio del suo maestro Marco Benefial, ottenne la commissione per una pala d'altare in San Gregorio al Celio, *Santa Silvia presenta Gregorio fanciullo a San Benedetto*. Qualcosa del genere si registra una ventina d'anni dopo, con protagonista stavolta Gavin Hamilton: entrato sempre nel 1761 nel rango dei "Professori", Hamilton nel 1782 ricevette dal principe Marcantonio IV Borghese l'incarico di eseguire una serie di dipinti per la stanza di Elena e Paride nel Casino di Porta Pinciana. Questi e magari altri episodi rimasero comunque isolati. In genere gli artisti britannici utilizzarono l'istituzione romana come braccio di leva per guadagnarsi commissioni al cospetto della committenza britannica. Si rifletta per esempio su William Kent. Kent, giunto a Roma nel 1710 in compagnia del noto agente John Talman, si diede da fare per entrare nell'orbita del cardinale Ottoboni e ancor più dell'Accademia di San Luca. Nel giugno 1713 in una lettera inviata a Burrell Massingberd egli arrivò persino a mentire, affermando di aver vinto il primo premio in un concorso accademico con un proprio disegno. "I made a drawing of my invention, about 20 figures, & have wone ye the preice"[10]. Il disegno è forse da identificarsi con *Il miracolo*

3. David Allan, *Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee*, 1773, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

di Sant'Andrea Avellino ancor oggi in collezione accademica (fig. 2, Cat. 1). Quando si trattò di realizzare un'opera pubblica a Roma, Kent dovette comunque rivolgersi a un committente britannico, ovvero a William Duguid, un gioielliere scozzese emigrato a Roma al servizio della corte giacobita. Fu esattamente grazie a Duguid che l'artista ebbe l'opportunità di affrescare la calotta absidale della chiesa di San Giuliano dei Fiamminghi, raffigurante *L'apoteosi di San Giuliano*[11].

Nella seconda metà del secolo linee di condotta analoghe caratterizzarono David Allan. Nel 1773 egli realizzò il disegno dal titolo *Il cardinale di York durante la preghiera del mattino a San Pietro*, ora nella National Portrait Gallery di Edimburgo. Si trattò di un passo importante, dato il rilievo del personaggio, sempre e ancor più per un artista britannico. Nato nel 1725 a Roma, in palazzo Muti, Henry Benedict era figlio di James Francis Edward Stuart e di Maria Clementina Sobieska. Stando alle ultime ricerche, egli accumulò rendite e benefici a Roma e ancor più all'estero capaci di garantirgli ogni anno intorno alle 40.000 sterline[12] – qualcosa come 160.000 scudi romani – che vennero almeno in parte reinvestiti nel mondo dell'arte. Tutto questo lo rese ben presto un polo di attrazione per molti artisti, vuoi italiani, come Giuseppe Vasi, vuoi appunto bri-

tannici. Il suo ritratto a disegno va dunque posto in rapporto con il primo grande successo di Allan, che ebbe come teatro appunto l'Accademia di San Luca. Esattamente nel 1773 l'artista partecipò al Concorso Balestra e vi ottenne la medaglia d'oro con il foglio raffigurante *Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee*, ben presto sviluppato in una tela (fig. 3, Cat. 2).

A sfruttare ancor meglio le potenzialità offerte dall'Accademia furono gli artisti-mercanti, ovvero quei pittori, scultori o architetti che a un certo punto della carriera si erano rivolti al mondo degli affari per trarne un utile supplementare. L'Accademia offriva loro in primo luogo il riconoscimento del ruolo di "intendente", ovvero di conoscitore da vicino e in termini concreti della materia, della tecnica e del linguaggio dell'arte. Si trattava di caratteristiche essenziali per esercitare fra l'altro il mestiere di agente e di mercante. Non solo. L'Accademia, esattamente per quanto si è osservato in precedenza, forniva garanzie nell'adesione al classicismo dominante, che era poi il linguaggio adottato e riconosciuto all'interno e in ambito istituzionale. Questo discorso chiama in causa da protagonista il citato Gavin Hamilton[13]. Formatosi a Glasgow, a stretto contatto con la borghesia mercantile scozzese, Hamilton dopo un primo soggiorno intorno alla metà degli anni Quaranta si stabilì a Roma dal 1756 in avanti. L'ambiente capitolino e in particolare l'Accademia ne affinarono il profilo linguistico e professionale. Il sentiero battuto da Carlo Maratti, per esempio, aiutò a plasmare la sua figura socio-professionale. Hamilton fu eletto accademico d'onore nel 1761, nella stessa tornata di Thomas Jenkins. L'attestato tecnico gli servì certamente da suggello come abile conoscitore e *tastemaker*. Del resto, la sua corrispondenza con Giovanni Maria Sasso rivela una notevole conoscenza di artisti italiani e stranieri: egli qui passa con confidenza da autori come Ventura Salimbeni e Bartolomeo Schedoni, ad altri come Murillo, Velázquez, Rubens e Van Dyck. La sua intera carriera romana è costellata dall'attività di mercante. Hamilton era abituato a trattare antichità classiche e insieme *old masters*. Fra i molti lavori che passarono fra le sue mani risultano tra l'altro la seconda versione de *La Vergine delle Rocce* di Leonardo, *L'Adorazione dei pastori* di Tintoretto, *Pitagora* di Salvator Rosa, *La Sibilla Samia* e *Re David* per Althorp. Tutto questo conferma la tripartizione di David Irwin come "archaeologist, artist and dealer".

Siamo alle conclusioni. In questo caso, come peraltro sovente capita, le conclusioni riflettono il primo pensiero, il primo appiglio del saggio. La galleria degli accademici annovera il *Ritratto di Thomas Jenkins* e il *Ritratto di James Byres* (Catt. 13, 18). Entrambi protagonisti del mercato romano della seconda metà del secolo, i due diedero una sfumatura individuale al medesimo titolo di "Professore". Thomas Jenkins venne nominato nel 1761 (fig. 4). A leggere le fonti, la parte iniziale della vita e della carriera di Jenkins seguirono un corso diverso e addirittura opposto rispetto alla maggior parte dei suoi colleghi. Nato nel 1722 a Roma, nella parrocchia di Santa

Pagina a fronte

4. Anton von Maron, *Ritratto di Thomas Jenkins*, 1775-1780, Roma, Galleria Carlo Virgilio & C.

Maria del Popolo, per studiare pittura egli aveva preferito spostarsi a Londra, così da entrare nello studio di Thomas Hudson. Solo nel 1751 gli eventi avevano ripreso il loro corso abituale, allorché il giovane «not being satisfied with that part of his profession» aveva fatto ritorno a Roma «in order to study history painting». Il sesto era stato un decennio importante: a quella fase, grazie alla commissione di Stephen Beckingham, risalgono ad esempio *Il Tempo scopre la Verità* e *Agar e Ismaele*, la seconda tela nota oggi solo attraverso la copia a disegno realizzata più tardi da Nicolas Mosman e oggi al British Museum. Poteva essere il principio di una carriera pittorica vera e propria, ma giusto in quel momento Jenkins iniziò a spostarsi verso attività più redditizie, come la guida turistica e soprattutto il mercante d'arte. Al contrario di quanto accaduto nella pittura, i risultati furono fin da subito rimarchevoli. Alla prima esportazione, nel 1754, seguirono molte altre, che ne fecero un uomo ricco. La fortuna aumentò nel corso degli anni, allorché i guadagni ottenuti vendendo arte vennero reinvestiti nell'attività di banchiere. Il *Ritratto* dell'Accademia venne affidato da Jenkins ad Anton von Maron, cognato di Mengs e considerato uno dei più rinomati specialisti del periodo. L'epigrafe nel quarto inferiore della tela recita "Tomaso Ienkins pittore". In quel torno di anni la medesima qualifica gli valse l'accesso all'Accademia Clementina di Bologna e quella di Firenze. Si trattava però solo di un biglietto da visita. A quell'altezza mancavano a Jenkins il tempo e in fondo anche la voglia di mettersi dietro al cavalletto. Invano l'Accademia di San Luca avrebbe dunque bussato alla sua porta per richiedere il consueto *pièce de réception*.

Quanto a Byres, eletto nel 1768, egli era giunto a Roma una decina d'anni prima, allo scopo di perfezionarsi nel campo della pittura. Le sue ambizioni erano state frustrate da Anton Raphael Mengs che, notoriamente pignolo, lo aveva giudicato degno al massimo di realizzare miniature e per questo Byres aveva ripiegato sull'architettura. Fin dagli anni Sessanta, Byres si dedicò infine ad attività collaterali al "fare arte", come lo scrittore, la guida turistica a Roma e, appunto, il mercante. Fu infatti in questi ruoli che il suo nome iniziò a circolare presso la buona società del Grand Tour, com'è ovvio principalmente britannica. "Giacomo Byres scozzese architetto": così l'epigrafe in calce al *Ritratto* dipinto da Maron. Più che un attestato professionale, l'epigrafe del ritratto suona come una formula di augurio. Com'è noto, alla fine l'obiettivo finale sarebbe tuttavia sfumato: la mancanza di commissioni avrebbe reso Byres uno fra i molti architetti "di carta", anziché di edifici effettivamente costruiti.

Note

1 M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W.A. Boschloo *et al.*, 's-Gravenhage 1989, p. 86. Laddove non diversamente indicato, si rinvia per i fatti, le persone e le dinamiche qui contenuti a P. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma nel XVIII secolo*, Firenze 2010 e P. Coen, *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century: A Study in the Modern "Social History" of*

Art, in *The Art Market in Rome in the XVIIIth Century. A Study in the Social History of Art*, a cura di P. Coen, Leiden-Boston 2018, pp. 1-27.

2 *I Virtuosi del Pantheon 1700-1758,* a cura di G. Bonaccorso, T. Manfredi, Roma 1998.

3 W. T. Whitley, *Artists and their friends in England, 1700-1799,* London 1928, II, p. 309.

4 Per l'intera questione, inclusi i rimandi ad Haskell, cfr. P. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma,* cit.

5 Su questi temi è tornata di recente P. Cavazzini, *Marketing strategies and the creation of taste in seventeenth-century Rome*, in *The Art Market in Rome in the XVIIIth Century,* cit., pp. 63-85.

6 Su questo punto cfr. P. Coen, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone 2-3 aprile 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli 2009, pp. 77-89.

7 S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in "Studi di Memofonte", 2014, pp. 55-72, con bibliografia precedente.

8 P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 5-16.

9 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.),* a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

10 C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Massingberd from the Continent (1712-1719),* in "The Volume of the Walpole Society", 63, 2001, pp. 83-84, n. 4.

11 Ivi, pp. 94-95, n. 5.

12 J. Lee-Milne, *The Last Stuarts*, London 1983, p. 157.

13 B. Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton (1723-1789). Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., London-Turnhout 2011.

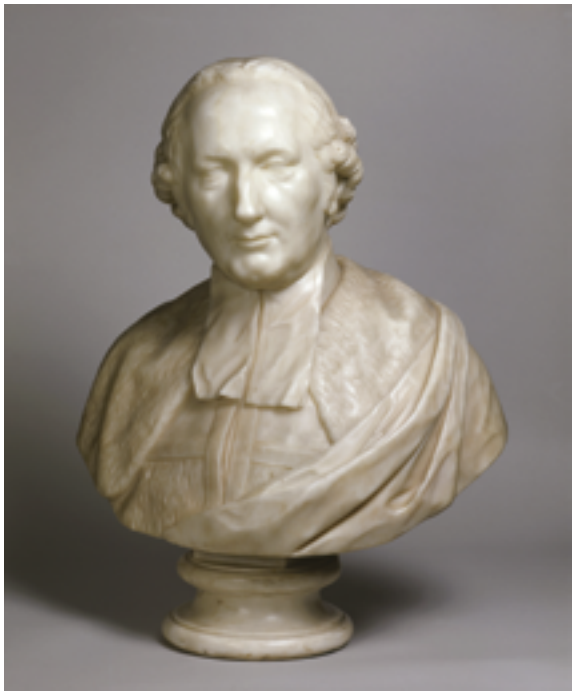
Tiziano Casola

Scultori britannici a Roma tra Settecento e Ottocento

Nel Settecento, tra i tanti anglosassoni in viaggio a Roma, gli scultori sembrano costituire una minoranza. Infatti, degli oltre trecento artisti passati per l'Urbe nel corso dell'intero secolo, quelli dediti alle arti plastiche risultano esser stati poco più che venticinque. Un numero esiguo se messo a confronto con la gran quantità di pittori (quasi dieci volte di più) e architetti (oltre il doppio) venuti in Italia durante i decenni. Questa sproporzione tende però ad attenuarsi se si tiene conto che, ad oggi, non abbiamo notizia di nessuno scultore inglese in soggiorno a Roma prima degli anni Quaranta del XVIII secolo. Il primo caso documentato è infatti quello di Prince Hoare da Bath, a Roma dal 1742. Legato al protettorato del cardinale Alessandro Albani, durante i suoi anni a Roma Hoare si dedica principalmente alla copia di statue antiche, su commissione di *grand tourist* suoi connazionali. Il legame con Albani, il lavorare esclusivamente come copista, così come il relazionarsi con una committenza soltanto britannica, si riveleranno caratteri comuni a tutti gli scultori anglosassoni di stanza a Roma, più o meno fino all'inizio degli anni Sessanta. In questi anni, vista l'assenza di un'istituzione artistica ufficiale di riferimento, gli artisti inglesi giungono nella penisola il più delle volte a spese proprie. Indubbiamente ciò deve aver spinto gli scultori ad occuparsi principalmente di copie di opere note, in quanto più rapidamente remunerativo. Questo non toglie però che anche prima dell'istituzione di borse di viaggio da parte della Royal Academy (1771) vi erano stati casi di viaggi finanziati da associazioni culturali britanniche. Sicuramente, a restare immutato nel corso del Settecento è il fatto che i soggiorni romani dei britannici non prevedevano alcun iter formativo specifico (come avveniva al contrario per i francesi), sia prima che dopo la fondazione della Royal Academy. Questo anche perché non sempre il viaggio in Italia era riservato a giovani artisti a conclusione della propria formazione, ma anzi, spesso veniva affrontato in età matura e a carriera ormai avviata. Sarà il caso – vedremo più avanti – di scultori molto noti, come John Flaxman o Thomas Banks.

Prince Hoare lascia Roma nel 1749, dopo almeno sette anni di soggiorno. Nel corso del 1748 a lui si era aggiunto un altro scultore, Si-

mon Vierpyl (1725ca.-1810), anch'egli allievo di Peter Scheemakers (1691-1781), scultore fiammingo attivo a Londra, principalmente noto per l'esecuzione del memoriale di Shakespeare disegnato da William Kent per Westminster. Questo aver speso parte della propria formazione presso artisti di provenienza olandese – va notato – sarà una caratteristica ricorrente in molti tra gli scultori anglo-romani del Settecento. A Roma Vierpyl lavora come copista per committenti solitamente provenienti dall'Irlanda, dove poi si stabilirà anche lui una volta lasciata l'Italia nel 1756. Vierpyl si lega ad altri artisti anglosassoni in viaggio – come Joshua Reynolds (che lo include nella sua parodia della *Scuola di Atene* del 1751, oggi alla National Gallery of Ireland) – con i quali condivide delle stanze in Palazzo Zuccari. Tra questi, Joseph Wilton (1722-1803), scultore, giunto nell'Urbe in data imprecisata, tra il 1747 e il 1749, dopo una formazione in ambito francese e belga. Anche lui a Roma lavora essenzialmente come copista, sotto la protezione del cardinal Albani. Wilton – che nel 1768 sarà tra i membri fondatori della Royal Academy – è il primo scultore inglese per il quale abbiamo documentati rapporti con le accademie artistiche italiane. Nel 1750, con un *Caino che uccide Abele*, ottiene dall'Accademia di San Luca la medaglia bandita da Papa Benedetto XIV in vista del Giubileo. Due anni dopo è membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, dove conosce molti suoi futuri committenti grazie all'attività di cicerone svolta nelle collezioni di Palazzo Pitti e degli Uffizi. Dal 1753, a Firenze, Wilton collabora con Francis Harwood (c. 1727-1783), scultore che frequenta sporadicamente Roma, dove l'anno prima aveva alloggiato alcuni mesi presso Reynolds e Patch a Palazzo Zuccari[1].



1. Christopher Hewetson, *Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol*, c. 1778, marmo. London, National Portrait Gallery, inv. NPG 3895.

Dopo la metà del secolo sono di passaggio a Roma gli scultori Richard Hayward (1728-1800) – autore della cosiddetta *Hayward's list*[2] –, John Plimmer (c. 1725-1760)[3] e James Paine (1717-1789), quest'ultimo formatosi all'accademia londinese di St. Martin's Lane. Quelli a Roma negli anni Sessanta saranno gli ultimi scultori ad arrivare in Italia con una formazione artistica di base non-britannica. Joseph Nollekens (1737-1823), come Wilton e Hoare, si era formato presso Scheemakers. Christopher Hewetson e John Crawley (m. 1767 c.) sono allievi di John Van Nost[4], fiammingo attivo in Inghilterra. Crawley, a Roma già dal 1757, sembrerebbe essere il primo ad aver raggiunto la penisola a spese di un'istituzione culturale anglosassone, in questo caso la Dublin Society School, fondata nel 1731. Nollekens, cattolico, nell'Urbe per nove anni tra il 1761 e il 1770, viaggia grazie a cinque borse della Society of Arts. A Roma frequenta l'irlandese James Barry, il cenacolo di Villa Albani – tramite

Gavin Hamilton – e impara il mestiere di restauratore nello studio di Bartolomeo Cavaceppi, dei cui marmi realizza e vende diverse copie. A Roma, acquisisce presto fama come ritrattista. Il suo primo committente illustre è l'attore David Garrick, del quale esegue un busto in marmo[5]. A Nollekens si deve il noto ritratto di Giovan Battista Piranesi dell'Accademia di San Luca (Cat. 16)[6]. Nel 1768 partecipa al primo Concorso Balestra ottenendo la medaglia d'oro per il suo *Giove, Giunone e Io*. Christopher Hewetson (c. 1737-1798),[7] irlandese, a Roma per trentatré anni, dal 1765 fino alla morte, è da considerarsi probabilmente il grande scultore anglo-romano del secolo. Percepito al tempo come un rivale di Canova, Hewetson è l'autore dei ritratti di molte personalità illustri dell'epoca, come l'ambasciatore spagnolo José Nicolás de Azara, Charles Townley, il vescovo-conte di Bristol Frederick Hervey (fig. 1) o Anton Raphael Mengs. È inoltre l'unico britannico a poter vantare lavori per le alte sfere vaticane. Nel 1771 realizza il busto di Clemente XIV, una commissione ottenuta probabilmente grazie all'aiuto di Thomas Jenkins – punto di riferimento per tutti gli anglosassoni a Roma – o, secondo Padre Thorpe, dell'Abbé Grant. Dal 1783 Hewetson lavora al monumento funebre del cardinale Giambattista Rezzonico nella chiesa di San Nicola in Carcere, commissionatogli dai fratelli del prelato[8]. Thomas Banks (1735-1805), londinese, è il primo ad arrivare in Italia grazie ad una borsa della Royal Academy. Quando giunge a Roma con la moglie, nel 1772, la nuova istituzione inglese esiste da nemmeno quattro anni. Lui invece, che ne ha trentasette, è già un artista attivo da tempo. La sua formazione è varia: dopo sette

2. John Deare, *Venere reclinata su un mostro marino*, c. 1788, marmo. Los Angeles, Getty Museum.

3. John Flaxman, *Dante e Virgilio nella selva dei Suicidi*, 1792-1793, inchiostro nero su grafite. New York, Metropolitan Museum.

anni da intagliatore presso William Barlow (fl. 1740-1752), aveva frequentato nei primi Sessanta l'Accademia di St Martin's Lane e, successivamente, la Royal Academy School degli albori. È probabile che anche Banks – al pari di tanti altri già nominati – avesse ricevuto lezioni da Scheemakers[9]. A Roma si lega a Heinrich Füssli e a James Durno, assieme al quale alloggia con la famiglia. Autore abilissimo nel conferire pathos alle sue opere tramite composizioni per nulla scontate – si pensi alla *Teti che immerge Achille nel fiume Stige* del Victoria & Albert o ai suoi noti bassorilievi ellittici – proprio durante il soggiorno romano deve aver ideato il *Titano che cade* oggi alla Royal Academy. L'esperienza romana di Banks si chiude con il rifiuto di alcune sue opere da parte dei suoi principali committenti, tra cui Lord Bristol. I Banks tornano quindi a Londra con i soldi ricavati dalla vendita all'asta dell'*Alcyone e Ceice* (oggi al Museo di Leeds)[10]. Verso la fine degli anni Settanta, abbraccia la scultura anche Colin Morison (1732-1810), scozzese. Nell'Urbe dal 1755, vi si trattiene per cinquantacinque anni, fino alla morte. Giunto a Roma come pittore, Morison decide di passare alle arti plastiche dopo essersi ferito agli occhi durante una battuta di caccia. Come scultore non riscuoterà successo, rimanendo comunque molto richiesto come cicerone e riconosciuto in qualità di erudito[11]. Gli anni Ottanta vedono presenti a Roma, in contemporanea, i tre grandi nomi *anglo-romani* della scultura dell'epoca: Hewetson, John Flaxman e John Deare. All'inizio della decade è in città, seppur solo per qualche mese, Anne Seymour Damer (1748-1828), unica scultrice donna di cui abbiamo notizia in questo contesto, se si esclude la baronessa Elizabeth Boughton-Templetown (1747-1823), il cui coinvolgimento nella disciplina fu però sempre di natura esclusivamente amatoriale. Per la Damer – figlia del generale Henry Seymour Conway e appoggiata da personalità come Horace

Walpole o David Hume – Roma resta comunque solo un luogo di passaggio, in quanto le mete principali del suo viaggio in Italia erano Firenze e Napoli[12]. Dal 1785-6 sono a Roma John Deare (1759-1798) e John Charles Felix Rossi (1762-1839), entrambi vincitori di borsa della Royal Academy. Se il soggiorno di Rossi dura i canonici tre anni[13], Deare resterà in città fino alla morte, avvenuta in circostanze misteriose, diventando al pari di Hewetson e Canova uno degli scultori più noti all'epoca[14]. Originario di Liverpool e formatosi a Londra, prima presso Thomas Carter, poi alla Royal Academy School, gran parte di ciò che si sa di lui lo dobbiamo alle lettere inviate ai parenti in Inghilterra, rese note da John Thomas Smith già nel 1828[15]. Una volta trascorsi gli anni finanziati dalla Royal Academy e visto il sorprendente numero di commissioni accumulate, Deare si stabilisce definitivamente a Roma. Sposato con una romana, negli anni mette in piedi una fiorente bottega, specializzata in *chimney-piece* e *overmantel* per camini scolpiti ad altissimo rilievo (fig. 2)[16].

Nel 1791 scrive al fratello: «I have the best study in Rome, and live like a gentleman»[17]. Diverse fonti lo vogliono a capo di una fazione interna alla colonia anglo-romana, composta da artisti rimasti «per così tanto tempo lontani dal loro paese da ricordare a fatica cosa sia» e che «sembrerebbero aver tentato di creare in loro stessi un disprezzo per il loro paese e un'ammirazione per questo»[18]. Legato alla committenza di John Penn – per il quale realizza la sua opera più nota, il *Cesare che invade la Britannia*, dal 2011 al Victoria & Albert Museum[19] – Deare rivaleggia con gli artisti protetti da Georgiana Hare-Naylor o connessi a James Durno, primo fra tutti Hewetson. Quest'ultimo ormai completamente integrato nella società romana (era ad esempio membro dell'Accademia dell'Arcadia, col nome di Mirone Atticense)[20], almeno dal 1770 Hewetson coabitava con la numerosa famiglia di tale Felice Prosperi, fornaio. Alla morte del capofamiglia, l'irlandese dovette probabilmente assumere su di sé le responsabilità di uomo di riferimento per la famiglia romana. All'ultimogenito, chiamato – vuole il caso – Cristoforo, Christopher trasmise addirittura la professione di scultore. Dopo la morte di Hewetson è probabile che Cristoforo Prosperi abbia portato a termine alcuni lavori del maestro, di cui era tra l'altro l'erede testamentario[21]. John Flaxman (1755-1826), dopo un breve passaggio nell'inverno 1787-88, si ferma a Roma con la moglie nel marzo 1788. Trentaduenne, al momento del viaggio poteva già vantare una lunga collaborazione come modellatore con la nota manifattura di ceramiche di Josiah Wedgwood nello Staffordshire. Per Wedgwood aveva lavorato anche suo padre, omonimo, dal quale John aveva ricevuto una prima formazione, prima di entrare alla Royal Academy School. In Italia Flaxman è attratto dall'arte del Trecento toscano e centro-italiano – studia Giotto e Duccio, così come copia le sculture dei Pisano o quelle della facciata del duomo di Orvieto – un interesse per nulla scontato all'epoca[22]. Inizialmente deluso da Roma, sarà poi qui che Flaxman realizzerà le sue opere più famose:

4. Charles Benazech, Ritratto di Richard Westmacott, 1792, gessetti. London, National Portrait Gallery, inv. NPG 731.

la *Furia di Atamante* e le illustrazioni ispirate a Dante (fig. 3) e ad Omero. L'*Atamante* (oggi a Ickworth House, Suffolk) gli viene richiesto da Frederick Augustus Hervey, dopo anni privi di commissioni importanti. Il gruppo scultoreo inevitabilmente verrà spesso messo in relazione con l'*Ercole e Lica* di Canova, successivo di qualche anno. Gli *outline drawings* dell'Iliade e dell'Odissea sono invece realizzati per Georgiana Hare-Naylor, nel 1793. A questi – inizialmente pensati come modelli per eventuali bassorilievi, mai realizzati – Flaxman deve il suo successo su scala europea[23]. Le cento illustrazioni per la *Commedia* dantesca, immediatamente posteriori, vengono messe a punto per un'edizione privata di Thomas Hope, il quale, alcuni anni dopo, conferirà uno stile grafico simile ad alcune sue pubblicazioni[24]. Tornato in Inghilterra, dal 1794, Flaxman mantiene i contatti con la colonia di artisti inglesi a Roma, per i quali fa da intermediario con le istituzioni in patria, soprattutto per quel che riguarda la detassazione sulle importazioni di materiali di studio[25]. Alla metà degli anni Novanta, la comunità anglo-romana comprende – oltre ai rivali Deare e Hewetson – altri due importanti scultori: William Theed "Il vecchio" (1764-1817) e Richard Westmacott II (1775-1856), futuro autore del noto *Achille* di Hyde Park. Theed giunge a Roma all'età di trentacinque anni e sappiamo poco del suo soggiorno capitolino, se non che aveva in grande antipatia la popolazione, come era solito scrivere al padre[26]. Westmacott invece arriva in Italia giovanissimo (fig. 4). Quando lascia l'Inghilterra nel 1792 ha infatti appena diciassette anni e viaggia affidato allo scultore toscano Castoro Casoni. Figlio dell'omonimo scultore, primo di tredici fratelli quasi tutti artisti, Richard riceve la sua prima formazione come intagliatore presso il nonno mobiliere. Giunge a Roma nel gennaio 1793, con una lettera di presentazione per Antonio Canova scrittagli da Giuseppe Bonomi[27], architetto di stanza a Londra, fratello dell'abate Carlo, amico di Canova, col quale Westmacott manterrà un rapporto epistolare per oltre vent'anni[28]. In Italia Richard acquista antichità per conto di Henry Holland (all'epoca arredatore del Principe di Galles), ma probabilmente con meno continuità di Charles Heathcote Tatham, pupillo di Holland[29]. Nel 1795 partecipa al Concorso Clementino bandito dall'Accademia di San Luca, dove ottiene il primo premio nella prima classe di Scultura (Cat. 3). Del periodo romano si conosce anche un *Apollino*, oggi nella tenuta di Rokeby Park, Durham. A Roma Westmacott frequenta

5. Richard Westmacott Jr., Tomba di Rosa Bathurst (retro), 1825. Roma, Cimitero Acattolico.

6. Alexander Macdonald, Tomba di Lawrence Macdonald, 1878. Roma, Cimitero Acattolico.

principalmente Henry Disney-Roebuck[30], di cui eseguirà un ritratto una volta tornato con lui in patria. Insieme a Joseph Michael Gandy e al paesaggista George Augustus Wallis – artisti decisamente malvisti dagli altri anglo-romani[31] – nel 1795 Westmacott e Disney compiono un giro dell'Abruzzo, documentato in un diario di viaggio tenuto da Gandy[32].

Con l'arrivo delle truppe francesi, a partire dal 1796, gli artisti inglesi a Roma iniziano a rarefarsi. Il binomio Deare-Hewetson, entrambi morti nel 1798, sembrerebbe essere sopravvissuto nella memoria collettiva per qualche anno, visto che nell'*Abbozzo per una Storia dell'arte del XVIII secolo* di Johann Heinrich Meyer, del 1805, dei due rivali si parla come fossero la stessa persona[33]. Negli anni a cavallo tra i due secoli, oltre a Morison, gli unici artisti britannici a frequentare occasionalmente Roma sembrerebbero essere i pittori Robert Fagan, James Irvine e George Wallis. Per tutto l'inizio dell'Ottocento, cioè fino alla Restaurazione, non si hanno notizie di nuovi arrivi, ma già nel 1819 si hanno i primi sintomi di una situazione cambiata. Quell'anno infatti, l'editore romano Filippo de Romanis pubblica il primo volume di un'edizione dell'*Eneide*[34] illustrata da vari artisti, tra cui alcuni anglosassoni e finanziata da Elizabeth Hervey, duchessa di Devonshire, di stanza nell'Urbe[35]. A partire dal 1817, Roma era tornata ad essere frequentata da britannici, pittori come Thomas Lawrence e Joseph Severn, o personalità meno note, come gli architetti John Basevi[36] o Matthew Evan Thomas[37]. Si parla comunque di pochi nomi, nulla a che vedere con i grandi numeri degli anni Settanta del XVIII secolo.

L'inizio degli anni Venti vede, gradualmente, il formarsi della British Academy of Arts in Rome, istituzione privata e slegata dalla Royal Academy, nonostante i vari tentativi di ufficializzazione da parte degli anglo-romani[38]. Improntata principalmente allo studio dell'anatomia, l'accademia conta, tra i suoi primi quattordici membri, almeno tre scultori: lo scozzese Lawrence Macdonald (1799-1878), John Gibson (1790-1866) e Richard Westmacott Jr. (1799-1872). Gibson, "Canova britannico", di origini gallesi, giunge a Roma nel 1817, con varie lettere di presentazione, tra cui quelle di Flaxman e Füssli. Ostile ai metodi dell'educazione artistica britannica, a Roma passerà l'intera vita, legandosi dapprima a Canova e poi a Thorvaldsen. Totalmente intrinseco ai modelli classicisti di fine Settecento, in un momento in cui il nascente spirito nazionalistico spingeva gli artisti inglesi verso un gusto diverso, Gibson

potrà vantare committenti illustri come Alessandro Torlonia o lo zar Nicola I. Nel corso dei decenni, dal suo studio passeranno artisti come William Theed "il giovane" (1804-1891) o l'americana Harriet Hosmer (1830-1908)[39]. Come Gibson, anche l'irlandese cattolico John Hogan (1800-1858) passerà gran parte della sua carriera a Roma, dove si stabilisce nel 1824[40].
L'anno successivo, Richard Westmacott Jr., a Roma lascia quella che è forse la sua opera più affascinante, la *Tomba di Rosa Bathurst* (fig. 5). All'epoca, la vicenda della morte della ragazza, caduta nel Tevere di ritorno da un ballo, ebbe gran risonanza in Europa, attirando tra le tante anche l'attenzione di Stendhal[41]. La tomba, situata nella parte est del cimitero acattolico di Testaccio, si trova non distante dalle lapidi di Macdonald[42] (fig. 6), Severn e di altre personalità chiave della Roma britannica degli anni Venti dell'Ottocento, tra cui ovviamente John Keats e Percy Shelley.

Note

1 Sui soggiorni romani di Hoare, Vierpyl, Wilton e Harwood si vedano principalmente: J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997, pp. 472-473; 503, 967-968; 1009; I. Roscoe et al., *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851*, New Haven-London 2009.

2 La lista stilata da Hayward raccoglie dati sui viaggiatori britannici a Roma tra il 1735 e il 1775. Nota agli studiosi dal 1918, è pubblicata in: L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome 1753-1775*, in "The Volume of the Walpole Society", 49, 1983, pp. 3-36.

3 Annotato come: «Plimmer Painter & Sculptor» nella lista di Hayward (Stainton, *Hayward's list*, cit., p. 10), ma nei fatti pittore paesaggista (Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 776).

4 Altro allievo di Van Nost a Roma nel XVIII secolo è l'irlandese Michael Foy/Foye (fl.1765-1777). Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 253, 379, 394-395; Roscoe et al., *A Biographical Dictionary,* cit.

5 J.T. Smith, *Nollekens and his times*, 2 voll., London 1828, I, p. 8.

6 L. Barroero, *Le arti e i lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011, pp. 97, [7].

7 Sull'esattezza dell'anno di morte cfr. M. Di Tanna, *Puntualizzazioni, ragguagli documentari e nuove ipotesi su Christopher Hewetson*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 4, 2014, p. 183.

8 Sul soggiorno romano di Hewetson si vedano principalmente: T. Hodgkinson, *Christopher Hewetson, an Irish Sculptor in Rome*, in "The Volume of the Walpole Society", 34, 1952-1954, pp. 42-54.; Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 394-395; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 60, [28]; P. Coen, *Christopher Hewetson: nuovi documenti, nuove interpretazioni*, in "Bollettino d'arte", 15, 2012, pp. 87-100.

9 *The diary of Joseph Farington*, 1793-1821, a cura di K. Garlick, A. Macintyre, 17 voll., New Haven-London 1978, II, p. 118.

10 D. Bindman, *Thomas Banks's 'Caractacus before Claudius': New Letters to and from Ozias Humphry*, in "The Burlington Magazine", 142, 1173, 2000, pp. 769-772 p. 107. Sul soggiorno romano di Thomas Banks si vedano principalmente: C.F. Bell, *Annals of Thomas Banks*, Cambridge 1938, pp. 16-51; Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 48; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 52, 96-97, [20].

11 Su Colin Morison a Roma si veda la recente monografia: E. Giffi, *Colin Morison (1734-1809): antiquaria, storiografia e collezionismo tra Roma e Aberdeen*, Roma 2016.

12 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 270-271, 932-933. Sull'immagine pubblica e sui ritratti satirici di Anne Damer cfr. Roscoe et al., *A Biographical Dictionary*, cit.

13 *Ibidem*.

14 P. Fogelman et al., *John Deare (1759-1798): a British neo-classical sculptor in Rome*, in "The sculpture journal", 4, 2000, pp. 85-126.

15 Cfr. Smith, *Nollekens*, cit.

16 Mensole per camini, caminiere.

17 Ivi, II, p. 324.

18 (La traduzione è mia) James Irvine, lettera a George Cumberland, Roma, 26 gennaio 1785, British Library, Archivio (da ora in poi BL), vol. MS 36495, cc. 12-13v.

19 Le complesse ragioni alla base della committenza di John Penn sono analizzate in: M. Trusted, *Two eighteenth-century sculpture acquisitions for the Victoria and Albert Museum, London*, in "The Burlington Magazine", 154, 1316, 2012, pp. 773-779; T. Macsotay Bunt, *Struggle and the memorial relief: John Deare's Caesar Invading Britain*, in *Rome, travel and the sculpture capital*, a cura di T. Macsotay Bunt, London-New York, 2017, pp. 197-224.

20 Oppure *Doricense*, in base ai casi. Cfr. Di Tanna, *Puntualizzazioni, ragguagli documentari*, cit., p. 185, nota 18.

21 Sull'argomento si veda: Ivi.

22 Sull'argomento si vedano: G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964; I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le Quattro voci del mondo. Arte, culture, saperi nella collezione di Stefano Borgia. Atti del convegno internazionale di studi di Velletri 2000*, (Velletri, Palazzo Comunale, Sala Tersicore, 13-14 maggio 2000), a cura di M. Nocca, A. Germano, Napoli 2001, pp. 123-134; Eadem, *Il dibattito e la fortuna dei primitivi*, in *Il Museo Universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Roma 2016, pp. 73-79.

23 Sul soggiorno romano di Flaxman si vedano principalmente: G.E. Bentley Jr., *Flaxman in Italy: A Letter Reflecting the Anni Mirabiles, 1792-93*, in "The Art Bulletin", 63, 4, 1981, pp. 658-664; Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 361-364; Roscoe et al., *A Biographical Dictionary*; cit.; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 51, 78, 98, 121, 134, [48].

24 Mi riferisco alle raccolte di incisioni *Costumes of the Ancients* (1809) e *Designs of Modern Costumes* (1812).

25 *The diary of Joseph Farington*, cit., II, pp. 498-499 (cfr. Royal Academy, Archivio, RAA/SEC/2/32/1/1-2), 634, 643; R.W. Liscombe, *The 'diffusion of knowledge and taste': John Flaxman and the improvement of the study facilities at the Royal Academy*, in "The Volume of the Walpole Society", 53 (1987), pp. 226-238.

26 BL, vol. MS 53790, cc. 1-28.

27 M. Busco, *Sir Richard Westmacott, Sculptor*, Cambridge 1994, pp. 7-10.

28 *Antonio Canova, Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, 2 tomi, Roma 2002-2003, I-II, nn. 261, 290, 473, 580, 655, 677, 770.

29 Cfr. S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96: letters, drawings and fragments, and part of an autobiography*, in "The Volume of the Walpole Society", 2005, 67, pp. 1-89.

30 Il "Mr. Disney" spesso affiancato a Richard Westmacott durante il soggiorno romano è per me da identificare con Henry Disney-Roebuck (1775-?), scartando quindi l'ipotesi che si possa trattare di Lewis Disney-Ffytche (1739-1822, Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 303). Vista l'inseparabilità dei due inglesi durante l'intera esperienza romana, compreso il ritorno, mi pare più logico identificare "Disney" con un coetaneo di Westmacott, come appunto Roebuck. A dimostrazione di ciò: nei documenti romani di Joseph Michael Gandy il nome di Westmacott è in più occasioni collegato a quello di «Henry Disney» o «------ Roebuck» [Royal Institute of British Architects, Archivio (da ora in poi RIBA), GaFam/1/1, cc. 184, 279-280]. Sul ritratto di Roebuck eseguito da Westmacott nel 1797 cfr. Busco, *Sir Richard Westmacott*, cit., p. 10, fig. 6.

31 Wallis in quanto sospettato di essere una spia filo-francese, Gandy in quanto costantemente al suo seguito, cfr. *The diary of Joseph Farington*, cit., VIII, pp.

2952-2953.

32 RIBA, GaFam/1/1, cc. 108-121.

33 Lo dimostra il fatto che Meyer attribuisca a Hewetson ("Hudson") l'opera più nota di Deare, il quale non è mai nominato: «Tra gli inglesi venivano stimati Flaxman e Hudson [...] Di Hudson conosciamo […] un alto rilievo raffigurante, con movimento e tumulto […] lo sbarco di Giulio Cesare in Britannia», J.H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo, 1805*, traduzione di S.A. Meyer e S. Rolfi Ožvald, in Cecchini et al., *Il Settecento e le arti a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, Roma 2016, p. 125.

34 Titolo completo dell'edizione: *Eneide di Virgilio recata in versi italiani da Annibal Caro*.

35 M.I. Palazzolo, *Una dinastia di stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in Eadem, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, "Roma moderna e contemporanea. Quaderni", Roma 1994, p. 87; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 2003), su progetto di S. Susinno, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 201, 620.

36 *The Portrait of Sir John Soane R.A. (1753-1837), Set forth in Letters from his Friends (1775-1837)*, a cura di A.T. Bolton, London 1927, pp. 271-278.

37 Cfr. *Antonio Canova, Epistolario*, cit., II, n. 665.

38 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of the Royal Society of Arts", 102, 4914, 1953, pp. 42-56; *Maestà di Roma*, cit., p. 626. Il costante tentativo di ufficializzare un legame con la Royal Academy è inoltre testimoniato dalle lettere di William Ewing, segretario della nuova accademia anglo-romana, a Henry Howard in Inghilterra (Royal Academy, Archivio, RAA/SEC/2/32/2-8). Si noti che in queste lettere la British Academy of Arts in Rome è detta aperta dal 22 ottobre 1825 (*Ibidem*/6) e che il nome dell'associazione cambia di volta in volta (es: «English Academy Rome», «Roman Academy») s.v. il saggio di P.P. Racioppi in questo volume.

39 A. Frasca-Rath, A. Wickham, *John Gibson, a British sculptor in Rom*e, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 2016), London 2016; P. P. Racioppi, *Ateliers, esposizioni e strategie promozionali degli scultori nordamericani a Roma nell'Ottocento, da Thomas Crawford a Moses Jacon Ezekiel,* in *Roma e gli artisti stranieri*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 113-128.

40 J. Torpin, *John Hogan: Irish neoclassic. sculptor in Rome, 1800-1858, a biography and catalogue raissonné*, Blackrock 1982.

41 M. Perry, "*La pauvre miss Bathurst": memorials to a tragedy in Stendhal's Rome*, in "The Connoisseur", 197, 1978, pp. 292-297; "Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome. Newsletter", 19, 2012, p. 2; J. Beck-Friis, *Il Cimitero Acattolico di Roma*, Malmö 2013, p. 27.

42 "Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome. Newsletter", 32, 2015, pp. 2-3.

Pier Paolo Racioppi

La British Academy of Arts in Rome e il magistero di Tommaso Minardi

Quella della British Academy of Arts in Rome (talvolta denominata anche English Academy) è stata una storia tormentata, in primo luogo per il fatto di non essere mai stata riconosciuta ufficialmente come succursale della Royal Academy of Arts di Londra, diversamente dalle accademie stabilite a Roma dalle altre nazioni, prima tra tutte l'Académie de France, dipendente dall'Académie Royale di Parigi. Gli effetti di questo mancato riconoscimento sono ancor oggi tangibili se nella pur eccellente pubblicazione edita di recente per i duecentocinquanta anni della Royal Academy of Arts[1], non viene menzionata l'accademia romana, che pure vide tra i suoi fondatori alcuni autorevoli membri della Royal Academy, come ad esempio il pittore e futuro direttore della National Gallery di Londra, Charles Lock Eastlake (1793-1865), e lo scultore John Gibson (1790-1866).

Un dialogo, seppur faticoso, tra le due istituzioni in realtà venne intessuto nel corso dell'Ottocento, ma le richieste degli artisti inglesi di stanza a Roma per ottenere, oltre ai necessari sussidi per l'accademia, un riconoscimento formale, andarono a scontrarsi con le posizioni assunte dalla Royal Academy of Arts, fondate ideologicamente su uno dei principi cardine della cultura visiva britannica ottocentesca: quello della difesa della propria autosufficienza, libera dai modelli normativi provenienti dall'esterno. Già William Hogarth (1697-1764) si era espresso chiaramente in relazione all'esperienza del viaggio di studio all'estero: «Going to study abroad is an errant farce and more likely to confound a true genious than to improve it»[2], posizione non condivisa da artisti come Joshua Reynolds (1723-1792) che sosteneva, al contrario, l'importanza dello studio dei classici antichi e moderni dell'arte europea.

Lo scultore Sir Francis Chantrey (1781-1841), la cui arte fu celebrata come una «pure, unmixed emanation of English genius»[3], afferente al partito più "sciovinista" dell'accademia londinese[4], tentò (inutilmente) di dissuadere John Gibson dal recarsi a Roma, città che Chantrey aveva visitato, senza restarne particolarmente impressionato, nel 1819[5], e dove era stato anche eletto accademico di merito all'Accademia di San Luca, per intercessione di Antonio Canova[6].

1. Charles Lock Eastlake, *The Spartan Isadas*, 1826. Chatsworth, Collection of the Duke of Devonshire (foto Witt Library, Courtauld Institute of Art).

Persino uno dei fondatori della British Academy of Arts di Roma, Charles Eastlake, inizialmente si era chiesto che senso potesse avere, per un giovane artista inglese, trascorrere un lungo periodo di studio a Roma, priva com'era di quei modelli artistici congeniali ai principi estetici della scuola pittorica britannica. Nel 1820 aveva pubblicato un vero e proprio rapporto sullo stato delle arti a Roma[7], dove era giunto nel 1816. Ai giovani pittori britannici, scriveva Eastlake, Roma aveva poco da offrire: c'erano certamente l'Antico, Raffaello e Michelangelo, innegabili fonti di ispirazione, nonché un paesaggio monumentale di grande potere evocativo, ma quello che mancava nei dipinti e negli affreschi romani era il senso del colore, il colore degli amatissimi Van Dyck, Rubens, Rembrandt e dei pittori veneti del Cinquecento. Eastlake affermava chiaramente quale fosse la qualità che distingueva e rendeva unica nel panorama europeo la "scuola inglese": l'uso del colore, che solo in Inghilterra «is at all understood»[8]. Anche la coeva produzione degli artisti attivi a Roma lasciava a desiderare: il presidente dell'Accademia di San Luca, Gaspare Landi (1756-1830), malgrado fosse considerato al tempo un gran colorista[9], e quindi potenzialmente apprezzabile dai pittori britannici, veniva impietosamente bollato con l'epiteto di "wretched painter"[10]. Sebbene, secondo Eastlake, in generale a Roma si disegnasse bene e talvolta anche con notevole potenza espressiva, nel passaggio dal disegno al dipinto persino quelle qualità svanivano completamente[11].

Nonostante questi "disadvantages", secondo Eastlake a Roma si potevano trovare modelli di straordinaria avvenenza e professionalità. Com'è noto, la bellezza del popolo romano è uno dei grandi *topoi* della letteratura, in particolare di viaggio, ottocentesca, e in anni recenti l'attenzione degli studiosi si è non a caso soffermata sulla professionalizzazione e sul "mercato" dei modelli romani[12]. È proprio intorno a questo *topos* della «'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano»[13] che ruoterà il meccanismo della istituenda British Academy of Arts in Rome, intorno cioè alla «variety and excellence of the living models»[14].

Già nel 1751 era avvenuto un primo tentativo di creare un'accademia del nudo per gli artisti britannici dimoranti a Roma, sotto la direzione del pittore e agente d'arte John Parker (1710-1765), grazie al finanziamento di James Caulfeild, primo conte di Charlemont, e di altri nobili britannici. Si era trattato di un esperimento di breve durata: l'accademia, su cui si hanno solo notizie frammentarie, era stata chiusa nel 1755 a seguito di una rissa tra il pittore Thomas Patch e l'artista irlandese Thomas Warner[15].

Nel Settecento i numerosi artisti britannici presenti a Roma avevano comunque trovato ospitalità presso l'Accademia del Nudo in Campidoglio, inaugurata proprio in quegli anni, nel 1754[16]. Una consistente presenza di giovani anglosassoni è infatti documentata presso l'accademia capitolina almeno fino al 1769[17], anno in cui vennero attivate anche a Londra, presso la neonata Royal Academy of Arts (dicembre 1768), le *academies of living models*. La Royal Academy aveva istituito nel 1771 una borsa di studio per un pensionato a Roma e nei verbali dell'accademia londinese compaiono alcuni riferimenti a un'associazione di artisti britannici nell'Urbe[18].

Nei primi anni Venti dell'Ottocento si decise di rifondare l'accademia romana e a sostenere l'iniziativa concorse in primo luogo Thomas Lawrence (1769-1830), presidente della Royal Academy of Arts dal 1820. Non sorprende questo interessamento del celebre pittore per l'istituenda accademia romana, dal momento che nel 1819, accolto con tutti gli onori, aveva soggiornato per sette mesi a Roma per eseguire i ritratti di Pio VII e del cardinale Ercole Consalvi, destinati alla Waterloo Chamber nel castello di Windsor.

Tra il 1821 e il 1822 risulta già essere attiva un'associazione di artisti britannici in cui si studiava il nudo: lo scultore Richard Westmacott Junior (1775–1856), in una lettera inviata da Roma l'8 dicembre 1821, riferiva che alcuni giovani artisti inglesi avevano creato un'accademia per lo studio dei più bei modelli che si potevano trovare a Roma ed esprimeva il suo orgoglio per essere promotore dell'iniziativa, insieme a Charles Eastlake[19].

Inizialmente queste accademie del nudo si tenevano nel grande appartamento/atelier del pittore Joseph Severn (1793–1879), a via Sant'Isidoro[20]; ogni sera vi si incontravano quattordici artisti inglesi ma fu in seguito aperta anche ai nordamericani[21]. Non doveva essere dissimile da consessi artistici come quello della Accademia de' Pensieri di Felice Giani, di fine Settecento, in cui gli artisti, liberi da

vincoli gerarchici e in un clima informale, potevano discutere da pari a pari delle loro opere[22]. Soprattutto sembrava voler prendere a modello, seppur senza condividerne il medesimo afflato mistico, il cenacolo dei pittori nazareni, situato proprio a pochi passi da lì, nel convento di Sant'Isidoro.

Sempre nel 1822 risulta inoltre essere stata introdotta la pratica della dissezione di cadaveri per gli studi di anatomia[23]. In seguito, l'associazione si trasferì in una chiesa sconsacrata, San Giovanni della Ficoccia a via dei Maroniti e, alla fine del secolo, in via Margutta[24].

Purtroppo notizie sulla vita dell'istituzione si desumono solo da fonti indirette, essendone andato perduto l'archivio[25]. L'accademia sembra fosse stata ufficialmente istituita nel 1823[26]. Tra i membri fondatori figuravano gli scultori Gibson, Westmacott Junior e i pittori Eastlake, Severn, Seymour Kirkup (1788-1880), John Bryant Lane (1780-1859) e Richard Evans (1784-1871). Il principale obiettivo era studiare il modello dal vivo «unimpeded by the incovenience of attending crowded Schools, and being indebted to the liberality of foreign institutions»[27].

2. John Gibson, Disegno preparatorio per il Monumento a Lady Leicester, c. 1844, London, Royal Academy of Arts, inv. 05/564. Photo credit Royal Academy of Arts, London.

Charles Eastlake assunse il ruolo di Segretario e Joseph Severn quello di Tesoriere. Dalla Royal Academy, sebbene non giungesse un riconoscimento ufficiale, pervennero tuttavia dei finanziamenti, come pure da Sir William Hamilton e dallo stesso re Giorgio IV che approvò sia la nascita dell'accademia sia la denominazione "The British Academy of Arts in Rome"[28].

L'istituzione nasceva quindi sotto buoni auspici. Nel maggio del 1823 Eastlake informava Lawrence che a Roma non vi era nessuna accademia del disegno migliore di quella britannica[29].

Risale a questi anni (1826) il grande quadro di storia greca di Eastlake, *The Spartan Isadas* (Chatsworth, Collezione del Duca di Devonshire), con il possente nudo accademico dell'eroe spartano al centro del dipinto (fig. 1). Il quadro, esposto sia a Roma che a Londra, impressionò pubblico e critica soprattutto per il colore, che

rivelava l'influenza «della scuola veneta, e più specialmente di Paolo»[30]. L'interesse per l'arte veneta del Cinquecento era comunque già emerso in un'altra opera di Eastlake, *The Champion* (1824), realizzato in un periodo in cui l'artista esplorava nuovi temi e linguaggi, tra cui il recupero dei Primitivi messo in atto dai Nazareni e da Tommaso Minardi, che l'artista conobbe e frequentò[31]. Nel 1830 la morte di Lawrence rappresentò una minaccia per la sopravvivenza dell'istituzione romana, peraltro sprovvista di finanziamenti. In quello stesso anno l'Accademia perdeva inoltre il suo membro più autorevole, ovvero lo stesso Eastlake, da poco eletto (nel 1827) accademico *in absentia* dell'istituzione londinese[32]. Il pittore si vide costretto a malincuore a tornare a Londra, dopo un soggiorno nell'Urbe di oltre un decennio, perché per detenere il titolo di accademico era necessario risiedere in Gran Bretagna[33], un segno evidente di come la Royal Academy intendesse preservare la propria identità nazionale ed esercitare il proprio magistero attraverso membri residenti in patria.

Dagli anni Trenta e fino alla morte nel 1866 fu lo scultore John Gibson a reggere l'istituzione[34]. Al momento della fondazione della British Academy of Arts, Gibson era da poco uscito dal lungo apprendistato presso l'*atelier* di Canova (dall'ottobre 1817 all'ottobre 1822, quando lo scultore veneto morì) di cui era divenuto uno degli allievi prediletti.

Sembra che, probabilmente per intercessione di Gibson, Canova avesse espresso l'intenzione di assistere gli artisti dell'istituenda accademia britannica, ma la morte, di lì a poco, glielo impedì[35]. Gibson rimase sempre orgogliosamente romano d'adozione: fu eletto accademico di merito all'Accademia di San Luca nel 1829, dove prese attivamente parte alla vita dell'istituzione[36]; nonostante ciò, la Royal Academy di Londra lo volle ugualmente mantenere tra i suoi membri, dato il grande prestigio internazionale goduto dallo scultore.

A riprova di come la British Academy of Arts di britannico avesse solo il nome e non un'identità nazionale tutelata dalle istituzioni della madrepatria, negli anni Trenta figurano tra i suoi frequentanti anche artisti americani come Samuel Morse (1791-1872), James Edward Freeman (1810-1884) e lo scultore Thomas Crawford (1814-1857)[37]. Tra le testimonianze degli americani figura quella di Alfred Jacob Miller (1810-1874) che rimase colpito dalla sapiente messa in posa di un modello, con alle spalle un grande drappo scuro e una potente luce dall'alto che faceva sbalzare meravigliosamente la figura in rilievo[38].

Dopo un periodo di difficoltà economiche, nei primi anni Quaranta l'istituzione romana conobbe un periodo di rinascita, grazie a nuovi sussidi, anche da parte della regina Vittoria: si intendeva forse favorire un soggiorno di studio a Roma per avvicinare i pittori britannici all'arte squisitamente romana dell'affresco e alla pittura di storia, in vista della grande impresa di decorazione murale per il nuovo Palazzo di Westminster, devastato dall'incendio del 1834[39].

Fu in questo momento di ripresa che venne avanzata la proposta di assumere un professore italiano di disegno, nel tentativo di dare un'impostazione didattica strutturata a un'istituzione ritenuta anarchica e non selettiva dei suoi frequentanti[40]. La proposta fu male accolta da chi, come il pittore Henry Nelson O'Neil (1817-1880), sosteneva «the impropriety of introducing an Italian style of drawing to the annihilation of all originality; the injustice of placing a master over men who never would submit to his criticism, and the enviable position in which such a master would necessarily be placed»[41]. Tuttavia si giunse a un felice compromesso per preservare l'originaria natura informale dell'accademia, nominando non come professore ma come supervisore e consigliere l'artista e insegnante di disegno, forse più apprezzato ed amato di Roma, Tommaso Minardi (1787-1871)[42]. Come ricorda De Sanctis, «pregio del Minardi era non opporsi alla naturale tendenza degli allievi rispetto alle varie manifestazioni dell'arte; ma di guidarli nel loro cammin badando solo che non deviassero dalle norme fondamentali del disegno»[43].
La sua vicinanza al circolo dei Nazareni e alle istanze di rinnovamento della pittura in senso purista lo poneva in perfetta sintonia con i contemporanei orientamenti del gusto della scuola pittorica britannica[44]. A invitarlo ad insegnare presso la British Academy of Arts dovettero essere stati lo stesso Gibson, suo collega all'Accademia di San Luca, e Charles Eastlake[45]. Tra l'altro, l'opera grafica di Gibson (fig. 2) proprio negli anni Quaranta mostra una chiara ispirazione primitivista vicina alla poetica minardiana[46]. Si può ipotizzare che l'insegnamento di Minardi, iniziato nel 1845, non dovette proseguire oltre il 1854, anno in cui l'artista fu gravemente colpito da una malattia che lo costrinse a lasciare anche la cattedra di pittura dell'Accademia di San Luca[47].
Una preziosa testimonianza sul contenuto dei suoi insegnamenti emerge dal discorso, a tutt'oggi inedito, tenuto nel 1845 in occasione del conferimento dell'incarico[48]. Più che per la breve discussione sulla rappresentazione del nudo nei secoli[49], in cui sostanzialmente si ritrovano concetti espressi nel discorso *Delle qualità essenziali della pittura italiana* del 1834, lo scritto (come pure i relativi appunti) è di grande interesse perché mostra come Minardi (fig. 3), apprezzato didatta di lunga esperienza, avesse compreso le attese dei suoi allievi britannici: «io veggo quello, a cui intendete con tutto l'animo principalmente essere lo studio del uomo vivo ignudo, ossia del corpo umano»[50]. Consapevole, inoltre, della diffusa predilezione dei suoi nuovi allievi per il colore, peculiarità della scuola pittorica inglese[51], rimarcò come la dialettica tra «disegno» (di cui Minardi a Roma era maestro indiscusso) e «colorito» si potesse risolvere in una rappresentazione grafica concepita in funzione del colore: «essendo la pittura composta del disegno e del colorito, ed essendo il disegno base e sostegno dell'altro, con cui devesi compenetrare, e identificare alla formazione di un tutto, perciò è della massima necessità, che i mezzi componenti il metodo, ossia il meccanismo di esso disegno, siano perfettamente proporzionati e corri-

3. Alessandro Capalti, *Ritratto di Tommaso Minardi*, 1858.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

spondenti ai bisogni del colorito [...] Io non finirei più, se volessi dire tutte le influenze attive che ha il meccanismo del disegno sopra il colorire»[52].

Accanto ai Carracci, a Domenichino, a Reni, nel novero dei grandi disegnatori Minardi inserisce proprio maestri del colore come Rubens, Van Dyck e Rembrandt che avevano disegnato magistralmente con «semplici e pochi tratti»[53].

Gli appunti di Minardi illustrano chiaramente la sua metodologia didattica, fondata sul principio della «giusta ed esatta imitazione del vero, fondamento unico ed essenziale della bellezza»[54]. Forse prevedendo che molti artisti britannici avrebbero soggiornato a Roma per un periodo di tempo limitato, Minardi insiste opportunamente sulla rapidità con cui uno studente provvisto di buone attitudini avrebbe potuto apprendere ugualmente con successo i fondamenti del disegno dal vero, come gli era capitato di verificare personalmente. Grazie a decenni di esperienza didattica, Minardi era convinto che «nel termine di mezz'anno, circa, senz'altro studio né di statue, né di gessi, né di anatomie, né di altre siffatte cose simili»[55] si potevano conseguire importanti risultati. Il requisito essenziale era una naturale predisposizione, lo studio di nozioni basilari di geometria pratica, seguite dal disegno dei «primi elementi del corpo umano [...] con la maggiore diligenza, e precisa imitazione in tutte le minime parti» e dall'apprendimento della «ragione del chiaro e dello scuro sopra un semplice cubo, e un globo»[56]. Seguendo questo breve *iter* scolastico, Minardi aveva constatato come molti allievi fossero stati in grado di disegnare «contorni di tale pura e schietta verità, perché vergini di sentimento e non preoccupati da idee fittizie e convenzionali, che io professore cattedratico della romana Accademia di S. Luca sarei stato assai lieto di farli. Né poteva accadere diversamente, essendo il sentire e la mente loro, come dissi, vergine e pura, sicché l'opera scaturisce quasi spontanea dalla sola naturale virtù»[57].

Una poetica romantico-purista, quella di Minardi, che mettendo da

parte il tradizionale accademismo classicista, non poteva non far breccia nell'istituzione britannica, dove l'artista faentino ebbe come allievi, tra gli altri, Robert Macpherson (1814-1872), Frederick Walmisley (1815-1875), Thomas Hartley Cromek (1809-1873)[58].
Sulle vicende dell'accademia nella seconda metà del secolo, che esulano dai limiti cronologici di questo contributo, restano solo notizie frammentarie: Gibson continuò a dirigere l'istituzione fino alla morte (1866) e in seguito l'Accademia conobbe un nuovo periodo di declino, con pochissimi iscritti, anche se le fonti riportano alcuni nomi illustri come Frederic Leighton (1830-1896), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) e John Ruskin (1819-1900)[59].
Il contributo di Minardi dovette verosimilmente rappresentare il momento più fecondo, sotto il profilo didattico, vissuto dalla British Academy of Arts nella sua tutto sommato breve esistenza. Un contributo rispondente alle attese di studenti britannici che avevano trovato in quello straordinario professore di disegno italiano un maestro ideale, fondandosi il suo magistero, come ha scritto Stefano Susinno, «sul talento naturale, sulla memoria storica, sull'applicazione paziente e metodica nello studio dal vero»[60].

Note

1 *The Royal Academy of Arts. History and Collections*, a cura di R. Simon, New Haven-London 2018.

2 Traggo la citazione da A. Wilton, *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*, London 2001, p. 67.

3 Definizione data da Allan Cunningham, cit. in J. Holland, *Memorials of Sir Francis Chantrey, R.A. Sculptor in Hallamshire and Elsewhere*, Sheffield, J. Pearce, Jun., Times Office, High Street, 1851, p. 357.

4 Un esempio significativo di questo orientamento è offerto dalla decisione presa da Chantrey e da altri accademici, nel 1837, di reintrodurre l'articolo dello statuto della Royal Academy secondo cui l'affiliazione all'istituzione era subordinata alla residenza degli artisti in Gran Bretagna: si veda K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome 1823-1936*, in "Italian Studies", XXXIII (1978), pp. 103-104.

5 Wells, *The British Academy,* cit., p. 104.

6 *Anglo-Italian Attitudes: Chantrey and Canova*, in *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy c. 1700-c. 1860*, a cura di C.M. Sicca, A. Yarrington, London-New York 2000, p. 147.

7 *The Advantages and Disadvantages of Rome, as a School of Art,* in "London Magazine", vol. 1, 1820, pp. 42-48. L'articolo non è firmato ma la paternità è concordemente riferita a Eastlake nella bibliografia sull'artista: si veda M. Parker, *Literary Magazines and British Romanticism*, Cambridge 2000, p. 76.

8 *The Advantages,* cit., p. 48.

9 Si veda S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, atti del convegno (Roma, 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 13-27.

10 *The Advantages,* cit., p. 45.

11 *Ibidem*.

12 Mi limito a rimandare al catalogo della mostra *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, (Ajaccio, 2013), a cura di O. Bonfait, Montreuil 2013.

13 L. Barroero, *La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle*

arti, catalogo della mostra (Roma, 2003), su progetto di S. Susinno, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, p. 207.

14 *The Advantages,* cit., p. 44.

15 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento,* in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 78-79.

16 M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, a cura di A.W.A. Boschloo *et al*., "Leids kunsthistorisch Jaarboek", V-VI, 1986-1987, p. 85.

17 Ivi, p. 90.

18 Traggo queste notizie da I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of the Royal Society of Arts", vol. 102, n. 4914, (11th December 1953), p. 43. Si veda anche Wells, *The British Academy of Arts*, cit., p. 92.

19 Ivi, p. 94.

20 S. Brown, *Joseph Severn. A Life*, Oxford 2009, p. 138

21 M.K. McGuigan, *"This Market of Physiognomy". American Artists and Rome's Art Academies, Life Schools, and Models, 1825-1870*, in W.L. Vance, M.K. McGuigan, J.F. McGuigan Jr,. *America's Rome. Artists in the Eternal City, 1800-1900*, Cooperstown (NY) 2009, pp. 40-49.

22 S. Rudolph, *Felice Giani da accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'arte", IX, 1977, 30-31, pp. 175-186.

23 Munro, *The British Academy*, cit., p. 46.

24 Ivi, p. 49.

25 Ivi, p. 42.

26 "London Literary Gazette", March 22, 1823, pp. 188-189.

27 Ivi, p. 188.

28 Wells, *The British Academy*, cit., p. 97.

29 D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978, p. 22.

30 "Memorie romane di Antichità e Belle Arti", vol. 3, XXIII, 1826, pp. 378-387.

31 Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 37.

32 Ivi, p. 28.

33 M. Stevens, *The Instrument of Foundation, 1768,* in *The Royal Academy,* cit., p. 12-15.

34 A. Frasca-Rath, *Da fuori Roma a Roma. John Gibson, le reti di sociabilità e l'integrazione*, in *Roma e gli artisti stranieri*, cit., p. 93.

35 Wells, *The British Academy*, cit., p. 95.

36 F. Ceccopieri Maruffi, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti con Vincenzo Camuccini*, in "Strenna dei romanisti", 54, 1993, pp. 63-72.

37 McGuigan, *"This Market of Physiognomy"*, cit., pp. 40-49.

38 Ivi, p. 44.

39 Wells, *The British Academy*, cit., p. 105.

40 Secondo il pittore inglese Edward Villiers Rippingille «every English artist, or would-be artist, is admissible to come, to go, to work, or to play, just as he pleases»: la citazione è tratta da McGuigan, *"This Market of Physiognomy*, cit., p. 47.

41 S. Bevan, *Sand and Canvas. A Narrative of Adventures in Egypt, with a Sojourn among the Artists in Rome,* London 1849, p. 339, cit. da McGuigan,*"This Market of Physiognomy*, cit., p. 47.

42 Sulla straordinaria "vocazione pedagogica" di Minardi si veda S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, un contributo del 1995 ripubblicato in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 192-193. S. Ventra, *Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca: il legato testamentario e altre acquisizioni*, in "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", 4, 2014, 1, pp. 303-350.

43 G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900, p. 209.

44 Analogamente, il purismo di Minardi fu determinante per gli artisti catalani che egli ebbe come allievi a Roma: si veda C. Brook, *Gli allievi catalani di Tommaso Minardi*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012, pp. 335-348.

45 Ne è un chiaro indizio una lettera scritta da Minardi a Eastlake nel 1845 in S. Ricci, *Il magistero purista di Tommaso Minardi. 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival,* tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo 2009, vol. 2, pp. 339-340.

46 Ivi, vol. 1, p. 174.

47 *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871),* catalogo della mostra (Roma, 1982-1983), a cura di S. Susinn, M.A. Scarpati, Roma 1982, p. 92.

48 *Ragionamento letto da Tommaso Minardi all'Accademia Inglese sullo studio del Nudo*, in Archivio di Stato di Roma, *Archivio Ovidi*, b. 12, fasc. 86.

49 Minardi la suddivide in cinque epoche: Grecia antica, età del declino, prima rinascita con Michelangelo, seconda rinascita con i Carracci ed infine l'epoca presente, che aveva riattinto alle fonti greche.

50 *Ragionamento,* cit., c. 1 *v*. Su *Delle qualità essenziali* cfr. M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Firenze 2005, pp. 115-124 ; P.P. Racioppi, *The men of letters and the teaching artists: Guattani, Minardi, and the discourse on art at the Accademia di San Luca in Rome in the nineteenth century*, in "Journal of Art Historiography", 19, December 2018, pp. 16-17.

51 Cfr. le affermazioni di Eastlake, nota 8.

52 *Ragionamento,* cit., c. 10 *r* e ss.

53 Ivi, c. 13 *r*.

54 Ivi, c. 4 *v*.

55 Ivi, c. 6 *r*.

56 *Ibidem.*

57 Ivi, c. 7 *v*.

58 *Disegni di Tommaso Minardi,* cit., p. 89.

59 Cfr. Wells, *The British Academy*, cit., p. 107.

60 Susinno, *Il disegno di traduzione,* cit., pp. 193-194.

Gian Paolo Consoli

Architetti britannici all'Accademia di San Luca

John Parker, pittore, è il primo artista britannico ad essere nominato accademico nel Settecento: la sua elezione avviene nel 1756[1]. L'anno successivo è la volta di Robert Adam. Nel 1783[2] gli accademici britannici sono diventati 12, su un totale di 83, di cui 6 architetti; in ordine di data di nomina, sono: Robert Adam, Robert Mylne, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins, Robert Strange, Nathaniel Dance, George Dance, Richard Brompton, John Baxter, James Byres, Thomas Harrison, Jacob More. Nel 1796 diventano 11 perché, deceduti Strange, Baxter e More, si aggiungono Guy Head e Charles Heathcoate Tatham[3]. Alla fine del Settecento, quindi, la colonia di artisti britannici presso San Luca è diventata decisamente la più numerosa, con una rilevante presenza di architetti.

Questo saggio vuole raccontare in particolare il rapporto tra architetti britannici e l'Accademia, sostanzialmente concentrato nella seconda metà del Settecento; quali architetti hanno avuto dei rapporti con l'Accademia e di che tipo, quali hanno partecipato ai concorsi, quali quelli che diventano accademici, quando e perché lo diventano, se e in che modo partecipano alla vita dell'accademia. Sul tema del rapporto tra gli architetti britannici e l'Accademia di San Luca esiste già una vasta letteratura di parte inglese[4]; i pochi documenti conservati presso l'Accademia sono stati confrontati con lettere e testi degli stessi architetti da studiosi come Damie Stillmann e Frank Salmon[5]; in questo testo si vogliono riprendere, ordinare e integrare, con un'analisi ulteriore dei documenti conservati nell'archivio dell'Accademia e negli archivi inglesi, le notizie fornite da questa letteratura e soprattutto cercare di dare uno sguardo d'insieme su tutti gli architetti britannici diventati membri dell'Accademia, con vicende spesso complesse e travagliate e modalità anche molto differenti tra loro.

Per essere eletti "Accademici di Merito" nella classe dell'architettura si dovevano rispettare le condizioni definite negli Statuti del 1716[6]: avere almeno 21 anni ed essere di buon carattere; se non si era romani o comunque residenti a Roma da lungo tempo e non si aveva vinto un concorso dell'Accademia stessa, bisognava aver costruito qualcosa di importante. Si poteva fare istanza per l'elezione, ma spettava

solo al Principe (il presidente eletto biennalmente) proporre delle candidature, e il candidato doveva mostrare in una congregazione accademica (le riunioni mensili tenute dagli accademici) un suo disegno autografo; a quel punto si votava in modo anonimo con il sistema delle palline nere o bianche che venivano inserite nell'urna apposita e il candidato doveva raggiungere la maggioranza di almeno due terzi. Dopo un ulteriore accertamento della probità morale del candidato e l'eventuale "rescritto", il permesso che si richiedeva al papa per candidati non cattolici, avveniva l'elezione ufficiale, all'esito della quale era richiesto anche un dono di un manoscritto o un libro e anche una donazione in denaro. Infine, questa elezione veniva trascritta nel volume dell'archivio degli accademici.[7] Come ha notato Frank Salmon, non sempre tutte queste condizioni sono state rispettate[8]; nell'elezione entrava in gioco l'appoggio di accademici, ma anche di cardinali, principi o esponenti della corte pontificia, o altri tipi di pressioni.

Pagina a fronte

1. Giovan Battista Piranesi, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, Roma 1762, frontespizio.

Robert Adam 1728-1792

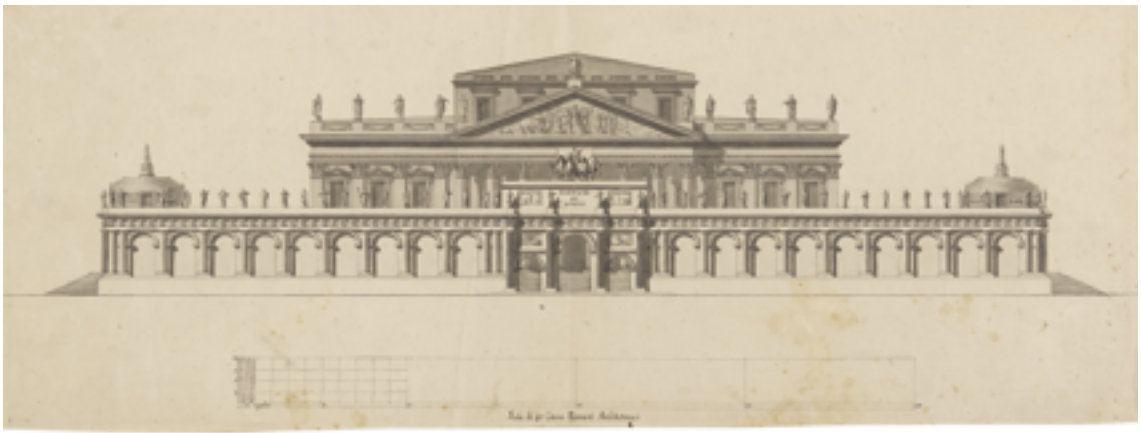
L'architetto scozzese è uno dei casi in cui non sembra siano state rispettate tutte le condizioni previste dagli statuti. Infatti. nei verbali della Congregazione accademica dell'8 maggio 1757 si legge: «Avutesi favorevoli notizie del merito del Sig. Roberto Adam architetto scozzese, il quale fece già istanza di essere ammesso Accademico di merito, et ottenuta dal suddetto la deroga Nostro Sig. re Papa Benedetto XIV di essere ammesso nonostante il rito anglicano, che professa, come dal rescritto che si conserva nel nostro Archivio, fu di commune consenso ammesso a nostro accademico di merito e fu ordinato al Sig. Segretario spedirne il solito diploma nelle forme solite, in vista dell'annunciato rescritto»[9]. Robert Adam è il primo britannico a diventare Accademico e lo diventa attraverso una nomina diretta legata solo al "merito" della sua carriera di architetto. È noto che Robert Adam rispetto al suo conterraneo Robert Mylne e ad altri artisti e architetti britannici era in una condizione assai privilegiata, sia da un punto di vista economico che da un punto di vista dei rapporti sociali. Aveva infatti il ruolo di "Gentilhomme Anglois" per una delle «ancientist families in Scotland», come lui stesso si definirà in una lettera, accompagnando nel suo Grand Tour un nobile della famiglia del suo cliente *Earl of Hopetoun*[10]; inoltre, grazie alla florida attività della ditta di famiglia, poteva disporre di un capitale di 5000 sterline.

Arrivato a Roma nel 1755, e alloggiato in una prestigiosa casa presso la scalinata di piazza di Spagna, ha un tenore di vita completamente diverso dalla maggior parte dei suoi conterranei ed è introdotto nei circoli aristocratici della città; studia e rileva antichità a Roma e in tutta Italia e inoltre, come è stato più volte sottolineato, è in rapporto stretto con Giovan Battista Piranesi che lo cita nel frontespizio del II volume delle *Antichità Romane* nel 1756 e gli dedica nel 1762 il *Campo Marzio* (fig. 1). Quando viene nominato accademico all'inizio di maggio in realtà è in partenza da Roma per

il suo viaggio nel nord Italia alla volta di Spalato per la preparazione del volume dedicato al Palazzo di Diocleziano.
La sua ambizione di ricevere questa nomina così prestigiosa per un architetto non romano è testimoniata nelle sue lettere già dall'anno precedente, quando scrive alla sorella: «I intend to be made professor of Architecture, Painting and Sculpture in the Academy of St.Luke... I shall obtain this is easily and Grandly, as I will solicit my good friend the Cardinal Albani to ask it in person»[11]; la nomina ad accademico è quindi ottenuta solo alla fine del soggiorno romano e non soltanto attraverso i meriti acquisiti durante la permanenza, ma anche grazie alle conoscenze e agli appoggi politici che Adam è riuscito ad ottenere. Il 2 ottobre risulta aver donato «trenta zecchini costituenti sessantuno e 8.50 scudi romani»[12]. Non risulta però aver mostrato, nè donato alcun disegno dopo la sua elezione, né che abbia partecipato a qualche attività dell'Accademia.

Robert Mylne 1733-1811

Negli stessi anni di Adam, anche Robert Mylne arriva a Roma, ma con uno status sociale e una disponibilità economica completamente diversi; mentre il primo diventa accademico sostanzialmente per la sua posizione sociale, il secondo lo diventerà vincendo, primo artista britannico, il Concorso Clementino del 1758.
Mylne è in Italia dal 1755 al 1759, e in questi anni oltre a dedicarsi allo studio dei monumenti antichi e all'elaborazione del progetto per il Concorso Clementino, si presta a diversi lavori per riuscire a mantenersi a Roma[13]; è anche accertato il suo rapporto con Piranesi, come testimoniato da una lettera dell'architetto veneziano allo stesso Mylne[14]. Sulla sua partecipazione al concorso, oltre ai verbali dell'Accademia abbiamo una serie di lettere da lui scritte[15].
Mylne viene nominato nei verbali la prima volta nella congregazione del 6 settembre 1758, giorno stabilito dall'Accademia per «ricevere i disegni e i modelli da giovani concorrenti»[16]; consegnano i loro disegni per il premio di prima classe 4 architetti, numerati probabilmente secondo l'arrivo dei disegni nella giornata: «n.1 Giuseppe Marvuglia di Palermo, n.2 Angelo Cappellini Romano, n.3 Roberto Mylne Scozzese, n.4, Gio. Battista Fiani romano»[17]. Il 9 settembre si consegnano i premi, prima quelli di pittura «I quali signori accademici dopo aver bene osservati e considerati esattamente li disegni e poscia diedero il loro giudizio con voti schedule all'infrascritta [...] il dopo pranzo del detto giorno adunatesi li seguenti Accademici architetti per fare il giudicato alli disegni di architettura esposti nel salone colle loro prove, osservarono il metodo tenuto nell'altre due Professioni con voti segnati [...]»[18]. I giudici sono, oltre al principe non architetto Placido Costanzi, Filippo Della Valle, Clemente Orlandi, Tommaso de Marchis, Antonio Derizet, Domenico Gregorini, Filippo Raguzzini, Mauro Fontana: «Architettura 1ª classe: primo premio a Robert Mylne, secondo premio Giuseppe Marvuglia, terzo premio Angiolo Cappellini e Gio.Battista Fiani»[19]. Nella congregazione del 14 gennaio 1759 dal



2. Robert Mylne, *Prospetto del Palazzo nel Gran Cortile*, progetto preliminare per il Concorso Clementino del 1758, London, RIBA (125740). © 2019 RIBA British Architectural Library.

3. Robert Mylne, *Prospetto della Corte esterna*, progetto preliminare per il Concorso Clementino del 1758, London, RIBA (125741). © 2019 RIBA British Architectural Library.

principe Placido Costanzi vengono proposti accademici di merito Mylne e l'architetto Domenico Navone: «viene corso il bussolo, palla nera inclusive, palla bianca esclusiva»[20] entrambi vengono ammessi con 12 voti positivi, l'unanimità. Nella congregazione del 4 febbraio viene dato il possesso a Mylne come accademico di merito. Le modalità quindi dell'elezione di Mylne sono legate alla vittoria nel Concorso Clementino, primo artista britannico ad avere questo onore, come lo stesso Mylne ricorda con orgoglio nelle sue lettere. Attraverso queste è anche possibile ricostruire il tempo che ha dedicato alla redazione del progetto: aveva iniziato a lavorarci già nel settembre 1757, subito dopo l'emissione del bando che avveniva solitamente sei mesi prima della data di consegna dei disegni. La morte di Benedetto XIV fece posticipare la data di altri sei mesi e gli elaborati vengono consegnati nel settembre del 1758; probabilmente quindi nella prima fase viene elaborata una prima versione, attualmente al RIBA (figg. 2-3)[21], che poi si trasforma in

Le Basseriliefi sopra le colonne rappresentano la storia della Sacra Scrittura

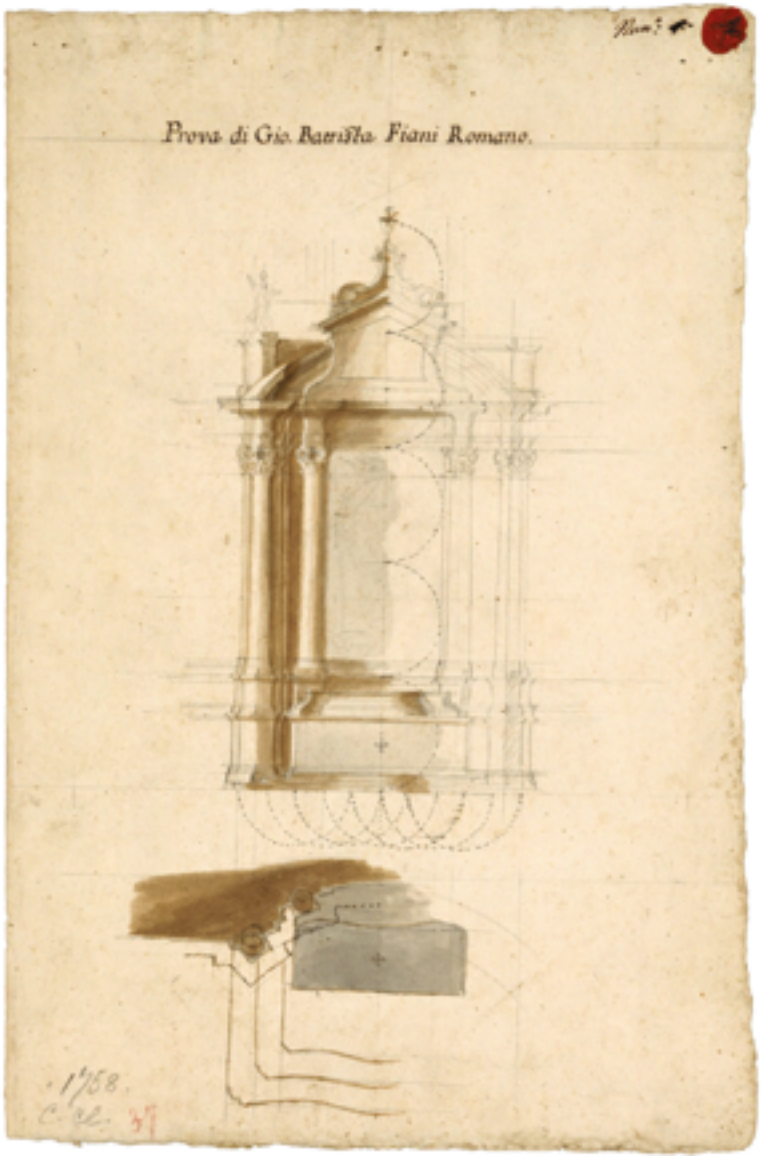
Prova di Roberto Mylne Scozzese

Pagina a fronte

4. Robert Mylne, *Prova di Roberto Mylne Scozzese*, progetto di un altare, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1758, New York, Cooper Hewitt Museum, (1938-88-4049). © 2019 Cooper-Hewitt – Smithsonian Design Museum/Art Source, NY/Scala, Firenze.

In questa pagina

5. Giovan Battista Fiani, *Prova di Gio. batta Fiani romano*, progetto di un altare, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1758, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 550.



quella definitiva conservata in Accademia[22]. Dopo la consegna i partecipanti devono prodursi anche in un ex-tempore (*Altare adornato con colonne composite*) in due ore davanti agli accademici (fig. 4); nel racconto che ne farà Mylne il suo risulta di gran lunga più riuscito di quello degli altri concorrenti (fig. 5)[23]. Tutta la vicenda, con anche il racconto della premiazione ufficiale in Campidoglio alla presenza del pontefice, è narrata in maniera efficacissima nella lettera scritta al fratello William il 23 settembre 1758: «Dovresti ricordare che un paio di mesi fa ti ho mandato i soggetti che sono stati distribuiti dall'Accademia di San Luca per il concorso, ma non ti avevo detto che ho partecipato alla prima Classe di Architettura, e ho avuto molta fortuna, se la modestia mi permette di usare questa espressio-

ne. Suppongo che avrai ancora i soggetti, se hai conservato la mia lettera. Ho quindi iniziato i disegni che mi sono costati 7 mesi di duro studio, ma il concorso è stato rimandato a causa della morte del Papa. Infine si è svolto e il 6 di questo mese sono stati consegnati tutti i disegni. Il 7 abbiamo fatto le nostre prove estemporanee, nello spazio di 2 ore davanti agli Accademici: un *Altare adornato con colonne Composite* è stato scelto per la prima classe. Sono sicuro che saresti stato in apprensione per me – con quel maledetto soggetto – comunque ce l'ho fatta ed è riuscito molto bello (fig. 4) – soprattutto in confronto a quanto hanno fatto gli altri. Alcuni giorni dopo tutti i disegni sono stati giudicati, alla presenza del Cardinale Camerlengo; quando il primo premio mi è stato assegnato all'unanimità – pensa nel mio petto, quando ho ricevuto la notizia, bum, bum, bum, sento ancora il mio cuore che batte!! Il 18 il Grande Salone del Palazzo centrale del Campidoglio è stato adornato per l'occasione, abbiamo ricevuto le nostre Medaglie dalle mani dei 16 Cardinali che erano presenti. Mi è capitato di avere il mio dalle mani del Cardinal Sacripanti, che per l'occasione si è personalmente congratulato. Sono in numero di 2, tutte in argento, di circa 5 corone di valore ciascuna, con il ritratto dell'attuale papa sul verso, e nel retro San Luca che dipinge la Madonna. Un Monsignore fece un'Orazione per l'occasione e i Poeti Arcadici si cimentarono in un Sonetto in nostro onore. Sono state anche eseguite tre sinfonie, per dare ulteriore magnificenza alla cerimonia. Oltre ai Cardinali, c'erano gli Ambasciatori, Nobiltà, Dame, Monsignori e molti Artisti e Dilettanti, quanti la sala ne poteva contenere. Noi premiati sedevamo nei posti più prestigiosi, mi capitava di essere quindi nella condizione migliore, mi toccava anche sopportare l'invidia di tutti. Fummo chiamati ad alta voce col nostro nome e la nostra nazione, e immagina come si sentiva il mio cuore, quando discesi dal mio trono per ricevere il premio. Quando tutto fu finito, ricevetti i complimenti di molti Cardinali e personaggi importanti, miei conterranei e stranieri, che erano i più gradevoli che potessi sentire, nessuno infatti ha criticato i miei Disegni, ma al contrario li hanno lodati e magnificati. Perdonate l'orgoglio che trapela dalla descrizione dei miei onori, scrivo anche per mio padre e mia madre, non solo per voi; la mia gioia è dar lustro a loro e al mio Paese. Infatti sono il primo della Gran Bretagna che riceve un primo premio qui in Accademia. Mr Breton ha avuto il primo premio in Scultura»[24].

Da questa lettera si comprende bene l'orgoglio dell'architetto scozzese per la sua fatica e anche il prestigio che aveva la cerimonia della premiazione, confermato anche da altri testimoni: «a spectacle performed with that grandeur and magnificence wich the Roman genius still retains», scrive ad esempio Pierre Jean Grosley[25] descrivendo proprio la premiazione del 1758.

Mylne quindi è il primo artista inglese a diventare accademico grazie alla vittoria in un concorso, vittoria probabilmente aiutata da ragioni politiche, come giustamente ipotizza Susanna Pasquali nel suo saggio in questo volume.

George Dance 1741-1825

Dance nel 1759, a soli 17 anni, arriva a Roma, e vi si trattiene fino al 1764, raggiungendo un notevole successo professionale e sociale, diventando intimo di architetti italiani (in particolare lavora con Nicola Giansimoni), nobili inglesi e anche cardinali[26]; per questo risulta strano che il 7 giugno del 1763 scriva al padre che vuole partecipare al concorso accademico di Parma e non a quello romano perché: «... in Rome the judgement is so partial and protections of cardinals, Princes &c. are of such conseguence that in reality little honour is to be gained by it»[27]. Pur non partecipando ai concorsi però riesce a farsi eleggere accademico insieme al fratello Nathaniel il 21 dicembre 1764. Nella congregazione del 21 dicembre è presente Piranesi, che probabilmente è tra i promotori della sua nomina, tanto è vero che viene incaricato di portare il rescritto agli archivi; vengono esposti in quest'occasione i disegni dell'architetto spagnolo Domenico Monteagudo e di George Dance e due quadri di invenzione del fratello Nathaniel Dance: «considerati da tutti si sono trovati degni della commune approvazione... Onde dal sig. Principe fu proposto d'ammetterli per Accademici di merito rappresentando che ciascuno di loro sia in procinto di partir da Roma per ritornare alle loro patrie, ed attesa questa circostanza fu sentimento di tutti che si mandassero a partito senza aspettare la congregazione seguente»[28]. Facendo così un'eccezione allo Statuto, che prevedeva un mese tra l'elezione e la nomina. È stato giustamente notato come in questo caso, e in altri simili, abbia svolto un ruolo importante Giovan Battista Piranesi, accademico dal 1761, ma frequentatore assai incostante delle riunioni accademiche, sempre presente però quando si tratta di appoggiare o proporre artisti britannici[29]. In ogni caso anche George Dance, una volta diventato accademico non tornerà più a Roma, non partecipando quindi a nessuna riunione accademica; né si trova traccia negli archivi dell'Accademia dei disegni da lui presentati per la sua elezione alla congregazione. In questo caso si tratta di una elezione non del tutto "politica" come quella di Adam, ma che sicuramente non rispetta del tutto i dettami dello Statuto.

John Baxter 1737-1797

L'architetto scozzese, figlio dell'autore della Penicuick House[30], fu mandato a Roma proprio da Sir James Clerk of Penicuik insieme al fratello: vi arriva nell'agosto del 1761 e vi si trattiene fino al 1767; partecipa nel 1764 senza successo al concorso dell'Accademia di Parma, ma non risulta abbia mai partecipato ai concorsi romani e la sua elezione ad accademico appare piuttosto misteriosa; non è autore di architetture conosciute, non è particolarmente inserito nel giro della nobiltà inglese a Roma. In ogni caso, Baxter viene nominato accademico il 2 marzo 1766[31], il 6 aprile dona la somma di 60 scudi; nella stessa congregazione si afferma che sarà quindi inserito nell'archivio, ma nell'archivio degli accademici alla seduta del 2 marzo 1766 risulta solo la miniatrice Marta Graziosi; caso veramente strano in cui la nomina ad accademico non viene registrata[32].

Una possibile spiegazione è nella intercessione di Giovan Battista Piranesi, sempre pronto a favorire i suoi amici britannici, che fa una delle sue rare partecipazioni alle congregazioni, proprio quando viene nominato accademico Baxter, pur non essendo noto un rapporto diretto tra i due architetti[33]. Anche in questo caso il processo di nomina appare quindi piuttosto opaco e sicuramente non rispondente alle richieste dello Statuto.

James Byres 1734-1817

Byres arriva a Roma nel 1758 e vi rimane, con qualche interruzione, per più di trent'anni, svogendovi però principalmente l'attività di mercante d'arte e di antichità in particolare[34]. Il suo nome compare nei verbali dell'Accademia quando presenta un proprio progetto al concorso del 1762; il concorso è giudicato il 9 settembre 1762 nel pomeriggio: tra i giudici c'è Piranesi e Byres, scozzese, vince il terzo premio per la prima classe di architettura; nella mattinata dello stesso giorno aveva svolto la prova ex-tempore, il progetto di una fontana monumentale, che si conserva ancora in Accademia[35] (fig. 6). È noto che l'esito del concorso aveva provocato delle polemiche, soprattutto in Scozia, dove si era sostenuto che il secondo premio era stato in un primo tempo assegnato allo scozzese e che poi per le pressioni del Cardinal Colonna era stato attribuito al francese Denis-Louis Detant[36]; come accennato, un ruolo comunque nel raggiungimento del premio, lo deve aver avuto Giovan Battista Piranesi[37].

6. James Byres, *Prova di Giacomo Byres Scozzese*, progetto di fontana, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1762. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv 611.

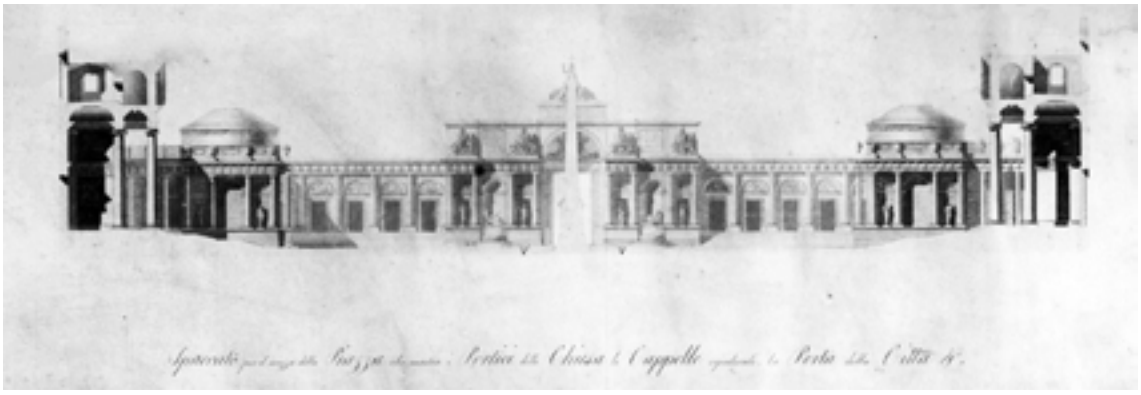
Pagina a fronte

7. Thomas Harrison, progetto per *Ornare di fabbriche decorose e disposte con buona simmetria la piazza avanti la porta Flaminia, detta oggi del Popolo*, prospetto laterale della piazza; prospetto della porta di città, prova presentata al Concorso Clementino del 1773 (Chester City Record Office, Harrison's own designs, ZCR 73/20).

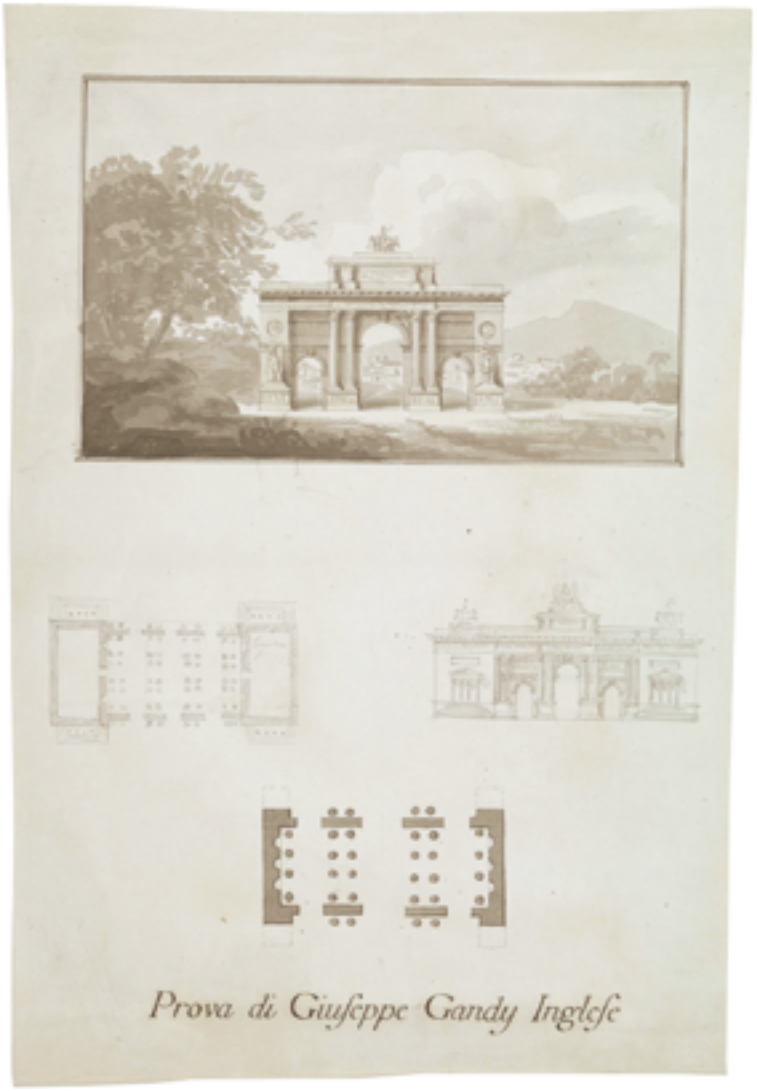
Byres diventa accademico però stranamente solo 6 anni dopo, nella congregazione del 20 novembre 1768: «Propose poi il med. Sig. Principe (Andrea Bergondi) Accademici di merito il sig. Agostino Penna e sig. Giacomo Byres il primo romano, il secondo inglese cattolico, ed essendo ambedue cogniti si mandarno a partito, e trovate tutte le palle favorevoli restorno ammessi ordinando al Secretario di invitarli a prendere possesso nella prossima congregazione»[38]. Il 18 dicembre 1768 Byres fa il possesso e dona 40 scudi. Al contrario degli altri architetti britannici, Byres partecipa abbastanza alle attività dell'Accademia; segue la congregazione del 1 settembre 1771 di ordinaria amministrazione; il 21 aprile 1773 è scelto il suo soggetto per la prova ex-tempore del Concorso Balestra – *Delineare un portone di villa con colonne e pilastri e due passi laterali* – concorso a cui partecipa il suo conterraneo Thomas Harrison; partecipa inoltre alla congregazione del 24-25 maggio 1783 per l'assegnazione dei premi per il Concorso Clementino per un *Palazzo per il comodo della giudicatura*[39] nel quale risultano vincitori il romano Martinucci e il piemontese Cantoreggi.

Thomas Harrison

Le modalità attraverso le quali diventa accademico Harrison sono del tutto eccezionali. Partecipa infatti al Concorso Balestra di prima classe del 1773 con un progetto di alta qualità, sicuramente più moderno e aggiornato rispetto ai suoi concorrenti italiani[40] (fig. 7): *Ornare di fabbriche decorose e e disposte con buona simmetria la piazza avanti piazza Flaminia, detta oggi del Popolo*; sappiamo che svolge anche la prova ex-tempore sul soggetto scelto dal suo connazionale Byres, ma è escluso da qualsiesi premio, e ne protesta col papa[41]. Prima quindi viene invitato comunque a esporre i suoi disegni, poi l'Accademia è addirittura costretta a chiamarlo come accademico pur non avendolo premiato; questa vicenda è stata più volte raccontata[42], qui lo vorremmo fare ancora attraverso le parole dei verbali dell'Accademia. Dopo l'attribuzione dei premi e la supplica accolta dal papa, nella congregazione del 2 maggio: «Si discorse sopra li passi fatti dal concorrente inglese nella classe dell'architettura per non essere stato premiato, e si disse che per ovviare qualunque sinistra informazione il segretario ne facesse un foglio informative del modo con cui fu fatto il giudizio nell'Acc. Dai Sig. Architetti e li presentasse a Sua Santità perchè fusse Intesa dell'operato e della qualità dei giudici...»[43]. Gli accademici cercano di resistere alla rivendicazione dell'architetto scozzese, ma più tardi sono costretti ad obbedire alla richiesta diretta del papa: il 6 giugno «Dopo la congregazione antecedente giunse un memorial d'ordine di Sua Santità al Principe, nel quale il concorrente inglese Tommaso Harrison architetto, che solo ebbe due voti a favore, diceva che mediante aver esposti i suoi disegni in Campidoglio con ordine di S.S.ta, ed aver avuto universal pauso, credendo di essere stato pregiudicato nel giudizio fatto da Sig.ri Accademici Architetti pregava volesse Sua S.ta ordinare alla nostra Accademia di aggregarlo e di scriverlo fra tra i nostri accademici di merito, alla qual supplica volendo N.S. aderire, con rescritto emanato alli 11 maggio favorevole fu consegnato al Sig. Principe, quale per maggiormente dimostrar a N.S. una totale rassegnazione ed obbedienza determinò di inviare un viglietto di aviso al suplicante di averlo creato Accad.mo di merito



senza incommodare gli Accademici a fare una congregazione supponendo peraltro universal consenso, ed insinuogli il segretario nel biglietto che per la prima congregazione sarebbe avvisato a venir a prendere il possesso, come successe con le formule consuete e solite ad aversi con Professori protestanti di religione, senza che il detto sig. Tommaso Harrison abbia donato cosa alcuna all'Accademia secondo usano tutti li altri che si ricevono»[44].
Non solo viene quindi nominato senza una congregazione che lo approva, avvisato attraverso un biglietto, viene direttamente a prendere il possesso e non viene neanche invitato a presentare alcun disegno o donazione in denaro. Nel registro degli accademici di merito è registrata la nomina ad accademico come avvenuta attraverso la convocazione al possesso tramite un biglietto: «per obbedire con maggior prontezza al decreto emanato da N.S. il dì 11 del corrente mese diretto al sig. Principe a fine di crearlo Accademico di merito a tenore del memoriale (che esiste in archivio) in cui cui chiedeva la grazia a S.S.ta...». Nel racconto il segretario Francesco Preziado non può evitare però di criticare, sia pure velatamente, questa nomina, scrivendo infatti che ha avuto solo due voti al giudizio «degli otto che giudicano, e questi anche sospetti di parzialità», a malincuore quindi l'Accademia lo iscrive e il 6 giugno «fu ricevuto e prese il possesso»[45], ricevendo dal pontefice anche due medaglie.
Sembra quindi che in qualche modo l'architettura "d'avanguardia", più aggiornata e moderna e vicina alla maniera neoclassica europea riesca ad emergere in Accademia solo grazie all'intercessione del pontefice; probabilmente, in questa sua battaglia è appoggiato dai suoi connazionali Jenkins e Byres[46], ma anche dalla cultura architettonica romana più avanzata: sicuramente all'architetto era andato l'appoggio di Piranesi, che sembra abbia redatto un memoriale che lodava il suo progetto[47]; ma anche quello di Francesco Milizia, il



8. Joseph M. Gandy, *Prova di Giuseppe Gandy inglese*, piante e prospetti per un arco trionfale, due varianti, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1795. New York, Cooper-Hewitt Museum, (1901.39.271). © 2019 Cooper-Hewitt – Smithsonian Design Museum/Art Source, NY/Scala, Firenze.

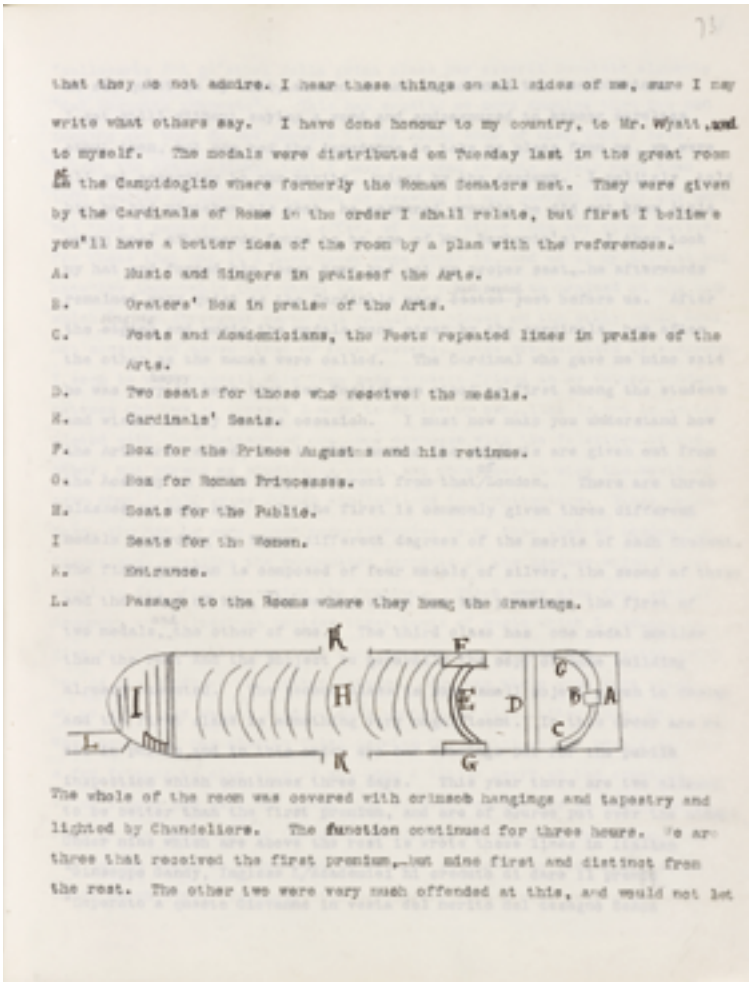
9. Giovanni Campana, *Prova di Giuseppe Campana napoletano*, pianta e prospetto di un arco trionfale, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1795. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 908.

10. Jorge Duran, *Prova di Giorgio Duran spagnuolo*, pianta e prospetto di un arco trionfale, ex-tempore per il Concorso Clementino del 1795. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 913.

critico neoclassico sempre lontano dall'Accademia che così sintetizza la vicenda: «Di più nell'ultima pubblica accademia di S. Luca, il di cui soggetto era d'adornare regolarmente la piazza del popolo, i disegni dello stesso inglese furono rigettati per premiarne due altri di due allievi di architetti romani. Ma l'inglese ottenne dal papa, che i suoi disegni fossero insieme con i premiati esposti al pubblico: e il pubblico giudicò che l'inglese era tanto superiore a quegli altri quanto il buono al pessimo. Quindi il papa premiò l'inglese con due medaglioni, uno d'oro e l'altro d'argento, e lo dichiarò accademico di S. Luca di merito»[48].

Joseph Gandy 1771-1843

Una vicenda in qualche modo simile è quella di Gandy che, al contrario di Harrison, riuscì ad essere tra i vincitori del Concorso Clementino del 1795, ma non divenne mai accademico. L'architetto inglese, allievo di James Wyatt, arriva a Roma insieme a Charles Heathcote Tatham (vedi dopo) nel 1794, e vi si trattiene, anche con diversi viaggi in Italia, fino al 1797. Dall'ottobre 1794 prepara i disegni per il concorso del 1795 per una *Cappella sepolcrale entro una grande piazza circolare*. Nella congregazione del 28 maggio 1795 viene assegnato a Gandy il *Premio separato*: «L'accademia ha creduto di dare il premio separato a questo giovane in vista del merito del disegno senza collocarlo fra gli altri della Prima classe per essersi scostato dal soggetto proposto»[49].
Dall'analisi del progetto non risulta chiara la colpa di essersi scosta-



that they do not admire. I hear these things on all sides of me, sure I may write what others say. I have done honour to my country, to Mr. Wyatt, and to myself. The medals were distributed on Tuesday last in the great room of the Campidoglio where formerly the Roman Senators met. They were given by the Cardinals of Rome in the order I shall relate, but first I believe you'll have a better idea of the room by a plan with the references.

A. Music and Singers in praiseof the Arts.
B. Orators' Box in praise of the Arts.
C. Poets and Academicians, the Poets repeated lines in praise of the Arts.
D. Two seats for those who receive the medals.
E. Cardinals' Seats.
F. Box for the Prince Augustus and his retinue.
G. Box for Roman Princesses.
H. Seats for the Public.
I Seats for the Women.
K. Entrance.
L. Passage to the Rooms where they hang the drawings.

The whole of the room was covered with crimson hangings and tapestry and lighted by Chandeliers. The function continued for three hours. We are three that received the first premium, but mine first and distinct from the rest. The other two were very much offended at this, and would not let

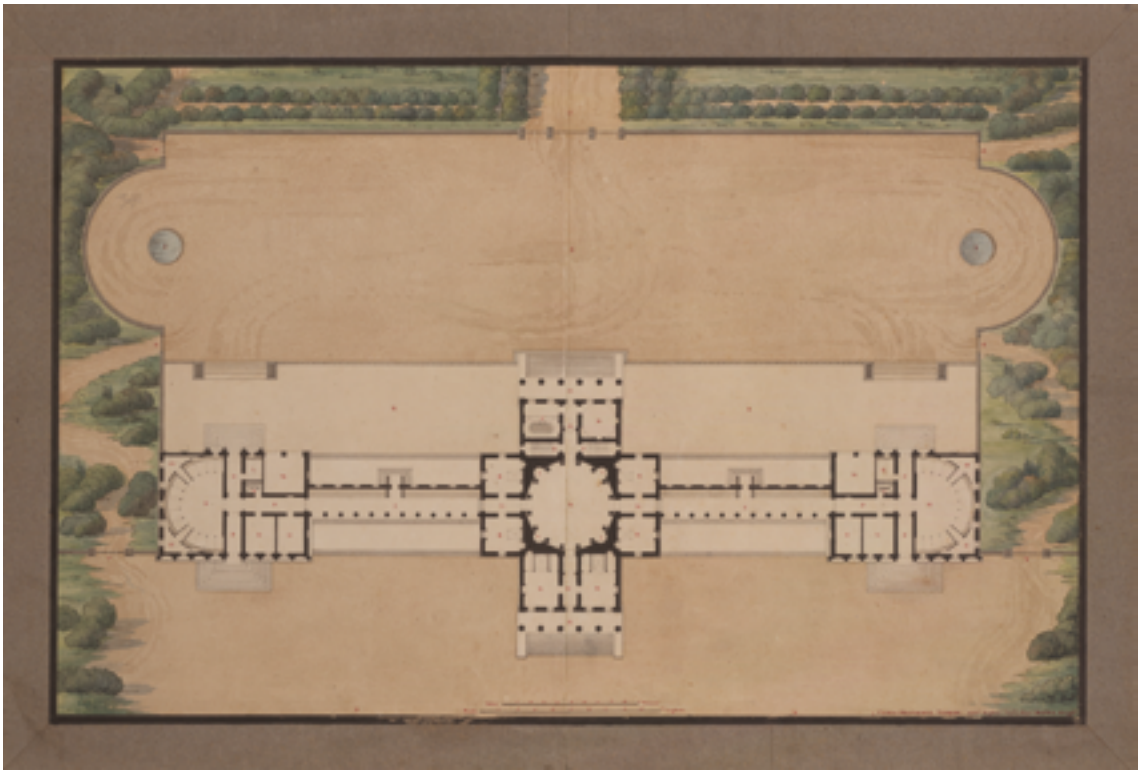
11. Joseph M. Gandy, *The Gandy Green Book*, p. 73, con lo schizzo della sistemazione del salone del Campidoglio in occasione della consegna dei premi del 1795, RIBA, (GaFam /1/1). © 2019 RIBA British Architectural Library.

to dal tema proposto; però attraverso le lettere che Gandy ha inviato al fratello e al padre è stato possibile ricostruire la vicenda. L'architetto inglese accusa il noto architetto romano Giuseppe Barberi e il suo circolo di aver cercato in tutti i modi di estrometterlo dal concorso, accusandolo anche di plagio. Gandy, con l'aiuto del pittore inglese accademico Guy Head, ha rigettato quest'accusa ed è stato favorito dal sorteggio del tema dell'ex-tempore, nonostante lo stesso Barberi avesse cercato di imporre il proprio. Il disegno che aveva presentato in quest'occasione per un arco trionfale (fig. 8) elaborato nelle due ore previste davanti accademici è sicuramente di livello superiore rispetto a quelli dei suoi concorrenti (figg. 9-10). Cinque anni prima Gandy aveva vinto la Medaglia d'oro della Royal Academy elaborando lo stesso tema; il suo progetto risulta quindi molto più complesso, prevedendo anche due possibili varianti, e dettagliato a confronto di quelli degli altri concorrenti assai meno definiti e brillanti.
Gli accademici quindi sono in qualche modo costretti a premiarlo,

ma dietro le insistenze di Barberi (che riesce comunque a far vincere il suo allievo Campana nella prima classe e suo figlio Paolo Emilio nella seconda) con questa strana formula; che però porta lo stesso Gandy ad essere il primo chiamato a ricevere il premio durante la cerimonia della premiazione, suscitando l'invidia degli altri concorrenti[50]. Alla fine però lo stesso architetto inglese nella lettera del 28 maggio, scritta dopo la travagliata vittoria del premio separato, considera che «the bustle made by Mr. Barberia proved of the greatest advantage to me for it has made a great noise in Rome and is the subject of every conversation, such an honour never was conferred before though the Academy has existed two hundred years»[51]. Nella lettera successiva del 6 giugno Gandy, oltre a congratularsi ancora con se stesso per l'onore che ha fatto al suo Paese, al suo maestro James Wyatt e a se stesso, racconta la cerimonia di premiazione, allegando anche un piccolo schizzo (fig. 11) della pianta del Salone d'onore del Campidoglio con la disposizione dei posti del pubblico, dei cardinali, del principe Augusto, degli oratori, dei musici e del pubblico maschile e femminile, con al centro (D) i posti dei premiati in cui lo stesso Gandy si era seduto; da un corridoio in fondo alla sala (L) si passava alla sala in cui erano esposti i disegni. La cerimonia è durata tre ore e Gandy racconta anche di uno screzio avuto con i sodali di Barberi che volevano mandarlo via dal suo posto, e poi di come siano stati chiamati e gli siano state consegnate le medaglie del premio[52].
In ogni caso, dopo queste travagliate vicende Gandy non sarà nominato accademico d'onore al contrario del suo compagno di viaggio che, pur non partecipando a nessun concorso dell'accademia romana, lo diventerà nel 1798.

Charles Heathcote Tatham 1772-1842

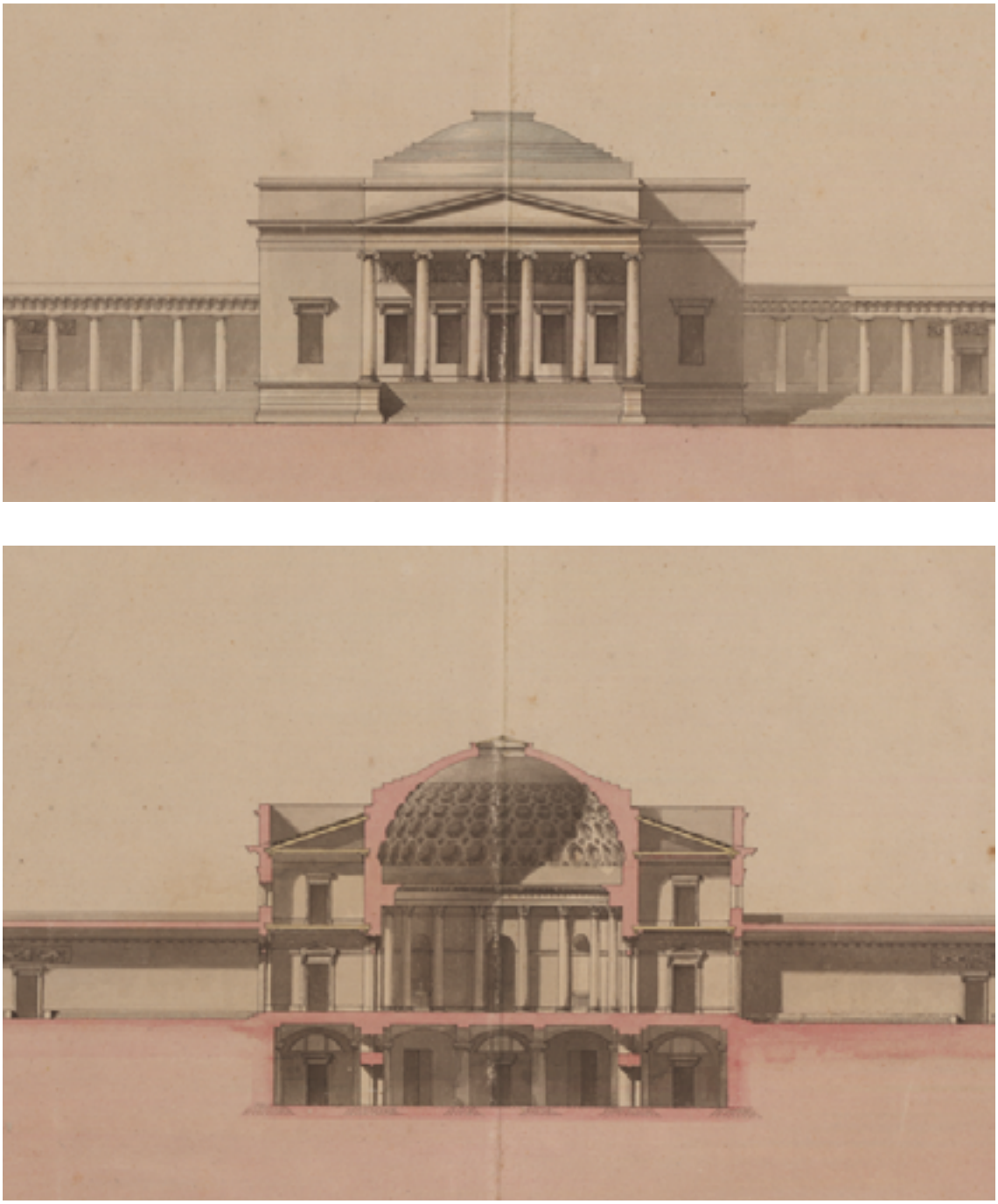
Tatham arriva a Roma insieme a Joseph Gandy nel 1794; vi si tratterà due anni, nei quali, oltre a studiare e rilevare l'antico, cercherà di organizzare una collezione di gessi per il suo maestro e mentore Henry Holland e lavorerà a diversi progetti. Probabilmente proprio per questa sua multiforme attività non ha tempo per partecipare ad un concorso, ma aspira comunque ad essere eletto accademico di merito, anche perchè il suo maestro lo avverte che era necessaria un'appartenenza ad un'accademia italiana per essere ammesso all'*Architect's Club*, la prima associazione professionale britannica di architetti[53].
Nella congregazione del 1 maggio 1796, viene proposto accademico dal principe Vincenzo Pacetti e da Antonio Asprucci, entrambi suoi amici, «colle solite prescrizioni fissate nei nuovi statuti». Il 12 giugno «viene fatto correre il bussolo e viene ammesso a pieni voti con la condizione che nel termine di un anno facia avere i documenti autentici di essere accademico di Londra»; il 3 luglio 1796 Tatham paga l'ammissione di scudi 60 e assicura che invierà documenti autentici.[54] Per essere eletto Tatham aveva completato un progetto per un "casino di caccia" (figg. 12-13)[55], come scrive al suo mae-



12. Charles Heathcote Tatham, *Disegno per un casino per servire di caccia*, pianta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 2148.

stro Holland il 13 maggio: «since my letter dated 4 of April I have made e complete and completed a large design (subject a Hunting Casino adapted to the climate of Italy) for the Academy resident at St. Luke wherein I have be proposed a Member & Professor- the affair is to be determined the first Sunday in the next Month, in the meanwhile my drawing has been greatly approved, and the President has already assured me of success»[56]. Nella lettera successiva dell'8 luglio gli annuncia infine: «I have the pleasure to inform you the Academy of St. Luke here, for Painting, Sculpture and Architecture, have voted me a Professor of their society. I have been able to supercede the obstacles I mentioned in a former letter»[57].

In realtà Tatham non è ancora pienamente accademico, perchè i nuovi statuti prevedevano per gli artisti stranieri che per essere eletto accademico bisognava prima dimostrare di far parte delle accademie del paese di origine. Frank Salmon ha ricostruito nei dettagli la vicenda quasi paradossale in cui l'architetto deve dimostrare di essere accademico di San Luca per far parte dell'*Architect's Club* e dimostrare di essere membro del *Club*, vicino comunque alla *Royal Academy*, anche se evidentemente di più facile accesso, per far diventare effettiva la sua nomina romana. Dopo diversi tentativi il 2 gennaio 1797 viene inviato all'accademia un *Certificate of membership of the Architect's Club of London* di Tatham insieme alla lettera di un accademico inglese, l'italiano Giuseppe Bonomi,



13. Charles Heathcote Tatham, *Disegno per un casino per servire di caccia*, prospetto e sezione (particolari). Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 2149.

in cui si conferma questa nomina. Gli accademici a questo punto si convincono di poter procedere alla nomina definitiva che avviene nella congregazione del 7 maggio 1797, «che però gli spedirà un nuovo Diploma Libero, togliendo le condizioni apposte nell'altro diploma delli 12 giugno 1796»[58].

Dopo Charles Heathcote Tatham non si hanno più notizie di architetti britannici in rapporti con l'Accademia di San Luca, nè accademici, né partecipanti ai concorsi; sostanzialmente è soltanto nella seconda metà del Settecento che c'è stato questo intrecciarsi delle carriere di architetti britannici con l'istituzione romana, con modalità come abbiamo visto assai diverse e spesso conflittuali, come nei casi di Harrison e Gandy, in cui si è mostrato l'aspetto conservatore e tradizionalista dell'Accademia; in ogni caso però l'elezione ad accademico o la vittoria di un premio rimaneva un obiettivo di prestigio da perseguire per tutti. Solo venti anni più tardi l'allievo di Soane e Gandy, George Basevi, rispetto al suggerimento dei suoi maestri di partecipare ad un concorso romano potrà scrivere al fratello: «I have no idea of offering myself as a candidate, the honor is not worth notice for it is not of the first class of prizes, holding much the same rank as our architectural silver medal»[19]. Nell'Ottocento l'accademia romana è ormai ridotta ad un ruolo definitivamente marginale nella cultura architettonica europea.

Note

1 Nel 1648 era stato però nominato accademico John Michael Wright, cfr. J.P Ferris, *The return of Michal Wright,* in "The Burlington Magazine", 124 (948), March 1982, pp. 150-153; per la nomina di Parker cfr. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (da ora in poi ANSL), *Archivio storico*, vol. 51, c. 85r, c. 85v, c. 86r

2 *Delle lodi delle Belle arti. Orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del disegno di San Luca,* Roma 1783. In queste pubblicazioni ufficiali compare la lista con tutti gli accademici di merito del momento, ordinati secondo la data di nomina; in questa pubblicazione tra gli ultimi compare appunto Robert Adam; non vi compare più John Parker in quanto era morto nel 1765; su John Parker vedi la scheda relativa di Pier Paolo Racioppi in questo stesso volume.

3 *Delle lodi delle Belle arti. Orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del disegno di San Luca,* Roma 1796.

4 Cfr. il saggio di S. Pasquali in questo stesso volume.

5 F. Salmon, *An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia Di San Luca in Roma*, in "The Georgian Group Journal", 1995, pp. 25-36, pp. 130-132; Idem, *Charles Heathcote Tatham and the Accademia di San Luca, Rome*, in "The Burlington Magazine", 140, 1139, febbraio 1998, pp. 85-92; D Stillmann, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780,* in "Journal of the Society of Architectural Historians", 32, 1, marzo 1973, pp. 43-66.

6 ANSL, *Ordini e Statuti dell'Accademia del Disegno de Pittori, de Scultori e Architettori di Roma, sotto il titolo, e padrocinio di San Luca,* Roma 1716, pp. 27- 30.

7 ANSL, *Archivio storico*, vol. 28, Registri, Accademici di merito: *Catalogo degli accademici di merito.*

8 Salmon, *Charles Heathcote Tatham,* cit., p. 87.

9 ANSL, *Archivio storico*, vol. 51, f. 97, f. 104, 1757. Alla riunione partecipano: Clemente Orlandi principe, Pietro Bracci, Filippo Della Valle, Tommaso de Marchis, Antonio Derizet, Antonio Raffael Mengs, Adriano Manglard, Domenico Gregorini, Stefano Pozzi, Francesco Preziado.

10 Cfr. J. Fleming, *Robert Adam and His Circle*, London, 1962, pp. 106-240; J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800,* New Haven-London 1997, pp. 5-8.

11 Citato in Salmon, *Charles Heathcote Tatham,* cit., p. 87.

12 ANSL, *Archivio storico*, vol. 51, f. 104.

13 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 693-695; i disegni sono a Roma, ANSL, *Disegni di architettura*, inv. 535, 536; cfr. *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1974; cfr. inoltre le schede relative in questo stesso volume e per un'accurata analisi dei disegni di Mylne, capace di spiegare anche i possibili motivi della sua inattesa vittoria, il saggio di S. Pasquali in questo stesso volume. Su questa vicenda cfr. anche C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in "The Architectural Review", CX, September 1951, pp. 179-182; J. Harris, *Robert Mylne at the Academy of St Luke*, in "The Architectural Review", CXXX, 1961, pp. 841-842; E. Nigris, *Robert Mylne all'Accademia di San Luca,* in "Ricerche di Storia dell'Arte", 22, 1984, pp. 23-36; Stillmann, *British.Architects,* cit., in particolare pp. 44-50.

14 Lettera di Giovan Battista Piranesi a Robert Mylne da Roma, del 11 novembre 1760, RIBA, n. 98060; come nel caso di Robert Adam, nonostante la dichiarata anglofilia dell'architetto veneziano non è probabile un suo interessamento per la nomina ad accademico dei due architetti scozzesi, al contrario dei successivi artisti britannici, in quanto egli stesso non era ancora accademico; sul ruolo di Piranesi nell'Accademia cfr. F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome*, in *Giovanni Battista Piranesi*, "Studi sul Settecento romano", 32, Roma 2016, pp. 141-178.

15 Mylne Family MSS, attualmente conservate al RIBA.

16 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 123 v: il soggetto del concorso era *Gran Piazza magnificamente ornate di portici e cose simili destinate a collocarvi le memorie di uomini illustri. Vadano ad unirsi ad una eminente fabbrica ed un nobilissimo atrio il quale introduca ad una grande sala riccamente ornata con teatro per celebrarvi pubbliche accademie* [...]. Cfr. In questo stesso volume il saggio di S. Pasquali e le schede relative; il primo premio fu assegnato a Mylne, il secondo a Giuseppe Marvuglia e il terzo ex aequo ad Antonio Cappellini e Giovambattista Fiani, cfr. *I disegni di architettura*, cit.

17 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 124r.

18 Ivi, *Archivio storico*, vol. 52, f.126v, f.128v.

19 Ivi, *Archivio storico*, vol. 52, f.128v.

20 Ivi, *Archivio storico*, vol. 52, f.132v; inoltre è nota una lettera del pittore Filippo Della Valle, segretario dell'Accademia, che gli chiede la consegna di una sua opera; cfr. S. Pasquali, in questo stesso volume.

21 Cfr. Nigris, *Robert Mylne*, cit.; Stillmann, *British Architects,* cit.

22 ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 535, 536, cfr. le schede relative in questo volume; la prova estemporanea di Mylne è conservata presso il Cooper-Hewitt Museum n. 1938-88-4049; cfr. Stillmann, *British Architects,* cit., p. 45, fig. 1.

23 In Accademia delle prove ex-tempore del 1758 è conservata solo quella di Giovambattista Fiani, III premio, ANSL, *Disegni di architettura*, inv. 550.

24 Lettera di Robert Mylne al fratello William, 23 settembre 1758, Mylne family mss, RIBA; questa lettera è stata citata parzialmente anche in: Nigris, *Robert Mylne*, cit., p.26, nota 28; Stillmann, *British Architects,* cit., p. 45; si ringrazia Susanna Pasquali per avere messo a disposizione la sua trascrizione integrale, che riporto qui: «You may remember about a twelvemonth ago I sent you the subjects that were given out by the Academy of St Luke for the concourse, but I never told you that I had put in for the first Class of Architecture, which I have done and had very good fortune if modesty allows me to use the expression. I suppose you will have the subjects yet, if you have preserved my letter. I then began the drawings which cost me 7 months hard study, but the concourse was always put off on account of the Pope's death. However it was at last fixed, and on the 6th of this month all the drawings were put in. On the 7th we made our provas in the space of 2 hours before the Academicians, when an Altar adorned with Composite columms fell to our lot in the First Class to be done. I am sure you are quaking for me now – with that cursed subject – however I made it out and a very fine one – in comparison of the rest. A few days afterwards they were all judged, in the presence of Cardinall Camerlengo; when the first prize was unanimously allotted me – think my breast when I received the news – thump, thump, thump, I feel it yet. On the 18th the Great Sall of the middle building of the Capitol being adorned for the occasion, we received our Medalls from the

hands of 16 Cardinals who were present. It fell on my share to have mine from the hands of Cardinal Sacripanti, who paid me a compliment on the occasion. They are 2 in number, all silver, about 5 crowns value each, with the portrait of the present Pope on them, and on the reverse St Luke painting the Madonna. A Monsignore made an Oration on the occasion and the Arcadian Poets rehearsed Sonetto's in our praises. There were likewise three symphony's of Musick, to make out the ceremony. Besides the Cardinalls, there were present the Embassadors, Nobility, Ladyes, Monsignor's and many Artists and Deletanti as the room could hold. We premiati where sat in the most conspicuos place and as I happened to be the best dressed, I was obliged to bear the envy of the whole moltitude. We were called aloud by our name and country, and then consider the situation of my heart, when discending from my throne to receive my reward. When all was over I received the compliments of most the Cardinalls and principall People, my Countrymen and Foreigners, which were the more agreable as I find since no one has offered to cricize my Drawings, but on the contrary has raised them to the skyes. Pardon the pride to true description of my honours, for I write for my father and mother, not to you; all my joy is to reflect honour on them and on my Country because I am the first from Britain has ever had a first prize here. Mr Breton had the first prize in Sculpture». La traduzione è dell'autore.

25 J.P. Grosley, *New Observations on Italy and Its Inhabitants,* transl. T. Nugent, London 1796, V. II, p. 161; citato in Stillmann, *British Architects,* cit., p. 44.

26 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 273-275.

27 Lettera al padre del 7 giugno 1763 (Soane Museum, Dance Cabinet, Slider IV, Set 11, no. 7v); citata in Ingamells, *A Dictionary,* cit., p. 274, Stillmann, *British Architects,* cit., p. 44.

28 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f.72 v. e r. Nell'Archivio Accademici di merito (Ivi, *Archivio storico*, vol. 28, f. 16v), si riportano queste tre nomine. In realtà Dance quando viene nominato accademico era già partito. Cfr. Salmon, *Piranesi*, cit., p. 148.

29 Cfr. Salmon, *Piranesi,* cit., in particolare pp. 145-151.

30 Cfr. Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 61-62.

31 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 88r-91r.

32 Come detto, nell'Archivio dell'Accademia è presente un archivio che raccoglie tutte le nomine ad accademico che venivano ufficializzate e trascritte dopo la congregazione ufficiale, ANSL, *Archivio storico*, vol. 28, *Registro degli accademici di merito*. In questo volume al f.91v. con la trascrizione delle nomine del 2 marzo, non risulta la nomina di Baxter.

33 Cfr. Salmon, *Piranesi*, cit., p. 149.

34 Sulla permanenza romana di Byres cfr. Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 169-172; B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors in Rome*, in "Apollo", 99, 1974, pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, pp. 153-178; P. Coen, *Andrea Casali and James Byres: The mutual Perception of the Roman and British Art Market in the Eighteenth Century*, in "Journal of Eighteenth Century Studies", 34, 3, pp. 291-313; per i disegni del concorso (ANSL, *Disegni di architettura*, inv. 605-611) cfr. le schede relative in questo volume; per l'analisi del progetto presentato all'Accademia cfr. il saggio di S. Pasquali in questo stesso volume e Stillmann, *British Architects,* cit., in particolare pp. 51-53; per la sua elezione ad accademico cfr. Salmon, *Piranesi,* cit., in particolare pp. 149-50;

35 I verbali relativi al concorso sono ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 41v; il disegno è catalogato ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 611; nel caso del concorso del 1762 sono conservate tutte le prove ex.tempore.

36 Primo premio a «Francesco Lavega Romano Oriundo di Spagna e Giuseppe Ridolfi romano», secondo premio al francese e terzo allo scozzese: secondo lo "The Scots Magazine", XXIX, 611 (cit. in Stilmann, *British Architects,* cit., p.51). ci fu la retrocessione del progetto di Byres per l'intercessione del cardinale, ma che una volta esposti i disegni, il pubblico avrebbe riconosciuto unanimamente superiori i disegni dello scozzese; giustamente Stillmann riconosce invece la maggiore modernità del progetto di Detant.

37 Cfr. Salmon, *Piranesi.,* cit., pp. 149-150.

38 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 136.

39 ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, f. 1v; f. 33r; vol. 54, f. 38v. Da notare che nel concorso del 1783 vengono assegnati premi a tutti i concorrenti: per la prima classe si presentano in sei e grazie a tre ex-aequo vengono tutti premiati. Su questo concorso cfr. G.P. Consoli, *Verso una nuova architettura. Académie Royal d'Architecture e Accademia di San Luca 1750-1800*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, pp. 81-105.

40 I disegni non sono conservati in Accademia, ma sono adesso presso il *Chester City Record Office.*

41 ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, f. 33v, Congregazione del 22 giugno 1773.

42 Il primo a raccontarla è stato L. Pirrotta, *Thomas Harrison architetto inglese, accademico di San Luca per sovrano motu proprio', Strenna dei Romanisti,* XXI (19609, pp. 257-263 Cfr. al proposito anche: "Diario ordinario", 17 giugno 1773; Stillmann, *British Architects*, cit., p. 57; G.P. Consoli, S. Pasquali, *Perdita, reticenza, omissioni: I documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 17-27; Salmon, *Piranesi,* cit.

43 ANSL, *Archivio storico,* vol. 53, f. 33v; su Thomas Harrison cfr. anche Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 467-468.

44 Ivi, *Archivio storico,* vol. 53, f.36v, Verbale del 6 giugno 1773.

45 Ivi, *Archivio storico,* vol. 28, *Registro degli Accademici di S. Luca*, f.18v.

46 Cfr. in questo stesso volume il saggio di S. Pasquali; rimane però non chiaro chi abbia votato a favore di Harrison; infatti nella congregazione che assegna i premi non ci sono né Byres, né Jenkins, né Piranesi.

47 Frank Salmon cita le memorie dell'architetto inglese Bloomfield nelle quali è raccontata l'amicizia di Piranesi con Byres e Harrison e la scrittura di questo memoriale, *Canon Bloomfield. Harrison of Chester Architect*, in "The Builder, 30, 1050 (21 March 1863), p. 204; citato in Salmon, *Piranesi*, cit., p. 150.

48 F. Milizia, *Lettere al Conte Francesco di Sangiovanni*, Parigi 1827, lettera del 23 maggio 1773, pp. 42-43.

49 ANSL, *Archivio storico,* vol. 55, f. 25; il soggetto del concorso era: *Entro una grande Piazza Circolare elevata dal piano con nobili Scale o Cordonate per ascendervi ed ornata con portici intorno si formerà una nobile Cappella Sepolcrale, la quale resterà maggiormente elevata per mezzo di altre Semetriche Scale dal piano di detta piazza*. I primi premi furono assegnati, oltre che Gandy, al napoletano Giuseppe Campana (allievo di Barberi) e allo spagnolo Jorge Duran (pensionato spagnolo protetto da D'Azara); il secondo premio al romano Basilio Mazzoli, il terzo al toscano Giovanni Lazzarini. È da notare come tutti i progetti si possano dire vicini all'architettura neoclassica aggiornata. Cfr. *I disegni di architettura*, cit.; *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007; Consoli, Pasquali, *Perdite,* cit.; A. Almoguera, *Concorso Clementino 1795,* in *Roma-Parigi*, cit., pp. 210-212. Per i disegni di Gandy cfr. il saggio di S. Pasquali in questo stesso volume e le schede relative; su Joseph Gandy in Italia cfr. Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 387-389 e anche B.Lukacher, *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*, London 2006.

50 Questa vicenda è stata raccontata nel dettaglio da F. Salmon, *An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia di San Luca in Rome*, in "The Georgian Group Journal", V [1995], pp. 25- 36, attraverso le analisi delle carte di Gandy di cui esiste una una copia dattiloscritta custodita nella RIBA Library, London (RIBA, GaFam/1/1) all'interno della raccolta di documenti nota come *The Gandy Green Book*. Il disegno dell'arco trionfale è attualmente conservato presso il Cooper-Hewitt Museum, New York, 1901.39.271, riprodotto in Salmon, *An Unaccountable,* cit., p. 26, fig. 1; gli ex-tempore degli altri premiati sono invece conservati in Accademia: ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 908 (Campana); inv. 913 (Duran); inv. 922 (Mazzoli); inv. 927 (Lazzarini); sull'argomento cfr. anche Lukacher, *Joseph Gandy*, cit., soprattutto pp. 16-23.

51 *The Gandy Green book*, p. 72.

52 Ivi, p. 73. «After the singing and music the medals were given by the cardi-

nals, one after the the other as the names were called. The Cardinal who gave me mine said he was very happy to hear that two Englishman stood as first among the students and wished me joy on the occasion». Nella stessa cerimonia infatti era stato premiato anche lo scultore Richard Westmacott; la lettera continua con la descrizione dei diversi tipi di classi di concorso e di premi e Gandy nota la differenza con i premi della Royal Academy che lui aveva ricevuto cinque anni prima. Molto probabilmente lo schizzo riprodotto in fig. 11 non è di mano di Gandy, ma riprodotto dal trascrittore del suo *Green book*.

53 Su Tatham in Italia cfr. anche Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 927-928; sulla vicenda della sua nomina ad accademico cfr. Salmon, *Charles Heatchote Tatham*, cit.; le lettere e un abbozzo di autobiografia sono conservate presso il Victoria & Albert Museum, una copia di queste presso il John Soane Museum; sono state trascritte e pubblicate in S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96; letters, drawings and fragments, and part of an autography*, in "The Volume of the Walpole Society", 67, 2005, pp. 1-91.

54 ANSL, *Archivio storico,* vol. 55, f. 36r; f. 37r; f. 45r.

55 ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 2148, 2149, cfr. la scheda relativa in questo stesso volume.

56 Pearce, Salmon, *Charles Heathcote Tatham,* cit., p. 60.

57 Ivi, p. 63.

58 ANSL, *Archivio storico,* vol. 55, f. 45v; il certificato è ancora conservato in accademia: Ivi, *Archivio storico,* vol. 176, f. 8; tutta la vicenda è ricostruita nei dettagli in Salmon, *Charles Heatchote Tatham,* cit.

59 *Typed transcript of Basevi's Travel Letters,* pp. 97-98. Lettera del 29 marzo 1817, "John Soane Museum London", cit. in Salmon, *An Unaccountable Enemy,* cit., pp. 35-36.

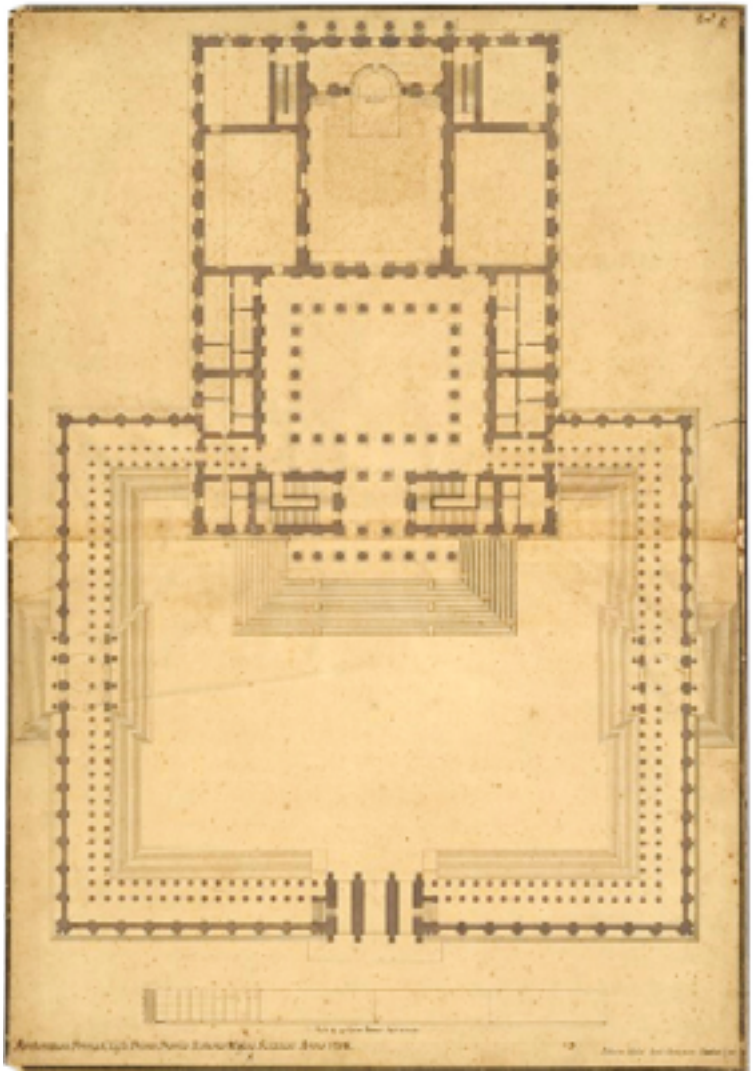
Susanna Pasquali

Osservati da vicino: i disegni di Robert Mylne, James Byres e Joseph Gandy

Nell'archivio dell'Accademia di San Luca sono conservati solo due categorie di disegni di architettura. A partire dal Seicento, di tutti i progetti presentati dagli architetti che hanno partecipato ai concorsi indetti dalla stessa accademia, furono di volta in volta conservati solo quelli che ottennero un premio. Sono inoltre conservati i disegni di quegli architetti che, una volta entrati a far parte del corpo accademico, erano invitati a donare all'istituzione una prova tangibile delle loro capacità artistiche: di questa categoria ne mancano tuttavia molti, o perché l'artista nominato accademico omise di consegnarli, o perché sono andati successivamente dispersi. A questo fondo grafico di disegni di architettura, si aggiunge la documentazione scritta: i verbali delle riunioni accademiche in cui sono state trascritte le procedure connesse alla gestione dei concorsi e alle votazioni per le nomine dei commissari. Purtroppo, tra le carte, non c'è molto altro: non è quindi possibile ricostruire una lista di tutti i giovani artisti che hanno effettivamente partecipato ai concorsi, né in caso di controversie, è possibile ricostruire le modalità con cui è avvenuto il giudizio, o le opinioni di ciascun accademico coinvolto[1]. La presenza nel Settecento degli architetti del Regno Unito in Accademia è quindi documentabile solamente attraverso i disegni dei vincitori di concorsi – Robert Mylne (1733-1811), James Byres (1734-1817) e Joseph Gandy (1771-1843) – e per un solo "dono accademico", quello di Charles Heathcote Tatham (1772-1842). Disegni relativi alla partecipazione alle prove accademiche di almeno un altro architetto, Thomas Harrison (1744-1829), sono tuttavia noti, perché l'architetto li ha conservati tra le sue carte e il loro esito incontrò, all'epoca, molte polemiche[2].

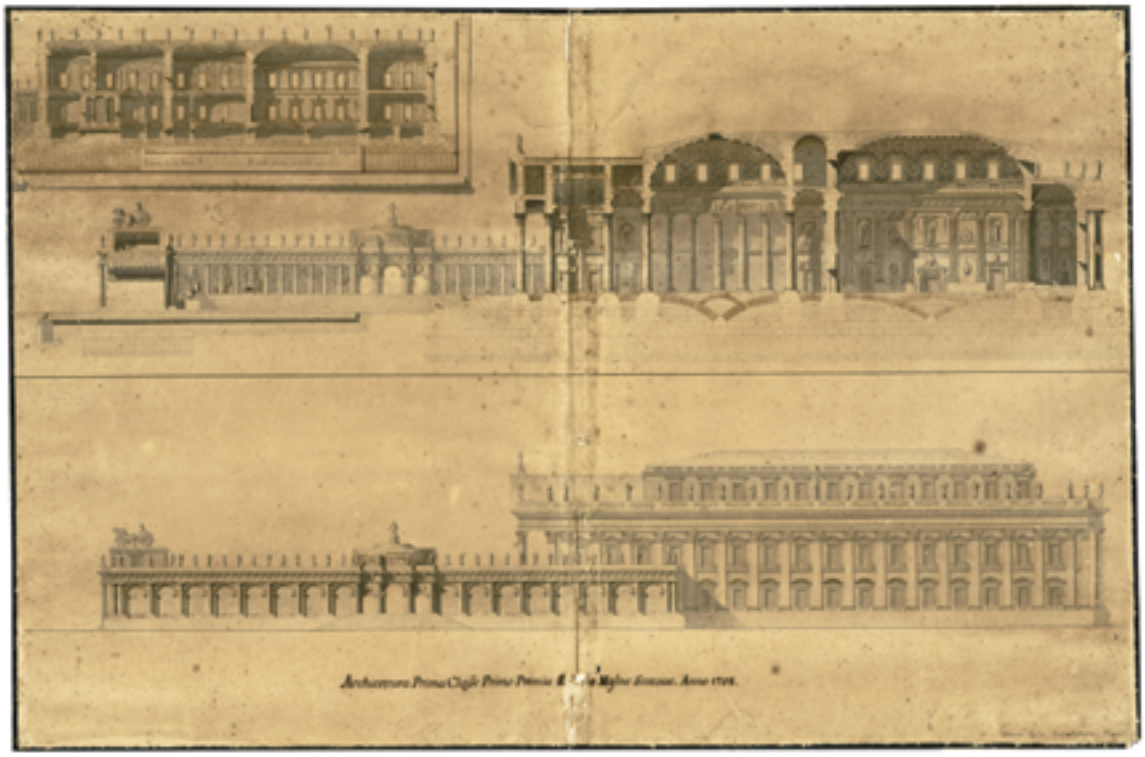
Nel Settecento i giovani architetti venivano in Italia per completare la loro formazione attraverso l'osservazione e lo studio dei monumenti antichi. Data la rilevanza di questo tema per lo sviluppo dell'architettura neoclassica in Gran Bretagna, gli studi pubblicati sui soggiorni di questi artisti in Italia, e specialmente a Roma, sono stati finora tanti, sia di carattere generale sia monografici. Entro questo frequentato campo di studi, i rapporti con l'accademia romana sono stati di conseguenza un oggetto privilegiato di ricerca:

i citati disegni e le aride notizie che possono estrarsi dai verbali sono stati pubblicati più volte. Alle notizie fornite dall'archivio di San Luca, almeno nel caso di Mylne, Gandy e Tatham, si sono via via aggiunte le rilevanti informazioni tratte dalle lettere che questi giovani architetti inviavano da Roma in patria[3]; o, talvolta, dalla corrispondenza di alcuni dei loro compatrioti. Da parte romana, la ricerca di ulteriori fonti in merito alla partecipazione degli artisti stranieri ai concorsi accademici non ha dato invece grande esito: eventi – come vedremo – anche rilevanti, o perlomeno in grado di aver suscitato polemiche anche notevoli a Roma, non hanno trovato traccia nelle cronache o nella stampa locale dell'epoca, che era soggetta – anche per le questioni specificamente artistiche – alla censura. Molto di più potrebbe sapersi, almeno per gli anni 1750-1770, se fossero note le carte personali di Thomas Jenkins, la persona che – a nostro avviso – ha giocato il ruolo maggiore nel sostenere alcuni dei candidati inglesi in Accademia[4].



1. Robert Mylne (1733-1811), *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*, Concorso Clementino, prima classe, primo premio, 1758, pianta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 535.

Dato per scontato che le fonti a disposizione sono pressoché tutte note, resta da stabilire quali sono le domande alle quali, in questo catalogo promosso dalla odierna Accademia di San Luca, è utile oggi rispondere. Qui di seguito ne presentiamo alcune, attraverso le quali abbiamo scelto di raccontare i percorsi dei singoli artisti: perché hanno vinto loro e non altri? Avevano questi architetti britannici una loro superiore capacità che è stata onestamente riconosciuta? Oppure c'è stata, nella gestione di ogni singolo concorso, qualche ulteriore motivazione? Il nostro scopo è quello di spostare il punto di osservazione verso un tema meno frequentato: invece di ripetere quanto s'è detto sui percorsi intrapresi dai singoli artisti stranieri durante la loro formazione, spostiamo l'attenzione verso le modalità di gestione e funzionamento dell'Accademia romana nel corso del secondo Settecento.



2. Robert Mylne, *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*, Concorso Clementino, prima classe, primo premio, 1758, sezioni e prospetto laterale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536.

Sul Concorso Clementino vinto da Robert Mylne, 1758

Grazie alle lettere che Mylne ha scritto alla famiglia[5], ai documenti conservati in Accademia e a quanto è stato pubblicato al proposito[6], è noto che l'architetto inglese partecipò alla prima classe del Concorso Clementino del 1758: ottenne il primo premio e divenne così il primo artista proveniente dalla Gran Bretagna che mai avesse ricevuto questo onore. In una nota lettera al fratello, oltre a descrivere lo svolgimento della prova *ex tempore* e della cerimonia in Campidoglio, dava anche conto dei motivi per cui era stato scelto il suo progetto, rispetto a quello degli altri concorrenti: «I had interpreted the meaning, composed the architecture, and drawn it with more knowledge of light and shadow than any»[7]. In assenza, come s'è detto, della trascrizione dei giudizi dati alle prove presentate, è possibile pensare che i tre criteri siano quelli attraverso cui gli accademici hanno effettivamente valutato i suoi disegni.

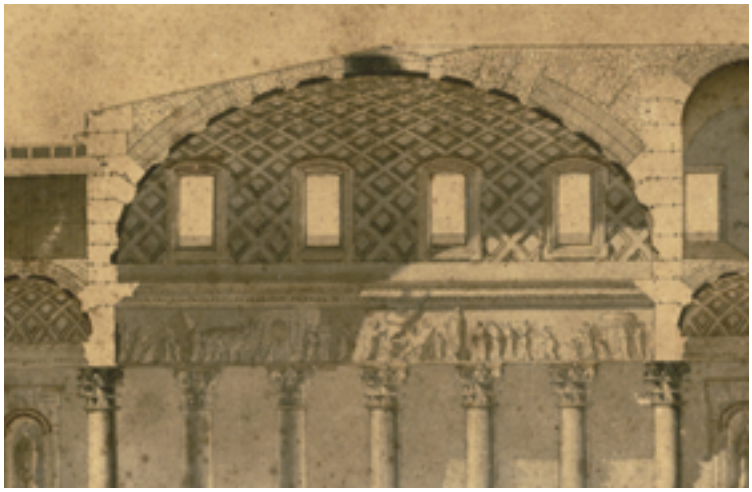
Il tema per il 1758 era una *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*. Mylne interpreta il tema assegnato proponendo di costruire un palazzo preceduto da un grande portico rettangolare, cui si accede da tre direzioni attraverso altrettanti archi trionfali (figg. 1-2): i previsti monumenti sono sistemati lungo il muro cieco che separa questo spazio dall'esterno (fig. 3). Salita l'imponente scalinata, si accede quindi al palazzo attraverso un portico ottastilo, che condivide con l'atrio una copertuna a falde simile a quella del portico del Pantheon (fig. 4). All'interno del palazzo, lungo l'asse centrale, è

3. I monumenti commemorativi previsti nel bando sono da R. Mylne sistemati lungo i portici. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

4. Il portico ottastilo è costruito da Mylne su modello di quello del Pantheon; le fondazioni sotto le colonne sono conformate al modello antico. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

5. La sala delle pubbliche riunioni con i simboli riconoscibili dell'Accademia di San Luca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

sistemato quello che in pianta appare come una corte colonnata (mentre in sezione si capisce che è una sala coperta) e, quindi, la sala per le riunioni e gli spazi accessori. Osservando i disegni da vicino, possono capirsi le ragioni per cui questo progetto interpretava, meglio di ogni altro, il tema dato. La sala, genericamente richiesta per non specificate "pubbliche riunioni", nel progetto proposto è diventata – non senza astuzia, da parte di Mylne – una sala dell'Accademia di San Luca: quella che l'allora modesta sede dell'istituzione non aveva[8]. Sopra la mostra del camino si legge l'iscrizione *Aequa potestas*; nei tondi figura ripetuto più volte il simbolo delle tre arti riunite (fig. 5); nelle nicchie vi sono le personificazioni dell'architettura, della pittura e della scultura; in basso, figurano appesi i ritratti accademici. D'altra parte, già nell'arco trionfale principale figurava imponente l'iscrizione che omaggiava l'istituzione: *Academiae fundatoribus* (fig. 6).

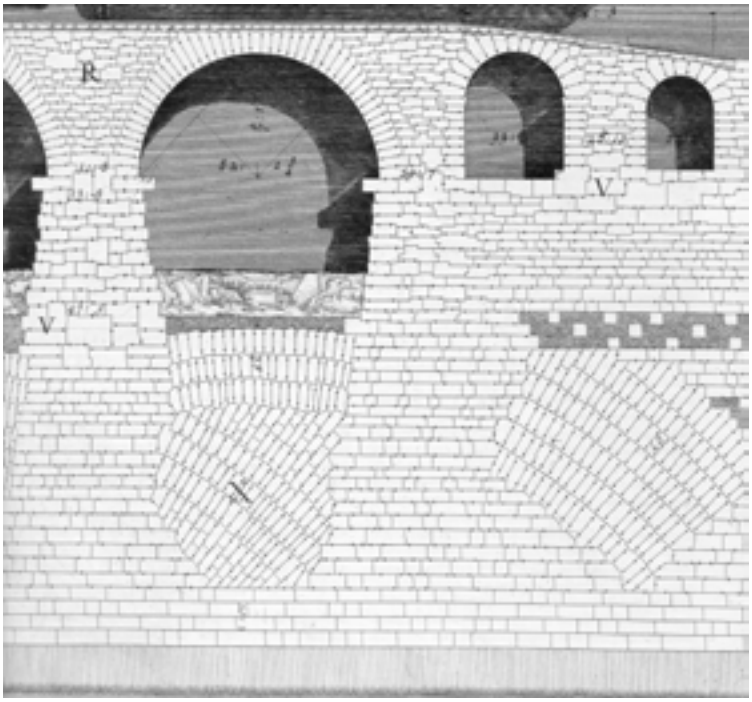


6. L'iscrizione posta su uno degli archi d'ingresso alla corte porticata. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

7. La volta cassettonata che dalla sezione appare opera in pietra da taglio. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

L'osservazione ravvicinata mostra inoltre quanto i disegni dell'architetto inglese fossero di una qualità molto alta, sia nella rappresentazione dei capitelli, che nei partiti figurativi nei fregi. Mylne eccelle anche nella rappresentazione geometrica – un esempio è il cassettonato su una superficie complessa quale è la volta montata sullo spazio quadrato della corte (fig. 7) – così come nell'uso generale delle ombre. Che, al confronto con i vincitori dei premi minori, il suo progetto fosse stato eseguito "with more knowledge of light and shadow than any" può affermarsi quindi anche oggi.

C'è però molto di più, rispetto alle qualità ufficialmente riconosciute di cui Mylne aveva scritto al fratello. Al confronto dei disegni presentati da Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814), i



suoi mostrano – specialmente nelle sezioni – anche le tecniche costruttive con cui era stato ideato ogni parte dell'edificio, nonché le sue fondazioni. È questa una competenza dell'architetto che tradizionalmente non era richiesta nei concorsi indetti dall'Accademia e che mai era apparsa (o riapparirà) in una prova di questo tipo. Ed è proprio nella esibizione di queste competenze che può individuarsi l'influenza di Giovan Battista Piranesi e, allo stesso tempo, quella dell'architettura in pietra da taglio di scuola francese.

Mylne, giunto a Roma con il fratello, è sicuramente andato a scuola da uno degli architetti accademici: questa era la prassi corrente e ben difficilmente un giovane avrebbe vinto un concorso se non si fosse preparato all'interno di uno degli atelier riconosciuti. Gli archivi dell'Accademia, come s'è detto, non registrano purtroppo questo tipo di informazione e perciò non è finora emerso il nome del suo maestro romano. I suoi amichevoli rapporti con Piranesi, che comunque mai avrebbero potuto sostituire un'apprendistato presso un architetto accademico, sono invece documentati in una nota lettera che Piranesi scrive nel corso del 1760 a Mylne, quando ormai quest'ultimo è già a Londra[9]. I modi con cui sono rappresentate le fondazioni discendono, con tutta evidenza, dalla frequentazione di Piranesi, allora alle prese con la pubblicazione dei volumi delle *Antichità Romane* (Roma 1756): i grandi archi in mattoni bipedali (fig. 8) sono da raffrontare alle ipotetiche fondazioni che Piranesi pone sono il Ponte Elio (fig. 9), o sotto altri altrettanto imponenti edifici antichi; al di sotto delle colon-

8. Al di sotto della sala le fondazioni presentano archi di scarico in mattoni bipedali; al di sotto della scalinata presentano blocchi di pietra. In ogni caso, inferiormente, vi è una palificata continua. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 536 (particolare).

9. Giovan Battista Piranesi, spaccato delle Fondamenta del Ponte Elio, dettaglio delle ipotetiche fondazioni in pietra e delle palificate; da G.B. Piranesi, *Le antichità romane* [...] *tomo quarto contenente i ponti antichi, gli avanzi de' teatri, de' portici e di altri monumenti di Roma*, Roma 1756, tav. VII, dettaglio.

ne, l'osservazione attenta delle fondazioni dei templi antichi, gli fa invece porre blocchi di pietra, raccordati l'uno all'altro attraverso archi di scarico (fig. 4). Le volte delle due sale allineate lungo l'asse centrale presentano, invece, soluzioni tecniche meno prevedibili: contro ogni tradizione della Roma antica o moderna, per un primo terzo sono costituite da blocchi in pietra da taglio e nella parte superiore in mattoni a coltello. Il profilo a curvatura ribassata di entrambe suggerisce, più che un modello imperiale romano, qualche esempio francese.

Se ci si chiede, infine, se c'è stato qualche ulteriore motivo che ha contribuito alla prima vittoria di un britannico in Accademia, possono elencarsi, se non prove, qualche sospetto. Alla cerimonia della premiazione in Campidoglio partecipava abitualmente gran parte della corte pontificia; nel settembre del 1758, negli spazi allestiti per lo svolgimento della cerimonia, un palco in posizione dominante era stato riservato a James Stuart (1688-1766), il pretendente cattolico al trono inglese[10]: è possibile che la nuova corte del papa appena eletto, Clemente XIII, nel premiare il giovane e capace scozzese, intendesse presentare pubblicamente anche un omaggio al sovrano in esilio[11]. Da parte degli accademici, invece, la decisione di assegnare il primo premio a uno scozzese – e, nei gradi inferiori, altri premi a un suddito del re di Napoli e a un francese – potrebbe essere stata motivata dalla volontà di competere con le novità appena introdotte dall'Accademia delle Belle Arti di Parma. Proprio in quell'anno, questa istituzione riformata appena nel 1757, grazie al suo dichiarato cosmopolitismo, rischiava infatti di eclissare la fama dell'istituzione romana: nell'aprile del 1758 aveva lanciato, attraverso avvisi pubblicati nei maggiori periodici europei, il primo bando per un concorso internazionale di architettura, ove era specificato che chiunque poteva partecipare. Mylne stesso, appena una settimana prima di sapere che avrebbe vinto a Roma, aveva scritto una lettera all'abate Frugoni, il suo segretario, per chiedere informazioni[12].

Non ne fece nulla e, nel gennaio del 1759, si limitò a incassare anche la nomina ad Accademico di merito a Roma: a questo proposito, è nota la lettera in cui il pittore Filippo della Valle, in qualità di segretario, gli chiese la prevista consegna di una sua opera[13]. Non si sa se egli abbia mai ottemperato ai suoi obblighi quando era a ancora in città o successivamente: nell'archivio non sono conservati altri suoi disegni oltre alle prove accademiche.

Sul Concorso Clementino vinto da James Byres, 1762

James Byres (1734-1817), il secondo architetto britannico che fu premiato all'Accademia, era anch'egli scozzese, ma più esplicitamente collegato al partito del Pretendente: membri della sua famiglia avevano partecipato allo sbarco di Culloden (1741) e, anche per questo, egli viveva a Roma[14]. Noto poi come *cicerone* e uno dei maggiori intermediari nel mercato dell'arte della città, aveva iniziato la sua carriera come pittore, per poi volgerla verso

Pagina a fronte

10. James Byres (1733-1817), *Palazzo per un principe*, Concorso Clementino, prima classe, terzo premio, 1762, pianta generale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 605.

In questa pagina, in alto

11-12. Il paesaggio circostante il palazzo del principe è suggerito da J. Byres da un borgo su un fiume e, su ciascun lato del disegno, da due-tre fabbriche rustiche. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 605 (particolari).

l'architettura. Il Concorso Clementino di prima classe al quale ha partecipato aveva quale tema il *Palazzo per un principe*. Byres ottenne il terzo premio[15].

Tra le varie indicazioni contenute nel bando, era specificato che la residenza dovesse essere circondata da un fossato e protetta da un ponte levatoio. L'autore di uno dei progetti premiati, Francesco Lavega, evitò di dare evidenza a questa richiesta; altri due concorrenti, e tra questi Byres (fig. 10), inserirono invece il loro grande palazzo in una cinta fortificata, dotata di possenti bastioni e terrapieni: una ben curiosa scelta, forse utilizzata per ottenere un forte impatto visivo sul disegno d'insieme, che proponeva comunque delle modalità di difesa ormai desuete da più di cento anni. All'interno di una piazza esagonale, Byres dispose il suo progetto, illustrato in sei tavole corredate da lunghe didascalie inserite in cartigli. Piante e prospetti mostrano scelte abbastanza convenzionali; ciò che invece resta senza una spiegazione è la variabilità nella qualità grafica. Nella pianta generale, attorno perimetro della cinta stellare, il paesaggio circostante è suggerito da un borgo su un fiume e, a ciascun lato, da due-tre fabbriche rustiche (figg. 11-12): la scelta di rappresentare questi elementi in forma di veduta, unita alla scarsa qualità grafica utilizzata, rimanda ai modi con cui, all'epoca, i periti agronomi usavano ornare i bordi delle carte catastali; che lo abbia fatto un giovane architetto è ben curioso. Tale evidente grossolanità nel disegno e nella rappresentazione resta ancora più inspiegabile, se è paragonata all'elegante segno con cui è presentata dallo stesso architetto la cappella del palazzo: una perfetta rappresentazione in pianta e due sezioni. Qui il segno grafico del giovane Byres è di alta qualità e vi si riconosce anche la mano di chi, sino al 1761, era stato allievo del pittore Mengs: tra i partiti figurativi, la citazione del *Cristo in croce* è un omaggio a uno dei temi del suo maestro è (fig. 14).

A causa della scarsa coerenza registrabile anche oggi nei fogli presentati, è difficile capire perché allora gli sia stato assegnato un premio. Altre motivazioni potevano tuttavia aver giustificato nel 1762 la sua inclusione tra i vincitori. Come s'è visto nei disegni di Mylne, anche i partiti decorativi presenti nei disegni potevano essere veicolo di qualche messaggio e, nel caso dello scozzese Byres, ciò che emergeva con tutta evidenza era la sua appartenenza alla

chiesa cattolica. È alla cappella del palazzo che l'architetto ha concesso la maggior cura: attraverso l'inserzione dei quadri sugli altari e della grande *Gloria* in fondo all'abside (fig. 13), senza che gli fosse stato richiesto dal bando, egli citava a piene mani dalla grande tradizione romana, sollecitando così in ciascuno degli accademici l'orgoglio di essere eredi di quella scuola. Il Pretendente era ancora a Roma e, come s'è detto, i Byres di Tonley era una famiglia a lui fedele: è probabile che il raggiungimento del premio, seppure in qualità di terzo classificato, sia stato ottenuto per motivi estranei alle sue capacità di architetto[16].

Sul Concorso Clementino vinto, a fatica, da Joseph Gandy, 1795

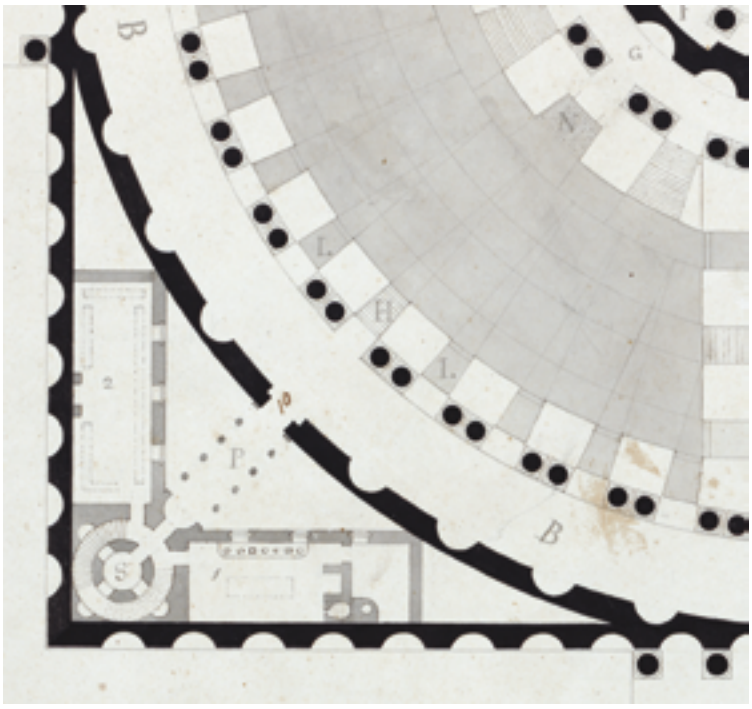
Joseph Gandy (1771-1843) è un artista ben noto per gli straordinari disegni che ha presentato per anni alle esposizioni annuali della Royal Academy di Londra, nonché per la sua collaborazione con John Soane[17]: a ventitré anni, all'Accademia di San Luca, ottenne un premio per un Concorso Clementino, ma fuori dalle regole correnti: prese un «premio separato, perché discostavasi dal tema»[18]. Questa curiosa dizione nasconde molte cose, che elenchiamo qui di seguito.

Sul finire del Settecento, l'Accademia era una istituzione difficil-

13. James Byres, catino absidale della Cappella. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 610 (particolare).

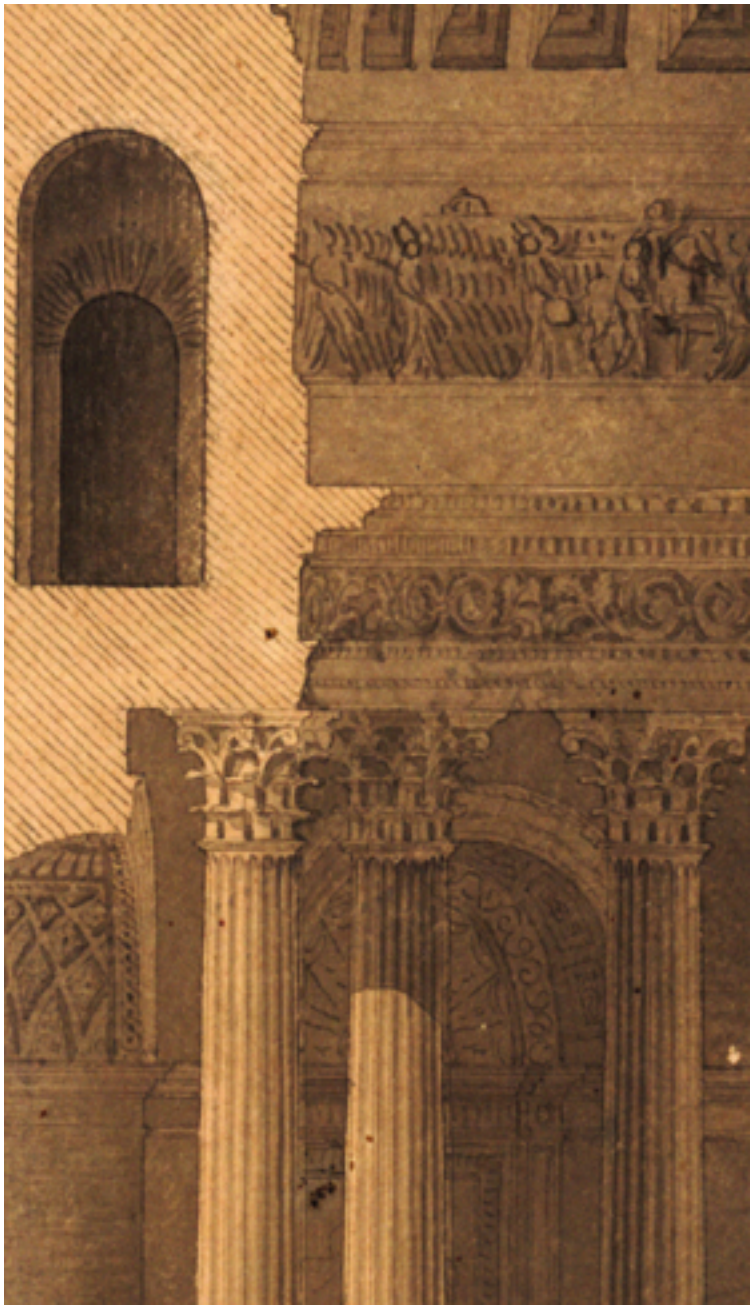
14. Negli altari della cappella Byres riproduce una serie di pale d'altare. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 610.

mente paragonabile a quella che era stata nei decenni e nei secoli precedenti: la sua crisi era profonda e nessuno era stato in grado di fermarla[19]. I suoi membri venivano, per statuto, scelti tra gli artisti che avevano avuto più successo professionale nella stessa città di Roma. Ciò significa che, per quanto riguarda specificamente i soli architetti, i nuovi membri erano stati via via scelti grazie al loro successo presso una committenza locale, strettamente collegata alla corte pontificia: i papi, ma anche i cardinali e le loro famiglie che chiedevano ville, palazzi o, quando erano inseriti dentro i vari rami dell'amministrazione, soprattutto chiese o comunque edifici religiosi. È anche per questo motivo che l'emergere dell'interesse generale per l'architettura antica di Roma non era riuscito, nel corso del Settecento, a far deviare le modalità con cui i maestri addestravano i più giovani: mai è stato allestito in Accademia un percorso didattico che prevedesse l'osservazione e il disegno dal vero dei più celebri monumenti. Di conseguenza, mai nelle prove dei concorsi è stato proposto un tema che avesse a che fare con quelle architetture antiche che nel corso del secolo erano diventate il centro effettivo dell'interesse dei giovani architetti stranieri venuti a Roma per completare la loro formazione. Ciò non era senza rapporto con l'invenzione di progetto che ha, di conseguenza, tardato a innovarsi. Nel secondo Settecento l'intera città di Roma era quindi una scuola di architettura, ma la principale istituzione dedicata alla trasmissione dell'arte, almeno per quanto riguarda l'architettura, non era più considerata vitale, né dagli italiani[20], né dagli stranieri.



15. Joseph M. Gandy (1771-1843), *Cappella sepolcrale in una piazza circolare*, Concorso Clementino, prima classe, primo premio separato, 1795, pianta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 914 (particolare).

La stessa autorità dell'Accademia nel giudicare i concorrenti architetti era stata scossa già profondamente nel 1773, in occasione dello svolgimento di un Concorso Balestra che aveva quale tema una migliore sistemazione per piazza del Popolo[21]. Il giovane Thomas Harrison (1744-1829)[22] vi aveva partecipato senza, in un primo tempo, ricevere alcun premio. Il resoconto che egli dà degli eventi successivi, confrontato con quello ricostruito attraverso le carte conservate nell'archivio dell'Accademia, presenta alcune varianti[23], ma può riassumersi come segue: due degli accademici, Giovan Battista Piranesi e l'inglese Thomas Jenkins, avevano fatto sapere al candidato che egli aveva ottenuto i loro voti e Jenkins stesso aiutò poi il giovane straniero a rivolgersi direttamente al papa per avere un giudizio più equo. Lo ottenne ed ebbe così il diritto ad esporre in Campidoglio la sua prova accanto a quelle ufficialmente premiate, in modo da trasferire alla opinione pubblica un giudizio che finora era stato dato nel segreto dei consigli accademici; inoltre, su richiesta del papa stesso, egli ottenne anche che l'Accademia lo nominasse subito dopo "accademico d'onore".
È quindi evidente che quando nel 1795 un altro britannico, in grado di presentare dei disegni di gran lunga superiori a quelli degli altri concorrenti, partecipò a un concorso, gli accademici furono pronti a riconoscergli un primo premio, anche se – come fecero scrivere sugli stessi disegni – il candidato non aveva rispettato in pieno il bando.
Le mancanze della prova di Gandy riescono più evidenti, se si confronta questo suo progetto con quello che presentò negli stessi anni all'Accademia Clementina di Bologna per farsi eleggere membro[24]: in entrambi i casi, a causa della ripetizione di pochi elementi sem-



16. Joseph M. Gandy, sezione della Cappella. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 916 (particolare).

17. Joseph M. Gandy, il raccordo tra il corpo centrale e uno di quattro bracci colonnati. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di architettura*, inv. 917 (particolare).

plici (fig. 15), la pianta appare costruita solo per poterne ricavare una prospettiva più spettacolare possibile; i muri hanno tutti lo stesso spessore, le colonne lo stesso diametro. Gandy era venuto a visitare Roma, ma non sembra essersi conto che in questa città c'era un patrimonio antico più ricco e più vario di quel dorico, tratto dalla più tradizionale trattatistica, di cui egli ha fatto uso nel suo tempio circolare. E questo tanto più stupisce, perché egli ha preparato la sua prova negli stessi mesi in cui gli altri concorrenti, entusiasti di Paestum, proponevano nei loro progetti il dorico arcaico[25]. Alla pianta – semplificata al punto da non sembrare quella di un edificio costruibile – fa riscontro una estrema accuratezza soprattutto nel disegno di sezione (fig. 16). La straordinaria prospettiva, costruita a partire da un punto di vista situato nello spigolo interno del recinto quadrato e centrata su una porzione dell'incombente cappella circolare (fig. 17), non ha concorrenza con alcun altra rappresentazione architettonica di questo tipo mai presentata in Accademia.

Rimasti in Accademia, i migliori disegni di Mylne e di Gandy sono stati successivamente utilizzati a scopo didattico. Quasi trenta anni dopo il 1758, quelli di Mylne erano ancora consultati dai candidati che intendevano concorrere alle nuove prove accademiche[26]. Il pessimo stato di conservazione dei tre fogli di Mylne e di due di quelli di Gandy è prova del loro apprezzamento: in tutti i casi, la carta scurita denuncia la lunga esposizione alla luce; un foglio è malamente lacerato dall'uso. La prospettiva di Gandy ha avuto la sorte più triste: in epoca imprecisata la carta è stata trattata con una sostanza atta a rendere lucida la sua superficie che, decadendo, ha provocato col tempo un ulteriore ingiallimento.

È a causa di questi danni che le riproduzioni dei fogli interi non riescono a restituire ciò che può essere oggi visto e fotografato, dettaglio dopo dettaglio, solo osservando da vicino.

Note

1 G.P. Consoli, S. Pasquali, *Perdita, reticenze, omissioni: i documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 17-27.

2 Cfr. *infra*.

3 Per Robert Mylne: dal 1985 le lettere sono al RIBA, London, *Mylne Family Papers* (C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in "The Architectural Review", CX, September 1951, pp. 179-182; J. Harris, *Robert Mylne at the Academy of St Luke*, in "The Architectural Review", CXXX, 1961, pp. 841-842; E. Nigris, *Robert Mylne all'Accademia di San Luca*, in "Ricerche di storia dell'arte", 22, 1984, apr. 30, pp. 23-36); per Joseph Gandy cfr. *The Gandy Green Book* (descritto in B. Lukacher, *Joseph Gandy. An architectural Visionary in Georgian London*, London 2006, p. 202, nota 4); per C.H. Tatham cfr. S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96; letters, drawings and fragments, and part of an autography*, in "The Volume of the Walpole Society", 67, 2005, pp. 1-91.

4 Non sono purtroppo note carte private di Thomas Jenkins riferite ai suoi anni romani; il diario di Thomas Hollis (*The Diary of Thomas Hollis from 1759 to 1770 transcribed from the original manuscript in the Houghton Library Harvard University by W.H. Bond*, Cambridge Mass. 1996), ove Jenkins è spesso citato, inizia solo nel 1759.

5 RIBA, London, *Mylne Family Papers*.

6 Cfr. nota 2 *supra*.

7 RIBA, London, *Mylne Family Papers*, Letter by Robert Mylne, from Rome, to his brother William Mylne, in Edinburgh, 16 Dec. 1758.

8 I. Salvagni, *La chiesa dei Santi Luca e Martina ai Fori Imperiali e l'Accademia di San Luca: dall'universitas all'accademia, istituzione e sedi*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2005, cap. 4.

9 RIBA, London, *Mylne Family Papers*, *MyFam/4/56* (in Italia è stata pubblicata in G. Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Roma 1974, p. 188 e sg).

10 RIBA, London, *Mylne Family Papers, MyFam/4/34,* Letter by Robert Mylne, from Rome, to his Brother William Mylne, in Edinburgh, 23 Sept. 1758 (pubblicata in D. Stillman, *British architects and Italian architectural competitions, 1758-1780*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", 32, 1973, pp. 43-66).

11 A quanto Mylne scriveva alla famiglia, egli non sembra però aver ricevuto particolari complimenti dal re in esilio per l'occasione; inoltre, non c'è alcun chiaro riferimento, nelle altre sue lettere, a suoi rapporti con la corte degli Stuart a Roma. Non sono in grado però di dire se, su questo argomento, era poco opportuno scrivere in lettere che potevano essere intercettate.

12 Sulla diffusione del concorso attraverso il "Journal Encyclopédique", 15 agosto 1758, e sull'intenzione di Mylne di partecipare cfr. F. Razzetti, *Robert Mylne e il concorso di architettura del 1759*, in "Aurea Parma", LXXVII, 1993, pp. 159-161 (la data della lettera di Mylne qui trascritta, Roma 12 settembre 1759, va però corretta in 1758). In generale, su questo primo concorso: C. Mambriani, *Il primo concorso internazionale dell'Accademia di Parma (1758-59): un progetto ritrovato*, in "Il disegno di architettura", 2, sett. 1990, pp. 67-71.

13 Due lettere (15 e 28 gennaio 1759) inviategli dall'allora segretario dell'Accademia, lo scultore Filippo Della Valle (1698-1768), contententi le specificazioni per l'avvenuta nomina, sono state incollate da Mylne, assieme al foglio del 7 agosto 1757 che annunciava il concorso, nel volume a stampa pubblicato dall'Accademia in occasione del concorso (RIBA Library, London, E.f.3(1)#, dono di A. Blunt). Sulla via del ritorno in patria, Mylne diventa membro

dell'Accademia del Disegno di Firenze e dell'Accademia Clementina di Bologna (F. Salmon, *British architects and the Florentine Academy, 1753-1794*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34, 1990, pp. 199-214).

14 Per un quadro generale: Ingamells, *A Dictionary*, cit., *ad nomen*; B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors in Rome*, in "Apollo", 99, 1974, pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, pp. 153-178.

15 *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1974, nn. 605-611. Il primo premio fu assegnato *ex aequo* a Francesco Lavega, poi coinvolto negli scavi ercolanensi (C.C. Parslow, *Rediscovering antiquity: Karl Weber and the excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*, Cambridge 1995; *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega, 1764-1818*, Roma 1997) e a tal Giuseppe Ridolfi, un architetto che avrebbe invece fatto una modestissima carriera (P. Costantini, *Ridolfi Giuseppe*, in *Architetti e ingegneri a confronto, III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, "Studi sul Settecento Romano", vol. 24, 2008).

16 Negli anni successivi, è nota una sua attività di architetto per alcuni committenti inglese, conosciuti a Roma (H. Honour, *James Byres' designs for rebuilding Henham Hall, Suffolk*, in "The country seat", 1970, pp. 164-169; H. Gordon Slade, *James Byres of Tonley (1734-1817): the architecture of a Scottish Cicerone*, in "Architectural Heritage. Society of Scotland", vol. 2, n. 2, 1991, pp. 18-28; T. Mowl, *A Roman palace for a Welsh prince: Byres' designs for Sir Watkin Williams-Wynn*, in "Apollo", 142, 1995, pp. 33-41. Alcuni dei disegni sono di grande qualità (F.G. Russel, *John, 3rd Earl of Bute. Patron and collector*, London 2004); non è però certo che siano effettivamente di sua mano, perché con gli anni egli aveva iniziato ad avere anche eccellenti disegnatori italiani al suo servizio.

17 Lukacher, *Joseph Gandy*, cit.; *Soane's magician: the tragic genius of Joseph Michael Gandy*, catalogo della mostra (Sir John Soane Museum, London, 31 marzo-12 agosto 2006).

18 *I disegni di architettura*, cit., nn. 914-917 (cfr. anche *Lineamenta.biblhertz.it*).

19 Elenchiamo, qui di seguito, i documenti che registrano la crisi. Nel 1785, mentre era a Roma in qualità di ambasciatore di Venezia, Andrea Memmo (noto per aver pubblicato gli scritti di padre Lodoli) dona all'Accademia un suo radicale progetto di riforma che viene discusso dagli accademici (A. Cipriani, S. Pasquali, *Il "Piano generale per una Accademia sopra le Arti del Disegno" di Andrea Memmo*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 32, 2008 (2009), pp. 225-268). Nel 1795, a fronte di alcune pubblicazioni che presentavano proposte alternative, l'Accademia ottiene dal papa il controllo preventivo della stampa di ogni testo riguardante le arti, al fine di di mettere a tacere ogni critica (I. Salvagni, *L'Accademia di San Luca e il diritto di censura in materia d'arte, 1795-96*, in *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 333-343). Infine, l'esito stesso del Concorso Clementino del 1795, anche nella stampa dell'epoca, venne considerato una dimostrazione della vittoria dei candidati che si erano formati presso un'istituzione rivale, quale era l'Accademia della Pace (Consoli, Pasquali, *Perdita, reticenze*, cit.).

20 S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, in *Contro il barocco*, cit., pp. 23-36.

21 È noto che Giacomo Quarenghi, l'architetto più dotato della sua generazione, quando nel marzo 1785 fu invitato a rievocare i suoi anni di formazione a Roma, dichiarò che nulla aveva imparato attraverso l'alunnato tradizionale presso gli architetti accademici (F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1793).

22 Per gli altri concorrenti: cfr. *I disegni di architettura*, cit., nn. 1059-1084.

23 I. Gordon Brown, *'The Fittest Place in Europe for our Profession': George Richarson in Rome,* in "Architectural Heritage. Society of Scotland", vol. 2, n. 2, 1991, pp. 29-40; J. Champness, *Thomas Harrison. Georgian Architect of Chester and Lancaster*, 1744-1829, Centre for North-West Regional Studies, University of Lancaster 2005.

24 Nel testo dedicato ad Harrison, in *The Annual biography and obituary for the year*, London, vol. XIV, 1830, pp. 130 e sg., è presentata una articolata ricostruzione della vicenda, nella quale Jenkins e Piranesi figurano tra gli accademici esplicitamente favorevoli all'artista inglese (da qui traggono le notizie sul ruolo di Piranesi: Champness, *Thomas Harrison*, cit. e F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome*, in *Giovan Battista Piranesi*, a cura di F. Nevola, Roma 2016, pp. 141-178); per una narrazione degli eventi diversa, costruita sui soli documenti presenti in Accademia, cfr. anche L. Pirotta, *Thomas Harrison architetto inglese accademico di San Luca per sovrano motu proprio*, in "Strenna dei Romanisti", 21, 1960, pp. 257-263. Non era comunque né facile, né usuale appellarsi direttamente al papa per lamentarsi dell'esito di un Concorso Clementino: è quindi altamente improbabile che Harrison possa aver avuto da solo l'idea di farsi ricevere da Clemente XIV per chiedere giustizia. Era consigliato da qualcuno a Roma che, appoggiando pienamente la sua richiesta, intendeva soprattutto far criticare esplicitamente l'operato degli accademici ed infliggere loro una pesante umiliaziome. Piranesi, dopo la morte di Clemente XIII (1769), aveva perso il favore presso la corte; è probabile quindi che ad accompagnare Harrison in Vaticano, ed orchestrare quindi la polemica, sia stato Jenkins, che era in quegli anni assai vicino al papa.

25 Salmon, *British architects*, cit.

26 S. Pasquali, *Joseph Bonomi, Mario Asprucci e gli altri architetti citati nel primo Giornale di Vincenzo Pacetti,* in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, "Bollettino d'arte", supplemento speciale 2017, pp. 55-65.

Ilaria Sgarbozza

I volumi illustrati dei classici latini dell'editore Jacob Tonson (1697-1717): un'impresa editoriale tra innovazione e conservazione

Come è noto, solo in tempi relativamente recenti la comunità scientifica ha ricomposto il quadro dell'evoluzione dell'arte e del gusto britannico, da un classicismo di tipo palladiano o di segno barocco, intriso di cultura neerlandese, cifra dell'età Stuart, a un classicismo filologico e antiquario, che si nutre della visione e della conoscenza diretta del mondo antico[1].

Tra Seicento e Settecento l'affermazione Oltremanica della cultura antiquaria romana, con i suoi modelli formali e iconografici, è avvenuta per passaggi graduali, non senza ripensamenti e resistenze, e non senza lasciare spazio alla tradizione nazionale.

Come ha ben dimostrato Philip Ayres, all'indomani della Gloriosa Rivoluzione (1688), che spazza via il modello politico "continentale" della monarchia assoluta, l'aristocrazia e la nobiltà di campagna identificano progressivamente se stesse con l'oligarchia repubblicana romana e i suoi valori di riferimento, la *libertas* e la *civitas*. In particolare, la classe dirigente *whig*, di orientamento liberale, alla guida della nazione dopo la morte della regina Anna (1714), «proclaimed the classical principles of liberty and virtue in their demeanour, their speeches, their busts and statues, houses and gardens»[2].

Nel quadro qui delineato s'inserisce l'indagine sull'editore Jacob Tonson (1655-1736, fig. 1), uno dei principali operatori culturali dell'Inghilterra sei-settecentesca, segretario e uomo di punta del Kit-Cat Club, associazione di marca *whig* che raccoglie i principali esponenti del mondo letterario, giornalistico e politico londinese[3].

Nell'arco temporale che va dal 1678 al 1717 – e nella cornice di una città di circa 675.000 abitanti –, Tonson pubblica le opere dei padri della letteratura britannica (William Shakespeare e John Milton), degli autori viventi di orientamento progressista (Alexander Pope, William Congreve e Joseph Addison), e riserva uno spazio privilegiato alle edizioni e traduzioni dei classici latini, mirando all'affermazione di una cultura nazionale con solide radici nella tradizione greco-romana. Si rivolge alla classe dirigente, ai detentori del potere economico e all'aristocrazia con pubblicazioni illustrate, che impegnano le botteghe dei migliori disegnatori e incisori attivi a Londra[4].

L'elenco delle pubblicazioni della Tonson House comprende i titoli

1. Sir Godfrey Kneller, *Jacob Tonson*, 1717, olio su tela, London, National Portrait Gallery.

di diversi autori latini: Ovidio, Cicerone, Giovenale, Persio, Tibullo, Virgilio, Terenzio, Giustino, Sallustio, Catullo, Orazio, Giulio Cesare, Lucrezio, Lucano, Seneca. Comprende inoltre, in numerose ristampe, la monumentale *Roman History* di Laurence Echard (1695-1705), compendio di storia della città e dell'impero dalla fondazione al collasso finale[5].

È attraverso John Dryden (1631-1700), poeta e drammaturgo di Carlo II e Giacomo II Stuart, che Tonson entra in contatto con la letteratura di età augustea[6]. Il progetto di pubblicazione dell'*opera omnia* di Virgilio matura tra la metà degli anni Ottanta e i primi Novanta, quando Dryden, ultracinquantenne, si appassiona al lavoro di traduzione, e Tonson, grazie all'acquisita solidità economica, può avventurarsi in un'operazione editoriale dispendiosa.

L'interesse di Dryden per Virgilio s'inserisce in una tradizione solida e nobile, che dall'inizio del Cinquecento conta più di 50 trasposizioni ed edizioni in lingua inglese delle *Bucoliche*, delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, in qualche caso proposte in brani isolati. Virgilio è in terra inglese quello che è in Italia o in Francia dalla prima età moderna: il poeta per eccellenza, tessitore della lingua perfetta nei vari generi lirici, testimone della storia, assertore della missione civile dell'intellettuale. È il cantore di Roma antica, e in lui s'identificano tanti letterati che ambiscono a celebrare in versi la storia e le glorie dei nuovi centri del potere. Agli umanisti e antichisti di età di Restaurazione, la Roma di Virgilio sembra somigliare all'Inghilterra, reduce da una guerra civile, desiderosa di pace e di progresso, proiettata verso la crescita economica e l'espansione commerciale, disposta ad affidarsi a un re giusto, a costo della perdita di qualche libertà. Le trasposizioni alludono dunque, generalmente, alla realtà presente o al recente passato, richiamando fatti e personaggi di chiara riconoscibilità. Non sono mai del tutto neutre[7].

Il rapporto di Dryden con Virgilio si fa pressoché esclusivo negli anni che corrono dal 1694 al 1698[8], a partire dalle *Ecloghe*. In una lettera che scrive all'amico William Walsh, il letterato precisa il metodo di finanziamento dell'impresa editoriale: il versamento da parte di 102 sottoscrittori di 5 guinee, in cambio della riproduzione su pagina del proprio emblema nobiliare, e il versamento da parte di altri aderenti di 2 guinee, in cambio della presenza del proprio nome in un elenco, ben visibile, di benemeriti[9]. Il metodo non è nuovo, ha una solida tradizione in ambito musicale, geografico e scientifico[10]. John Ogilby ha così prodotto, nel 1654, la sua versione illustrata di Virgilio: *Publii Virgilii Maronis Opera per Johannem Ogilvium Edita, et Sculpturis Aeneis Adornata*[11].

È precisamente al *Virgilio* di Ogilby che Tonson si rivolge quando decide di arricchire la traduzione di Dryden di un corredo iconografico. A Londra sono ancora disponibili i 105 rami originali, che l'editore acquista in blocco. Quasi tutti (102) introducono ai passi letterari: 10 sono relativi alle *Bucoliche* (rapporto di 1:1 tra immagine e testo), 20 alle *Georgiche* (rapporto di 5:1) e 72 all'*Eneide* (rapporto di 5-8:1). Si tratta di una sequenza che non ha precedenti,

prima visualizzazione completa del mondo virgiliano, disegnata dall'artista tedesco Franz Cleyn (c. 1582-1658) e tradotta in incisione per metà dal ceco Wenceslaus Hollar (1607-1677)[12] e, per l'altra metà, dal francese Pierre Lombart (c. 1612-1682)[13].
Cleyn, Hollar e Lombart sono artisti di natali continentali, che dominano la scena inglese tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Seicento, segnando profondamente la vicenda dell'arte grafica e incisoria, e dell'illustrazione libraria[14].
Una cifra manieristica caratterizza la produzione di Cleyn, il quale giunge a Londra tra il 1624 e il 1625, dopo un soggiorno quadriennale in Italia e una permanenza più lunga presso la corte di Cristiano IV di Danimarca a Copenaghen[15]. Pittore e disegnatore, Cleyn entra nella cerchia di Carlo I favorito dalla conoscenza della pittura italiana, oggetto, come noto, degli interessi collezionistici del sovrano[16]. La sua confidenza con Raffaello è probabilmente alla base della nomina a direttore del laboratorio tessile di Mortlake, dove sono depositati i cartoni sistini con gli *Atti degli Apostoli* (acquistati nel 1623) e dove, su quell'esempio, si producono arazzi per le residenze reali. Anche il ciclo decorativo di Ham House (Richmond-upon-Thames), unico superstite, conferma l'uso da parte del pittore del repertorio ornamentale raffaellesco (grottesche, putti) e di soggetti profani inseriti in paesaggi classici o sfondati illusionistici, sul modello dei casini romani di primo Seicento[17].
Sono pochi i disegni preparatori alle incisioni sopravvissuti, tutti afferenti all'*Eneide*, conservati al British Museum (4), all'Ashmolean di Oxford (2)[18] e allo Yale Center for British Art di New Haven (1). È tuttavia possibile rintracciare in essi chiari richiami alla tradizione raffaellesca, in particolare a Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio e Parmigianino, dai quali Cleyn sembra ricavare il superamento del naturalismo nella resa della figura, l'orchestrazione compositiva (per piani prospettici successivi, funzionali al racconto), la costruzione dell'equilibrio tra figure e paesaggio, la sintesi narrativa. Nella scena con *Il fiume Tevere appare a Enea addormentato* (tratta dal libro VIII, fig. 2), il pittore gioca sulle diagonali che, in andamento zigzagante, mettono in comunicazione la personificazione del fiume con l'eroe troiano e con i soldati che incedono nel piano di mezzo. Inserisce inoltre le figure entro un ambiente che mostra varietà botanica, ed entro un accampamento di pura ispirazione romana cinquecentesca.
Come detto, spetta a Hollar e Lombart la traduzione in incisione dei disegni. I due, e in particolare il primo, sono il massimo che la scena britannica possa offrire, con una cospicua esperienza alle spalle, maturata presso Thomas Howard, conte di Arundel, tra i maggiori importatori del "gusto ita-

2. Franz Cleyn, *Il fiume Tevere appare a Enea addormentato*, ante 1654, disegno (pennello e acquarello grigio, gesso rosso sul *verso*), London, British Museum.

liano". È Hollar a realizzare le riproduzioni delle opere della collezione Arundel, comprensiva di sculture antiche, dipinti moderni, disegni dei maestri del Rinascimento (*in primis* Leonardo e Parmigianino)[19]. L'identità professionale dell'artista passa per la traduzione grafica dei capolavori del Cinquecento italiano, come denuncia un autoritratto ricavato da un perduto dipinto di Jan Meyssens: Hollar appare nei pressi di una finestra, con gli strumenti del lavoro su un piano (bulino, compasso, bottiglia di acido, squadre) e, tra le mani, la lastra con la *Santa Caterina* di Raffaello già nella collezione Arundel[20].

Nel passaggio dal disegno all'incisione la serie virgiliana mantiene dunque forte la sua impronta cinquecentesca. A scorrere le tavole dell'*Eneide*, oltre ai riferimenti già indicati, si colgono chiare vicinanze a Maarten van Heemskerck nel gusto per la costruzione di sfondi urbani monumentali (*Mercurio comanda a Enea di lasciare Cartagine*, libro IV, fig. 3); affinità con la pittura ferrarese (Garofalo, Mazzolino) per ciò che concerne le ambientazioni in scenari boscosi, entro composizioni semplici che privilegiano la disposizione delle figure sul primo piano (*Turno e Iride*, libro IX); debiti nei confronti della scuola di Raffaello e di Baldassarre Peruzzi (Villa Farnesina), relativamente agli interni domestici (*Didone si confida con la sorella Anna*, libro IV).

Nel passaggio dall'edizione Ogilby all'edizione Tonson, il più clamoroso cambiamento riguarda il volto di Enea, il quale, da giovane con ovale regolare e capelli fluenti, assume le fattezze di Guglielmo III d'Orange per un gran numero d'illustrazioni. Una lettera scritta da Dryden ai figli chiarisce che la mutazione è compiuta nell'estate del 1696, per esclusivo volere di Tonson: «He [Tonson] had prepared the Book for it [Guglielmo III]: for in every figure of Eneas, he has causd him to be drawn like K. William, with a hookd Nose»[21]. L'identificazione di Guglielmo III con Enea passa per l'erosione delle lastre originali e un nuovo intervento incisorio attento alla restituzione delle fattezze del sovrano, non proprio apollinee: naso uncinato («a hookd Nose») e zigomi spigolosi (fig. 4). Al re è dunque assegnato lo *status* di fondatore della nuova Britannia, protestante e antifrancese, destinata all'egemonia in Europa[22].

Sembra essere avvenuta senza problemi l'assegnazione ai sottoscrittori delle tavole. C'è un solo caso documentato di rimostranza, che vale la pena riportare poiché chiarisce quale peso fosse assegnato alle illustrazioni nell'impresa di promozione sociale dell'uomo britannico. Gilbert Dolben, figlio dell'arcivescovo di York, al quale Tonson assegna la tavola delle *Georgiche* con *Bacco fanciullo a cavalcioni su una botte* (libro II), chiede il trasferimento del proprio stemma in altra sede, indicando come preferita la tavola dell'*Eneide* con *Enea all'ingresso degli inferi* (libro VI). Non lo convince, evidentemente, il proprio rispecchiamento nel dio pagano del vino e dell'ebbrezza. Tonson prova ad accontentarlo ma non riesce, poiché anche il possibile sostituto, Thomas Dyke, non gradisce di vedersi nelle vesti di Bacco. Trova infine una soluzione quando esce la

Pagina a fronte

3. Franz Cleyn, *Wenceslaus Hollar, Mercurio comanda a Enea di lasciare Cartagine*, incisione, in *Publii Virgilii Maronis Opera per Johannem Ogilvium Edita, et Sculpturis Aeneis Adornata*, London 1658, p. 203.

4. Pierre Lombart, *Il fiume Tevere appare a Enea addormentato*, incisione da Franz Cleyn e Wenceslaus Hollar, in *The Works of Virgil: Containing His Pastorals, Georgics and Aeneis. Traslated Into English Verse by Mr. Dryden* [...], London 1697, p. 485, stampa moderna.

In questa pagina

5. Michiel van der Gucht, *Apollo incorona Virgilio*, incisione da Claude Mellan, in: *The Works of Virgil: Containing His Pastorals, Georgics and Aeneis. Traslated Into English Verse by Mr. Dryden* [...], London 1697, frontespizio, stampa moderna.

seconda edizione del libro (1698), assegnando all'esigente Dolben la tavola agognata, a scapito del meno autorevole John Pulteney, a cui tocca figurare tra i grappoli d'uva[23].

Nel complesso, l'operazione compiuta da Tonson conferma il primato dell'arte prodotta in ambito Stuart fino alla fine del secolo. L'alto valore innovativo dell'impresa editoriale – che dona linfa ai temi della romanità, calandoli nella storia e nella cronaca contemporanea – non coinvolge la dimensione artistica. In questo quadro, la presenza nel frontespizio del volume di una tavola di Claude Mellan tratta da Nicolas Poussin – l'*Apollo incorona Virgilio* (fig. 5), già utilizzata in un'edizione parigina degli scritti del poeta latino (*Publii Virgilii Maronis Opera*, 1641)[24] – è una sorpresa. Essa proietta infatti il corredo illustrativo verso un'elaborazione formale consonante alle istanze del classicismo belloriano e accademico, poi non perseguita[25].

Il complessivo conservatorismo della serie incisoria conferma quanto le più puntuali indagini storiografiche hanno sostenuto, ovvero l'affermazione in Gran Bretagna della cosiddetta *Rule of Taste* – l'insieme delle regole normative fornite dal classicismo italiano e francese seicentesco – soltanto a partire dal secondo decennio del Settecento, con uno sviluppo perdurante e pervasivo fino alla fine del secolo[26]. Il cambiamento dei paradigmi estetici si consuma cioè oltre la soglia del XVII secolo, grazie al concorso di viaggiatori, studiosi e artisti che cercano a Roma (e in altri centri italiani) stimoli nuovi all'attività collezionistica e alla ricerca.

Gli studi ingaggiati in occasione di due importanti mostre hanno chiarito in via definitiva il contributo di William Kent (architetto, disegnatore, arbitro del gusto) e Thomas Coke (mecenate e collezionista) all'immissione in area britannica del nuovo gusto[27].

Entro la cornice della *Rule of Taste*, i soggetti virgiliani hanno uno scontato diritto di cittadinanza per l'abbondanza degli *exempla virtutis* che suggeriscono e per il canone estetico che propongono. È documentata a Roma, nel 1716, la commissione a Giuseppe Chiari da parte di Lord Harrold di una coppia di tele con *L'incontro tra Didone ed Enea* e *La morte di Didone*[28]; nella stessa città e negli stessi anni Coke acquista da Sebastiano Conca il dipinto con *Enea nei Campi Elisi*, noto in diverse repliche autografe (una agli Uffizi), impegnativo da un punto di vista iconografico e dunque capace di mettere alla prova la conoscenza del mondo virgiliano da parte del giovane britannico e della sua cerchia[29]. Temi dell'*Eneide* tornano anche nei disegni di Holkham Hall: una *Composizione allegorica* attribuita a Giuseppe Chiari, sul tema della grandezza di Roma e della trasmissione della sua eredità, è introdotta dalla rappresentazione del gruppo di Enea e Anchise che fuggono da Troia[30].

Il collezionismo delle opere di Claude Lorrain, massimo interprete virgiliano, è un fenomeno che si connette al principio intellettuale della *Rule of Taste* e segna la storia della Gran Bretagna sette-ottocentesca[31]. Già prima della pubblicazione, nel 1722, della guida d'Italia di Jonathan Richardson, *An Account of Statues in Italy*,

vero e proprio peana del pittore, il vorace Coke ha fatto suoi almeno due dipinti del lorenese che propongono il *locus amoenus* virgiliano, l'asilo pastorale dagli affari del mondo, dove coltivare l'arte e la poesia[32]. A Holkham Hall la collezione di paesaggi di virgiliana e oraziana memoria cresce negli anni, arrivando a comprendere opere di Jan Frans van Bloemen e Gaspar van Wittel.

Gli anni Trenta sono il tempo del primo sviluppo su scala tridimensionale del paesaggio evocato da Virgilio, da Claude e poi dall'Arcadia, come dimostra il giardino di Stowe, con i suoi *Elysian Fields* e i templi delle Virtù Antiche (*Temple of Ancient Virtue*) e dei Valori Britannici (*Temple of British Worthies* o *Temple of Modern Virtue*) che si fronteggiano[33]. Alle cadenze e ai *topoi* iconografici della poesia virgiliana, filtrati dal pittore lorenese, rimanda ancora, negli anni Ottanta, il parco di Stourhead[34].

È dunque prima di questo rinnovamento che il corredo illustrativo del *Virgilio* di Dryden si pone, tra le espressioni attardate di un'epoca «dominated artistically by Flemish, Dutch, and German immigrants»[35].

Consonanti con il *Virgil* sono le *Satire* di Giovenale, uscite per i tipi di Tonson nel 1697[36]. Il traduttore dal latino all'inglese è ancora Dryden, il quale ha appena scritto il fondamentale *Discourse concerning the Origin and Progress of Satyr* (1693)[37].

L'edizione si distingue per una veste quasi *pop* e non ha nulla delle raffinatezze editoriali del *Virgil*; è rivolta a una platea ampia, fatta di curiosi della storia, che non richiedono esattezza filologica ma piuttosto un vivace affresco della società romana, per molti prodromica, come detto, a quella britannica contemporanea[38].

Ognuno dei 16 componimenti poetici è preceduto da una tavola che ne sintetizza il contenuto, priva di emblemi araldici o di riferimenti a dedicatari e sottoscrittori. Ai piedi delle figure compare il nome dell'incisore fiammingo Michiel van der Gucht (1660-1725), attivo in Inghilterra a partire dal 1688[39]. Il valore artistico delle illustrazioni è mediocre, la fattura a bulino è secca e grossolana, sbrigativa, svilita nel tratto.

Anche stavolta le tavole sono copie di originali risalenti al 1658-1660, realizzati in occasione di un'altra traduzione delle *Satire,* quella di Robert Stapylton, nota con il titolo *Mores hominum. The manners of Men, Described in Sixteen Satyrs, by Juvenal.* Il ciclo di metà secolo è riconducibile a Francis Barlow (c. 1626-1704), Robert Streater (1621-1679) e Jan Danckerts (c. 1615-1686) per il disegno[40], e al menzionato Wenceslaus Hollar per l'incisione[41]: uomini che anticipano Van der Gucht di una generazione o due.

Pagina a fronte

6. Robert Streater, Wenceslaus Hollar, *Una lettera di condoglianze*, incisione, in *Mores hominum. The manners of Men, Described in Sixteen Satyrs, by Juvenal* [...], London 1660, p. 426.

7. Franz Cleyn, Michiel van der Gucht, incisione, in *Ovid's Metamorphoses in Fifthteen Books. Translated by the most Eminent Hands. Adorn'd with Sculptures*, London 1717, p. 37.

Streater, britannico, e Danckerts, olandese, fratello del più noto Hendrick, sono protagonisti, insieme a Cleyn, della scena londinese di metà secolo. La produzione del primo – *serjeant painter* di Carlo II Stuart – è particolarmente interessante per varietà: si va dai paesaggi archeologizzanti (per esempio, il *Paesaggio classico con sfinge e monumenti in rovina*, National Trust, Dyrham Park), assimilabili alle creazioni dei nordici residenti a Roma nel primo Seicento[42], a vedute architettoniche, a ritratti, a decorazioni, tra le quali svetta il soffitto dello Sheldonian Theatre a Oxford, con *La Verità che discende sulle Arti e le Scienze per espellere l'Ignoranza* (1668-1669), personale interpretazione dello sfondato illusionistico[43]. L'opera del secondo – documentato in Italia tra il 1653 e il 1657 – è invece più strettamente legata al genere storico, sospesa tra l'elaborazione manierista di Cornelis Cornelisz van Haarlem e quella classicista di Domenichino[44].

Le tavole incise da Hollar, tra le quali quella introduttiva alla tredicesima satira (fig. 6), si caratterizzano per un complessivo carattere cinquecentesco, illuminando sullo stato dell'arte grafica in Gran Bretagna, prima della costruzione del nuovo orizzonte etico e formale.

Sulla scia delle *Satire*, con la tavola che precede il brano poetico, si pone una successiva pubblicazione di marca Tonson : le *Metamorfosi* di Ovidio, per la cura del sodale di Dryden e membro del Kit-Cat Club, Samuel Garth[45]. Nelle 15 illustrazioni, di chiara leggibilità, le firme dei noti incisori Louis du Guernier (1658-1716), Elisha Kirkall (1681-1742), dei meno noti R. Smith e M. Pool, e del menzionato van der Gucht sono poste in calce[46]. In ogni immagine si concentra una pluralità di miti, nel solco della fortunata lezione di Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima,* Venezia 1584)[47]. Nell'immagine introduttiva al libro II (fig. 7) sono riconoscibili Fetonte che cade dal carro, le sue sorelle Eliadi che, piangendo, si trasformano in pioppi, il cigno Cicno, Giove e Callisto, mentre Apollo e Coronide, Giove ed Europa appaiono nelle retrovie insieme agli altri protagonisti. In coerenza, le tavole sono modellate su un corredo incisorio precedente: quello delle *Ovids Metamorphosis* di George Sandys (1632), frutto della matita di Franz Cleyn e del bulino dell'olandese Salomon Savery (1594-1678)[48].

Le scelte figurative "conservatrici" di Tonson hanno un ulteriore, importante, tassello nei *Commentari* di Giulio Cesare. Usciti in latino nel 1712, in edizione *royal folio* (48,8 x 32,6 cm), con il titolo *C. Julii Cæsaris Quae extant*, sono definiti prontamente da Addison «the finest Book that I have ever seen» e ancora «a true Instance of the English Genius»[49].

I *Commentari* contengono, come noto, il *De Bello Gallico*, che in 8 libri racconta l'operazione di conquista e pacificazione della Gallia Transalpina (58-52 a.C.); il *De Bello Civili*, che in 3 libri restituisce le campagne contro Pompeo e i pompeiani condotte in Italia, Spagna, Africa e Oriente, fino alla battaglia di Farsalo (49-48 a.C.); la triade *Bellum Alexandrinum* (47 a.C.), *Bellum Africanum* (46 a.C.) e *Bel-*

lum Hispaniense (45 a.C.), tradizionalmente attribuita al luogotenente di Giulio Cesare, Aulo Irzio. Un insieme di monografie, che hanno il carattere di memoria o diario, nelle quali la narrazione della vicenda militare lascia spazio a digressioni di carattere etnografico, politico ed etico; tra le righe, una celebrazione del generale e *dictator*, supremo capo dell'esercito e primo artefice della missione civilizzatrice di Roma.

L'edizione patrocinata da Tonson, in due tomi, è affidata alle cure di Samuel Clarke (1675-1729), il filosofo di maggior peso in Gran Bretagna tra John Locke e George Berkeley, saltuariamente applicato alla letteratura latina e greca[50]. È illustrata da 74 tavole su singola o doppia pagina e da una trentina di tavole minori, di carattere decorativo, ad apertura e chiusura dei complessivi 14 libri. Capilettera aprono i brani diaristici.

Le tavole maggiori si dividono tra mappe territoriali delle regioni europee e mediterranee (6), vedute di accampamenti e campi di battaglia (42), scene restitutive dei più celebri passaggi cesariani e ritratti "ambientati" di uomini e donne appartenenti alle popolazioni conquistate (26) – una straordinaria galleria del consesso umano preromano. L'apparato iconografico è completato, nelle pagine iniziali, dai ritratti del dedicatario John Churchill, primo duca di Marlborough (fig. 8), e di Giulio Cesare, oltre che da una tavola illustrativa della "forma castrorum exercitus"; mentre si divide, tra l'apertura e la chiusura del volume, la *suite* (10 tavole) dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna, in una versione di fine Seicento. Un corredo illustrativo, dunque, articolato e ricercato, la cui natura va chiarita attraverso la restituzione del contesto storico e di committenza.

8. Sir Godfrey Kneller, George Vertue, *Johannes Dux et Comes de Marlborough, in C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

Nove anni separano l'inizio e la fine di questo lavoro editoriale[51]: un tempo lungo, all'interno del quale il progetto cambia di status, trasformandosi da privata iniziativa dell'editore, che allude al presente senza farsene carico, a impresa lobbistica di parte *whig*, con precise finalità politiche. Entro questa evoluzione sta il cambiamento del dedicatario, James Butler, II duca di Ormond, in un primo momento (1703-1709), e il menzionato duca di Marlborough, in un secondo (post 1709). Quest'ultimo è il celeberrimo vincitore della Guerra di Successione Spagnola, che si combatte nell'Europa continentale, in varie fasi, tra il 1701 e il 1712, e che vede contrapposta la Gran Bretagna alla Francia.

Negli anni compresi tra il 1703 e il 1709 Marlborough inanella vittorie, guadagnando il favore del popolo britannico e non banali

ricchezze materiali. È il momento di gloria di una vita spesa nell'arrampicata sociale e caratterizzata dal trasformismo politico, con la moglie Sarah al fianco (e alle costole delle figure femminili che si susseguono sul trono)[52].

Apparso sulla scena come uomo di Giacomo II Stuart, tuttavia sostenitore della causa protestante, Churchill era poi confluito nella cerchia di Guglielmo d'Orange, per uscirne malamente, accusato di complotti giacobiti[53]. La riabilitazione era arrivata grazie alla regina Anna, che nel 1702 lo nominava consigliere e poi capitano generale delle Forze Alleate, assegnandogli tra una vittoria e l'altra la tenuta reale di Woodstock (Oxforshire), ribattezzata Blenheim Palace.

L'avvicinamento di Marlborough al partito *whig*, intorno al 1708, ha motivazioni opportunistiche; il successivo ingresso nel Kit-Cat Club ne è una conseguenza; la dedica dei *Commentari* è un sigillo all'alleanza.

Il parallelismo Cesare/Marlborough celebra la scelta bellicista della Gran Bretagna del tempo; d'altra parte il militarismo caratterizza buona parte della letteratura *whig* negli anni della regina Anna[54]. Non è un caso che la prima pubblicazione di Tonson sostenuta dal Kit-Cat Club siano le orazioni di Demostene, che incoraggiano gli ateniesi (= inglesi) a muovere guerra contro Filippo il Macedone (= Luigi XIV)[55].

Negli anni delle vittorie militari Churchill è il protagonista o il referente di centinaia di componimenti poetici, associato a paladini biblici o divinità classiche: nella *Pindarick Ode* di James Shute (1703) è Mosè, Giosuè e Gedeone, nel *Congratulatory Poem* di James Smallwood è «a True English Hero of the Ancient Race», mentre è Ercole in *The Queen: A Pindarick Ode* di Charles Johnson (1705). L'identificazione con Cesare è scoperta in *The British Caesar: Or the History of the Glorious Achievements of John, Duke of Marlborough* (1705)[56]. È lo stesso Tonson a pubblicare il pometto di Addison, *The Campaign* (1705), che celebra in versi l'eroe[57]. Non mancano le biografie dai titoli altisonanti: *The life and glorious history of John Duke and Earl of Marlborough* (1707).

Quando, tra il 1710 e il 1711, un'accusa di corruzione piomba sul duca, portandolo in tribunale[58], ai titoli pro-Marlborough si affiancano quelli anti-Marlborough, che tirano in ballo, ancora una volta, personaggi della storia romana: Flavio Rufino, descritto da Claudiano come intrigante e corrotto[59]; o anche il più celebre Manlio Capitolino, presentato da Tito Livio come ambizioso e demagogo[60]. Il parallelismo con Belisario permea lo scritto anonimo, *The Life of Belisarius, a Roman general under Justinian the great. With some parallels to the Late Duke of Marlborough* (1722), parabola del servitore dello Stato accusato di cospirazione e processato, ma poi reintegrato negli onori e negli averi.

È dunque in un contesto affatto neutro, che cade l'iniziativa di Tonson, finanziata da un gruppo di sottoscrittori, secondo prassi collaudata: 3 ghinee per la dedica e l'emblema araldico ai piedi dell'immagine.

La scelta dell'equipe di illustratori risente della vicinanza della Gran Bretagna di Guglielmo III e della regina Anna al mondo neerlandese. La squadra, ingaggiata personalmente dall'editore nel corso di un viaggio all'Aia e ad Amsterdam nel 1703, si compone di 7 disegnatori e incisori, organizzati secondo precisa competenza nell'assegnazione dei soggetti. Le loro firme sono rintracciabili in calce a una minoranza di tavole (27), contigue tuttavia stilisticamente alla maggioranza non firmata.

Daniel Stoopendaal (Amsterdam 1672-1726) è il vedutista e topografo autore delle illustrazioni su doppia pagina che propongono manovre militari e vedute dei quartieri generali dell'esercito romano[61]; alle sue dipendenze, gerarchicamente subordinato, un certo "J. Baptist", che sottoscrive una sola riproduzione[62].

I soggetti di figura sono distribuiti tra Cornelis Huyberts (c. 1669-c.1732), Andries van Buysen (notizie dal 1698 al 1747), Jacob de Later (1670-c. 1709) e Jan de Leeuw (1660-c. 1715)[63].

Al francese Louis du Guernier, già menzionato, sono assegnate le incisioni di piccole dimensioni, con giochi di putti, di geni alati e battaglie, collocate a chiusura dei libri[64]. Mentre sono anonime sia le tavole che aprono, nella parte superiore, la prima pagina degli stessi libri – per lo più scene di vita militare in costumi romani –, sia le mappe, su doppia pagina, dei territori interessati alla narrazione.

9. *Druidis Britanni Effigies*, in *C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, tav. 25, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

Stoopendaal incide le 42 tavole di carattere militare a partire dalla celebre serie di Andrea Palladio pubblicata nel 1575 proprio a corredo dei *Commentari*: un'impresa frutto del rinnovato interesse per l'arte della "militia", alla quale l'architetto veneto era stato introdotto da Valerio Chiericati e Filippo Pigafetta. La sequenza palladiana narra visivamente lo svolgimento delle principali battaglie combattute da Cesare tra il 58 e il 45 a.C.[65]. Senza perdersi in descrittivismi, riconsegna in istantanee il genio militare romano, interpretato come un territorio di razionalità e misura, prontezza decisionale e coraggio condiviso.

Stoopendaal si allontana poco dagli assunti, scrivendo un capitolo non banale della fortuna di Palladio nell'Europa sei-settecentesca. La sua versione azzarda appena qualche aggiustamento prospettico e accentua gli effetti atmosferici. Il maggior segno di novità sta nella definizione del primo piano, che in qualche caso appare costruito secondo i paradigmi, banalizzati, del paesaggio italiano seicentesco. Si tratta di un piccolo contributo al rinnovamento dell'immagine cinquecentesca, che perde di adesione al dato militare e acquista qualcosa in ariosità e pittoricismo.

Sono Huyberts, van Buysen, de Later e de Leeuw a dare il contributo più originale, con una straordinaria galleria di "barbari" che accompagna i libri V e VI del *De Bello Gallico*, dove si raccontano la seconda spedizione in Britannia e le guerre contro i Suebi e gli

10. Andries van Buysen, *Fæmina Britanna Picta, in C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, tav. 29, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

Eburoni. Uomini e donne, da soli o in coppia, si stagliano a figura intera, isolati, contro un paesaggio che si perde in lontananza, animato da rade architetture o da un'accogliente vegetazione. Gli incisori, con approccio da antropologi, sottolineano le qualità fisiche di questa umanità – robustezza, virilità, forza –, alludendo alla nobiltà di carattere e all'orgoglio identitario; insistono sull'abbigliamento e la dotazione personale di utensili e arnesi, così da far emergere il ruolo sociale dei ritrattati. È il variegato popolo che abita l'Europa pre-romana, il quale combatte orgogliosamente contro Cesare, portatore di civiltà e "globalizzatore", per la difesa della propria, singolare, unicità[66].

L'effigie del sacerdote druido inserita nel libro V (fig. 9), senza precisa rispondenza al testo, ha sapore biblico e chiarezza didascalica. Il vecchio saggio, deputato all'esercizio del culto e all'amministrazione della giustizia, appare scalzo, come un santo delle origini del cristianesimo, abbigliato di una corta veste e di un mantello che gli copre il capo, con un bastone e un grande libro tra le mani. La lunga barba lo connota come un uomo disinteressato alla dimensione mondana, mentre gli occhi bassi, che guardano terra, denunciano l'umiltà del carattere, al quale rimanda pure la capanna di legno e paglia collocata sul piano di mezzo.

Stessa forza ha una tavola di van Buysen (fig. 10), la quale prende spunto da un passo cesariano, declinandolo al femminile. «Tutti i Britanni poi si tingono col guado, cha dà loro un colore turchino, per cui fanno orrore quando combattono»[67]. La figura tratteggiata è quella di un'amazzone che, armata di lance, incede nei pressi di una fortezza e di un paesaggio costiero[68]. Il suo corpo è interamente dipinto – si riconoscono elementi astratti, motivi celesti e animali fantastici – e una chioma sovrabbondante le copre la schiena. Si tratta di un'immagine dirompente, di forza e coraggio, che attribuisce alla donna il ruolo di protettrice della comunità e del territorio, impegnata ben oltre l'ambito domestico e familiare.

Il portato manieristico delle tavole è evidente tanto nella composizione – che privilegia la figura al paesaggio – quanto nella costruzione dei corpi e delle anatomie – dai contorni netti, con tendenza al michelangiolismo –, e appartiene pure alle tavole di carattere narrativo, restitutive dei passaggi cesariani. La sottolineatura dei nudi erculei, la tensione dei corpi, la prevalenza dei valori grafici su quelli coloristici o atmosferici si riconoscono nella scena di sacrificio inserita nel libro VI, a firma di Huyberts (fig. 11), in una successiva illustrazione di van Buysen (tav. 40, *Germani Aliis Sagis Vestiti*), nella colorita rappresentazione degli animali della selva Ercinia (tav. 42)[69].

Un omaggio smaccato alla tradizione cinquecentesca romana è la tavola che fa da corredo al *Bellum Africanum,* riferita, diversamente dalle altre, alle pagine di Tito Livio: la *Battaglia di Annibale e Scipione a Zama* (fig. 12). È realizzata da Huyberts, a partire da un'incisione di Cornelis Cort (c. 1567)[70] tratta da un disegno attribuito a

Giulio Romano (1520-1532)[71]. Eloquente, l'immagine restituisce la concitazione dello spettacolare scontro armato, utilizzando il bagaglio formale raffaellesco e michelangiolesco: corpi in scorcio, ampiezza dei gesti, potenza dei sentimenti.
L'orientamento del corredo iconografico verso la cultura rinascimentale, mediata da artisti neerlandesi, è infine confermato dall'inclusione nei *Commentari* della *suite* con i *Trionfi di Cesare* di Mantegna, composta di 9 tavole più un frontespizio. Stavolta Tonson chiede a Huyberts di "rieditare" i dieci grandi fogli pubblicati da Robert van Audenaerde a Roma nel 1689[72]. Quest'ultimo è un incisore di ambito marattesco (in Italia dal 1685 al 1723), che lavora sul ciclo mantovano attraverso la mediazione delle xilografie di Bernardo Malpizzi e Andrea Andreani (1599), realizzate a diretto contatto con le tele nel gonzaghesco palazzo di San Sebastiano, prima del loro trasferimento a Londra[73]. Huyberts riproduce fedelmente le tavole di van Audenaerde, lavorando sulle matrici ad acquaforte e bulino (fig. 13, tav. X della serie).
I *Trionfi di Cesare* (Londra, Palazzo Reale di Hampton Court), giunti in Inghilterra nel 1630, sopravvivono, come noto, all'iconoclastia e alle dismissioni cromwelliane in ragione del riconosciuto valore artistico[74]. L'aggettivo "reserved", leggibile nell'inventario di casa Stuart del 1649[75], congela la proprietà del ciclo, che diventa uno degli *highlights* della collezione reale. Anche in virtù dello scampato pericolo, la fama delle tele è molto alta tra fine Seicento e inizio Settecento, quando cadono il primo restauro da parte di Parry Walton, conservatore delle Pitture del Re, e la prima ridipintura da parte di Louis Laguerre[76].
Retorica trionfalistica e simbolismo militare, discendenti dall'immaginario mantegnesco, connotano alcuni monumenti della sontuosa residenza di Marlborough nello Oxforshire, Blenheim Palace, costruita e decorata tra il 1705 e il 1722. L'imponente Colonna della Vittoria è, per esempio, sormontata da una statua del duca sorreggente una vittoria alata, già nel ciclo mantovano associata alla figura di Giulio Cesare, come simbolo del successo militare e della gloria oltre la morte. Inoltre, uno squadernamento di trofei bellici incornicia, entro lesene, il bel sepolcro del duca a firma di Michael Rysbrack nella cappella di palazzo[77].
Come dichiarato in *incipit*, è negli anni Venti, e

Pagina a fronte

11. Cornelis Huyberts, *Germanorum Vetus Sacrificandi Ritus,* in *C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, tav. 36, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

12. Cornelis Cort, Cornelis Huyberts, *Pugna cum elephantis*, in *C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, tav. 77, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

13. Andrea Mantegna, Robert van Audenaerde, *Cornelis Huyberts, Caesar aureo insignis ad Capitolium triumphans incedit*, in *C. Julii Cæsaris Quae extant*, London 1712, Roma, Biblioteca Angelica (foto Mario Setter).

con peso crescente nei Trenta, che l'occhio e la sensibilità britannici si dispongono all'accettazione dei modelli estetici romani di elaborazione accademica seicentesca, eludendo il filtro del Rinascimento e delle mediazioni nordiche. Salvo rare eccezioni, la cultura artistica, quando chiamata a misurarsi con un pubblico non elitario, fatica a incanalarsi sulla strada del canone belloriano. Perché la cultura britannica borghese assimili le regole normative fornite dal classicismo italiano occorrerà che s'intensifichi la consuetudine del Grand Tour, che cresca la pratica del collezionismo e che si predisponga la fondazione di istituzioni artistiche e accademiche dagli ampi orizzonti.

Note

1 Ciò è avvenuto attraverso il recupero di personalità eminenti (John Talman, Jonathan Richardson, William Kent), l'analisi delle sopravvivenze materiali (le *country houses*), l'approfondimento del pensiero estetico e della storia istituzionale (esemplari in tal senso gli studi di Ilaria Bignamini).

2 Ph. Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in the Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997, p. XIV.

3 K. M. Lynch, *Jacob Tonson Kit-Cat Publisher*, Knoxville 1971, pp. 37-66; D.H. Solkin, *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven-London 1993; J. Brewer, *The pleasures of imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, New York 1997, pp. 40-46; A. Williams, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford 2005; O. Field, *The Kit-Cat Club. Friends Who Imagined a Nation*, London 2008.

4 R.N. MacKenzie, *ad vocem*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, con bibliografia aggiornata al 1998. Fondamentali inoltre: G.F. Papali, *Jacob Tonson Publisher. His Life and Work (1656-1736)*, New Zealand 1968; H.M. Geduld, *Prince of Publishers. A study of the work and career of Jacob Tonson*, London 1969.

5 D. Stephan, *Laurence Echard whig historian*, in "The Historical Journal", 32, 1989, pp. 843-866; R.T. Ridley, *The forgotten historian: Laurence Echard and the first history of the Roman republic*, in "Ancient Society", 27, 1996, pp. 277-315.

6 Estesa la bibliografia su Dryden. Si segnalano: *John Dryden*, a cura e con un'introduzione di H. Bloom, New York-New Haven-Philadelphia 1987; W. Frost, *John Dryden Dramatist, Satirist, Translator*, New York 1988. Sul rapporto del poeta con la Corona: J.A. Winn, *The Laureateship*, in *The Age of William III and Mary II. Power, Politics, and Patronage 1688-1702*, a cura di R.P. Maccubbin, M. Hamilton-Phillips, Williamsburg 1989, pp. 319-325.

7 A. Ross, *Virgil and the Augustans*, in *Virgil and his influence. Bimillennial Studies*, a cura di Ch. Martindale, Bristol Classical Press 1984, pp. 141-167; Frost, *John Dryden,* cit., pp. 163-176; C. Burrow, *Virgil in English Translation*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, a cura di Ch. Martindale, Cambridge 1997, pp. 21-37; H. Power, *The Aeneid in the Age of Milton*, in *A Companion to Virgil's Aeneid and its Tradition*, a cura di J. Farrell, M.C.J. Putnam, Wiley-Blackwell 2010, pp. 186-202.

8 «Virgil was in his mind and often at the tip of his pen from his earliest days of autorship to the last years of his extended and vigorous life»: Frost, *John Dryden,* cit., p. 169.

9 *The Letters of John Dryden with Letters Address to Him*, a cura di E. Ward, Durham (NC),1942, p. 64.

10 Frost, *John Dryden,* cit., pp. 69-71.

11 L'opera è consultabile nel database *EEBO – Early English Books online*, in dotazione nelle biblioteche del sistema nazionale britannico. Una copia del 1663, identica all'originale, è conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

12 Elenco completo delle tavole in: R. Pennington, *A descriptive catalogue of*

the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677, Cambridge 1982, pp. 39-51.

13 E. Hodnett, *Francis Cleyn and John Ogilby*, in *Francis Barlow. First Master of English Book Illustration*, London 1978, pp. 73-88; *The Print in Stuart Britain 1603-1689*, catalogo della mostra, (London, 1998), a cura di A. Griffiths, London 1998, pp. 184-187.

14 *A Catalogue of the Engravers who have been born, or resided in England; digested by Mr. Horace Walpole from Mss. of Mr. George Vertue; to which is added an Account of the Life and Works of the latter […],* Strawberry-Hill 1763, p. 2. Il riconoscimento a Hollar di un primato nel campo dell'incisione è precoce: *A description of the Works of the Ingenious Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar […] by George Vertue […],* London 1759.

15 F. Beckett, *The Painter Frantz Clein in Denmark*, Copenaghen 1936, pp. 1-16.

16 J. Scott, *The pleasures of antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, New Haven-London 2003, pp. 1-30; *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, a cura di E. Chaney, New Haven-London 2003, pp. 1-124.

17 Una carrellata delle opere in: *http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/search/painted_by/franz-cleyn_artists*.

18 *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings, vol. IV. The Earlier British Drawings. British Artists and Foreigners Working in Britain Born before c. 1775*, a cura di D. Blayney Brown, Oxford 1982, nn. 105-106.

19 *The Print in Stuart Britain,* cit., pp. 87-95.

20 R. Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982, p. II; R.T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*, New Haven-London 1994, p. 110.

21 *The Letters of John Dryden,* cit., letter 47, pp. 92-94. Si veda anche: A. Hoffman, *Dryden's Virgil: Some Special Aspects of the First Folio Edition*, in "Syracuse University Library Associates Courier", XIX, 2, 1984, pp. 68-72.

22 L'associazione agli eroi del passato è propria dell'iconografia di Guglielmo: *The Age of William III and Mary II*, cit., pp. 8-9.

23 Frost, *John Dryden,* cit., p. 3. Ma anche: *The Works of John Dryden. Poems. The Works of Virgil in English,* Berkley-Los Angeles-London 1987, VI, pp. 920-921.

24 G. Wildenstein, *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris 1957, pp. 306-307.

25 Cfr. *Poussin et la construction de l'antique*, actes du colloque (Roma, 2009), a cura di M. Bayard, Paris 2011.

26 A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la Rule of Taste e la società mercantile*, in *Hogarth Reynolds Turner. Pittura inglese verso la modernità,* catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 17-23.

27 *William Kent. Designing Georgian Britain* 2014, catalogo della mostra (London, 2014), a cura di S. Weber, Yale University Press, New Haven-London 2014; *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra (Cortona, 2014), a cura di P. Bruschetti *et al*., Milano 2014.

28 A.W. Moore, *Diventare "un Perfetto Virtuoso e un Grande Amante di Quadri": Thomas Coke e il suo Grand Tour, 1712-1718*, in *Seduzione Etrusca*, cit., p. 74.

29 Ivi, pp. 130-132.

30 Ivi, pp. 133-134.

31 *Claude. The Poetic Landscape*, catalogo della mostra (London, 1994), a cura di H. Wine, London 1994.

32 G. Fusco, *I luoghi e il sogno di Roma nei dipinti di paesaggio di Holkham Hall*, in *Seduzione Etrusca*, cit., pp. 231-253.

33 J.M. Robinson, *Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens*, Pitkin 1998.

34 V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo patre": dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, 2011-2012), a cura di V. Farinella, Milano 2011, p. 70, con bibliografia relativa.

35 S. Brindle, *Kent and Italy*, in *William Kent. Designing Georgian Britain* 2014, catalogo della mostra (London, 2014), a cura di S. Weber, New Haven-London 2014, p. 89.

36 L'opera è conservata presso la British Library in varie copie. Il miglior esemplare è la ristampa del 1702, con il titolo *The Satires of Decimus Junius Juvenalis*.

37 La prima edizione delle *Satire* di Giovenale è del 1692. Dryden traduce 6 dei 16 componimenti; i restanti sono frutto del lavoro di collaboratori. Il *Discourse* compare a corredo della seconda edizione, nel 1693.

38 Lynch, *Jacob Tonson*, cit., pp. 116-119.

39 T. Clayton, in *Oxford Dictionary of National Biography*, con bibliografia aggiornata al 1997, *ad vocem*.

40 Spettano a Barlow le tavole 8 e 11; a Streater le tavole 9, 10, 12, 13, 15, oltre al frontespizio; a Danckerts le tavole 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7.

41 Si consulti la *Hollar Digital Collection* della University of Toronto; inoltre Pennington, *A descriptive catalogue*, cit.

42 Cfr. *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 199-231; F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006.

43 A. Geraghty, *The Sheldonian Theatre. Architecture and Learning in Seventeenth-Century Oxford*, New Haven 2013. Su Streater: A. Thackray, in *Oxford Dictionary of National Biography*, con bibliografia aggiornata al 1997, *ad vocem*.

44 Si consulti: https://rkd.nl

45 *Ovid's Metamorphoses in Fifthteen Books. Translated by the most Eminent Hands. Adorn'd with Sculptures*, London 1717. Si è consultata la copia della National Art Library di Londra. La versione digitale è disponibile nel database *ECCO – Eighteenth Century Collections Online*, in dotazione nelle biblioteche del sistema nazionale britannico. Su Garth si veda almeno la voce dell'*Oxford Dictionary of National Biography* a firma di R. L. Martensen, con bibliografia aggiornata al 2004.

46 Du Guernier, tavole 1, 4 e 8; Kirkall, tavole 5, 7, 9, 10, 13 e 15; Smith, tavole 11 e 12; Pool, tavola 14 bis; Van der Gucht, tavole 2 e 14. Le tavole 3 e 6 non sono firmate.

47 N. Rondot, *Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoire à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon 1897; D. Stone, *La Metamorphose d'Ovide Figurée de Bernard Salomon: quelques sources*, in "Nouvelle de l'Estampe", 15, 1994, pp. 10-12.

48 *Ovids Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figure by G.S.*, London-Oxford 1632.

49 J. Addison, *The Spectator*, n. 367, Thursday, 1 may 1712. Il presente studio è stato condotto sulla copia del volume in possesso della Biblioteca Angelica, Roma.

50 Su Samuel Clarke si veda almeno la voce dell'*Oxford Dictionary of National Biography* a firma di J. Gascoigne, con bibliografia aggiornata al 1981.

51 Papali, *Jacob Tonson*, cit.; Geduld, *Prince of Publishers*, cit.; Lynch, *Jacob Tonson*, cit.

52 Co-protagonista del film *The favourite* di Yorgos Lanthimos (2018).

53 Nel 1690 il pamphlet *The Dear Bargain* suggerisce la sua duplicità. È il primo attacco a stampa di una lunga serie.

54 A. Williams, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford 2005, pp. 135-147.

55 *Several Orations of Demosthenes*, London 1702, citato in Williams, *Poetry and the Creation*, cit., pp. 224-225.

56 Titoli rintracciati nel menzionato database *ECCO – Eighteenth Century Collections Online* (nota 45).

57 *The Campaign, A Poem, to His Grace the Duke of Marlborough. By Mr. Addison*, London 1705, p. 14.

58 Lo scritto di Jonathan Swift, *Conduct of the Allies*, attribuisce all'intera Guerra di Successione Spagnola il carattere di un complotto *whig* contro il Tesoro britannico. Dell'opera circolano più di 11.000 copie che minano la credibilità di Marlborough. Cfr. J. B. Hattendorf, *Churchill, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, con bibliografia aggiornata al 2004.

59 *Rufino: or, The Favourite. A Poem, traslated from Claudian*, s.l., 1710; *Rufinus: Or an Historical Essay on the Favourite Ministry under Theodosius the*

Great and His Son Arcadius, to which is added a Version of part of Claudian's Rufinus [...], London 1712.

60 *The fate of M. Manlius Capitolinus: translated from approved historians. A satire in prose against Marlborough*, London 1712.

61 Tavole firmate: 58, 59, 69, 70, 72, 74 e 76.

62 Tavola firmata: 66.

63 Cornelis Huyberts, tavole firmate 15, 21, 36, 42, 45, 48, 49, 77; Andries van Buysen, tavole firmate 29, 37, 40, 41, 64; Jacob de Later, tavole firmate 28, 44; Jan de Leeuw, tavola firmata 32. Notizie e bibliografia rintracciabili al citato indirizzo web: https://rkd.nl.

64 Si vedano le incisioni a chiusura del libro IV del *De Bello Gallico*, del libro II del *De Bello Civili* e del *De Bello Africano*.

65 Cfr. *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, a cura di G. Beltramini, Venezia 2009. Si veda anche: Ch.A. Isermeyer, *I Commentari di G. Cesare nell'edizione palladiana del 1575 e i suoi precedenti*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 21, 1979, pp. 253-271.

66 Sulla fioritura degli studi sugli antichi bretoni nella Gran Bretagna sei-settecentesca si veda: R. Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London-New York 2004, pp. 119-153.

67 C. G. Cesare, *De Bello Gallico*, liber V, XIV; ed. cons. *La guerra gallica con le figure in rame di Andrea Palladio*, Milano 1974, p. 175. La figura di un guerriero britannico dal corpo dipinto è alla tav. 28.

68 La figura è replicata con qualche variante alla tav. 30.

69 Per la scena di sacrificio: Cesare, *De Bello,* cit., liber VI, XII; ed. cons. *La guerra gallica*, cit., p. 227. Per la descrizione degli animali: Cesare, *De Bello,* cit., liber VI, XXV-XXVIII; ed. cons., pp. 233-234.

70 J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haye 1948, pp. 178-181; *Cornelis Cort*, catalogo della mostra (Rotterdam, 1994), a cura di M. Sellink, Rotterdam 1994, pp. 189-191; *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort*, III, a cura di M. Sellink, Rotterdam 2000, pp. 92-94. Sull'attività di Cort a Roma: G.J. van der Sman, *Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600*, in "Print Quarterly", XXII, 3, 2005, pp. 251-264.

71 Il disegno è preparatorio a un arazzo commissionato da Francesco I per la reggia di Fontainebleau, parte di un ciclo con le *Storie di Scipione l'Africano*: R. Bacou, B. Jestaz, *Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, Paris 1978; S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit; opere grafiche autografe, di collaborazione e di bottega*, Roma 1993, pp. 204-207.

72 Cfr. C. Cerati, *Nel segno di Andrea Mantegna. Arte e cultura a Mantova in età rinascimentale*, in "Civiltà Mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 126-143.

73 G. Agosti, *Su Mantegna, 7 (nell'Europa del Seicento)*, in "Prospettiva", 115-116, [2004], 2005, pp. 135-158; C. Höper, *Andrea Mantegna und die druckgraphik*, Stuttgart 2008; S. Boorsch, *Mantegna and Engraving, what we know, what we don't know and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, atti del convegno (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, I, Firenze 2010, pp. 415-437.

74 L. Whitaker, *L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, catalogo della mostra (Mantova, 2002), a cura di R. Morselli, Ginevra 2002, pp. 233-249.

75 Agosti, *Su Mantegna*, cit.

76 A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, pp. 111-112.

77 M.I. Webb, *Michael Rysbrack Sculptor*, London 1954; J. Bapasola, *The Finest View in England. The landscape and gardens at Blenheim Palace*, 2009.

Ilaria Miarelli Mariani

Artisti britannici e stampa periodica a Roma nella prima metà del XIX secolo

Nella Roma cosmopolita tra fine Sette e i primi decenni dell'Ottocento, ancora capace di attirare artisti stranieri per l'alta qualità della formazione garantita da una lunga e consolidata tradizione tecnica e stilistica, molti sono i nomi degli autori britannici attivi in città. Pochi di loro riescono comunque a raggiungere posti di spicco nel sistema ufficiale delle arti, sfavoriti anche dalla mancanza di un luogo di aggregazione istituzionale[1], e a conquistare conseguentemente una voce in uno dei nuovi canali di diffusione e promozione artistica, la stampa periodica illustrata e non, che proprio in quegli anni vive nella città un periodo particolarmente felice[2]. Nel prezioso dizionario di John Ingamells, degli oltre 6000 viaggiatori britannici in viaggio in Italia nel XVIII secolo, almeno 330 sono artisti[3], e il flusso sembra riprendere in maniera piuttosto cospicua dal 1815, dopo la pausa napoleonica, per poi diminuire inesorabilmente dopo la metà del secolo[4].

I più inseriti sono gli scultori[5], attirati dagli studi di Canova e Thorvaldsen, e sono tra i pochi a essere ricordati con una certa assiduità nelle riviste. Tra tutti spicca *The British Canova*, il gallese John Gibson (1790-1866), giunto a Roma il 20 ottobre 1817[6] con autorevoli lettere di presentazione di pugno di Sir George D'Aguilar di Liverpool, di Lord Brougham di Londra e dei notissimi artisti Johann Heinrich Füssli e John Flaxman[7]. Accolto da Canova, aprì prestissimo un proprio atelier in via della Fontanella, imprescindibile punto di riferimento per gli illustri viaggiatori anglosassoni.

Gibson è presente con la riproduzione di un'opera in tutti i volumi de "L'Ape italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori" (1835-1840), rivista di grande rilievo nel panorama delle pubblicazioni periodiche della prima metà del XIX secolo[8], soprattutto nel campo dell'incisione di traduzione[9]. Più che un vero e proprio periodico settoriale, munito di rubriche, dibattiti e recensioni di libri, che, come è noto, costituiscono l'origine seicentesca della rivista letteraria e poi artistica[10], "L'Ape" è piuttosto un catalogo di opere accuratamente scelte e riprodotte, cui sono affiancati commenti di esponenti del mondo accademico ed erudito romano. Le tavole, rigorosamente eseguite da disegni eseguiti al cospetto

delle opere originali, sono dunque il perno principale della pubblicazione, in linea con il contemporaneo sviluppo della storiografia artistica. "L'Ape" spicca dunque per l'accuratezza delle belle e grandi stampe, che, secondo Evelina Borea, segnano il culmine dell'utilizzo dell'incisione a contorno in Italia. Nel sottotitolo la rivista rimanda alla Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti, fondata nel 1829[11], dunque al mondo del nuovo mercato e delle mostre romane di arte contemporanea, meno legato alle committenze pubbliche, ma sempre sotto la diretta influenza dell'Accademia di San Luca, che aveva trovato una nuova importante sede nel 1834 nei nuovi locali presso la Dogana di piazza del Popolo, costruiti sotto la direzione del Valadier. Tra i firmatari dello statuto del 1830 della Società la colonia inglese è rappresentata dal marchese di Northampton, dal conte di Shrewsbury, da Lord Lovaine, e dagli artisti John Gibson, Joseph Severn, ritrattista e intimo amico di John Keats[12], dallo scozzese Andrew Geddes, anch'egli ritrattista e incisore e dal gallese Penry Williams[13], specializzato in scene romane all'acquerello e il cui studio in vicolo de' Greci prima e in piazza Mignanelli era poi divenuto una delle mete preferite dei viaggiatori britannici. Meno inseriti nell'ambiente accademico, i pittori britannici non sembrano però trovare voce nelle riviste, che continuano a celebrare il persistente primato della scultura.

1. Paolo Guglielmi, da John Gibson, *Psiche trasportata in cielo*, disegno preparatorio per "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1836, vol. II, tav. XV, matita su carta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 57r, ©2019. "Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato".

Qualche tempo prima di comparire nelle tavole de "L'Ape", e dunque ottenere una definitiva consacrazione nel mondo artistico "ufficiale", la *Psiche trasportata in cielo* di Gibson è tempestivamente recensita nel 1822, anno della sua esecuzione, nel "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", dove l'autore è già annoverato tra

gli scultori più in vista della città: «che egli valesse assai nell'arte della scultura lo aveva dimostrato [...] dal fin qui detto consegue che il Gibson può già annoverarsi fra coloro che meritano fama di valenti scultori, il che sarà di molto decoro alla sua patria, la quale gareggia ora colle altre nazioni incivilite nel mandare i suoi artisti a perfezionarsi in questa Roma, tempio eterno dell'arti belle»[14]. Il perdurante successo della *Psiche,* eseguita, come già detto, nel 1822 per il famoso mecenate inglese Sir George Beaumont[15] ed esposta con grande successo di pubblico alla Royal Academy nel 1827[16], è testimoniato dalla sua riproduzione nelle pagine de "L'Ape" nel 1836[17]. L'opera, perduta, è nota da una replica in marmo del 1839 conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini[18] commissionata al Gibson da don Alessandro Torlonia per il proprio palazzo in piazza Venezia, oggi demolito[19]. Sembra che lo stesso Canova, autore del famosissimo gruppo *Amore e Psiche*, abbia partecipato alla genesi del modello, consigliando lo scultore gallese di far sollevare da terra il piede sinistro di uno dei due zefiri, per conferire maggiore leggerezza alla composizione[20]. Il commento alla tavola della scultura, che nel 1836 si trovava già da tempo in Inghilterra, è firmato da Salvatore Betti[21], collaboratore del "Giornale Arcadico", autorevole voce dello schieramento classicista e antiromantico[22]. Il Betti si sofferma, infatti, unicamente su dettagli eruditi come la mancanza delle ali di farfalla nella figura di Psiche e la presenza invece degli zefiri, particolare non ricordato dalle fonti né presente nelle sculture antiche. Tale "errore" secondo il Betti si deve alle informazioni contenute nel *Dizionario istorico-mitologico* di Giovanni Pozzoli[23] e, dal punto di vista visivo, al «moderno quadro dipinto dal francese Prudhon» alludendo al famosissimo dipinto di Prud'hon oggi al Louvre. La recensione di Betti ricompare nelle pagine del settimanale "La Pallade. Giornale di Belle Arti"[24]. L'inedito disegno preparatorio alla tavola per "L'Ape" è firmato dal pittore romano Paolo Guglielmi (fig. 1), già noto come disegnatore di opere canoviane e poi come uno degli autori della distrutta decorazione parietale di palazzo Torlonia a piazza Venezia e, negli stessi anni di pubblicazione del periodico, molto attivo anche per la Calcografia Camerale[25]. Per il periodico, Guglielmi disegna soprattutto opere contemporanee, come il bellissimo foglio che ritrae il *Miracolo di San Francesco di Paola* del Camuccini[26] e tutte le sculture di Gibson. Malgrado la diversità delle tecniche delle opere riprodotte, l'autore mette in atto il più possibile la semplificazione della linea di contorno, limitando l'utilizzo del chiaroscuro. L'alta qualità e la "fedeltà" dei disegni da incidere nelle tavole de "L'Ape" era stata proclamata come una delle peculiarità principali della pubblicazione in un "manifesto" in cui si asseriva «che nel giornale vengono incluse le opere migliori degli artisti italiani e degli stranieri ancora che in Italia dimorarono, o che in questo suolo produssero i loro lavori; che a guarentigia dell'esattezza delle tavole è stato stabilito di non ricevere i disegni che non siano stati diretti ed approvati dagli autori stessi, e che le incisioni non vengono pubblicate se non

allorquando vi è l'approvazione dell'autore, il quale deve firmare una copia»[27]. Infatti, nel disegno preparatorio per la *Psiche*, oltre alla firma del disegnatore, si legge, di mano dello scultore: "Approvo – Giovanni Gibson". Inoltre Paolo Guglielmi disegna magistralmente per "L'Ape" – in un foglio anch'esso validato dal Gibson con l'iscrizione "Approvo assai" – il marmo *Cupido con una farfalla*[28] (fig. 2 incisione). L'opera, tra le più note di quelle eseguite a Roma da Gibson, e il cui modello è inserito nel bel ritratto dello scultore eseguito da Penry Williams nel 1845[29], è commentata da Ferdinando Ranalli[30], una delle firme più famose del periodico romano, che collabora durante in soggiorno nella città, tra il 1836 e il 1838, con recensioni a opere di Domenichino, Sodoma, Raffaello, Gibson, dello spagnolo Sabino de Medina e di Nicola Sessa[31]. Si tratta dei primi scritti artistici del Ranalli, sino a quel momento impegnato soprattutto nella critica di testi letterari, encomi di filosofi o politici e traduzioni dal latino[32]. Convinto sostenitore dell'utilizzo dell'incisione, che egli considerava di pari dignità della traduzione letteraria[33], Ranalli fa proprie una serie di riflessioni sulla riproduzione artistica che erano maturate anche dai colloqui col suo mentore, Pietro Giordani. In questo caso il suo commento riguarda principalmente la figura e il significato di Amore. Per lui Gibson ci presenta, sulla scia di Platone, «L'Amor puro e desiderabile [...] parmi adunque doversi molte grazie all'ingegno dello scultore Gibson, che fu padre a questo amabilissimo fanciullo. Il quale a prima vista ti dice essere un Amore, ma in attitudine diversa da quanti sin qui ne figurò la scultura. Conciosiache piacque all'artista inglese di meritare dell'arte sua incarnando nel marmo questa nuova e peregrina invenzione, la quale (se pure il mio interpretare la intenzione di lui non falla) potesse ammaestrarci ad amar bene, senza spaurirci del contrario, a differenza degli altri che per tanti secoli nel divino magisterio delle arti lo precederono; i quali fecero di Amore un fanciullo vago e si leggiadro, ma assai temibile, atteggiandolo in guisa, che dalle ridenti ed attrattive sembianze trapelasse una certa maliziosa volontà di farsi tiranno sui cuori: quindi lo veggiamo uscito dalle mani dei sommi artefici quasi sempre coll'arco in cocca, e, tirata giù la visiera, in atto di lanciare il dardo: ovvero ci si presenta gran fabbro

2. Paolo Gugliemi dis., da John Gibson, *Amore*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1837, vol. III, tav. XV.

3. F Pagliuolo dis., da John Gibson, *Guglielmo Huskisson*,"L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. I, 1835, tav. XXVI.

di lusinghe e d'inganni [...]. Dopodiché in quel volto composto ad ingenua modestia, in quegli occhi riguardanti con affettuosa cura il simbolico volatile che dolcemente gli scorre nel petto, in tutta insomma la postura e movimento del tenero corpicciuolo, che diritto nei piè si porge a vedere, se non che di lieve cosa nei ginocchi piegasi a destra, io sento quella temperata piacevolezza, che rende l'amore il più caro degli Iddii, e ringrazio il Gibson, che me lo mostra quale ogni anima virtuosa lo bramerebbe, non seduttore e tiranno de' cuori, ma schietto, ingenuo, ispiratore di affetti nobili e onesti»[34]. L'opera, oggi nota anche come *Cupid Tormenting the Soul*, fu esposta nel 1862 in un apposito padiglione disegnato da Owen Wilson per l'International Exhibition di Londra. Lo scultore era ancora all'apice della carriera, ma l'accoglienza delle sue opere non risulta più unanimemente positiva nell'ambiente anglosassone, ormai impegnato nella ricerca di uno specifico stile nazionale che mostra il tramontare di quel gusto per l' "ideale" e per l'antico sentito ormai come troppo "continentale" e sino a quel momento incarnato dall'opera di Canova, Thorvaldsen e dello stesso Gibson[35].

Ma ne "L'Ape" non sono testimoniate solo le opere a soggetto mitologico dello scultore. Nel primo numero del 1835 è riprodotto il monumento funebre del politico William Huskisson, ucciso dal prototipo della locomotiva di Robert Stephenson, sempre eseguito a Roma e poi inviato a Liverpool (fig. 3). Il commento è firmato da Giuseppe Melchiorri, che ricorda la sottoscrizione effettuata dagli abitanti della città inglese per la realizzazione del monumento-ritratto. Melchiorri sottolinea la scelta antichizzante di Gibson di raffigurare l'Huskisson come un pubblico oratore, che tiene un libro in mano e indossa il pallio «che le scende dall'omero sinistro, e si avvolge sotto il destro braccio. Tal uso vediamo praticato nella classica antichità dai statuari greci e romani, allorché ebbero a rappresentare in marmo alcuno dei più famosi oratori di quelle età»[36]. Anche qui il disegno preparatorio, non conservato, si deve a Paolo Guglielmi, autore anche dell'incisione. Una stampa del monumento a "Guglielmo Huskisson" compare anche nella pubblicazione *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa*[37].

L'attenzione di Gibson per l'arte italiana del Quattrocento e dei "primitivi" è invece messa in rilievo, sempre dal Melchiorri, nel quarto volume de "L'Ape" (1838), nel commento alla riproduzione del bel bassorilievo raffigurante la *Protezione angelica*, eseguito per il monumento funebre di Sir Blundell Hollenschead nella chiesa di Our Lady and Saint Nicholas a Liverpool, pesantemente bombardata nel 1940 e di cui rimane solo il campanile. La tavola, disegnata da Paolo Guglielmi e incisa da Giovanni Wenzel (fig. 4)[38], rende perfettamente l'ispirazione di Gibson a uno stile «configurato sullo stile di quelli del XV secolo [...]. Noteremo soltanto che il Gibson anche in questo nuovo genere, che qui ha preso a trattare, non è punto inferiore a se stesso»[39]. La *Protezione angelica* ebbe grande rinomanza a Roma, tanto da essere recensita in maniera encomiastica anche nelle pagine del settimanale "La Pallade. Giornale di Belle Arti" nel 1839, in cui si evidenzia di nuovo l'ispirazione del bassorilievo all'arte del primo Rinascimento[40].

4. Paolo Guglielmi dis., Giovanni Wenzel inc., da John Gibson, *La Protezione angelica*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1938, vol. IV, tav. IX.

Infine nel quinto e ultimo volume de "L'Ape", compare di nuovo un'opera a soggetto mitologico, l'*Amazzone ferita*[41], sempre con commento del Melchiorri, disegnata da Paolo Guglielmi e incisa da Giovanni Wenzel (fig. 5). Melchiorri si sofferma soprattutto sul soggetto: «fu di sommo diletto agli artisti antichi e moderni l'intraprendere talvolta a rappresentare i fatti di queste eroine, poiché dove l'arte non trova da esprimere che mollezza e voluttà, par che possa compiacersi di avvicinare così alla virile robustezza le delicate forme di un sesso nato soltanto a piacere con i modi suoi. Da ciò ne risulta che l'arte trova a poter porre in opera nelle sue rappresentanze il carattere atletico, che pur trovasi talvolta nel sesso femminile, specialmente in quelle donne che vivono alla campagna intente ai lavori agresti, il qual indole di natura non potrebbe in altro modo nobilitarsi, che col estrarlo, portandolo con l'immaginazione all'eroico

5. Paolo Guglielmi dis., Giovanni Wenzel inc., da John Gibson, *L'Amazzone ferita*, incisione in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1939, vol. V, tav. VI.

e al soprannaturale. In prova di ciò piacque a noi di produrre una statua di una di queste eroine recentemente scolpita dal Sig. Giovanni Gibson di Liverpool, accademico di merito di San Luca, delle cui opere spesso fregiaronsi queste carte. Rappresenta essa un'*Amazzone ferita*, in atto di osservare la lacerazione che l'asta nemica aveva prodotta, intromettendosi nella sua coscia sinistra [...] troppo è nota la maestria del Gibson per aver bisogno di essere esaltata con nuove lodi. Diremo soltanto come il valente artista nulla dimenticò di quello che doveva all'arte, e perfino agli accessori, composti, e foggiati secondo la storica convenienza il richiedeva»[42]. Nelle pagine de "Il Tiberino" dell'ottobre 1836 è invece commentata da Filippo Mercuri[43] la *Venere Verticordia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, esposta alla Royal Academy nel 1938), eseguita per Joseph Neeld. Opera replicata più volte fino alla famosissima *Tinted Venus*, la scultura ebbe un grande successo, tanto che, scrive Mercuri, «la [...] bellissima statua tutti recansi a visitare, non altrimenti che un giorno accadeva a Prassitele, che avendo fatta a quelli di Guido una Venere tutta nuda di marmo bianchissimo, era cagione, che molti navigassero in Cipro tratti dal solo desiderio di vederla e ammirarla»[44]. Il *Narciso* è descritto invece nel periodico veronese "Poligrafo": «Non paventerà la taccia di adulatore e di esagerato, né paventerà manco che l'amistà gli annebbi il vero, chi asseverasse, essere il Sig. Gibson il più valoroso di quanti fra l'inglesi coltivano l'arte della scultura»[45].

Nessun altro artista britannico trova posto nelle tavole de "L'Ape" fatta eccezione per un altro scultore, l'irlandese e cattolicissimo John Hogan (1800-1858), giunto a Roma nel 1824 dove aveva acquistato una parte dello studio un tempo di Canova in vicolo di San Giacomo. Su "L'Ape" compare la sua *Pietà* del 1831, opera che lo consacra tra i maggiori artisti attivi a Roma. Fu commissionata da

padre Flanagan per la nuova chiesa cattolica di Saint Nicholas of Myra in Francis street a Dublino[46]. La *Pietà è commentata dal* Melchiorri, che sottolinea la derivazione da Michelangelo e la scelta della forma piramidale per il gruppo da parte dello scultore[47]. Il disegno per la tavola, ancora conservato, fu eseguito da Paolo Guglielmi (fig. 6) e inciso da Francesco Garzoli[48]. Nel 1839 un'altra nota opera di Hogan è recensita nelle pagine de "La Pallade"[49] da Giuseppe D'Este, il monumento funebre di James Warren Doyle, vescovo di Kildare e Leighlin. Hogan aveva vinto il concorso per l'esecuzione del sepolcro nel 1837 e lo aveva completato a Roma nel 1839[50]. D'Este descrive il monumento con dovizia di particolari, fornendo importanti informazioni sul soggetto scelto. Interviene inoltre a favore dell'introduzione del colore, in questo caso la doratura di alcuni particolari (il cordone, la croce e le lettere della figura dell'Irlanda), ricordando l'utilizzo della policromia nelle statue antiche, difeso nei decenni successivi anche da Quatremère de Quincy. Uso del colore che anche Gibson aveva introdotto negli stessi anni.

6. Paolo Guglielmi, da John Hogan, *Pietà*, disegno preparatorio per l'incisione in"L'Ape italiana delle Belle Arti", 1937, vol. III, tav. III, matita su carta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 88 © 2019. "Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato".

Per quel che riguarda i pittori britannici, invece, poca traccia rimane della loro permanenza a Roma nella stampa periodica. Tra i pochi, il pittore e futuro direttore della National Gallery di Londra Sir Charles Eastlake la cui moglie, Lady Eastlake, tra l'altro, fu la prima biografa di Gibson[51]. Nelle "Memorie romane di antichità e belle arti" del 1826 è recensito da Luigi Cardinali l'importante dipinto dell'«egregio artista inglese Carlo Aeslake» *Lo spartano Isada respinge i tebani* (Chatsword House), esposto l'anno successivo alla Royal Academy[52]. Cardinali vi loda l'imitazione del «colorito della scuola veneta», in particolare di Paolo Veronese, unita

all'impronta di Reynolds, anche se «un po' temperata da maggior riposatezza»[53]. Una presa di posizione, dunque, sull'ancora attuale validità della formazione italiana, piuttosto che sulla nascente creazione di uno stile "britannico" su cui si discuteva in patria ormai da qualche decennio.

Per quel che riguarda gli altri pittori, i loro nomi compaiono sporadicamente, talvolta nelle recensioni alle mostre periodiche della Società degli Amatori e Cultori, come, ad esempio ne "La Pallade" in cui è citato un dipinto di paesaggio non meglio identificato di "Dessoulares Inglese", ossia Thomas Dessoulavy, documentato a Roma già nel 1819, dove rimase sino alla morte nel 1869[54], mentre ne "Il Tiberino" è ricordato un ritratto di Giovanni Furse esposto sempre nel 1839[55].

Note

1 È del 1823 la fondazione della *British Academy of Arts in Rome,* si veda il saggio di Pier Paolo Racioppi in questo volume, con la relativa bibliografia.

2 Sulle difficoltà per gli artisti inglesi di affermarsi sulla scena romana, M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazioni, reti e identità (XVI-XIX s.)*, a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

3 T. Casola, T. Montefusco, *Riflessioni in margine alla schedatura di 1500 lettere di artisti anglosassoni e tedeschi attivi a Roma tra il 1750 e il 1825,* finalizzata al censimento delle corrispondenze d'artista da e per Roma nell'ambito del progetto di ricerca *Lettres d'artiste,* in "Ricerche di storia dell'arte", 125, 2018, p. 50.

4 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome,* in "The Journal of the Royal Society of Arts", 102, 1953, p. 45; S. Brown, *Joseph Severn. A life, the rewards of friendship*, Oxford 2009, p. 79. Il numero diminuisce poi notevolmente dopo gli anni Sessanta, quando Parigi e la Francia diventano la meta preferita dei pittori europei. K.M. Wells, *The return of the british painters to Rome after 1815*, Ph.D Thesis, University of Leicester, 1974; K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome*, *1823-1936*, Leeds 1978.

5 I pittori a Roma negli anni Venti non sono un gruppo nutrito: vi spiccano solo i nomi di Joseph Severn e Charles Eastlake, ma negli anni successivi vi si trovano William Etty, Thomas Uwins e Penry Williams, oltre alle visite di Collins, Wilkie e Turner, cfr. S. Brown, *Joseph Severn,* cit., p. 136.

6 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, in *John Gibson. A British sculptor in Rome*, catalogo della mostra (London, 2016), a cura di A. Frasca-Rath, A. Wickham, London 2016, p. 8.

7 *Ibidem.*

8 Sulla stampa periodica a Roma tra fine XVIII secolo e inizio XIX, L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusone a Venezia e Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100; S. Rolfi Ožvald, *"Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma fra Settecento e Ottocento,* Roma 2012.

9 B. Molajoli Molinari, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Roma 1963, vol. I, pp. 48-49. Sui lettori della stampa periodica romana al tempo della pubblicazione de "L'Ape italiana delle Belle Arti", M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, 2003), su progetto di S. Susinno, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 58-59. Su "L'Ape italiana delle Belle Arti": I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840)*, con la relativa bibliografia, in "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017, pp. 279-306.

10 G. Perini Folesani, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle*

Arti" e le "Memorie per le Belle Arti", in "Annali di critica d'arte", 2, 2006, p. 404.

11 Il collegamento con la "Società" è avanzato da Giuseppe Izzi: G. Izzi, *Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia*, in *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, papers from a conference held at the Accademia di Danimarca, Roma (5-7 giugno 2003), a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, in "Analecta Romana Instituti Danici", Supplementum XXXVII, 2006, p. 53. Sulla Società degli Amatori e Cultori: G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883,* tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e architettura, Università di Roma Tre, XX ciclo, a.a. 2005-2006, tutor B. Cinelli, per il rapporto con "L'Ape italiana delle Belle Arti", p. 50; Eadem, *La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830-1855)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 144-159.

12 S. Brown, *Joseph Severn*, cit.; Eadem, *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of Anglo-Italian Studies", 10, 2009, pp. 63-72..

13 P.A. De Rosa, *Un pittore gallese a Roma. Penry Williams*, in "Lazio ieri e oggi", XXXI, 1, 1995, pp. 6-9. Williams arriva a Roma nel 1826, nel 1829 è tra i consiglieri della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti e nel 1830 nel comitato direttivo dell'Accademia Britannica di Roma di Via Margutta, fondata nel 1821 e presieduta da Gibson.

14 "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", XV, luglio-agosto-settembre 1822, pp. 388-390.

15 Su Beaumont collezionista, F. Owen, D.B. Brown, *Collector of genius. A Life of Sir George Beaumont*, New Haven 1988.

16 J. Kenwhorty-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham*, in "Sculpture Journal", 15, 2, 2006, pp. 173-198.

17 S. Betti, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1836, II, tav. XV, *Psiche trasportata dai Zefiri di Giovanni Gibson*.

18 S. Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Bassano del Grappa 2004, p. 259; T. Carratù, *Psiche trasportata degli Zefiri*, scheda in *La favola di Amore e Psiche. Il mito dell'arte dall'antichità a Canova*, catalogo della mostra (Roma, 2012), a cura di M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 280-283.

19 Una terza versione del 1842 fu eseguita per l'Imperatore di Russia Nicola I ed è oggi conservata al Museo dell'Hermitage. L'esemplare romano era collocato nel Palazzo Torlonia di piazza Venezia, nella sala gotica al pianterreno.

20 Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, cit., p. 259.

21 Sul Betti collaboratore de "L'Ape italiana delle Belle Arti", M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de "L'Ape Italiana": la scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in "Fronensis", I, 2005, pp., pp. 139-141, con la relativa bibliografia precedente.

22 S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430, ripubblicato in *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo, 2009.

23 G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario istorico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Livorno 1829.

24 S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri, gruppo di Giovanni Gibson*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", 1, 22, sabato 13 luglio 1839, pp. 173-176.

25 F. Franco, *Paolo Guglielmi*, in *Dizionario biografico degli italiani,* 60, Roma 2006, pp. 728-730.

26 Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora in poi BAV), Vat. lat. 14109, fol. 57r.

27 I.F. in "Biblioteca italiana. O sia giornale di letteratura, scienze ed arti", 74, 1835, p. 413. I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per "L'Ape",* cit.

28 BAV, Vat. lat. 14109, f. 93r, pubblicato in I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l' "Ape,* cit., p. 295, fig. 4; A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae,* cit., p. 16, fig. 9, conservato alla Walker Art Gallery di Liverpool; Tamara Hufschmidt lo identifica con quello conservato nella Devonshire Collection di Chatsworth,

T. Hufschmidt, *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il "revival" della policromia della Tinted Venus*, in *"Sognando il marmo". Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa),* a cura di S. Berresford, Pisa 2010, pp. 69-76: 73.

29 Vedi Cat. 22. A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, Tate Papers, *https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome*.

30 Cardelli, *Ferdinando Ranalli,* cit.

31 Ivi, p. 125.

32 *Ibidem.*

33 Ivi, p. 123.

34 F. Ranalli, *Amore. Di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, p. 28.

35 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae,* cit., pp. 16-17.

36 G. Melchiorri, *Guglielmo Huskisson di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", I, 1835, tav. XXVI, pp. 41-42.

37 *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa, disegnati e incisi sull'acciaio da Reveil con le notizie descrittive, critiche e storiche di Duchesne Primogenito. Prima traduzione italiana*, X, Firenze 1842.

38 G. Melchiorri, *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", IV, 1938, tav. IX, pp. 12-13.

39 *Ibidem.*

40 F.G.M., *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", Anno I, n. 37, sabato 26 ottobre 1839, pp. 290-291.

41 Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4*, cit. Una versione dell'opera si trova al National Museum of Wales di Cardiff.

42 G. Melchiorri, *Amazzone ferita del Sig. Giovanni Gibson di Liverpool*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", V, 1939, tav. VI, pp. 11-12.

43 F. Mercuri, *Sopra una Statua di Venere del Sig. Giovanni Gibson*, in "Il Tiberino", anno IV, 41, sabato 15 ottobre 1836, pp. 162.

44 *Ibidem.*

45 "Poligrafo. Giornale di scienze, lettere ed arti", VII, Verona 1831, p. 95.

46 J. Turpin, *John Hogan in Rome*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 6, 2016, pp. 73-74.

47 G. Melchiorri, *La Pietà di Giovanni Hogan di Dublino*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, tav. III, pp. 3-4.

48 BAV, Vat. lat. 14109, fol. 88.

49 "La Pallade, Giornale di Belle Arti", sabato 5 ottobre 1839, p. 265.

50 Turpin, *John Hogan in Rome,* cit., pp. 74-75.

51 Hufschmidt, *John Gibson tra Londra,* cit., pp. 70-71.

52 A. Puetz, *An Apollo in Action: Sir Charles Eastlake's The Spartan Isadas at the Siege of Thebes at the Royal Academy Exhibition in 1827,* in "The Courtauld Institute of Art Newsletter", 11, 2001, p. 2.

53 L. Cardinali, *Lo spartano Isada che respinge i tebani dalla rocca di Lacedemone*, in "Memorie romane di Antichità e Belle Arti", vol. III, 1826, pp. 378-387; ringrazio Pier Paolo Racioppi per la segnalazione.

54 "La Pallade. Giornale di Belle Arti", 1, 6, sabato 23 marzo 1839, p. 43. Un dipinto raffigurante una *Veduta della Campagna di Roma con Monte Cavi* di Dessoulavy era già presente alla mostra del 1834, cfr. Montani, *La società degli Amatori,* cit., p. 381.

55 "Il Tiberino", 21, sabato 23 marzo 1839, p. 84. Furse e I. Atkins sono ricordati anche all'esposizione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 1823, *Sull'esposizione dei così detti piccoli premi fatta nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze nel mese di settembre 1823,* in "Antologia", 12, 1823, p. 18.

Concorsi

Concorso Clementino 1713

Cat. 1

William Kent
Bridlington 1685 – London 1748

Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe, 1713
sanguigna e biacca, mm 660 x 545
iscrizione: firmato e datato *1713. Pittura Seconda Classe Secondo premio. Gugliemo Kent Inglese C31*; nel verso *N86C*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A277

BIBLIOGRAFIA

Middeldorf 1957, p. 125; Salerno 1974, p. 352, fig. 29; Hojer 1980, 2, pp. 114-118, fig. 9; 3, pp. 214-218; Trottmann 1980, pp. 158-164, fig. 9; Wilson 1984, pp. 10, 12; Hunt 1987, p. 11; Rudolph 1989, pp. 116-118, cat. 50; *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 151, 158; Sicca 1990, p. 226, n. 31; Pampalone 2000b, pp. 67-68, fig. II.16; Blackett-Ord 2001, p. 83 n. 4; Mowl 2006, pp. 48-49; Brindle 2013, p. 98, fig. 4.11

Giunto nel 1710 a Roma con John Talman e l'architetto Daniel Lock, dopo un breve soggiorno a Pisa e a Firenze, William Kent frequentò lo studio del pittore Benedetto Luti e poi quello di Giuseppe Chiari. Stabilitosi in via Paolina insieme al Lock, nel 1711, in un'abitazione dove vivevano il pittore inglese Thomas Edwards e l'antiquario Luca Corsi, divenne agente ed intermediario dei suoi mecenati inglesi. Dopo un primo tentativo senza esiti (1711), partecipò al Concorso Clementino del 1713, per il quale fu raccomandato dal collezionista di disegni Sebastiano Resta al pittore Giuseppe Ghezzi, Segretario dell'Accademia. In quell'anno il concorso, organizzato da monsignor Battelli, «che volle operar da se», come annotò lo stesso Ghezzi (ANSL, *Archivio storico, Registro dei mandati dal 1675 al 1713*, c. 118v), segnò il ritorno alle tematiche sacre e il trionfo dei concorrenti stranieri. Franz Georg Hermann (Kempten 1692-ivi 1768) ottenne il primo premio, Kent il secondo. Clemente XI che il 23 maggio 1712 aveva canonizzato Pio V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice e Caterina da Bologna fece coincidere la cerimonia degli artisti in Campidoglio con il primo anniversario delle quattro canonizzazioni. I fatti miracolosi compiuti dai quattro Santi furono i temi per tutte e tre le classi di concorso del 1713. Per la seconda classe di pittura fu scelto un *Miracolo di Sant'Andrea Avellino*. Kent si ispirò per la prova all'iconografia del medaglione corrispondente della cerimonia di canonizzazione del 1712 (Pietrangeli 1987, p. 464 fig. 2), a differenza dell'Hermann che, arrivato nel 1708 a Roma dove aveva frequentato la bottega di Sebastiano Conca, risentiva fin dalla prima idea espressa in un grande disegno del tutto uguale al saggio, oggi nella Pinacoteca Durante di Montefortino (Blasio 2009), del quadro dello stesso soggetto di Pier Leone Ghezzi (1712). Rispetto al tedesco che aveva impostato la scena, di grande qualità tecnica,

William Kent, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe*, Concorso Clementino 1713, seconda classe, secondo premio.

Franz Georg Hermann, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe*, 1713, matita nera, penna, acquarello, gessetto su carta preparata in bruno viola, mm 520 x 780, in basso: *1713. Pittura Seconda Classe Primo Premio. Francesco Herman da Svevia. A.32. L.*; al verso *N.32 A*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.275.

Francesco Marsi da Acquapendente, *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino nel resuscitare un putto caduto dalla rupe*, 1713, sanguigna e gessetto su carta acquerellata marrone, mm 515 x 400, in basso: *1713. Pittura Seconda Classe terzo premio. Francesco Marsi da Acquapendente C. 30*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca inv. A.278.

secondo un taglio orizzontale e un impianto scenografico, l'inglese preferì la composizione verticale di una pala d'altare come il terzo vincitore Francesco Marsi e pose in primo piano l'evento miracoloso con due ali di folla, senza rinunciare allo scorcio prospettico di una classica architettura. Kent presenta il bambino sulla mensa dell'altare non inerte, come nelle rappresentazioni di Hermann e del Marsi, ma nel momento in cui manifesta un primo segno di vita, alzando il braccino e aprendo gli occhi grazie al miracolo del santo. Questi scende dal cielo accompagnato dagli angeli e illuminato dalla luce divina, mentre la madre del piccolo giunge all'ultimo gradino dell'altare, dopo aver leccato il pavimento della chiesa come aveva promesso. L'artista privilegia l'immediatezza dell'azione divina alla visione celeste che del fatto miracoloso avevano dato gli altri due premiati ed il coinvolgimento degli spettatori. La composizione, di cui il Kent era orgoglioso (lettera del 3 giugno 1713; Blanckett-Ord 2001), rivela l'attenzione alle reazioni espressive degli astanti, con rimandi al Domenichino e al Chiari con effetti chiaroscurali della sanguigna. Appare meno vincolata al repertorio accademico rispetto al disegno del Marsi che desume le pose delle figure laterali a sinistra dalle prove del Luti (1692) e di Pietro Bianchi (1713). L'esperienza romana – durante la quale il pittore inglese sperimentò anche la tecnica dell'affresco in San Giuliano dei Fiamminghi (1717), arricchita dai soggiorni a Napoli e nel nord Italia (un suo disegno in ANSL, *Album Sarti*, Banc r 21, tav. 28) – costituì la base di uno straordinario successo come architetto e *designer* a Londra, dove ritornò nel 1719.

Rosella Carloni

Arriving in Rome in 1710 with John Talman and the architect Daniel Lock, after a brief stay in Pisa and Florence, William Kent frequented the studio of the painter Benedetto Luti and then that of Giuseppe Chiari. Settling in via Paolina together with Lock, in 1711, in a house where the English painter Thomas Edwards and the antique dealer Luca Corsi lived, he became the agent and intermediary of his English patrons. After a first failed attempt (1711), he took part in the Clementino Competition of 1713, for which he was recommended by the collector of drawings Sebastiano Resta to the painter Giuseppe Ghezzi, Secretary of the Accademia. In that year the competition, organized by Monsignor Battelli, «who wanted to operate alone», as noted by Ghezzi himself (ANSL, Archivio storico, Registro dei mandati dal 1675 al 1713, *f. 169v), marked a return to the sacred themes and to the triumph of foreign competitors. Franz Georg Hermann (Kempten 1692-Kempten 1768) won first prize, while Kent won second. Clement XI who on May 23, 1712 had canonized Pius V, Andrea Avellino, Felice da Cantalice and Caterina da Bologna had the ceremony of the artists in Campidoglio coincide with the first anniversary of the four canonizations. The miraculous deeds of the four Saints were the themes for all three classes of the 1713 competition. For the second class of painting a miracle of Sant'Andrea Avellino was chosen. Kent took as his inspiration for the competition the iconography of the medallion for the canonization of 1712 (Pietrangeli 1987, p. 464, fig. 2), unlike Hermann, who arriving in 1708 in Rome where he had frequented the workshop of Sebastiano Conca, made a first idea identical to his competition entry, large drawing, today in the Pinacoteca Durante di Montefortino (Blasio 2009), taken from the painting on the same theme by Pier Leone Ghezzi (1712). Compared to the German who had composed the sce-*

ne, of great technical quality, a horizontal stretch with a scenographic scheme, the English artist chose the vertical composition of an altarpiece, as did the third winner Francesco Marsi, and put the miraculous event in the foreground with two wings of crowd, without giving up the perspective of a classical architecture. Kent presents the child on the altar table not inert, as in the representations of Hermann and Marsi, but in the moment when he manifests – thanks to the miracle performed by the saint – the first sign of life, raising his arm and opening his eyes. The saint descends from heaven accompanied by angels and illuminated by divine radiance, while the child's mother reaches the last step of the altar, after having licked the floor of the church as she had vowed. The artist focusses on the immediacy of the divine action, rather than the celestial vision of the miraculous event offered by the other two prize-winner, and the involvement of the spectators. The composition, of which Kent was proud (letter of June 3, 1713; Blanckett-Ord 2001), shows a concern for the expressive reactions of the bystanders, with borrowings from Domenichino and Chiari, and the chiaroscuro effects of sanguine. It appears less constrained by the Accademia repertoire than Marsi's work which exhumes the poses of the lateral figures on the left from the composition entries of Luti (1692) and Pietro Bianchi (1713). The learning curve in Rome – during which the English painter also experimented with fresco technique in San Giuliano dei Fiamminghi (1717) – enhanced by stays in Naples and northern Italy (one of his drawings is to be found in ANSL, Album Sarti, *Banc r 21, pl. 28), constituted the basis for extraordinary success as architect and designer in London, where he returned in 1719.*

Concorso Balestra 1773

Cat. 2

David Allan
Alloa 1744 – Edinburgh 1796

Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee, 1773
olio su tela, cm 73,7 x 99
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 217

FONTI

ANSL, *Archivio storico,* vol. 53, c. 33v

BIBLIOGRAFIA

Irwin, Irwin 1975, pp. 114-115; Ingamells 1997, pp. 14-15; Pampalone 2000a, pp. 76-77; Cesareo 2002, p. 241-242, 290-291; Renna 2019

L'arrivo a Roma nel 1767 rappresenta per il pittore scozzese David Allan il naturale proseguimento di una formazione impostata sull'esempio della classicità inaugurata in patria. A partire dall'inizio del secolo, complice il diffondersi di un interesse sempre maggiore per la cultura dell'antico in tutta la Gran Bretagna, un consistente numero di artisti provenienti dalla Scozia si era recato nell'Urbe per perfezionarsi attraverso il confronto diretto con l'arte romana. Questi autori formatisi prevalentemente nell'orbita del pittore Francesco Fernandi detto l'Imperiali, tornati in patria, diffusero le tendenze classiciste che culminarono con la fondazione delle prime accademie pubbliche. Fu proprio all'interno di uno di questi istituti, la cosiddetta Foulis Academy di Glasgow che si svolsero i primi studi di David Allan. Fondata nel 1753, tale accademia forniva ai suoi allievi la possibilità di formarsi secondo il modello proprio delle accademie italiane, nella convinzione che la conoscenza dell'arte classica fosse un requisito necessario per la crescita di ogni artista. Nell'ottica di una simile impostazione didattica il soggiorno romano divenne per Allan un'esperienza improcrastinabile. Partito dalla Scozia per l'Italia nel 1767, lo scozzese si sarebbe trattenuto nella penisola per ben dieci anni viaggiando tra Genova, Bologna, Torino e Napoli, ma trascorrendo a Roma la maggior parte del suo tempo (Ingamells 1997, pp. 14-15). Nell'Urbe divenne allievo di Gavin Hamilton, ereditando dal maestro quell'attenzione per l'antico e la classicità che avrebbe caratterizzato le sue opere anche in seguito al ritorno in patria. La partecipazione al Concorso Balestra del 1773 con l'opera qui presa in esame (ANSL,

David Allan, *Incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee*, Concorso Balestra 1773.

Archivio storico, vol. 53, c. 33v) ben testimonia quali fossero le ambizioni originarie di Allan che, sebbene dedicò la sua successiva produzione quasi esclusivamente al genere del ritratto, giunse a Roma proprio con il desiderio di affermarsi come pittore di storia. Nell'affrontare il tema dell'addio di *Ettore ad Andromaca alle porte Scee,* lo scozzese trasse verosimilmente spunto da alcuni studi preparatori eseguiti dal maestro per un dipinto di medesimo soggetto completato nel 1777 e dall'affresco rappresentante l'episodio del *Congedo di Ettore* della Domus Aurea (Cesareo 2002, pp. 290-291). Il dipinto omerico della villa neroniana non costituisce però l'unico archetipo antico preso a modello da Allan, che dà sfoggio delle conoscenze antiquarie acquisite negli anni di studio citando nella figura di Ettore l'*Apollo del Belvedere*, in quella della nutrice alla sua destra col seno scoperto esempi tardo-ellenistici, e con i dovuti adattamenti, il cosiddetto *Cincinnato* del Louvre e l'*Arrotino* degli Uffizi per la figura del soldato rappresentato nell'atto di allacciarsi un sandalo. In una realtà caratterizzata da una sempre più fervente attenzione per la classicità come quella romana degli anni Settanta del Settecento, fu verosimilmente la stretta adesione ai modelli antichi a far guadagnare a quest'opera il primo premio nella gara (Pampalone 2000a, pp. 76-77), facendo di Allan l'unico scozzese ad aver raggiunto tale risultato nella storia dei Concorsi Balestra (Irwin, Irwin 1975, p. 115). La disinvoltura con cui l'autore adatta i modelli antichi alla fedele narrazione dell'episodio tratto dal VI libro dell'*Iliade*, si fa testimone di una profonda conoscenza della cultura classica sia a livello artistico che letterario, documentando inoltre una certa propensione per le teorie estetiche di Winckelmann che proprio nell'*Apollo del Belvedere* aveva riconosciuto un modello di bellezza ideale. La costruzione della scena definita dal contrasto tra l'ombra del secondo piano e la luce che illumina i protagonisti del racconto, unita ad un sapiente uso della retorica del gesto a cui è affidato il drammatico dialogo tra i personaggi, fanno dell'opera un riuscito esempio di pittura accademica preannunciando, nell'attenzione per la rappresentazione delle passioni, che qui oppone alla fierezza di Ettore, esempio di virtù, la disperazione di Andromaca e lo spavento di Astianatte, i successivi sviluppi della cosiddetta pittura neoclassica.

Flaminia Conti

Arrival in Rome in 1767 represented for the Scottish painter David Allan the natural continuation of training based on the example of classicism begun in his homeland. From the beginning of the century, thanks to the spread throughout Britain of an ever-increasing interest in classical culture, a large number of artists from Scotland had come to the city to enhance their skills through direct encounter with Roman art. When these artists, trained mainly in the milieu of the painter Francesco Fernandi, also known as Imperiali, returned home they spread the classicist tendencies that culminated in the foundation of the first public academies. It was precisely in one of these institutes, the so-called Foulis Academy in Glasgow, that David Allan first trained. Founded in 1753, this academy provided its students with training modelled on that of the Italian academies, in the belief that acquaintance with classical art was a requisite for artistic growth. Given this didactic approach, a sojourn in Roman was an experience Allan could not delay: he left Scotland for Italy in 1767 and was to remain on the peninsula for ten years moving between Genoa, Bologna, Turin and Naples but spending most of that time in Rome (Ingamells 1997, pp. 14-15). In Rome he became a pupil of Gavin Hamilton inheriting from his teacher that alignment on the ancient and the classical that was to characterized his work even after his return home. Participation in the Concorso Balestra of 1773 with the work examined here (ANSL, Archivio storico, *vol. 53, c. 33v) well testifies to Allan's original ambitions, for although he dedicated his subsequent production almost exclusively to portraiture he arrived in Rome with the desire to establish himself as a history painter of. In handling the theme of* Hector's farewell to Andromache at the Scaean gate, *the Scots probably drew inspiration from some preparatory studies made by his teacher for a painting of the same subject completed in 1777 and the fresco in the Domus Aurea representing* Hector's farewell *(Cesareo 2002, pp. 290-291). The Homeric painting in Nero's villa, however, was not the only ancient archetype taken as a model by Allan, flourishing the antiquarian knowledge acquired in years of study by borrowing from the* Apollo Belvedere *in the figure of Hector, late-Hellenistic examplars in the nurse with naked breast at his right and, with the due adaptations, the so-called* Cincinnatus *of the Louvre and the Uffizi* Arrotino *[knife sharpener] in the figure of the soldier fastening a sandal. In a milieu characterized by an ever-increasing and more fervent concern for the classical, as was Rome in the 1770s, it is likely that it was its strict adherence to ancient models that won first prize in the competition for this work (Pampalone 2000a, pp. 76-77), making Allan the only Scotsman to have achieved such a result in the history of the Concorso Balestra (Irwin, Irwin 1975, p. 115). The ease with which the artists adapts the ancient models to the faithful narration of the episode taken from the VI book of the* Iliad, *testifies to a profound knowledge of classical culture both artistic and literary, revealing also a certain commitment to the aesthetic theories of Winckelmann who saw in the* Apollo Belvedere *a model of ideal beauty. The construction of the scene, defined by the contrast between the background shadow and the light thrown on the leading characters, combined with a informed use of the rhetoric of the gesture to convey their dramatic converse, makes the work a successful example of Academic painting, foretelling, in its focus on representation of the passions – here the pride of Hector, an example of virtus, set against the despair of Andromache and the fright of Astyanax – the subsequent developments of what is known as neoclassical painting.*

Concorso Clementino 1795

Cat. 3

Richard Westmacott
London 1775 – London 1856

Giacobbe affida Beniamino a Giuda, 1793-1795
terracotta, cm 63 x 100 x 17
iscrizione: in basso verso destra *9 WESTMACCOT / WESTMACOTT /*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0009

FONTI

ANSL, *Archivio storico, Registro delle Congregazioni*, vol. 55, c. 25r

BIBLIOGRAFIA

Calmet 1718, tomo I, libro 1; Golzio 1933, pp. 51, 65, tav. IX; Busco 1994, pp. 7-10, fig. 3; Ingamells 1997, pp. 993-994; Pearce, Salmon 2005, pp. 29-30

L'opera, grazie alla quale Richard Westmacott ottiene il primo premio nella prima classe di scultura al Concorso Clementino del 1795, raffigura un episodio dell'Antico Testamento (*Genesi*, 43, 1-14). Il tema, proposto da Vincenzo Pacetti, era stato scelto tramite estrazione a sorte un anno e mezzo prima della prova, il 1 dicembre 1793: «Dovrà esprimersi il buon vecchio Giacobbe nel momento che confida il suo caro Beniamino a Giuda raccomandandolo a Iddio acciò assicuri il suo ritorno, e quello dell'altro figlio Simeone, che sta nella prigione in Egitto. Beniamino abbracciando il Padre piangendo doverlo lasciare. Gli altri Fratelli attorno assicurando al Padre chi in una maniera, chi nell'altra di riportarlo libero dall'Egitto. Si porranno introdurre ancora de Famigliari» (ANSL, *Archivio storico,* vol. 55, c. 6). Giuda avrebbe condotto Beniamino al cospetto di Giuseppe, viceré di Egitto, penultimo figlio di Giacobbe, dal padre creduto morto, ma in realtà venduto dai fratelli come schiavo anni prima. Assieme alla consegna di Pacetti, il verbale della Congregazione riporta un'indicazione bibliografica: "Calmet Tomo Pmo lib pmo", in riferimento alla *Histoire Sainte de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des Juifs* del benedettino Dom Augustin Calmet (Calmet 1718, vol. 1, I), di cui si conoscono diverse edizioni italiane in più tomi. Al momento della pubblicazione dei temi per il concorso, Westmacott si trovava a Roma da circa undici mesi, dove era arrivato accompagnato dallo scultore carrarese Castoro Casoni, su volontà del padre, l'omonimo scultore Richard Westmacott "The Elder" (1746-1808). Primo di tredici figli, di cui la maggior parte artisti (Busco 1994, pp. 7-10), pare avesse ricevuto la sua prima formazione come intagliatore presso il nonno, Thomas Vardy, mobiliere (Ingamells 1997, pp. 993-994). Joseph Michael Gandy, architetto, amico di famiglia dei Westmacott e anche lui tra i vincitori del concorso, dopo la gara, il 6 giugno 1795, scriveva al padre: «Mr. Westmacott, who has also the first premium for

In basso
Richard Westmacott, *Giacobbe affida Beniamino a Giuda*, 1793-1795.

Sculpture, and myself invited a few friends to dine with us and made a little merry on the occasion» (London, Royal Institute of British Architects, GaFam/1/1, c. 75). Il giorno seguente, sempre da Roma, Charles Heathcote Tatham scriveva al maestro Henry Holland: «Mr Westmacott's son having obtained the medal given by the Academy of St. Luke's here. I can assure you he richly deserved it. His work a bassorilievo was very superior to any of his competitors» (Pearce-Salmon 2005, p. 29). Come Tatham, anche Westmacott acquistava e spediva frammenti archeologici per conto di Holland. Nella terracotta, nel volto di Beniamino è riconoscibile l'autoritratto dell'autore. La fisionomia del viso, nonché il taglio dei capelli, lunghi con una frangia divisa al centro, coincidono con quelli di Richard all'epoca, come testimonia un suo ritratto realizzato da Charles Benazech prima della partenza per l'Italia (1792, gessetti, mm 222 x 171, London, National Portrait Gallery, inv. 731).

Tiziano Casola

The work, thanks to which Richard Westmacott won first prize in the first Sculpture class in the Clementino Competition of 1795 (ANSL, Archivio storico, *vol. 55, c. 25r), depicts an episode of the Old Testament (*Genesis, *43, 1-14). The theme, proposed by Vincenzo Pacetti, was chosen by drawing lots a year and a half before the competition, on December 1, 1793: «It must show good old Jacob in the moment he confides his beloved Benjamin to Judah exhorting God to ensure his return, and that of the other son Simeon, who is in prison in Egypt. Benjamin embracing the Father weeping that he must leave him. The other Brothers around assuring the Father, who in one way, who in another, to bring him free out of Egypt. Other family members may be introduce» (ANSL,* Archivio storico, *vol. 55, f. 6). Judah led Benjamin into the presence of Joseph, viceroy of Egypt, penultimate son of Jacob, believed dead by his father, but in reality sold into slavery by his brothers years before. Along with the task imposed by Pacetti, the minutes of the Congregation give a bibliographical indication: "Calmet Tomo Pmo lib pmo", in reference to the* Histoire Sainte de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des Juifs *by the Benedictine Dom Augustin Calmet (Calmet 1718, vol. 1, I), of which various Italian editions in several tomes are known. At the time of the publication of the themes for the competition, Westmacott had been in Rome for about eleven months, where he had arrived accompanied by the sculptor Castoro Casoni of Carrara, at the behest of his father, the sculptor of the same name, Richard Westmacott "The Elder" (1746-1808). The eldest of thirteen children, most of whom became artists (Busco 1994, pp. 7-10), he seems to have received his first training as an engraver with his grandfather, Thomas Vardy, furniture maker (Ingamells 1997, pp. 993-994). Joseph Michael Gandy, an architect, a friend of the Westmacott family and also among the winners of the competition, wrote to his father after it on June 6, 1795: «Mr. Westmacott, who has also the first premium for Sculpture, and myself invited a few friends to dine with us and made a little merry on the occasion» (London, Royal Institute of British Architects, GaFam / 1/1, f. 75). The following day, also from Rome, Charles Heathcote Tatham wrote to his master Henry Holland: «Mr. Westmacott's son having obtained the medal given by the Academy of St. Luke's here. I can assure you he richly deserved it. His work a bas-relief was very superior to any of his competitors» (Pearce-Salmon 2005, p.29). Like Tatham, Westmacott also bought and shipped archaeological fragments on behalf of Holland. In the terracotta, the artist's self-portrait is recognizable in Benjamin's face. The facial features, as well as the cut of the hair, long with a fringe, with a central parting, match those of Richard at the time, as shown in a portrait by Charles Benazech done before the departure for Italy (1792, chalk, mm 222 x 171, London, National Portrait Gallery, inv. 731).*

Accademia del Nudo

Cat. 4

Jacob Ennis
Dublin 1728 – Dublin 1770

Accademia maschile
Accademia del Nudo
concorso giugno 1755
terzo premio
matita nera e biacca su carta, mm 520 x 410
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. B12

Accademia maschile
concorso gennaio 1756
terzo premio
matita nera e biacca su carta, mm 560 x 420
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. B29

FONTI

ANSL, *Archivio storico, Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 Scuola del Nudo*, vol. 33bis, concorso giugno 1755; ANSL, *Archivio storico, Libro dei decreti delle congregazioni accademiche delli 28 Novembre 1751 a tutto Dicembre 1759*, vol. 51, f. 57

BIBLIOGRAFIA

Academies of Art 1989, pp. 81-84; Ingamells 1997, pp. 338-339; Barroero 1998, p. 370

Il pittore irlandese Jacob Ennis giunse a Roma il 26 gennaio del 1754 con l'intento di ultimare la propria formazione avviata presso la Society's School of Drawing di Dublino, fondata intorno al 1746. Il suo primo contatto con l'Accademia di San Luca risale al novembre del 1754 quando Ennis partecipò al Concorso Clementino, conseguendo il settimo posto nella prima classe di pittura. Qualche tempo dopo, precisamente nel giugno del 1755, egli si aggiudicò il terzo premio al concorso della prima sessione estiva dell'Accademia del Nudo in Campidoglio, istituita un anno prima dal papa Benedetto XIV. L'artista ritrasse il modello messo in posa

per l'occasione dal pittore Niccolò Ricciolini: la figura, probabilmente un Nettuno, il cui volto è coperto dal braccio destro sollevato, è raffigurata in piedi e quasi totalmente di spalle mentre si protende in avanti nell'atto di sferrare un colpo verso il basso con un tridente. Per poter donare risalto alla figura e accentuarne la volumetria, il pittore irlandese scelse di inserire alcuni elementi quali un panno fluttuante che avvolge in parte il corpo del modello e una roccia sullo sfondo alla quale quest'ultimo sembra sostenersi. Nel gennaio 1756, Ennis prese nuovamente parte al concorso invernale dell'Accademia del Nudo, questa volta diretto da Pompeo Batoni. Nonostante abbia conseguito di nuovo il terzo premio, il suo disegno denota ora un lieve ma concreto sviluppo stilistico riscontrabile nel maggior virtuosismo con cui utilizza la biacca per lumeggiare i dettagli. Il modello, interpretato da Ennis come un Polifemo, è rappresentato seduto con il capo e lo sguardo rivolti verso destra, dove possiamo immaginare si trovino le navi di Ulisse, contro le quali il gigante sta per scagliare il masso che tiene tra le mani. L'attenzione dell'artista appare tutta concentrata sulla resa anatomica del corpo di tre quarti, finemente delineato, in contrasto con uno sfondo roccioso appena accennato e un panneggio approssimativo. Il pittore dovette considerare che i progressi nello studio dal vero e dall'antico raggiunti durante il soggiorno romano fossero sufficienti a dimostrare il proprio talento se, già nel luglio del 1756, pochi mesi dopo il suo secondo successo presso l'Accademia del Nudo, Ennis era di ritorno in patria, dove le sue convinzioni trovarono adeguato riscontro nella nomina a maestro di disegno conferitagli dall'istituzione dublinese della prima formazione.

Ilaria Renna

The Irish painter Jacob Ennis arrived in Rome on January 26, 1754, in the intention of completing the training begun at the Society's School of Drawing in Dublin, founded around 1746. His first contact with the Accademia di San Luca dates to November 1754 when he participated in the Clementino competition, gaining seventh place in the first class of painting. Some time later, in June 1755, he won third prize in the competition of the first summer session of the Accademia del Nudo in Campidoglio, established the year previous by Pope Benedict XIV. The artist drew the model posed for the occasion by the painter Nicolò Ricciolini: the figure, probably a Neptune, whose face is covered by his raised right arm, is shown standing and almost totally from the back as he leans forward in the act of striking down with a trident. To give prominence to the figure and accentuate its volumes, the Irish painter chose to insert various elements: fluttering drapery that partly envelops the body of the model and a rock in the background on which the latter seems to be leaning. In January 1756, Ennis again took part in the winter competition of the Accademia del Nudo, this time directed by Pompeo Batoni. Although he won third prize again, his drawing now shows a slight but concrete stylistic development lying in the greater virtuosity with which he uses white lead to highlight the details. The model, portrayed

Pagina a fronte, da sinistra

Jacob Ennis, *Accademia maschile*, concorso giugno 1755.

Jacob Ennis, *Accademia maschile*, concorso gennaio 1756.

In basso

Nathaniel Dance, *Accademia maschile*, concorso dicembre 1759.

by Ennis as a Polyphemus, is shown sitting with his head and eyes turned to the right, where we can imagine the ships of Ulysses at which the giant is about to throw the boulder in his hands. The artist's attention seems to be focused on the anatomical rendering of the three-quarter body, finely outlined, in contrast to a barely sketched rocky background and a hint at drapery. The painter must have judged the progress in life-drawing and dall'antico *achieved during his Roman stay was sufficient to prove his talent for in July 1756, a few months after his second success at the Accademia de Nudo, Ennis had already returned home, where his confidence were satisfactorily reflected in his appointment as drawing master, an honour conferred by the Dublin institution where he had first trained.*

Cat. 5

Nathaniel Dance
London 1735 – Winchester 1811

Accademia maschile
Accademia del Nudo
concorso dicembre 1759
primo premio

matita nera e gessetto su carta, mm 570 x 430

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. B95

FONTI

ANSL, *Archivio storico, Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 Scuola del Nudo*, vol. 33bis, concorso dicembre 1759; ANSL, *Archivio storico, Libro dei Decreti delle Congregazioni accademiche delli 6 Gennaio 1760 sino alli 4 di agosto 1771*, vol. 52, f. 73v; ANSL, *Archivio storico, Catalogo degli Accademici di Merito di San Luca dall'anno 1763*, vol. 28, f. 16

BIBLIOGRAFIA

Skinner 1959, pp. 346-349; Goodreau 1977; *Academies of Art* 1989, p. 88; Ingamells 1997, pp. 274-276; Barroero 1998, p. 370; De Marco 2013, p. 115

Nathaniel Dance rientra nel novero di quegli artisti britannici che nella seconda metà del XVIII secolo riuscirono ad ottenere a Roma una significativa notorietà. Il pittore inglese soggiornò nell'Urbe dal 1754 al 1765, periodo durante il quale non solo s'impegnò nel perfezionamento della propria formazione artistica, ma anche nella creazione di una rete di relazioni vantaggiose all'interno del variegato contesto romano. Difatti, furono numerose le commissioni che l'artista ricevette in quegli anni soprattutto da parte dei molti viaggiatori che giungevano in Italia per il Grand Tour. Grazie alla notevole richiesta delle proprie opere, Dance fu in grado di conferire lo slancio decisivo alla sua carriera. Egli si specializzò nella pittura di storia e nella ritrattistica, assimilando con successo lo stile di Pompeo Batoni con il quale si trovò spesso a condividere le committenze. Non è dunque casuale che proprio sotto la direzione del pit-

tore lucchese, Dance abbia vinto il primo premio del concorso dell'Accademia del Nudo nel dicembre 1759. Tale riconoscimento costituì il primo passo nel percorso di ascesa del pittore inglese, culminante nella legittimazione istituzionale giunta il 21 dicembre 1764, quando Nathaniel con il fratello George – noto architetto che sarà fra i membri fondatori della Royal Academy nel 1768 – furono eletti accademici di merito di San Luca, grazie alla deroga appositamente concessa dal Camerlengo per ovviare al loro credo protestante. Il disegno vincitore del concorso del 1759 mostra la figura in posizione eretta vista dal profilo sinistro, con la gamba destra piegata in appoggio su di un blocco e la testa nascosta dalle braccia sollevate verso l'alto. L'atteggiamento del modello ricorda quello di un guerriero che dopo la battaglia si sorregge stanco alla sua lancia. Il fitto tratteggio definisce il corpo, ben proporzionato, senza esasperarne la muscolatura che risulta invece alquanto morbida. Dance non si preoccupò di mascherare la messa in posa del modello e riprodusse la corda che quest'ultimo stringeva nel pugno per poter prolungare la durata della posizione scelta dal direttore della prova Batoni. Ogni dettaglio è stato restituito nel preciso intento di rendere al meglio il naturale, e pertanto Dance non ha lasciato spazio alla drammatizzazione o alla fantasia. Il pittore ha colto appieno il valore dell'insegnamento del disegno dal nudo, rendendo visibile il moto interiore che animava l'azione della figura. Vale a dire, essere in grado di attivare un rapporto significante tra l'atteggiamento ponderato e bloccato del modello e la manifestazione naturale del sentimento ad esso potenzialmente correlato. Nathaniel Dance condivise tale adesione alla pratica del disegno dal vivo con lo scozzese James Alves, vincitore del concorso dell'Accademia del Nudo nel 1762, rappresentando gli ultimi due britannici che si distinsero nelle prove periodiche capitoline.

Ilaria Renna

Nathaniel Dance is one of the British atists who in the second half of the eighteenth century managed to make a name for himself in Rome. The English painter stayed in the city from 1754 to 1765 during which time he not only completed his training but also managed to create a network of advantageous relationships in the variegated Roman milieu. In fact, in those years he received numerous commissions, especially from travellers in Italy on the Grand Tour. Thanks to the considerable demand for his works, Dance was able to give decisive impetus to a career. He specialized in history painting and portraiture, successfully assimilating the style of Pompeo Batoni with whom he often found himself sharing commissions. It is therefore no accident that Dance won the first prize of the Accademia del Nudo competition in December 1759 precisely when the director of the event was the painter from Lucca. This recognition was the first step on the upward path of the English painter, culminating in institutional legitimization on December 21, 1764 when Nathaniel with his brother George – a well-known architect who was to be among the founder members of the Royal Academy in 1768 – were elected academicians of merit of San Luca thanks to the abrogation specifically granted by the Camerlengo, required because of their Protestant faith. The drawing that won the 1759 competition shows the figure in an upright posture in left profile, with the right leg bent in support on a block and the head hidden by the upwardly raised arms. The model's pose suggests that of a warrior who, tired after battle, props himself on his spear. The tight hatching defines the body, well proportioned, without overstating the musculature that is instead rather soft. Dance did not bother to hide the fact that the model was posing and reproduced the rope that the latter grasped in his fist so as to sustain the position chosen by Batoni the director of the competition. Every detail has been rendered in the precise intent of exalting the natural and thereby Dance has left no room for dramatization or imagination. The painter has fully grasped the value of the practice of life-drawing, making visible the inward urge animating the action of the figure. That is to say, able to trigger a meaningful relationship between the pondered and blocked pose of the model and the natural manifestation of the potentially related feeling. Nathaniel Dance shared a commitment to the practice of life-drawing with the Scot James Alves, winner of the Accademia del Nudo competition in 1762, the last two Britons to distinguish themselves in the periodic Capitoline competitions.

Cat. 6

James Alves
Inverness 1738 – Inverness 1808

Accademia maschile
Accademia del Nudo
concorso marzo 1762
prima classe, primo premio

matita nera e gessetto su carta,
mm 550 x 420

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. B115

FONTI

ANSL, *Archivio storico, Registro di antichi premiati dal 1754 al 1848 Scuola del Nudo*, vol. 33bis, concorso marzo 1762

BIBLIOGRAFIA

Brydall 1889, p. 141; Tapp 1942, p. 41; *Academies of Art* 1989, pp. 85-86; Ingamells 1997, pp. 17-18

Intorno alla metà del XVIII secolo un nutrito gruppo di artisti scozzesi giunse a Roma su consiglio di Andrew Lumisden, il segretario personale del principe pretendente giacobita Charles Edward Stuart durante il periodo del suo esilio nella corte pontificia. Tra questi, solo per citarne alcuni, vi erano George Willison, Jacob Maxwell, Robert Mylne, James Byres e James Alves, pittore miniaturista e ritrattista originario di Inverness, capitale delle Highlands scozzesi. Nel 1756, Alves aveva conseguito ad Edimburgo il primo premio nel disegno di fiori, foglie e frutta presso The Society of the Encouragement of the Arts, Sciences, Manifactures and Agricolture. Fu con l'intento di completare la propria formazione che nel 1761 il pittore si recò a Roma. Sfortunatamente le scarse notizie su di lui non permettono di ripercorrerne la completa attività durante il suo soggiorno capitolino. Ciò nonostante, è certo che frequentò la sessione invernale dell'Accademia del Nudo in Campidoglio nello stesso 1761. Partecipò al concorso del marzo 1762, diretto dallo scultore Filippo della Valle, il quale lo decretò vincitore del primo premio per la prima

classe di disegno. L'opera raffigura il modello in piedi e di profilo, con il corpo leggermente proteso in avanti mentre è appoggiato ad un piedistallo coperto da un drappo. Alves eseguì un lavoro accurato che manifesta una particolare attenzione per le proporzioni anatomiche e la resa volumetrica della figura. Difatti, a confronto con i disegni realizzati da altri artisti di provenienza britannica, vincitori dei primi concorsi tenuti presso la scuola del Nudo, quali ad esempio i lavori eseguiti da Jacob Ennis nel '55 e nel '56, si nota in questo caso un maggiore impiego del tratteggio volto a una più evidente definizione della figura nello spazio. Lo sfondo, definito da ombreggiature diagonali, cambia di intensità nelle zone intorno al corpo, esaltandone la tridimensionalità. Il disegno di James Alves è la testimonianza di come a questa data il nudo rappresentasse l'esercizio preponderante e approfondito sulle formule codificate dalle sculture antiche. D'altronde, lo studio del nudo così atteggiato aveva assunto ormai pari dignità dell'esercizio di copia dalla statuaria classica. Il lavoro dell'artista scozzese esprime un *modus operandi* che non concede nulla al decorativismo, quanto piuttosto si dimostra rigorosamente accademico e sobrio. Tale propensione documenta il desiderio del pittore di sviluppare il proprio "occhio" sia per perfezionare la comprensione della bellezza delle forme e dei rapporti tra luce ed ombra, sia per riflettere sulla caratterizzazione fisionomica del modello, tendenza quest'ultima che porterà l'artista a sviluppare il genere del ritratto, al quale si dedicherà per il resto della propria carriera, in piena sintonia con quanto praticato dai connazionali e richiesto dalla clientela dell'Inghilterra della seconda metà del Settecento.

Ilaria Renna

James Alves, *Accademia maschile*, concorso marzo 1762.

Around the middle of the eighteenth century a large group of Scottish artists arrived in Rome on the advice of Andrew Lumisden, personal secretary to the Jacobite pretender Prince Charles Edward Stuart during the period of his exile at the papal court. Among them, just to mention a few, were George Willison, Jacob Maxwell, Robert Mylne, James Byres and James Alves, a miniaturist and portrait painter from Inverness, chief city of the Scottish Highlands, who in 1756 had won first prize at The Society of the Encouragement of the Arts, Sciences, Manifactures and Agriculture *in Edinburgh in drawing flowers, leaves and fruit. It was with the intention of completing his training that in 1761 Alves came to Rome. Unfortunately, there is too little information on him to permit a full picture of his activity in Rome. Nevertheless, it is known that he attended the winter session of the* Accademia del Nudo *on the Campidoglio in 1761. He took part in the March 1762 competition directed by the sculptor Filippo della Valle who awarded him first prize in the first drawing class. The work depicts the model standing in profile, with body stretching slightly forward while leaning on a pedestal covered with a drape. Alves made an accurate drawing with marked attention to the anatomical proportions and the volumetric rendering of the figure. In fact, compared to the drawings made by other artists of British origin, winners of the first life-drawing competitions held by the* scuola del Nudo, *such as those produced by Jacob Ennis in 1755 and 1756, one notes a greater use of the hatching to give sharper definition of the figure in space. The background, defined by diagonal shading, changes in intensity in the areas around the figure, enhancing its three-dimensionality. James Alves's drawing is testimony to how at this date life-drawing had become the chief and in-depth training exercise in the formulas codified by ancient sculptures. Life drawing of poses* all'antica *had, for that matter, taken on the same dignity as the copying of classical statuary. The work of the Scottish artist expresses a* modus operandi *that yields nothing to decorativeness but is rather rigorously academic and sober. This propensity documents the painter's desire to develop his "eye" both so as to perfect his understanding of the beauty of forms and the relations between light and shadow, and to focus on the physiognomical characterization of the model, a bent that was to lead him to the genre of portraiture to which he devoted himself for the rest of his career, in full keeping with the practice of British artists and demand of British patrons in the second half of the eighteenth century.*

Concorso Clementino 1758

Cat. 7

Robert Mylne
Edinburgh 1733 – New River Head, Clerkenwell, London 1811

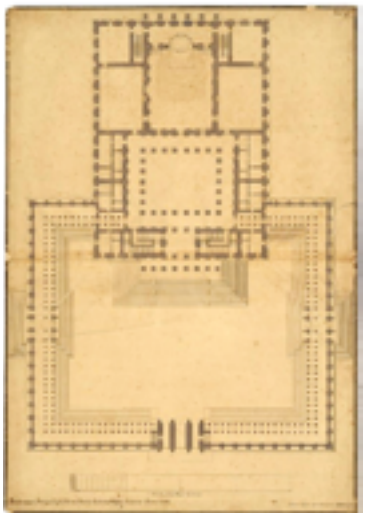
Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni
Concorso Clementino 1758
prima classe, primo premio

Pianta
matita, inchiostri nero bruno, inchiostri acquerellati su carta
cm 96 x 64
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 535
(disegno pubblicato a p. 138, fig. 1)

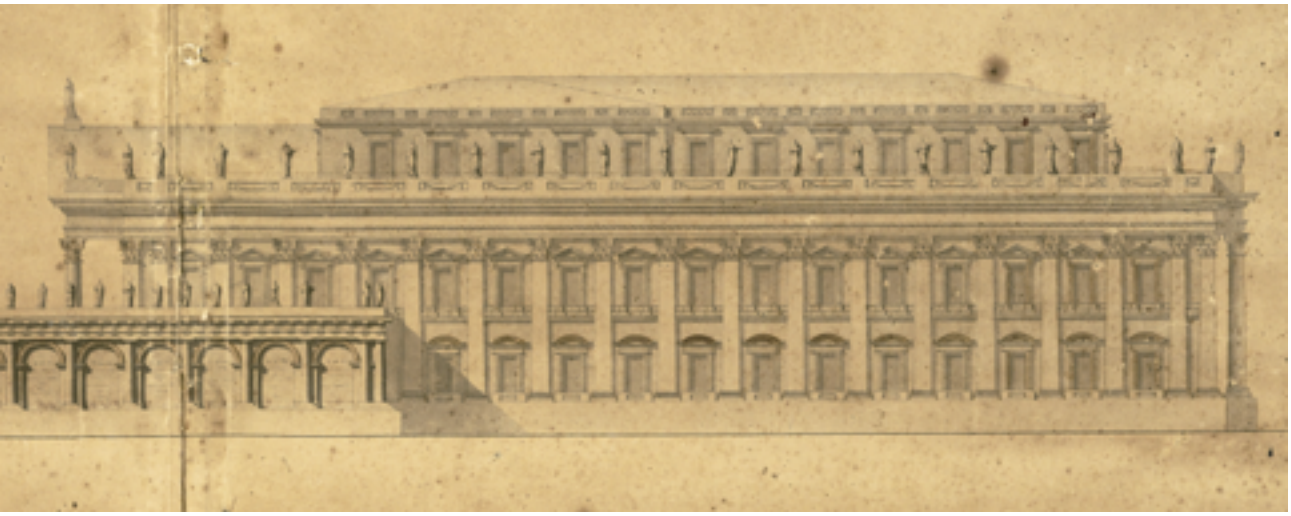
Prospetto e sezione
matita, inchiostri nero bruno, inchiostri acquerellati su carta
cm 95 x 58
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 536
(disegno pubblicato a p. 139, fig. 2)

BIBLIOGRAFIA

Gotch 1951, pp. 179-182; Harris 1961, pp. 841-842; Stillman 1973, pp. 43-66; Nigris 1984, pp. 23-36; Razzetti 1993; e, in questo volume, i saggi di G.P. Consoli e S. Pasquali



Robert Mylne, figlio primogenito di Thomas Mylne, uno dei più importanti maestri muratori di Edimburgo durante il regno di Giorgio II, nacque a Edimburgo il 4 gennaio 1733. A partire dal 1747 e per sei anni, fu apprendista presso la bottega di falegname di Daniel Wright, lavorando come intagliatore. Dopo questo periodo di pratica decise però di dedicarsi all'architettura seguendo un periodo di apprendistato all'estero. Si recò dapprima a Parigi dove suo fratello William lo raggiunse nell'ottobre 1754, per trasferirsi successivamente a Roma, nel gennaio del 1755, dove rimase per quattro anni. Nonostante i notevoli sacrifici economici Robert era certo che l'esperienza avrebbe giovato alla sua carriera: «un po' di studio farà più di una famiglia di architetti in Scozia». Nel 1758 Robert vinse, infatti, la medaglia d'argento per l'architettura nel Concorso Clementino presso l'Accademia di San Luca con il disegno di un sontuoso edificio pubblico in stile neoclassico. Questo riconoscimento non era mai stato vinto da un architetto britannico e gli valse l'elezione a membro dell'Accademia nel 1759. Il tema del concorso è una *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*. Per l'occasione Mylne redige due tavole con pianta e alzati proponendo un palazzo di forma quadrangolare con due ambienti principali: un atrio coperto e la sala per le riunioni – quest'ultima richiesta esplicitamente dal bando – entrambi voltati e cassettonati con una soluzione estremamente sofisticata. Al palazzo si accede da una scalinata imponente di grandi dimensioni che conduce ad un portico ottastilo, posto dinanzi all'ingresso principale, chiaramente riferito a quello del Pantheon. L'accesso è preceduto da un imponente cortile rialzato, anch'esso quadrangolare, costituito da una doppia fila di colonne verso l'interno ed un muro cieco verso l'esterno. A questo spazio si accede tramite tre archi trionfali posti in asse con i tre lati del portico e ha la funzione di ospitare, nel lato interno, i monumenti commemorativi. Dai dettagli, eseguiti in maniera estremamente raffinata, si evince che Mylne ha previsto che la sala



principale sia destinata alle riunioni dell'Accademia di San Luca. Sulle pareti, nelle nicchie e nelle decorazioni sono presenti infatti continui riferimenti all'istituzione; sono in bella mostra i ritratti degli affiliati, le figure retoriche legate alle tre arti e il motto accademico. Tutto questo, insieme ai dettagli dei capitelli e, soprattutto, alle rappresentazioni degli effetti delle ombre sulle superfici complesse, appare anche ad uno sguardo ravvicinato di eccellente qualità sia nella rappresentazione al tratto sia in quella geometrica. Ulteriore aspetto di interesse risiede nella puntualità con cui l'architetto scozzese rappresenta le tecniche costruttive previste per ogni porzione del suo edificio. Le rappresentazioni delle sezioni rivelano una profonda conoscenza sia delle tecniche moderne di ricorso a sistemi misti di pietre da taglio e di mattoni disposti a coltello, come nelle volte delle due grandi sale, sia la conoscenza della tecnica romana del ricorso agli archi di scarico per l'esecuzione delle fondazioni dei templi antichi.

Antonio Labalestra

Robert Mylne the eldest son of Thomas Mylne, one of the most foremost master masons in Edinburgh during the reign of George II, was born in Edinburgh on January 4, 1733. From 1747 he worked as apprentice carver for six years in the carpentry workshop of Daniel Wright. After this period of training, however, he decided to devote himself to architecture following a period of apprenticeship abroad. He first went to Paris, where was joined in October 1754 by his brother William, then moving to Rome in January 1755, where he remained for four years. Despite the considerable financial sacrifice Robert was sure that the experience would further his career: «a little study will do more than a family of architects in Scotland». In 1758 Robert won, in fact, the silver medal for architecture in the Clementino Competition at the Accademia di San Luca with the design of a sumptuous neoclassical public building. This prize had never been won by a British architect and earned him election as member of the Accademia in 1759.The theme of the competition was Large square with portico for commemorative monuments and public assembly room.*For his entry, Mylne drew two sheet with a plan and elevations, proposing a quadrangular building with two main chambers: a covered atrium and the assembly room – the latter explicitly demanded by the rubric – both vaulted and coffered with an extremely sophisticated solution. The building was accessed by a large imposing staircase leading to an octastyle porch, set in front of the main entrance, clearly referring to that of the Pantheon. The access was preceded by an imposing raised courtyard, also quadrangular, consisting of a double row of columns towards the inside and a blank wall towards the outside. This space was accessed through three triumphal arches placed on the axes of the three sides of the portico and housed the commemorative monuments inside. From the details, done in extremely refined fashion, it is clear that Mylne meant the main room to be used for the assemblies of the Accademia di San Luca. The walls, niches and decorations, in fact, make continuous reference to the institution; portraits of affiliates, personifications of the three arts and the Accademia's motto are displayed. All this, together with the details of the capitals and, above all, the shadowing on complex surfaces, appears to close scrutiny of excellent quality both in the line and in geometric representation. Another aspect of interest lies in the detailing by the Scottish architect of the construction techniques used in each portion of his building. The representations of the sections reveal a profound knowledge of both modern techniques of resort to mixed systems of cut stone and bricks laid on edge – as in the vaults of the two large rooms – and of the Roman use of discharging arches in the construction of the foundations of ancient temples.*

Pagina a fronte e sopra

Robert Mylne, *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*, Concorso Clementino 1758, prima classe, primo premio, pianta (inv. 535) e prospetto (inv. 536, part.).

Concorso Clementino 1762

Cat. 8

James Byres
Aberdeenshire 1734 – Tonley, in Aberdeenshire 1817

Palazzo per un principe
Concorso Clementino 1762
prima classe, terzo premio

Pianta generale
matita, inchiostri nero e bruno, acquerello su carta, cm 100 x 65

iscrizioni, in alto: *Pianta generale di tutto il soggetto*; in basso, nel grande cartiglio: *Pianta generale del Soggetto di Architettura della prima Classe dato dall'Insigne Accademia delle belle arti liberali, cioè Pittura, Scultura, ed Architettura di San Luca in S. Martina in Roma l'anno MDCCLXI il qual progetto è di rappresentare un Palazzo in una campagna deliziosa per un gran Principe, ed altre Fabriche separate per altri Signori della sua Corte &, di cui il tutto deve essere circondato una fossa, e da una strada coperta & per essere difeso da tutti gl'insulti de' Nemici. Ognuno sa, che per ordinario gl'Architetti fanno una spiegazione di tutte le parti dei Disegni, che presentano per lettere alfabetiche, o numeri, ma l'Autore di/questo disegno si crede essere molto dispensato da ogni spiegazione, atteso che quelli, che devono giudicare d*[ett]*o progetto sono Persone le più esperte, ed integre Le quali vederanno con un'occhiata, che lo studioso ha procurato, il più, che gli è stato possibile, di cercare la semplicità in tutto, e, e per tutto, non solamente per l'esecuzione facile, di cui la spesa è minore, ma ancora la brevità del tempo, cose essenziali da osservarsi: poiché si sa troppo per esperienza, che/un Signore non vede spesse volte il fine di un edificio che ha cominciato per rapporto a quelle due difficoltà sopra accennate, cioè spesa e tempo. Si vede che in primo luogo l'opera è situata in una campagna fertile di tutti i bisogni della vita umana, avendo un canale da poter portar Barche ragionevoli, e molti altri comodi in d*[ett]*a Campagna, co, come Chiesa, Ospedale, Osterie, Casali & prossima alla sud*[ett]*a opera, nella quale si è presa la forma di un esagono, come il più semplice e facile di esecuzione, che è di una grandezza media, e di molte altre figure per tendere sempre alla maggiore semplicità. Per venire presentemente a d*[ett]*a opera, portandosi dalla Campagna, e passando sopra lo spalto, e strada coperta si arriva ad un ponte levatoio all'estremità del quale vi è un corpo di guardia per soldatesca, ed uffiziali, e così da altri, che si vedono a tutti i Rivellini, che conducono nella Piazza, quali ponti in tempo di sospetto si levano. Tutti i Rivellini possono essere distribuiti per uso del Prencipe in vari comodi, come giardini deliziosi, Fabriche per fonderie di cannoni, polvere, ed altri & Entrando nella Piazza dopo aver passato il secondo Ponte levatoio e l'altro corpo di guardia, si vedono per longo del riparo le caserme per alloggiamenti de' soldati ed offiziali, ma particolarmente due edificj simili nel loro esteriore, l'uno per la Chiesa Parrocchiale, e l'altro per un Ospedale in tempo di bisogno, o altro utile, che si vorrà. Si vede, che fra questi due edifici è la gran Piazza d'Armi di capacità a poter contenere il numero de' soldati, che domandano li Bastioni, e Rivellini per potersi esercitare in qualunque sorte di esercizj militari, cose essenzialissime a considerare in una Piazza fortificata. Si vedrà in alto di questa Piazza d'armi il Palazzo del Principe il quale puol vedere da la sua Ringhiera tutte le sue truppe. Si osserva, che il principal cortile di questo Palazzo è di capacità per esercitare la cavallerizza.*
In somma, che nel mezzo del Giardino di d[ett]*o Palazzo vi è la bussola o rosa de venti per far vedere la disposizione delle strade, le quali non devono essere infilzate direttamente nella linea meridionale, e neppure quella, che la taglia ad angolo retto, poiché l'esposizione di una città dipende dalla situazione al riguardo del cielo, Vitruvio Libro p*[ri]*mo, cap. 4 e 6. Nel foglio a parte di grandezza maggiore negl'edificj indicati si faranno ulteriori osservazioni.*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 605

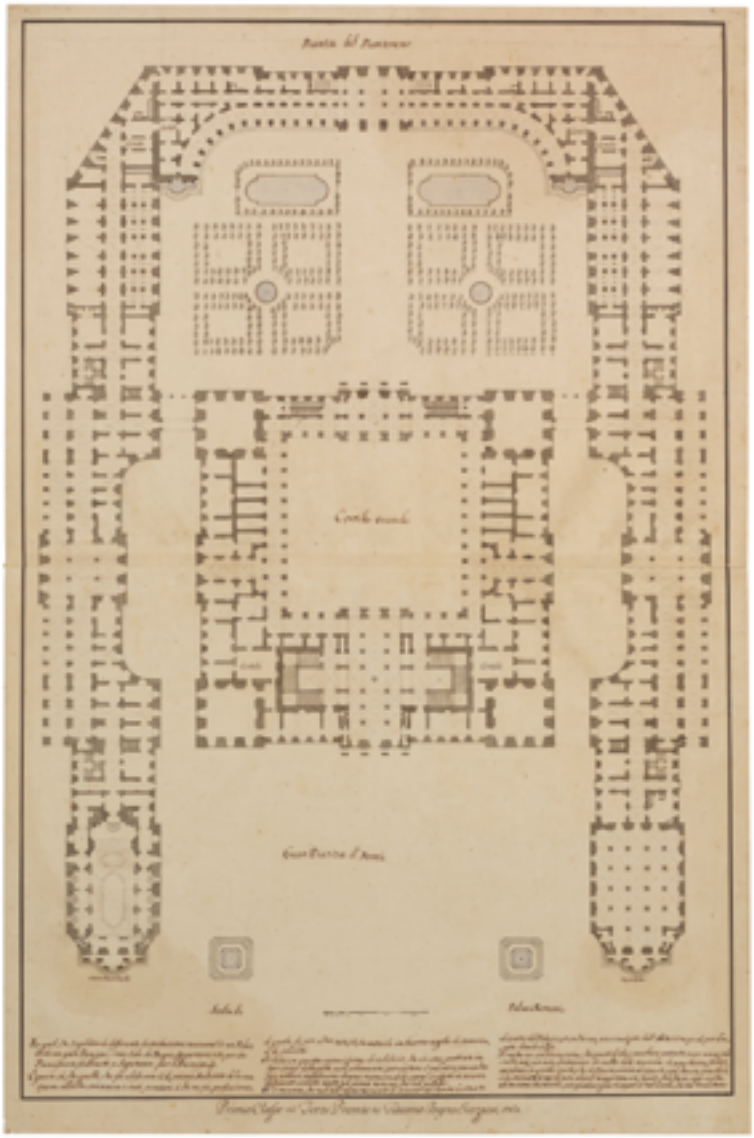
James Byres, *Palazzo per un principe*, Concorso Clementino 1762, prima classe, terzo premio, pianta generale (inv. 605).

Pagina a fronte

James Byres, *Palazzo per un principe*, 1762, pianta del piano terreno (inv. 606).

Pianta del piano terreno
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 100 x 65

iscrizioni, in alto: *Pianta del Pianterreno*; in basso, al centro: *Prima Classe, Terzo Premio, Giacomo Byres Scozzese. 1762*; in basso, all'interno della incorniciatura del disegno: *Per quel che riguarda le differenti distribuzioni necessarie ad un Palazzo di un gran Prencipe, come Sale de Bagni, Appartamento*



per la principessa, Gabinetto, e Segretaria per il Prencipe. Ogniun sa, che quello, che fa edificare è il primo Architetto della sua opera allorché comunica i suoi pensieri a chi ne fa professione, il quel dipoi altro non fa, che metterli in buone regole di Armonia, e di Solidità. Si vede in questa costruzione di edificio, che vi sono pratticate in ogni luogo delle volte, non solamente per evitare l'incendio, ma anche per potervi introdurre diversi tramezzi di sopra ad effetto di avervi differenti Comodi tanto nel piano terreno, che nel nobile. Vi si osserva, che nel bell'appartamento il Tempio del Signore è situato al Centro del Palazzo, et anche un poco innalzato dall'abitazione, e ciò per il rispetto a Dio. Si mette in considerazione, che questi edifici avrebbero possuto [sic] *essere assai più svelti, ma per non lontanarsi di molto dalle massime di una buona fortificazione, la quale vuole che le opere siano al coperto più che sia possibile si è stimato bene di non alzarli maggiormente, tanto più che vi sono molte abitazioni bastevoli per qualunque bisogno sì nel civile, che nel militare*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 606

Particolare della pianta
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 100 x 65

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 607

iscrizione, in basso, al centro: *Prima Classe. Terzo premio. Giacomo Byres Scozzese. 1762*

Prospetto e sezione
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 100 x 65

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 608

iscrizioni, in alto, al centro: *Sessione e prospetto del Palazzo preso nel mezzo*; al centro: *Prospetto della Chiesa Parrocchiale, Palazzo, e Ospidale, et altro*; in basso, al centro: *Prima Classe. Terzo premio. Giacomo Byres Scozzese. 1762*

Sezioni
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 65 x 100

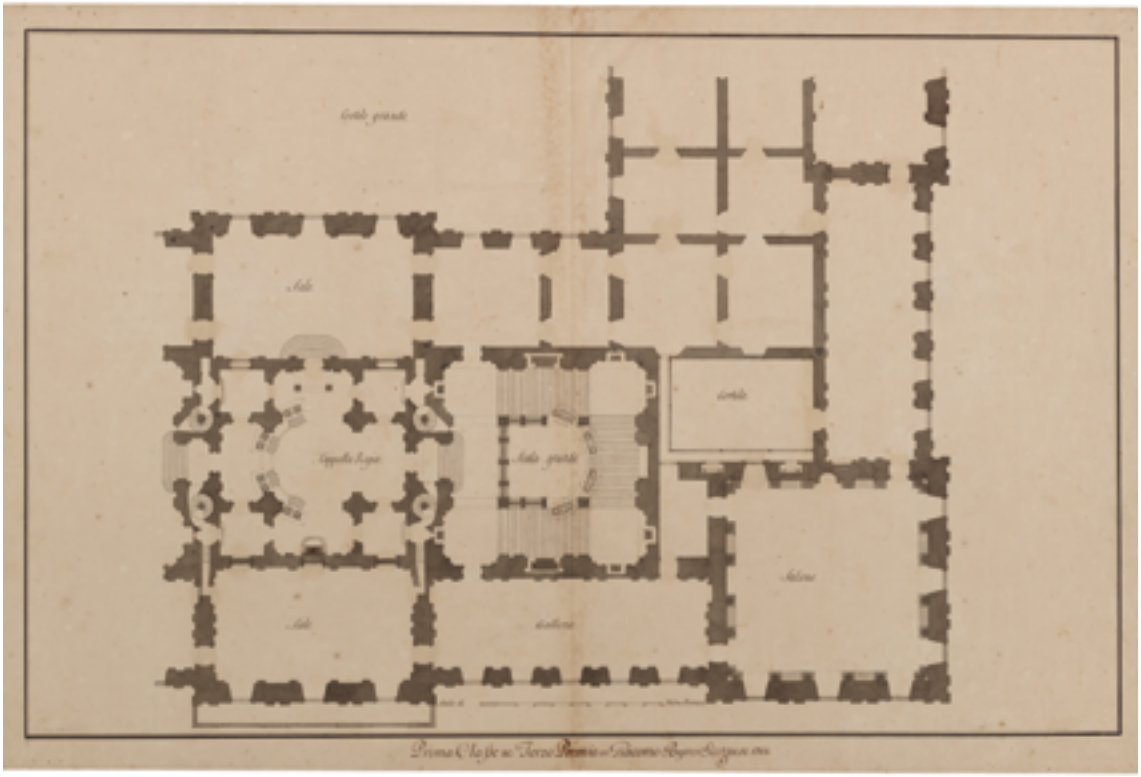
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 609

iscrizioni, in alto, al centro: *Sessione delle Sale, Gallerie, e Salone*; al centro: *Sessione della Cappella Regia e Scala grande*; in basso, al centro: *Prima Classe. Terzo premio. Giacomo Byres Scozzese. 1762*

Pianta e sezioni della chiesa
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 100 x 65

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 610

iscrizioni, in alto: *Pianta e Sessione*



James Byres, *Palazzo per un principe*, 1762, sezioni della chiesa (inv. 609).

Pagina a fronte

James Byres, *Palazzo per un principe*, 1762, particolare della pianta (inv. 607), prospetto e sezione (inv. 608).

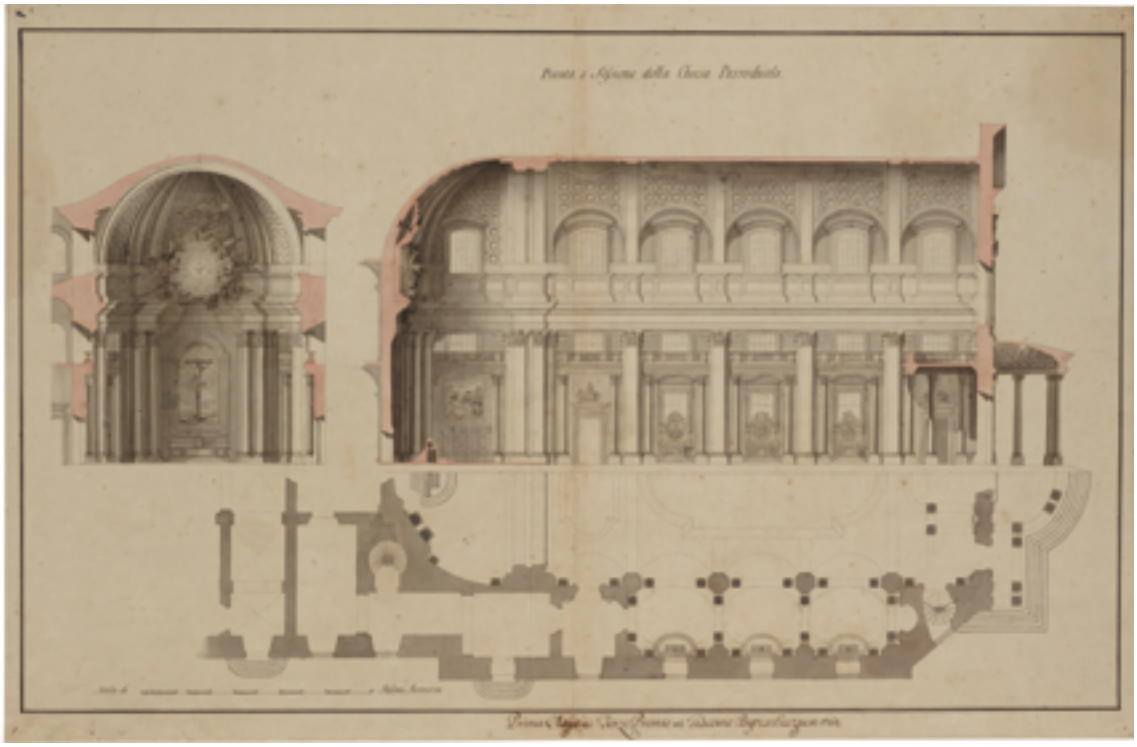
della Chiesa Parrocchiale; in basso, al centro: *Prima Classe. Terzo premio. Giacomo Byres Scozzese. 1762*

Prova estemporanea
matita, inchiostri nero e bruno, inchiostro acquerellato su carta
cm 40 x 35
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 611
iscrizione:, in basso, al centro *Prova di Giacomo Byres Scozzese 1762*
(disegno pubblicato a p. 124, fig. 6)

BIBLIOGRAFIA

Honour 1970, pp. 164-169; Ford 1974, pp. 446-461; Ingamells 1974, pp. 446-461; Gordon Slade 1991, pp. 18-28; Mowl 1995, pp. 33-41; Coen 2002, pp.153-178; *I disegni di architettura* 1974, nn. 605-611; Coen 2011, vol. 34, n. 3, pp. 291-313; e, in questo volume, i saggi di G.P. Consoli e S. Pasquali

James Byres è il secondo architetto britannico a ricevere un riconoscimento all'Accademia di San Luca dopo Robert Mylne. Entrambi sono scozzesi, ma non vi sono molte altre analogie tra i due. Byres appartiene infatti ad una famiglia più facoltosa del suo compatriota ed è da tempo residente a Roma dove è conosciuto come antiquario, commerciante, guida e, soprattutto, come uno dei maggiori intermediari nel mercato dell'arte della città. Inizia la sua carriera come pittore svolgendo il suo apprendistato presso il pittore Mengs, per poi rivolgerla verso lo studio dell'architettura in cui raggiunge un'ampia considerazione come disegnatore di grande sensibilità. Nel 1762 partecipa alla prima classe del Concorso Clementino ricevendo il terzo premio per la sua versione di un *Palazzo per un principe*. Il progetto è rappresentato attraverso sei diversi elaborati: due planimetrie generali, la raffigurazione dei prospetti principali, una tavola di dettaglio degli ambienti di rappresentanza (sale, galleria e cappella regia) e una in cui sono riproposti in sezione e, infine, una tavola dedicata alla chiesa parrocchiale del complesso. Ad una prima ricognizione di insieme



colpisce la notevole differenza tra la qualità delle elaborazioni. La planimetria generale appare stranamente insolita, a partire dalla scelta di rappresentare la residenza destinata al principe al centro di una ricostruzione vedutistica di un borgo di campagna, poco consona ad un disegno di architettura di questo livello. Al centro della composizione si staglia, invece, un complesso edificio circondato da un fossato e una cinta fortificata dotata di possenti bastioni, rivellini, terrapieni e baluardi difensivi in una composizione ispirata alle *trace italienne* (fortificazione all'italiana o alla moderna) ed elaborata a partire dal XV secolo in Italia, per ovviare al problema posto dallo sviluppo dell'artiglieria. Il palazzo è posto al centro ed è circondato da edifici di servizio per i dignitari di corte, corpi di guardia per i soldati a presidio del palazzo, un ospedale e una chiesa parrocchiale. Questa tavola, insieme alla successiva in cui si propongono le rappresentazioni dei prospetti dei corpi di fabbrica principali, è corredata da lunghi cartigli di testo in cui è descritto il progetto e sono esplicitate le soluzioni tipologiche. Il pauperismo di questi primi due documenti appare ancora più stridente nel confronto con le tavole successive e con la qualità ed eleganza dei disegni che le contraddistinguono. In particolare nelle soluzioni dei partiti decorativi della cappella regia e, soprattutto, delle opere pittoriche posizionate sugli altari negli spazi della chiesa parrocchiale.

Antonio Labalestra

James Byres was the second British architect to gain recognition from the Accademia after Robert Mylne. Both were Scottish, but they had little else in common. In fact, Byres belonged to a wealthier family than his compatriot and had long lived in Rome where he was known as an antiquarian, dealer, guide and, above all, as one of the major brokers in the city's art market. He began his career as a painter, apprenticed under Mengs, when he turned to the study of architecture in which he won considerable esteem as a draughtsman of great sensibility. In 1972 he participated in the first class of the Clementino Competition, winning third prize for his version of a Palazzo per un principe. *The project consists of six different drawings: two general plans, the representation of the main elevations, a detailed sheet of the public rooms (chambers, gallery and royal chapel) and one in which they are given in section and, finally, a sheet devoted to the complex of the parish church. At first view, one is struck by the remarkable difference in the quality of the concepts. The general layout is rather odd, starting from the choice to depict a prince's residence in the middle of a country neighbourhood, not in keeping with architectural design of this level. At the centre of the composition, however, stands a building complex surrounded by a moat and battlements with imposing ramparts, ravelins, embankments and defensive bulwarks in a composition inspired by the trace italienne (defence works in the Italian or modern fashion) worked out in Italy from the fifteenth century to counteract the development of artillery. The palace stands in the centre and is surrounded by annexes for court dignitaries,*

guardhouses for the soldiers, a hospital and a parish church. This sheet, together with the next showing the facades of the main buildings, is accompanied by long scrolls of text in which the project is described and the typological solutions are explained.
The paucity of these first two sheets is even more striking when compared with the following sheets and the quality and skill of the drawings that distinguish them. In particular in the solutions for the decorated portions of the royal chapel and, above all, in the pictorial works set on the altars in the bays of the parish church.

In basso

Joseph Gandy, *Cappella sepolcrale in una piazza circolare*, Concorso Clementino 1795, pianta (inv. 914).

Pagina a fronte

James Byres, *Palazzo per un principe*, 1762, pianta e sezione della chiesa (inv. 610).

Concorso Clementino 1795

Cat. 9

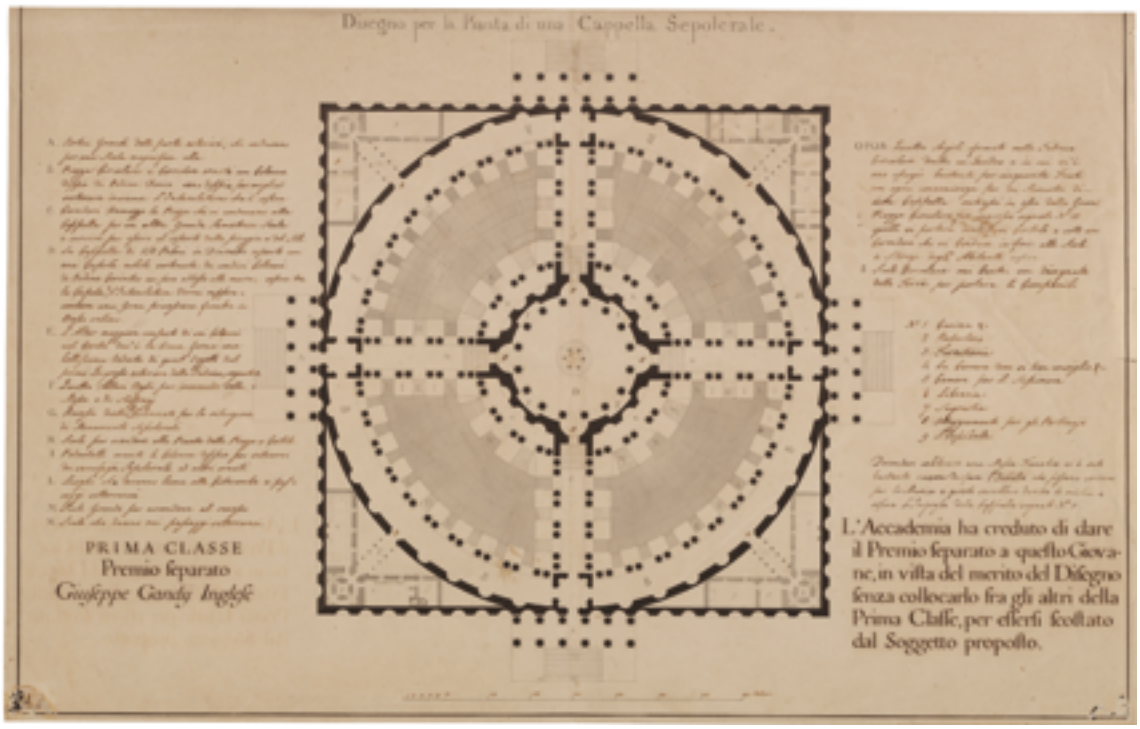
Joseph Michael Gandy
London 1771 – Devon 1843

Cappella sepolcrale in una piazza circolare

Concorso Clementino 1795
prima classe, primo premio separato

Pianta
matita, inchiostro nero, inchiostro acquerellato su carta
cm 63 x 100

iscrizioni, su due colonne, a destra e sinistra: *Disegno per la Pianta di una Cappella Sepolcrale*
A. Portici grandi delle parti esteriori, che conducano per una scala magnifica alla
B. Piazza Circolare e Corridore ornati con Colonne doppie di Ordine Dorico sono doppie per meglio sostenere insieme l'Intavolatura che è sopra
C. Corridori tramezzo la Piazza che si conducono alla Cappella per un'altra grande Semetrica Scala e servirà per essere al coperto dalla pioggia e dal sole.
D. La Cappella di 150 palmi in Diametro coperto con una cupola nobile sostenuta da sedici Colonne di Ordine Corintio un poco addosso alle mura, sopra tra la Cupola e l'Intavolatura Vorrei rappresentare una Gran processione funebre in bassorilievo
E. L'Altar maggiore composto di sei Colonne nel Centro dov'è la Croce forma una bellissima veduta di quest'Oggetto dal primo Ingresso esteriore della Fabrica, segnati A
F. Quattro Altari Bassi per commodo delle Messe e dei Suffragi
G. Recessi dietro il Colonnato per la Situazione di Monumenti Sepolcrali
H. Scale per scendere alla Pianta della Piazza o Cortile
I. Piedestalli avanti le Colonne doppie per situarvi dei sarcofaghi Sepolcrali ed altri ornati
L. Luoghi che daranno lume alle Catacombe e passaggi sotterranei



M. Scala Grande per ascendere al recesso
N. Scale che danno nei passaggi sotterranei
OPQR Quattro Angoli formati nella Fabrica Circolare dentro un Quadro e in cui v'è uno spazio bastante per cinquanta frati con ogni convenienza per dei Ministri di di detta Cappella entrassi in essi dalla Gran Piazza Circolare per ingressi segnato N° 10 quelli vi porterà dentro un Cortile e sotto un Corridore che vi conduce in fine alle Scale e Stanze degli Abitanti sopra.
S. Scale circolari nei Centri son disegnate delle Torri per portare li Campanili
1. Cucina
2. Refectorio
3. Forestieria
4. La Camera dove si tiene consiglio
5. Camere per il superiore
6. Libreria
7. Sagrestia
8. Alloggiamenti per gli portinaji
9. L'Ospedale
Dovendosi celebrare una Messa Funebre vi è sito bastante ancora dispore l'Orchestre che possono servire per la Musica e queste sarebbero dentro le nichie e sopra l'Ingressi della Cappella segnato n.11; in basso a sinistra: *Prima Classe Premio separato Giuseppe Gandy Inglese*; in basso a destra: *L'Accademia ha creduto di dare il Premio separato a questo Giovane, in vista del merito del Disegno senza collocarlo fra gli altri della Prima Classe, per essersi scostato dal Soggetto proposto*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 914

Prospetto
matita, inchiostri nero bruno, inchiostri acquerellati su carta
cm 55 x 95
iscrizioni, in alto, al centro: *Elevazione esteriore di una Cappella Sepolcrale*; in basso, al centro: *Premio separato Giuseppe Gandy Inglese*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 915

Sezione
matita, inchiostro nero, inchiostro acquerellato su carta
cm 65 x 90
iscrizione, in alto, al centro: *Spaccato di una Cappella Sepolcrale*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 916

Veduta prospettica
matita, inchiostro nero, inchiostro acquerellato su carta
cm 60 x 100

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 917

BIBLIOGRAFIA

Salmon 1995, pp.25-36; Lukacher 2006, p. 202; *I disegni di architettura* 1974, nn. 914-917; Consoli, Pasquali 2012; Salmon 2016; e, in questo volume, i saggi di G.P. Consoli e S. Pasquali

Joseph Gandy è uno dei più dotati artisti della gruppo di britannici che giungono a Roma sul finire del XVIII secolo. La sua partecipazione al Concorso Clementino all'Accademia di San Luca nel 1795 è sicuramente tra le vicende più interessanti che ruotano intorno al periodo del suo soggiorno romano protrattosi per circa due anni. Gandy, in questi anni, riesce infatti a far riconoscere il suo talento anche grazie all'appoggio degli altri artisti inglesi presenti a Roma e ad aggiudicarsi un "premio speciale" sottraendosi all'accusa infondata di plagio. Una vicenda controversa che si trasforma quasi in un incidente diplomatico, come ricostruito dettagliatamente nei saggi di Gian Paolo Consoli e Susanna Pasquali in questo stesso volume. Il progetto sottoposto all'Accademia, malgrado sembri chiaramente elaborato in maniera funzionale al poter ottenere uno spazio suggestivo per la redazione della successiva prospettiva, rende giustizia alle qualità artistiche chiaramente superiori a quelle degli altri concorrenti. Per questo motivo, nonostante gli sia stato negato dai giudici il primo premio, il progetto viene insignito di un premio "separato" motivato in ragione dalla distanza del soggetto proposto rispetto alle richieste del bando. Gli elaborati tuttavia vanno al di là delle richieste del concorso rivelando, in coerenza con le immagini del suo Green Book, quanto egli non intenda solamente riproporre l'architettura degli antichi monumenti in maniera verosimile quanto, piuttosto, sperimentare le loro potenzialità espressive nell'elaborazione di rappresentazioni altamente scenografiche. I disegni presentati per il progetto di una *Cappella sepolcrale* sono quattro: tre viste in proiezione ortogonale – una pianta, un prospetto e una sezione – e una prospettiva. L'edificio così documentato è una cappella circolare sostenuta da sedici colonne di ordine corinzio accostate alle pareti interne e coperta con una cupola chiaramente ispirata a quella del Pantheon. La fabbrica circolare è collocata al centro di un cortile, anch'esso circolare, risolto con colonne doriche binate. L'intero spazio è posto, a sua volta, all'interno di un secondo cortile quadrato con quattro accessi porticati simmetrici. Il disegno della pianta evidenzia alcune evidenti leggerezze, specie nel dimensionamento degli spessori murari, è invece la prospettiva a rappresentare un *unicum* in confronto ad ogni altro elaborato simile nell'intero patrimonio dell'accademia. Questo disegno, elaborato posizionando il punto di vista in uno degli spigoli interni del cortile inquadra dal basso la mole della cappella circolare in tutta la sua maestosità, ponendo in primo piano i monumenti sepolcrali e le colonne doriche disegnati in modo straordinario. Un disegno che deve aver rappresentato un esempio per i cultori che abbiano voluto eguagliare le capacità grafiche dell'artista inglese, al punto da risultarne gravemente danneggiato per l'uso frequente come modello per le esercitazioni.

Antonio Labalestra

Joseph Gandy was one of the most gifted artists of the British group who came to Rome in the late 18th century. His participation in the Clementino Competition at the Accademia di San Luca in 1795 is certainly one of the more interesting incidents in a Roman sojourn of about two years. Gandy in fact managed to get his talent recognized thanks to the backing of English artists in Rome, and to win a "special prize" by rebutting an unfounded accusation of plagiarism. A controversial affair that almost turned into a diplomatic incident, as reconstructed in detail in the essays by Gian Paolo Consoli and Susanna Pasquali in this volume. The project submitted to the Accademia, although it seems clearly designed to provide an evocative space for the accompanying perspective, clearly displays artistic qualities beyond those of the other competitors. For that reason, though denied first prize because of its disregard of the subject required by the rubric, the design was awarded a "separate" prize by the judges. The drawings, however, went beyond the requests of the competition, revealing, in line with the images in his Green Book, how little it was his intention merely to reproduce a likeness of the architecture of ancient monuments, rather than experimenting with their expressive potential in working out strikingly scenographic depictions. He entered four drawings for the design of a sepulchral chapel: three views in orthogonal projection – a plan, a prospect and a section – and a perspective. The building thus shown is a circular chapel supported by sixteen Corinthian columns along the internal walls and roofed by a dome clearly inspired by that of the Pantheon. The circular construction is set in the centre of a courtyard, also circular, resolved with paired Doric columns. The entire space is set, in its turn, inside a second square courtyard with four symmetrical porticoed entrances. The plan reveals some obvious frivolities, especially in the thicknesses given to walls, whereas the perspective is unique among the Accademia's possessions. This drawing, which takes as its point of view one of the inside corners of the courtyard, frames from below the bulk of the circular chapel in all its majesty, setting in the foreground the sepulchral monuments and the Doric columns drawn in extraordinary fashion. A drawing that must have represented a paradigm for enthusiasts vying to match the graphic skills of the English artist, to the point of its getting seriously damaged by frequent use as a visual aid.

Joseph Gandy, *Cappella sepolcrale in una piazza circolare*, 1795, prospetto (inv. 915), sezione (inv. 916), veduta prospettica (inv. 917).

Presenze britanniche a Roma

Cat. 10

Joshua Reynolds
Plympton 1723 – London 1792

Ritratto di Catherine Bishop, 1757
olio su tela, cm 127 x 101,6
iscrizione: in basso a destra
J. Reynolds
Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, inv. MR 45807
provenienza: donazione Bianca Leonardi De Feo, 2005

BIBLIOGRAFIA

Mannings 2000, vol. 1, p. 89 n. 177; Tittoni 2005, pp. 51-54; *Acquisti e doni* 2006, p. 75; Perini Folesani 2008, pp. 395-431; Allen 2014, pp. 47-55; Esposito 2014, pp. 76-107; Perini Folesani 2014, pp. 109-115

Joshua Reynolds iniziò la sua carriera artistica a Londra, nella bottega del pittore Thomas Hudson (1701-1779), che oltre ad avviarlo al genere ritrattistico lo introdusse nei più importanti circoli cittadini di collezionisti e intellettuali. Similmente alla folta schiera di artisti stranieri, anch'egli compì l'istituzionale viaggio in Italia, soggiornando a Roma tra il febbraio 1750 e la fine di agosto del 1752, dove studiò sia le opere dell'antichità che quelle dei grandi maestri del Rinascimento (Esposito 2014, pp. 76-107), come testimoniano i suoi numerosi taccuini redatti in quel periodo (Perini Folesani 2008, pp. 395-431). Gran parte dei ritratti dell'aristocrazia britannica, eseguiti dall'artista una volta tornato in patria, si ispirò a questo repertorio, come l'immagine della tredicenne Catherine Bishop, che riprende in parte l'iconografia della *Fanciulla con colomba*, scultura ammirata e studiata dal pittore nei Musei Capitolini (Tittoni 2005, pp. 51-54; Perini Folesani 2014, pp. 109-115). Reynolds ebbe modo di conoscere Sir Cecil Bishop e la moglie Anne Boscawen probabilmente attraverso il fratello di quest'ultima, il noto ammiraglio e politico inglese Edward Boscawen, che aveva raffigurato nel 1755. La coppia commissionò all'artista oltre il ritratto di Catherine, anche quello di altre due delle loro sei figlie, Anne e Charlotte, eseguiti rispettivamente nel 1757, nel 1756 e nel 1759. La ragazza – che posò per il pittore, come annotato in uno dei suoi *sitter books*, o registri delle sessioni di posa, per ben tre volte: il 14, il 17 e il 22 giugno (Mannings 2000, vol. 1, p. 89 n. 177; Allen 2014, pp. 52-53) – viene raffigurata in piedi, presso un basamento di pietra su cui è poggiato un cratere, probabile citazione classica del suo soggiorno romano, circondata da una folta vegetazione; sulla sinistra un ampio paesaggio agreste con in lontananza un profilo di monti; stesso schema iconografico utilizzato, un decennio più tardi, per il ritratto di Miss Price. Catherine Bishop indossa una semplice veste azzurra con un drappo serico rosa, cui sono abbinate le scarpette impreziosite da rosette blu e l'originale cuffietta. La sua testa, a differenza di quella della celebre statua ellenistica volta all'indietro verso il minaccioso serpente, si avvicina a quella della colomba che tiene in mano, simbolo di innocenza, stabilendo con questa un rapporto intimo e affettuoso, simile a quello che la lega al proprio cane che, accucciato ai suoi piedi, le rivolge uno sguardo amorevole. Il dipinto, venduto a Christie's nel 1901 da Sir H. Meysey-Thomp-

Joshua Reynolds, *Ritratto di Caterina Bishop*, 1757. Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi.

son, fu esposto per la prima volta nel 1913 alla Grosvenor Gallery di Londra, divenne in seguito proprietà di Lord Knaresborough e infine acquistato, nel 1954 a un'asta delle Parke-Bernet Galleries a New York, da Bianca Leonardi De Feo che lo donò al Museo di Roma nel 2005 (Minasi, Pirani, Raimondi 2006, p. 75), restituendo al pubblico un'opera nota alla letteratura critica, di cui però risultava sconosciuta l'ubicazione.

Angela Maria D'Amelio

Joshua Reynolds began his artistic career in London, in the workshop of the painter Thomas Hudson (1701-1779), who in addition to setting him in the direction of portraiture gave him entrée to the most important circles of collectors and intellectuals. Like the large flock of foreign artists he also made the institutional trip to Italy, staying in Rome from February 1750 to the end of August 1752, where he studied both the works of antiquity and those of the great Renaissance masters (Esposito 2014, pp. 76-107), as evinced by the numerous notebooks worked on during that period (Perini Folesani 2008, pp. 395-431). Most of the portraits of the British aristocracy painted on his return home was inspired by this repertoire, like the image of the thirteen-year-old Catherine Bishop, which partly reflects the iconography of the Fanciulla con colomba*, a sculpture admired and studied by the painter in the Capitoline Museums (Tittoni 2005, pp. 51-54, Perini Folesani 2014, pp. 109-115). Reynolds got to know Sir Cecil Bishop and his wife Anne Boscawen probably through her brother, the well-known British admiral and politician Edward Boscawen, whom he had painted in 1755. The couple commissioned the artist to make portraits not only Catherine, but also of two others of their six daughters, Anne and Charlotte, done respectively in 1757, in 1756 and in 1759. The girl – who posed for the painter, as noted in one of his sitter books or registers of the posing session, three times: on the 14th, 17th and 22nd June (Mannings 2000, volume 1, page 89 no. 177, Allen 2014, pp. 52-53) – is represented erect near a stone pedestal on which stands a crater, a probable classical reference to his sojourn in Rome, surrounded by thick vegetation; on the left there is a spreading rural landscape with, in the distance, the outline of mountains; the same iconographic scheme that was used, a decade later, for the portrait of Miss Price. Catherine Bishop wears a simple blue dress with a silk pink wrap, matching the shoes embellished with blue rosettes and the original bonnet. Her head, unlike that of the famous Hellenistic statue, which turns back towards the threatening snake, is close to that of the dove she holds in his hand, symbol of innocence, establishing an intimate and affectionate relationship with it, similar to that which binds her to the dog, crouching at her feet, which gives her a loving look. The painting, sold at Christie's in 1901 by Sir H. Meysey-Thompson, was exhibited for the first time in 1913 at the Grosvenor Gallery in London, later became the property of Lord Knaresborough and was finally purchased in 1954 at an auction of the Bernet Galleries in New York, by Bianca Leonardi De Feo who donated it to the Museo di Roma in 2005 (Minasi, Pirani, Raimondi 2006, p.75), restoring to the public a work known to the scholarly literature, but of unknown whereabouts.*

Cat. 11

Marco Benefial
Roma 1684 – Roma 1764

Ritratto di John Parker, 1761
olio su tela, cm 49 x 63,5
iscrizione: in alto *IOANNES PARCHER ANGLUS PICTOR A. 1761*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 481

BIBLIOGRAFIA

Clark 1966, p. 32, n. 6; Susinno 1974a, pp. 251-252; Incisa della Rocchetta 1979, cat. 169, p. 51; Rudolph 1983, cat. n. 79; Di Croce 2003, cat. I. 27, p. 128

Pittore e agente d'arte per conto di diversi nobili britannici, l'inglese John Parker (1710-1765) trascorse

Marco Benefial, *Ritratto di John Parker*, 1761.

oltre un ventennio a Roma, dal 1740 al 1762 circa. Entrò nello studio di Marco Benefial di cui divenne verosimilmente uno degli allievi prediletti, se ne volle realizzare persino il ritratto, genere peraltro poco frequentato da Benefial. Collaborò, nel 1743, con il maestro per i lavori nel Duomo di Città di Castello (Agresti 2007, pp. 125-126). Questo ritratto è stato attribuito per la prima volta a Benefial da A.M. Clark sulla base di raffronti stilistici (Clark 1966, p. 32, n. 6) e accolto successivamente dalla critica (Susinno 1974, pp. 251-252; Incisa della Rocchetta 1979, cat. 169, p. 51). La posa informale, di tre quarti, il realismo del volto dai lineamenti grossolani, riscattato però da uno sguardo penetrante e allusivo, il tono generale del dipinto, privo di quell'ufficialità tipica dei ritratti degli accademici di San Luca, rivelano una notevole familiarità tra ritrattista e modello. Nel 1761, data in cui, stando all'iscrizione, fu eseguito il quadro, Benefial era già stato allontanato (nel 1755) dall'Accademia di San Luca per via di contrasti con il corpo accademico in relazione a questioni attinenti la didattica (Barroero 2000, cat. I. 13, p. 29). Sembrerebbe pertanto di cogliere in questo ritratto, destinato proprio all'istituzione che lo aveva estromesso, una sfida alle convenzioni accademiche in nome di una più franca libertà espressiva anticlassicista. Appena un anno dopo l'allontanamento di Benefial dall'Accademia, il suo allievo ne otteneva, il 3 ottobre 1756, il titolo di accademico di merito, onorificenza che seguiva quella conferitagli nel 1754 dall'Accademia del Disegno di Firenze (Ingamells 1997, p. 739). Dal 1752 al 1755 Parker aveva assunto la direzione della neonata accademia d'arte riservata agli artisti britannici di stanza a Roma, la British Academy, finanziata, tra gli altri, da Lord Charlemont, di cui era l'agente. Quest'Accademia, di cui restano solo frammentarie notizie, aveva avuto però una breve esistenza, fino al 1755, per questioni economiche e organizzative, in particolare per una presunta cattiva gestione da parte dello stesso Parker, di cui ci resta anche la testimonianza di Giovan Battista Piranesi, suo acerrimo nemico: «la condotta del Signor Giovanni Parker, che se n'era arrogata la direzione, avendo fatto nascere delle dissensioni fra gli Accademici, e forse insieme altre ragioni a me incognite, diedero causa alla soppressione di questo stabilimento, che onorava ugualmente il Fondatore, che la nazione Inghilese» (Piranesi 1757, p. IV). Ma Piranesi aveva più di un conto in sospeso con Parker: lo aveva accusato di aver ostacolato, ritardandola, la pubblicazione delle sue *Antichità Romane* interferendo nella corrispondenza con Lord Charlemont, mancato finanziatore della monumentale impresa editoriale (Ingamells 1997, p. 739). Piranesi denunciò inoltre pubblicamente Parker dei comportamenti scorretti tenuti nel corso delle sue attività di agente per conto di Lord Charlemont, tra cui mancati pagamenti ad artisti cui il Lord aveva commissionato alcune opere (Piranesi 1757, p. IV). Sorprende quindi non poco la sua nomina ad accademico di San Luca, data l'ostilità che buona parte della comunità artistica romana nutriva nei suoi confronti. Senza più lavoro, denaro e amici tornò a Londra nel 1763 dove morì di lì a breve, nel 1765 (Ingamells 1997, p. 739). Unica opera romana di Parker è una pala d'altare del 1761 per la chiesa di San Gregorio al Celio, raffigurante i santi Benedetto, Silvia e San Gregorio Magno, dove è evidente la vicinanza stilistica a Benefial (Pedrocchi 1993, pp. 171-172); si trattava di una commissione di rilievo dal momento che si inseriva in un contesto ecclesiastico prestigioso cui avevano contribuito, pochi anni prima, artisti come Pompeo Batoni, Placido Costanzi e Francesco Mancini. Altre opere di soggetto storico sono note attraverso la sua corrispondenza, come pure è ben documentata la sua attività di agente per conto di Lord Charlemont, con interessanti acquisti di opere di Caravaggio e Honthorts (Ingamells 1997, p. 739), indice di un inedito interesse tra i collezionisti britannici per la pittura caravaggesca.

Pier Paolo Racioppi

Painter and art dealer acting for several British nobles, the Englishman John Parker (1710-1765) spent over twenty years in Rome, from around 1740 to 1762. He entered the studio of Marco Benefial of whom he probably became one of the favourite pupils since the latter decided to paint his portrait, a genre, moreover, into which Benefial seldom ventured. In 1743 he collaborated with his teacher on the works in the Cathedral of Città di Castello (Agresti 2007, pp. 125-126). This portrait was first attributed to Benefial by AM Clark on the basis of stylistic comparison (Clark 1966, pp. 32, No. 6) and subsequently accepted as such by scholars (Susinno 1974, pp. 251-252; Incisa della Rocchetta 1979, cat. 169, p. 51). The informal three-quarters pose, the realism of the coarse-featured face, redeemed by a penetrating and allusive look, the general tone of the painting, devoid of the stiffness typical of portraits by San Luca academicians, reveal a remarkable familiarity between portraitist and model. In 1761, the year in which, according to the inscription, the painting was executed, Benefial had already been ousted (in 1755) from the Accademia di San Luca because of conflicts with the academic body over issues related to teaching (Barroero 2000, cat. I. 13, p. 29). One thus seems to capture in this portrait, intended precisely for the institution that had expelled him, a challenge to academic conventions in the name of a more candid anti-classicist liberty of expression. Just one year after Benefial's expulsion from the Accademia, his student gained the title of academician of merit, on October 3, 1756, an honour that followed that conferred in 1754 by the Accademia del Disegno of Florence (Ingamells 1997, p. 739). From 1752 to 1755 Parker was director of the newly established British Academy of Arts for British artists based in Rome, financed, among others, by Lord Charlemont, for whom he was the agent. This academy, of which only fragmentary information remains, was in existence only until 1755, because of economic and organizational questions, in particular for the alleged mismanagement by Parker himself, of which we also have the testimony of Giovan Battista Piranesi, his bitter enemy: «the conduct of Signor Giovanni Parker, who had usurped the direction, having given rise to dissensions among the academicians, and perhaps together with other reasons unknown to me, gave cause for the suppression of this establishment, which equally honoured the Founder as the nation of England» (Piranesi 1757, p. 4). But Piranesi had more than one unsettled quarrel with Parker: he had accused him of hindering, by delaying, the publication of his Roman Antiquities by interfering in the correspondence with Lord Charlemont, lost as financier of the monumental publishing enterprise (Ingamells 1997, p. 739). Piranesi also publicly denounced Parker of misconduct in his activities as agent for Lord Charlemont,

including non-payment to artists from whom the nobleman had commissioned certain works (Piranesi 1757, page IV). His election as an academician of San Luca is thus rather surprising, given the rancour that a large part of the Roman artistic community felt towards him. No longer finding work, without money and friends, he returned to London in 1763 where he died shortly thereafter, in 1765 (Ingamells 1997, p. 739). The only Roman work by Parker is an altarpiece done in 1761 for the church of San Gregorio al Celio, depicting the Saints Benedict, Silvia and Gregory the Great, in which a stylistic closeness to Benefial is evident (Pedrocchi 1993, pp. 171-172). It was a significant commission since it belonged to a prestigious ecclesiastical context to which artists such as Pompeo Batoni, Placido Costanzi and Francesco Mancini had contributed a few years earlier. Other works on historical subjects are known from his correspondence, and his dealing as an agent for Lord Charlemont is well documented, with interesting acquisitions of works by Caravaggio and Honthorts (Ingamells 1997, page 739), indication of an unprecedented interest among British collectors for Caravaggesque painting.

Cat. 12

Angelica Kauffmann
Chur 1741 – Roma 1807

La Speranza, 1765
olio su tela, cm 61 x 48
iscrizione: in basso a destra
Angelica Kauffman / Pinx A° 1765
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 286

BIBLIOGRAFIA

Faldi 1974, p. 170; Baumgärtel 1990; Meyer 2000; Rosenthal 2006, p. 248-256; Natter 2007, p. 96

Dopo aver visitato Milano, Parma, Modena e Bologna, la pittrice svizzera nel gennaio del 1763 giunge a Roma per completare la sua formazione artistica attraverso lo studio dell'antico (Meyer 2000). Uno studio durato pochi anni, ma considerato indispensabile alla formazione di qualsiasi giovane volesse diventare buon pittore. In questo periodo la Kauffmann emergeva come una delle più raffinate ritrattiste dei tanti *grandtourists*, gentiluomini, artisti e attori inglesi che animarono il panorama culturale dell'Urbe nella seconda metà del secolo XVIII. Sono di questo periodo il *Ritratto di Jamineau* del Kunstbesitz der Landeshauptstadt di Bregenz e il *Ritratto di Winckelmann* del Kunsthaus di Zurigo, dove già sono presenti le straordinarie doti nella resa dei personaggi che a Londra faranno la fortuna dell'artista. Durante questo periodo Angelica frequentò i protagonisti della grande stagione antiquaria romana, guidata da Gavin Hamilton, Pompeo Batoni, Benjamin West, Anton Raphael Mengs, Johann Joachim Winckelmann e Giovan Battista Piranesi. Proprio quest'ultimo presenziò il 5 maggio 1765 la seduta per la nomina della ventiquattrenne Angelica tra gli accademici di merito dell'Accademia di San Luca. In quella che è considerata la *pièce de reception*, la giovane pittrice rappresenta *La Speranza* che riponendo fiducia nelle promesse di Cristo, si appoggia, con fare dolce e intimo, all'àncora dello Spirito Santo. È proprio in questi termini che il dono di ingresso della Kauffmann rivoluziona un'iconografia millenaria con la quale a Roma si era abituati a rappresentare una delle tre Virtù Teologali. Fu tale Virtù, per la giovane nata nel freddo paesino svizzero, ad averla guidata sino all'ingresso nella prestigiosa Accademia di San Luca, tanto da aver fatto erroneamente supporre che le fattezze della personificazione raffigurata corrispondessero a un'idealizzazione del proprio volto. E tantomeno non può stupire il successo del quadro, richiesto sin dal suo primissimo ingresso in

Angelica Kauffmann, *La Speranza*, 1765.

Accademia per esser riprodotto in numerose miniature e stampe; una peraltro realizzata dall'artista stessa. Un dipinto che più che allegorico è sentimentale, e tende a trasmettere i moti dell'animo, quella particolare sensibilità che ritroviamo nella *Clarissa* di Richardson o ne *La nuova Eloisa* di Rousseau, pubblicato proprio in quegli anni (1761). Che si tratti di un'altra straordinaria immedesimazione della giovane pittrice nelle vesti di un'allegoria, è un'ipotesi inoltre recentemente avvalorata dalla felice ricostruzione da parte di Angela Rosenthal delle tante *Image of Angelica* e non sorprende ritrovare il quadro esposto ancora negli anni Sessanta dell'Ottocento, all'interno del Salone Nuovo della sede accademica di via Bonella, vicino ai capolavori di Carlo Maratti e Benedetto Luti. Sorte ha voluto che alla fine dello stesso secolo il dono di Angelica all'Accademia venisse affiancato alle opere di Guido Reni, forse l'artista che più di ogni altro è stato osservato, studiato e copiato dalla Kauffmann durante il soggiorno in Italia. Proprio come a Guido Reni, anche alla Kauffmann veniva rimproverata una sorta di incapacità nella resa della "storia" dei personaggi, lasciandola legata al ruolo di brava ritrattista. Un giudizio giustificato dall'interdizione per le donne a prendere parte alle classi del Nudo, per ragioni di convenienza, e che ha portato a considerare la pittura di storia genere prettamente maschile. Con fatica la Kauffmann ha dovuto lottare tutta la vita contro tale pregiudizio, e solo la sua vicinanza a Reynolds dal 1767 durante il periodo londinese, le ha permesso di studiare ed esercitarsi sulla pittura di storia. Proprio la nascita della Royal Academy nel 1768, di cui la Kauffmann è fra i membri fondatori, rappresenta l'apice del suo successo in quanto, assieme ad altri fondatori come Chambers, Carlini, Cipriani, Reynolds, Catton e West, fu chiamata a decorare la nuova sede della Royal Academy a Somerset House, inaugurata nell'aprile del 1780. All'interno di questa realizzò, per il soffitto della *Lecture Room*, gli ovali con le allegorie del *Disegno, Colore, Invenzione* e *Composizione*. Poste in alto, le raffinate figure femminili, ispiravano e guidavano i giovani studenti durante tutto il loro percorso accademico.rosimilmente uno degli allievi prediletti, se ne volle realizzare persino il ritratto, genere peraltro poco frequentato da Benefial. Collaborò, nel 1743, con il maestro per i lavori nel Duomo di Città di Castello (Agresti 2007, pp. 125-126). Questo ritratto è stato attribuito per la prima volta a Benefial da A.M. Clark sulla base di raffronti stilistici (Clark 1966, p. 32, n. 6) e accolto successivamente dalla critica (Susinno 1974, pp. 251-252; Incisa della Rocchetta 1979, cat. 169, p. 51). La posa informale, di tre quarti, il realismo del volto dai lineamenti grossolani, riscattato però da uno sguardo penetrante e allusivo, il tono generale del dipinto, privo di quell'ufficialità tipica dei ritratti degli accademici di San Luca, rivelano una notevole familiarità tra ritrattista e modello. Nel 1761, data in cui, stando all'iscrizione, fu eseguito il quadro, Benefial era già stato allontanato (nel 1755) dall'Accademia di San Luca per via di contrasti con il corpo accademico in relazione a questioni attinenti la didattica (Barroero 2000, cat. I. 13, p. 29). Sembrerebbe pertanto di cogliere in questo ritratto, destinato proprio all'istituzione che lo aveva estromesso, una sfida alle convenzioni accademiche.

Fabrizio Carinci

After visiting Milan, Parma, Modena and Bologna, the Swiss painter arrived in Rome in January 1763 to complete her artistic training through the study of antiquity (Meyer 2000). A study that lasted few years but was considered indispensable for the training of any young talent who wanted to become a good painter. During this period Kauffmann emerged as one of the most refined portraitists of the many grand tourists, gentlemen, artists and British actors who animated the cultural panorama of the city in the second half of the 18th century. The Portrait of Jamineau *in the Kunstbesitz der Landeshauptstadt in Bregenz and the Portrait of Winckelmann in the Kunsthaus in Zurich date from this period, in which the extraordinary ability in the rendering of character which was to make the artist's fortune in London, was already present. During this time Angelica frequented the leading figures in the great period in Rome of fervid interest in the classical past: Gavin Hamilton, Pompeo Batoni, Benjamin West, Anton Raphael Mengs, Johann Joachim Winckelmann and Giovan Battista Piranesi. It was the latter who presided on May 5, 1765 at the session for the nomination of the twenty-four year old Angelica as an Academician of Merit of the Accademia di San Luca. In what is considered her pièce de reception, the young painter represents the Allegoria della Speranza who, trusting in the promises of Christ, leans, with a sweet and inward expression, against the anchor of the Holy Spirit. It is precisely in these terms that Kauffmann's presentation piece revolutionised the iconography whereby one of the three Theological Virtues had been represented in Rome for a thousand years. It was this Virtue, for the young woman born in a cold Swiss village, which has led to her entry into the highly reputed Accademia di San Luca, and it should not surprise that the depicted features of the personification are an idealisation of her own face. And above all it can be no surprise that the painting was a great success, in demand from its first entry into the Accademia in numerous reproduction in miniatures and prints, one made by the artist herself. Rather than allegorical the painting is sentimental, and tends to convey the perturbation of a soul, that particular sensitivity we find in Richardson's Clarissa or in Rousseau's La nouvelle Héloïse, published in those same years (1761). That the allegory is matter of extraordinary empathy on the part of the young painter was confirmed by the successful reconstruction by Angela Rosenthal of the many Images of Angelica and it is no surprise to find that the painting was exhibited again in the 1960s in the Accademia's Salone Nuovo in Via Bonella next to masterpieces by Carlo Maratti and Benedetto Luti. Fate required that at the end of last century Angelica's gift to the Academy would be hung side by side with the works of Guido Reni, perhaps the artist more than any other observed, studied and copied by Kauffmann during her stay in Italy. Just like Guido Reni, Kauffmann was reproached for a sort of incapacity in rendering the "history" of the characters, restraining her to the role of good portraitist. A judgment justified by the interdiction, for reasons of propriety, on women taking life classes, and which had led to history painting being considered a genre typically male. Kauffmann had to strive all*

her life against this prejudice, and only her closeness to Reynolds from 1767 during the London period enabled her to study and practice history painting. The institution of the Royal Academy, of which Kauffmann was one of the founder members, was the pinnacle of her success for, together with such other founders as Chambers, Carlini, Cipriani, Reynolds, Catton and West, she was invited to decorate the new home of the Royal Academy at Somerset House, inaugurated in April 1780. There, for the ceiling of the Lecture Room, she painted the ovals with the allegories of Design, Colour, Invention *and* Composition. *Set up high, the refined female figures inspired and guided young students throughout their academic career.*

Cat. 13

Anton von Maron
Wien 1731 – Roma 1808

Ritratto di James Byres, c. 1768
olio su tela, cm 65 x 50
iscrizione: in basso *GIACOMO BYRES SCOZZESE ARCHITETTO / FATTO ACCADEMICO DI S. LUCA NELL'ANNO MDCCLXVIII*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 445

BIBLIOGRAFIA

Weingartner 1961-1962, pp. 239-240; Susinno 1974a, p. 268; Incisa della Rocchetta 1979, pp. 59-60; Coen 2000a, cat. I. 21, p. 34; Schmittmann 2013, pp. 109-111

Anton von Maron, *Ritratto di James Byres*, c. 1768.

Lo scozzese James Byres (1734-1817), figlio del cattolico giacobita Patrick Byres of Tonley, giunse a Roma nel 1758 per formarsi come pittore. Frequentò per alcuni anni lo studio di Anton Raphael Mengs, dove conobbe Anton von Maron, ma il maestro, visti gli esiti poco soddisfacenti delle prime prove del giovane aspirante pittore di storia, gli suggerì di dedicarsi piuttosto alla miniatura e alla pittura a smalto. Byres decise allora di studiare architettura e partecipò anche al Concorso Clementino indetto dall'Accademia di San Luca per il 1762, in occasione del quale vinse il terzo premio per la prima classe di concorso. In seguito, con il crescente espandersi della pratica del Grand Tour, preferì concentrarsi sugli studi antiquari per intraprendere una brillante e redditizia carriera di cicerone, di agente d'arte e di antichità per nobili britannici. L'attività di cicerone di Byres era impostata su precisi criteri didattici, come un vero e proprio corso di storia dell'arte, della durata di circa sei settimane: le lezioni si tenevano *on site*, secondo un fitto programma di visite a siti archeologici, musei, quadrerie e palazzi. Tra i suoi allievi più illustri figura anche lo storico Edward Gibbon che lo definì «a scotch antiquary of experience and taste» (Bignamini-Hornsby 2010, p. 246). Dotato di grandi abilità comunicative e mercantili, Byres era solito inserire all'interno del suo programma di escursioni anche una visita alla propria abitazione, presso piazza di Spagna, all'interno della quale si trovava una galleria di quadri di antichi maestri, un vero e proprio museo privato dove si potevano fare acquisti di opere d'arte e di antichità e negoziare commissioni. Negli altri ambienti dell'elegante abitazione erano esposte stampe, calchi in gesso e opere di

artisti contemporanei (Coen 2010, p. 306). Per le mani di Byres passarono dipinti di grande valore, come l'*Assunzione della Vergine* di Poussin (ora a Washington, National Gallery), posseduta dal conte Niccolò Soderini e venduta a Lord Exeter, o la serie dei *Sette Sacramenti* sempre di Poussin di proprietà della famiglia Boccapaduli e venduta a Charles Manners, quarto Duca di Rutland. Diversamente da Thomas Jenkins, fu molto meno attivo nel commercio di antichità, come pure non risulta che avesse mai richiesto licenze per effettuare scavi archeologici a Roma o nel Lazio (Bignamini-Hornsby 2010 p. 247). Nel settore delle antichità assicurò comunque a Lord Hamilton, nel 1780, un acquisto sensazionale: il celebre *Vaso Portland* proveniente dalla collezione di Donna Cornelia Barberini Colonna e oggi al British Museum di Londra. Fu anche mercante di opere di artisti contemporanei come Mengs, Angelica Kauffmann, lo stesso von Maron, come pure di pittori danesi e polacchi. Molto stretto fu inoltre il suo legame con Pompeo Batoni di cui fu agente per conto di nobili britannici nonché uno dei suoi esecutori testamentari, nel 1787 (Coen 2000, cat. I. 21). Il 20 novembre 1768 l'Accademia di San Luca gli conferì il titolo di accademico di merito nella classe di architettura, su proposta del principe Andrea Bergondi e nel corso degli anni Settanta risulta essere una presenza attiva nella vita dell'Istituzione, prendendo parte sia alle congregazioni accademiche sia alle procedure per i concorsi di architettura (Coen 2000, cat. I. 21). Come architetto eseguì vari progetti per importanti committenti britannici, ma solo pochi di essi furono realizzati: tra questi il monumento a Sir James Macdonald (1768) nella chiesa di Sleat, isola di Skye, in Scozia, e alcuni caminetti (Ingamells 1997, p. 169). Per questo ritratto, eseguito dal pittore austriaco von Maron, principe dell'Accademia di San Luca dal 1784 al 1786, sono state proposte diverse datazioni: fine degli anni Settanta del Settecento (Weingartner 1961-1962, pp. 239-240) e ultimo decennio del secolo (Susinno 1974, p. 268), quest'ultima accolta dalla critica più recente (Coen 2000, cat. I. 21; Cesareo 2014, p. 90-92; Schmittmann 2013, pp. 109-111).

Pier Paolo Racioppi

The Scotsman James Byres (1734-1817), son of the Jacobite Catholic Patrick Byres of Tonley, arrived in Rome in 1758 to train as painter. He attended the studio of Anton Raphael Mengs for a few years, where he met Anton von Maron, but, given the unsatisfactory results of the first endeavours of the aspiring young history painter, Mengs suggested that he devote himself to illumination and enamel painting. Byres then decided to study architecture and also participated in the Clementino Competition held by the Accademia di San Luca in 1762, in which he won third prize in the first competition class. Afterwards, with the growing expansion of the practice of the Grand Tour, he decided to focus on antiquarian studies so as to embark on what was to become a brilliant and lucrative career as guide and art and antiquities dealer for the British nobility. Byres's activity as guise was based on precise didactic criteria, such as a true course in art history, lasting about six weeks: lessons were held on site, in a dense program of visits to archaeological sites, museums, galleries and palaces. Among his most distinguished students was the historian Edward Gibbon, who called him «a Scotch antiquarian of experience and taste» (Bignamini-Hornsby 2010, p. 224). Gifted with great communicative and mercantile skills, Byres used to include in his excursion program a visit to his own home, in Piazza di Spagna, which housed a gallery of old-master paintings, a true private museum where one could buy works of art and antiquities and negotiate commissions. In the other rooms of the elegant house prints, plaster casts and works by contemporary artists were on display (Coen 2010, p306). Paintings of great value, such as the Assumption of the Virgin *by Poussin (now in Washington, National Gallery), owned by Count Niccolò Soderini and sold to Lord Exeter, or the series of the* Seven Sacraments *again by Poussin, owned by the Boccapaduli family and sold to Charles Manners, 4th Duke of Rutland, passed through the hands of Byres.Unlike Thomas Jenkins, he was much less active in the antiquities trade, as it does not appear that he ever applied for a permit to carry out archaeological excavations in Rome or Latium (Bignamini-Hornsby 2010, p. 224). In the field of antiquities, however, he ensured a sensational purchase to Lord Hamilton in 1780: the famous* Portland Vase *from the collection of Donna Cornelia Barberini Colonna and today in the British Museum in London. He also dealt in works by contemporary artists such as Mengs, Angelica Kauffmann, von Maron himself, as well as Danish and Polish painters. His relationship with Pompeo Batoni, whose agent he was on behalf of British nobles, and one of his testamentary executors, was also very close in 1787 (Coen 2000, cat.1.21). On November 20, 1768, the Accademia di San Luca awarded him the title of academician of merit in the architecture class, on the proposal of Prince Andrea Bergondi, and during the 1770s he was an active presence in the life of the institution, taking part both in assemblies of the Accademia and in the procedures for architectural competitions (Coen 2000, cat.121). As architect he designed several projects for important British clients, but only a few of them were built: among them the monument to Sir James Macdonald (1768) in the church of Sleat, Isle of Skye, Scotland, and some fireplaces (Ingamells 1997, p. 149). Various dates have been proposed for this portrait, done by the Austrian painter von Maron, Prince [director] of the Accademia di San Luca from 1784 to 1786: the late 1770s (Weingartner 1961-1962, pp. 239-240) and the last decade of the century (Susinno 1974, p. 268), the latter accepted by the most recent scholarship (Coen 2000, cat.121, Cesareo 2014, pp. 90-92, Schmittmann 2013, pp. 109-111).*

Cat. 14

Pompeo Batoni
Lucca 1708 – Roma 1787

Ritratto di Henry Peirce a Roma,
1774-1775
olio su tela, cm 249 x 175
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 2524

BIBLIOGRAFIA

Clark, Bowron 1985, p. 329, n. 367; Ingamells 1997, p. 750; Bowron 2005-2006, p. 190; Bowron 2008, pp. 282-283; Rolfi Ožvald 2010, pp. 457-458, n. VII.7

Pompeo Batoni fu uno dei pittori maggiormente richiesti dai viaggiatori britannici per eternare il ricordo del periodo trascorso in Italia, durante il quale i giovani aristocratici ultimavano la propria educazione culturale, in vista di una futura e brillante carriera nella classe dirigente del proprio paese. Peirce, membro di una famiglia di proprietari terrieri dello Yorkshire e di una famosa scuderia di cavalli da corsa, giunse a Roma alla fine del 1774 e vi restò alcuni mesi, compiendo, come consigliato dalle sempre più numerose guide di viaggio, una tappa nello studio dell'ormai rinomato Batoni. Infatti la commissione di un ritratto dipinto dal maestro lucchese veniva caldeggiata per l'alta qualità della sua pittura – paragonabile a quella degli artisti britannici che in questo genere all'epoca avevano raggiunto il primato europeo – e per la spesa vantaggiosa rispetto ai colleghi d'oltre Manica. Il protagonista, poco più che ventenne, viene presentato a figura intera e con atteggiamento informale si appoggia alla balaustra della scalinata alle sue spalle, mentre l'immancabile cane gli esprime la sua fedeltà. L'apparecchiatura di famosi pezzi antichi che lo circonda risponde a uno schema ben collaudato, che Batoni ha usato reiteratamente nei diversi ritratti di "milordi" viaggiatori di quegli anni, in particolare il *Ritratto di John Chetwynd Talbot* (1772, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) e il *Ritratto di John Staples* (1772, Roma, Museo di Roma). Si trattava di materiali di studio che ogni volta venivano combinati secondo i gusti e i riferimenti simbolici richiesti dai committenti. In questo caso la presenza sulla destra dell'*Ares Ludovisi* – celebrata da Winckelmann come la «più bella statua» di questo «eroe giovane d'indole calmata ed umana» (Winckelmann 1973, p. 151) – sembra richiamare la giovane età di Peirce. A questa scultura si aggiungono sulla sinistra un *pastiche* del *Vaso Borghese*, con l'aggiunta di manici e coperchio, e il frammento con grifone, secondo Barroero, proveniente probabilmente dal Tempio

Pompeo Batoni, *Ritratto di Henry Peirce a Roma*, 1774-1775. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.

di Antonino e Faustina (Barroero 2008, p. 56). Il candore delle antichità viene ulteriormente esaltato dai ricchi abiti setosi color ghiaccio del giovane, che al rientro in patria avrebbe sostituito il padre nel seggio in parlamento e nel 1776 sarebbe entrato nell'esclusiva Society of Dilettanti. Il rapporto di Batoni con la clientela britannica risaliva agli anni Trenta del XVIII secolo, quando era stato coinvolto da Richard Topham nella campagna di disegni delle statue antiche presenti nelle collezioni romane per il suo museo cartaceo, oggi all'Eton College. Dopo due secoli di permanenza nella raccolta Peirce, il quadro è stato venduto nel 1952 a un avvocato romano che lo ha riportato a Roma, dove nel 1970 è stato acquisito dalla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. Meyer poneva giustamente l'attenzione sulle frequentazioni di grande levatura culturale intrattenute da Angelica Kauffmann nel suo primo soggiorno romano (1763-1766).

Carolina Brook

Pompeo Batoni was one of the painters most sought-after by British travellers wanting to perpetuate the memory of their period in Italy, spent as young aristocrats completing their cultural education, as prelude to a brilliant future career among the ruling class of their own country. Peirce, from a family of Yorkshire landowners with a famous racing stable, arrived in Rome at the end of 1774 and stayed for a few months, passing, as advised by the ever growing number of travel guides, through the studio of the by then renowned Batoni. In fact the commissioning of a portrait from the Lucca master was advocated because of the high quality of his painting – comparable to that of British artists who at the time had achieved European primacy in this genre – and because the price would be less than that asked by his cross-Channel colleagues. The sitter, in his early twenties, is presented full-length and in an informal pose as he leans against the balustrade of the stairway behind him, while the inevitable dog expresses its loyalty. The props surrounding him, famous ancient pieces, belong to a well-proven pattern that Batoni repeatedly used in various portraits of the travelling "milordi" of those years, in particular the Portrait of John Chetwynd Talbot *(1772, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) and the* Ritratto di John Staples *(1772, Rome, Museo di Roma). They were studio materials that were recombined each time according to the tastes and symbolic indications requested by the sitter. In this case the presence on the right of the* Ares Ludovisi *– celebrated by Winckelmann as the «most beautiful statue» of this «young hero of a calm and humane temper» (Winckelmann 1973, p. 151) – seems to reflect Peirce's youth. In addition to this sculpture on the left there is a pastiche of the Borghese Vase, with added handles and lid, and the fragment with griffin, according to Barroero, probably comes from the Temple of Antoninus and Faustina (Barroero 2008, p. 56). The splendour of the classical pieces is further enhanced by the rich silky ice-coloured garments of the young man, who on his return home was to take his father's seat in Parliament and in 1776 join the exclusive Society of Dilettanti. Batoni's relationship with British patrons dated back to the 1730s, when he was engaged by Richard Topham in the enterprise of drawing ancient statues in Rome collections for his paper museum, now at Eton College. After two centuries in the Peirce collection, the painting was sold in 1952 to a Roman lawyer who brought it back to Rome, where in 1970 it was acquired by the Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.*

Cat. 15

John Parker
attivo dal 1762 al 1776

Paesaggio, c. 1775
olio su tela, cm 76,5 x 63,5
iscrizione: sulla tela da rifodero
Angelo Parcher / pittore inglese /1775
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 356

BIBLIOGRAFIA

Susinno 1974a, pp. 196-197

Talvolta confuso con l'omonimo, più anziano pittore di storia allievo di Marco Benefial (Cat. 8), John Parker fu attivo a Roma tra il 1772 e il 1775. Le poche notizie sull'artista sono state raccolte da J. Ingamells cui si rimanda per i seguenti dati biografici (Ingamells 1997, p. 739). Parker frequentò l'Accademia londinese del Duca di Richmond, celebre per la collezione di gessi tratti da statue antiche, in cui i giovani artisti, sotto la supervisione dello scultore Joseph Wilton, potevano esercitarsi nella copia dall'Antico. Studiò inoltre con i cosiddetti "Smith Brothers of Chichester", William, John e George, tre fratelli pittori dei quali George, paesaggista, è il più noto. Nel corso degli anni Sessanta Parker figura tra gli artisti che esposero presso la Free Society of Artists di Londra, istituita nel 1762 – precedentemente alla fondazione della Royal Academy of Arts – con lo scopo di allestire mostre annuali di artisti britannici contemporanei. Espose inoltre, nei primi anni Settanta, presso la Royal Academy. Nel 1772 si trasferì con la moglie a Roma, lo stesso anno in cui venne eletto accademico presso l'Accademia del Disegno di Firenze. Tra il 1772 e il 1773 inviò da Roma otto dipinti di paesaggio e un quadro di storia alla Free Society of Artists. Non è noto come questo dipinto sia entrato a far parte della collezione dell'Accademia di San Luca. L'opera, che presenta un paesaggio boschivo con un torrente, forse identificabile con il fiu-

micello Cremera sotto Vejo, mostra una sensibilità già romantica per il suo naturalismo che sembra anticipare con la sua immediatezza gli studi a olio di John Constable (Susinno 1974a, p. 196). È probabile che Parker fosse pervenuto a questi esiti attraverso la conoscenza delle opere di Thomas Gainsborough e soprattutto a contatto con i fratelli Smith di Chichester, i cui paesaggi mostrano un tentativo di sintesi tra resa realistica del dato naturale e idealizzazione classicista di matrice lorrainiana (Smith 1986). La gamma dei colori è qui ristretta ai toni del bruno, ad eccezione dello squarcio di cielo in alto a destra, con un'atmosfera per certi versi prossima a quella tenebrosa di alcuni paesaggi di Salvator Rosa, pittore che riscosse una grande fortuna nell'Inghilterra del Settecento. Il paesaggio di Parker però non fa da sfondo ad alcuna narrazione storica, fantastica o di vita quotidiana: aderendo alla spontaneità e alla irregolarità di una natura non addomesticata, l'opera è una precoce espressione di tematiche proprie della poetica del Pittoresco, che di lì a poco avrebbero trovato in Inghilterra una compiuta teorizzazione negli scritti di Uvedale Price, William Gilpin e Richard Payne Knight.

Pier Paolo Racioppi

Sometimes confused with the namesake, the older painter of history, a pupil of Marco Benefial (Cat. 8), John Parker was active in Rome between 1772 and 1775. What little is known about the artist was collected by J. Ingamells to whom reference is made for the following biographical data (Ingamells 1997, p. 739). Parker attended the London Academy of the Duke of Richmond, famous for its the collection of casts taken from ancient statues, where young artists, under the supervision of the sculptor Joseph Wilton, could practice drawing from the Antique. He also studied with the "Smith Brothers of Chichester", as they are known. William, John and George, three painter brothers of whom George, the landscape painter, is the best reputed. During the 1760s Parker was among the artists who exhibited at the Free Society of Artists in London, established in 1762 – prior to the foundation of the Royal Academy of Arts – with the aim of establishing annual exhibitions of contemporary British artists. Moreover, he exhibited at the Royal Academy in the early 1770s. He moved with his wife to Rome in 1772, the same year in which he was elected academician at the Accademia del Disegno of Florence. Between 1772 and 1773 he sent from Rome eight landscape paintings and a history painting to the Free Society of Artists. It is not known how this painting became part of the Accademia di San Luca collection. The work, which presents a wooded landscape with a stream, perhaps a view of the river Cremera below Vejo, shows in its naturalism an already romantic sensibility that seems in its immediacy to anticipate the oil studies of John Constable (Susinno 1974a, p. 196). It is likely that Parker had learned from the works of Thomas Gainsborough and above all from contact with the Smith brothers of Chichester, whose landscapes show an attempt to synthesise a realistic rendering of natural data and a classicist idealization in the mould of Claude Lorraine (Smith 1986). The palette is limited to tones of brown, with the exception of the glimpse of sky in the upper right-hand corner, and the mood is akin to the gloomy one of various landscapes by Salvator Rosa, a painter who had great good fortune in 18th-century England. Parker's landscape, however, is not a background to some genre scene or historical or imaginary episode: adhering to the spontaneity and irregularity of an untamed nature, the work is a precocious expression of themes typical of the poetics of the Picturesque, which were shortly to find in England a worked-out theory in the writings of Uvedale Price, William Gilpin and Richard Payne Knight.

John Parker, *Paesaggio*, c. 1775.

Cat. 16

Joseph Nollekens
London 1737 – London 1823

Busto di Giovan Battista Piranesi,
c. 1765-1770
marmo, cm 60 x 30 x 23
iscrizione: alla base
CAVALIERE G. B. PIRANESI / ARCHITETTO
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 73

BIBLIOGRAFIA

Bianconi 1779, p. 284; Smith 1828, p. 74; Wilton-Ely 1976, pp. 591-195; Kenworthy Brown 2000, p. 271; Cipriani 2005, p. 167; Barroero 2011; Barroero 2019, p. 20

Scolpito per essere donato all'Accademia di San Luca, della quale Piranesi era membro dal 1761, il busto fu probabilmente commissionato a Nollekens direttamente dal celebre incisore e architetto. Joseph Nollekens, ritrattista abilissimo, giunge a Roma nel 1763, ottenendo quello stesso anno un premio dalla Scuola del Nudo in Campidoglio. In città fino al 1770, nel 1768 partecipa al primo Concorso Balestra. Attivo nel campo dei restauri, come in quello del traffico di oggetti antichi, Nollekens compare in una lista di venditori e restauratori di antichità stilata per Giannangelo Braschi e connessa alle acquisizioni per il nascente Museo Pio Clementino, assieme a Piranesi, Thomas Jenkins, Bartolomeo Cavaceppi e Giuseppe Angelini (Wilton-Ely, p. 594). Proprio ad Angelini, autore della statua di Piranesi a figura intera posta sulla tomba dell'artista in Santa Maria del Priorato, il ritratto dell'Accademia di San Luca fu per molto tempo attribuito. Angelini, che dal 1772 sarà collaboratore per alcuni anni di Nollekens a Londra, come lui aveva lavorato sia per Cavaceppi che per Piranesi (Kenworthy Brown; Wilton-Ely, p. 593). L'autore del busto è stato individuato in Joseph Nollekens solo nel 1796, da John Wilton-Ely in un articolo su "The Burlington Magazine". L'attribuzione del ritratto allo scultore inglese si basa su due fonti: il manoscritto della biografia postuma di Piranesi redatta nel 1799 dal francese Jacques-Guillaume Legrand (Bibliothèque Nationale de France: NAF 5968) e l'opera in due volumi del 1828, *Nollekens and his times*, dell'incisore inglese John Thomas Smith, figlio di un'assistente di Nollekens e anch'egli impiegato per un breve periodo nel suo studio londinese di Mortimer Street. Nonostante all'epoca, immediatamente dopo la morte di Piranesi, il busto di Nollekens venne stroncato da Lodovi-

Joseph Nollekens, *Busto di Giovan Battista Piranesi*, c. 1765-1770.

co Bianconi in quanto ritenuto non somigliante, questo costituisce da sempre una delle più famose immagini dell'architetto, assieme al ritratto su tela di Carlo Labruzzi (oggi al Museo di Roma) e al marmo di Angelini. Contrariamente al dipinto di Labruzzi, la scultura di Nollekens esclude qualunque tipo di riferimento al mestiere manuale di incisore. Inoltre, l'iscrizione sul piedistallo identifica l'effigiato soltanto in qualità di architetto. Ritratto "all'antica", in una modalità che riscuoterà sempre più successo nei due decenni successivi, Piranesi è presentato essenzialmente come artista "intellettuale" (si ricordi il suo esser stato membro dell'accademia dell'Arcadia, accolto nel 1743, col nome pastorale di Salcindio Tiseio). La stilizzazione dei capelli nel ritratto, rimando esplicito alla scultura di età sillana (Barroero), marca una differenza con le capigliature, solitamente condotte in senso più realistico, di molte teste scolpite da Nollekens. Tipica dello scultore inglese è invece la resa psicologica ottenuta tramite l'aggrottarsi della fronte unita al volgere dello sguardo. Recentemente è stato notato che in alcuni punti la superficie del marmo non risulta trattata alla maniera di nessun'altra delle opere di Nollekens, si è allora ipotizzato che quest'ultimo abbia realizzato di sua mano soltanto il modello in argilla, lasciando l'esecuzione finale ad altri (Kenworthy Brown).

Tiziano Casola

Sculpted to be donated to the Accademia di San Luca, of which Piranesi had been a member since 1761, the bust was probably commissioned from Nollekens directly by the famous engraver and architect. Joseph Nollekens, a skilled portraitist, arrived in Rome in 1763, that same year winning a prize from the Scuola del Nudo in Campidoglio*. In the city until 1770, in 1768 he took part in the first Concorso Balestra. Active in the field of restoration, as in dealing in ancient objects, Nollekens appears in a list of antique dealers and restorers drawn up for Giannangelo Braschi and linked to the acquisitions for the nascent Museo Pio Clementino, together with Piranesi, Thomas Jenkins, Bartolomeo Cavaceppi and Giuseppe Angelini (Wilton-Ely, p. 594). For a long time the Accademia di San Luca portrait was attributed to Angelini, creator of the full-figure statue of Piranesi set on the artist tomb's in Santa Maria del Priorato. Angelini, who from 1772 was to collaborate for some years with Nollekens in London, as he had worked for both Cavaceppi and Piranesi (Kenworthy Brown; Wilton-Ely, p. 593). The sculptor of the bust was identified as Joseph Nollekens only in 1996, by John Wilton-Ely in an article in "The Burlington Magazine". The attribution of the portrait to the English sculptor is based on two sources: the manuscript of the posthumous biography of Piranesi written in 1799 by the Frenchman Jacques-Guillaume Legrand (Bibliothèque Nationale de France: NAF 5968) and the two-volume 1828* Nollekens and his times *by the English engraver John Thomas Smith, son of one of Nollekens' assistants, also employed for a short time in his London studio on Mortimer Street. Although at the time, immediately after the death of Piranesi, the bust of Nollekens was dismissed by Lodovico Bianconi for its lack of likeness, it has always been one of the most famous effigies of the architect, along with the portrait on canvas by Carlo Labruzzi (today in the Museo di Roma) and Angelini's statue. Unlike Labruzzi's painting, the Nollekens sculpture makes no reference to the manual craft of engraving. Furthermore, the inscription on the pedestal speaks only of architecture. Portrayed "all'antica", in a fashion that was to be increasingly successful in the following two decades, Piranesi is presented essentially as an "intellectual" artist (one should not forget that he was a member of the Accademia dell'Arcadia, enlisted in 1743 under the Arcadian name of Salcindio Tiseio). The stylization of the hair in the portrait, explicitly referring to the sculpture of the age of Sulla (Barroero), differs from the hairstyles, usually done in a more realistic manner, of many heads carved by Nollekens. Typical of the English sculptor, on the other hand, is the psychological rendering achieved by the frowning forehead and the turn of the eye. It has been recently remarked that at various points the surface of the marble has been handled in a manner different than any other of Nollekens works, leading to the conjecture that the latter made only the clay model himself, leaving the final execution to others (Kenworthy Brown).*

Cat. 17

Thomas Jones
Cefnllys, Radnorshire 1742 – Pencerrig, Radnorshire 1803

Le Mura Vaticane, post 1782

olio su carta, mm 285 x 400

iscrizione: al centro, a pennello sulla scarpata delle mura *WALLS OF ROME T. JONES/ N. XVII T.*

Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, inv. MR 8812

provenienza: donazione Eugenio di Castro, 1960

BIBLIOGRAFIA

Jones 1946-1948, pp. 67 ss.; de Seta 2001, pp. 83-105; Ottani Cavina 2003, pp. 83, 117; *Thomas Jones* 2003, p. 179, n. 69; Curzi 2014, pp. 88-98, p. 270 cat. 77

Thomas Jones, dopo un primo periodo in cui aderì allo stile del suo maestro Richard Wilson (1714-1782), improntato a un tranquillo paesaggismo d'atelier, abbandonò gradualmente le convenzioni della pittura classica di questo genere, privilegiando l'osservazione diretta, che lo portò a realizzare, per proprio piacere, piccoli schizzi con la tecnica dell'olio su carta. Nel settembre del 1776 Jones partì finalmente per il suo viaggio in Italia, esperienza ormai fondamentale per ogni artista che intraprendeva il Grand Tour, pratica divenuta in questo secolo un'istituzione e della quale interpreti e protagonisti per eccellenza furono proprio gli anglosassoni. Le opere eseguite durante la lunga permanenza, di ben sette anni, nella Penisola, prima a Roma e poi a Napoli, si distaccarono definitivamente dall'esempio del maestro, soprattutto negli acquerelli dove utilizzò una particolare gamma cromatica di sfumature variabili del blu; splendide immagini di dimensioni contenute e di assoluta modernità, solitamente raffiguranti luoghi cittadini più o meno sconosciuti e poco popolati, a conferma della sua inconsueta inclinazione alla rappresentazione di ambienti o di aspetti della vita quotidiana còlti nella loro intimità.Pochi giorni dopo il suo

Thomas Jones, *Le Mura Vaticane*, post 1782.

arrivo a Roma, il pittore acquistò un piccolo *sketchbook* (conservato presso il British Museum, 1981-5-16-17), datato sulla copertina 2d December 1776-6 May 1777, per studi a matita e a penna da eseguire durante una prima escursione fuori città, a sud lungo la via Appia, fino ai colli Albani e ai laghi di Albano e di Nemi, nell'itinerario che Jones nei suoi *Memoirs* soleva chiamare *Magic Land* (T. Jones 1946-1948, pp. 67ss.; De Seta 2001, pp. 83-105). Altri schizzi descrivono invece le passeggiate lungo le imponenti mura Aureliane (Ottani Cavina 2003, p. 114 n. 213, p. 117 n. 219), da uno dei quali (datato 4 febbraio 1777, B.M., 1981-5-16-17, c. 66r) è tratto un olio su carta intitolato *Walls of Rome-Porta de' Cavalleggieri/ T.Jones N. X* che, per dimensioni e affinità stilistiche, potrebbe essere considerato pendant del nostro foglio (*Thomas Jones* 2003, p. 179 n. 69; p. 180 n. 70; Curzi 2014, pp. 88-98, p. 270 cat. 77) la cui iscrizione, WALLS OF ROME T. JONES/ N. XVII, farebbe supporre la realizzazione in sequenza di queste vedute delle mura cittadine. Nel dipinto l'artista raffigura le mura Vaticane dal lato dove attualmente si accede ai Musei, immerse in una limpida luce e sovrastate da una rigogliosa vegetazione, dalle quali scende un piccolo ruscello; al centro, un contadino appena abbozzato – a conferma dell'insicurezza che Jones avvertì sempre per la pittura di figura – in atto di spronare il proprio asino, il quale sembra proprio non volerne sapere di continuare il cammino. In alto a destra è ben visibile la Sala Rotonda del museo Pio Clementino, opera dall'architetto Michelangelo Simonetti, con una cupola a imitazione di quella del Pantheon e arricchita all'esterno da statue antiche collocate lungo tutto il perimetro. Poiché la Sala fu completata nel 1782 è ipotizzabile che l'artista realizzò il piccolo olio dopo questa data, rielaborando gli schizzi eseguiti qualche anno prima con l'aggiunta del nuovo edificio, accolto con unanime entusiasmo.

Angela Maria D'Amelio

Thomas Jones, after an early period in which he adopted the style of his master Richard Wilson (1714-1782), marked by tranquil studio landscape painting, gradually abandoned the conventions of classical painting of this kind in favour of direct observation, which led him to create small sketches done in oil on paper for his own pleasure. In September 1776 Jones left for his journey to Italy, a fundamental experience for any artist undertaking the Grand Tour, a practice that became an institution in that century and in which Anglo-Saxons were the leading figures. The works created during a long stay of seven years in Italy, first in Rome and then in Naples, were quite distinct from those of his master, above all in the watercolours in which he used a particular chromatic range of varying shades of blue; splendid images of limited size and absolute modernity, usually depicting more or less unknown cityscapes with few figures, confirming his unusual tendence to represent the surroundings or aspects of everyday life caught in their intimacy. A few days after his arrival in Rome, the painter bought a small sketchbook (now held by the British Museum, 1981-5-16-17), dated 2d December 1776-6 May 1777 on the cover, for pencil and pen studies to be done during a first excursion outside the city, south along the Appian Way, up to the Albani hills and the lakes of Albano and Nemi, on the itinerary that Jones in his Memoirs *is wont to call* Magic Land *(T. Jones 1946-1948, pp. 67ss; De Seta 2001, pp. 83-105). Other sketches instead depict stopping-points on walks along the imposing Aurelian walls (Ottani Cavina 2003, p. 114 no. 213, p. 117 no. 219), from one of which (dated 4 February 1777, BM, 1981-5-16-17, f. 66r) is drawn an oil on paper entitled* Walls of Rome-Porta de' Cavalleggieri / T. Jones N. X *which, given its size and stylistic affinity, may be considered a pendant to our sheet (*Thomas Jones *2003, p. 179 no. 69, no. 180 no. 70, Curzi 2014, pp. 88-98, p. 270 cat. 77), the inscription of which, WALLS OF ROME T. JONES / N. XVII, might suggest the sequential making of these views of the city walls. In the painting the artist depicts the Vatican walls on the side from which there is currently access to the Museums, immersed in a perlucid light and overtopped by lush vegetation, from which a small rill descends; in the centre, a barely-sketched peasant – confirming the insecurity that Jones always felt in figure painting – in the act of urging on a donkey that seems altogether reluctant to go ahead. At the top right is the Sala Rotunda of Pio Clementino Museum, designed by the architect Michelangelo Simonetti, with a dome copying that of the Pantheon and ornamented on the outside by ancient statues set along the entire perimeter. Since the Sala was completed in 1782 it is conceivable that the artist created the small oil after this date, reworking sketches made a few years earlier with the addition of the new building, welcomed with unanimous enthusiasm.*

Cat. 18

Anton von Maron
Wien 1731 – Roma 1808

Ritratto di Thomas Jenkins, 1791
olio su tela, cm 65 x 50
iscrizioni: *TOMMASO JENKINS INGLESE PITTORE / FATTO ACCAD. CO DI S. LUCA L'ANNO MDCCLXI;* sul retro: *A. de Maron dipingebat 1791*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 477

BIBLIOGRAFIA

Weingartner 1961-1962; Röttgen 1972; Susinno 1974 p. 247; Incisa della Rocchetta 1979, p. 55, n. 180; Bignamini 1997, cat. 156, pp. 216-217; Coen 2000b, cat. I. 31, p. 41; Coen 2010a cat. III.8, p. 412. Schmittmann 2013, pp. 166-169

Tra i massimi protagonisti attivi sulla scena del mercato d'arte e di antichità di Roma nella seconda metà del Settecento, Thomas Jenkins (Roma 1722-Yarmouth 1798) aveva inizialmente intrapreso la carriera di pittore, studiando a Londra con Thomas Hudson per divenire ritrattista (Ingamells 1997, p. 553). Tornato a Roma nel 1752 in compagnia del pittore paesaggista Richard Wilson, decise ben presto di svolgere come principale professione quella di cicerone e soprattutto di agente e mercante d'arte e di antichità per conto della nobiltà britannica del Grand Tour (Coen 2010, pp. 193-200). Abile nel gestire grossi capitali, fu anche banchiere e diplomatico, agendo a tutti gli effetti come ambasciatore in assenza di una rappresentanza diplomatica della Gran Bretagna a Roma (Ingamells 1997, p. 556). Molti furono gli scavi archeologici promossi da Jenkins per rispondere alla grande domanda di marmi antichi per collezionisti e musei, tra cui il Museo Pio Clementino in Vaticano, per il quale sono documentate, dal 1770 al 1790, numerose, importanti vendite, tra cui quella dei celebri *Candelabri Barberini* (Bignamini-Hornby 2010, pp. 290-292). Tra le compravendite più note figurano quelle delle antichità di Villa d'Este a Tivoli (1777) e di Villa Montalto Negroni a Roma (1786). Le opere venivano quindi restaurate, con estese integrazioni, nelle botteghe di scultori come Bartolomeo Cavaceppi, Vincenzo Pacetti e Carlo Albacini. In qualità di agente per clienti illustri, come ad esempio Charles Townley, Jenkins rivelò spiccate doti di conoscitore, aggiornato sulle più recenti pubblicazioni di storia e di antiquaria: lo rivelano in particolare i suoi dettagliati *reports* per la Society of Antiquaries di Londra, inviati dal 1757 al 1772. La novità del metodo storicistico di Winckelmann venne prontamente colta da Jenkins che si adoperò, tra l'altro, per ascrivere l'archeologo tedesco tra i membri della prestigiosa Society londinese (Bignamini-Hornby 2010, pp. 209-221 e 288-294). La critica recente ha riscattato Jenkins dall'immagine monolitica di scaltro mercante senza scrupoli che lo aveva spesso connotato, e ne ha messo in luce la disinteressata ambizione a formare il gusto dei suoi clienti e, di riflesso, della nazione inglese. A questo proposito, Jenkins era prodigo di consigli non solo riguardo all'acquisto di opere di sicuro valore storico e artistico, ma anche al corretto modo di esporle all'interno delle lussuose dimore di campagna e

Anton von Maron, *Ritratto di Thomas Jemkins*, 1791.

di città dei suoi clienti, ai quali forniva all'occorrenza progetti di allestimenti (Bignamini-Hornby 2010, pp. 215-216). Nell'ambito del mercato dell'arte dimostrò di possedere ampi orizzonti culturali, includendo tra le opere delle sue compravendite anche quadri del naturalismo seicentesco caravaggesco fino ad allora estraneo al gusto dei collezionisti britannici. Il ritratto di Jenkins venne eseguito da von Maron nel 1791, come si legge sul retro della tela, e mostra un uomo molto più giovane di quanto non fosse in realtà a quella data: probabilmente l'opera si basa su un ritratto più antico (Weingartner 1961-1962; Röttgen in Schmidinger 1972). Anche in quest'opera, analogamente al ritratto pressoché coevo di James Byres, è ravvisabile l'influenza della ritrattistica barocca di van Dyck e Rubens già rilevata da Susinno (Susinno 1974 p. 257), che l'aveva messa in relazione al viaggio effettuato a Genova da von Maron, agli inizi degli anni Novanta del secolo, dove l'artista ebbe modo di studiare le opere dei due pittori fiamminghi. Jenkins fu eletto accademico di merito dell'Accademia di San Luca nella classe dei pittori nel 1761 ma, al contrario di James Byres, non presenziò quasi mai alle congregazioni accademiche (Coen 2000, cat. I. 31, p. 41), considerando quel titolo puramente onorifico.

Pier Paolo Racioppi

Among the leading figures active in the art and antiquities market in Rome in the second half of the eighteenth century, Thomas Jenkins (Rome 1722-Yarmouth 1798) initially undertook the career of painter, studying in London with Thomas Hudson to become a portraitist (Ingamells 1997, page 553). Returning to Rome in 1752 in the company of the landscape painter Richard Wilson, he soon decided to adopt the profession of guide and above all of agent and dealer in art and antiquities for British nobles on the Grand Tour (Coen 2010, pp. 193-200). Skilled in managing large amounts of capital, he was also a banker and a diplomat, acting in all respects as ambassador in the absence of diplomatic representation of Great Britain in Rome (Ingamells 1997, p.555). He financed many archaeological excavations in respond to the great demand for ancient marbles from collectors and museums, including the Museo Pio Clementino in the Vatican, for which many important sales, including that of the famous Candelabri Barberini, *are documented between 1770 and 1790 (Bignamini-Hornby 2010, pp. 290-292). Among his most famous acquisitions are those of the antiquities of Villa d'Este in Tivoli (1777) and of Villa Montalto Negroni in Rome (1786). The works were then restored, with extensive additions, in the workshops of sculptors such as Bartolomeo Cavaceppi, Vincenzo Pacetti and Carlo Albacini. As an agent for distinguished clients, such as Charles Townley, Jenkins showed remarkable skill as a connoisseur, in particular, his detailed reports to the Society of Antiquaries in London, delivered between 1757 to 1772, show him to have kept up to date with the latest historical and antiquarian publications. The novelty of Winckelmann's historicist method was promptly taken by Jenkins who, among other things, worked to enrol the German archaeologist among the members of the renowned London Society (Bignamini-Hornby 2010, pp. 209-221 and 288-294). Recent scholarship has rescued Jenkins from the unmodulated image of shrewd unscrupulous dealer often attributed to him, and has highlighted the disinterested ambition to shape the taste of his clients and, by reflection, of the English public. In this regard, Jenkins was full of advice not only on the purchase of works of historical and artistic value but also on the proper way of displaying them in the luxurious country houses and city mansions of his patrons, to whom he would provide layout designs if need be (Bignamini-Hornby 2010, pp. 215-216). Within the art market he proved to have wide cultural sympathies, including among his deals paintings of 17th century Caravaggesque naturalism, until then alien to the taste of British collectors. The portrait of Jenkins was done by von Maron in 1791, as can be read on the back of the canvas, and shows a much younger man than the sitter actually was at that date: probably the work is based on a more ancient portrait (Weingartner 1961-1962; Röttgen in Schmidinger 1972). Also in this work, similarly to the almost contemporary portrait of James Byres, one can see the influence of the Baroque portraiture of van Dyck and Rubens, already remarked by Susinno (Susinno 1974 p.257), who linked it to von Maron's journey in the early 1790s to Genoa, where he will have been able to study the works of the two Flemish painters. Jenkins was elected academician of merit of the Accademia di San Luca in the class of painters in 1761 but, unlike James Byres, he almost never attended assemblies of the Academy (Coen 2000, cat.1.31, p.41), deeming the title purely honorific.*

Cat. 19

Guy Head
Carlisle 1760 – London 1800

Iride che porta in Olimpo l'acqua dello Stige per il giuramento degli dei, 1793
olio su tela, cm 68 x 53
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 363

BIBLIOGRAFIA

Faldi 1974, pp. 168-169; Pressly 1982, pp. 71 e 79, nota 31; Ingamells 1997, p. 480; Susinno 2000, pp. 42-43; De Pascale 2014, pp. 20, 24

Dopo aver studiato disegno con John Bernard Gilpin e aver frequentato la Royal Academy ofArts di Londra, Guy Head, sostenuto da Reynolds, visitò l'Olanda, la Francia e la Germania prima di raggiungere l'Italia nel 1787 con il pittore olandese Daniel Du Pre. Subito dopo il suo arrivo in Italia, Head veniva eletto membro dell'Accademia Clementina di Bologna e, nello stesso anno, aggregato dell'Accademia parmense di Belle Arti e di quella di Firenze del Disegno. Giunto a Roma nel 1789, godendo già di una certa notorietà, ottenne numerose commissioni per la realizzazione di dipinti di soggetto storico, ritratti e copie da opere di antichi maestri. Se da un lato la sua indipendenza non lo rese popolare tra gli artisti inglesi attivi nella città, dall'altro le sue frequentazioni limitate a John Flaxman e Antonio Canova gli assicurarono la protezione di facoltosi mecenati come Francis e Georgiana Hare-Naylor o John Coxe Hippisley. Noto anche come collezionista e mecenate, Head commissionò numerosi disegni a Vincenzo Camuccini, un'incisione da Tiziano raffigurante la *Vergine e il Bambino* a Raffaele Morghen, e diverse copie di statue antiche a Vincenzo Pacetti, suo vicino di casa in strada Felice (oggi via Sistina), con il quale intrecciò una sincera amicizia. Lo scultore infatti assicurò al pittore inglese l'appoggio per l'ammissione come accademico di merito presso la prestigiosa Accademia di San Luca

dove fu eletto il 7 ottobre 1792. In attesa di ottemperare alla consegna della *pièce de reception* – come richiesto dallo Statuto – Head, con gesto particolarmente apprezzato dagli accademici astanti, depositò «in mano al Camerlengo scudi cento per sicurtà» (ANSL, *Archivio storico,* vol. 54, c. 137v). A distanza di un anno il pittore inglese presentava il dipinto «che doveva all'Accademia», l'*Iride*, e in quell'occasione gli veniva reso il denaro lasciato in pegno. Tratta dalla *Teogonia* esiodea, la composizione riprende il tema di Iride in volo mentre trasporta verso l'Olimpo il calice d'oro contenente l'acqua infernale dello Stige per il giuramento degli Dei. Dietro il corpo seminudo della donna, avvolto dalle morbide onde del candido velo, si eleva un'imponente parete rocciosa che proietta suggestioni desunte da Pausania «[...] Non lungi dalle rovine è una rupe alta, che supera in altezza quante altre ne furono da me vedute: dalla rupe gocciola acqua, i Greci l'appellano acqua di Stige» (Lib. VIII Cap. XVII). Quello che si coglie tra le curve disegnate dall'arcobaleno e da quelle della gola rocciosa appare, verosimilmente, come un legame simbolico tra il cielo e la terra, qui dominata dal fiume infernale che scorre silenziosamente in un paesaggio palustre. Partendo dai profili delle danzatrici e menadi ampiamente diffusi nel repertorio pompeiano, la figura femminile combina le composizioni di Guido Reni dell'*Aurora* del Casino Rospigliosi e della *Fortuna* (presente nella collezione dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1836), di cui lo stesso Head realizzò più copie per la sua clientela. Si riscontrano eloquenti rimandi alla coeva produzione grafica di John Flaxman, in particolare per l'edizione illustrata dell'*Iliade*, edita nel 1795. Grazie alle traduzioni calcografiche, tra cui quella di Giovanni Folo, il dipinto di *Iride* divenne presto il fortunato prototipo di numerose repliche eseguite dall'artista. Nell'estate del 1799, dopo una lunga permanenza in Italia durata dodici anni, Guy Head rientrò in patria, dove l'anno seguente, in occasione dell'esposizione annuale presso la Royal Academy of Arts, espose insieme al *Ritratto del Duca di Sussex* i due *pendant Iride porta in Olimpo l'acqua dello Stage per il giuramento degli Dei* (versione ingrandita dell'opera qui presentata) e l'*Eco e Narciso.* I lavori condotti da Head per l'allestimento di una mostra di opere realizzate durante il soggiorno italiano furono interrotti sventuratamente per la sua improvvisa morte nel dicembre del 1800. La collezione andò dispersa negli anni successivi.

Valentina Oodrah

Guy Head, *Iride che porta in Olimpo l'acqua dello Stige per il giuramento degli dei,* 1793.

After studying drawing with J. Bernard Gilpin and attending the Royal Academy of Arts in London, Guy Head, funded by Reynolds, arrived in Italy in 1787 with the Dutch painter Daniel du Pre, after various excursions to Holland, France and Germany. Immediately after his arrival in Italy, Head was elected a member of the Accademia Clementina of Bologna and, in the same year, a member of the Parma Accademia di Belle Arti of and of the Florence Accademia di Disegno. Arriving in Rome in 1789, already enjoying a certain renown, he won numerous commissions for paintings on historical subjects, portraits and copies of old masters. While his independence did not make him popular among British artists active in the city, his acquaintance with John Flaxman and Antonio Canova assured him the protection of wealthy patrons such as Francis and Georgiana Hare-Naylor and John Coxe Hippisley. Also known as a collector and patron, Head commis-

sioned numerous drawings from Vincenzo Camuccini, an engraving from Raffaele Morghen after Titian's Vergine e il Bambino *and several copies of ancient statues from Vincenzo Pacetti, his neighbour on Strada Felice (now Via Sistina), with whom he forged a sincere friendship. The sculptor in fact rounded up support for the English painter's admission as Academician of Merit to the highly reputed Accademia San Luca, where he was elected on 7 October 1792. As pledge for the future delivery of the* pièce de reception *required by statute, in a gesture much appreciated by the Academicians, Head deposited «in mano al Camerlengo scudi cento per sicurtà» (Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Archive, vol. 54, c. 137v). A year later the English painter presented* Iris*, the painting «which he owed to the Academy», and the money pledged was restored to him. Taken from the Hesiod's* Theogony*, the theme of the painting is Iris flying to Olympus with the golden ewer containing the infernal water of the Styx for the Gods to swear by. Behind the semi-nude female body, wrapped in the soft waves of a white veil, rises an imposing wall of rock that evokes Pausanias «[...] Not far from the ruins is a high cliff, which exceeds in height all I have seen: from the cliff water drips, the Greeks call it the water of Styx» (Bk. VIII Ch. XVII). What can be glimpsed between the curves made by the rainbow and those of the rocky gorge is probably a symbolic link between sky and earth, here dominated by the infernal river flowing silently through a marshy landscape. Starting from the profiles of the dancers and maenads widespread in the Pompeian repertoire, the female figure combines Guido Reni's* Aurora *of the Casino Rospigliosi and his* Fortuna *(in the collection of the Accademia Nazionale di San Luca from 1836), of which Head himself made several copies for his patrons. There are also eloquent echoes of the coeval graphic production of John Flaxman, in particular that for the illustrated edition of the* Iliad *published in 1795. Thanks to the copperplate engravings, including that done by Giovanni Folo, the* Iris *painting soon became the successful prototype of numerous replicas made by the artist. In the summer of 1799, after a long twelve-year stay in Italy, Guy Head returned home, where the following year, at the annual exhibition at the Royal Academy of Arts, he exhibited the* Portrait of the Duke of Sussex *with two pendant:* Iris carrying the water of the river Styx to Olympus for the gods to swear by *(an enlarged version of the work presented here) and* Echo and Narcissus*. Head was busy preparing an exhibition of works made during the Italian sojourn when he died suddenly in December 1800. The works went missing in following years.*

Cat. 20

Domenico Pellegrini
Galliera Veneta 1759 – Roma 1840

Ritratto di Augusto Federico duca di Sussex, c. 1805-1811

olio su tela, cm 61,5 x 38

monogrammato in basso a destra: *DP*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 340

BIBLIOGRAFIA

Weingartner 1961-1962; Röttgen 1972; Susinno 1974 p. 247; Incisa della Rocchetta 1979, p. 55, n. 180; Coen 2000, cat. I. 31, p. 41; Coen 2010a cat. III.8, p. 412. Schmittmann 2013, pp. 166-169

Pittore dotato di un notevole bagaglio tecnico e in grado di imitare con disinvoltura la maniera dei sommi maestri del Cinquecento veneto, come già dimostra la sua copia giovanile della pala di Iacopo Bassano con *I Santi Pietro e Paolo* per la chiesa dell'Umiltà, con cui avrebbe vinto nel 1784 il primo premio nel concorso di pittura dell'Accademia di Venezia, il Pellegrini si sarebbe trasferito poco dopo a Roma, una meta obbligata per tutti gli artisti che avessero voluto studiare l'Antico e la grande arte papale del Rinascimento. Nell'Urbe, dove avrebbe frequentato la bottega del viterbese Domenico Corvi e subito il fascino delle opere dal respiro ormai internazionale di Pompeo Batoni e della tedesca Angelica Kauffmann, egli sarebbe entrato in contatto anche con il celebre conterraneo Antonio Canova, con il quale avrebbe poi instaurato un solido rapporto di amicizia e di collaborazione. Proprio Canova, presente nella città partenopea tra il 1780 e il 1787, gli avrebbe consigliato di trasferirsi a Napoli. Concluso il soggiorno napoletano, e forse su suggerimento della amica Kauffmann, nel 1792 il Pellegrini si sarebbe trasferito a Londra. Anche grazie ai tanti capolavori in questo genere realizzati dall'allora presidente della Royal Academy, Joshua Reynolds, la città era all'epoca la patria del ritratto, il che avrebbe indotto lo stesso pittore veneto a occuparsi prevalentemente di ritratti, dedicati per lo più all'aristocrazia inglese. Rientra in questo fortunato filone anche il *Ritratto di Augusto Federico duca di Sussex* dell'Accademia di San Luca, di cui si conserva alla National Portrait Gallery di Londra una versione più ampia (cm 218 x 146), databile al 1803-1804 e con alcune varianti iconografiche quale l'onorificenza sul petto dell'Ordine della Giarrettiera, ma ravvisabili anche nella giacca, nel cappello e nella spada (Levey 1991, pp. 117-118, n. 560A). Nella tela romana il sestogenito di re Giorgio III, dal 1801 duca di Sussex, indossa l'uniforme da tenente colonnello comandante dei Loyal North Britons, appena visibili nello sfondo che si intravede sotto il tavolo in basso a sinistra. Entrato nelle collezioni accademiche con il lascito di Domenico Pellegrini del 4 marzo 1840 (Pavanello 2013, pp. 206-213), il quadro fu inciso nel 1811 da George Clint su iniziativa dello stesso Pellegrini, come testimonia l'iscrizione che corre in basso e che rivela peraltro l'appartenenza del pittore alla massoneria: «His Royal Highness the Duke of Sussex [...] worshipful Master of the Lodge of Antiquity n. 1/ to the most ancient and honorable Society of Free and accepted [...] this Plate is dedicated / by Brother Pellegrini» (ivi, pp. 62-63). La datazione del piccolo dipinto di San Luca va circoscritta tra il 1805, anno in cui l'effigiato divenne comandante dei Loyal North Britons, e il 1811, data apposta sulla riproduzione a stampa del ritratto. In buono stato conservativo, eccezion fatta per un profondo taglio che ne attraversa il busto, il ritratto è ritornato alla sua originaria brillantezza cromatica dopo la pulitura effettuata da Fabio Porzio e Marina Possehl.

Fabrizio Biferali

A painter with considerable technical endowments, capable of nonchalantly imitating the manner of the great masters of the 16th-century Veneto, as shown already by his youthful copy of the altarpiece by

Iacopo Bassano with Santi Pietro e Paolo *for the church dell'Umilità, with which in 1784 he won the first prize in the painting competition of the Accademia di Venezia, Pellegrini soon moved to Rome, a necessary destination for artists who wanted to study the Antique and the great papal art of the Renaissance. In Rome, where he frequented the workshop of Domenico Corvi of Viterbo and felt the beguilement of the by then international works of Pompeo Batoni and the German Angelica Kauffmann, he also came into contact with his famous countryman Antonio Canova, with whom he was then to establish a solid relationship of friendship and collaboration. It was Canova, living in the city of Naples between 1780 and 1787, who advised him to move there. After his stay in Naples, and perhaps at the suggestion of his friend Kauffmann, in 1792 Pellegrini moved to London. Thanks not least to the many masterpieces made in the genre by the then president of the Royal Academy, Joshua Reynolds, the city was at the time the homeland of the portrait, a fact that led the Venetian painter himself to deal mainly in portraits, mostly of the English aristocracy. Belonging to this fortunate is the* Portrait of Augustus Frederick, Duke of Sussex *held by the Accademia di San Luca, of which a larger version (cm 218 x 146), dating to 1803-1804, is held by the National Portrait Gallery in London, which has certain iconographic variants such as the Order of the Garter on the chest, but also visible in the tunic, hat and sword (Levey 1991, pp. 117-118, no. 56A). In the Rome canvas, the sixth child of King George III, Duke of Sussex from 1801, is wearing the uniform of Lieutenant Colonel in Chief of the Loyal North Britons, barely visible in the background that can be seen under the table at the bottom left. Becoming part of the Accademia collections with the bequest of Domenico Pellegrini on March 4, 1840 (Pavanello 2013, pp. 206-213), the painting was engraved in 1811 by George Clint on the initiative of Pellegrini himself, as evinced by the inscription running below, which also reveals that the artist belonged to the Freemasons: «His Royal Highness the Duke of Sussex [...] worshipful Master of the Lodge of Antiquity n. 1 / to the most ancient and honorable Society of Free and [...] this plate is dedicated / by Brother Pellegrini» (ibid., pp. 62-63). The date of the small San Luca painting falls between 1805, the year in which the sitter became commander of the Loyal North Britons, and 1811, the date on the printed reproduction of the portrait. In good state of conservation, except for a deep cut crossing the chest, the portrait has returned to its original chromatic brilliance after its cleaning by Fabio Porzio and Marina Possehl.*

Domenico Pellegrini, *Ritratto di Augusto Federico duca di Sussex*, c. 1805-1811.

Cat. 21

George Henry Harlow
London 1787 – London 1819

Thomas Wolsey riceve il cappello cardinalizio nell'abbazia di Westminster, 1818

olio su tela, cm 415 x 123

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 425

FONTI

ANSL, *Archivio storico,* vol. 58, c. 70r; ANSL, *Archivio storico,* vol. 59, c. 84v

BIBLIOGRAFIA

Missirini 1823, p. 409. Cunningham 1832, pp. 290-292; Leone 2003, p. 203; Peach 2004

Il dipinto fu donato all'Accademia di San Luca dal suo autore Henry Harlow come *morceau de réception* (ANSL, *Archivio storico,* vol. 58, c. 70r) per la nomina ad accademico di merito che nel mese di luglio del 1818 sancì il suo ingresso nell'istituzione capitolina (ANSL, *Archivio storico,* vol. 59, c. 84v). Il ritrattista britannico, allievo di Thomas Lawrence, era giunto in Italia nel giugno dello stesso anno per perfezionarsi nello studio dell'antico e degli old masters. Una scelta formativa, condivisa da molti altri autori suoi connazionali, che lo portò a visitare prima Venezia, poi Roma, ed infine Napoli e Firenze (Peach 2004). Per Harlow il confronto con i grandi maestri del passato si svolse anche attraverso la realizzazione di copie destinate a ottenere un rilevante successo tra i contemporanei. Dopo aver riprodotto a Venezia la celebre *Crocifissione* della Scuola di San Rocco di Tintoretto, l'inglese, giunto a Roma ed entrato in contatto con Antonio Canova, si sarebbe infatti cimentato nella realizzazione di una copia in scala naturale della *Trasfigurazione* di Raffaello, suscitando stupore e apprezzamento tra il pubblico romano. Il celebrato confronto con il dipinto del maestro urbinate suggellava i felici esiti della formazione italiana che con estrema rapidità aveva condotto l'inglese alla completa maturazione artistica. L'ingresso all'Accademia di San Luca ne fu ovviamente ulteriore conferma e l'orgoglio del risultato raggiunto è ben testimoniato da quanto scritto in una lettera inviata ad un amico londinese, Mr. Tomkinson, datata 23 novembre 1818, dove il pittore racconta dell'entusiasmo di potersi dire membro del prestigioso istituto di cui «Raphael, the Carraccis, Poussin, Guido, Titian and every great master whom we esteem, were members» (Cunningham 1832, p. 290). Come noto né Raffaello né Tiziano furono in realtà membri dell'Accademia. La presenza dei loro nomi nel sintetico elenco redatto dall'inglese, se per Raffaello può essere ricondotta alla volontà di tracciare un breve decalogo dei massimi rappresentanti del classicismo dei secoli XVI e XVII, nel caso di Tiziano si fa testimone di quell'interesse per la pittura del colore, documentato anche dalla copia della *Crocifissione* di Tintoretto, che Harlow condivise con gran parte degli autori britannici di Sette e Ottocento a partire da Joshua Reynolds. La nomina ad accademico, avvenuta durante la presidenza di Gaspare Landi, acquisì agli occhi del giovane ritrattista, poco più che trentenne, ulteriore rilevanza per la rarità con cui storicamente altri artisti inglesi erano stati accolti nell'istituto romano. «West, Fuseli, Lawrence, and myself, are the only British artists belonging to the St. Luke's as academicians» (Cunningham 1832, p. 290) sottolinea infatti il pittore al suo interlocutore nella lettera sopra ricordata. Un entusiasmo motivato dal notevole incremento di fama che il conseguimento di un simile titolo avrebbe potuto garantirgli al rientro in patria, se una morte prematura non lo avesse raggiunto a pochi mesi dal suo ritorno negandogli definitivamente qualsiasi possibilità di ascesa. Sebbene stilisticamente aderente al linguaggio continentale di Tiziano e Rubens, influenza quest'ultima già sottolineata da Melchiorre Missirini (Missirini 1823, p. 409), il dipinto dimostra invece nella selezione del contenuto quell'interesse tipicamente inglese per temi tratti dalla storia e dalla letteratura nazionale. Protagonista della rappresentazione è infatti Thomas Wolsey, influente figura della corte di Enrico VIII, nonché personaggio dell'omonimo dramma shakespeariano. La scena ritrae il momento del conferimento della porpora cardinalizia a Wolsey avvenuto presso l'abbazia di Westminster nel 1515: un soggetto, come evidenziato da Francesco Leone, sicuramente desueto per il contesto romano e particolarmente per l'Accademia di San Luca, sede della celebrazione della tradizione classica e dell'antichità (Leone 2003, p. 203). Dell'opera, che fu esposta presso lo studio di Antonio Canova prima si essere donata all'Accademia, Harlow eseguì anche un modello preparatorio oggi conservato presso la Tabley House Collection (Peach 2004).

Flaminia Conti

The painting was donated to the Accademia di San Luca by its maker Henry Harlow as a morceau de réception *(ANSL,* Archivio storico, *vol. 58, c. 70r) on his appointment as academician of merit in July 1818, sanctioning his entry into the Capitoline institution (ANSL,* Archivio storico, *vol. 59, c. 84v). The British portrait painter, a pupil of Thomas Lawrence, had come to Italy in June of the same year to deepen his knowledge of the ancients and the old masters. A career choice, shared by many other artists from his country, which led him to visit first Venice, then Rome, and finally Naples and Florence (Peach 2004). For Harlow confrontation of the great masters of the past also took the form of producing copies that earned him considerable reputation among his contemporaries. After reproducing in Venice Tintoretto's famous Scola di San Rocco* Crucifixion*, he came down to Rome and made contact with Antonio Canova, and set himself to making a full-scale copy of Raphael's* Transfiguration *that amazed and won the plaudits of the*

Pagina a fronte

George Henry Harlow, *Thomas Wolsey riceve il cappello cardinalizio nell'abbazia di Westminster*, 1818.

Roman public. This celebrated challenging of Raphael set the seal on a period of training in Italy that had very quickly led the English artist to complete artistic maturity. Entry into the Accademia di San Luca was of course further confirmation and his pride of the result achieved is well evidenced by a letter sent to a friend in London, a Mr. Tomkinson, dated November 23, 1818, in which the painter speaks of his gratification at being a member of the prestigious institute of which «Raphael, the Carraccis, Poussin, Guido, Titian and every great master who we esteem, were members» (Cunningham 1832, p.280). As we know, neither Raphael nor Titian were actually members of the Academy. The presence of their names in the compressed list drawn up by English, can in the case of Raphael be traced back the desire to set down a brief catalogue of the greatest representatives of

the classicism of the 16th and 17th centuries, whereas in the case of Titian it bears witness to that interest in colour painting, also seen in the copy of Tintoretto's Crucifixion*, which Harlow shared with most of the British painters of the eighteenth and nineteenth centuries, starting from Joshua Reynolds. The election to academician, which took place during the presidency of Gaspare Landi, took on in the eyes of the young portraitist, who was just over thirty, further importance because of the rarity with which historically other English artists had been accepted into the Roman institution. «West, Fuseli, Lawrence, and myself», in fact, the painter emphasizes to his correspondent in the aforementioned letter. Enthusiasm motivated by the considerable increase in fame that the title could have brought him at home, had an untimely death a few months after his return not deprived him of the chance. Although stylistically consistent with the continental language of Titian and Rubens, the latter an influence already remarked by Melchiorre Missirini (Missirini 1823, p. 409), the subject matter of the painting instead shows a typically English interest in themes taken from national history and literature. In fact, the central figure is Thomas Wolsey, a powerful personage at the court of Henry VIII and a character in Shakespeare's play of that name. The scene portrays Wolsey receiving the Cardinal Hat in Westminster Abbey in 1515: a subject, as pointed out by Francesco Leone, certainly obsolete for the Roman context and particularly for the Accademia di San Luca, venue of the celebration of the classical tradition and of antiquity (Leone 2003, p. 203). Before being donated to the Academy the work was exhibited in Antonio Canova's studio, Harlow also made an oil sketch, now in the Tabley House Collection (Peach 2004).*

Cat. 22

Penry Williams
Merthyr Tydfil 1802 – Roma 1885

Ritratto dello scultore John Gibson, 1845
olio su tela, cm 64 x 47
firmato e datato in basso a destra: *Penry Williams pinxit / 1845*
iscrizioni: in alto a destra *JOHN GIBSON / SCULPTO*
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 236

BIBLIOGRAFIA

Ceccopieri Maruffi 1993; De Rosa, Webley 1995; *John Gibson* 2016; Frasca-Rath 2018a/b

In buono stato conservativo, pur presentando alcune piccole cadute della pellicola pittorica, il ritratto mostra lo scultore gallese John Gibson (1790-1866), con una spatola nella mano sinistra e un fez sulla testa, davanti a un bozzetto preparatorio per la scultura con *Cupido che tormenta l'anima* (1839). Autore del ritratto "orientaleggiante" di Gibson fu l'amico nonché connazionale Penry Williams, membro con lo scultore dell'Accademia Britannica di Roma (fondata nel 1821), suo esecutore testamentario in data 8 marzo 1868 e pittore che si mise in luce nella città papale, dopo aver studiato alla Royal Academy di Londra con Johann Heinrich Füssli e Tho-

Penry Williams, *Ritratto dello scultore John Gibson*, 1845.

mas Lawrence, per le scene di vita quotidiana ambientate in paesaggi o in caratteristici scorci urbani (De Rosa, Webley 1995). Tra i più talentuosi scultori neoclassici di area britannica, tanto da meritare nel 1836 l'ascrizione alla Royal Academy di Londra con il plauso di John Flaxman, Gibson sarebbe giunto a Roma nell'autunno del 1817, entrando nella prestigiosa bottega di Antonio Canova e subendo anche l'influenza della più algida maniera del danese Bertel Thorvaldsen (Ceccopieri Maruffi 1993; *John Gibson* 2016). Nell'Urbe si sarebbe infine spento e le sue spoglie mortali avrebbero trovato posto nel cimitero protestante di Testaccio. Tra le sue opere più celebri si citano il *Cacciatore e cane* (1847) della Royal Academy di Londra e le sculture a soggetto mitologico quali *Psiche sospinta dagli Zefiri* (1816), custodita nella medesima collezione, *Ila e le ninfe* della Tate Gallery di Londra (1827) e la *Venere* della Art Gallery di Manchester (1851). Gibson intrattenne rapporti proficui con l'Accademia di San Luca sin dal dicembre 1829, quando fu nominato accademico di merito straniero, mentre nel marzo di due anni dopo venne nominato accademico di merito residente. Il suo atelier, uno dei più ammirati nell'Ottocento (non mancò di fargli visita, ad esempio, il grande pittore londinese William Turner), si trovava in via della Fontanella 4 ed era costituito da sette stanze in cui lo scultore lavorava e sistemava le sue opere come in una sorta di galleria. Il che avrebbe colpito la fantasia di intellettuali e scrittori del calibro di Charles Dickens, che in suo onore avrebbe composto il poema *Gibson's Studio*, dedicandolo al bassorilievo con *Le Ore che guidano i cavalli del Sole* (1850) (Frasca-Rath 2018).

Fabrizio Biferali

In a good state of preservation, though with some small losses of the painted surface, the portrait shows the Welsh sculptor John Gibson (1790-1866), with a spatula in his left hand and wearing a fez, in front of a preparatory sketch for the sculpture with Love tormenting the soul *(1839). The painter of the "orientalizing" portrait of Gibson was his friend and fellow countryman Penry Williams, a member like the sculptor of the British Academy of Rome (founded in 1821), executor of his will on 8 March 1868 and a painter who, after studying at the Royal Academy in London with Johann Heinrich Füssli and Thomas Lawrence, came to notice in the papal city for his scenes of everyday life set in landscapes or in characteristic cityscapes (De Rosa, Webley 1995). One of the most talented neoclassic British sculptors, so much so that in 1836 he was co-opted to the Royal Academy in London with the praise of John Flaxman, Gibson arrived in Rome in the autumn of 1817, entering the renowned workshop of Antonio Canova and influenced also by the cooler Danish style of Bertel Thorvaldsen (Ceccopieri Maruffi 1993,* John Gibson *2016). He died in Rome and was buried in the Protestant cemetery of Testaccio. Among his most famous works are the* Hunter and Dog *(1847) held by the Royal Academy in London and mythological sculptures such as* Psyche blown by Zephyr *(1816), in the same collection,* Ila and the nymphs *in the Tate Gallery in London (1827) and the* Venus *in the Manchester Art Gallery (1851). Gibson entertained proficuous relations with the Accademia di San Luca from December 1829, when he was nominated foreign Academician of merit, while in March two years later he was appointed resident academician of merit. His studio, one of the most admired in the nineteenth century (the great London painter William Turner, for example, did not fail to visit him), was located in via della Fontanella 4 and comprised seven rooms in which the sculptor worked and displayed his productions as in a gallery. This struck the imagination of intellectuals and writers of the calibre of Charles Dickens, who composed in his honour the poem* Gibson's Studio, *on the subject of the bas-relief with* The Hours leading the Horses of the Sun *(1850) (Frasca-Rath 2018).*

Cat. 23

Emil Löwenthal
Jarocin 1835 – Bad Ems 1896

Ritratto dello scultore John Gibson, 1864

olio su tela, cm 129 x 89

firmato e datato in basso a sinistra: *E. Löwenthal / Roma / 1864*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 762

BIBLIOGRAFIA

Eastlake 1870; Matthews 1911; Ceccopieri Maruffi 1993; *John Gibson* 2016

Il ritratto di Löwenthal mostra con estremo realismo e con una non comune efficacia introspettiva l'anziano scultore gallese John Gibson (1790-1866), a due anni dalla morte, con una spatola nella mano destra e al fianco di un bozzetto preparatorio per la celebre scultura con *Cacciatore e cane* (1847). Il gruppo plastico in marmo, eseguito per Henry Sandbach e con ogni probabilità la sua opera più ammirata e influente, ebbe una genesi piuttosto curiosa, come a pochi anni dalla morte dello scultore avrebbe ricordato Lady Elizabeth Eastlake nella sua preziosa biografia di Gibson, citando un racconto dello stesso artista: «The idea was taken from an incident in the street. My eye had been caught by a big boy holding a dog by the collar at the moment the animal was about to fly at an object. In this I saw a composition which impressed me. I carried it off in my memory, and made a small model in clay. [...] This statue I studied with great care, being anxious to make it my best work» (Eastlake 1870, pp. 79-80). Secondo poi la testimonianza di inizio Novecento di un altro importante biografo di Gibson, Thomas Matthews, la fonte di ispirazione per quella scultura dallo stile e dall'iconografia platealmente classicheggianti erano stati alcuni calchi in gesso dei fregi del Partenone conservati proprio all'Accademia di San Luca, come scriveva Matthews riportando un aneddoto

di Gibson: «When I was modelling the *Hunter and Dog*. I had then a very fine model in the prime of his youth, and his proportion correct; besides having this young man, I went often to contemplate the casts from the Elgin marbles at the Academy of St. Luke's. The sculptures of the Parthenon, called the Elgin collection, are the most valuable and interesting in existence» (Matthews 1911, p. 99). Non meno influenti, inoltre, dovettero risultare per lo scultore i molti bassorilievi all'antica realizzati dai suoi colleghi neoclassici Bertel Thorvaldsen e Antonio Canova, nella cui bottega Gibson era approdato dopo il suo arrivo a Roma nell'autunno del 1817, e sotto la cui diretta supervisione aveva scolpito nel 1824 la sua prima opera in marmo, il raffinato *Giovane pastore dormiente* (Ceccopieri Maruffi 1993; *John Gibson* 2016).

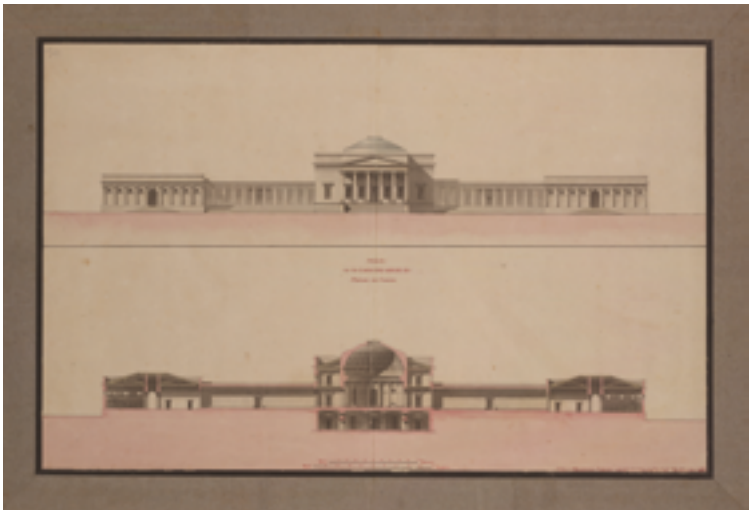
Fabrizio Biferali

The portrait by Löwenthal shows with extreme realism and uncommon introspective efficacy the elderly Welsh sculptor John Gibson (1790-1866), two years before his death, with a spatula in his right hand beside a preparatory sketch for the famous sculpture with Hunter and dog *(1847). The marble group, executed for Henry Sandbach and in all likelihood his most admired and influential work, had a rather curious genesis, as recorded a few years after the sculptor's death by Lady Elizabeth Eastlake in her invaluable biography of Gibson, citing the artist's own account: «The idea was taken from an incident in the street. My eye had been caught by a big boy holding a dog by the collar at the moment the animal was about to fly at an object. In this I saw a composition which impressed me. I carried it off in my memory, and made a small model in clay. [...] This statue I studied with great care, being anxious to make it my best work» (Eastlake 1870, pp. 79-80). According to the early twentieth century testimony of another important biographer of Gibson, Thomas Matthews, the source of inspiration for that sculpture's obviously classicising style and iconography were plaster casts of the Parthenon friezes in the Accademia di San Luca, as Matthews states, reporting an anecdote from Gibson: «When I was modelling the* Hunter and Dog*. I had a very fine model in the prime of his youth, and his proportion correct; besides having this young man, I went often to contemplate the casts from the Elgin marbles at the Academy of St. Luke's. The sculptures of the Parthenon, called the Elgin collection, are the most valuable and interesting in existence» (Matthews 1911, p. 99). No less influential, moreover, for the sculptor must have been the many bas-reliefs all'antica made by his neoclassical colleagues Bertel Thorvaldsen and Antonio Canova, in whose workshop Gibson had landed up after his arrival in Rome in the autumn of 1817 and under whose direct supervision he produced his first marble work in 1824, the refined* Sleeping Shepherd Boy *(Ceccopieri Maruffi 1993,* John Gibson *2016).*

Emil Löwenthal, *Ritratto dello scultore John Gibson*, 1864.

Pagina a fronte

Charles Heathcote Tatham, *Disegno di un Casino per servire di riposo da Caccia*, Dono accademico, 1796, prospetto e sezione (inv. 2149).



Cat. 24

Charles Heathcote Tatham
London 1772 – London 1842

Disegno di un Casino per servire di riposo da Caccia

Dono accademico 1796

Pianta
matita, inchiostro nero e acquerello su carta, cm 52 x 80

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 2148
(disegno pubblicato a p. 130, fig. 12)

Prospetto e sezione
matita, inchiostro nero e acquerello su carta, cm 52 x 80

iscrizione: *Disegno di un Casino per servire di riposo da Caccia*

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Disegni di Architettura*, inv. 2149

BIBLIOGRAFIA

Ingamells 1997, pp. 927-928; Salmon 1998; Pearce, Salmon 2005, pp. 1-91; e, in questo volume, il saggio di G.P. Consoli

La presenza di Charles Heathcote Tatham a Roma nella metà del 1790 è propiziata dal noto architetto Henry Holland (1745-1806) presso cui l'inglese lavora prima della partenza per l'Italia. Durante il suo soggiorno italiano l'architetto si dedicherà allo studio delle antichità e alla realizzazione di una collezione di gessi da riportare in patria commissionatagli dal suo mentore. Una delle sue ambizioni più importanti di questo periodo è, però, quella di essere ammesso all'Accademia di San Luca come viatico per essere successivamente accettato dalla prestigiosa associazione inglese *Architect's Club*. La sua ammissione, come specificato nel testo di Gian Paolo Consoli in questo stesso volume, è piuttosto complicata e non passa per alcun concorso ufficiale ma è legata alla presentazione di un progetto per un "Casino per servire di Caccia" adattato al clima italiano. Il progetto viene redatto tra la primavera e l'estate del 1796 e si compone di due differenti elaborati: una planimetria e una tavola di alzato con un prospetto e una sezione. Il progetto si compone di un edificio centrale, di chiara ispirazione palladiana, su tre livelli caratterizzato da una sala centrale coperta con una cupola cassettonata retta da sedici colonne corinzie quasi addossate alle pareti interne. L'edificio è dotato di due ingressi porticati di ordine ionico che si fronteggiano intervallati da due braccia porticate. Queste propaggini si distendono longitudinalmente secondo una sequenza di colonne doriche fino a raggiungere i due edifici simmetrici posti alle estremità e destinati ai locali di servizio e alle stalle. La qualità degli elaborati è alta e rivela una buona dimestichezza con il disegno tecnico abbinato ad un uso elegante dei cromatismi, sia nella resa paesaggistica del contesto sia nelle campiture delle sezioni.

Antonio Labalestra

Charles Heathcote Tatham's stay in Rome in the mid-1790s was funded by the well-known architect Henry Holland (1745-1806) with whom had had worked before leaving for Italy. During his Italian stay, Tatham devoted himself to the study of antiquities and the creation of a collection of casts under commission from his mentor. Among his ambitions at this period was also that of gaining admission to the Accademia di San Luca, a passport to subsequent membership of the prestigious English Architect's Club. His admission, as detailed by Gian Paolo Consoli in this volume, was a somewhat complicated affair that did not result from participation in any official competition but the outcome of the presentation of a design for a "Casino per servire di Caccia" suited to the Italian climate. The design was made between the spring and summer of 1796 and consists of two different drawings: a plan and a tavola di alzato with an elevation and a section. The project consists of a central building, of clear Palladian inspiration, on three levels with a central room roofed by a coffered dome supported by sixteen Corinthian columns almost against the interior walls. The building has two ionic porticoed entrances facing each other interspersed with two porticoed wings. These wings stretch lengthwise in a sequence of Doric columns to the two symmetrical buildings located at the ends and destined to service rooms and stables. The quality of the drawing is high and reveals familiarity with technical design combined with a skilled use of colour, both in the rendering of the surrounding landscape and in the hatching of the sections.

English Texts

ROMA-LONDON

Exchanges, models and themes shared by the Accademia di San Luca and British artistic culture: 18th and 19th centuries

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna
6 December 2018 - 16 February 2019

Exhibition by
Adriano Aymonino
Carolina Brook
Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico
Francesco Moschini

Coordinamento scientifico-organizzativo
Elisa Camboni

Catalogue edited by
Carolina Brook
Elisa Camboni
Gian Paolo Consoli
Adriano Aymonino
Francesco Moschini

Image numbers refer to the italian texts

Presentation

Francesco Cellini
President of Accademia Nazionale di San Luca in the years 2019-2020

This volume documents, with a wide range of historical and critical essays, the exhibition *Roma-Londra, Scambi, modelli e temi tra l'Accademia di San Luca e la cultura artistica britannica nei secoli XVIII e XIX* [*Roma-London. Exchanges, models and themes shared by the Accademia di San Luca and British artistic culture: 18th and 19th centuries*], organised in the Palazzo Carpegna quarters for the occasion of the 250th anniversary of the Royal Academy and open to the public from 6 December 2018 to 16 February 2019. Those who frequent the cultural offerings of the Accademia will naturally have associated this initiative with another immediately preceding: the *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*. They will therefore, and rightly, have assumed that what they were offered was the second and important stage of a program, wide ranging in time and geography. In fact, the Academy of San Luca aims to replicate the same exhibition formula, and the same historico-critical and scholarly commitment, in order to explore the multiple and mutual cultural exchanges between Italian and foreign artists, European and non-European, associated with its centuries-old history. This opens up a very wide field of inquiry which includes the thinking, actions and production of many men and women: those who proposed, organized and directed the teaching activities of the Accademia; those who attended them; who participated in the Clementino, Balestra competitions, etc.; those who kept up relations, not necessarily formal, but fruitful and documented, with the Accademia environment, etc. Also including, when possible, as in the case of the *Académie de France à Rome* and as we hope will be the case in future with the other renowned foreign academies, inquiry into the interaction of the institutions; and here the word *confrontation* should in no way be understood as competition or commensuration (among entities that are completely incomparable in origin, structure, purpose, era, etc.), but as a study of reciprocal influences, where they were lively, and shared legacies, handed on at times with purposiveness and foresight. For example, to read (in Carolina Brook's essay) the dedication to an "English Academy" which Francesco Algarotti set as premise in 1763 to his *Saggio sopra la Pittura*, is to see a clear prediction of the imminent artistic development of that country, necessarily driven by the economic and political expansion of the British Empire and by a more pragmatic and free existential situation: and it will be precisely this «straightforward, erudite and thinking nation», as he calls it, having in mind the authoritarian rigidities of his own country, that was soon to have the primacy in the arts and would therefore be able to take over, together with his essay, the Italian experience.The ample and years-long project described here is thoroughly underpinned: by the support that will be offered us by Italian and foreign institutions, by the skills of the multi-faceted environment of scholars and national and international artists who frequent and collaborate with the Accademia, and, not least, by the quality and dedication of our staff. Finally, and above all, it is based on our precious patrimony of artworks and documents, which is a carefully preserved and cataloged ensemble, but only partially valued as it deserves: an ensemble that, in terms of thorough and exhaustive scholarly scrutiny, is still an intriguing and most demanding challenge. An ensemble in which infinite stories are written, as this volume also tells us: the singular career of William Kent, a designer who was to graft, in a truly modern shift, onto his Italian pictorial and scenographic training, the successful invention of the landscape garden; that, even more shifting, of Angelica Kauffmann, between Switzerland, Italian academies, San Luca, Royal Academy and again Rome; that of Joseph Gandy, curiously forgiven (with a "separate prize") for his lack of respect for the Clementino Competition rubric, who was then to produce for John Soane the visionary, very modern (and, all in all, perspicuously disrespectful) designs of the Bank of England in the form of ruins. There are also, all still to be written, the stories of the many young people, sometimes very young, who participated in the Rome competitions, but of whom we know very little; for example, to stay with architecture, that of the milieu of Spanish, English, Italian and French youngsters who, in the second half of the nineteenth century, seem to have been perfect masters, and perhaps harbingers, of the geometrizing language (not neoclassical, but rather, pre classical or pre-Doric) that Kaufmann has accustomed us to attribute exclusively to the old "revolutionaries" Ledoux, Boullée, etc. Thus international and Rome stories, in which this city was perhaps not "free", as Algarotti would have liked, but was not entirely spent, nor worn out and was still politically central and culturally revived by the flame of many of its protagonists (for example of Piranesi, who deserves the cover of this volume). It is therefore not surprising that the governors of the Academy in the eighteenth century, perhaps those «heads placed by favour [or] by underhand dealings» (again Algarotti), were yet able to propose competition themes that were anything but Roman, indeed freighted with visionary universality: immense burial places, seaside towns, courthouses, schools and museums for the arts, for "il commodo" [the convenience] of metropolises that were not there at that time, but which would become the capitals of the Nineteenth century.

Rome and London: a "troubled" relationship between the affirmation and eclipse of Italianophilia, from Renaissance to Romanticism

Francesco Moschini
Segretario Generale of Accademia Nazionale di San Luca

The essays of the scholars which follow this introduction analyse various aspects of the presence of artists whom I would define by the term British and who had an apprenticeship enriched by their stay in Rome. During the period of the Grand Tour these artists also came from geographic areas, such as the American colonies, which have not been part of the "Empire" for some considerable time. Benjamin West, for example, arrived in London from Pennsylvania via a long stay in Rome and, in opposition to Joshua Reynolds, revolutionized history painting with his famous work, *Death of General Wolfe,* of 1770. This contrast was one of the many that opposed painters to other painters especially in their choice and interpretation of Classicism. The wellspring of Classicism, Rome was chosen out of opportunity or conviction, either because it was the international crossroads of art during most of the eighteenth century, or because it was still full of relics of the great ancient city, and because there were competitions such as those inaugurated to promote the arts by Clement XI after his election in 1700, and finally because the great institution of the Accademia di San Luca offered concrete possibilities for the development of their talents and indirectly promoting them on the market.

The more fortunate ones became apprentices in renowned studios such as those of Giuseppe Bartolomeo Chiari, of Pompeo Batoni or of his students and of others again. Batoni, from Lucca, with what were known as his portrait-souvenirs, had very remunerative international contacts and his talent had led him to be admired throughout Europe. Batoni painted many English aristocrats often with a *Laocoon*, an *Antinous*, *Ares Ludovisi* or some fragments of an ancient monument in the background. At the same time in England there was a revival in the collecting of ancient statuary as had happened in the Stuart period with the Catholic Thomas Howard, 14th Earl of Arundel. In fact, Rome and Naples were the more or less legal dispatch centres for the many Graeco-Roman antiquities that today adorn the British Museum and great houses in the English countryside. As we know, a true image of the Grand Tour has been given us by the German Johann Zoffany with his painting, several times mentioned, of the *Tribune of the Uffizi* (1772-1776). The painting, which can also be interpreted as a group portrait in an interior, makes clear more than any other the devotion and admiration of these wealthy aristocrats for Classicism: here we see some of them around the *Medici Venus*, others in front of Titian's *Venere d'Urbino*, others in front of Raphael's *Cowper Madonna*, still others in front of other ancient works or famous paintings of the Italian sixteenth and seventeenth centuries (there are also two Rubens). This manifesto of eighteenth-century Classicism is also evident in other works by Zoffany such as the interior with marbles from the prestigious Charles Townley collection, which later merged into the British Museum in London, where a portrait of Lord Greville is recognizable among others. In another painting he portrays the English nobleman Lawrence Dundas with his daughter in an interior against a background of ancient statuettes on a fireplace after the antique, among which we may recognize a small *Mercury* by Giambologna. This statue reproduced on a larger scale, together with various casts-busts, forms the background to another of his paintings where members of the Royal Academy are seen attending a session of life drawing (*The Life Class at the Royal Academy*, 1772). It may surprise one that in the *Tribuna* there are no works from the fifteenth century and nor any by the Italian "primitives", who were to be rediscovered in the following century and often by the British before the Italians, as evinced by the famous case of Botticelli, "resurrected" by the Pre-Raphaelites, or Giotto in the sculptural reliefs of the Albert Memorial in Kensington. But the painters of the High Renaissance or of the Baroque age were carefully studied also for their techniques and the colours used in those centuries as attested by the well-known scandal, recorded by John Gage in his fundamental work on colour, of Miss Ann Jemima Provis at the Royal Academy of London in 1797, a scandal which involved the new director Benjamin West, who succeeded on the death of the founder Joshua Reynolds. Miss Provis had passed off as the authentic method used by Titian to paint in oil she had found in an old inherited manuscript. This method was valued at a thousand pounds and sold to various Academicians for ten guineas each. West even exhibited canvases in which he had used this recipe, which did not hold up to testing and was disproved by the Academy itself. The search for this "secret" of Venetian painting had obsessed West's predecessor Reynolds, so much so that James Gillray published a print, entitled *Titianus Redivivus*, mocking with his usual pungency the Academicians gathered under a kind of rainbow, on thee arch of which stands the personification of painting (alias Provis), surrounded by the Three Graces, while painting a caricature portrait of the old Titian on a canvas and, in the foreground under the decapitated statue of the *Apollo Belvedere*, Reynolds rises from the grave with an ear trumpet, surprised by the new discovery and by the scammers absconding on the right with bags full of money. The origin of colour and its nature was also studied in Germany by Goethe and Philipp Otto Runge. This research continued and already by the mid-nineteenth century the first ready-made colours were available. Titian, Raphael, Pietro da Cortona and the ancient statues; everything came from Italy. Inevita-

bly, after the Flemings, the Germans and the French, who had been regular visitors to Italy for generation, the arrival of the British was a real turning point in relations with regions beyond the Channel, because at least until the great restoration of the Stuart dynasty with Charles II in 1660, the Reformation and Counter-Reformation had cast a shadow relations with Italy which had deteriorate into tension and suspicion. The main points in this long history of rupture can be followed through various examples the outlines of which are nevertheless ill-defined. A phase in which the albeit ambiguous "amity" between Italy and the United Kingdom was still solid, was followed by the axes of the Reformation, which separated them in brutal fashion, and a long period of mutual distrust began. In the years between the end of the fifteenth and the first decades of the sixteenth century, Italian artists and humanists were well received at the court of Henry VII: Baldassarre Castiglione went as envoy from Federico da Montefeltro, bestowing a small Raphael *Saint George and the dragon* and receiving in exchange a gold necklace and inscription in the order of the Garter of the Duke of Urbino. The sculptor Pietro Torregiani, who was commissioned to deesign the king's funeral monument in Westminster Abbey, made a live portrait in polychrome terracotta, showing him in the guise of a Florentine humanist and did the same for his son Henry VIII. But as we know, the latter separated from the Church of Rome, not least that he might divorce his wife and marry Anna Boleyn, and, stripping the monasteries and the clergy of their property, established the Anglican church. His daughter Mary Tudor, begotten on his first wife, the Spanish Katherine of Aragon, tried to restore Roman Catholicism through the forcible reduction of Protestantism, while his second daughter, child of poor Anna Boleyn, beheaded at his order, reconfirmed the Anglican Church by further persecution, this time of Catholics. The popes did not demonstrate any great diplomatic skill in response to these situations. The Vatican went so far as to declare Queen Elizabeth a "bastard" who had usurped the throne, and Sixtus V supported the clandestine Catholic mission in England forwarded by the Jesuits. The best known outcome of this tragedy situation was the "suicide-martyrdom" of many Catholic priests, as evinced in one of the best known cycles of Counter-Reformation painting. In about 1580 Niccolò Circignani (I prefer to indicate him here by his real name instead of the better-known Pomarancio, to avoid confusing him with his pupil Cristoforo Roncalli, also known by that epithet), with other painters, was commissioned by the Jesuit Germano-Hungarian College to paint episodes in the persecutions of the early Christians in the Roman Empire, for the church of Santo Stefano Rotondo on the Celian hill. These frescoes are known for the rawness of the details ranging from blinding, to mutilation, to mass crucifixion. The purpose animating the commission was that of preparing spiritually and psychologically volunteer Jesuits who, at the risk of horrible torture and cruel forms of death, were to bee sent to England to reconvert the island to Catholicism. It was a clandestine crusade doomed to failure. In the meantime, Catholic recusants who had fled the island created their headquarters in via di Monserrato in Rome in what is known as the Venerable English College. There they received advice on where they might find refuge or how to circulate images, rosaries, writings and pamphlets of pro-Roman propaganda and how to survive in the most varied and hazardous situations when they returned home, they too, obviously, prepared for the ultimate sacrifice. In the College, Circignani painted a cycle similar to that of the Celian, but in this case with explicit reference to the English Catholic martyrs of the Tudor age. In the nineteenth century, these latter frescoes had so deteriorated that they were completely redone, in an attempt to bring them closer to the originals, making use of copies taken from engravings and prints of Circignani's work in circulation from eearly on. On the opposite front, enormous success had been won a few years earlier in London by a monumental book by John Foxe, with a multitude of engravings, on the Protestant martyrs. As said, when the Catholic Maria Tudor succeeded her half-brother, the Protestant Edward VI, son of Henry VIII, and tried to violently restore the Roman church, earning herself bthe title of Bloody Mary. It is highly probable that Foxe's mammoth work, *The Book of Martyrs*, with all its images of torments may have influenced Circignani, not least because the commission came from an English Jesuit who may well have seen the engravings. A similar cycle of martyrdoms, now almost illegible, was located in Bologna and also for this an English iconographic matrix has beeen proposed. It should however be added that scenes of torture and execution were represented long before the Reformation, in those retable paintings that portrayed the earthly vicissitudes of the martyr saints with the saint in question at the centre. There are many examples of this in Italy and also in England from before the Reformation. However, the most emblematic manifesto of this mindset had appeared a few decades earlier when an Italian painter, perhaps Girolamo da Treviso, a follower of Giulio Romano and in the service of Henry VIII, painted a Protestant allegory after 1534 (the fatal year of the schism) in which the pope, lies and hypocrisy are stoned to death by the four Gospel-makers. The painting is still located at Hampton Court. When one looks closer at the Anglican Reform, and later at the advent of the Puritan sects, one sees that the resurgence of ancient paganism in the iconography of the Renaissance was undoubtedly among the causes contributing to the split. But unlike religious iconography, which disappeared almost completely, the pagan or paganizing sort survived within the English court itself and even sometimes outside the court. We read in fact in a passage of

the autobiography of the Jesuit John Gerard (who returned covertly from Italy to England in 1588) about a friend of his: "Once in London, he visited the house of a Catholic, that was a close friend of his. In the window of his room he saw a painted pane of glass depicting Mars and Venus. The scene was indecent, and although the house did not belong to his friend - he had merely rented it - Father Oldcorne, unable to bear the sight, struck his fist through the glass and told his friend how unseemly it was to let such things stand. This was typical of his zeal for God's honour of and truth." (J. Gerard, *The Autobiography of an Elizabethan*, translation by P. Caraman, 1951). A few years before Gerard, Federico Zuccari arrived (1574-1575) at the court of Elizabeth I. Federico (1539-1609), after Titian's death in 1576, gained international fame and was by far the best known Italian painter in London and like Titian he was a recognized master of the portrait, the genre that imposed itself as a result of the religious iconoclasm of the Anglicans. He had already frequented Giorgio Vasari's Accademia del Disegno. Curiously, of all the portraits he is supposed to have painted in England, only two drawings remain, one of the queen and the other of the Earl of Leicester, his friend and protector at court. Federico also sojourned in Spain and on his returned to Italy, as we know, he drafted the Statutes of the Accademia di San Luca in 1593 and consequently can be considered the first member of the Accademia to have worked for the English. The time he spent at thee court of Elizabeth remains in some respects enigmatic: the drawings and sources suggest that he made a portrait of the queen, as it has been conjectured (although it is very doubtful) that he introduced the isolated full-length portrait to the island and that apart from the queen he also painted her rival Maria Stuart. In many public and private collections in England there are portraits attributed to him, not least because an early sources speaks of a four-year stay, whereas in reality it was only a few months. It is, on the other hand, unlikely that he painted religious subjects, unlike in Spain. He certainly left behind the reputation of having been a great court portraitist. So much so that even well into the second half of the last century it was believed that the famous *Ritratto della regina Elisabetta I*, called "del setaccio", coming from the Medici family and now in the art gallery of Siena, was painted by Federico Zuccari: after Roy Strong's careful research into Elizabeth's portraits we know that the painter was Quentin Massis the Younger and that it was likely painted in 1583. The misconception can be explained by the fact, among other things, that quotations in Italian, taken from Petrarch's *Trionfi*, appear on some objects present in the painting and that these are found in other official portraits of the queen, not by the hand of Federico. The queen therefore knew Italian, and Petrarchism, together with the influence of Ariosto and Tasso, was the most popular poetic form in that period, as well testified by Thomas Wyatt and *Tottel's Miscellany*, the famous Renaissance anthology of 1557. Yates, in her well-known essay *Astrea*, explains it as being in line with the official idea of representing Elizabeth as virgin and chaste (the sieve was a visual metaphor referring to the Vestal virgin Tuccia of Roman history). For this reason, some historians have suggested there existed a sort of cult aiming to replace Our Lady with the queen. The three inscriptions in Italian are placed one behind the queen's cloak (*Stancho riposo et riposato affano*), another on the sieve (*A terra il ben mal dimorra in sella*), the third under the globe on the right (*Tutto vedo et molto manca*) and there are also references to the Aeneid in episodes represented in gilded strokes within medallions adorning a historiated column. This secular persistence of Italian culture remained alive even in the troubled period of the Civil War which led Charles I to the block and was exploited by the Barberini when, to re-establish diplomatic ties, they commissioned from Guido Reni the famous *Bacco e Arianna* as gift to the king and of which the Accademia di San Luca has a copy by various hands among which Sergio Guarino has also shown that of the Bolognese painter. Moreover, the much more active patronage of the Gentileschis, Orazio and Artemisia by Henrietta Maria, Catholic consort of Charles I, is amply documented. After the Stuart restoration in 1660 with Charles II, it was the turn of the "Neapolitan" Antonio Verrio, actually from Lecce, who, despite the invidiousness and hindrance of his court rivals, was by far the highest paid painter of the time. He worked in particular at Hampton Court and Windsor, leaving frescoes (including the glory of Charles II in heaven) of brash magniloquence even if he did further develop the baroque idea of the illusionistically "open" ceiling with the central figures levitating to the sky, after the success that Rubens had had with this formula in the canvases of the Banqueting Hall with the *Glory of James I* (James VI of Scotland). As reported later, in the eighteenth century, William Kent clumsily tried to imitate this technique in the church of San Giuliano dei Fiamminghi in Rome. However, Verrio, much more than others, conveyed in painting an idea of Italian Classicism which the English artists of the Grand Tour would partially adopt. He was also protected by Queen Anna and after her death (1707), in the century of *joie de vivre*, other Italians arrived, including Sebastiano Ricci and Canaletto: Italy had finally, so to speak, cleared Customs.

The myth of Italy again struck lucky and what luck: this time, unlike in previous centuries, with some exceptions such as Inigo Jones, the number of British artists who wanted to visit Italy increased. But how did they conceive Classicism? Much has been said about it, and the following essays certainly say more. Here I would like to introduce some provocative considerations. If in the sixteenth century Venetian artists could shape a dream of restoration, to turn Venice into a new Rome, as all Palladian and Sansovinian architecture

seem to underline, in the eighteenth century the only possibility was capillary transmission outside the Venetian tradition. And it is in this prospec that the spread of artistic activity outside Venice must be interpreted, in this vocation to an internationality of the various arts, in the spread beyond all confines of a vaunted supremacy of moral and social virtues, without the possibility of falling back into the narrowness in which Venice found itself. This diaspora became almost a crusade for the affirmation of a legacy to be transmitted and conserved through the choice of its citizens, who were entrusted with the task of making their work political through a systematic and expanded review of the cultural heritage available . It was no longer a question of inventing but of reorganizing, reworking preformed materials, freighting them with new meanings by placing them in different contexts. So says Piranesi himself in the *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana* of 1769 according to which "the multiplicity of the ornaments will not present to the eye a confusion of objects, but a winsome and delightful arrangement of things". It should be remembered in this regard that Piranesi's edition of the *Campo Marzio* of 1762 bears a dedication to Robert Adam and, not surprisingly, its being conceived as an investigation of a hypothetical city plan should be noted. All this certainly also as a response to the important Venetian publishing enterprises, all concentrated "in elevation" and in wide perspective views, a reetracing of the great engraving, bird's eye view of the city of Venice, by Jacopo De' Barbari of the early sixteenth century, like the series of twenty-one etchings by Michele Marineschi entitled *Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*, one of the greatest masterpieces of 18th century Venetian engraving. In turn, however, it should be remembered that at the origin of this series there was another series, of twelve engravings, taken from *vedute* by Canaletto in 1735 (then enlarged seven years later, in 1742, with another twenty-four plates), a homogeneous group of views of the Venetian *Canal Grande*, made for Joseph Smith, banker, merchant, man of culture and distinguished collector, British consul in Venice from 1744 and a point of reference for the English who went there on the Grand Tour. The man who in 1762 was to sell his art collection to King George III whereby over fifty paintings and one hundred and fifty drawings came to Windsor. The works of Canaletto executed for Smith by 1730, and kept in his residence in Santi Apostoli overlooking the Grand Canal, in the building known as Balbi Mangilli Valmarana, were restored at the consul's bequest with classical forms by Antonio Visentini, between the 1740s and '50s, the Visentini who produced the collection entitled *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*. Returning to Piranesi, we see that where his critical operation becomes more stringent is in the plates for *Campo Marzio* where, under the guisee of archaeological investigation, he delineates with unbridled freedom occupations of space that range between legacy of the Baroque and a rigorous filtration that heralds the purist and functionalist vein of subsequent architecture. Of the fragmentary nature of the reconstruction, where pieces and parts that are completely independent from each other are accumulated, we are given warning by the frontispiece where, set in the foreground, as on an ideal stage, are the finds from antiquity: columns, obelisks, tombstones, entablatures, on a scale overwhelming the small human figures. In the background, a Rome made up of only theeeatrical flats, emergent, desert all around: the only binding element, even for the subsequent reconstruction, is the sinuous and naturalistic feature of the river. The elements projected forward already show us their positioning of themselves outside of history, out of their natural location, as useless materials, "the great fragments of antiquity", of Vicoan memory, indecipherables that can only stimulate the imagination. And that it focuses on an imaginary vision of a Rome that never existed, is underlined by the internal laws of growth of these organisms that make up the ground plan of Rome. They seem to multiply according to clear geometric rules in which the symmetry of the single piece plays an important role, but what they avoid is any relationship other than random. The isolation and solidity of the parts thus seem to be the chief concern of the artist who in this proliferation, in this endless multiplying, discovers the limitation, if not the ceentree of gravity of his work. And it is in this vocation for classification by types and schemata that Piranesi tries to mediate his despair at the impossibility of operating and having his own independent role, as he mentions in the dedication of the *Prima parte di Architetture*. Thus a vocation is already identified for that grouping in architectural culture which, starting from his assumptions, was to prefer to formulate incommunicable proposals disruptive of any establishment, rather than making them communicable and therefore consumable. The dedication of the reconstruction to Robert Adam confirms the vocation, of Enlightenment lineage, to the internationality to which the artist aspires in proposing a meta-historical iconography.

It should also be noted that Piranesi defines his rendition as "scenography", also accentuating its meta-topical condition with an indifference to place which reveals all the randomness of the urban form seen in general as the realm of chaos. In that apparent device, everything seems to be moving towards a connection of cogs, but more than as a tribute to the mechanistic thinking that was spreading throughout Europe (in those years La Mettrie's *L'homme machine* came out), it should be read as an exhausting exercise conducted on the infinite possibilities of variation. Precisely because of that shaping of the void forced by a *horror vacui* to clog up without ever structuring, the apparent single definition of the various complexes separated and juxtaposed by pure contiguity, often replaces an ambiguity of belonging to

the field that aims at the fusion of the whole complex, almost by dissolving itself into the other. Those monads, by violating each other, interpenetrate each other in allusive relationships, and the breezy eroticism finds a chastened composition that only the architects of the French Revolution, in particular Ledoux and Lequeu, were able to free and isolate. However, Piranesi's desecrating experimentation was to remain mistaken by his son Francesco who, in the edition of *Campo Marzio*, which he expanded in 1783 and dedicated to Gustave of Sweden, with a misunderstood disciplinary interest in redesigning, thinking to make his father's proposals more communicable, ended by simply giving shape to already known typologies. On these he performs enlargement and sectioning operations without ever looking at them critically, tending, if anything, to re-propose the values that his father had, by experimenting with them, voided of all merit. But mustering, in this orgy of typologies, the most disparate elements, with a sort of estrangement from the usual context making them collide with each other in a re-proposed global design, evoking East and West, the sacred and the profane, the monumental and the ephemeral with a marked indifference to meaning, has a precedent in Fischer von Erlach's plates for his *Entwurff einer Historischen Architektur*. In that, far-reaching proposals for divesting history began with the theatrical fête and mourning parades of the school of Fontainebleau, of which the works of Antoine Caron had provided detailed documentation. This volume, which was a veritable project for a history of architecture, was published in Vienna in 1721, in a pre-Enlightenment climate. The awareness of a loss of historicity, now reduced to a mere fact of collecting, without being as hallucinatory as it was to be in Piranesi, nonetheless already in von Erlach's foreshadows the inescapable destiny of architecture. Isolated from its raison d'etre, without a mission to accomplish, it is destined to allow itself to be violated by the inroads of scholars, by those who rummage in its past, like the figures in Piranesi, seek among the ruins to resurrect objects now reduced to the ghosts of a past existence. Indeed, the spatial rendering, in von Erlach's volume, of a place always identified as a covered void, foreign to mankind, never perceptible and definable as a whole, in which man is always seen without relationship given the overwhelming scale of the architecture. Therefore, a relationship is only possible, as the agitation of the figures suggests, with everything that is not space but only with the shadows of history. That is why he resorts to exasperation of the facts, to the deformation of the representation, as in the view of the interior of the Pantheon or in the view of its pronaos where he does not hesitate to eliminate a column so as to exacerbate the feeling of being in an immeasurable space. He uses perspective in the same way, as in the view of the interior of Santa Maria Maggiore, to exasperate the fugue towards the mysterious light point of the altar, in the desire to orchestrate objects by shrinking and reducing them to pure bric-à-brac like Bernini's canopy in the view of the interior of Saint Peter's.

The Roman sojourn of Bernardo Antonio Vittone who participated in 1732 in the Clementino competition, winning it with his idea of a city on the water, was in turn to be a reference point for Piranesi who seems to recall this project in some schemes of the *Campo Marzio*. The publication of Vittone's *Instruzioni elementari* in 1760 was to accentuate Piranesi's vocation for bricolage, giving it, however, a purist twist that replaced the more historicist and classicist one of Squarcione-Mantegnan memory. I have written that the same artists pursued diverse ideals. In fact, there were also living models and prototypes that displayed these differences depending not least on the "sentimental" inclinations of the individual, even of the scholars, as we are reminded by the tragic death of Winckelmann, to which the cult for the ephebic/virile beauty of ancient heroes contributed. Among these living models, I have for a long time focused on Lady Hamilton to whom various exhibitions and monographs have been dedicated. The "divine Emma" is portrayed in about fifty drawings and paintings as bacchant, Circe or other mythical ancient heroine, especially by George Romney. Described today as a performance artist, he "invented", thanks to his time in Naples, what are known as his A*ttitudes,* in which he re-proposed gestures and poses from ancient Graeco-Roman iconography. An exhibition devoted to Emma in 2016 in Goethe's house in via del Corso in Rome, with a catalogue introduction by Maria Gazzetti and Thomas Weiss and articles by talented German scholars, investigated little-known aspects of her life and her "artistic" nature. A life that in some respects is reminiscent of Daniel Defoe's *Moll Flanders*: of veery humble origins, at the height of success in her marriage to Sir William Hamilton, she fell in love with Admiral Horatio (note the reference to the Latin poet) Nelson to whom she gave a daughter named Horatia, whose face, curiously enough we know, tired and wrinkled in a photograph of her taken at an advance age before she died in the late nineteenth century, and in a portrait by an unknown artist showing her as a girl with the angular features she inherited from her father as she dances the saltarello. Emma died in 1815 in Calais, poor and forgotten, having survived an unrepeatable century (the French Revolution, Napoleon, Trafalgar, Piranesi, Lusieri, David etc ..). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein has left us his beautiful image of here as Sibilla. Louise Vigée Le Brun represented her as Ariadne on Naxos and as Baccante, Gavin Hamilton as Hebe and a painting attributed to Benjamin West shows her as Agrippina. Romney's *attitudes* were also inspired by the Pompeian frescoes, uncovered in the eighteenth century. And as we know, the Vesuvian city reshuffled the cards of Classicism, so to speak, especially for Napoleonic art. Ellis Waterhouse claims that Romney's

devotion to Emma was due to the fact that she was not a real Lady, given her origin, and that therefore she could appear freer and more authentic than those who acted out the *Lady* or the *Gentleman*. On the other hand, it does not seem that Reynolds was fascinated by her, perhaps because for him the living model of the immaculate perfection of Classicism was the young Omai, the Polynesian princess who arrived in London in the wake of British expeditions to the Pacific. Dark-skinned, with an exotic beauty worthy of myth, he portrayed her in a classic pose with the gesture of eloquence and oratory against a background of palm trees blowing in the wind, almost a new Quintilian from the "paradise" of the South Seas. In the myth of Omai, the return to nature and the noble savage were combined, a theme well suited to the anthropological debate of the day that necessarily involved the most important maritime power in the world. So much so that the architect John Soan added an "e" to his name, thus becoming John Soane, in homage to Jean-Jacques Rousseau, who had been buried in Ermenonville. The pose of *Omai* also recalls the *Apollo Belvedere,* an ancient copy perhaps from an original by Leochares (a hypothesis today somewhat out of fashion). Even this statue identified as the classic prototype of beauty, re-proposed hundreds of times even on watches and everyday objects, could be read as referring to a lost wild purity. As evidenced by the equally famous anecdote about Benjamin West who compared it to a native Mohawk from North America and portrayed a tribal chief with the same monumental posture. In this perspective, perhaps the most interesting tribute to native Americans, when they were not yet considered an obstacle to "white" colonization, can be framed: the series of sculptures in the ethnographic section of the Vatican Museums, made in red terracotta, by Ferdinand Pettrich (1798-1872) of Dresden, an admirer of Canova and Thorvaldsen, well-known figures of the life of the Accademia. Pettrich spent eight years in the United States and sculpted portraits heads of Sioux, Winnebago and Cree chiefs: in his sculptures he represented them in classic poses or in resolute and dignified portraits that recall the busts of the ancient Roman emperors, so much so that in one of these, the turn of the neck recalls that of the bust of Caracalla. This exported Classicism reached its climax when President Thomas Jefferson commissioned from Antonio Canova a posthumous portrait of George Washington as a Roman dux, of which today we have a beautiful cast at the Gipsoteca canoviana in Possagno. All this also thanks to the Enlightenment which, however, being a movement of thought, did not further investigate the new aesthetic which was instead accused of having contributed to the interpretation of the classic as "white and pure", forgetful or ignorant of the lost polychromy of Graeco-Roman civilization. The Roman revival, after a long period of "quarantine", was, as we have seen, also due to the small Stuart court which had lost the crown at home, passing to the House of Orange, and which had found refuge in Rome. Canova's monument to this family in Saint Pieter's portrays the last heirs of a dynasty that still hoped to return to England as monarchs: two Angels, whose naked and sensual bodies are disturbing, almost provocative, in a sacred space, guard the door to "Hades". Among the heirs I like to remember Charles Edward, better known as the legendary Bonnie Prince Charlie after the definitive defeat of the Jacobites at Culloden (1746): somewhat indicative of him is perhaps what is related of Lord Elcho, frustrated by the defeat, who blamed him for the defeat and shouted in a moment of rage: "Here we are ruined for a cursed Italian coward". Charlie got married late in life to Luisa Stolberg, who became Vittorio Alfieri's mistress, and ended his days in Rome in 1788, fat and unrecognizable. He was to have been King Charles III.

About the exhibition

Gianni Dessì
President of Accademia Nazionale di San Luca in the years 2017-2018

It was with deep pleasure that the Accademia Nazionale di San Luca accepted, during my term of office, the invitation to join the celebrations for the 250th anniversary of the founding of the Royal Academy in London. For the occasion, an international conference on the theme *The Roman art world in the 18th century and the birth of the art academy in Britain* was promoted and hosted. This witnessed the participation of brilliant scholars whose papers we are sure will not fail to enlarge and enrich research on the subject. The exhibition then, parallel to this, purposed to make known the profitable and reciprocal relations between the two communities, the cultural model provided by our Accademia to the shaping of the English Academy and the sojourns, for shorter or longer periods, which animated Rome, contributing to make the visit to Italy an essential step in the cultivation of the traveller, man or woman as it might be. An exhibition parsed by works from the Accademia collection and by important loans from the Gallerie Nazionali d'Arte Antica of Palazzo Barberini and Palazzo Corsini and from the Palazzo Braschi Museo di Roma. Our most heartfelt thanks to their directors, Flaminia Gennari Santori and Claudio Parisi Presicce, for enabling us to give most vivid testimony to that tightly woven network of relationships, exchanges that must have marked the lives of many, creating works fundamental to that European identity that causes us to wonder and into which we still do not cease to inquire.

English artists in Rome: inside and out of the Accademia

Carolina Brook

At the start of his *Saggio sopra la pittura* of 1763, Francesco Algarotti set down a long dedication to the *Accademia inglese*[1], the Society for Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, which in 1760 had organized with great success the first public exhibition in London of contemporary British art, while the founding of the Royal Academy would have to wait until the end of 1768[2]. Algarotti hailed the institution of the new establishment as the outcome of a modern policy of promotion of the arts and in so doing yielded, as Daniel Defoe and Jonathan Richardson had done years before, to the temptation to compare the extraordinary expansion of the British Empire with that of ancient Rome, claiming that such growth would necessarily be followed by similar cultural development: «the Romans expanded their empire over almost all of Europe and parts of Asia and Africa; they reached the summit of military glory, while still revering the Greeks as masters in the arts and sciences. By establishing, through armed conflict, colonies around the globe, the English have spread their trade and power: And in the sciences they followed the *maestri di color che sanno*. In the arts also they have won the palm; in those that most contribute to the strength and splendour of a State. Such are Agriculture and Architecture; the one wet-nurse to all the arts, and the other master builder and queen of the good arts. They have not, except in recent times turned their ingenuity to painting; they have recently taken up arms to fight in a field that has so far been held by the Italians. And these weapons are honed in an Academy composed of the flower of England, founded in a free country: where the Heads who command it are not put there by favour or by underhand dealings, and which, having judged on the works of the artists it puts in competition, it then displays to the eyes of the public, thus appealing from its own authority to the judgment of a straightforward, erudite, thinking nation. With the backing of such an Academy it cannot be doubted that the fine arts, that once so flourished under the sky of Parma, Venice and Rome, shall soon blossom under the London sky». When Algarotti was writing in the mid-century, the community of artists from the United Kingdom, who stayed for long periods in Rome, had considerably increased in number, both because of the spreading acceptance among the British of the merits of the Grand Tour[3], and because of the ongoing debate in England, ever more heated, on the need for a national academy to satisfy the increasing demand for art. As with young aspirants from all over Europe, a period of study in Italy, and in Rome in particular, became for the British also a necessary stage in the acquisition of the knowledge and tools necessary for the profession of artist. Nevertheless, the relationship with the Capitoline institutions was intermittent throughout the eighteenth century, as evinced by the small number of British participants, and sometimes winners, in the various competitions organized by the Accademia di San Luca, who preferred the alternative channel of private studios, relying mainly on the network of aristocratic compatriots for commissions[4]. However, the Accademia di San Luca constituted an important reference point because it conferred institutional recognition of the role of artist and was the most authoritative testimony to the work done in Rome by the various artists and architects. This testimony was in many cases used as a professional qualification. Painters such as the Irishman Henry Trench and the Englishman William Kent arrived in Rome in the early eighteenth century with the purpose of mastering the art of drawing through copying the Antique and the Old Masters, aiming then to return home and make their way in the world of collecting where taste, although progressively expanding, was still firmly anchored in classicist continental production and who dealt with their fellow countrymen as brokers and copyists, rather than for their own creations[5]. Thus at the beginning of the century the British artists behaved according to tradition. Arriving in Rome in 1704[6], Trench (1685c-1726) entered the studio of Giuseppe Bartolomeo Chiari, one of the most loyal pupils of Carlo Maratti, the undisputed leading figure in the Roman art milieu and in the activities of the Accademia di San Luca, for whom the title of *perpetual principal* had been established in 1699, and who for decades was considered the favourite artist of the travelling *milordi*[7]. Apprenticeship with Chiari, in addition to professional maturation, gave Trench entrée to the Rome market and to British collectors[8]. Thus in the Concorso Clem-

entino in 1705, chaired by the elderly Maratti and with Maestro Chiari on the jury, Trench, jointly with the Sicilian Paolo Filocamo, won first prize in the third class of painting, for a copy of the three statues of *Cleopatra*, *Apollo* and *Bacchus* exhibited in the palace of Prince Giustiniani (figs 1, 2, 3). This first recognition of capacity to learn from the Antique, was followed the following year, 1706, by the award of first prize in the second class with a drawing of the *Killing of Tarpea* (fig. 4), accompanied by the extempore drawing test of *Hercules killing the centaur*, in which Trench showed a surer line and ability to synthesize what he had learned[9]. In the 1711 competition the painter was registered in the first class in which he won second prize for a drawing on the subject, again taken from Livy's Roman history, of *Furius Camillus condemns the Pedagogue of Falerii*, in which the nude figure in the centre reveals the constant practice in life drawing by artists in Rome. And yet, as demonstrated by the stages reconstructed by Ingamells in his *Dictionary*, in his sixteen years spent in Rome Trench did not achieve the success that might have been expected after such canonical training. As early as 1724 Nicola Pio reported that the painter «finding himself so well trained and easy in his profession, resolved to leave for England, whence he was called by friends and relatives, to put into practice his studious labours and skill believed in those countries perhaps more esteemed and rewarded than in Rome, as he did in the year 1718, where it is believed he can make his fortune»[10]. Even the important commissions received from compatriots were not enough to project him into the firmament of history painters, despite the patronage accorded him by the Earl of Shaftesbury, at that time in Naples, who involved him in the second edition of the *Characteristicks*. Others supporters include Lord Raby and of Sir John Cropley who hired him as art broker, or Sir Thomas Coke, Earl of Leicester, who bought some of his drawings[11]. After a period in London, where he did not achieve the desired results, Trench returned to Italy in 1723, to Naples, where he seems to have resumed his training under the guidance of Solimena, only to return to England two years later, where however he had no time to profit from his Italian experience because of his death in 1726.

The career of William Kent (1685-1748), who came to Rome in 1710 with the collector and antiquarian John Talman, ran parallel to that of Trench, of whom he became a competitor for the patronage of his compatriots, such as Lord Burlington who favoured him over the Irishman. He, too, entered Chiari's studio and after failing in the Concorso Clementino of 1711, won second prize in the second painting class in 1713 with a drawing of the *Miracle of Sant'Andrea d'Avellino* (Cat. 1), a saint who had been canonized the previous year. Kent magnified his victory in his report home in suggesting that he had won first prize: «I made a drawing of my invention about 20 figures & have wone ye preice the ceremony being at ye famous Capitol & the cardinals give the medals to painters sculptr & archit.»[12]. Undoubtedly Kent's career was more fortunate, and soon in Rome he could count on a solid group of fellow countrymen, beginning with Sir William Wentworth of Bretton, from Yorkshire like the painter, who for seven years provided him with a pension of 40 pounds a year[13]. As pointed out by Stella Rudolph, the San Luca prize-winning sheet shows a certain bent for architectural design that was later to underlie his success as architect, interior and garden designer[14], transforming such noble residences as Holkham Hall, Houghton Hall, Stowe into temples of British classical culture[15]. In Rome Kent was one of the very few English to experiment with the fresco technique learned from Chiari; in 1717 he painted the vault of the apse of the church of San Giuliano dei Fiamminghi, in which the *Apotheosis of the Saint* looks like a stereotyped and clumsy version of his master's production[16]. For his British patrons Kent painted several copies from Guido Reni, Domenichino, Annibale Carracci, Poussin and Maratti. On his return to England in 1719 he made the most of his Italian education in various artistic fields, representing, with the support of the powerful Lord Burlington, the faction of classical pro-continental taste[17], fiercely criticised by William Hogarth, a firm sustainer of the view that British art should be independent of European models[18]. In 1736 the Scotsman Allan Ramsay (1713-1784) arrived in Rome. From apprenticeship with Francesco Fernandi, known as Imperiali and from acquaintance with Imperiali's former pupil Pompeo Batoni, he brought an unprecedented sensitivity to the delineation of faces and hand gestures which was soon to make him one of Britain's leading portraitists, a genre that had established itself as the national one during the previous two decades[19]. His career was already under way when he made his second stay in Rome, between 1754 and 1757, where he again attended the French Academy, first with Vleughels and later with Natoire, and the sessions of the *Scuola del Nudo in Campidoglio*, just opened. In Edinburgh there are around twenty of his studies of the male nude attributed to this period[20], which do not, however, exactly match the poses set by the various directors for the semester drawing tests at the Capitoline School for the three-year period 1754-1757. It is therefore conceivable that many of them, showing poses of the sort usually set by the *Scuola del Nudo*, were done in the months when there were no competitions and were not presented for the periodic evaluations (some are in fact unfinished)[21]. Two of Ramsay's sheets in particular demonstrate this, as the poses are taken from those set by Mengs during his teaching period at the *Scuola* in March 1755, and of which the master himself made *accademie magistrali* by signing them, "*Antonio Raffael Mengs Professore*"[22]. In the first Ramsay's drawing (fig. 5), the model is seated on a sculpted base and taken

from a rear viewpoint, while in the master's sheet (fig. 6) he appears side-on with drapery on the seat. In the second sheet[23], instead, Ramsay's figure is done from the same frontal view as that of the master[24], who sometimes engaged the students in studying anatomy in class, so creating a corpus of graphic materials to be used probably for teaching purposes. The unfinished character of Ramsay's drawings, compared to the accuracy of Mengs', finished with touches of white lead, leads one to suppose that there was an exercise for the students blending life drawing with the copy of the *accademie magistrali.* To a renewed interest in the study of anatomy Ramsay combined that of archæology, which led him to set down suggestive glimpses of the majestic and dilapidated interior of the Colosseum[25], seen from the bottom up, and to undertake long study of Horace's Sabine villa, an enterprise he engaged whenever in Italy, and to which the young Jacob More later collaborated with numerous drawings[26]. In addition to Batoni, in Rome Ramsay frequented his fellow countryman Robert Adam, as well as Charles-Louis Clérisseau, Giovan Battista Piranesi, Pierre Subleyras and Laurent Pécheux, the latter of whom introduced him to the balminess of the French style. He devoted himself to copying the Old Masters, in particular Raphael and Domenichino who, along with Batoni's painting, were undoubtedly decisive for the maturating of his figurative language towards a more natural and graceful rendering of the sitters of his portraits[27]. Ramsay's importance in the field of portraiture – later becoming the great rival in London of Reynolds[28], himself back from his Italian sojourn – was well condensed in 1759 by Horace Walpole: «He [Ramsay] and Reynolds are our favourite painters and two of the best we've ever had... Reynolds and Ramsay certainly can't be considered rivals, their manners being so different. The first is bold and has a so to speak stormy colour, and yet with dignity and grace; the second is all delicacy. Reynolds rarely succeeds well with women; Ramsay is made for painting them»[29]. Joshua Reynolds (1723-1792) arrived in Italy in 1750 and spent most of his time in Rome, before returning to England in the summer of 1752[30] (fig. 7). His studies, gathered in the graphic jottings scattered through the various sketchbooks, reveals a certain focus on the accumulation of poses, gestures, details and particulars to be reused in his portraits, not only on a formal level but as constitutive elements of a universal language. It was, however, a slow acquisition, taking its time to develop in him an awareness of the importance of the models of the past. This is evidenced, for instance, by the coldness of the first encounter with Raphael's frescoes in the Vatican that inspired him to the famous 1751 *Parody of the "School of Athens"*, in which he adopted the compositional scheme of that painting to express in the form of caricature his detachment from the community of compatriots in Rome, considered petty and ignorant[31]. Contact with the Italian tradition gave Reynolds the cultural basis to become, on his return to England, the leading figure of that extraordinary genre of eighteenth-century British painting which was the *heroic portrait*[32], in which the sitter and his world was elevated to the rank of a history painting in which the new British elite celebrated itself, thus sanctifying the political and economic primacy achieved by the country (fig. 8). As Brian Allen puts it «in eighteenth-century Britain, where the civic virtues affirmed by history painting failed miserably in the translation from theory to practice, the portrait, in its most magniloquent forms, filled this void through the celebration of heroism and virtue»[33]. With the founding in 1768 of the Royal Academy, of which he was to be the first president, Reynolds was to have to re-weave in his annual *Discourses* the strands of the many stimuli received in Italy, reflecting on the example of the Old Masters in the light of the new academy culture, thus establishing a theoretical balance between the Italian artistic tradition and the needs of British modernity. «Every language – he wrote in 1770 – has adopted terms expressive of this excellence: *gusto grande* for the Italians, *beau ideal* for the French, *great style*, *genius* and *taste* for the English, they are just different names for the same thing. It is this intellectual dignity, they say, that ennobles the painter's art, which marks the gap between him and the simple practice of pictorial technique and produces in an instant those great effects that eloquence and poetry, with slow and repeated efforts, barely manage to reach»[34]. Confirmation of the interest aroused in Italy at the time by Reynoid's thinking is the initiative of the publisher Remondini of Bassano in publishing as early as 1787 a translation of the first seven *Discourses*, declaring in the introductory note: «I do not mean to dwell here on the excellence of the Fine Arts in England. However, we are eyewitnesses and almost daily witnesses of how many illustrious figures of that nation walk our neighbourhoods, and with how much zeal and care they admire, copy, study and buy when they are allowed, the masterpieces of those valid in Sculpture, in Painting and in everything that comes from Design. We also know that the Professors of these Arts are held in honour and rewarded, more than in any other place whatever; that the art of Chisel has risen to a perfection which no one had ever seen before, and finally that George III, the King of a People as wise as powerful, opened an Academy eight years ago, where he established prizes, and of which Sir Joshua Reynolds, scholar and excellent painter, is head and president... After these very faithful attestations of the true merit of this illustrious man, it can be asserted with certainty that he is the greatest investigator of the substantial beauties of the Arts, the most impartial judge of the productions of Renowned craftsmen, and finally a worshipper and a supreme imitator of our immortal Buonarroti; which is the same as saying an equally ex-

traordinary genius. His *Discourses* are especially so full of refinements of good sense and taste in what he treats that few have so subtilised in such material, because few have possessed the exquisiteness of the rules and the excellence of practice in equal measure»[35]. An idea of the process of institutionalizing the Grand Tour can be inferred from the brief attempt to found a British Academy in Rome (1752-1757), under the guidance of the painter John Parker (1710-1765), through which aristocratic travellers might fund young fellow countrymen artists in search of a classicist style training, following the example of the French Academy. Arriving in the city around 1740, Parker entered Marco Benefial's studio to train as history painter. Like many of his colleagues, he also worked as a broker, coming into contact with the network of British collectors, in particular Lord Charlemont who, having arrived in Rome in 1750, became the promoter of the project for a Roman Academy. The role of director probably gained Parker nomination as member of the Accademia del Disegno di Firenze (March 1754) and of the Accademia di San Luca (October 1756), the latter being the occasion for which Benefial, then at odds with the Roman institution, painted Parker's portrait for the collection of the effigies of Academicians (Cat. 11)[36]. However, conflicts among the English artists, along with the fierce disagreement between Parker and Piranesi, who wished to dedicate to Lord Charlemont his famous *Antichità Romane* by reason of «the generous settlements for the encouragement of talents that he made in Rome»[37], brought about the closure of the ephemeral British Academy. Shortly thereafter, in 1761, Parker, despite the aversion of Piranesi and his English colleagues such as Thomas Jenkins and James Russel, succeeded in winning his only public commission in Rome, the altarpiece for the church of San Gregorio al Celio (fig. 9) with *San Benedetto in gloria appare a Santa Silvia e a Gregorio fanciullo*[38], which can be considered his farewell to a milieu that had by then cut him off and from which he was to leave two years later, sadly concluding a career of about twenty-three years as history painter[39]. In the mid-century the number of English artists in Rome became ever more substantial. The registers of participants in the competitions of the Accademia di San Luca and, from 1754, in the drawing tests of the *Scuola del Nudo in Campidoglio* include the names both of figures who would later play an important role in the development of British art, and of figures destined to remain in the background, demonstrating the desire and need for Accademia accreditation. The second prize of the first class in the sculpture test of the Concorso Clementino of 1750 was awarded to the Londoner Joseph Wilton (1722-1803) – in Rome from 1747 after a short period in Paris training under Jean-Baptiste Pigalle – for a bas-relief of *Caio Marzio Coriolano respinge gli ambasciatori che gli chiedevano la pace*, a subject from Livy, now lost. This was the finishing touch to a classicist training that engaged him in the making of numerous copies of ancient statuary for his fellow countrymen and in important commissions on his return home. Lord Rockingham commissioned him to copy the *Medici Venus* and a *Faun,* and from the Duke of Richmond came the commission for a copy of the *Apollo Belvedere*, then placed in the atrium of the gallery in the famous Whitehall residence, the training ground of young talents, of which Wilton became director[40]. In the portrait busts made during the Italian period – such as that of the Tuscan physician and naturalist *Antonio Cocchi*, done for the Earl of Huntingdon, his dear friend, and of the Earl himself – Wilton worked out his own idiom which, patterned on ancient portraits of illustrious men, brought him success on his return home in 1755. Among the prominent figures who arrived in Rome in the mid-century and appear in the lists of the Accademia di San Luca, there is the painter Nathaniel Dance (1735-1811), a former pupil in London of Francis Hayman. From 1758 he attended the *Scuola del Nudo*, where he won the test of December 1759 directed by Pompeo Batoni. In the meantime, Dance frequented many of his compatriots, his friendship with the Scotsman Gavin Hamilton (1723-1798), in Rome from 1748 and settled from 1756, determined his decision to try his hand at the grand style. It even seems that Dance, with Batoni, founded a sort of business aimed at providing British clients with portraits and history paintings[41]. What is certain is that the various *conversation pieces* (fig. 10) and portraits made by Dance in Rome for the tourist elite[42] are very close to the style and formulas worked out by Batoni, from whom he also took the compositional scheme for some successful history paintings such as *The death of Mark Antony,* then exhibited at the Royal Academy in 1776[43]. Dance's knowledge of antiquity and classical culture from his Roman years found expression in history paintings such as *The Death of Virginia*, exhibited at the Society of Arts in 1761, *Aeneas and Venus* for Sir Henry Mainwaring, *Dido and Aeneas* for Lord Gray and *Timon of Athens,* finished in London and now in the Royal Collection, both displayed at the Society in 1766 and 1767 respectively. Nevertheless, the sphere in which he was best able to express his apprenticeship, and the cosmopolitan culture in Rome, was the portrait, which brought him professional success on his return to London in 1765. Dance, along with his brother the architect George, was elected an Academician of Merit of San Luca in December 1764, after obtaining papal dispensation as a non-Catholic[44]. Meanwhile, in 1751, another leading figure in British painting had come to Rome, the Welshman Richard Wilson (1713-1782). In Italy, though he started as a portrait painter, on the advice of Francesco Zuccarelli in Venice, he decided to devote himself to landscape in the footsteps of Poussin and Claude. Shortly afterwards in Rome it was Claude-Joseph Vernet who influenced him towards the

classical taste that his illustrious seventeenth-century compatriots had immortalised. Thus Wilson also began to compose his historical landscapes, for which the period of training at the recently inaugurated *Scuola del Nudo*, where "*Riccardo Vilson inglese*" appears in the registers, must have been very useful[45]. After which the Welsh painter originated a genre that would conquer the art market, offering travellers an Arcadian souvenir of places visited and emotions felt during the Grand Tour[46] (fig. 11). After returning to London in 1757, Wilson opened a studio in Covent Garden where, among others, William Hodges (1744-1797) and Thomas Jones (1742-1803) were trained, in which the latter was introduced to the Italianising treatment of landscape, before seeing it personally, with results altogether different. In fact, Jones' production in Italy, while offering various tributes to his teacher, was of an individual kind, neglectful of academic orthodoxy. His direct observation of nature and light was no longer timeless classic evocation, but immersion in the most profound and hidden reality of the pictorial vision, with its relations of shapes, volumes and colours, ordered by an underlying and essential geometric scheme. The narrative and symbolic element thus seems to yield to the quest for an entirely novel compositional synthesis, a choice that left the painter largely misunderstood in his time, though reassessed as a fine exponent of modern English landscape painting, not surprisingly, during the twentieth century[47]. Among the figures listed in the registers of the *Scuola del Nudo* who have remained unknown, we find Robert Surtees (1737-1801)[48], from the county of Durham, in Rome from 1755 to 1759, who collected many of his studies in a sketchbook; Robert Crone (1718c-1779)[49], an Irish landscape painter, also from 1755 in Rome, where he integrated life drawing with landscape studies with Wilson. Crone was also hired as drawing and print broker by a Mr. Mangin of Dublin. Back in London in 1767, he exhibited a series of classical landscapes at the Society of Arts, and from 1772 to 1778 at the Royal Academy. John Plimmer (1725c-1760)[50], a compatriot of Crone's, shared with him lessons at the *Scuola del Nudo* and apprenticeship with Wilson, becoming a close friend. He lodged with Thomas Jenkins who promoted him after Wilson's departure as «without comparison the best Landskip painter we have at this time in Italy and is allowed as such by all the Dilettanti here»[51]. For Lord Gray and Mr. Southwell, Plimmer painted several views of Rome and Naples, including the *Veduta di Rome da Ponte Molle* in the style of Claude, for Henry Hoare of Stourhead he made the copy from Claude's *Processione al tempio di Apollo a Delo* and for James Grant he left unfinished, because of his sudden death in 1760, two historical landscapes then completed by Crone in 1764[52]. There was another Irishman in Italy in the years 1754-56, Jacob Ennis (1728-1770), a student in Dublin of Robert West at the Society's School of Drawing and in Rome at the *Scuola del Nudo in Campidoglio*. After making his debut in the first class of the Concorso Clementino of 1754 with a drawing on a religious theme, *Elia ordina l'arresto dei falsi profeti*, "*Giacomo Ennes Inglese*" was the winner of the third prize in the summer session of the *Scuola del Nudo* in 1755, under the direction of Niccolò Ricciolini, an achievement repeated the following January under the direction of Pompeo Batoni (Cat. 4). Ennis supplemented life drawings with copies from the Antique, from which he derived numerous drawings that he sold to Stephen Beckingham, a scion of one of the oldest of Lincolnshire families[53]. Also from Ireland came George Thomas Warner (active between 1752 and 1788), in Rome from 1754 to 1757, who began by participating in the third-class test of the Clementino competition of 1754 with a copy of the *Antinoo Capitolino*[54], probably at the completion of some months of study at the *Scuola del Nudo*[55]. His quarrel with John Parker about the over-centralization of the British Academy, contributed to the closure of that institution. The year 1755 also saw the arrival in the city of the Scotsman James Nevay (1730c-1811), who was to spent over fifty years in Rome, gaining the protection of Andrew Lumidsen, private secretary to Prince Charles Edward Stuart who had found refuge with his Jacobite court in Rome after the Hanoverian ascent to the English throne[56]. "*Giacomo Nevai, Inglese*" attended the *Scuola del Nudo* probably from his arrival, coinciding with Mengs' teaching period in March 1755. He won the respect of his teacher with whom he lodged in Strada Vittoria from 1758 to 1761, together with Colin Morison and Richard Brompton[57]. In his letters, Lumidsen spoke of him as a diligent student of good qualities. And yet we know the subjects of very few of his history paintings – *The finding of Cyrus*, *The arrival of Agrippina*, *Alexander the Great* – now all lost, done for the Earl of Strathmore and later for the fickle Lord Bristol[58]. They reveal a certain change of tack among British patrons, gradually more willing to commission works of invention from their young compatriots and not just copies of the great masters. Nevay however made drawings of ancient statues and copies of Titian, Michelangelo (fig. 12), Reni, Carracci, in addition to the *Aldobrandini Marriage* for Lord Bristol «exceedingly beautiful and carefully done»[59], according to Jacob More. Again from Scotland in 1757 came Jacob Maxwell (known of 1757-1758) and in 1761 William Cochran (1738-1785), "*Guglielmo Cochrane, Inglese*", who had done their first basic training at the Foulis Academy, opened in 1754 in the old College of the University of Glasgow. Aiming to become history painters, a genre promoted by the new Scottish Academy, in the summer of 1758 Maxwell won second prize at the *Scuola del Nudo* under the direction of Agostino Masucci with a kneeling figure in prayer, while Cochran, who stayed in Rome until 1766, devoted himself to copying Old Masters,

Guercino's *Sibilla Persica* and Raphael's *Trasfigurazione* that the Academy's founders, Robert and Andrew Foulis, aimed to donate to the king to induce him to sponsor a Royal academy in Glasgow[60]. One of the most interesting figures from the Foulis Academy was undoubtedly David Allan (1744-1796) who lived in Rome from 1767 to 1777, training under his fellow Scot Gavin Hamilton in the field of history painting. His efforts peaked in 1773 when he won first prize in the second year of the Concorso Balestra with the painting *L'incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee* (Cat. 2). In which, he gave a close rendering of the most famous models of ancient statuary, following on the footsteps of his teacher. Academicism was to dominate Allan's painting even after his return home where, despite devoting himself mainly to the safer genre of portraiture, he continued to make historical compositions. Also from Scotland came James Alves (1738-1808) who in March 1762 won first prize in the first class at the *Scuola del Nudo*, under the direction of Filippo della Valle (Cat. 6). Between the 'sixties and 'seventies, other Scots, connected to Robert Adam, are recorded at the Capitoline *Scuola*, the very young William Hamilton (1751-1801), who trained in Rome with Antonio Zucchi and the engraver Alexander Finny who sent several plates for Lady Spencer[61] from Rome. But the most famous Scot of those years was undoubtedly the painter Jacob More (1740-1793), who came to Rome in 1771 and stayed all his life, achieving considerable international success, evinced by his constant showing in the annual exhibitions of the Royal Academy and the esteem of its president Reynolds who called him «the best painter of air since Claude»[62]. Nominated Academician of Merit by San Luca in May 1781, More combined the tradition of the idealized landscape *à la* Lorrain with the new practice of on-the-spot oil studies, in which reality re-emerged in all its potency in the range of shades and lights observed directly and in glimpses. More was one of the few Britons to achieve considerable success in the varied and demanding Capitoline milieu, as well as in the entangled British colony, imposing himself as an original artist and finding for example in the Borghese generous patrons who entrusted him with the decoration both of the interior of their suburban Villa, and the design of their new English garden[63]. Two other figures, finally, have left a trace in the registers of the *Scuola del Nudo* for the 1760s: William Matthew Peters (1741-1814)[64], sent by the Dublin Society in 1762 with a bursary of 30 pounds a year, and Christopher Norton (1740-1799) who spent thirty years in Rome after 1760[65]. The first attended the Capitoline *Scuola* and the studio of Pompeo Batoni, from whom he hoped «to get some furtherance in drawing; but I shall look after the Old Masters of those things that require most study»[66]. From there Peters also developed a precocious taste for the *Primitivi*, going to Florence to copy the frescoes of Masaccio in the del Carmine church[67]. Norton arrived immediately after winning a Society of Arts prize in 1760. In Italy he continued his career of engraver begun in London and entered the circle of James Byres (Cat. 13), nominated Academician of San Luca in 1762, who probably directed him to the *Scuola del Nudo* and into whose family he married. In a thirty-year span Norton returned to England a couple of times and journeyed back to Rome in 1776 with Thomas Jones, to whom he immediately presented Byres. In addition to his engraving, above all of *vedute*, Norton devoted himself to exporting old and modern works to Britain. Finally, returning to Algarotti's considerations in the dedication of his *Saggio* of 1763, we may conclude: «That painting might at the same time put out buds similar to those of time ago, I also have striven to contribute, for what was in me, by writing an Essay, in which art is brought back to its principles, discussed in those studies, needful for reaching its peak, that were indeed followed by the old masters. What profit our men may take of it in the present state of things I know not. This I know well, that I must not be disappointed when, unable to reawaken the virtue of my compatriots, I may more kindle that of foreigners, and also supply new weapons to those who contend the palm among us: for the zeal of universal utility in whatever still has to prevail in national competitions. And if we, notwithstanding, from now on be surpassed by the English in the excellence of painters, we shall at least show that we do not cede to any country in the knowledge of painting, and that we want to benefit as much as our rivals from the acquisition of an art, which was at all times the delight of the most powerful nations, and the study of the most talented».

Notes

1 F. Algarotti, *All'Accademia Inglese istituita per promuovere le buone arti, le manifatture, e il commercio*, Bologna 17 marzo 1762. On the analogy between British development and the history of ancient Rome perceived by the English aristocracy and gentry, see P. Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997.

2 The Society for the Encouragement of Arts was founded in 1754 by a group of reforming gentry who aimed more at bolstering British manufactures than the fine arts with a system of prizes awarded above all to amateur artists. See J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento*, Roma 1999, pp. 228-229. See in this volume the essay by A. Aymonino.

3 See the illuminating *Prefazione* by F. Haskell, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, exhibition catalogue (Roma, 1997), edited by A. Wilton, I. Bignamini, Milano 1997, pp. 13-15.

4 See in this volume the essay by P. Coen.

5 J.M. Kelly, *Rome and its British and Irish Artists, 1730-1750*, in *Richard Wilson and the Trasformation of European Landscape Painting*, exhibition catalogue (New Haven-Car-

diff, 2014), edited by M. Postle, New Haven 2014, p. 39.

6 Some scholars maintain that he was in Rome from 1700. See J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1700-1800*, New Haven-London 1997, pp. 951-952.

7 S. Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Maratti e l'Europa*, conference papers (Roma, 11-12 November 2013), edited by L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 127-143.

8 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

9 S. Rudolph, *Henry Trench*, in *I premiati dell'Accademia di San Luca 1682-1754*, exhibition catalogue (Roma, 1989-1990), edited by A. Cipriani, Roma 1989, pp. 72-73.

10 N. Pio, *Le vite di pittori, scultori ed architetti [Codice ms Capponi 257]*, edited by C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 161-162. The sole Briton mentioned by Pio. The passage is transcribed in Cola, *"It is impossible*, cit., pp. 73-74.

11 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 951.

12 Letter from Kent to his patron Massingberd of Ormsby in Lincolnshire of 3 June 1713, pub. in C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Massingberd from the Continent (1712-1719)*, in "The Walpole Society", 63, 2001, p. 83, n. 4.

13 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 569.

14 S. Rudolph, *William Kent*, in *I premiati dell'Accademia*, cit., pp. 116-118.

15 J. Coutu, *Then and Now. Collecting and Classicism in Eighteenth-Century England*, Montreal-London-Ithaca 2015, pp. 26-42.

16 Kent had collaborated with Chiari on the decoration of the ceiling of the basilica of San Clemente. Cf. Cola, *"It is impossible*, cit., p. 75.

17 Kent was appointed Painter to the King in 1740.

18 C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, exhibition catalogue (Roma, 2014), edited by C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 33-45; A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la Rule of Taste e la società mercantile*, in Ivi, pp. 17-23.

19 B. Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento: teoria e pratica*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., pp. 47-55.

20 In the cluster of Ramsay's drawings in the National Galleries of Scotland there are also studies of the female nude and numerous details of hands and feet.

21 The volume 33bis with the names of the artists who attended the Accademia del Nudo is incomplete, while the lists of students enrolled in the six-month courses was no longer kept.

22 The two sheets of Mengs dated "Marzo 1755", donated to Cardinal Silvio Valenti Gonzaga, protector of the Accademia di San Luca, were gathered by him in a volume now preserved in Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, inv. 68, Banc. II 14, pp. 89 and 90. They were published in *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, exhibition catalogue (Padova-Dresden, 2001), edited by S. Roettgen, Venezia 2001, pp. 222-223.

23 It also bears the inscription "Accad. Rom. In Campedoglio Nov./March 1755" and was published by M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, edited by A.W.A. Boschloo *et al*., 's-Gravenhage 1989, p. 79.

24 The comparison between the two sheets of Mengs and Ramsay can be found in S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, II, München 2003, p. 129.

25 See the watercolours on paper held by the National Galleries of Scotland nn. D1023; D 3774; D3775 done around 1755.

26 K. Andrews, *Scottish Artists in the Roman Circle of Winckelmann and Fuseli*, in *"Sind Briten hier?". Relations between British and Continental Art 1680-1880*, München 1981, pp. 83-95.

27 For Batoni's influence on Ramsay see, *Allan Ramsay 1713-1784*, exhibition catalogue (Edinburgh-London, 1992 -93), edited by A. Smart, Edinburgh 1992, pp. 17-18. Cf. also *Allan Ramsay. Portraits of the Enlightenment*, exhibition catalogue (München-London-New York 2013-2014), edited by M. Campbell, München-London-New York 2013.

28 After his return to London in the summer of 1757, Ramsay was elected a member of the Society of Arts. In 1761 he joined His Majesty's Principal Painters in Ordinary and in 1767 became Principal Painter in Ordinary. On his death in 1784, Reynolds took over the role.

29 Letter from Walpole to Sir David Dalrymple pub. in E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, edited by J. Anderson, C. Harrison, Milano 2000, p. 6.

30 G. Perini Folesani, *Reynolds a Roma*, in *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., pp. 109-115; Eadem, *Sir Joshua Reynolds in Rome 1750-52. The debut of an artist, an art collector or an art dealer?*, in T*he art market in Rome at the eighteenth century*, edited by P. Coen, Leiden-Boston 2019, pp. 131-145.

31 See the entry by H. Belsey, *Parodia della Scuola di Atene*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia*, cit., pp. 88-89.

32 Wind, *Humanitas e ritratto eroico*, cit.; M. Postle, *Joshua Reynolds, the creation of celebrity*, London-New York 2005.

33 Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna*, cit., p. 48

34 *Discorsi sull'arte di Sir Joshua Reynolds*, edited by A. Gatti, Segrate 1997, p. 29.

35 *Delle arti del disegno. Discorsi del Cav. Giosuè Reynolds presidente della R. Accad. di Londra ec. Trasportati dall'inglese al Toscano idioma*, Bassano 1787. Those given from 1769 to 1776.

36 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, (henceforth ANSL), *Archivio storico*, vol. 51 c. 85r, c. 85v, c. 86r

37 Cola, *"It is impossible*, cit., pp. 77-78 where the article of June 8th 1752 of the *Daily Advertiser* is also transcribed announcing the opening of the Academy and its supporters.

38 A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio: storia di un'abbazia*, Roma 1993, pp. 171-172

39 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 738-739

40 Coutu, *Then and Now*, cit., p. 113.

41 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 275.

42 B.C. Skinner, *Some aspects of the work of Nathaniel Dance in Rome*, in "The Burlington Magazine", 101, 1959, 678/679, pp. 346-349.

43 The work is now known through the print. For the relation with Batoni see the entry by S. Rolfi Ožvald, *Cleopatra e Marc'Antonio morente*, in P*ompeo Batoni, 1708-1787. L'Eu-*

ropa delle Corti e il Grand Tour, exhibition catalogue (Lucca, 2008-2009), edited by L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo-Milano 2008, pp. 352-353.

44 ANSL, *Archivio storico, Catalogo degli Accademici di Merito di San Luca dall'anno 1763*, vol. 28, f. 16.

45 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis.

46 M. Postle, *Richard Wilson*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., pp. 286-287; *Richard Wilson and the Trasformation*, cit.

47 See chiefly *Travels in Italy 1776-1783 based on the* Memoirs *of Thomas Jones*, exhibition catalogue (Manchester, 1988), edited by F.W. Hawcroft, Manchester 1988; *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, edited by A. Ottani Cavina, Milano 2003; *Thomas Jones 1742-1803. An artist rediscovered*, exhibition catalogue (Cardiff-Manchester-London, 2003-2004), edited by A. Summer, G. Smith, New Haven-London 2003; V. Curzi, *Dal Paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., pp. 89-99.

48 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, "*Roberto Surtes, Inglese*". Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 914. All the British names are cited by Mac Donald, *British Artists*, cit., p. 80.

49 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, "*Ruberto Crone, Inglese*". Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 255-256.

50 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, "*Giovanni Plimmer, Inglese*".

51 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 776.

52 B.C. Skinner, *A note on four British artists in Rome*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 237-238.

53 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 339.

54 "*Giorgio Tomasso Varner Irlandese*", in *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, edited by A. Cipriani, E. Valeriani, II, Roma 1989, p. 220.

55 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, "*Tomaso Verner, Irlandese*".

56 E.T. Corp, *The Stuart Court and the Patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757*, in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-century Rome*, edited by D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, London 2011, pp. 39-53.

57 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 700; MacDonald, *British Artists*, cit., p. 86.

58 S. Grandesso, *Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna*, in "Studi Neoclassici", 1, 2012, pp. 117-126.

59 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 701.

60 MacDonald, *British Artists*, cit., p. 85.

61 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis, "*Guglielmo Hamilton, inglese*" and "*Alessandro Finnie, scozzese*".

62 Andrews, *Scottish Artists*, cit., p. 88.

63 Curzi, *Dal Paesaggio ideale*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., p. 93; P.R. Andrew, *Jacob More a Villa Borghese*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città tra Settecento e Ottocento*, exhibition catalogue (Roma, 2003-2004), edited by A. Campitelli, Milano 2003, pp. 95-97.

64 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 763-764.

65 Ivi, pp. 715-716.

66 Ivi, p. 764.

67 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 764.

In search of beauty and truth. British landscape painters in Italy

Luigi Gallo

And here I can not help observing with what new and uncommon Sensations I was filled on my first traversing this beautiful and picturesque Country – Every scene seemed anticipated in some dream – It appeared Magick Land.
Thomas Jones, *The Memoirs*

The vast expansion in discoveries and the updating of geographic, historical, anthropological knowledge that came about during the 18th century enabled science to enlarge the boundaries of space and time, increasingly revealing the secrets of the living universe. In the wake of the new empirical approaches – geology, mineralogy, comparative botany – the infinitely large and the infinitely small, which had already fascinated Leonardo, Copernicus, Galileo and Pascal – entered the poetics of philosophers, artists and writers. Landscape painting and garden layout were inevitably implicated, not least in terms of theory: Alexander Pope as much as Horace Walpole, Denis Diderot as Salomon Gessner, Jean-Jacques Rousseau as Johann Wolfgang von Goethe sought answers to the disquieting ambivalence of a nature perceived as foreign to human feelings, remote and inaccessible, yet sole witness to the inexorable course of history. The living universe becomes an inexhaustible source of pleasure not only to the senses of those who lived it, was but also to the eyes of those who gazed upon it. Halfway between the idealist approach of the classical tradition and a new pictorialism drenched in reference to the nascent aesthetics of the Sublime, between the 18th and 19th centuries landscape painting was the test bed of modernity[1]. In the Age of the Enlightenment, much more so than in the past, the

only means of translating the stubborn muteness of the universe into philosophical language or artistic image was meticulous observation, study of the object, scientific investigation of reality. Only through such empirical experience could the artist translate phenomena transient in the flow of time into a poetic message, into creative imagining. While in France painting *sur le motif* had been widely practised since the 17th century and was an integral part of the transition that led, through François Desportes, Antoine Watteau, Claude-Joseph Vernet, Pierre-Henri de Valenciennes, just to mention the best known, to the realism of Camille Corot and the Barbizon School up to the Impressionists[2], in Great Britain the affirmation of the genre was accompanied by a rethinking of the Italianizing and Flemish heritage and the codification of the *on the spot* practice[3]. Never neutral, the art of landscape expresses in a nutshell the social tendency and vision of nature of the society that created it. In England, which had been importing art for centuries, the development of a technically innovative pictorial genre linked to the individual gaze, such as landscape, can be read, in parallel to the portrait, as the birth of a true national artistic language[4]. In 18thcentury Britain, with its extremes of wealth and poverty, landownership was largely restricted to a rich aristocratic elite which was also the arbiter of taste. For such patrons the only conceivable landscape art was that of Claude Lorrain, Nicolas Poussin and Salvator Rosa, as can be seen from the mythological themes dominating the paintings that the aristocracy was fond of collecting. The works of the Tuscan painter Francesco Zuccarelli, – active in Rome, Venice and above all in London, where he was one of the founders of the Royal Academy of Arts in 1768 – were idealized compositions, set in an imaginary landscape. The success of his Arcadian style can be attributed to a persuasive adoption of the Lorrain mode, mediated by an unprecedented naturalism deriving from his practice of making *on the spot* drawings[5]. His English works are characterized by great expressive immediacy: views with a wide visual spread, constructed mainly on parallel planes. This concept of the landscape, with few concessions to outcropping buildings, needs to be related to the artist's long stay in England, where the fashion for the picturesque garden was taking off; his style also influenced major painters of the time, such as Joshua Reynolds, thus favouring Lorrain's enduring influence into the 19th century. Many ambitious British painters travelled to Italy to study the classical remains and the local scenery, following in the footsteps of their predecessors on the Grand Tour, aristocratic connoisseurs who came to finish their cultural education in the *Bel Paese*, plumping up the art market by their purchases. Among the first British artists to free themselves both from the topographical limits of the genre and from the dependence on Italian teachers was Richard Wilson[6]. He was already an affirmed portraitist, close to forty, when he embarked on a long journey to Italy, where he stayed from 1750 to 1757, a period during which his career changed radically as he shifted into landscape painting. In Rome he found his way into the narrow circle around Cardinal Alessandro Albani and experienced first-hand the extraordinary impetus of emerging neoclassicism. The interest in landscape predominant in the papal capital can be seen in the rigorous portrait by Anton Raphael Mengs, in which the Welsh painter is shown contending with a view of the lake of Castel Gandolfo[7]. Acquaintance with Claude-Jospeh Vernet, the main interpreter of the renewal of the genre in France, was fundamental for Wilson, for the former encouraged him to engage in painting *d'après nature*. In the last four years of his Italian sojourn Wilson devoted himself to drawing in the Roman *Campagna*, exploring different subjects, from plant and mineral details to conventional or idealized views. The concentrated work of transcribing nature translated into a vast body of drawings, mostly charcoal, which constitute the most important part of his Italian opus. In all likelihood, Wilson also painted *d'après nature*, as Vernet had advised him and as some of his works show, such as *Rome from the Villa Madama*, of 1753 (fig. 1), and *Temple of Minerva Medica, Rome,* of 1754 (fig. 2), in which the figures hit by bad weather strive to shelter a canvas and an easel[8]. Trained to draw from life, the painter's hand had acquired the skill to reproduce place and capture effects of light, while the picturesque groups of characters, set in the foreground, introduce action and evoke the pulse of everyday life. In his paintings, whether the Italian compositions such as the *A View of Rome from Monte Mario* of 1753[9] or the wide British landscapes done after his return home, the landscape artist gives a depiction of place at once sensitive and intellectual, deploying technical means and compositional ruses to transform reality into the ideal. How fundamental this practice of *going out to see*, imported to Britain by Wilson, was for the development of British landscape art, is evinced by the substantial production of several artists who, during their travels, made extensive use of both the oil on paper technique and watercolour. Feeling for nature and landscape painting were the themes that animated the national aesthetic debate: painting *on the spot* registers, like litmus paper, the pre-Romantic ferments of the sublime and the picturesque. The landscapes evoked became the destination of artists and aristocratic travellers: Alpine glaciers, the vast lakes and the wide plains of the north, the ancient ruins of Latin civilization, rural views of the Albani hills, Rome, Naples, the archaeological discoveries in Campania, Sicily in bloom, were immortalized by the genius of generations of painters. The sketches illustrate an untamed, ruleless, wild nature, far from the ideal immobility of the classical paradise: an "impassioned" nature[10]. One thinks of the spectacular eruptions of

Vesuvius painted by Joseph Wright of Derby (fig. 3), who saw the volcanic cataclysm during his trip to Italy between 1772 and 1775, of the poignant views with ruins of Francis Towne, in Rome in 1780, and again of the detailed cityscapes of John Warwick Smith, in Italy in those same years. Nor should one forget the painting of Jacob More, who worked in Rome from his arrival in 1771 to his death in 1793, producing paintings of great success, such as those depicting the catastrophic *Veusvius in Eruption and the End of Pompeii* of 1780[11], and devoting himself to painting from life; this is evinced by his *Self-portrait* of 1783 in which, elegantly dressed, he sits amongst the trees painting the Sibyl's cave in Tivoli[12]. In the 1780s More also collaborated in the creation of the *Giardino del Lago* in Villa Borghese, indeed the chief testimony to the aesthetics of the picturesque in the papal capital. Two artists, however, clearly summarize the relationship between the Italian landscape and British painting: John Robert Cozens and Thomas Jones, both in the Italy between the 1770s and '80s. Cozens undertook two trips to Italy as a draftsman in the service of important connoisseurs and collectors, Richard Payne Knight, between 1776 and 1779, and William Beckford, between 1782 and 1783[13]. A prolific creator, Cozens produced up to nine sketches a day, then worked up in the studio, which become the source for a long work of transcription in the years following his definitive return to England (figg. 4-5). Of melancholy temperament, the artist reproduced the landscape in watercolours imbued with a mysterious beauty that reveal an anguish that would lead to madness in later life: from the vertiginous heights of the Alps, to the sun-stunned beauty of the South, Italy enters his compositions tendering an ever more dreamlike image of a land that had won him. Thomas Jones was in Italy between 1775 and 1783, after having internalized the places, as he writes in his diary: «In fact I had copied so many Studies of that great Man, & my Old Master, Richard Wilson, which he had made here as in Other parts of Italy, that I insensibly became familiarized with Italian Scenes, and enamoured of Italian forms»[14]. The creator of classical compositions inspired by Lorrain, in his Italian years Jones devoted himself to *on the spot* studies, achieving peaks hardly conceivable beforehand. In small works, done in oil on paper according to the practice of Vernet, he concentrated on rendering the transient nature of reality through an immediacy of composition and a rapid, yet entirely appropriate, application of brilliant sweeps of colour. The extreme simplification of perspective, reduced to a chessboard of filled and blank spaces, enabled him to depict nature, and the architectural principles that govern it, with great concision: his painting transmutes the elements of landscape into luminous gradations, chromatic tiles of a universal mosaic. Done as personal studies, his small paintings, appreciated by such contemporaries as Jacob Philipp Hackert and Giovanni Battista Lusieri, remained the property of the artist, who abandoned his career because of a lack of commissions after his return to England. The rediscovery in the 1970s of the work of Thomas Jones, has transmuted the substantial failure of his career, assuring him a role of great importance in the history of modern landscape. In particular, his views of Naples, with its crumbling walls, desiccated by the sun, the strident windows from which clothes hang, the scrubbed skies traversed by ragged clouds, the outcrops of ruins just suggested in the background and the total absence of narrative elements, impose themselves as one of the greatest achievements of 18thcentury painting (figg. 6-7). These are works of rare sensitivity, far from the demands of classical composition, an emancipation which enabled Thomas Jones to represent what he called «new and uncommon Sensations» with extreme freedom. In Italy, the birthplace of art that gradually lost its centrality to new centres of cultural production, England and France in particular, Jones strongly affirmed the subjective value of painting: «Every scene seemed anticipated in some dream». At the end of the 18th century, the challenge of landscape no longer resided in the method of representing nature – by then consolidated in a structured tradition of precepts and technical progress that today may seem like the first fruits of photography[15] – but in profound reflections on what surrounds us and how we perceive it. This is evinced in the evocation of Italy in the titanic work of Joseph Mallord William Turner, prime interpreter of the English Romantic landscape: no longer reference to topographical reality, but sublime memory of an enchanted landscape[16].

Notes

1 *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, Conference papers (Paris 18-23 January 1990), edited by C. Legrand, J.-F. Méjanès, Paris 1994; *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*, exhibition catalogue (Washington 1996), edited by P. Conisbee, S. Faunce, J. Strik, P. Galassi, New Haven-London 1996; *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, exhibition catalogue (Parigi-Mantova 2001), edited by A. Ottani Cavina, Milano-Paris 2001.

2 L. Gallo, *Entre idéal et vérité: théorie et pratique du paysage jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,* in L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien*, Roma 2017, pp. 105-162.

3 V. Curzi, *Dal paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, exhibition catalogue (Roma 2014), edited by C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 89-100.

4 Ivi, in particular the essays by I. Miarelli Mariani, *Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo. Da Shaftesbury a Hogarth*, pp. 25-32; by C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, pp. 33-44; and by B. Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento: teoria e pratica,* pp. 47-56.

5 F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994.

6 *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, exhibition catalogue (New Haven-Cardiff 2014), edited by R. Simon, M. Postle, New Haven 2014.

7 Cardiff, National Museum of Wales.

8 New Haven, Yale Centre for British Art.

9 Ottawa, National Gallery of Canada.

10 R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo 1984; *Romanticismo: il nuovo sentimento della natura*, exhibition catalogue (Trento 1993), edited by G. Briganti, Milano 1993.

11 Edinburgh, National Gallery of Scotland.

12 Firenze, Galleria degli Uffizi.

13 *Alexander and John Robert Cozens: the Poetry of Landscape*, exhibition catalogue (London-Toronto 1986-1987), edited by K. Sloan, New Haven 1986; V. Curzi, biographies and relative entries in, *Hogarth, Reynolds, Turner,* cit., p. 258

14 *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, edited by A. Ottani Cavina, Milano 2003, p. 209. On the artist cf. *Thomas Jones (1742–1803) An Artist Rediscovered*, exhibition catalogue (Cardiff-Manchester-London 2003-2004), edited by A. Sumner, G. Smith, C. Propellent, New Haven 2003.

15 *Before Photography, Painting and Invention of Photography*, exhibition catalogue (New York 1981), edited by P. Galassi, New York 1981.

16 *Turner e l'Italia*, exhibition catalogue (Ferrara 2008), edited by J. Hamilton, Ferrara 2008.

The Roman model and the development of the London academy: the training system of the Society of Arts. 1758-1767

Adriano Aymonino

Britain was one of the last European nations to develop a theoretical and pedagogical system for the teaching of the visual arts. The foundation of the Royal Academy of Arts in London occurred only in 1768 – after Stockholm (1735), Madrid (1752), Copenhagen (1754) and St. Petersburg (1757) – and was the result of a long and complex debate involving artists, patrons and institutions lasting about a century. The slow progress towards the creation of a modern system for the arts was set in motion only after the Glorious Revolution of 1688. Until then, several factors, including Protestant disapproval of work of arts perceived as Catholic and heathen, had prevented development in the visual arts outside the restricted circle of the court. There was no established national painting school, artists were bound by the rules of the Painter Stainers' Company guild, it was illegal to import works of art for commercial purposes and there was no real market for art[1]. The Whig ruling class that came out of the Glorious Revolution, however, radically transformed the national attitude towards the visual arts. Identifying themselves with the Augustan patrician class, the new patrons embraced classicism, defined as *Rule of Taste*, and during the eighteenth century tens of thousands of works of art imported from the Continent invaded the country houses and the city mansions of the elite. In the second half of the century Great Britain, and England in particular, also developed a national painting school, witnessed the foundation of a royal

academy, and London gradually became the international capital of the art market, replacing Antwerp, Amsterdam, Paris and Rome[2]. In the first half of the century the training of young artists in England was in a paradoxical situation: on the one hand the visual culture of the "connoisseurs" was radically transformed by the arrival of thousands of "Old Masters" and art works; on the other hand these works remained practically invisible to artists, in that they were in most cases secluded in the country houses or city mansions of an elite substantially indifferent to the national painting school, and thus to the training of new local talents[3]. The *Rule of Taste* imposed an imported classical taste on patrons and collectors great and small[4], while the development of an indigenous history painting tradition was viewed with skepticism, since the English school was considered essentially linked to portraiture. At the same time the Crown proved largely uninterested in the visual arts until the coronation of George III in 1760. Several failed attempts to establish a royal academy on the Parisian model were therefore accompanied by the proliferation of private academies directed by artists for the training of young recruits. From the foundation of the Virtuosi of St Luke in 1689, to the Second St Martin's Lane Academy opened by Hogarth in 1735, most of these institutions focused on the study of life-drawing, while the acquisition of the rudiments of drawing was mainly managed in the studios of artists[5]. Several studies have pointed out that the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* was the model for many of these English proto-academies, with the notable exception of Hogarth's marked anti-Gallicanism, always contrary to the hierarchy and formalism of the Paris academy[6]. The French model, with its structured curriculum that operated rigorous selection and systematic teaching, was an inevitable reference point for a training system, such as the British one, still taking shape. However, the artists working in London, whether English, Welsh, Scots or Irish, were much more accustomed to the Roman academic system. Rome, especially from the 'fifties of the century, constituted for many of them a *sine qua non* in the process of artistic training: fourteen of the thirty-seven founding members of the future Royal Academy, for example, had spent a longer or shorter study periods there[7], and in the mid decades of the eighteenth century the vast majority of Scottish artists and architects chose the papal city for their training (more than fifty passed through between 1730 and 1780)[8]. In the absence of anything matching the *Prix de Rome* awarded by the Paris academy, British artists were often funded during their stay in Rome by private patrons, almost always aristocrats. The 'fifties were a crucial decade in the formation of a shared British/Roman academic taste. Suffice it to say that key figures in the development of British art and architecture such as Joshua Reynolds, Allan Ramsay, Richard Wilson, Joseph Wilton, William Chambers and Robert Adam spent shorter or longer periods in Rome, while of them only Wilton and Chambers spent similar periods of training in Paris. The academic world they found was very rich and in deep ferment, where artists of various ages might learn or specialize in the art of drawing depending on their previous training[9]. Artists' studios often provided basic training: in the course of the century Henry Trench and William Kent trained with Giuseppe Bartolomeo Chiari, Allan Ramsay with Francesco Ferdinandi Imperiali, John Parker with Marco Benefial and Gavin Hamilton with Agostino Masucci, for example. The cultural policies of Clement XII (r. 1730-1740) and Benedict XIV (r. 1740-1758) also sponsored the formation of a training scheme that hinged on the *Accademia di San Luca* and that was structured in definitive form only in the 1750s. From 1734, with the opening of the Capitoline Museum «to promote the magnificence and splendour of Rome among foreign nations» and to guarantee the «advancement of studious Youth in the liberal arts»[10], artists were for the first time able to practice drawing from the Antique in a public place, rich in canonical sculptures and of much easier access than the Belvedere Courtyard, or private collections such as Palazzo Farnese or the Casino Borghese (fig. 1)[11]. The rooms of the Museum turned into a veritable "school of the Antique", thus flanking the vast collection of casts of the *Académie de France à Rome* which had been reorganized and renovated under the direction of Nicolas Vleughels between 1725 and 1737, thus contributing decisively to reiterating the importance of copying from the Antique among young artists from half of Europe[12]. If from 1748 drawing from the Antique was flanked by copying the great painters of the past – with the opening of the *Pinacoteca Capitolina* under the direction of the *Accademia di San Luca* – it was with the foundation of the *Scuola del Nudo in Campidoglio* in 1754 that the system was completed in terms of training[13]. Commissioned by Benedetto XIV, directed by the *Accademia di San Luca* and housed in the Palazzo dei Conservatori in a vast hall designed by Giovanni Paolo Pannini, the School was public, free and open to artists of all nationality for life-drawing[14]. Drawing teachers, including Pietro Bracci, Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Giovanni Paolo Pannini and Filippo della Valle alternated each month, during the summer and autumn term, at the close of which internal competitions rewarded the most capable students with medals of various kinds[15]. In the mid-'fifties the Roman system revolving around the Campidoglio's various institutions thus provided a unique opportunity for young European artists. The British artists, who had frequented the *Académie de France* at Palazzo Mancini for life-drawing, poured into the Campidoglio until 1769, when their presence declined drastically as a result of the foundation of the Royal Acade-

my of London, able to offer similar training at home (fig. 2)[16]. The Glasgow Foulis Academy also began sending students to Rome from the time of its foundation in 1754[17], and artists of different nationalities, especially Spaniards, increasingly crowded the halls of the *Scuola del Nudo* and the Capitoline Museum, while their attendance at the *Académie de France* began to decline[18]. The crown on this "system of the arts" and of the didactic reform of the Accademia di San Luca was the regularization of the Concorsi Clementini from the 1750 jubilee on. Founded by Clement XI in 1702 and held each year in the first decade of its existence, during the first half of the century the Competitions became ever more intermittent as a result of economic difficulties and the general crisis of the Rome academy. Prizes were variously awarded for architectural drawing, the figure and the sculptural model, and each category was subdivided into three classes of decreasing difficulty. In the case of figure drawing, the first class was devoted to a complex composition taken from Livy or the Bible, and the third was for a drawing from the Antique, flanked by an extempore life-drawing[19]. An events in the calendar of Roman cultural life much looked forward to, the prize-giving took place with great pomp in the Palazzo Senatorio on the Campidoglio and brought together cardinals, nobility, Arcadian poets, academicians and artists, with an «extraordinary concourse stet foreigners and town's people», as reported in the booklet celebrating the competition of 1758 (fig. 3)[20]. From 1750 on the competitions were held every four years until the end of the century and from 1754 they were inextricably linked to the academic system of the Campidoglio, with the third class of the figure drawing regularly devoted to sculptures in the Capitoline Museum in the competitions of 1754, 1758, 1762 and the extempore drawing test done at the *Scuola del Nudo* (fig. 4)[21]. William Kent, John Taylor, Joseph Wilton, Joseph Nollekens and Richard Westmacott won prizes in different categories and classes during the eighteenth century[22]. From the mid-'fifties onwards, the Campidoglio was thus shaped as a real "School of Design" directed by the Accademia di San Luca: an absolute novelty in Europe in terms of an association between an academy and a museum, and in terms of its accessibility to young students[23]. The real novelty lay above all in the institutionalization and the awarding of prizes for drawing from the Antique and for life-drawing, a procedure which offered novice artists prestigious public recognition inconceivable in other European academic contexts. San Luca thus claimed the primacy in artistic training and in the teaching of the arts of drawing, joining the *Académie de France à Rome* in making Rome the academy of Europe, where artists of all nationalities and inclinations might confront each other in an open and cosmopolitan milieu. Despite the reforms implemented by the *Surintendants des Bâtiments du Roi* Le Normant de Tournehem and Marigny, in the mid-century teaching at the *Académie Royale* in Paris did not appear to be purposed to the same extent for history painting[24]. Furthermore, the teaching, and in particular the *École du modèle*, was not very open to foreign artists and did not offer public prizes in the categories of drawing from the Antique and life-drawing[25]. It is no coincidence that precisely in those same years a coherent teaching system was shaped for the first time in London. On the lines of the Rome model and similarly based on the training of and awards to young talents who had distinguished themselves in the art of drawing, the system was designed and administered largely by figures recently returned from a sojourn in Rome[26]. Organized from the bottom up thanks to private initiative and patronage, the system could not have been more different than the centralization and institutionalization of the Paris academy and it presented itself as a typical expression of the British empirical attitude towards cultural advancement[27]. In this sense it was also distinct from the Rome model, in large measure reliant on papal initiative and administered by the *Accademia di San Luca*. It is significant that in those years the structuring of the London academy was part of a network of initiatives aimed at creating an institutional system for the arts. Among the many one may mention the painting exhibitions organized at Vauxall Gardens and at the Foundling Hospital from the 1740s, the foundation of the British Museum in 1753 (open to the public in 1759), and the issue of the first history of national art, the *Anecdotes on Painting*, published by Horace Walpole from 1762 on, based on the notebooks of the engraver and antiquarian George Vertue[28]. The London curriculum was developed around the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (abbreviated to the Society of Arts) in 1754, but reached its final form only in 1758 and it is thus from that date that one must start for a grasp of the overall nature and the different components of the teaching. Teaching began with basic training. The very young were educated in the rudiments of drawing in the Drawing School founded in 1753 by William Shipley, a multi-faceted figure, drawing teacher, inventor and philanthropist[29]. Shipley's Academy purposed social reform and was open to young people of both sexes – in parallel to or in completion of the traditional training in an artist's studio – and in prospect of a career in manufacturing, as well as in the figurative arts. The curriculum then continued, upon recommendation, at the Duke of Richmond's Gallery, a collection of casts of the most famous ancient statues present in Roman and Florentine palaces set up in 1758 (fig. 5)[30]. Of thirty-four casts of busts and statues in the round, nine came from prototypes of the Capitoline Museum. The Gallery was free and open to all young people over the age of twelve in the specific intent of training them to draw from the

Antique, so that they would develop «an early taste and idea of beauty and proportion»[31]. Sponsored by the 3rd Duke of Richmond, housed in a space designed by William Chambers, organized by the sculptor Joseph Wilton, and directed by him with the painter Giovanni Battista Cipriani, the Gallery was a short distance from the Shipley Academy and was conceived from the beginning as an integral part of the new training system[32]. Although drawing from the Antique was already a widespread practice in academies and schools in London, the Gallery constituted an absolute novelty in England because of the conspicuous collection of casts provided for teaching purposes. The free teaching and the medals promised for the best drawings and reliefs, promises never kept by the Duke, closely followed the practices of the Capitoline *Scuola del Nudo* and in particular of the third class of awards of the Concorso Clementino. From study of the "ideal" nude at the Duke of Richmond's Gallery, the ablest students then went on to study the "live" body in the Second St Martin's Lane Academy, where sessions of life-drawing were held regularly (fig. 6)[33]. The progression from the fundaments of drawing in the Shipley Academy, to the complex study of the nude in the Duke of Richmond's Gallery and in the St Martin's Lane Academy was directed by and hinged on the Society of Arts, founded in 1754 by William Shipley to coincide with the opening of his drawing school[34]. Typical of the mid-eighteenth-century British Enlightenment, the Society of Arts was modelled on precedents in Dublin and Edinburgh whose original purpose was the promoting of national production in the sector of manufacturing, agriculture and industry by means of a series of annual awards. Over the years, however, the emphasis shifted to the promotion of the "polite arts", the figurative arts, and especially drawing[35]. From 1758 the Society of Arts began to make public the prize competitions (fig. 7), divided into various drawing classes according to the age of the participants (between twelve and twenty-four). In the same year, specific categories of prizes were also introduced – the most remunerative for life-drawing at the Second St. Martin's Lane Academy and for drawing from the Antique at the Duke of Richmond's Gallery – categories that substantially corresponded to the third class of the Concorsi Clementini[36]. Like the Accademia di San Luca, the Society of Arts retained the prize-winning entries from drawing from the Antique and life-drawing: several survive today in the archives of what is now the Royal Society of Arts (figs 8-9)[37]. Other categories gradually introduced included "Models in Clay and Wax" (1758 – with one of the prizes always reserved for the copy of a model in the Duke of Richmond's Gallery) and "Basso Relievo" (1760) – similar to the categories of the sculptural model of the Concorsi Clementini – but also "Engravings", "Etchings", "Mezzotintos", "Painting", "Casting in Bronze" (all introduced in 1759), "Statues in Marble" (1760), and various other minor categories[38]. From 1759 the Society of Arts also began to organize public exhibitions of the prize-winning works of art, similarly to the Concorsi Clementini, and in 1760 agreed to host the first annual exhibition organized by the Second St Martin's Lane Academy, an initiative that was most likely inspired by the example of the Paris Salons. Collaboration between the two institutions failed as early as the following year, because of the refusal of the Society of Arts to charge for admission[39]. From 1758 the Society of Arts was thus structured like a true academy, directing the collaboration between the various artistic institutions so as to offer a unitary training system. With its focus on the awarding of public prizes for drawing from the Antique and the life model, the Society of Arts thus followed in the footsteps of the Accademia di San Luca in the administration of the Capitoline Museum, the *Scuola del Nudo* and of the Concorsi Clementini. Compared to the Rome system, however the vocation of the Society of Arts was more philanthropic and focused on the training of the very young of both sexes, clearly perceived as essential for the development of an evolving artistic and manufacturing world. For this reason, the most coveted awards were reserved for life-drawing and drawing from the Antique, rather than to the more complex history compositions in the first two classes of the Competitions in Rome. Many young students of the Shipley Academy, considered at the end of the 1750s «the first in London» for the teaching of drawing[40], were not surprisingly prize-winners later on at the Society of Arts[41]. Examples of artists who passed through all stages of training include Richard Cosway, John Hamilton Mortimer, John Alexander Gresse, William Pars and Thomas Jones[42]. Completion of the curriculum was probably also intended as a preliminary to a study trip to Rome: Matthew William Peters[43], and Joseph Nollekens[44], for example, after winning prizes at the Society of Arts between 1759 and 1762 (fig. 8), went in 1762 to Rome where they attended the *Scuola del Nudo*. Nollekens also won third and first prize at the *Scuola del Nudo* respectively in 1763 and 1765[45], and in 1768 the first prize for sculpture in the Concorso Balestra, instituted that same year[46]. That the training scheme set up by the Society of Arts was intended as a single body is also demonstrated by the proximity of the various sites, located around the Strand and a few minutes away from each other, an aspect often overlooked by scholarship. The Shipley Academy and the Society of Arts shared quarters between 1755 and 1756 at Craig's Court, just south of Charing Cross, and then at various subsequent locations on the Strand[47]. The Second St Martin's Lane Academy was off the street of that name, in Peter's Court, a short distance from the Strand. The Duke of Richmond's Gallery, a little further away, was in

Whitehall, in the city mansion of the 3rd Duke. The students could therefore easily "circulate" within an easily accessible training scheme, similar in the proximity of its study sites to that offered by the Campidoglio. A further initiative should be mentioned in this context. Between 1753 and 1757, Sir Hugh Smithson, 2nd Earl and future 1st Duke of Northumberland, built a huge gallery for Northumberland House, his city mansion on the Strand. Through the intercession of Horace Mann in Florence and Cardinal Albani in Rome, Smithson commissioned from the most famous painters of history working in Rome at that date a series of scale replicas of works considered canonical by the Rome academic world and used in every stage of training: Raphael's *School of Athens* and Farnesina frescoes, Guido Reni's *Aurora*, and Annibale Carracci's *Triumph of Bacchus and Ariadne*[48]. The execution of the copies, the most expensive and complex operation of this kind in the whole of the eighteenth century, was entrusted respectively to Anthon Raphael Mengs, Pompeo Batoni, Agostino Masucci and Placido Costanzi, all masters who ran workshops open to young artists and all directors of the *Scuola del Nudo in Campidoglio* in those same years[49]. The gallery, with the copies covering almost the whole stretch of wall, was inaugurated in 1757 and in all probability was regularly open to young students for making copies of the Old Masters, a function similar to that of the *Pinacoteca Capitolina* in the Roman academic system[50]. Smithson was in fact a fervent supporter of the Society of Arts (he became a member in 1757) and his gallery was probably conceived in conjunction with that of the Duke of Richmond, inaugurated nearby a few months later. The gallery of Northumberland House also bordered on Craig's Court, where the first quarters of the Shipley Academy and the Society of Arts were located, while the subsequent quarters of the two institutions lay only a few steps away in the Strand. So, who was responsible for structuring the London academic system on a continental mode? Certainly William Shipley, the true promoter of the Society of Arts: in fact, the predominance given to drawing in the scheme, mainly understood for the purposes of professional training for manufacturing and industry, is due to him. Other figures later shifted the emphasis on to the "polite arts" and the drawing of the human figure. Among them, William Chambers, Joseph Wilton and Giovanni Battista Cipriani, respectively an architect, a sculptor and a painter – ideal representatives of the three arts of *disegno*, the three "sister arts" – certainly played a dominant role. After spending periods more or less long in Florence and Rome, where Wilton won second prize in the first sculpture class of the Concorso Clementino of 1750[51], the three returned together to London in 1755[52]. Although both Chambers and Wilton had also spent training periods at the Paris academy, it was certainly the long period in Rome that stimulated their and Cipriani's ambition to import the study of the Antique and of history painting into the London academic milieu[53]. It is surely to them that we owe the conception of the Duke of Richmond's Gallery, immediately viewed as an integral part of a reformed training system. The three were in fact members of the Society of Arts (Wilton and Chambers from 1757, Cipriani from 1759), as well as the Duke of Richmond (from 1758, and vice-president from 1761 to 1803). Wilton and Cipriani were also involved in the supervision of the prizes organized by the Society of Arts for drawing from the Antique, while Chambers, the Society's official architect, designed in 1759 the new quarters in Denmark Court off the Strand[54]. Cipriani was also a member of the Second St Martin's Lane Academy from 1754[55]. Other artists most likely involved in this reform program were Allan Ramsay and Joshua Reynolds. Ramsay, in Rome between 1736 and 1738 and again between 1754 and 1757, had attended both the *Académie de France à Rom*e and the *Scuola del Nudo*[56]. Already a member of the Second St Martin's Lane Academy, in 1757 he assumed an operative role also in the Society of Arts sitting on several committees – including the Drawing Committee responsible for awarding prizes for drawing. Furthermore, Ramsay established the rules for life-drawing in the Society of Arts competitions[57]. Reynolds, in Rome between 1750 and 1752, became a member of the Society in 1757, sitting on various Drawing Committees[58]. However, the fundamental figure in terms of the promotion of polite arts within the Society of Arts was certainly Thomas Hollis, a republican political propagandist, a staunch defender of the civil and religious liberties safeguarded by the British political system, and a supporter of the civic and reformist role of the visual arts[59]. Hollis, who returned from Rome in 1753, enrolled in the Society of Arts in 1756 and at the same time became a regular patron and promoter of Chambers, Wilton and Cipriani, all probably met in Italy (fig. 10)[60]. Between 1757 and 1762 Hollis determined the artistic policy of the Society of Arts, assuming the de facto presidency of the Committee on Polite Arts and often sitting on the Drawing Committee that chose prize-winners[61]. Hollis was convinced of the need to support the figurative arts, and in particular history painting, as an effective tool for promoting the idea of English liberty, especially in the context of the Seven-Years War (1756-63), in which the need of an art that might celebrate the values and victories of Great Britain was increasingly felt[62]. It is in this context that the organizational striving for an academy by figures linked to the Society of Arts from 1758 onwards should be read. The various failed attempts to organize a royal academy that followed in 1749 and 1755, and the awareness that the Second St Martin's Lane Academy did not officially promote history painting because of Hogarth's hostility to continental pedagogical models, pushed artists and re-

formers towards the creation of a system that might make up for these shortcomings. Chambers, Wilton, Reynolds, Ramsay and Wilson, members of the Committee of Polite Arts of the Society of Arts in 1759, not surprisingly had all signed the document for the foundation of a royal academy in 1755[63]. The failure of the English Academy in Rome (1752 -55) – founded by Lord Charlemont on the model of the *Académie de France à Rome* – certainly contributed further to the felt need for basic artistic training at home[64]. Finally, the rivalry with France, exacerbated in those years by the war and expressed by the Anti-Gallican Society for the promotion of national manufactures, probably contributed not a little to focusing attention on the Rome academic milieu, rather than on that of Paris[65]. The battle fought in London in the second half of the 1750s was therefore between two rival concepts of artistic training. The first favoured an empirical study of the human figure through life-drawing, essentially supported by Hogarth as a function of modern genre painting. The second was based instead on the study of proportions, the idealization of the body and the choice of heroic subjects, and was supported out of patriotism by the various figures so far discussed[66]. Not surprisingly, the prizes for the History Painting class established by the Society of Arts from 1759, were initially limited to subjects of English history (later extended to British and Irish), with a similar celebratory function to that of subjects from Livy and the Bible in the particular Roman context of the Concorsi Clementini[67]. It is also significant that Hogarth, a member of the Society of Arts from 1755 and sitting on various committees, cancelled his subscription in 1758 because he was against the system of prizes, the establishment of a prize dedicated to History Painting, and a curriculum now structured substantially according to the principles of the continental academies[68]. Hostile especially to the «foolish parade of the French academy», in 1763 he also lashed out at the tradition of the study trip to Rome, calling it an «errant farce... more likely to confound a true genious than to improve him»[69]. At that time, however, the Society of Arts had consolidated itself and could boast the membership of the most enlightened sectors of the nobility and almost all the prominent figures of mid-eighteenth-century London, from Dr. Johnson, to David Garrick, Robert Adam, Lawrence Sterne, Edward Gibbon, James Boswell, Horace Walpole and even Benjamin Franklin[70]. The training scheme established by the Society starting in 1758 was recognized both at home and abroad as a real academy of art. Horace Walpole, in the preface of his *Anecdotes on Painting* of 1762, promoted the "national and extensive plan" stet the Society of Arts as fundamental to the development of the national arts[71]; while Francesco Algarotti, in his *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* of 1763, celebrated the recent foundation of the "English Academy", and the organizational commitment of Thomas Hollis, to whom the essay was dedicated[72]. Even Wincklemann, often critical of England, admired the Society of Arts, promoter in his opinion, of a new and unprecedented patriotic enthusiasm for the visual arts[73]. Paradoxically, however, in the same period the system slowly began to disintegrate, only to collapse in 1768 with the foundation of the Royal Academy. In 1761 Wilton and Cipriani resigned from the direction of the Duke of Richmond's Gallery and shortly thereafter, together with Chambers, they broke with the Society of Arts due to the Society's refusal to charge for entry to the annual exhibition, a break which led to the foundation of the rival Society of Artists of Great Britain[74]. Also in 1761, George III, who had come to the throne the previous year, expressed his support for the arts by appointing Wilton *Sculptor in Ordinary to the King*, Chambers *Clerk of the King's Works* (with Robert Adam), and Ramsay *Principal Painter in Ordinary*. So, if by 1762 the Society of Arts had already lost many of its initial cast, committed to carrying out their academic development project elsewhere, it continued to administer the "system of the arts" until 1768. The prizes for life-drawing at the Second St. Martin's Lane Academy and for drawing from the Antique at the Duke of Richmond's Gallery continued to be awarded until 1767[75], while the Shipley Academy, directed from 1761 by William Pars, continued to provide the rudiments of the craft[76]. The Second St Martin's Lane closed its doors in 1768, while the Duke of Richmond's Gallery, although still used by the Incorporated Society of Artists in 1770, declined rapidly in the following years[77]. The Society of Arts continued to pursue its diversified business of promotion, moving in 1774 to the site designed by Robert and James Adam within the Adelphi, and still survives today as the Royal Society of Arts[78]. In 1768, therefore, the training scheme of the Society of Arts had come to the end of its path, and in its footsteps the country's first Royal Academy came into being, with Wilton, Chambers, and Cipriani actively involved in its foundation and administration, and Reynolds as first president. However, for over a decade the Society of Arts scheme had offered the first training course on a continental model ever attempted in England; a model closely akin to that experienced by artists more or less young within the Roman academic institutions, engaged in the mid-century in promoting artistic training based on drawing, with history painting in view. The theoretical and pedagogical policy of Rome lent itself well to the need for artistic reform for patriotic purposes in mid-eighteenth-century England, engaged in a policy of imperial expansion and in continuous conflict with France. The reform in training was soon flanked by an awareness of the need to exhibit, this time prompted mainly by the Paris model. A union between Rome and Paris which was then to be reflected in some of the fundamental aspects

of the structure and teaching of the future Royal Academy, the doors of which were always open to members of the *San Luca* and the *Académie Royale* «to draw in the academy and to [attend] the lectures»[79].

Notes

My thanks to Susan Bennett, Flaminia Conti and Clare Hornsby for the useful discussions.

1 On these aspects, see I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, New Haven-London 1988, pp. 1-26.

2 For an introduction to the Eighteenth-century English artistic world, see B. Denvir, *The eighteenth century. Art, design and society, 1689-1789*, London 1983; D.H. Solkin, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven-London 1996; J. Brewer, *The pleasure of imagination: English culture in the eighteenth century*, London 1997; D. Bindman, *The history of British Art*, 3 vols, New Haven-London 2008, vol. 2; *Hogarth, Reynolds, Turner: British painting and the rise of modernity*, exhibition catalogue (Rome, 2014), edited by C. Brook, V. Curzi, Milano 2014; D.H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven-London 2015.

3 See however A. Meyer, *Apostles in England: Sir James Thornhill & the legacy of Raphael's tapestry cartoons*, New York 1996, for the impact on British artists of the Raphael cartoons for the tapestries of the Sistine Chapel, in the royal collection since the time of Charles I.

4 On the "Rule of Taste" see L. Lipking, *The ordering of the arts in eighteenth-century England*, Princeton 1970; J. Barrell, *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: "The body of the public"*, New Haven-London 1986, esp. 1-68; I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England 1680-1768*, New Haven-London, pp. 27-50; P. J. Ayres, *Classical culture and the idea of Rome in eighteenth-century England*, Cambridge-New York, 1997. As introduction see A. Aymonino, *Eighteenth-century British painting and its audience: the "Rule of Taste" and mercantile society*, in *Hogarth, Reynolds, Turner*, cit., pp. 3-9.

5 On the development of the academies before the foundation of the Royal Academy in 1768 see I. Bignamini, *George Vertue, art historian; and art institutions in London, 1689-1768*, in *The Volume of the Walpole Society*, 54, 1988, pp. 1-148; Eadem, *The 'Academy of Art' in Britain before the foundation of the Royal Academy in 1768*, in *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, edited by A.W.A. Boschloo *et al.*, 's-Gravenhage 1989, pp. 434-450; Eadem, *Osservazioni sulle istituzioni, il pubblico e il mercato delle arti in Inghilterra*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 177-197; *The Artist's model: its role in British art from Lely to Etty*, exhibition catalogue (Nottingham-London 1991), edited by I. Bignamini, M. Postle, Nottingham 1991; R. Simon, *In search of a Royal Academy*, in *The Royal Academy of Arts: history and collections*, edited by R. Simon with M. Stevens, London 2018, pp. 2-11.

6 Bignamini, *George Vertue*, cit.; Simon, *In search of a Royal Academy*, cit.

7 Simon, *In search of a Royal Academy*, cit., p. 5. See also L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome, 1753-1775*, in "The Volume of the Walpole Society", 49, 1983, pp. 3-36.

8 J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven and London 1997.

9 As introductions to the study of drawing in eighteenth-century Rome see E.P. Bowron, *Academic life-drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of antiquity. Neoclassical figure drawings*, exhibition catalogue (Los Angeles-Philadelphia-Minneapolis, 1993-1994), edited by R.J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles-Minneapolis 1993, pp. 75-85; A. Percy, *Drawings and artistic production in eighteenth-century Rome*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, exhibition catalogue (Philadelphia-Houston, 2000), edited by E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000, pp. 461-467. For the spread of the Roman academic model in the eighteenth century see C. Brook, *La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano*, in *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, exhibition catalogue (Rome, 2010-2011), edited by C. Brook, V. Curzi, Milan 2010, pp. 151-160.

10 F.P. Arata, *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740)*, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma", N.S. VIII, 1994, pp. 45-94 (p. 75); M. Franceschini and V. Vernesi, *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello 2005, p. 14. F.P. Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838: nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma 2016, p. 78.

11 Arata, *L'allestimento espositivo*, cit.; A. Cipriani, *Propagandare l'antico nella Roma del Settecento*, in *Roma e l'Antico*, cit., pp. 133-138; I. Sgarbozza, *Winckelmann, il Palazzo Nuovo in Campidoglio e la pratica del museo alla metà del Settecento*, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, exhibition catalogue (Roma, 2017-2018), edited by E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma 2017, pp. 111-117.

12 J. Raspi Serra, *Bouchardon et l'étude de l'antique à Rome*, in *La fascination de l'antique: 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, exhibition catalogue (Lyon, 1998-1999), edited by F. De Polignac, J. Raspi Serra, Lyon 1998, pp. 77-78; T. Macsotay, *Plaster casts and memory technique: Nicolas Vleughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725–1793)*, in *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, edited by R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin-New York 2010, pp. 181-196; C. Henry, *Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma*, in *Roma e l'Antico*, cit., pp. 139-144.

13 On the *Pinacoteca Capitolina* see S. Guarino, *Nel nostro Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, exhibition catalogue (Mantova, 2005), edited by R. Morselli, R. Vodret, Milano 2005, pp. 101-106; L. Spezzaferro, *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione*, cit., pp. 91-98; S. Guarino, *Galleria de' Quadri e Scuola del Nudo sul Campidoglio romano all'epoca di Winckelmann*, in *Il tesoro di antichità,* cit., pp. 119-126.

14 C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in "Strenna dei Romanisti", XX, 1959, pp. 123-128; C. Pietrangeli, *L'Accademia capitolina del Nudo*, in "Capitolium", XXXVII, 12, 1962, pp. 132-134; L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, edited by D. Biagi Maino, Roma 1998, pp. 367-384; S. Bordini, *"Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte", Il museo e l'educazione degli artisti nella politica cultur-*

ale di Benedetto XIV, in Ivi, pp. 385-393.

15 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, (henceforward ANSL), *Archivio storico, Registro degli artisti premiati della Scuola del Nudo*, vol. 33bis; L. Pirrotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidolgio*, in "Strenna dei Romanisti", XXX, 1969, pp. 326-334.

16 M.F. MacDonald, *British Artists in the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art*, cit., pp. 77-94.

17 Ivi, p. 85.

18 O. Michel, *La formation des artistes étrangers à Rome: leur présence à l'"Accademia del nudo" de 1754 à 1800*, in *L'educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, edited by L. Sozzi, Torino 2002, pp. 279-295.

19 On the Concorsi Clementini see *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, edited by A. Cipriani, E. Valeriani, 3 vols, Roma 1988-91; *Æqua potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, exhibition catalogue (Roma, 2000), edited by A. Cipriani, Roma 2000; Cipriani, *Propagandare l'antico*, cit.

20 *Delle lodi delle belle arti: orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insigne accademia del disegno di S. Luca…*, Roma 1758, p. XV.

21 In 1754 and 1758 the third class of sculpture was also devoted to capitoline statues, see *I disegni di figura*, cit., II, pp. 219-220, III, pp. 10-11, 26.

22 Ivi., II, pp. 90, 151, 210; III, pp. 72, 175. For prize-winning British architects in the Concorsi Clementini, see the essay by Gian Paolo Consoli in this catalogue.

23 The Campidoglio was explicitly described as "Scuola del Disegno" in *Delle lodi delle belle arti: orazione, e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'Insigne accademia del disegno di S. Luca…*, Roma 1754, p. 36.

24 J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, pp. 5-40; *The age of Louis XV: French painting, 1710–1774*, exhibition catalogue (Toledo, Ohio-Chicago-Ottawa, 1975-1976), edited by P. Rosenberg, Toledo (Ohio) 1975; H.F. Schoneveld-Van Stoltz, *Some notes on the history of the 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' in the second half of the eighteenth century*, in *Academies of art*, cit., pp. 216–228; *The Male nude. Eighteenth-century drawings from the Paris Academy*, exhibition catalogue (London, 2013-2014), edited by E. Burgerolles, G. Brunel, C. Debrabant, London 2013, pp. 33-92; C. Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. The birth of the French School, 1648-1793*, Los Angeles 2018, especially pp. 79-106.

25 The *Prix de quartier*, established in 1684 by the *Académie Royale* to reward the three best life-drawings at the end of each term, was an in-house award: see *The Male nude*, cit., pp. 34-6, 54. The *Prix* was undoubtedly the model for the prizes given internally by the *Scuola del Nudo* in Campidoglio, different from the public and more prestigious Concorso Clementino.

26 On what follows see also F. Conti, *Testimoni del classicismo italiano nell'Inghilterra del Settecento: Giovanni Battista Cipriani e Agostino Carlini*, PhD thesis (Sapienza Università di Roma), 2019, pp. 296-320.

27 Previous attempts to institutionalize the London arts system, especially in the 1690s and from the 1730s on, were far less rounded in terms of educational provision: see especially Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 95, 105-108; Bignamini, *'Academy of Art'*, cit.

28 See on this particularly Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 106-108; Bignamini, *Osservazioni sulle istituzioni*, cit.

29 On Shipley see D. G. C. Allan, *William Shipley: founder of the Royal Society of Arts: a biography with documents*, London 1979.

30 On the Duke of Richmond's Gallery see J. Coutu, *"A very grand and seigneurial design". The Duke of Richmond's Academy in Whitehall*, in "British Art Journal", 1, no. 2, Spring 2000, pp. 47-54; J. Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery in Whitehall*, in "British Art Journal", 10, no. 1, Spring-Summer 2009, pp. 40-9; J. Coutu, *Then and now: collecting and classicism in eighteenth-century England*, Montreal-Kingston-London-Ithaca 2015, pp. 93-126. Lists of the cast in the Gallery can be found in R. Dossie, *Memoirs of agriculture: and other oeconomical arts*, 3 vols, London 1768-82, III, pp. 444-446; E. Edwards, *Anecdotes of painters who have resided or been born in England*, London 1808, XVI-XVIII.

31 Such was the announcement of inauguration of the Gallery published in the *London Chronicle*, 25 February 1758, and in the *Daily Advertiser*, 28 February 1758. See Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., p. 48.

32 See the report from Horace Walpole to Horace Mann (9 February 1758), in *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, edited by W.S. Lewis, 48 vols, New Haven-London 1937-83, XXVI, p. 173; Edwards, *Anecdotes*, cit., pp. XV-XVI.

33 Bignamini, *George Vertue*, cit., pp. 95-108; *The Artist's model*, cit.; Simon, *In search of a Royal Academy*, cit.

34 On the Society of Arts see H.T. Wood, *A History of the Royal Society of Arts*, London 1913; D. Hudson and K.W. Luckhurst, *The Royal Society of Arts, 1754-1954*, London 1954; Allan, *William Shipley*, cit.; *The Virtuoso tribe of arts and sciences: studies in the eighteenth-century work and membership of the London Society of Arts*, edited by D.G.C. Allan, J.L. Abbott, London 1992. On the passage of artists through the various academies see Allan, *William Shipley*, cit., pp. 76-88; Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 108; M. Postle, *Naked authority? Reproducing antique statuary in the English Academy, from Lely to Haydon*, in *Sculpture and its reproduction*, edited by A. Hughes, E. Ranfft, London 1997, pp. 79-99 (pp. 85-87); Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., p. 52; Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery*, cit., pp. 43-44.

35 D.G.C. Allan, *Artists and the Society in the eighteenth century*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 91-119 (pp. 101-103); A. Puetz, *The Society and the "Polite Arts" 1754-1778: "best drawings", "High" art and designs for the manufacturers*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, edited by S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 26-49. Between 1754 and 1776 the awards for the "Polite Arts" reached the enormous sum of £8325.5 in total, more than double that for other categories such as "Agriculture" (£3201.19) or "Manufactures" (£2026.1), see *A register of the Premiums and Bounties given by the Society... from the original institution in 1754 to 1776, inclusive*, London 1778, p. 55. Among the "Polite Arts" most prizes went to "Drawings" (£3557.9), a category, however, that also included "Etching, Engravings, and Mezzotint", see Ivi, p. 54.

36 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London 1758, pp. 13-18; Dossie, *Memoirs of Agriculture*, cit., III,

pp. 418-419; Hudson and Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit., pp. 41-43. Unlike the *Orazioni* published on the occasion of the Concorsi Clementini in Rome (fig. 3), the *Premiums* of the Society of Arts were of a more practical than celebratory nature, since they announced the categories of subjects and prizes to be awarded the following year.

37 Royal Society of Arts, London, inv. PR/AR/103/14. For a detailed study of the drawings, see Conti, *Testimoni del classicismo italiano*, cit., pp. 306-314.

38 See the various *Premiums* published from 1758 on; *A register of the Premiums and Bounties*, cit., pp. 31-54; Dossie, *Memoirs of Agriculture*, cit., III, pp. 391-443.

39 B. Allen, *The Society of Arts and the first exhibition of contemporary art in 1760*, in "RSA Journal", March 1991, vol. 139 (5416), pp. 265-269; M. Hargraves, *'Candidates for fame': the Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, New Haven-London 2003, pp. 31-41.

40 Allan, *William Shipley*, cit., p. 85.

41 Ivi., pp. 213-218.

42 A. Graves, *The Society of artists of Great Britain, 1760-1791; the Free society of artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791*, London 1907, pp. 64-65, 106, 132-133, 177-179, 190; Allan, *William Shipley*, cit., pp. 76-88, 211-218; Bignamini, *George Vertue,* cit., p. 118, note 15, p. 119, note 26, p. 120, note 33, p. 122, note 53.

43 W.T. Whitley, *Artists and their friends in England, 1700-1799*, 2 vols, London 1928, I, p. 306. Peters' stay, however, was funded by the Dublin Society (£30 per annum).

44 MacDonald, *British Artists,* cit., p. 90.

45 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis.

46 *I disegni di figura*, cit., III, p. 71 (where the competition is mistakenly called "Concorso Clementino").

47 Wood, *A History of the Royal Society*, cit., pp. 53-82; Allan, *William Shipley*, cit., pp. 78-80, 85-86; Allan, *Artists and the Society*, cit.

48 L. Lewis, *Connoisseurs and secret agents in eighteenth century Rome*, London 1961, pp. 162-167; J. Wood, *Raphael copies and exemplary picture galleries in mid eighteen-century London*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXII, 3, 1999, pp. 394-417; S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, 2 vols, München 1999-2003, I, pp. 189-196, no. 129.

49 ANSL, *Archivio storico,* vol. 33bis.

50 Various sources provide indirect documentation on the gallery being opened to artists, see J. Dodsley and R. Dodsley, *London and its environs described*, 6 vols, London 1761, V, p. 56; J. Barry, *The works of James Barry, Esq.*, 2 vols, London 1809, I, p. 69; E.B. De Fonblanque, *Annals of the house of Percy, from the conquest to the opening of the nineteenth century*, 2 vols, London 1887, II, p. 541. See also Hargraves, *'Candidates for fame'*, cit., p. 207, note 104.

51 *I disegni di figura*, cit., II, p. 210

52 Edwards, *Anecdotes*, cit., p. 111; J.T. Smith, *Nollekens and his times*, 2 vols, 1828, II, pp. 169-170; Conti, *Testimoni del classicismo italiano*, cit., pp. 13, 440 (Appendice I).

53 On the role played by Cipriani in the diffusion of a classicist aesthetic in England of the second eighteenth century and on the use that Wilton made of his Rome experience in terms of self-promotion see Conti, *Testimoni del classicismo*, cit., chapters 1 and 3, respectively, and pp. 173-174.

54 J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London 1970, pp. 89-90; Allan, *Artists and the Society*, cit., pp. 115-118; J. Newman, *Somerset House and other public buildings*, in *Sir William Chambers. Architect to George III*, exhibition catalogue (London-Stockholm, 1996-1997) edited by J. Harris, M. Snodin, New Haven-London 1996, pp. 107-124, esp. p. 107.

55 Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 115.

56 MacDonald, *British Artists*, cit., pp. 77-78; J. Ingamells, *A dictionary* cit., pp. 796-798.

57 Allan, *Artists and the* Society, cit., pp. 97-98, p. 383, note 17.

58 J.L. Abbott, *Thomas Hollis and The Society 1756-1774*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 38-55 (p. 44); Allan, *Artists and the Society*, cit., p. 97.

59 W.H. Bond, *Thomas Hollis of Lincoln's Inn. A Whig and his books*, Cambridge 1990; Abbott, *Thomas Hollis*, cit.; Coutu, *Then and now*, cit., pp. 155-192.

60 Abbott, *Thomas Hollis*, cit., p. 40; D. Wilson, *A bust of Thomas Hollis by Joseph Wilton RA: sitter and artist revisited*, in "The British Art Journal", 5, no. 3 (Winter 2004), pp. 4-26.

61 Abbott, *Thomas Hollis*, cit.

62 Coutu, *Then and now*, cit., especially pp. 180-181.

63 Bignamini, *George Vertue*, cit., p. 107; Allen, *The Society of Arts*, cit., p. 265. The *Plan for an Academy* had not been supported in1755 by the Society of Arts, given its wider economic and manufacturing vocation, see Bignamini, *'Academy of Art'*, cit., p. 446. The activist artists therefore decided to transform the Society from within, directing it towards a more dynamic promotion of the figurative arts.

64 On the English Academy in Rome see Ingamells, *A dictionary of British and Irish travellers*, cit., pp. 198, 738-739; M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84, in particular pp. 77-79.

65 On the Anti-Gallican Society see D.G.C. Allan, *The Laudable Association of Antigallicans*, in "RSA Journal", 137, n. 5398 (September 1989), pp. 623-628; L. Colley, *Britons: forging the nation, 1707-1837*, New Haven-London 1992, pp. 88-90; *London 1753*, exhibition catalogue (London, 2003), edited by S. O'Connell, London 2003, pp. 116-118, nn. 2.20-2.24, p. 120, no. 2.28. On the impact of the Seven Years' War on British art see D. Fordham, *British Art and the Seven Years' War: allegiance and autonomy*, Philadelphia 2010.

66 On the support of the Society of Arts on history painting for patriotic purposes see J. Sunderland, *Samuel Johnson and history painting*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 183-194; M. Myrone, *Patriotism, virtue and the problem of the hero. The Society's promotion of high art in the 1760s*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, edited by S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 50-63; M. Myrone, *A survey of premiums offered for historical art by the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1760-1799*, London 2009; Fordham, *British Art and the Seven Years' War*, cit., above all pp. 142-147; Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, cit., pp. 149-152 (see in particular the quotation from Joshua Reynolds given on p. 150).

67 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, Lon-

don 1759, p. 23. For scrutiny of the history subjects chosen by the Society of Arts in the period 1760-1799, see Myrone, *A survey of premiums*, cit. There is also a list of winners (1760-1772) in *A register of the Premiums and Bounties*, cit., pp. 51-53.

68 M. Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, in "The Walpole Society", XLI, 1966-8, pp. 46-111 (pp. 59-60); Allan, *Artists and the Society*, cit., pp. 96-97.

69 Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, cit., respectively pp. 85 and 94.

70 Wood, *A History of the Royal Society*, cit., pp. 28-52; Hudson and Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit., above all pp. 27-28.

71 H. Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 4 vols, London 1762-71, I, pp. X-XI. Furthermore, Walpole dedicated the fourth volume of the *Anecdotes*, published in 1771, to the 3rd Duke of Richmond, for his "singular encouragement of arts".

72 F. Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno 1763, p. A4; G.T. Hollis, *Count Francesco Algarotti and the Society*, in *The Virtuoso tribe*, cit., pp. 253-264.

73 J.J. Winckelmann, *Briefe*, edited by W. Rehm, 4 vols, Berlin 1952-7, II, p. 126 (letter n. 393, Wincklemann to Von Bünau, 14 March 1761).

74 Hargraves, *'Candidates for fame'*, cit., p. 73.

75 *Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce*, London 1767, pp. 17-18; *A register of the Premiums and Bounties*, cit., p. 43.

76 Allan, *William Shipley*, cit., pp. 88-96.

77 Edwards, *Anecdotes*, cit., pp. XVIII-XIX; Coutu, *"A very grand and seigneurial design"*, cit., pp. 52-53; but see Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery*, cit., p. 46.

78 Wood, *A History of the Royal Society*, cit.; Hudson and Luckhurst, *The Royal Society of Arts*, cit.

79 London, Royal Academy of Arts, Royal Academy Council Minutes, 31st December, 1771, f.121. My thanks to Jonny Yarker for the indication.

Angelica Kauffmann, "painter of the Graces": from the Accademia di San Luca to the Royal Academy of London

Elisa Camboni

Angelica Kauffmann (Chur 1741-Rome 1807)[1] was very young when she began training as a painter with her father, a modest artist from Schwarzenberg (Bregenzerwald), who was firmly convinced his daughter was a child prodigy (fig. 1). In 1754, having moved with her family to Milan, Angelica began working as painter, making copies and portraits for wealthy patrons in the lively Lombardy city. In 1761, after a few years in Schwarzenberg – where she had moved back with her father in 1757, following her mother's death – she returned to Milan, then moved down towards Tuscany passing first through Parma and then on to Bologna, always accompanied by her father. In 1762 she was in Florence. We know from her biographer, Giovanni Gherardo de Rossi, that it was a very profitable stay, because she obtained special permission to copy, in seclusion, the great masters of the past: «She could easily get a space apart in the Ducal Gallery, where she could copy, without being exposed to the crowd of students, the originals she believed were most useful for her progress. Having obtained this permission, she made several copies, and her work began with the rising of the sun and finished with its setting [...]. In the midst of these studies she let some little histories, and some portraits from her own hand be seen [...]»[2]. The turning point for the young painter occurred in Florence when she met the American painter Benjamin West (originally from Pennsylvania, a British colony at the time) who introduced her to the painting of Mengs. Her first lesson in neoclassicism, therefore, were transmitted

through Anton Raphael Mengs (1728-1779), one of the most celebrated figures in the art of the later 18th century, who had trained mainly by studying the works of Raphael and classical antiquity. Angelica was fascinated by the Bohemian artist's theoretical propositions about painting, but unfortunately, when she arrived in Rome in 1763, he had already left. However, his presence remained alive in the works he had left behind and his name was resounding throughout Europe[3]. In fact, only two years had passed since, following the meeting with Winckelmann, he had created the *Parnassus* in Villa Albani, a programmatic affirmation of neoclassical aesthetics. The impact with the capital of the arts profoundly marked the young Angelica, both from an artistic and human point of view. Rome was not only the venerable and grandiose city of the popes, but a crossroads of vital artistic and cultural currents from all over Europe, a place where beauty and taste blended, giving life to refined forms of art welcomed both by religious commissions and secular patrons[4]. These were the years in which the powerful aristocratic Roman families (Borghese, Barberini, Albani, Altieri, Doria) competed as patrons to decorate their homes with works created by the most talented masters of the time. In Rome, alongside late baroque forms, or belated rococo exuberances, the seeds of neoclassicism were beginning to sprout, soon producing remarkable changes in taste. And while Batoni (1708-1787), principal exponent of the Roman classicist current, much appreciated by a refined elite of aristocratic travellers on the Grand Tour – mainly English – was above all producing portraits and paintings with mythological or religious subjects, Piranesi (1720-1778), sublimating the magnificence of Roman civilization, conquered the market with his amazing engravings. However, it was Mengs, until he left for Spain in 1761, who stood on the heights of fame alongside Batoni. In this varied mixture of artists and cultivated minds, a fundamental role was played by the Accademia di San Luca, which although linked to the pope by an economic interest, was nevertheless juridically free. This independence was reflected in the heterogeneity of its adherents, as well as in the admission of young artists from all over Europe (even of the Anglican religion) and, in the nineteenth century, even from across the ocean[5]. The universal character of the Accademia di San Luca, as a reflection of the emancipation of the Eternal City in the 18th century, is brought out by the periodical Accademia competitions (Clementino and *Scuola del Nudo*[6] competitions) in which the actual quality of the competition entry was considered against the competitor's background. In fact, although the pictorial result, the modelling, or the architectural designs began to move away from the most accredited models of reference, it was the quality of the rendering, as well as the sensitivity and sympathies of the committee, which determined the choice of winner. There are numerous examples of competitions whose winners, sometimes even *ex aequo*, came from different countries. So it was, for example, that in the Clementino painting competition of 1783 the first prize of the first class was won by the Maltese Giuseppe Grech, while the second went *ex aequo* to Felice Giani and the Spaniard José Camarón, and the third to the Frenchman Laurent Blanchard[7]. Now in Rome, determined to deepen her studies and better her technique, Angelica spent part of her time copying 16th and 17thcentury masterpieces, especially Michelangelo and Raphael, classical sculptures, while numerous connoisseurs became interested in buying her works. She frequented the circle of the artists then more in vogue, Batoni, Hamilton, Piranesi, von Maron and Jenkins, and «she soon made a friend of Winckelmann and from him – who had made many profound reflections on the art of drawing, and despite not being an exponent of it, had come to feel its true beauty, and spoke eagerly of it – Angelica drew a great deal of knowledge [...]»[8]. In 1764 she made a portrait of him (Kunsthaus, Zurich), capturing, with great mastery, the most authentic image of him: through his intense gaze into the distance, to the right of the viewer, she gives a psychological characterization of the greatest theoretician of neoclassicism. The portrait drawing of Piranesi (Victoria and Albert Museum, London) is based on the same spirit of enquiry: in it Angelica, far from glamourising the artist with excess of trifles and cliched references to the tools of his trade, depicts him in his naked simplicity of thinking man, whose estrangement from the context brings out his quality of mind, the founding element of his art. Again during her short stay in Naples (July 1763-April 1764), she made interesting paintings united by peculiar scrutiny of the sitter: the famous portrait of the English actor David Garrick (Stamford, Burghley Collection), for example, which through the gaze and a barely hinted smile communicates directly with the viewer, or that of Isaac Jamineau, British consul in Naples (Bregenz, Amt der Landeshauptstadt), who seems to have looked up from his papers in that very moment. Angelica's portraits, although they show weaknesses in the drawing, have the merit of their simplicity, of "seeming to participate". They often do not at all aim for that formal character we find in the unattainably perfect ones of Batoni, the painter in this genre most in demand throughout Europe[9]. With great mastery Batoni achieved likenesses that corresponded exactly to the foreign patrons' desire for self-celebration, but also their eagerness to be seen in proximity to ancient ruins or significant views of the eternal city, the destination par excellence of the Grand Tour. The Lucchese painter was the creator of numerous masterpieces that highlight the skilful refinement of a beauty in the forms, a harmony in the colours, while the delicacy of subtle nuances, and «the infinite grace and pleasure» that we find in the works by Kauffmann, offer the key for the definition of the personal re-working of the master's

lesson. Angelica's artistic output during the Roman period definitively contributed to the affirmation of her talent: in 1765, when only 24 years – as was Mengs – she was elected academician of merit during the assembly of May 5, presided over by the principal Francisco Preciado (fig. 2)[10]. As her required admission piece, Angelica honoured the Roman institution with the allegorical painting *La Speranza*, an idealization of her features as seen in her Dornbirn *Self-portrait*, probably made the same year (on *La Speranza* see cat.12). The Accademia di San Luca thus not only recognized precocious genius[11], but did so in the case of a woman[12]. This leads one to wonder how popular she had become in Rome in so a short time: «While lovers of the fine arts jostled to ask Angelica for works, she, far from flattered by such fame, and far from putting profit before reputation, continued in the most fervent studies in art, and there was no danger that works might be made with any sloppiness or negligence»[13]. The throng of British in Rome – among whom Thomas Jenkins, Gavin Hamilton, Nathaniel Dance, David Allan, while Reynolds had departed in 1752 – who were fond of meeting in the Caffè degli Inglesi (decorated in Egyptian style by Piranesi himself), immediately became a point of reference for Kauffmann who spoke the language fluently[14]. With Jenkins (1722-1798), an English antiquarian and painter, she often went to view the beauties of ancient Rome, allowing herself to be won over by the evocative ruins outcropping in the historical centre as well as in the Roman countryside, while her friends Hamilton and Dance prompted her interest in history painting. To this end she decided to follow «a regular course of perspective. In following out this thought, she added an exact examination of ancient architecture, attentively visiting the most beautiful remains, and reflecting on their elegance, in order to form exquisite and certain taste in architecture also. In short, she did not neglect any means that could help in her intent, which was to become a history painter»[15]. She read and deeply studied «the best historians and poets of many nations», to be able to represent with the maximum involvement and richness of detail, the scenes and the episodes «by which she had been most struck, and those she chose, and out of those, which in a certain way she had made her own, produced new and very beautiful ideas» (fig. 3)[16]. To the difficult business of history painting, with its complex iconography – a genre to which women usually did not devote themselves – Angelica applied herself with passion, always with an eye to its 17th century exponents and the lesson of the great master Batoni (fig. 4). In 1764 Kauffmann created *Bacchus and Ariadne* and *Penelope at her loom* and, in 1765, *Coriolanus, Veturia and Volumnia*, three works that were an enormous success with the critics. Kauffmann left Rome for Bologna, once again admiring the Carracci and Reni there, and went on to Venice where she was entranced by the subtlety of colouring in Titian, Veronese and Tintoretto. There she met Lady Wentworth, wife of the British ambassador John Murray, who invited her to London where, according to the lady, her talent would be more appreciated. On the journey to England, Angelica visited the Rubens cycle in the Luxembourg Palace Gallery in Paris, by which she was greatly impressed. When she arrived in London, in 1766, her style, which had germinated south of the Alps, ripened in contact with Italian cultural milieux and consolidated principally in Rome, drew up new sap from her acquaintance with the art of Rubens – evident in the painting *Pallas and Athena*[17]. The "encounter" with Rubens turned out to be a prerequisite for an understanding of Joshua Reynolds' painting with whom she struck up friendship once she reached the swarming English city. There, celebrated by artists and critics, and well received in the cultivated circles of British society, she quickly managed to conquer the art market, gaining profitable commissions from people of influence and businessmen. She also refound Benjamin West – who introduced her to the court of George III – with whom she re-established friendship. However, it was thanks to the closeness with Reynolds' that her art was enhanced with a new light resulting from a more uninhibited use of colour: «Reynolds' palette was of profit to Angelica, who sought to imitate its freshness of tint, adjusting the mix according to the principles which observations of the best Schools had dictated. She began to set herself before the easel, and on October 10th she wrote again to her father, and announced that her first portraits had met with common approval. Reynolds himself became the panegyrist of the young painter; and to give sure proof of the esteem he had for her, he asked for his portrait, which pleased in such manner that it was soon made public in an engraving»[18]. In 1768 the Royal Academy was founded in London on the initiative of 22 artists, including Reynolds, West, Dance and Kauffmann, the only female apart from the flower painter Mary Moser. The first elected president was Reynolds who every year, from 1769, gave one of his *Discourses on art* on the occasion of the students' prize-giving ceremony[19]. In these he condemned mannerism, professed the importance of the study of nature and the antique for achieving that beautiful ideal at which other European cultural centres also aimed. In setting out his artistic theories, attentively followed by Kauffmann, he gave particular emphasis to history painting, a genre she was beginning to master. It was precisely the history paintings, based on Homer and Virgil, commissioned in 1768 by John Parker and exhibited in 1769 at the Royal Academy that sealed her success in London: *Penelope taking down the bow of Ulysses*, *Venus directing Aeneas and Achate to Carthage*, *Hector taking leave of Andromache*, *Ulysses discovering Achilles* (Saltram House, Devon). Roman classicism, with a nod to the first neoclassical generation, is evident in her works in which,

however, the composition frees itself from the complexity and multitude of figures, in a wholly personal reworking that stands out for its marked sensitivity and infinite grace. Various factors contributed to the maturation of Kauffmann's style during her stay in London: her frequenting of contemporary painters – including the Swiss painter Heinrich Füssli, in London from 1764 – careful observation of the works she admired at public exhibitions, adoption of Reynolds' artistic theories, and curiosity about even the most revolutionary currents. Thus, in *Euriclea rousing Penelope* (1772), we find the first germs of a delicate sentimentalism, borrowed from the theories of the *Sturm und Drang*. Her knowledge of the German cultural and literary movement is also betrayed by the space that Angelica reserves to emotions – see also *Ariadne abandoned by Theseus* (1770), Dresden Gemäldegalerie (fig. 5) – and by the intense light suffusing the white robe of the softly sleeping Penelope, leaving the entire surrounding area in dimness[20]. There had been many British artists who had considered a sojourn in Italy, particularly in Rome, indispensable in pursuit of the timeless idea of getting to know, of personally experiencing, the quiddity of the antique. Although this occurred in a way specific to the individual, the lived experience left in each an unmistakable trace in the choice of models, themes and taste (this was unlike the experience of the French, forced to submit to rigid schooling and the making of copies from the antique to be sent home, thus missing any suggestive and interpretive reading, cause for discontent among the *pensionnaires*). These elements, once reworked, were integrated perfectly into the cultural, aesthetic and intellectual ideals to which British society aspired. Thus, the likenesses made by Kauffmann entered without too much clamour into the codified British tradition of portrait painting, a genre, along with landscape painting, in which the British had most distinguished themselves. At the same time her historical paintings were responsive to the taste and ideals of that portion of British society that, through the representation of classical subjects and noble virtues – the *exempla virtutis* – sought to find, or rather reinforce, the sense of national belonging, a theme on which Reynolds had focused on one of his discourses. Her allegorical figures also, where the reference to the antique is always preponderant, such as the four ovals *Design*, *Composition* (fig. 6), *Invention*, *Colour* done, between 1778 and 1780 for the Lecture Hall vault of the Royal Academy, were highly esteemed. With a background of knowledge and experience gained essentially in contact with the Roman artistic and cultural milieu, but also through a rereading of the Bolognese classics, the encounter with the art of Rubens, and then acquaintanceship with Joshua Reynolds, Angelica managed to transform her vision by introducing colour, nuances, lightness to her compositions, in a synthesis that includes pre-romanticism and classicism (fig. 7). Having detached herself from the style of her masters and friends anchored to their acclaimed and codified vision of art, Kauffmann, in the gloomy London climate, by then in possession of a very personal idiom, became part, with "grace and elegance", of the narrow circles of the British elite. In 1781, Angelica married the Venetian painter Antonio Zucchi[21], and in July they returned, with her sick father, to Italy, to Venice, where the painter was elected a member of the Academy presided over by Giandomenico Tiepolo[22]. In January 1782 her elderly father died and the couple moved for a short period to Naples, and then returned to live in Via Sistina in Rome, the street of the artists. Kauffmann had reached the peak of her fame and success and continued to receive important commissions from the major Italian and European courts, while in Rome, with the disappearance from the scene of the big names, and a still timid appearance of the new generations, the market could be described as free. Her studio was a fixed point of pilgrimage for princes, aristocrats, intellectuals, while her residence soon became one of the more famous Roman salons, frequented by the major men of genius in the city, including Goethe and Canova. After falling sick, Angelica moved to Albano in a vain attempt at cure. On September 8, 1806, she wrote a letter[23] to her "highly esteemed" friend Carlo Albacini[24], from which transpires a deluded hope of speedy recovery and at the same time a distressing nostalgia for her Roman attachments. In the salubrious city of Lazio she missed her beloved Rome, but also her "good friends", and begged the sculptor to pass on her most affectionate greetings, confident that they would still remember her. She mentions the names of such known figures as Guattani, and his daughter Angelica, "friend Bonnet", the countess Solms, but also her "partner Flavia" whom she describes as "excellent friend" and others. At the end of the letter a special thought is given to her friend Canova and his affection (figs. 8-8a). Kauffmann died in Rome on November 5, 1807 and was buried, as requested in her will[25], beside her husband in the parish church of Sant'Andrea delle Fratte. Her funeral was directed by Antonio Canova. Her genius lay not only in an undeniable skill with the brush associated with a particularly sensitive spirit, but also in the ability to draw inspiration freely from the 17th- century masters, to savour the calm beauty proclaimed by Winckelmann, to be intrigued by more avant-garde theories of the *Sturm und Drang*, veining her classicist compositions with pre-Romantic colouring. After her death, the Accademia di San Luca, and in particular Vincenzo Pacetti[26], insisted on obtaining a portrait of the painter. The Palermo painter Francesco Manno made the likeness (fig. 9) – a copy from the portrait done by Reynolds – and delivered it to the Accademia in 1809. And still today, among the throng of faces of illustrious men who follow one another diachronically on the walls of the exhibition rooms and the offices of the Roman Institution, the be-

nevolent gaze of the "painter of the Graces", in the guise of *Speranza*, illuminates the visitor and accompanies him "gently" along the way.

Notes

1 On the figure of Angelica Kauffmann cf.: B. Baumgärtel, *Angelika Kauffmann-on Oberschwaben in die Welt in Aufklärung* in *Oberschwaben: barocke Welt im Umbruch*, edited by K. Bechler, Stuttgart 2016, pp. 169-190; W.W. Roworth, *The Angelica Kauffmann Inventories: An Artist's Property and Legacy in Early Nineteenth-Century Rome*, in "The Getty research journal", 7, 2015, pp.157-168; S. Roettgen, *German painters in Naples and their contribution to the revival of Antiquity, 1760-1799*, in *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710-1890,* edited by C.C. Mattusch, New Haven 2013, pp. 123-140; W.W. Roworth, *Between 'Old Tiber' and 'Envious Thames': the Angelica Kauffman connection,* in *Roma britannica: art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, edited by D.R. Marshall, S. Russel, K. Wolfe, London 2011, pp. 293-301; L. Facchin, *L'attività per una clientela cosmopolita. Angelica Kauffmann a Roma,* in "Arte & Storia", 35, 2007, pp. 282-297; *Angelika Kauffmann*, edited by B. Baumgärtel, exhibition catalogue (Düsseldorf, 1998-1999), Ostfildern-Ruit 1998; *Angelica Kauffmann: a continental artist in Georgian England*, edited by W.W. Roworth, Brighton-London 1992; P. Walch, *An early neoclassical sketchbook by Angelica Kauffmann*, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 98-111.

2 G.G. de Rossi,*Vita di Angelica Kauffmann, pittrice, scritta dal cav. Giovanni Gherardo De Rossi*, Firenze 1810, pp. 18-19.

3 Mengs was elected academician of merit of the San Luca in 1752. On Mengs cf.: *Mengs: la scoperta del Neoclassico*, exhibition catalogue (Padova-Dresda, 2001), edited by S. Roettgen, Venezia 2001; R. Cioffi, *Tra Arcadia e Neoclassicismo: da Maratti a Mengs nel segno di Shaftesbury e Winckelmann*, in *Settecento romano*: *reti del classicismo arcadico*, edited by B. Alfonzetti, Roma 2017, pp. 383-398; S. Roettgen, *Die 'Mengsische Akademie' in Rom : Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann* in *Angelika Kauffmann*, exhibition catalogue (Düsseldorf, 1999), edited by B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit, 1998, pp. 52-59.

4 L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia*, vol. 1, Milano 1990, pp. 383-463; *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, exhibition catalogue (Milano, 2002), edited by F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002; *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, exhibition catalogue (Roma, 2010-2011), edited by C. Brook, V. Curzi, Milano 2010; L. Barroero, *Le arti e i Lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011; H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo (1805)*, in *Il Settecento e le arti: a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, edited by S. Cecchini, S.A. Meyer, C. Piva, S. Rolfi Ožvald, Roma 2016, pp. 23-148; O. Rossi Pinelli, *Gli artisti stranieri a Roma nel XVIII secolo*, in *Settecento romano: reti del classicismo arcadico*, edited by B. Alfonzetti, Roma 2017, pp. 497-509.

5 On this cf.: Roma *En México/México En Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo 1843-1867*, exhibition catalogue (México, 2018-2019) edited by G. Capitelli, S. Cracolici, Roma 2018.

6 On the *Scuola del Nudo* cf.: L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Papers of the Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna, 28-30 novembre1994), Roma 1998, pp. 367-384; E. De Marco, *Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV*, in *Lambert Krahe (1712-1790), Maler, Sammler, Akademiegründe*, edited by K. Bering, "Artificum", 2013, 43, pp. 103-124; E. Camboni, *Marcello Leopardi: gli esordi presso la scuola del Nudo in Campidoglio*, in "Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali", 34 (2018), pp. 136-143.

7 On this matter cf. *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, exhibition catalogue (Roma, 2016-2017), edited by C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, and in particular on the Concorso Clementino of 1783 the entry by L. Poletti, *Laurent Blanchard*, p. 171.

8 De Rossi, *Vita,* cit., p. 20.

9 *Pompeo Batoni (1708-1787): l'Europa delle Corti e il Grand Tour*, exhibition catalogue (Lucca, 2008-2009), edited by L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008.

10 Roma, Accademia Nazionale di San Luca (henceforth ANSL), *Archivio storico,* vol. 52, cc. 77v, 78r. Kauffmann donated 10 scudi to the Accademia di San Luca for admission.

11 One generally became an academician later in life, Piranesi, for example, was 41.

12 As we know, up to the 20th century, female academicians were very few and because they could not address the meetings, it was a matter of purely formal membership.

13 De Rossi, *Vita*, cit., pp. 31-32

14 W.W. Roworth, *Angelica Kauffmann e gli artisti inglesi a Roma*, in *Angelica Kauffmann e Roma*, exhibition catalogue (Roma, 1998), edited by O. Sandner, Roma 1998, pp. XLIX-LV.

15 De Rossi, *Vita*, cit., p. 21.

16 Ivi, p. 22.

17 O. Sandner, *Roma come destino*, in *Angelica Kauffmann*, cit., p. XXVI.

18 De Rossi, *Vita*, cit., p. 26.

19 On the debate on history painting and the Royal Academy cf.: C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, in *Hogarth, Reynolds, Turner: pittura inglese verso la modernità*, exhibition catalogue (Roma, 2014), edited by C. Brook, V. Curzi, Milano 2014, pp. 33-45.

20 A. Di Croce, entry on: Angelica Kauffmann, *Euriclea desta Penelope*, in *Il Settecento a Roma,* exhibition catalogue (Roma, 2005-2006), edited by A. Lo Bianco, A. Negro, Roma 2005, p. 228.

21 Zucchi was a member of the Royal Academy from 1770.

22 In 1762 he gained the diploma dall'Accademia del Disegno di Firenze and honorary nomination to the Accademia Clementina di Bologna.

23 ANSL, *Archivio storico, Lettera autografa di Angelica Kauffmann*, 1806, Varia 1, 14 r/v. The unpublished letter came to light during the rearrangement of the Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

24 Her ties with Carlo Albacini are otherwise confirmed by her naming him as executor of her will.

25 A copy of Kauffmann's will is held by the Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

26 ANSL, *Archivio storico,* vol. 56, c. 81v.

The Accademia di San Luca in the 18th century and the British artists: on the market and for the market

Paolo Coen

During the 18th century foreign artists, and even more so if British, found a point of reference in the Accademia di San Luca. As shown by other scholars in the catalogue – including Carolina Brook – this was the result of a variety of factors. Although in Rome there were different schools and academies, both public or private, the San Luca was important, for example, in terms of a training to better the young artists' skills and adapt them to the Roman idiom. Taken on its own, the case of the Scottish miniaturist James Alves, a student at the *Scuola del Nudo* and winner in March 1762 of its competition, speaks volumes about the matter. The second reason was for social and professional advancement[1]. The British artists, not least because they were largely Protestants, tended to avoid the *Compagnia dei Virtuosi* at the Pantheon, which was and remained a charitable institution of a purely religious, i.e., Catholic[2], nature. To meet and perhaps converse with their colleagues, the San Luca was therefore one of the few possible alternatives, notwithstanding the language barrier. A third striving, sometimes unmentioned, was towards the market. Seen in itself, this urge might surprise. It is well known that in terms of commissions, at least, the British generally found it difficult to make their way in the artistic milieu of the capital. The experience of the painter James Northcote is worth recalling: «It is impossible to get one farthing here [scil. in Rome]», wrote Northcote in the spring of 1778 to his teacher Joshua Reynolds[3]. It was natural, therefore, that their main source of livelihood, when not the only one, remained their habitual clients or even the passing trade of travellers from the United Kingdom, or people in any case resident outside the confines of the Papal States. So the aim of this essay, is to try to resolve this apparent contradiction: to explain how and why the Accademia di San Luca, the main art institution of Rome, attracted British artists on a financial level also. To do so first entails understanding the manner in which the Accademia was involved, and where necessary also intervened, in the market. As Francis Haskell first explained, the origins of this story lie in the first half of the 17th century[4]. The 1633 Statutes of the Accademia, published at the behest of Pope Urban VIII, imposed a series of prescriptions on the market, including the obligation for traders to pay an annual fee of ten *scudi* to the Accademia. The ruling was targeted at anyone who sold paintings, professional or not: hence the compilation of the known long lists of "retailers of paintings", where the names of "shopkeeper-painters", junk-men and street vendors mingled with those of carpenters, gilders, embroiderers, plasterers, rosary-makers, engravers, framers and others[5]. From that moment on and over the following decades the intervention of the Accademia was therefore active, direct and detailed. In essence, the "Professors" strove in every way to exert active control over the sale of artwork in the capital. Dusting off the spirit of the Council of Trent, they used criteria of *decorum* in the production and subsequently also in the trade of sacred images. The attitude, one might say the political and economic direction of the Accademia, aroused strenuous protest among the dealers. The reaction of the sector was chiefly embodied by retailers of Nordic origin, to a large extent related to the Bentveughels and characterized, as is known, by an open liberalism, or free market ethos. Between these two poles, the situation continued in the 18th century. In 1715 the principal of the Accademia, Charles-François Poerson, supported by Clement XI and with the legal advice of the lawyer Giovanni Battista Zappi, passed a decidedly conservative reform of the Statutes, which reaffirmed the rules already in force and restored others in abeyance for some time. On the basis of this, at least during the first thirty years, the Accademia tried to retrace the path taken in the follow-up to 1633, that is to exert direct control over who sold paintings. It is thus, through the lists of *quadrari* –- picture dealers – subject to the annual tax, that such figures as Antonio Maria Visconti, Cesare Buratti, Simone Sala and his wife Francesca, Pietro Ravagioli and Alessandro Rinaldi have emerged from the archives. Among the "quadrari" Giovanni Barbarossa deserves a mention. Barbarossa, not least thanks to his loyalty to the institutions and in particular to the Accademia, was rewarded in 1749 by Cardinal Chamberlain Silvio Valenti Gonzaga with the post of councillor of the Commis-

sario alle Antichità e Belle Arti, with responsibility for paintings. This tessera, though useful for the reconstruction of an undoubtedly complex mosaic should not, however, be confused with or, worse, mistaken for the overall picture. It is undeniably true that the Statutes of 1715 remained in force until the end of the century and menaced action against, fines and even severe punishment, of transgressors and specifically those dealers who refused to pay the annual fee to the Accademia. However, it must immediately be said that threats and actions, fines and penalties remained on paper. Both in the early and even more in the middle and late 18th century the Academy avoided direct interference in the lively movement of the market. With the passing of time the "Professors" realized that this type of check not only posed a series of objective difficulties, but above all was counterproductive. As a result, from 1730 onwards the directors of the Academy ceased to compile lists of the *quadrari* and opted for an indirect, but no less effective, control of the art market. The first strategy lay in shaping the market according to an aesthetic canon. An aesthetic system, it hardly seems necessary to underline, was one of the keystones of the Accademia from its foundation in the late 16th century. The role played by Federico Zuccari itself conveys the essence of this process. Only in the second half of 17th century, however, as the research of Silvia Ginzburg and Tomaso Montanari has shown, did the system find a clear and definite official orientation. In the context of history painting, a true "turning point" occurred in 1670[6]. In that year Giovanni Pietro Bellori and Carlo Maratti – with a number of allies such as Giovanni Battista Passeri, Giuseppe Ghez-zi and Francesco Cozza – made classicism the official doctrine of the Capitoline "art system". Through Bellori's *Vite*, published in 1672, classicism was provided with a precise genealogy, starting from the recognized forefather, Raffaello Sanzio, passing through intermediate offshoots in Cavaliere d'Arpino, Annibale Carracci and Andrea Sacchi, to arrive precisely at Carlo Maratti, a pupil of Sacchi and also material heir to his collection – as pointed out by Simonetta Prosperi[7]. On somewhat similar grounds, the Accademia di San Luca contributed to the creation or sustaining of canons beyond the strict framework of history painting. Look, for example, at landscape painting. It matters little that the purest line of academic classicism, from Annibale Carracci to Domenichino, had also been dedicated to this kind of painting; or that Giovanni Francesco Grimaldi in 1666 was elected principal; or that Claude, in his lifetime, was esteemed a great master: «D.O.M. Claudio Gellee Lotaringo / Ex loco de Chamagne orto / Pictori eximio / Qui ipsos orientis, et occidentis / Solis radios in campestribus / Mirifice pingendis effinxit / Hic in Urbe ubi artem coluit / Summam laudem inter magnates / Consecutus est», such his epitaph in 1680 in the church of the Santissima Trinità dei Monti. Only with the Accademia and thanks to the Accademia and, note well, only after the mentioned "turning point" of 1670, did landscape painters take the path that gradually won for them valuation on the market at least comparable to that enjoyed by their colleagues the history painters. An important juncture in the process was the bequest of Fabio Rosa, who died in 1753[8]. The Accademia collection, probably under the direction of the expert Placido Costanzi, was then enriched by 183 pieces, mostly of contemporary art, that included a large number of landscapes by Jan Frans Van Bloemen, known as the *L'Orizzonte*, considered the recognized heir of Claude (fig. 1). Through this bequest the Accademia achieved the level of the Museo: thanks to its location at the time, next to the church of SS Luca e Martina, it was seen as the natural complement of the Capitoline Museum and the Capitoline Gallery, with a specialization in the contemporary. Creator first and then custodian of a precise aesthetic canon, classicism in fact, the Accademia did not take long to employ it on the market. One of the mechanisms on the pricing level was the appraisals of works of art. As is well known, the institute appointed three experts each year, one for architecture, one for sculpture and a third for painting. The experts were summoned when it came to evaluating one or several pieces of note, among other things on the auctioning of the estates of private citizens. In this way, from Carlo Maratti down to Gavin Hamilton, i.e. until the neoclassical period, the Rome market featured hierarchical gradations. The upper band, which made larger profits, was reserved to the masters of classicism mentioned just now: with the exception of such figures as Rubens e Van Dyck, this dominance was practically exclusive. This hierarchy worked to the detriment of alternative styles that until then, that is until 1670, had been among the riches of the city system: this is true of the Baroque and even more so of Caravaggio's naturalism, which throughout the 18th century was relegated to second or even third sector of the market. Seen like this the situation explains quite well why almost every British artist approached the Accademia di San Luca and tried to make the most of it, even financially. In the first place, it was the way of those sculptors, painters or architects who lived exclusively or prevalently on the fruits of their profession. Artists of the kind sought professional certification from the San Luca, the seal on an achieved quality and professionalism, that would enable them to expand sales and raise prices. As Maria Celeste Cola[9] has clarified – and is already partially anticipated in the introductory paragraph of this essay – this strategy produced very little effects on the Roman arts system. A ray of light seemed finally to penetrate in 1761 when John Parker, who entered the Accademia thanks to the backing of his teacher Marco Benefial, won the commission for an altarpiece for San Gregorio al Celio, *Santa Silvia*

presenta Gregorio fanciullo a San Benedetto. Something of the kind is recorded about twenty years later, this time featuring Gavin Hamilton: having joined the ranks of the "Professors" in 1761, in 1782 he was engaged by Prince Marcantonio IV Borghese to make a series of paintings for the *Elena e Paride* room in the Porta Pinciana *Casino*. However, these, and perhaps other episodes, remained isolated. British artists generally used San Luca as a lever to gain commissions from British clients. Think, for example, of William Kent. Kent, who arrived in Rome in 1710, in the company of the well-known agent John Talman, strove to enter the orbit of Cardinal Ottoboni and even more of the Accademia di San Luca. In June 1713, in a letter to Burrell Massingberd, he even went as far as to lie, claiming he had won first prize in an Accademia competition with a drawing. «I made a drawing of my invention, about 200 figures, and have won the prize»[10]. The drawing is perhaps to be identified with *Il miracolo di Sant'Andrea Avellino* still in the Accademia's collection (fig. 2, Cat. 1). When it came to creating a public work in Rome, Kent had to turn to a British patron, William Duguid, a Scottish jeweller who had emigrated to Rome to serve the Jacobite court. It was thanks to Duguid that he had the opportunity to paint the ceiling of the apse of the church of San Giuliano dei Fiamminghi with *L'apoteosi di San Giuliano*[11]. David Allan represents a similar example for the second half of the century. In 1773, Allan made the drawing entitled *Cardinal York at Morning Prayer in St Peter's Church, Rome*, now in the National Portrait Gallery in Edinburgh. This was an large step, given the importance of the figure, even more for a British artist. Born in 1725 in Rome, in Palazzo Muti, Henry Benedict was the son of James Francis Edward Stuart and Maria Clementina Sobieska. According to the latest research, he accumulated revenues and benefits in Rome, and even more abroad, bringing him an annual income of around 40,000 pounds[12] – something like 160,000 Roman *scudi* – which were at least partly reinvested in the art world. All this soon made him a magnet for many artists, some, like Giuseppe Vasi, Italian, some British. His portrait drawing should therefore be linked with Allan's first great success, the arena for which was precisely the Accademia di San Luca. It was precisely in 1773 that the artist participated in the Concorso Balestra and won the gold medal with the sheet depicting *Hector's farewell to Andromache*, soon developed into a canvas (fig. 3, Cat. 2). Even better at exploiting the potential offered by the Accademia di San Luca were the artist-dealers, that is those painters, sculptors or architects who at some point in their careers turned to commerce for additional income. First of all, the Accademia offered them a guarantee of knowledgeability, that is close and concrete acquaintance with the materials, the techniques and the language of art. These were essential characteristics for practising, among other things, the profession of broker and dealer. Not only that. The Accademia, as noted above, also offered adherence to the dominant classicism, which was then the idiom adopted and recognized within and around the institutional sphere. This theme invokes the forementioned Gavin Hamilton[13]. Trained in Glasgow, in close contact with the Scottish commercial middle class, after a first stay in the mid-'forties, Hamilton settled in Rome from 1756 onwards. The Capitoline environment and in particular the Accademia, gave him a fine linguistic and professional polish. The example set by Carlo Maratti helped shape his socio-professional figure. Hamilton was elected Academician of honour in 1761, in the same session as Thomas Jenkins. The professional attestation certainly set its seal on him as connoisseur and tastemaker. Moreover, his correspondence with Giovanni Maria Sasso reveals a remarkable knowledge of Italian and foreign artists: he passes there confidently from artists such as Ventura Salimbeni and Bartolomeo Schedoni, to others such as Murillo, Velázquez, Rubens and Van Dyck. Hamilton dealt both in classical antiquities and Old Masters, and there were many highlights to his commercial career in Rome: among the many works that passed through his hands were the second version of Leonardo's *The Virgin of the Rocks*, Tintoretto's *The Adoration of the Shepherds*, Salvator Rosa's *Pythagoras*, *The Samian Sybil* and *King David* for Althorp. All of which confirms David Irwin's trinomial description of him as "archaeologist, artist and dealer". We arrive at the conclusions: in this case, as often happens, the conclusions reflect the first thought, the first *apperçu* of the essay. Among the portraits of Academicians the gallery at San Luca includes those of Thomas Jenkins and James Byres (Catt. 18 e 13). Both prominent in the Roman market in the latter half of the century, they gave an individual nuance to the title of "Professor". Thomas Jenkins was nominated in 1761 (fig. 4). A reading of the sources makes clear that the early part of Jenkins's life and career followed a different and even opposite course from that of most of his colleagues. Born in 1722 in Rome, in the parish of Santa Maria del Popolo, he chose to move to London to study painting and joined the studio of Thomas Hudson. Only in 1751 did events resume their usual course, when the young man «not being satisfied with that part of his profession» returned to Rome «in order to study history painting». The 1760s were an important decade for him: to that period, thanks to the commission from Stephen Beckingham, date, for example, *Time uncovers Truth* and *Agar and Ishmael*, the latter canvas known today only from a copy drawn later by Nicolas Mosman and now in the British Museum. It might have been the beginning of a true career as painter, but just at that time Jenkins became interested in more profitable activities, that of tour guide

and, above all, of art dealer. Contrary to his career in painting, the results were immediately remarkable. Many other shipments followed the first of 1754 and made Jenkins a rich man. His fortune grew over the years, when the profits obtained from selling art were reinvested in the business of banking. The portrait in the Accademia was entrusted by Jenkins to Anton von Maron, Mengs' brother-in-law, considered one of the most esteemed specialists of the period. The inscription in the lower quarter of the canvas reads "Tomaso Ienkins pittore". In that span of years that attribution won him access to the Accademia Clementina of Bologna and the Accademia in Florence. But it was merely a calling card. With his achievements elsewhere, Jenkins lacked the time and above all the desire to get in front of the easel. The Accademia di San Luca would have knocked on his door in vain to request the usual *pièce de réception*. As for Byres, elected in 1768, he had arrived in Rome a decade earlier to improve himself in painting. His ambitions had been frustrated by Anton Raphael Mengs: notoriously a stickler, Mengs had judged him worthy, at most, of making miniatures, and for that reason Byres turned to architecture. From the 1760s Byres devoted himself to activities collateral to the making of art, such as that of writer, acting as tour guide to Rome and, indeed, dealing in art. It was in fact in these roles that his name began to circulate in the good society of the Grand Tour, which obviously was mainly British. "Giacomo Byres scozzese architetto" says the inscription in the foot of Maron's portrait. More than a professional attribution, the inscription is wishful thinking. As we know, in the end the goal faded away: a lack of commissions was to make Byres one of the many makers of "paper" architecture, rather than one who actually constructed buildings.

Notes

1 M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, edited by A.W.A. Boschloo *et al.*, 's-Gravenhage 1989, p. 86. For the characters and places mentioned in this essay, unless otherwise specified, I will refer to P. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma nel XVIII secolo*, Firenze 2010 and P. Coen, *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century: A Study in the Modern "Social History" of Art*, in *The Art Market in Rome in the XVIIIth Century. A Study in the Social History of Art*, edited by P. Coen, Leiden-Boston 2018, pp. 1-27.

2 *I Virtuosi del Pantheon 1700-1758,* edited by G. Bonaccorso, T. Manfredi, Roma 1998.

3 W.T. Whitley, *Artists and their friends in England, 1700-1799,* London 1928, II, p. 309.

4 For the whole question, including the reference to Haskell, cf. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma,* cit.

5 P. Cavazzini has recently returned to these themes: P. Cavazzini, *Marketing strategies and the creation of taste in seventeenth-century Rome*, in *The Art Market in Rome in the XVIIIth Century,* cit., pp. 63-85

6 On this point cf. P. Coen, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, conference papers (Valmontone, 2-3 April 2008), edited by C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli 2009, pp. 77-89.

7 S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in "Studi di Memofonte", 2014, pp. 55-72, with previous bibliography.

8 P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 107, 2012, pp. 5-16.

9 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento*, in *Roma e gli artisti stranieri: Integrazione, reti e identità (XVI-XXs.)*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

10 C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Massingberd from the Continent (1712-1719),* in "The Walpole Society", 63, 2001, pp. 83-84, n. 4.

11 Ivi, pp. 94-95, n. 5.

12 J. Lees-Milne, *The Last Stuarts*, London 1983, p. 157.

13 B. Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton (1723-1789). Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., London-Turnhout 2011.

British sculptors in Rome in the eighteenth and nineteenth centuries

Tiziano Casola

Among the many British travellers to Rome in the eighteenth century, the sculptors seem to constitute a minority. In fact, of the more than three hundred artists passing through the city throughout the century, those devoted to the plastic arts were little more than twenty-five. A small number when compared to that of the painters (almost ten times more) and the architects (more than double) who came to Italy during the decades. This disproportion, however, tends to lessen when one takes into account that there is, to date, no information on any English sculptor living in Rome before the 1740s. The first documented case is in fact that of Prince Hoare of Bath, in Rome from 1742. A protégé of Cardinal Alessandro Albani, during his years in Rome, Hoare devoted himself mainly to the copying of ancient statues, commissioned by his grand tourist countrymen. A link with Albani, work exclusively as copyist, as well as relation to a purely British clientele, were to be features common to all the British sculptors stationed in Rome, more or less until the early 1760s. In those years, given the absence of an official artistic institution of reference, British artists came to the peninsula most of the time at their own expense. Undoubtedly this must have prompted the sculptors to deal mainly in copies of known works, as it was more quickly remunerative. However, this did not mean that even before the Royal Academy had established travel bursaries (1771), there were cases of journeys being funded by British cultural associations. What certainly remained unchanged during the eighteenth century was that British stays in Rome did not entail any specific training (as was the case with the French), either before or after the foundation of the Royal Academy in 1768. This was also because the trip to Italy was not always reserved for young artists at the end of their training, but rather was often taken on in mature years and with a career well begun. That was the case – as we shall see later – of such well-known sculptors as John Flaxman and Thomas Banks. Prince Hoare left Rome in 1749, after at least seven years sojourn. In 1748 he was joined by another sculptor, Simon Vierpyl (1725ca.-1810), also a pupil of Peter Scheemakers (1691-1781), a Flemish sculptor active in London, mainly known for making the memorial to Shakespeare designed by William Kent for Westminster Abbey. This spending part of one's training with artists of Dutch origin – it should be noted – was to be a recurring feature among many of the eighteenth-century British-Roman sculptors. In Rome, Vierpyl worked as a copyist for patrons usually from Ireland, where he himself was to settle after leaving Italy in 1756. Vierpyl connected with other travelling British artists – such as Joshua Reynolds (who included him in his parody of the *School of Athens* of 1751, today in the National Gallery of Ireland) with whom he shared rooms in Palazzo Zuccari. Among his acquaintances was also the sculptor Joseph Wilton (1722-1803) who arrived in Rome on an unspecified date between 1747 and 1749, after training in France and Flanders. He also worked in Rome as a copyist under the protection of Cardinal Albani. Wilton – who in 1768 was to be among the founding members of the Royal Academy – is the first English sculptor for whom we have documented links with Italian artistic academies. In 1750, with a *Cain killing Abel*, the Accademia di San Luca awarded him the medal offered by Pope Benedict XIV in view of the Jubilee. Two years later he was a member of the Accademia delle Arti del Disegno of Florence, where he met many of his future patrons thanks to his work as guide to the collections of Palazzo Pitti and the Uffizi. From 1753 Wilton collaborated in Florence with Francis Harwood (c.1727-1783), a sculptor who sporadically frequented Rome, where the year before he had stayed a few months with Reynolds and Thomas Patch in Palazzo Zuccari[1]. After the mid-century, the sculptors Richard Hayward (1728-1800) – compiler of what is known as *Hayward's list*[2] –, John Plimmer (c. 1725-1760)[3] and James Paine (1717-1789) passed through Rome, the latter trained at the London Academy in St. Martin's Lane. Those in Rome in the 1760s were the last sculptors to arrive in Italy with non-British basic artistic training. Joseph Nollekens (1737-1823), like Wilton and Hoare, had trained with Scheemakers. Christopher Hewetson and John Crawley (1767ca.) were pupils of John Van Nost[4], a Flemish artist active in England. Crawley, in Rome from 1757, seems to have been the first to come to Italy funded by British

and Irish cultural institution, in this case the Dublin Society School, founded in 1731. Nollekens, a Catholic, in Rome for nine years between 1761 and 1770, paid for his travels out of five bursaries from the Society of Arts. In Rome he frequented the Irishman James Barry, the cenacle of Villa Albani – through Gavin Hamilton – and learned the profession of restorer in the studio of Bartolomeo Cavaceppi, of whose marbles he made and sold several copies. In Rome, he soon acquired fame as a portraitist. His first illustrious patron was the actor David Garrick, of whom he made a marble bust[5]. To Nollekens we owe the well-known portrait of Giovan Battista Piranesi at the Accademia di San Luca (Cat. 16)[6]. In 1768 he took part in the first Concorso Balestra, winning the gold medal for his *Jupiter, Juno and Io*. Christopher Hewetson (c.1737-1798)[7], an Irishman, in Rome for thirty-three years, from 1765 up to his death, can probably be considered the great British-Roman sculptor of the century. Seen at the time as a rival to Canova, Hewetson made portraits of many illustrious personalities of the time, such as the Spanish ambassador José Nicolás de Azara, Charles Townley, the bishop and 4th Earl of Bristol Frederick Augustus Hervey (fig.1) and Anton Raphael Mengs. He is also the only Briton able to boast of works made for the high spheres of the Vatican. In 1771 he made a bust of Clement XIV, a commission obtained probably thanks to the help of Thomas Jenkins – the point of reference for all British in Rome – or, according to Father Thorpe, of the Abbé Grant. From 1783 Hewetson worked on the funeral monument of Cardinal Giambattista Rezzonico in the church of San Nicola in Carcere, commissioned by the prelate's brothers[8]. Thomas Banks (1735-1805), a Londoner, was the first to arrive in Italy thanks to a Royal Academy bursary. When he arrived in Rome with his wife in 1772, the new English institution was not even four years old. He, however, who was thirty-seven, had been an active artist for some time. His training was varied: after seven years as carver with William Barlow (fl. 1740-52), he had attended the Academy in St Martin's Lane in the early sixties and, later, the Royal Academy School at the start. It is likely that Banks – like many others already mentioned – had lessons from Scheemakers[9]. In Rome he became friends with Heinrich Füssli and James Durno, with whom he and his family lodged. An artist highly skilled in giving pathos to his works through unexpected compositions – think of the *Thetis dipping Achilles in the River Styx* at the Victoria & Albert or his well-known elliptical bas-reliefs – he must have conceived the *Falling Titan*, now at the Royal Academy, precisely during his Roman stay. Banks' Roman experience ended with the rejection of some of his works by his chief patrons, including Lord Bristol. Banks then returned to London with the money earned from the auction of *Halcyon and Ceyx* (now in the Leeds Museum)[10]. In the late seventies, Colin Morison (1732-1810), from Scotland, also took up sculpture. In Rome from 1755, he stayed for fifty-five years, up to his death. Arriving in Rome as a painter, Morison decided to turn to the plastic arts after injuring his eyes while hunting. As a sculptor he was not to be successful, but he remained very popular as guide and was acknowledged as scholar[11]. The eighties saw the three great British-Roman sculptors of the period in Rome at the same time: Hewetson, John Flaxman and John Deare. At the beginning of the decade, the city was visited, even if only for a few months, by Anne Seymour Damer (1748-1828), the only female sculptress we know of in this context, excluding Baroness Elizabeth Boughton-Templetown (1747-1823), whose involvement in the field was always however of an exclusively amateur nature. Damer – daughter of General Henry Seymour Conway and with friends such as Horace Walpole and David Hume – was however only passing through Rome, since the main destinations of her journey to Italy were Florence and Naples[12]. From 1785-6 John Deare (1759-1798) and John Charles Felix Rossi (1762-1839) were in Rome, both winners of Royal Academy bursaries. While Rossi's stay lasted the canonical three years[13], Deare was to remain in the city until his death, which occurred in mysterious circumstances, becoming like Hewetson and Canova, one of the best-known sculptors of the time[14]. Originally from Liverpool and trained in London, first with Thomas Carter, then at the Royal Academy School, much of what we know of him we owe to the letters sent to relatives in England, made known by John Thomas Smith as early as 1828[15]. Once the years funded by the Royal Academy were over, and seeing the surprising number of commissions accumulated, Deare settled definitively in Rome. He Married a Rome woman, and over the years established a flourishing workshop, specializing in chimney-pieces and chimney overmantels with relief sculpture (fig. 2). In 1791 he wrote to his brother: «I have the best studio in Rome, and live like a gentleman»[16]. Several sources suggest he headed a faction within the British-Roman colony, composed of artists who had remained «so long away from their country as to have difficulty remembering what it was» and that «would seem to have tried to create in themselves a scorn for their country and an admiration for this one»[17]. Supported by John Penn's patronage – for whom he made his best-known work *Caesar invading Britain*, since 2011 at the Victoria & Albert Museum[18] – Deare vied with protégés of Georgiana Hare-Naylor and artists associated with James Durno, first of all Cristopher Hewetson. The latter, by then completely integrated into Roman society (for example, he was a member of the Accademia dell'Arcadia, with the name of Mirone Atticense)[19], at least since 1770 had been sharing accommodation with the numerous family of a certain Felice

Prosperi, baker. On the death of the head of the family, Hewetson probably had to take on civic responsibilities as spokesman for the Roman family. To the last-born, called – as it happens – Cristoforo, Christopher even handed on the profession of sculptor. After Hewetson's death it is probable that Cristoforo Prosperi completed various works of the master, of whom he was among other things testamentary heir[20]. John Flaxman (1755-1826), after a brief passage in the winter 1787-88, stayed in Rome with his wife in March 1788. Thirty-two, at the time of the journey he could already boast a long collaboration as a mould maker for the famous pottery manufacture of Josiah Wedgwood in Staffordshire. Before joining the Royal Academy School, John had received his first training from his father, of the same name, who had also worked for Wedgwood. In Italy Flaxman was attracted by the fourteenth-century art of Tuscany and central Italy – he studied Giotto and Duccio, as well as copying the sculptures of the Pisanos and those of the facade of the cathedral of Orvieto – an interest in no way commonplace at the time[21]. Initially disappointed by Rome, it was to be there that Flaxman created his most famous works: *The fury of Athamas* and illustrations inspired by Dante and Homer (fig. 3). After years without important commissions, the *Athamas* (now at Ickworth House, Suffolk) was commissioned by Frederick Augustus Hervey. The sculptural group was inevitably to be often compared to Canova's *Ercole e Lica*, of a few years later. The outline drawings of the *Iliad* and the *Odyssey* were instead made for Georgiana Hare-Naylor in 1793. To these – initially conceived as models for eventual bas-reliefs, never realized – Flaxman owed his success on a European scale[22]. The one hundred illustrations for Dante's *Comedy*, were made immediately afterwards for a private edition for Thomas Hope, who, a few years later, was to confer a similar graphic style on some of his publications[23]. Back in England from 1794, Flaxman maintained contact with the colony of British artists in Rome, for whom he acted as an intermediary with the home institutions, especially in regard to tax exemption on imports of study materials[24]. In the mid-nineties, the British-Roman community included – in addition to his rivals Deare and Hewetson – two other important sculptors: William Theed "The Elder" (1764-1817) and Richard Westmacott II (1775-1856), the future creator of the famous *Achilles* in Hyde Park. Theed came to Rome at the age of thirty-five and we know little about his stay there, except that he disliked the people, as he was wont to write his father[25]. Westmacott instead arrived in Italy as a very young man (fig. 4). When he left England in 1792 he was barely seventeen and travelled under the bear-leading of the Tuscan sculptor Castoro Casoni. Son of the sculptor of the same name, the first of thirteen siblings almost all artists, Richard received his first training as a carver in his grandfather's furniture workshop. He arrived in Rome in January 1793, with a letter of introduction to Antonio Canova, from Giuseppe Bonomi[26], an architect based in London, brother of the abbot Carlo, a friend of Canova, with whom Westmacott was to keep up a correspondence for over twenty years[27]. In Italy Richard bought antiquities on behalf of Henry Holland (at the time the interior designer of the Prince of Wales), but probably with less continuity than Charles Heathcote Tatham, a pupil of Holland[28]. In 1795 Westmacott took part in the Concorso Clementino organised by the Accademia di San Luca, in which he won first prize in the first sculpture class (Cat. 3). An *Apollino*, today at Rokeby Park, Durham, is known from the Roman period. In Rome Westmacott mainly frequented Henry Disney-Roebuck[29], of whom he was to make a portrait once back home. Together with Joseph Michael Gandy and the landscape architect George Augustus Wallis – artists decidedly disliked by the other British-Romans[30] – in 1795 Westmacott and Disney made a tour of Abruz-zo, documented in a travel diary kept by Gandy[31]. With the arrival of French troops in 1796, British artists became scarce in Rome. Deare and Hewetson, both of whom died in 1798, seems to have remained in the collective memory for a few years afterwards, since in Johann Heinrich Meyer's 1805 *Abbozzo per una Storia dell'arte del XVIII secolo*, the two rivals are spoken of as if they were a single person[32]. In the years spanning the two centuries, apart from Morison, the only British artists to occasionally visit Rome would seem to have been the painters Robert Fagan, James Irvine and George Wallis. Throughout the early years of the nineteenth century, that is until the Restoration, there were no news of fresh arrivals, but already by 1819 there are the first symptoms of renewed relationships. In that year, in fact, the Rome publisher Filippo de Romanis published the first volume of an edition of the *Aeneid*[33] illustrated by various artists, including some British, and financed by Elizabeth Hervey, Duchess of Devonshire, stationed in Rome[34]. Beginning in 1817, Rome was again frequented by the British: painters such as Thomas Lawrence and Joseph Severn, or lesser-known personalities, such as the architects John Basevi[35] and Matthew Evan Thomas[36]. It is, however, a matter of a handful of names, nothing like the large numbers of the 1770s. The early 1820s saw the gradual formation of the British Academy of Arts in Rome, a private institution unrelated to the Royal Academy, despite the various attempts at officialization by the British-Romans[37]. Primarily based on the study of anatomy, among its first fourteen members the Academy counted at least three sculptors: the Scotsman Lawrence Macdonald (1799-1878), John Gibson (1790-1866) and Richard Westmacott Jr. (1799-1872). Gibson, the "British Canova", of Welsh origins arrived in Rome in 1817, with various letters of introduction, including

ones from Flaxman and Füssli. Hostile to the methods of British artistic education, he was to spend his whole life in Rome bonding first with Canova and then Thorvaldsen. Altogether bound up with the classicist models of the late eighteenth century, at a time when the nascent nationalistic spirit inclined British artists towards a different taste, Gibson could boast of such illustrious clients as Alessandro Torlonia and Tsar Nicholas I. Over the decades, artists such as William Theed "the Younger" (1804-1891) and the American Harriet Hosmer (1830-1908)[38] passed through his studio. Like Gibson, the Irish Catholic John Hogan (1800-1858) was to spend most of his career in Rome, where he settled in 1824[39]. The following year, Richard Westmacott Jr., left in Rome what is perhaps his most fascinating work, the *Tomb of Rosa Bathurst* (fig. 5). At the time, the story of the girl, which had fallen to her death in the Tiber on the way back from a dance, resounded throughout Europe, attracting the attention of Stendhal[40]. The tomb, sited in the eastern part of the non-Catholic cemetery of Testaccio, is not far from the tombstones of Macdonald[41] (fig. 6), Severn and other key personalities of British Rome in the 1820s, including obviously John Keats and Percy Bysshe Shelley.

Notes

1 On the sojourns in Rome of Hoare, Vierpyl, Wilton and Harwood, cf. mainly: J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997, pp. 472-473, 503, 967-968, 1009; I. Roscoe *et al.*, *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851*, New Haven-London 2009.

2 The list compiled by Hayward brings together data on British travellers to Rome between 1735 and 1775. Known to scholars since 1918, it is published in: L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome 1753-1775*, in "The Volume of the Walpole Society", 49, 1983, pp. 3-36.

3 Annotated as: «Plimmer Painter & Sculptor» in *Hayward's List* (Stainton, *Hayward's list*, cit., p. 10), but in fact a landscape painter (Ingamells, *A dictionary,* cit., p. 776).

4 Another of Van Nost's pupils in 18th-century Rome was the Irishman Michael Foy/Foye (fl.1765-1777). Ingamells, *A dictionary,* cit., pp. 253, 379, 394-395; Roscoe *et al.*, *A Biographical Dictionary,* cit.

5 J.T. Smith, *Nollekens and his times*, 2 voll., London 1828, I, p. 8.

6 L. Barroero, *Le arti e i lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011, p. 97, [7].

7 On the accuracy of the date of death, cf. M. Di Tanna, *Puntualizzazioni, ragguagli documentari e nuove ipotesi su Christopher Hewetson*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 4, 2014, p. 183.

8 On Hewetson's sojourn in Rome, cf. principally: T. Hodgkinson, *Christopher Hewetson, an Irish Sculptor in Rome*, in "The Volume of the Walpole Society", 34, 1952-1954, pp. 42-54.; *Ingamells, A dictionary*, cit., pp. 394-395; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 60, [28]; P. Coen, *Christopher Hewetson: nuovi documenti, nuove interpretazioni*, in "Bollettino d'arte", 15, 2012, 87-100.

9 *The diary of Joseph Farington, 1793-1821*, edit. K. Garlick, A. Macintyre, 17 voll., New Haven-London 1978, II, p. 118.

10 D. Bindman, *Thomas Banks's 'Caractacus before Claudius': New Letters to and from Ozias Humphry*, in "The Burlington Magazine", 142, 1173, 2000, pp. 769-772. On Thomas Banks' sojourn in Rome, cf. principally: C. F. Bell, *Annals of Thomas Banks*, Cambridge 1938, pp. 16-51; Ingamells, *A dictionary,* cit., p. 48; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 52, 96-97, [20].

11 On Colin Morison in Rome, cf. the recent monograph: E. Giffi, *Colin Morison (1734-1809): antiquaria, storiografia e collezionismo tra Roma e Aberdeen*, Roma 2016.

12 Ingamells, *A dictionary,* cit., pp. 270-271, 932-933. On the public image and on the satirical portrayals of Anne Damer, cf. Roscoe *et al.*, *A Biographical Dictionary,* cit.

13 *Ibidem.*

14 P. Fogelman *et al.*, *John Deare (1759-1798): a British neoclassical sculptor in Rome*, in "The sculpture journal", 4, 2000, pp. 85-126.

15 Cfr. Smith, *Nollekens,* cit.

16 Ivi, II, p. 324

17 James Irvine, letter to George Cumberland, Rome, 26 January 1785, British Library, Archive (henceforth BL), vol. MS 36495, cc. 12-13v.

18 The complex reasons behind John Penn's commission are analysed in: M. Trusted, *Two eighteenth-century sculpture acquisitions for the Victoria and Albert Museum, London*, in "The Burlington Magazine", 154, 1316, 2012, pp. 773-779; T. Macsotay Bunt, *Struggle and the memorial relief: John Deare's Caesar Invading Britain*, in *Rome, travel and the sculpture capital*, edited by T. Macsotay Bunt, London-New York, 2017, pp. 197-224.

19 Or *Doricense*, according to the case. Di Tanna, *Puntualizzazioni, ragguagli documentari*, cit., p. 185, note 18.

20 On this matter, cf. Ivi

21 On this matter, cf. G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964; I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitive" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le Quattro voci del mondo. Arte, culture, saperi nella collezione di Stefano Borgia. Atti del convegno internazionale di studi di Velletri 2000*, edited by M. Nocca, A. Germano, Napoli 2001, pp. 123-134; Eadem, *Il dibattito e la fortuna dei primitivi*, in *Il Museo Universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, exhibition catalogue (Roma, 2016-2017), edited by V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Roma 2016, pp. 73-79.

22 On Flaxman's sojourn in Rome, cf. principally: G. E. Bentley Jr., *Flaxman in Italy: A Letter Reflecting the Anni Mirabiles, 1792-93,* in "The Art Bulletin", 63, 4, 1981, pp. 658-664; Ingamells, *A dictionary,* cit., pp. 361-364; Roscoe *et al.*, *A Biographical Dictionary*; cit.; Barroero, *Le arti e i lumi*, cit., pp. 51, 78, 98, 121, 134, [48].

23 I refer to the collections of etchings *Costumes of the Ancients* (1809) and *Designs of Modern Costumes* (1812).

24 *The diary of Joseph Farington,* cit., II, pp. 498-499 (cfr. Royal Academy, Archive, RAA/SEC/2/32/1/1-2), 634, 643; R.W.

Liscombe, *The 'diffusion of knowledge and taste': John Flaxman and the improvement of the study facilities at the Royal Academy*, in "The Volume of the Walpole Society", 53 (1987), pp. 226-238.

25 BL, vol. MS 53790, cc. 1-28.

26 M. Busco, *Sir Richard Westmacott, Sculptor,* Cambridge 1994, pp. 7-10.

27 *Antonio Canova, Epistolario (1816-1817)*, edited by H. Honour, P. Mariuz, 2 tomi, Roma 2002-2003, I-II, nn. 261, 290, 473, 580, 655, 677, 770.

28 Cf. S. Pearce F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96: letters, drawings and fragments, and part of an autobiography*, in "The Volume of the Walpole Society", 2005, 67, pp. 1-89.

29 In my opinion the "Mr. Disney" often connected with Richard Westmacott during his time in Rome should be identified as Henry Disney-Roebuck (1775-?), discarding therefore the hypothesis that he might be Lewis Disney-Ffytche (1739-1822, Ingamells, *A dictionary,* cit., p. 303). Given the inseparability of the two Britons during their whole stay in Rome, including the return, it seems to me more logical to identify "Disney" with a person like Roebuck, of the same age as Westmacott. As evidence for this: in the Rome papers of Joseph Michael Gandy Westmacott's name is on several occasions linked with that of «Henry Disney» or «------ Roebuck» (Royal Institute of British Architects, Archive [henceforth RIBA], GaFam/1/1, cc. 184, 279-280). On the portrait of Roebuck done by Westmacott in 1797, cf. Busco, *Sir Richard Westmacott,* cit., p. 10, fig. 6.

30 Wallis, in that he was suspected of being a pro-French spy, Gandy, in that he was constantly with him, in: *The diary of Joseph Farington*, cit., VIII, pp. 2952-2953.

31 RIBA, GaFam/1/1, cc. 108-121.

32 This is shown by the fact that Meyer attributes to Hewetson ("Hudson") Deare's best work, which is never named: «Among the English Flaxman e Hudson were esteemed [...] Of Hudson's we know […] a tall relief showing, with movement and tumult […] the *Landing of Julius Caesar in Britain*», J.H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo*, 1805, translated by S.A. Meyer and S. Rolfi Ožvald, in Cecchini et al., *Il Settecento e le arti a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, Roma 2016, p. 125.

33 Complete title of the publication: *Eneide di Virgilio recata in versi italiani da Annibal Caro*.

34 M.I. Palazzolo, *Una dinastia di stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in Eadem, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, "Roma moderna e contemporanea. Quaderni", Roma 1994, p. 87; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, exhibition catalogue (Roma, 2003) on a design of S. Susinno, edited by L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 201, 620.

35 Cf. *The Portrait of Sir John Soane R. A. (1753-1837), Set forth in Letters from his Friends (1775-1837)*, edited by A.T. Bolton, London 1927, pp. 271-278.

36 Cf. *Antonio Canova, Epistolario*, cit., II, n. 665.

37 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of the Royal Society of Arts", 102, 4914, 1953, pp. 42-56; *Maestà di Roma*, cit., p. 626. The constant attempt to establish an official link with the Royal Academy is furthermore documented by the letters of William Ewing, secretary of the British-Roman academy, to Henry Howard in England (Royal Academy, Archive, RAA/SEC/2/32/2-8). Note that in these letters the British Academy of Arts in Rome is said to be open from 22 October 1825 (*Ibidem*/6) and that the name of the association changes from time to time (e.g.: «English Academy Rome», «Roman Academy»), cf. the essay by P.P. Racioppi in this volume.

38 A. Frasca-Rath, A. Wickham, *John Gibson, a British sculptor in Rome*, exhibition catalogue (London, Royal Academy of Arts, 2016), London 2016; P. P. Racioppi, *Ateliers, esposizioni e strategie promozionali degli scultori nordamericani a Roma nell'Ottocento, da Thomas Crawford a Moses Jacon Ezekiel*, in *Roma e gli artisti stranieri*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 113-128.

39 Cf. J. Torpin, *John Hogan: Irish neoclassic. sculptor in Rome, 1800-1858, a biography and catalogue raissonné*, Blackrock 1982.

40 M. Perry, *"La pauvre miss Bathurst": memorials to a tragedy in Stendhal's Rome*, in "The Connoisseur", 197, 1978, pp. 292-297; "Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome – Newsletter", 19, 2012, p. 2; J. Beck-Friis, *Il Cimitero Acattolico di Roma,* Malmö 2013, p. 27.

41 "Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome – Newsletter", 32, 2015, pp. 2-3.

The British Academy of Arts in Rome and the teaching of Tommaso Minardi

Pier Paolo Racioppi

The nineteenth-century history of the British Academy of Arts in Rome (sometimes also known as the English Academy) was somewhat troubled, primarily because it was never recognized as a branch of the Royal Academy of Arts in London, unlike the academies established in Rome by other countries, foremost the Académie de France, dependent on the Académie Royale in Paris. The effects of this lack of recognition are still tangible if even in the excellent publication recently published for the 250th anniversary of the Royal Academy of Arts[1], the Rome academy is not mentioned, although it had among its founders some outstanding members of the Royal Academy, such as the painter and future director of the National Gallery of London, Charles Lock Eastlake (1793-1865), and the sculptor John Gibson (1790-1866). There was communication, though toilsome, between the two institutions during the nineteenth century, but the demands of the English artists stationed in Rome for – apart from the necessary funding of the academy – formal recognition conflicted with the stance of the Royal Academy of Arts. The latter was in fact ideologically founded on one of the cardinal principles of the British visual culture in the nineteenth century: that of self-sufficiency, untrammelled by normative models from elsewhere. William Hogarth (1697-1764) had already made clear his trenchant opinion of the study trip abroad: «Going to study abroad is an errant farce and more likely to confounded a true genious than to improve it»[2], a view not shared by artists such as Joshua Reynolds (1723-1792) who argued, on the contrary, for the importance of the study of ancient and modern classics of European art. The sculptor Sir Francis Chantrey (1781-1841), whose work was celebrated as a «pure, unmixed emanation of English genius»[3], belonged to the more "chauvinistic" faction of the London academy[4] and attempted (in vain) to dissuade John Gibson from going to Rome, a city that Chantrey had visited, without being particularly impressed, in 1819[5], and where he had also been elected Academician of merit of the Accademia di San Luca through the mediation of Antonio Canova[6]. Even one of the founders of the British Academy of Arts in Rome, Charles Eastlake, initially wondered what sense it made for a young English artist to spend a long period of study in a Rome lacking the artistic models congenial to the aesthetic principles of the British school of painting. In 1820 he published a veritable report on the state of the arts in Rome[7], where he had arrived in 1816. To young British painters, wrote Eastlake, Rome had little to offer: there was certainly the Antique, Raphael and Michelangelo, undeniable sources of inspiration, as well as a monumental landscape of great evocative power, but what was missing in Roman paintings and frescoes was the sense of colour, the colour of the beloved Van Dyck, Rubens, Rembrandt and the Venetian painters of the sixteenth century. Eastlake clearly delineated the quality that distinguished the "English school" and made it unique in the European panorama: the use of colour, which only in England«is at all understood»[8]. Even the coeval production of artists working in Rome left a lot to be desired: the president of the Academy of San Luca, Gaspare Landi (1756-1830), despite being considered a great colourist at the time[9], and therefore potentially to the liking of British painters, was mercilessly branded by Eastlake as a "wretched painter"[10]. Although, in general, drawing was well done in Rome, and sometimes even with considerable expressive power, in the transition from drawing to painting even those qualities vanished completely[11]. Despite these "disadvantages", models of extraordinary attractiveness and professionalism could be found in Rome according to Eastlake. As we know, the beauty of the people of Rome is one of the great *topoi* of nineteenth-century literature, particularly of travel writing, and it is no accident that in recent years scholarly attention has focused on the professionalization and the "market" in Roman models[12]. It was precisely on this topos of the «natural nobility and beauty of the Roman people»[13] that the mechanism of the establishment of the future British Academy of Arts in Rome was to turn, i.e. on the «variety and excellence of living models»[14]. In 1751 a first attempt was made to create a life-drawing academy for British artists residing in Rome, under the direction of the painter and art dealer John Parker (1710-1765), thanks to funding from James Caulfeild, first 1st Earl of Charlemont, and other British nobles. It was a short-lived enterprise: the academy, on which there is only fragmentary information, closed down in 1755 following a brawl between the painter Thomas Patch and the

Irish artist Thomas Warner[15]. In the eighteenth century the numerous British artists present in Rome had nevertheless found hospitality at the Scuola del Nudo in Campidoglio, inaugurated in 1754[16]. A consistent number of young Britons was in fact documented at the Accademia Capitolina at least until 1769[17], the year in which the *academies of living models* were inaugurated in London, at the newly founded Royal Academy of Arts (December 1768). In 1771 the Royal Academy established a resident scholarship for an artist in Rome and various references to an association of British artists in the city[18] appear in the minutes of the London Academy. In the early 1820s it was decided to re-establish the Rome academy and its foremost backer was Sir Thomas Lawrence (1769-1830), president of the Royal Academy of Arts from 1820. The interest of the famous painter in the refounding of the academy is no surprise, since in 1819, welcomed with acclaim, he had spent seven months in Rome to paint portraits of Pius VII and Cardinal Ercole Consalvi, destined for the Waterloo Chamber in Windsor Castle. Between 1821 and 1822 an association of British artists in Rome was already active doing life-drawing: in a letter from the city of December 8, 1821, the sculptor Richard Westmacott Junior (1775-1856) reported that some young English artists had created an academy for the study of the most beautiful models to be found in Rome and vaunted himself as sponsor of the initiative, along with Charles Eastlake[19]. Initially these life-drawing classes were held in the large apartment/studio of the painter Joseph Severn (1793-1879), in via Sant'Isidoro[20]; every evening fourteen English artists met there, but later it was also open to North Americans[21]. It must not have been dissimilar from such artistic gatherings as that of Felice Giani's late eighteenth-century Accademia de' Pensieri[22], where artists might discuss their work, free from hierarchical constraints and in an informal atmosphere. Above all this artistic association seemed to have modelled itself, albeit without adopting the mystic inspiration, on the cenacle of the *Nazareni* painters, located just a few steps away in the convent of Sant'Isidoro. Also in 1822 dissection of corpses for the study of anatomy was introduced[23]. Later, the association moved to a de-consecrated church, San Giovanni della Ficoccia in via dei Maroniti and, at the end of the century, to via Margutta[24]. Unfortunately, information about the life of the association can only be inferred from indirect sources, since the archive was lost[25]. The academy seems to have been officially established only in 1823[26]. The founding members included the sculptors Gibson, Westmacott Junior and the painters Eastlake, Severn, Seymour Kirkup (1788-1880), Samuel Lane (1780-1859) and Richard Evans (1784-1871). The main objective was to study life-drawing «unimpeded by the inconvenience of attending crowded Schools, and being indebted to the liberality of foreign institutions»[27]. Charles Eastlake took on the role of Secretary and Joseph Severn that of Treasurer. Although official recognition did not come from the Royal Academy, funding did, as also from Sir William Hamilton and from King George IV who approved both the founding of the academy and the name "The British Academy of Arts in Rome"[28]. The institution was therefore born under good auspices. In May 1823, Eastlake informed Lawrence that there was no better academy for drawing in Rome than the British[29]. Eastlake's great Greek history painting, *The Spartan Isadas* (Chatsworth, Collection of the Duke of Devonshire), dates to these years (1826) with the powerful academic nude of the Spartan hero in the centre of the canvas (fig. 1). The painting, exhibited both in Rome and in London, impressed public and critics especially for its colouring, which showed the influence of «the Venetian school, and more especially of Paolo»[30]. The interest in sixteenth-century Venetian art had however already emerged in another work by Eastlake, *The Champion* (1824), painted in a period in which the artist was exploring new themes and idioms, including the re-evaluation of the *Primitivi* set afoot by the *Nazareni* and by Tommaso Minardi, whom the artist knew and frequented[31]. The death of Lawrence in 1830 posed a threat to the survival of the underfunded Roman institution. In that same year the academy also lost its most renowned member, Eastlake himself, recently elected (in 1827) Academician *in absentia* of the London institution[32]. The painter was reluctantly forced to return to London, after a stay in Rome of over a decade, since British residence was a requisite for the title of Academician[33], a clear sign of how the Royal Academy worked to preserve its national identity and exercise its mission through homeland members. From the 1830s up to his death in 1866, it was the sculptor John Gibson who governed the Roman institution[34]. At the time of the foundation of the British Academy of Arts in Rome, Gibson had recently emerged from a long apprenticeship in the studio of Canova (from October 1817 to October 1822, when the Venetian sculptor died), of whom he had become a favourite pupil. It seems that, probably through Gibson's intercession, Canova had expressed his intention of assisting the artists of the British Academy *in fieri*, but his intervening death put paid to the prospect[35]. Gibson always remained proud of being Roman by adoption: he was elected Academician of merit at the Academy of San Luca in 1829, where he took an active part in the life of the institution[36]; nevertheless, given the great international prestige enjoyed by the sculptor, the Royal Academy of London also meant to keep him among its members. As further confirmation that the British Academy of Arts in Rome had a resounding title but no true national identity protected by the institutions of the motherland, is its frequentation in the 1830s by such American artists as Samuel Morse (1791-1872), James Edward Freeman. (1810-1884) and the sculptor Thomas Crawford (1814-1857)[37]. Among testimony from the Americans there is that of Alfred Jacob Miller (1810-1874), much impressed by the artful

posing of a model against large dark drapery with a powerful light from above that made the figure stand out marvellously in relief[38]. After a period of financial difficulty, in the early 1840s the Roman institution was reborn, thanks to fresh funding, not least from Queen Victoria: the purpose may have been that of encouraging study periods in Rome to acquaint British painters with the exquisitely Roman art of fresco and history painting, in view of the great mural decoration required for the new Palace of Westminster, devastated by the fire of 1834[39]. It was in this period of recovery that the proposal was made to hire an Italian teacher of drawing, in an attempt to give a structured didactic approach to an institution considered anarchic and undiscriminating in its students[40]. The proposal was not well received by those, like the painter Henry Nelson O'Neil (1817-1880), who stood against «the impropriety of introducing an Italian style of drawing to the annihilation of all originality; the injustice of placing such a master over men who never would submit to his criticism, and the invidious position in which such a master would necessarily be placed»[41]. However, a happy compromise was reached, preserving the original informal nature of the academy, when Tommaso Minardi (1787-1871), perhaps the more esteemed and best loved artist and teacher of drawing in Rome, was named not teacher but supervisor and advisor[42]. As De Sanctis recalls: «Minardi's merit was not to oppose the natural tendency of the students as regards the various manifestations of art; but to guide them on their path, taking care only that they did not deviate from the basic norms of drawing»[43]. His closeness to the circle of the *Nazareni* and to the demands for a purist renewal of painting set him in perfect harmony with the contemporary orientation of the taste of the British school of painting[44]. It must have been Gibson, his colleague at the Accademia di San Luca, and Charles Eastlake[45] who invited him to teach at the British Academy of Arts in Rome. Among other things, Gibson's graphic work in the forties (fig. 2) shows a clear primitivist inspiration close to Minardi's poetics[46]. One may conjecture that Minardi's teaching, begun in 1845, did not continue beyond 1854, the year in which he was struck by a serious illness that also constrained him to abandon the chair of painting at the Accademia di San Luca[47]. Precious testimony on the content of his teaching emerges from the speech, still unpublished, that he gave on 1845 on being awarded the post[48]. More than for the brief discussion on the representation of the nude over the centuries[49] – in substance the concepts already set out in the discourse *Delle qualità essenziali della pittura italiana* of 1834 – the speech (as well as the relative notes) is of great interest because it shows how Minardi, an esteemed teacher of long experience, understood the expectations of his British students: «I see that to which you strive with your whole soul to be chiefly the study of the living nude, that is of the human body»[50]. Also aware of the widespread predilection of his new students for colour, a peculiarity of the English school of painting[51], he remarked how the dialectic between "drawing" (of which Minardi was the undisputed master in Rome) and "colour" could be resolved in a graphic representation conceived in function of colour: «since painting is composed of drawing and colour, and since drawing is the basis and support of the other, with which it must interpenetrate, and meld in forming a whole, it is therefore of the utmost necessity, that the means composing the method, i.e. the mechanism of this drawing, are perfectly proportioned and correspond to the needs of the colour [...] I would never finish if I were to tell of all the active influences that the mechanism of drawing has on colouring»[52]. Among the great draughtsmen, alongside the Carracci, Domenichino, Reni, Minardi inserts such masters of colour as Rubens, Van Dyck and Rembrandt who had drawn masterfully with «simple and few strokes»[53]. Minardi's notes clearly illustrate his teaching methodology, based on the principle of «the right and exact imitation of life, the unique and essential foundation of beauty»[54]. Perhaps foreseeing that many British artists would stay in Rome for a limited period of time, Minardi stresses the speed with which a student with good skills could successfully learn the basics of drawing from life, as he had personally witnessed it. Thanks to decades of teaching experience, Minardi was convinced that «within the half-year, about, without further study of statues, or of casts, of anatomy, or other such similar things»[55], substantial results could be achieved. The essential requirement was a natural predisposition, the study of basic notions of practical geometry, followed by the drawing of the «first elements of the human body [...] with the greatest diligence, and precise imitation in all the minimal parts» and by learning the «working of light and dark on a simple cube, and a globe»[56]. Following this brief schooling, Minardi had ascertained that many pupils had been able to draw «outlines of pure and sincere truth, because stripped of sentiment and untroubled by fictitious and conventional ideas, such that I, chair of the Roman Accademia di S. Luca, would have been very pleased to have done them. Nor could it have happened differently, since their feelings and mind, as I said, are stripped and pure, so that the work springs almost spontaneously from natural skill alone»[57]. Minardi's was a romantic-purist poetics, that setting aside traditional classicist academicism, could not fail to make a breach in the British institution, where he had as pupils, among others, Robert Macpherson (1814-1872), Frederick Walmisley (1815-1875) and Thomas Hartley Cromek (1809-1873)[58]. On the vicissitudes of the Academy in the second half of the century, which go beyond the chronological limits of this contribution, there is only fragmentary information: Gibson continued to direct the institution until his death (1866) and later the Academy again went into decline, with a paucity of members, even if the sources report such famous names among them as Frederic Leighton (1830-

1896), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) and John Ruskin (1819-1900)[59]. Minardi's contribution was, in terms of teaching, probably the most fruitful enjoyed by the British Academy of Arts in Rome over its short existence. A contribution consonant with the expectations of the British students, who found in the extraordinary Italian drawing master an ideal teacher who based his method, as Stefano Susinno has written, «on natural talent, on historical memory, on patient and methodical application to life-drawing»[60].

Notes

1 *The Royal Academy of Arts. History and Collections*, edited by R. Simon, New Haven-London 2018.

2 I take the quotation from A. Wilton, *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*, London 2001, p. 67.

3 The description given by Allan Cunningham, cit. in J. Holland, *Memorials of Sir Francis Chantrey, R.A. Sculptor in Hallamshire and Elsewhere*, Sheffield, J. Pearce, Jun., Times Office, High Street, 1851, p. 357.

4 A significant example of this orientation is the decision taken by Chantrey and other academicians, in 1837, to reintroduce into the statute of the Royal Academy the clause requiring British residency for artists affiliated with the institution: see K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome 1823-1936*, in "Italian Studies", XXXIII (1978), pp. 103-104.

5 Wells, *The British Academy,* cit., p. 104.

6 A. Yarrington, *Anglo-Italian Attitudes: Chantrey and Canova*, in *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy c. 1700-c. 1860*, edited by C. Sicca, A. Yarrington, London-New York 2000, p. 147.

7 *The Advantages and Disadvantages of Rome, as a School of Art,* in "London Magazine", vol. 1, 1820, pp. 42-48. The article is unsigned but authorship is unreservedly attributed to Eastlake in the artist's bibliography: see M. Parker, *Literary Magazines and British Romanticism*, Cambridge 2000, p. 76.

8 *The Advantages,* cit., p. 48.

9 See S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, conference papers (Roma, 24-26 giugno 2008) edited by G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 13-27.

10 *The Advantages,* cit., p. 45.

11 *Ibidem*.

12 I limit myself to mentioning the exhibition catalogue *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, (Ajaccio, 2013), edited by O. Bonfait, Montreuil 2013.

13 L. Barroero, *La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, exhibition catalogue (Roma, 2003) on a design of S. Susinno, edited by L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, p. 207.

14 *The Advantages,* cit., p. 44.

15 M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento,* in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 78-79.

16 M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, edited by A.W.A. Boschloo *et al*., "Leids kunsthistorisch Jaarboek", V-VI, 1986-1987, p. 85.

17 I take this information from I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of the Royal Society of Arts", vol. 102, n. 4914, (11th December 1953), p. 43. See also K. M. Wells, *The British Academy of Arts* p. 92.

18 Wells, *The British Academy*, cit., p. 94.

19 *Ibidem*.

20 S. Brown, *Joseph Severn. A Life*, Oxford 2009, p. 138.

21 M.K. McGuigan, *"This Market of Physiognomy". American Artists and Rome's Art Academies, Life Schools, and Models, 1825-1870*, in W. L. Vance, M. K. McGuigan, J.F. McGuigan Jr. *America's Rome. Artists in the Eternal City, 1800-1900*, Cooperstown, NY 2009, pp. 40-49.

22 S. Rudolph, *Felice Giani da accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "*Storia dell'arte"*, IX (1977), 30-31, pp. 175-186.

23 Munro, *The British Academy*, cit., p. 46.

24 Ivi, p. 49.

25 Ivi, p. 42.

26 "London Literary Gazette", March 22, 1823, pp. 188-189.

27 Ivi, p. 188.

28 Wells, *The British Academy*, cit., p. 97.

29 D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978, p. 22.

30 "Memorie Romane di Antichità e Belle Arti", vol. 3, n. XXIII, 1826, pp. 378-387.

31 Robertson, *Sir Charles Eastlake*, cit., p. 37.

32 Ivi, p. 28.

33 M. Stevens, *The Instrument of Foundation, 1768* in *The Royal Academy,* cit., p. 12-15.

34 A. Frasca-Rath, *Da fuori Roma a Roma. John Gibson, le reti di sociabilità e l'integrazione*, in *Roma e gli artisti stranieri*, cit., p. 93.

35 Wells, *The British Academy*, cit., p. 95.

36 F. Ceccopieri Maruffi, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti con Vincenzo Camuccini*, in "Strenna dei romanisti", 54, 1993, pp. 67-68.

37 McGuigan, *"This Market of Physiognomy"*, cit., pp. 40-49.

38 Ivi, p. p. 44.

39 Wells, *The British Academy*, cit., p. 105.

40 According to the English painter Edward Villiers Rippingille «every English artist, or would-be artist, is admissible to come, to go, to work, or to play, just as he pleases»: The quotation comes from McGuigan, *"This Market of Physiognomy"*, cit., p. 47.

41 S. Bevan, *Sand and Canvas. A Narrative of Adventures in Egypt, with a Sojourn among the Artists in Rome,* London, Charles Gilpin, 1849, p. 339, quoted by McGuigan, *"This Market of Physiognomy"*, cit., p. 47.

42 On Minardi's extraordinary "vocazione pedagogica" see S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di*

Tommaso Minardi, a 1995 contribution republished in *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 192-193.

43 G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900, p. 209.

44 Analogously, Minardi's purism was decisive for the Catalan artists he had as pupils in Rome: see C. Brook, *Gli allievi catalani di Tommaso Minardi*, in, *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, edited by G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012, pp. 335-348.

45 There is clear indication in a letter of Minardi to Eastlake of 1845, in S. Ricci, *Il magistero purista di Tommaso Minardi. 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival,* Doctoral thesis, Università degli studi della Tuscia –Viterbo 2009, vol. 2, pp. 339-340.

46 Ricci, *Il magistero purista di Tommaso Minardi,* cit., vol. 1, p. 174.

47 *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), exhibition* catalogue, (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna 21 ottobre 1982- 9 gennaio 1983) edited by S. Susinno, M.A. Scarpati, Roma 1982, p. 92.

48 *Ragionamento letto da Tommaso Minardi all'Accademia Inglese sullo studio del Nudo*, in Archivio di Stato di Roma, *Archivio Ovidi*, b. 12, fasc. 86.

49 Minardi divides it into five periods: Ancient Greece, Period of decline, first rebirth with Michelangelo, second rebirth with the Carracci and finally the present period, that had gone back to the Greek wellspring.

50 *Ragionamento,* cit., c. 1 *v*.

51 Cf. Eastlake's affirmations, note 8.

52 *Ragionamento,* cit., c., 10 *r* and ff.

53 Ivi, c. 13 *r*.

54 Ivi, c. 4.

55 Ivi, c. 6.

56 *Ibidem*.

57 Ivi c. 7.

58 *Disegni di Tommaso Minardi,* cit., p. 89.

59 Cf. Wells, *The British Academy*, cit., p. 107.

60 Susinno, *Il disegno di traduzione,* cit., pp. 193-194.

British architects in the Accademia di San Luca

Gian Paolo Consoli

In 1756 the painter John Parker was the first British artist to be nominated Academician in the eighteenth century[1]; the following year Robert Adam was nominated. By 1783[2] the British numbered 12, out of a total of 83 Academicians, including 6 architects. In order of the date of appointment they were: Robert Adam, Robert Mylne, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins, Robert Strange, Nathaniel Dance, George Dance, Richard Brampton, John Baxter, James Byres, Thomas Harrison, Jacob More. In 1796 they became 11 with the deaths of Strange, Baxter and More, and the addition of Guy Head and Charles Heathcote Tatham[3]. At the end of the eighteenth century the colony of British artists at the Accademia di San Luca became decidedly the most numerous, with a high proportion of architects. This essay aims to detail the relationships, essentially concentrated in the second half of the eighteenth century, between British architects and the Accademia; to determine which architects had relations with the Accademia and of what type; who participated in the competitions; which of them became Academicians; when and how they did so; whether and in what way they participated in the life of the Accademia. There is already a vast literature in English[4] on the subject of the relationship between British architects and the Accademia di San Luca; the few documents held by the Accademia have been matched with letters and writings by these architects by scholars such as Damie Stillmann and Frank Salmon[5]. In this essay I mean to take up, order and round outwith a further analysis of the documents held in the archive of the Accademia and in English archives information given in the litera-

ture and above all try to give an overall view of all the British architects who became members of the Accademia, often in complex and troubled ways that were also very different from one another.To be elected "Academician of Merit" in the architecture class the conditions defined in the Statutes of 1716[6] had to be respected: one needed to be at least 21 years old and to be of good character; if one were not a Roman or in any case a long-time resident of Rome and had not won a competition at the Accademia, one had to have built something notable. One could apply for election, but it was only up to the Prince (the president elected biennially) to propose candidacies, and the candidate had to show an autograph design at an academic congregation (the monthly meetings held by the Academicians); at that point the vote was taken anonymously using black or white balls placed in a special urn and a candidate had to reach a majority of at least two thirds: after further verification of the moral probity of the candidate and the eventual "rescript" – permission from the pope for non-Catholic candidates – there was the official election, after which a gift of a manuscript or a book was also required, as well as a donation in cash. Finally, the election was transcribed in the archive volume of Academicians[7]. As Frank Salmon has noted, not all of these conditions were always met[8]; the support of Academicians, but also that of cardinals, princes or representatives of the papal court, or other types of pressure, came into play in the election.

Robert Adam 1728-1792

The case of Scottish architect is one of those in which all the conditions required by the statutes do not seem to have been met. In fact, the minutes of the Accademia congregation of May 8th 1757 state: «We received favourable news of the Merit of Mr. Robert Adam Scottish architect, who already requested to be admitted Academician of Merit, and obtained from the aforementioned the exception from Our Sovereign Pope Benedict XIV to be admitted despite the Anglican rite, which he professes, according to the rescript held in our Archive, he was by common consent admitted Academician of Merit and the Secretary was ordered to send the usual diploma in the usual forms, in view of the announced rescript»[9]. Robert Adam was the first British architect to become an Academician and he becomes so through direct election linked only to the "Merit" of his career as architect. It is known that, compared to his fellow countryman Robert Mylne and other British artists and architects, Robert Adam was in very privileged circumstances, both financially and socially. He held in fact the role of "Gentilhomme Anglois" for one of the "ancientist families in Scotland", as he defined himself in a letter, accompanying a nobleman of the family of his patron, the Earl of Hopetoun[10], on his Grand Tour; moreover, thanks to the flourishing business of the family firm, he might have at his disposal a capital of 5,000 pounds. Arriving in Rome in 1755 and lodged in a notable house near the Spanish Steps, he had a completely different standard of living than most of his countrymen and had entrée to the aristocratic milieux of the city; he studied and surveyed antiquities in Rome and throughout Italy and was also, as has been repeatedly emphasised, in close contact with Giovan Battista Piranesi who mentions him on the title page of the II Volume of *Antichità Romane* in 1756 and dedicated *Campo Marzio* to him in 1762 (fig. 1). When he was nominated Academician at the beginning of May, he was actually leaving Rome for the north of Italy on his way to Split, for the preparation of the volume devoted to Diocletian's Palace. His ambition to achieve election, prestigious for a non-Roman architect, is documented in his letters as early as the previous year, when he wrote to his sister: «I intend to be made a Professor of Architecture, Painting and Sculpture in the Accademia of St. Luke... I shall obtain this easily and Grandly, as I will solicit my good friend the Cardinal Albani to ask it in person»[11]; the appointment as Academician was therefore obtained only at the end of his Roman sojourn and not only through the Merits acquired during the stay, but also thanks to the acquaintances and political support that Adam had been able to acquire. On 2 October he appears to have donated «thirty sequins constituting sixty-one and 8.50 Roman scudi»[12]. However, he does not appear to have shown, nor donated any drawings after his election, or participated in any of the Accademia's activities.

Robert Mylne 1733-1811

In the same years as Robert Adam, Mylne also arrived in Rome, but with a completely different social status and finances; while the former became an Academician largely because of his social position, the latter became such by winning the first prize in the Concorso Clementino in 1758, the first British artist so to do. Mylne was in Italy from 1755 to 1759, and in those years in addition to devoting himself to the study of ancient monuments and working on the project for the Concorso Clementino, he took on various occupation to be able to keep himself in Rome[13]; his relationship with Piranesi is also established, as documented by a letter from the Venetian architect to Mylne himself[14]. On his participation in the Concorso, in addition to the Accademia minutes, we have a series of letters he wrote[15]. Mylne is mentioned in the minutes for the first time in the congregation of 6 September 1758, the day established by the Accademia to «receive the drawings and models from young competitors»[16]. Designs for the first class prize were delivered by 4 architects, probably numbered according to the arrival of the drawings on the day: «n.1 Giuseppe Marvuglia of Palermo, n.2 Angelo Cappellini Roman, n.3 Roberto Mylne Scot-

tish, 4, Gio. Battista Fiani Roman»[17]. On September 9 the prizes were presented, firstly the painting prizes: «The gentlemen Academicians, after having observed and considered exactly the drawings, then gave their judgment with the votes written below [...] after lunch of the said day the following architect Academicians being gathered to judge on the architectural drawings displayed in the salon with their test drawings, observed the method followed by the other two Disciplines with votes assigned...».[18] The judges, in addition to the non-architect President Placido Costanzi, were Filippo Della Valle, Clemente Orlandi, Tommaso de Marchis, Antonio Derizet, Domenico Gregorini, Filippo Raguzzini, Mauro Fontana: «Architecture 1st class: 1st prize to Robert Mylne, 2nd prize Giuseppe Marvuglia, Third prize Angiolo Cappellini and Gio. Battista Fiani»[19]. In the congregation of January 14, 1759, Mylne and another architect Domenico Navone were proposed Academicians of Merit by President Placido Costanzi, and – «the vote was taken, the black ball inclusive, the white ball exclusive»[20] – both were unanimously accepted with 12 votes in favour. In the congregation of February 4, Mylne was given possession as an Academician of Merit. The circumstances, therefore, of Mylne's election are linked to his winning the first prize of the Concorso Clementino, the first British artist to achieve that honour, as Mylne himself reported with pride in his letters. Through these it is also possible to reconstruct the time spent on drafting his project. He started working on it as early as September 1757, immediately after the announcement of the competition which was usually made six months before the date for consignment of the drawings. The death of Benedict XIV delayed the date for another six months and the entries were delivered in September 1758. It is probable therefore, that in the early stage, a first version currently preserved in RIBA (fig. 2-fig. 3)was sketched[21], which then was turned into the definitive one held by the Accademia[22]. After delivery the participants also had to produce, in the presence of the Academicians, an extempore drawing done in two hours of an *Altar adorned with composite columns* (fig. 4). In the report that Mylne was to give of it, his own was far better than those of the other competitors (fig. 5)[23]. The whole affair, with an account of the official award ceremony in the Campidoglio in the presence of the pontiff, is told in extremely effective manner in the letter to his brother William on September 23, 1758: «You may remember about a twelvemonth ago I sent you the subjects that were given out by the Academy of St. Lukes for the concourse, but I never told you that I had put in for the first Class of Architecture, which I have done & had very good fortune if modesty allows me to use the expression. I suppose you will have the subject yet, if you have preserved my letter. I then began the Drawings which cost me 7 months hard study, but the concourse was put off on account of the Pope's death. However... on the 6th of this month [i.e., September 1758] the drawings were put in. On the 7th we made our Provas in the space of two hours before the Academicians when an altar adorned with composite columns fell to our lot in the First Class to be done. I am sure you are quaking for me now – with that cursed subject – however I made it out and a fine one – in comparison with the rest – a few days afterwards they were all judged in the presence of the Cardinal Camerlings when the first prize was unanimously allowed me - I think on my heart when I received the news-thump, thump, thump, I feel it yet. On the 18th the Great Hall of the middle building of the Capitol being adorned for the occasion, we received our Medalls from the hands of 16 Cardinals who were present. It fell on my share to have mine from the hands of Cardinal Sacripanti, who paid me a compliment on the occasion. They are 2 in number, all silver, about 5 crowns value each, with the portrait of the present Pope on them, and on the reverse St Luke painting the Madonna. A Monsignor made an Oration on the occasion and the Arcadian Poets rehearsed Sonetto's in our praises. There were likewise three symphony's of Musick, to make out the ceremony. Besides the Cardinals, there were present the Embassadors, Nobility, Ladyes, Monsignor's and many Artists and Deletanti as the room could hold. We *premiati* were sat in the most conspicuous place and as I happened to be the best dressed, I was obliged to bear the envy of the whole multitude. We were called aloud by our name and country, and then consider the situation of my heart, when discending from my throne to receive my reward. When all was over I received the compliments of most the Cardinals and principal People, my Countrymen and Foreigners, which were the more agreable as I find since no one has offered to criticise my Drawings, but on the contrary has praised them to the skyes. Pardon the pride in a true description of my honours, for I write for my father and mother, not to you; all my joy is to reflect honour on them and on my Country because I am the first from Britain has ever had a first prize here. Mr Breton had the first prize in Sculpture»[24]. From this letter one can well understand the pride the Scottish architect took in his hard work and also the pomp of the award ceremony, confirmed by other witnesses: «a spectacle performed with that grandeur and magnificence which the Roman genius still retains», wrote Pierre Jean Grosley[25], for example, describing precisely the prize-giving of 1758; Mylne was thus the first English artist to become an Academician thanks to success in a competition, success probably aided by the political background, as Susanna Pasquali rightly suggests in her essay in this volume.

George Dance 1741-1825

Dance arrived in 1759 in Rome, when only 17 years

old, and stayed there until 1764, achieving remarkable professional and social success, becoming intimate with Italian architects (in particular working with Giansimoni) English nobles and even cardinals[26]. It is for that reason strange that on 7 June 1763 he should write to his father that he intended to take part in an Accademia competition in Parma and not in Rome because: «... in Rome the judgment is so partial and protections of cardinals, Princes &c. are of such consequence that in reality little honour is to be gained by it»[27]. While not participating in competitions, however, he managed to get himself elected as an Academician along with his brother Nathaniel on December 21, 1764. Piranesi, who was present at the December 21 congregation, was probably among the promoters of his nomination, so much so that he was charged with bringing the rescript to the archives. On this occasion drawings by the Spanish architect Domenico Monteagudo and by George Dance and two paintings by his brother Nathaniel Dance were displayed: «considered by all they found themselves worthy of common approval ... Hence it was proposed by Mr. President that they be admitted as Academicians of Merit, it being represented that each of them was about to leave Rome to return to their homelands, and taking into consideration this circumstance it was everyone's feeling that the vote be concluded without waiting for the next congregation»[28]. Thus making an exception to the statute, which prescribed a month between nomination and election. It has been rightly noted that in this case, and in other similar ones, Giovan Battista Piranesi played an important role. An Academician since 1761, but a very irregular presence at Accademia meetings, he was nevertheless always there when it came to supporting or proposing British artists[29]. At all events, after George Dance became an Academician, he was never to return to Rome, thus never participating in any Accademia meeting; nor is there any trace in the Accademia archives of the drawings he presented for his election. In this case it was not an entirely "political" election as in that of Adam, but certainly it did not fully comply with the requirements of the statute.

John Baxter 1737-1797

The Scottish architect, son of the designer of Penicuik House[30], was sent to Rome by Sir James Clerk of Penicuik together with his brother and arrived there in August 1761 and stayed until 1767. In 1764 he participated without success in the competition of the Accademia di Parma, but does not appear to have ever participated in the Roman competitions and his election as an Academician is somewhat mysterious; he was not the architect of any known building and he did not particularly belong to the circle of English nobility in Rome.Nonetheless, Baxter was elected Academician on 2 March 1766, and on 6 April 1766[31] he donated the sum of 60 scudi. In the same congregation it is stated that he was thus to be included in the archive, but in the archive of the Academicians at the session of 2 March 1766 only the miniaturist Marta Graziosi appears; a really strange case in which the election of an Academician is not recorded[32]. A possible explanation lies in the intercession of Giovan Battista Piranesi, always ready to favour his British friends, who made one of his rare attendances at the congregation precisely when Baxter was nominated Academician, although no direct relationship between the two architects is known.[33] Again in this case the election process appears somewhat opaque and certainly did not comply with the statute's requirements.

James Byres 1734-1817

Byres arrived in Rome in 1758 and was to remain there, with breaks, for more than thirty years, busy, however, mainly dealing in art, particularly in antiquities[34]. James Byres appears in the minutes of the Accademia for 1762 when he presented an entry for the competition. The competition was judged on 9 September 1762 in the afternoon, Piranesi was among the judges, and Giacomo Byres Scotsman won the third prize for the first class of architecture; on the morning of the same day he had done the extempore drawing test, the design of a monumental fountain, which is still preserved in the Accademia (fig. 6)[35]. It is known that the outcome of the competition provoked controversy, especially in Scotland, where it was claimed that the second prize had initially been given to the Scot and that because of pressure from Cardinal Colonna it had been handed to the Frenchman Denis-Louis Detant[36]; as said, however, Giovan Battista Piranesi[37] must have played a part in the winning of the prize. Strangely, however, Byres became an Academician only 6 years later, in the congregation of 20 November 1768: «Then Mr. President (Andrea Bergondi) proposed as Academicians of Merit Mr. Agostino Penna and Mr. Giacomo Byres the first Roman, the second English Catholic, and being both known, it went to the vote, and all the balls being found in favour they were admitted, ordering the Secretary of invite them to take possession at the next congregation». On December 18 1768 Byres took possession and donated 40 scudi[38]. Unlike the other British architects Byres took quite a hand in the activities of the Accademia. He took part in the congregation of 1 September 1771 dealing with ordinary business; on 21 April 1773 his suggestion was chosen for the extempore test of the Balestra competition – «To design a villa gateway with columns and pillars and two side passageways» – a contest in which his countryman Thomas Harrison participated; he also took part in the congregation on May 24th and 25th 1783 for the prize-giving for the Concorso Clementino for a "Palace for the convenience of judicature"[39], in which the Roman Martinucci and the Piedmontese Cantoreggi were winners.

Thomas Harrison

The ways in which Harrison became an Academician are quite exceptional; in fact he participated in the 1st class of the Concorso Balestra of 1773 with a design of high quality, certainly more modern and up-to-date than those of his Italian competitors[40] (fig. 7): «To decorate with decent and symmetric buildings the square in front of Piazza Flaminia known today as del Popolo». We know that he also went through the extempore drawing test on the subject chosen by his compatriot Byres, but he won no prize, and he protested to the Pope[41]. As a result he was first invited to exhibit his drawings anyway, then the Accademia was forced to elect him as an Academician even though it had not given him a prize. This story has been told several times[42], here I would like to do so again in the words of the minutes from Accademia meeting. After the prize-giving and the plea accepted by the Pope, at the congregation of May 2: «There was discussion of the steps taken by the English competitor in the architecture class for not winning an award, and it was said that to remedy any mischievous information the secretary should write a report on how the judgment was made in the Acc. by the gentlemen Architects and that it be presented to His Holiness for him to understand the work and the quality of the judges...»[43]. The Academicians sought to rebut the Scottish architect's claim, but later were forced to obey the Pope's direct request: June 6: «After the previous congregation an ordinance came from His Holiness to the President, in which the English architect competitor Tommaso Harrison, who had two only votes in favour, said that by having exhibited his drawings in the Campidoglio by order of His Holiness, and having received universal applause, believing that there had been prejudice in the judgment made by the gentlemen Academician Architects begged His Holiness would order our Accademia to aggregate him and inscribe him among our Academicians of Merit, Our Sovereign wanting to back which supplication, with rescript issued on 11 May in favour, was delivered to the President, who the more to show Our Sovereign total resignation and obedience determined to send a note informing the supplicant that he was created Academician of Merit without inconveniencing the Academicians to hold a meeting, for that matter supposing universal agreement, and the Secretary suggesting in the note that for the earliest meeting he would be informed to come take possession, as happened with the customary and usual formulas in the case with professors of the Protestant religion, without the saying Thomas Harrison donated something to the Academy, as usually those who become academics do[44]. Thus, not only was he appointed without a congregation to approve him, but, informed by way of a note, he came directly to take possession and was not even invited to present any drawing or donation in cash. In the register of Academicians of Merit, the appointment as an Academician is recorded as occurring by way of summons by note to take possession: «to obey with greater promptness the decree issued by Our Sovereign on the 11th of this month to the President for the purpose of creating him Academician of Merit in compliance with the plea (which exists in the archive) in which he asked the grace of His Holiness...». The secretary Francesco Preziado, however, could not, in his account, avoid criticising, albeit covertly, the election, writing in fact that he had received only two votes at the verdict «of the eight who judge, and these also suspected of bias». Thus with reluctance the Accademia inscribed him and on June 6 he «was received and took possession»[45] and also receives two medals from the pontiff. It thus seems that in some way the "Avant-garde", more up-to-date and modern architecture, close to the European neoclassical manner, managed to emerge in the Accademia only thanks to the intercession of the pontiff. In this conflict Harrison was probably backed by his countrymen Jenkins and Byres[46], but also supported by exponents of a more advanced Roman architectural culture: he surely had the support of Piranesi, who seems to have written an apologia praising his design[47]; but also that of Francesco Milizia, the neoclassical critic who always kept his distance from the Accademia and who summarises the story thus: «Moreover in the last public Accademia di S. Luca, the subject of which was to regularly ornate Piazza del Popolo, the designs of the same Englishman were rejected to give prizes to two others by two pupils of Roman architects. But the Englishman got from the Pope that his designs be exhibited to the public together with the winners: and the public judged that the Englishman was as superior to those others as the good to the bad. Thus the Pope rewarded the Englishman with two medallions, one of gold and the other of silver, and he declared him Academician of Merit of S. Luca»[48].

Joseph Gandy 1771-1843

A somewhat similar story is that of Gandy, who, unlike Harrison, succeeded in winning a prize in the 1795 Concorso Clementino, but never became an Academician. A pupil of James Wyatt, he arrived in Rome with Charles Heathcote Tatham (see below) in 1794, and stayed, making several trips throughout Italy, until 1797. From October 1794 he prepared the drawings for the competition of 1795 for a "Sepulchral chapel within a large circular piazza". In the congregation of May 28, 1795, the *Separate Prize* was awarded to Gandy: «The Accademia decided to give the separate prize to this young man in view of the Merit of his design without placing it among the others of the First class since it moved away from the proposed subject»[49]. It is not clear from analysis of the design how he was guilty of having moved away from the proposed theme; how-

ever, from the letters that Gandy sent to his brother and father it is possible to reconstruct the story. The English architect accused the famous Roman architect Giuseppe Barberi and his circle of having tried in every way to eliminate him from the competition, accusing him even of plagiarism. Gandy with the help of an English Academician, the painter Guy Head, rebutted this accusation and was favoured by the draw for the theme of the extempore drawing test, despite Barberi's efforts to impose his own. The drawing he presented on this occasion, for a triumphal arch, (fig. 8), done in front of the Academicians in the two hours allotted, is certainly finer than those of his competitors (fig. 9-10). Five years earlier Gandy had won the Gold Medal of the Royal Academy on the same theme; his drawing is thus much more complex and detailed, even envisaging two possible variants, that those of the other competitors, much less defined and brilliant. The Academicians were therefore in someway compelled to award him a prize, but in the face of the insistence of Barbieri (who still managed to get his student Campana to win in the first class and his son Paolo Emilio in the second), only according to the strange formula of *separate prize*. However, it was that oddity that led Gandy to be being called first during the award ceremony, stirring the envy of the other competitors[50]. In the end, however, as he avows in the letter of May 28, written after the troubled victory, «the bustle made by Mr. Barberia proved of the greatest advantage to me for it has made a great noise in Rome and is the subject of every conversation, such an honour never was conferred before though the Academy has existed two hundred years»[51]. In a subsequent letter of June 6, Gandy in addition to congratulating himself again on the honour he had done his country, recounts the award ceremony to his teacher James Wyatt and to himself, also enclosing a small sketch (fig. 11) of the plan of the Salone d'onore of the Campidoglio with the layout of the seating for the public, for the cardinals, for the President Augusto, for the orators, the musicians and the public male and female, with at the centre (D) the places for the winners where Gandy himself was seated; a corridor at the end of the room (L) led to the room where the drawings were displayed. The ceremony lasted three hours and Gandy also tells of a disagreement with Barberi's associates who wanted to eject him from his place, and then how the winners were called and the medals awarded[52]. Nonetheless, after these troubled events, Gandy was not to be elected Academician of Merit, as opposed to his traveling companion who, although not participating in any competition of the Roman Accademia, was to become so in 1798.

Charles Heathcote Tatham 1772-1842

Tatham arrived in Rome with Joseph Gandy in 1794; he stayed two years, during which, in addition to studying and surveying the antique, he was to try to put together a collection of plaster casts for his teacher and mentor Henry Holland and also worked on several projects. Probably because of this multifaceted activity he had no time to enter a competition, but nevertheless aspired to be elected an Academician of Merit, not least because his teacher warned him that it was necessary to belong to an Italian Accademia to be admitted to the "Architects' Club", the first British professional association of architects[53]. In the congregation of May 1, 1796, he was proposed as Academician by President Vincenzo Pacetti and Antonio Asprucci, both his friends, «with the usual prescriptions set out in the new statutes». On 12 June "the vote was taken and he was elected unanimously on condition that within a year he would send the documents authenticating him as an Academician of London"; on 3 July 1796 Tatham paid the admission of scudi 60 and assured that he would send authenticating documents[54]. To be elected Tatham had completed a project for a hunting lodge (fig. 12-13)[55], as he wrote to his teacher Holland on May 13: «since my letter dated 4 of April I have made and completed a large design (subject a Hunting Casino adapted to the climate of Italy) for the Academy resident at St. Luke where in I have been proposed a Member & Professor – the affair is to be determined the first Sunday in the next Month, in the meanwhile my drawing has been greatly approved, and the President has already assured me of success»[56]. In the subsequent letter of 8 July, he finally announced: «I have the pleasure to inform you, the Academy of St. Luke here, for Painting, Sculpture and Architecture, have voted me a Professor of their society. I have been able to supercede the obstacles I mentioned in a former letter»[57]. In reality, however, Tatham was not yet a full Academician, because the new statutes ordained that in order for foreign artists to be elected as Academicians it was first necessary to demonstrate that they belong to academies of their country of origin. Frank Salmon has reconstructed in detail the almost paradoxical situation in which the architect had to prove to be an Academician of San Luca to become member of the Architects' Club and, contrariwise, prove to be a member of the Club – close to the Royal Academy anyway, although obviously of easier entry – to make his Roman election effective. After several attempts on 2 January 1797, Tatham's "Certificate of membership of the Architects' Club" was sent to the Accademia along with a letter from an English Academician, the Italian Giuseppe Bonomi, confirming his membership. At that point, the Academicians could proceed with the definitive election that took place in the congregation on 7 May 1797, «but they will send him a new Free Diploma, removing the conditions set out in the other diploma of 12 June 1796»[58]. After Charles Heathcote Tatham there is no documentation of further British architects dealing with the Accademia di S. Luca, nor of Academicians, nor of participants in competitions. Basically

it was only in the second half of the eighteenth century that there was this intertwining of the careers of British architects with the Rome institution. As we have seen, this happened in very different and often conflicting ways, as in the cases of Harrison and Gandy, in which the conservative and traditionalist aspect of the Accademia revealed itself. Nonetheless, election as an Academician or the winning of a prize remained an achievement worthy of pursuit. Only twenty years later, however, George Basevi, a pupil of Soane and Gandy, was to write to his brother as regards his teachers' suggestion that he enter a Roman competition: «I have no idea of offering myself as a candidate, the honour is not worth notice for it is not of the first class of prizes, holding much the same rank as our architectural silver medal»[59]. In the nineteenth century the Roman Accademia was now reduced to a decidedly marginal role in European architectural culture.

Notes

1 In 1648, however, John Michael Wright was elected Academician, cf. J.P. Ferris, *The return of Michal Wright* in "The Burlington Magazine", n. 124 (948), March 1982, pp. 150-153; for Parker's election cf. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (henceforth ANSL), *Archivio storico*, vol. 51 c. 85r, c. 85v, c. 86r.

2 *Delle lodi delle Belle arti. Orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del disegno di San Luca, Roma 1783*. The list with all the Academicians of Merit of the day appear in these official publications, ordered according to the date of election; Robert Adam appears in the latest of these publications; John Parker is no longer listed since he died in1765; on John Parker see the relative entry by Pier Paolo Racioppi in this volume.

3 *Delle lodi delle Belle arti. Orazione e componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del disegno di San Luca,* Roma 1796.

4 Cf. on this, the essay by Susanna Pasquali in this volume devoted to an analysis of the winning designs in the Accademia competitions.

5 F. Salmon, *An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia di San Luca in Roma* in "The Georgian Group Journal", 1995, pp. 25-36, pp. 130-132; Idem, *Charles Heathcote Tatham and the Accademia di San Luca, Rome*, in "The Burlington Magazine", vol. 140, n. 1139, February 1998, pp. 85-92; D. Stillmann, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 32, 1, March 1973, pp. 43-66.

6 ANSL, *Ordini e Statuti dell' Accademia del Disegno de Pittori, de Scultori e Architettori di Roma, sotto il titolo, e padrocinio di San Luca*, Roma (1716), pp. 27-30.

7 ANSL, *Archivio storico,* vol. 28, Registri, Accademici di merito: *Catalogo degli accademici di merito.*

8 Salmon, *Charles*, cit., p. 87.

9 ANSL, *Archivio storico*, 1757, vol. 51, f. 97, f. 104, Clemente Orlandi principe, Pietro Bracci, Filippo Della Valle, Tommaso de Marchis, Antonio Derizet, Antonio Raffael Mengs, Adriano Manglard, Domenico Gregorini, Stefano Pozzi, Francesco Preziado took part in the meeting.

10 Cf. J. Fleming, *Robert Adam and his Circle*, London, 1962, pp. 106-240; J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy*, 1701-1800, New Haven; London1997, pp. 5-8.

11 Cit. in Salmon, *Charles*, cit., p. 87.

12 ANSL, *Archivio storico,* 1757, vol. 51, f.104.

13 J. Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 693-695. The drawings are ANSL*, Disegni di architettura,* inv. 535, 536; cf. *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, edited by P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, Roma 1974; cf. also the relative entries in this volume and for an acute analysis of Mylne's drawings, that may also explain the possible reasons for his unexpected success, cf. the essay by Susanna Pasquali in this volume. On this matter cf. also C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in "The Architectural Review", CX, September 1951, pp. 179-182; J. Harris, *Robert Mylne at the Academy of St Luke*, in "The Architectural Review", CXXX, 1961, pp. 841-842; E. Nigris, *Robert Mylne all'Accademia di San Luca,* in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 22, 1984, pp. 23-36; Stillmann, *British Architects,* cit., in particular pp. 44-50.

14 Letter from Giovan Battista Piranesi to Robert Mylne from Roma, of 11 November 1760, RIBA 98060; as in the case of Robert Adam, despite the declared anglophilia of the Venetian architect, pressure from him for the election as Academicians of the two Scottish architects, as opposed to later British artists, is improbable since he himself was not yet an Academician; on Piranesi's role in the Accademia cf. F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome*, in *Giovanni Battista Piranesi*, "Studi sul Settecento romano", n.32, Roma 2016, pp. 141-178.

15 Mylne Family MSS, currently held by the RIBA.

16 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 123v: the theme of the competition was «Large square magnificently adorned with porticos and similar destined for housing memorials to illustrious men. They will be linked to an imposing building and a most noble atrium which will lead into a large, richly ornate hall wherein public academies may celebrate...». (Cf. in this volume the essay by S. Pasquali and relative entries); the first prize was won by Mylne, the second by Giuseppe Marvuglia and the third *ex aequo* by Antonio Cappellini and Giovambattista Fiani, cf. *I disegni di architettura,* cit.

17 ANSL, *Archivio storico,* vol. 52, f. 124r.

18 Ivi, *Archivio storico,* vol. 52, f. 126v, f. 128v.

19 Ivi, *Archivio storico,* vol. 52, f. 126v, f. 128v.

20 Ivi, *Archivio storico,* vol. 52, f. 132v; moreover a letter is known from the painter Filippo Della Valle, secretary of the Accademia, asking for the delivery of one of his works; cf. S. Pasquali, in this volume.

21 Cf. Nigris, *Robert Mylne,* cit.; Stillmann, *British Architects*, cit.

22 ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 535, 536, cf. the relative entries in volume; Mylne's extempore test drawing is held by the Cooper-Hewitt Museum 1938-88-4049; cf. D. Stillmann, *British Architects,* cit., p. 45, fig. 1.

23 Of the extempore test drawings of 1758 the Accademia holds only that of Giovambattista Fiani, III premio, ANSL*, Disegni di architettura,* inv. 550.

24 Letter of Robert Mylne to his brother William, 23 September 1758, Mylne family MSS, RIBA; this letter is partialy quoted in: Nigris, *Robert Mylne,* cit., p. 26, note 28; Stillmann, *British Architects*, cit., p. 45. Thanks to Susanna Pasquali for making available her transcription.

25 J.P. Grosley, *New Observations on Italy and Its Inhabitants*, trans. T. Nugent, London 1796, V. II, p. 161; cit. in Stillmann, *British Architects*, cit., p. 44.

26 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 273-275.

27 Letter to his father of 7 June 1763 (Soane Museum, Dance Cabinet, Slider IV, Set 11, no.7v; cit. in Ingamells, *A Dictiory*, cit., p. 274, Stillmann, *British Architect*, cit., p. 44.

28 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 72v/r. In the Archive *Accademici di merito* (ANSL, *Archivio storico*, vol. 28, f. 16v)these three elections are given. In fact, Dance had already left before being elected Academician. Cf. Salmon, *Piranesi,* cit., p. 148.

29 Cf. Salmon, *Piranesi*, cit., in particular pp. 145-151.

30 Cf. Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 61-62.

31 ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 88r-91r.

32 As said, the Accademia has an archive that records all the elections of Academicians that were made official and transcribed after the official assembly, ANSL, *Archivio storico*, vol. 28, *Registro degli accademici di merito*. In this volume at f.91 with the transcription of the elections of 2 March, there is no mention of Baxter's election.

33 Cf. Salmon, *Piranesi,* cit., p. 149.

34 On Byres' stay in Rome cf. Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 169-172; B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors in Rome*, in "Apollo", 99, 1974, pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, pp. 153-178; P. Coen, *Andrea Casali and James Byres: The mutual Perception of the Roman and British Art Market in the Eighteenth Century*, in "Journal of Eighteenth Century Studies", vol. 34, n. 3, pp. 291-313; for the drawings for the competition (ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 605-611) cf. the relative entries in this volume; for an analysis of the design presented to the Accademia cf. the essay by Susanna Pasquali in this volume and Stillmann, *British Architects*, cit., in particular pp. 51-53; for his election as Academician cf. Salmon, *Piranesi,* cit., in particular pp. 149-150.

35 The minutes relative to the competition are ANSL, *Archivio storico*, vol. 52, f. 41v; the drawing is catalogued ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 611; in the case of the 1762 competition all the extempore drawings are preserved.

36 First prize to «Francesco Lavega Romano Oriundo di Spagna e Giuseppe Ridolfi romano», second prize to the Frenchman and third to the Scot: according to the Scots Magazine, n. XXIX, 611 (cit. in Stillmann, *British Architect*, cit., p. 51), Byres' design was demoted through the intercession of the cardinale, but once the designs were exhibited, the public unanimously acknowledged the superiority of the Scotsman's design; whereas Stillmann rightly acknowledges the greater modernity of Dunant's design.

37 Cf. Salmon, *Piranesi,* cit., pp. 149-150.

38 ANSL, *Archivio storico,* vol. 52, f. 136.

39 ANSL *Archivio storico,* vol. 53, f. 1v; f. 33r; vol. 54, f. 38v. It is noteworthy that in the 1783 competition prizes were awarded to all the competitors: 6 entered for the first class and, thanks to three *ex aequo,* all won. On this competition cf. G.P. Consoli, *Verso una nuova architettura. Académie Royal d'Architecture e Accademia di San Luca 1750-1800*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, edited by C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, pp. 81-105.

40 The drawings are not in the Accademia, but are now held by the Chester City Record Office.

41 ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, f. 33v, *Congregazione* of 22 June 1773; on Thomas Harrison cf. also Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 467-8.

42 The first to report it was L. Pirrotta, *Thomas Harrison architetto inglese, accademico di San Luca per sovrano motu proprio*, Strenna dei Romanisti, XXI [1960], pp. 257-63 Cf. relevant also: "Diario ordinario", 17 June 1773; Stillmann, *British Architects*, cit., p. 57; G.P. Consoli, S. Pasquali, *Perdita, reticenza, omissioni: i documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 107, 2012, pp. 17-27; Salmon, *Piranesi,* cit.

43 ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, f. 33v.

44 Ivi, *Archivio storico*, vol. 53, f. 36v, 6 June 1773.

45 Ivi, *Archivio storico*, vol. 28, *Registro degli accademici di San Luca*, f. 18v.

46 Cf. in this volume the essay by Susanna Pasquali; however, it remains unclear who voted for Harrison; in fact neither Byres, nor Jenkins, nor Piranesi were at the meeting that awarded the prizes.

47 Frank Salmon quotes the memoires of the English architect Bloomfield in which he tells of Piranesi's friendship with Byres e Harrison and the writing of this apologia, *Canon Bloomfield Harrison of Chester Architect*, in "The Builder", 30, n. 1050 (21 March 1863), p. 204; cit. in Salmon, *Piranesi*, cit., p. 150.

48 F. Milizia, *Lettere al Conte Francesco di Sangiovanni,* Paris 1827, letter of 23 May 1773, pp. 42-43

49 ANSL, *Archivio storico*, vol. 55, f. 25; the theme of the competition was «Within a large Circular Piazza raised above the level by noble Stairs or Ramps to ascend and adorned with arcades around it, a noble Sepulchral Chapel will be shaped which will be higher by means of other Symmetrical Stairs from the level of the said place». The first prizes were awarded to Gandy, to the Neapolitan Giuseppe Campana (a student of Barberi's) and to the Spaniard Jorge Duran (a bursary holder protegé of D'Azara); the second prize to the Roman Basilio Mazzoli, the third to the Tuscan Giovanni Lazzarini. It should be noted that all the designs could be said to be close to updated neoclassical architecture. Cf. *I disegni di architettura,* cit.; Cipriani, Consoli, Pasquali, *Contro il Barocco*, cit.; Consoli, Pasquali, *Perdite*, cit.; A. Almoguera, *Concorso Clementino 1795*, in *Roma-Parigi,* cit., pp. 210-212. For Gandy's drawings, cf. the essay by S. Pasquali in this volume with relative entries: on Joseph Gandy in Italy cf. Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 387-389 and also B.Lukacher, *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*, London 2006.

50 Details of this affair are given in F. Salmon, *An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia di San Luca in Rome*, in "The Georgian Group Journal", V, 1995, pp. 25-36, through an analysus of Gandy's papers, a typewritten copy of which is held by the RIBA Library, London in the collection of documents known as *The Gandy Green Book* (RIBA, GaFam/1/1). The drawing of the triumphal arch is cur-

rently held by the Cooper-Hewitt Museum, NY (1901.39.271), reproduced in F. Salmon, *An Unaccountable*, cit., p. 26, fig. 1; whereas the extempore drawings of the others are held by the Accademia, ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 908 (Campana); 913 (Duran); 922 (Mazzoli); 927 Lazzarini; on this argument cf. also B. Lukacher, *Joseph Gandy*, cit., above all pp. 16-23.

51 *The Gandy Green Book* (see preceding note), p. 72.

52 Ivi, p. 73. «After the singing and music the medals were given by the cardinals, one after the other as the names were called. The Cardinal who gave me mine said he was very happy to hear that two Englishman stood as first among the students and wished me joy on the occasion». The sculptor Richard Westmacott was awarded a prize at the same ceremony; the letter continues with a description of the various types of classes of competition and of prizes and Gandy notes the difference from prizes of the Royal Academy that he had recieved five years earlier.

53 On Tatham in Italy cf. Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 927-928; on the story of his elections as Academician cf. Salmon, *Charles Heathcote Tatham,* cit.; his letters and an autobiographical sketch are held by the Victoria & Albert Museum, a copy of them is at the John Soane Museum; they have been transcribed and published in S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy 1794-96. Letters, drawings and fragments, and part of an autobiography*, in "The Volume of the Walpole Society", 67, 2005, pp. 1-91.

54 ANSL *Archivio storico*, vol. 55, f. 36r; f. 37r; f. 45r.

55 ANSL, *Disegni di architettura,* inv. 2148, 2149, cf. the relative entry in this volume; cf. *I disegni di architettura,* cit.

56 Pearce, Salmon, *Charles Heathcote Tatham*, cit., p. 60.

57 Ivi, p. 63.

58 ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, vol. 55, f. 45v; the diploma is still held by the Accademia, ANSL, *Archivio storico*, vol. 53, 176, f. 8; the whole affair is reconstructed in detail in Pearce, Salmon, *Charles Heathcote Tatham*, cit.

59 Typed transcript of Basevi's *Travel Letters*, pp. 97-98, Letter of 29 March 1817, "John Soane Museum London", cit. in Salmon, *An Unaccountable Enemy,* cit., pp. 35-36.

Closely scrutinised: the drawings of Robert Mylne, James Byres and Joseph Gandy

Susanna Pasquali

Only two categories of architectural drawings are conserved in the Accademia archive. From the seventeenth century onwards, out of all the projects presented by the architects participating in the competitions organized by Accademia only those which won a prize were each time kept. Also conserved are the drawings of those architects who, invited to become part of the academic body, were asked to give the institution tangible proof of their artistic abilities: however there are many lacunae in this category, either because the nominated Academician failed to deliver, or because the *pièce de réception* was subsequently lost. Linked with this fund of drawings there is further documentation: the minutes of the Accademia meetings in which the administrative procedures for the competitions and the voting for the appointment of commissioners were taken down. Unfortunately the documents contain little else: it is thus impossible to form a list of all the young artists who actually participated in the competitions nor, where there was controversy, is it possible to reconstruct the process whereby decision was arrived at, nor the opinions of the individual Academicians involved[1]. The presence in the Accademia in the eighteenth century of architects from the United Kingdom can therefore only be documented through winning drawings – by Robert Mylne (1733-1811), Jacob Byres (1834-1817) and Joseph Gandy (1771-1843) – and for a single "dono accademico" (the prescribed gift to the Accademia) from Charles Heathcote Tatham (1772-1842) when he became a member. Drawings relating to participation in Accademia competitions are however known for at

least one other architect, Thomas Harrison (1744-1829), because they survived among his papers and because the outcome caused much controversy at the time[2]. In Eighteenth century young architects came to Italy to complete their training through the study of its ancient monuments. Given the relevance of this theme for the development of neoclassical architecture in Great Britain, much research, both general and monographic, has been published on the sojourns of these artists in Italy, and especially in Rome. Within this active field of study, relations with the Rome academy have consequently been well perused: the cited drawings and the meagre information that can be extracted from the minutes have been published several times. The information provided by the San Luca archive, at least in the case of Mylne, Gandy and Tatham, has been supplemented also by information from the letters these young architects sent home[3]; or, sometimes, from the correspondence of various of their compatriots. On the Roman side, the search for further sources regarding the participation of foreign artists in Accademia competitions has not given great results: events – as we shall see – of importance, or that at least stirred controversy in Rome, got no mention in the chronicles or in the local press of the time, which was subject – even in artistic matters – to censorship. Much more might be known, at least for the years 1750-1770, had we access to the personal papers of Thomas Jenkins, the person who – in my opinion – played the greatest role in backing various British candidates at the Accademia[4]. Given that the sources are almost all known, which are the questions to pose today, in this catalogue sponsored by the present Accademia di San Luca? Below, I present some of them, whereby to relate the ventures of individual artists: why did some British architects won and others not? Did they win have superior abilities that were honestly recognized? Or were there machinations behind the scenes of the competition? My purpose here is to shift the focus onto a less usual theme: instead of reiterating what has been said about the paths taken by individual foreign artists during their training, I would like to shift attention to the ways of administering and operating the Rome academy during the latter eighteenth century.

On the Concorso Clementino won by Robert Mylne, 1758

Thanks to the letters that Mylne wrote his family[5], to the documents held by the Accademia and to what has been published in regard[6], it is known that the Scottish architect participated in the first class of the Concorso Clementino of 1758: he won first prize and thus became the first artist from Great Britain ever to receive that honour. In a note to his brother, besides describing the action at the *ex-tempore* demonstration of ability and the ceremony in the Campidoglio, he also set out an account of the reasons for his design being chosen over those of the other competitors: «I had interpreted the meaning, composed the architecture, and drawn it with more knowledge of light and shadow than any»[7]. In the absence, as has been said, of record of the judgements made on the entries presented, one may well accept that the three criteria are those whereby the Academicians actually assessed his drawings. The theme for 1758 was a *Grande piazza con portico per monumenti commemorativi e sala per pubbliche riunioni*: a large square with a portico for commemorative monuments and a public meeting hall. Mylne's interpretation of the assigned theme shows a palace preceded by a rectangular porticoed courtyard, accessed from three directions through three triumphal arches (figs. 1-2): the requisite monuments are set along the blank wall separating this space from the outside (fig. 3). Once inside, at the top of the imposing staircase, the building is then accessed through an octastyle portico, which shares with the atrium a pitched roof similar to that of the Pantheon (fig. 4). Inside the building, stretching along the central axis, is what appears in the plan to be a colonnaded courtyard (while in section it is clear that it is a covered hall), followed by the meeting hall and accessory spaces. Looking closely at the drawings, one can understand why this project was a better interpretation of the given theme than any of the others. The hall, generically requested for unspecified "public meetings", in the proposed project has become – not without shrewdness on Mylne's part – a magnificent room for the Accademia di San Luca: one that the then modest institution did not possess[8]. Above the mantelpiece one can read its motto 'Aequa potestas'; in the roundels the symbol of the three conjoined arts is repeated several times; in the niches are set personifications of Architecture, Painting and Sculpture; below, the portraits of Academicians are shown hanging (fig. 5). Moreover, the inscription paying homage to the institution figures also prominently on the main triumphal arch: "Academiae fundatoribus" (fig. 6). Close observation also reveals that the drawings by the English architect were of a very high quality, both in the representation of the capitals, and in the figurative stretches in the friezes. Mylne also excels in geometric representation – an example is the coffering on the very complex surface of the vault mounted on the square space of the court (fig. 7) – as well as in the overall use of shadow. That his design, in comparison with the winners of the minor prizes, was executed «with more knowledge of light and shadow than any» can therefore be affirmed still. But there is much more, compared to the officially recognized qualities that Mylne had listed to his brother. Compared to the drawings presented by Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814), his also show – especially in the sections – the construction techniques used in each part of the building, as well as its groundworks. This is a skill that traditionally was not required of an architect in the competitions held by the Accademia and that had never appeared (or was to appear again) in a competition of this type. And it is precisely in the display of these skills that the influence

of Giovan Battista Piranesi can be picked out and, at the same time, that of cut-stone architecture (*stéreotomie*) in the French manner. Mylne, having arrived in Rome with his brother, certainly had gone to school to one of the Accademia architects: that was the current practice and it would have been quite impossible for a young man to win a competition if he had not trained in one of the recognized studios. Unfortunately, the archives of the Accademia do not record this type of information and therefore the name of his Roman master has not yet emerged. His friendly relations with Piranesi, which could never in any case have replaced an apprenticeship with an Accademia architect, are instead documented in the well-known letter of 1760 from Piranesi to Mylne, when the latter was already back in London[9]. The ways in which the massive groundworks are represented derive, quite evidently, from his frequentation of Piranesi, then grappling with the publication of the volumes of *Antichità Romane* (Rome 1758): the large arches in *bipedales* (bricks two Roman feet long) (fig. 8) bear comparison to the hypothetical stone foundations that Piranesi sets under the Ponte Elio (fig. 9), or under other equally imposing ancient buildings. Careful observation of the groundworks of ancient temples also led him to set, below his columns, stone blocks connected one to the other by relieving arches (fig. 4). The two rooms aligned along the central axis, instead, have a less predictable vaulting: against every tradition of ancient or modern Rome, for the first third the roofing is made of blocks of cut stone and in the upper part of headers. The debased curved outline of both vaults suggests not a Roman imperial model but rather a modern French one. Finally, if one wonders whether there might be also other causes that contributed to the first victory by a Briton in the Accademia, some suspicion, if not proof, can be listed. A large fraction of the papal court usually attended the award ceremony in the Campidoglio; in September 1758, in the hall laid out for the ceremony, a podium in a dominant position was reserved for James Stuart (1688-1766), the Catholic pretender to the English throne[10]: it is highly probable that the new court of the just elected Pope Clement XIII, in giving the prize to the young and capable Scot, intended to offer a public tribute to the exiled sovereign[11]. Among the Academicians, on the other hand, the decision to award the first prize to a Scotsman – and, in the lower grades, other prizes to a subject of the King of Naples and to a Frenchman – may have been motivated by the desire to compete with the innovations just introduced by the Accademia delle belle arti di Parma. Precisely in that year, the declared cosmopolitanism of that institution, founded in the previous year, threatened to eclipse the reputation of the Rome Accademia: in April 1758 Parma had launched, through notices published in the major European periodicals, the first international architecture competition, in which it was specified that it was open to anyone. Mylne himself, barely a week before knowing that he would win in Rome, had written a letter to Abbot Frugoni, its secretary, to ask for information[12]. He went no further and, in January 1759, confined himself to pocketing, with the help of a Roman aristocrat, nomination as Academician of Merit in Rome: in a letter the painter Filippo della Valle, as secretary, asks him for the requisite work[13]. It is not known if he ever complied with the obligation while still in the city or later: the archive contains no other of his drawings than the competition entries.

On the Concorso Clementino won by James Byres, 1762

James Byres (1737-1817), the second British architect to win an Accademia prize, was also Scottish, but more explicitly connected to the party of the Pretender: members of his family had participated in the Battle of Culloden (1741), one of the reasons for his living in Rome. Later known as a guide and one of the major intermediaries in the city's art market[14], he began his career as a painter, then turned to architecture. The first-class Clementino competition in which he participated had *Palazzo per un principe* as theme. Byres won third prize[15]. Among the various requirements, it was specified that the residence should be surrounded by a moat and protected by a drawbridge. The creator of one of the winning projects, Francesco Lavega, did not fulfil this condition; two other competitors, one of them Byres (fig. 10), instead set their great palace in a fortified enclosure, furnished with mighty bastions and escarpments: a very curious choice, perhaps meant to gain strong visual impact for the master drawing, which in any case proposed systems of defence obsolete then for over a hundred years. Inside a hexagonal square, Byres laid out his project, illustrated in six plates accompanied by long captions inserted in scrolls. Plans and elevations show fairly conventional choices; what instead remains without explanation is the variability of his drawing technique. In the general plan, around the star-shaped perimeter of the walls, the surrounding landscape is suggested by a village on a river and, on either side, by two/three farm buildings (figs. 11-12): this unusual choice to represent these elements in the form of a *view*, combined with the poor graphic quality, suggests the manner in which, at the time, only land surveyors used to decorate the edges of the land-registry maps; that a young architect should do so is therefore very curious. This evident coarseness in drawing and depiction is even more inexplicable when compared to the elegant hand with which the chapel is depicted: a perfect representation in plan and two sections. Here the young Byres' drawing is of high quality: we recognize the hand of an artist who, up to 1761, had been a pupil of a painter famous as Anton Raphael Mengs. Among the figurative elements presented, the reference to Christ on the cross is a tribute to one of the most celebrated paintings of his master (fig. 14). Because of the inconsistency notable even now in the sheets presented,

it is difficult to understand why Byres was awarded a prize whatever. However, other causes may have justified his inclusion among the winners in 1762. As seen in Mylne's case, even the decorative portions of the drawings could be vectors for some message and, in the case of the Scotsman Byres, what emerges is his adherence to the Catholic Church. It is in fact to the palace chapel that the architect gave the greatest attention: through the insertion of the paintings on the altars and the great baroque *Gloria* at the back of the apse (fig. 13), he borrowed wholesale from the great Roman tradition, thus stirring the pride of the Academicians in being heirs of that school and declaring himself one of them. The Pretender was still in Rome and the Byres of Tonley were a family loyal to him: it is probable that the gaining of the prize, even in third position, came about from strategies unrelated to his capabilities as architect[16].

On the Concorso Clementino won, with difficulty, by Joseph Gandy, 1795

Joseph Gandy (1771-1843) was an artist later well-known for the extraordinary drawings he presented for years at the annual exhibitions of the Royal Academy of London, as well as for his collaboration with John Soane[17]. At the age of twenty-three he won a prize in a Concorso Clementino of the Accademia di San Luca, but not in conformity with the then current rules: he gained a «separate prize, because he deviated from the theme»[18]. This curious diction hides some prior events, which I list below. At the end of the eighteenth century, the Accademia was hardly comparable to the institution it had been in previous decades and centuries: it was in a deep crisis that no one seemed capable of stemming[19]. Its members were, by statute, chosen from the artists who had enjoyed the greatest professional success in the city of Rome. Among them, the painters and the sculptors, now working mainly for the rich tourists, had progressively evolved their art in order to suit the new patrons' taste. As far as concerned architects, new members were instead still being chosen turn after turn only thanks to their success with local patrons, closely connected to the papal court: the popes, but also the cardinals and their families, asked for villas, palaces or, when they were nestled in the various branches of the administration, churches or other religious buildings especially. Such unbroken continuity with early 18th century tradition also shaped the academicians' didactic programs. The emergence of a general interest in ancient architecture had failed, in the course of the century, to change the modalities in which masters trained aspirant: the Accademia never instituted a curriculum that included observation and drawing-on-the-spot of the more famous monuments[20]. Consequently the competitions never proposed a theme dealing with those ancient monuments that over the century had become the effective centre of interest of the young foreign architects who came to Rome to complete their training. Therefore, in a period when the whole city of Rome was considered an open-air school of architecture, the main institution dedicated to the transmission of this art was no longer considered vital, either by the Italians[21] or by the visiting foreigners. The very authority of the Accademia in judging competing architects had already been deeply shaken in 1773, on the occasion of a Concorso Balestra which had as First Class theme a better layout for Piazza del Popolo[22]. The young Thomas Harrison (1744-1829)[23] had participated without, at first, winning any prize. The account he gave of following events, presents some variants to that reconstructed from the documents conserved in the archive of the Accademia[24], but can be summarized as follows: two of the Academicians, Giovan Battista Piranesi and the Englishman Thomas Jenkins had made known to the candidate that he had won their votes and Jenkins himself then helped the young foreigner to apply directly to the pope for a fairer judgment. He gained it and thus had the right to exhibit his entry in the Campidoglio alongside the official prize-winners, thereby handing over to public opinion a verdict that until then had been arrived at only in the secrecy of the Accademia councils; furthermore, at the behest of the pope himself, the Accademia immediately afterwards nominated him "Academician of honour". It is therefore not strange that when in 1795 another Briton, able to present drawings far superior to those of the other competitors, took part in a competition, the Academicians were ready to award him first prize, even if – as they wrote on the design itself – the candidate had not fully complied with the conditions. The failings in Gandy's entry are the more apparent when one compares this design with the one he presented in the same years to the Accademia Clementina in Bologna for election as member[25]: in both cases, as a result of the repetition of few simple elements, the plan appears expressely shaped only to provide the basis to draw from it the most spectacular prospective possible; the walls all have the same thickness, the columns the same diameter (fig. 15). Gandy had come to Rome, but he doesn't seem to have realised that the city had a richer and more varied ancient heritage than the Roman standard Doric, copied from the traditional treatises, which he adopted for his circular temple. And this is all the more surprising, because he worked on his entry in the same months in which the other competitors, enthusiasts of Paestum, proposed archaic Doric- in their designs. The plan – simplified to the point that it does not seem even that of a building that might be constructed – is matched by an extreme precision, especially in the sectional drawing (fig. 16). His magnificent prospective view, deriving from a focal point set in one of the inner corners of the square enclosure and centred on a portion of the raised circular chapel, cannot be compared to any other architectural representation of this type ever presented in the Accademia (fig. 17). Left in the hands of the Accademia, the best drawings by Mylne and Gandy

were subsequently used for educational purposes. Almost thirty years after 1758, those of Mylne were still being consulted by candidates who intended to enter current Accademia competitions[26]. The poor state of conservation of the three sheets by Mylne, and Gandy's two, evinces the attention paid: in all cases, the darkened paper betrays long exposure to light; one sheet is badly torn by use. Gandy's prospective view has had the saddest fate: at some time in the past the paper was treated with a substance to patinate the surface, which, as it decayed over time, caused further yellowing. It is because of this damage that all known reproductions of the whole sheets are unable to yield what can be seen, detail by detail, only by close scrutiny.

Notes

1 G.P. Consoli, S. Pasquali, *Perdita, reticenza, omissioni: i documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 17-27.

2 Cf. *above*.

3 Since 1985 Robert Mylne:'s letters have been at the RIBA, London, *Mylne Family Papers* (C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in "The Architectural Review", CX, September 1951, pp. 179-182; J. Harris, *Robert Mylne at the Academy of St Luke*, in "The Architectural Review", CXXX, 1961, pp. 841-842; E. Nigris, *Robert Mylne all'Accademia di San Luca*, in "Ricerche di storia dell'arte", 22, 1984, apr. 30, pp. 23-36); for Joseph Gandy cf. *The Gandy Green Book* (described in B. Lukacher, *Joseph Gandy. An architectural Visionary in Georgian London*, London 2006, p. 202, note 4); for C.H. Tatham cf. S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96; letters, drawings and fragments, and part of an autography*, "The Walpole Society", 67, 2005, pp. 1-91.

4 There are no known papers of Thomas Jenkins referring to his time in Rome; the diary of Thomas Hollis, in which Jenkins is often mentioned (*The Diary of Thomas Hollis from 1759 to 1770 transcribed from the original manuscript in the Houghton Library Harvard University by W.H. Bond*, Cambridge Mass. 1996), begins only in1759.

5 RIBA, London, *Mylne Family Papers*.

6 Cf. note 2 *above*.

7 RIBA, London, *Mylne Family Papers,* Letter by Robert Mylne, from Rome, to his Brother William Mylne, in Edinburgh, 16 Dec. 1758.

8 I. Salvagni, *La chiesa dei Santi Luca e Martina ai Fori Imperiali e l'Accademia di San Luca: dall'universitas all'accademia, istituzione e sedi*, Roma 2005, chap. 4, Ph.D Thesis in "Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura", Università degli Studi Roma Tre, Roma 2005.

9 RIBA, London, *Mylne Family Papers*, *MyFam/4/56* (published in Italy in G. Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Roma 1974, p. 188).

10 RIBA, London, *Mylne Family Papers, MyFam/4/34,* Letter by Robert Mylne, from Rome, to his Brother William Mylne, in Edinburgh, 23 Sept. 1758 (D. Stillman, *British architects and Italian architectural competitions, 1758-1780*, in "Journal of the Society of the Architectural Historians", 32, 1973, pp. 43-66).

11 From what Mylne wrote to his family, he does not seem to have received any particular congratulation on the occasion from the exiled king; moreover, there is no clear reference in his other letters to his relations with the Stuart court in Rome. I cannot determine on the point, however, whether it would have been advisable to do so in letters that might be intercepted.

12 On the publicity given to the competition by the "Journal Encyclopédique", 15 August 1758, and on Mylne's intention to participate cf. F. Razzetti, *Robert Mylne e il concorso di architettura del 1759*, in "Aurea Parma", LXXVII, 1993, pp. 159-161 (the date of Mylne's letter transcribed here, Rome 12 September 1759, should be corrected to 1758). In general, on this first competition: C. Mambriani, *Il primo concorso internazionale dell'Accademia di Parma (1758-59): un progetto ritrovato*, in "Il disegno di architettura", 2, sett. 1990, pp. 67-71.

13 Two letters (15 and 28 January 1759) sent to him by the then Secretary of the Accademia, the sculptor Filippo Della Valle (1698-1768), containing the conditions for the eventual nomination, were pasted by Mylne, together with the sheet of 7 August 1757 announcing the competition, in the printed volume published by the Accademia on the occasion of the competition (RIBA Library, London, gift of Anthony Blunt). On his way back home, Mylne became a member of the Accademia del Disegno di Firenze and of the Accademia Clementina di Bologna (F. Salmon, *British architects and the Florentine Academy, 1753-1794*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34, 1990, pp. 199-214).

14 For an overall picture: J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800. Compiled from the Brinsley Ford archive*, New Haven-London 1997, *ad nomen*; B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors in Rome*, in "Apollo", 99, 1974, pp. 446-461; P. Coen, *L'attività di mercante e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, pp. 153-178.

15 *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, edited by P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1974, nn. 605-611. The first prize was awarded *ex aequo* to Francesco Lavega, later involved in the excavations of the Herculaneum (C.C. Parslow, *Rediscovering antiquity: Karl Weber and the excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*, Cambridge 1995; *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega, 1764-1818*, Rome 1997) and to a certain Giuseppe Ridolfi, an architect who was, instead, destined to a very modest career (P. Costantini, *Ridolfi Giuseppe*, in *Architetti e ingegneri a confronto, III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, "Studi sul Settecento Romano", vol. 24, 2008).

16 In the following years, he is known as architect for various English clients met in Rome (H. Honour, *James Byres' designs for rebuilding Henham Hall, Suffolk*, in "The country seat", 1970, pp. 164-169; T. Mowl, *A Roman palace for a Welsh prince: Byres' designs for Sir Watkin Williams-Wynn,* in "Apollo", 142, 1995, pp. 33-41. Some of the drawings are of great quality (F.G. Russel, *John, 3rd Earl of Bute, Patron and collector*, London 2004), but it is not certain that they are actually by his own hand since over the years he had also begun to have excellent Italian draughtsmen in his employ.

17 Lukacher, *Joseph Gandy*, cit.; *Soane's magician: the tragic genius of Joseph Michael Gandy*, exhibit. cat., Sir John Soane Museum, London, March 31st - August 12th 2006.

18 *I disegni di architettura*, cit., nn. 914-917 (*www.lineamenta.biblhertz.it*).

19 I list below the documents that record the crisis. In 1785, while he was in Rome as ambassador of Venice, Andrea Memmo (known for having published the writings of Father Lodoli) offered the Accademia a radical reform project that was discussed by the Academicians (A. Cipriani, S. Pasquali, *Il 'Piano generale per una Accademia sopra le Arti del Disegno' di Andrea Memmo*, in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", 32, 2008 (2009), pp. 225-268). In 1795, faced with publications presenting alternative proposals, the Accademia obtained from the Pope preventive control of the printing of any text concerning the arts, so as to silence all criticism (I. Salvagni, *L'Accademia di San Luca e il diritto di censura in materia d'arte, 1795-96,* in *Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, edited by A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 333-343). Finally, the results of the 1795 Concorso Clementino, also in the press of the time, was considered a vindication of those competitors who had trained at a rival institution, such as the Accademia della Pace (Consoli, Pasquali, *Perdita, reticenze,* cit.).

20 S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810,* in *Contro il barocco*, cit., pp. 23-36.

21 It is known that Giacomo Quarenghi, the most gifted architect of his generation, when he was invited in 1785 to recall his training years in Rome, declared that he had learned nothing from the traditional apprenticeship to academic architects (F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti da Bergamo*, II, Bergamo 1793).

22 For the other competitors cf. *I disegni di architettura*, cit., nn. 1059-1084.

23 I. Gordon Brown, *'The Fittest Place in Europe for our Profession': George Richardson in Rome,* in "Architectural Heritage. Society of Scotland", vol. 2, n. 2, 1991, pp. 29-40; J. Champness, *Thomas Harrison. Georgian Architect of Chester and Lancaster*, 1744-1829, Centre for North-West Regional Studies, University of Lancaster 2005.

24 In the text dedicated to Harrison, in *The Annual biography and obituary for the year*, London, vol. XIV, 1830, p. 130 and ff., a detailed reconstruction of the story is presented, in which Jenkins and Piranesi figure among the academics explicitly favourable to the English artist (Champness, *Thomas Harrison*, cit., drew his information from this); for a different narrative, constructed solely from the documents present in the Accademia, see also L. Pirotta, *Thomas Harrison architetto inglese accademico di San Luca per sovrano motu proprio*, in "Strenna dei Romanisti", 21, 1960, pp. 257-263. However, it was neither easy nor usual to appeal directly to the pope to complain about the outcome of a Concorso Clementino: it is therefore highly unlikely that the idea of an audience with Clement XIV to demand justice could have come to Harrison spontaneously. It was advised by someone in Rome who, fully supporting his demand, above all in the intention of explicitly criticising the work of the Academicians and throughly humiliating them. Piranesi, after the death of Clement XIII (1769), had lost the favour at the court; it is therefore likely that it was Jenkins, who was very close to the Pope in those years, who accompanied Harrison to the Vatican and then orchestrated the controversy.

25 Salmon, *British architects*, cit.

26 S. Pasquali, *Joseph Bonomi, Mario Asprucci e gli altri architetti citati nel primo Giornale di Vincenzo Pacetti,* in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour,* "Bollettino d'arte", supplemento speciale 2017, pp. 55-65.

The illustrated volumes of Latin classics issued by Jacob Tonson (1697-1717): a publishing company between innovation and conservatism

Ilaria Sgarbozza

It has been only in relatively recent times that the scholarly community has pieced together the picture of the evolution of British art and taste from a classicism of the Palladian type or in Baroque guise, steeped in Dutch culture, a signature mark of the Stuart period, to a philological and antiquarian classicism nourished by the vision and by direct knowledge of the ancient world[1]. Between the seventeenth and eighteenth centuries the affirmation of Roman antiquarian culture, with its formal and iconographic models, came about gradually, not without second thoughts and resistances, and not without leaving room for the national tradition. As Philip Ayres has well demonstrated, in the aftermath of the Glorious Revolution (1688), which wiped away the 'continental' political model of absolute monarchy, the landed gentry and the nobility progressively identified themselves with the Roman republican oligarchy and its values, *libertas* and *civitas*. In particular, the Whigs of liberal bent, governing the country after the death of Queen Anne (1714), "proclaimed the classical principles of liberty and virtue in their demeanour, their speeches, their busts and statues, houses and gardens"[2]. In the picture outlined here belongs the study of the publisher Jacob Tonson (1655-1736, fig. 1), one of the main cultural operators in England in the seventeenth and eighteenth centuries, secretary and leading figure of the Kit-Cat Club, a Whig association that brought together the chief exponents of the literary, journalistic and political worlds of London[3]. In the span from 1678 to 1717 – and in the context of a city of about 675,000 inhabitants –

Tonson published the works of the fathers of English literature (William Shakespeare and John Milton), living authors of progressive bent (Alexander Pope, William Congreve and Joseph Addison), and reserved a privileged space for editions and translations of the Latin classics, aiming at the affirmation of a national culture with solid roots in the Greco-Roman tradition. He addressed the ruling class, the holders of economic power and the aristocracy with illustrated publications that emerged from the workshops of the best draughtsmen and engravers active in London[4]. The list of Tonson House publications includes works by several Latin authors: Ovid, Cicero, Juvenal, Persius, Tibullus, Virgil, Terence, Justinus, Sallust, Catullus, Horace, Julius Caesar, Lucretius, Lucan, Seneca. It also included, in numerous reprints, the monumental Roman History by Laurence Echard (1695-1705), a compendium of the history of the city and the empire from its foundation to its final collapse[5]. It was through John Dryden (1631-1700), poet and playwright of Charles II and James II, that Tonson came into contact with the literature of the Augustan age[6]. The project to publish the complete works of Virgil matured between the mid-eighties and the early nineties, when Dryden, over fifty years old, had become passionate about translation work, and Tonson, thanks to the fortune he had made, could venture on a costly publishing operation. Dryden's interest in Virgil fits into a solid and noble tradition, which since the beginning of the sixteenth century had seen more than 50 transpositions and editions in English of the *Bucolics*, *Georgics* and *Aeneid*, in some cases proposed in isolated passages. Virgil was in England what he was in Italy or in France from the early modern age: the poet par excellence, weaver of the perfect language in the various lyric genres, witness to history, exponent of the social mission of the intellectual. He was the singer of ancient Rome, and the many scholars who aspired to celebrate in verse the history and glories of the new centres of power identified with him. To the humanists and antiquarians of the Restoration, Virgil's Rome resembled England, fresh from a civil war, desirous of peace and progress, thrusting towards economic growth and commercial expansion, willing to trust themselves to a just king, at the cost of losing some freedom. The transpositions generally alluded to contemporary circumstances or to the recent past, borrowing clearly recognizable facts and characters. They were never altogether neutral[7]. Dryden's relationship with Virgil almost excluded other business in the years from 1694 to 1698[8], starting with the *Eclogues*. In a letter to his friend William Walsh, he specifies the method of financing the publishing company: the payment by 102 subscribers of 5 guineas, in exchange for the reproduction on the page of their coat-of-arms, and the payment by other subscribers of 2 guineas, in exchange for the presence of their name in a clearly visible list of the deserving[9]. The method was not new, it had a solid tradition in music, geography and science[10]. John Ogilby had thus produced, in 1654, his illustrated version of Virgil: *Publii Virgilii Maronis Opera per Johannem Ogilvium Edita, et Sculpturis Aeneis Adornata*[11]. It was precisely to Ogilby's *Virgil* that Tonson turned when he decided to enrich Dryden's translation with an iconographic apparatus. The 105 original copper plates were still available in London, and Tonson bought the lot. Almost all (102) introduce the literary passages: 10 relate to the *Bucolics* (ratio of 1:1 between image and text), 20 to the *Georgics* (ratio of 5:1) and 72 to the *Aeneid* (ratio of 5-8:1). It was an unprecedented sequence, the first complete visualization of the Virgilian world, drawn by the German artist Frantz Cleyn (c. 1582-1658) and half of them engraved by the Bohemian Wenceslaus Hollar (1607-1677)[12], and the other half by the Frenchman Pierre Lombart (c. 1612-1682)[13]. Cleyn, Hollar and Lombart were artists of continental origin, who dominated the English scene between the 1630s and the 1650s, profoundly marking the history of graphic art and engraving, and book illustration[14]. Cleyn arrived in London between 1624 and 1625, after a four-year stay in Italy and a longer stay in Copenhagen at the court of Christian IV of Denmark[15]. A draughtsman and painter of mannerist bent, Cleyn entered the circle of Charles I, helped on by his knowledge of Italian painting, the subject, as we know, of the sovereign's collecting[16]. His familiarity with Raphael was probably the reason for his appointment as director of the textile workshop in Mortlake where the Sistine cartoons were kept with the *Acts of the Apostles* (purchased in 1623), and where tapestries on that model were produced for royal residences. The decorative cycle of Ham House (Richmond-upon-Thames), his sole surviving example, confirms his deployment of the Raphaelesque ornamental repertoire (grotesques, putti) and of profane subjects inserted in classical or illusionistic landscapes, on the model of early seventeenth-century Rome *casinos*[17]. There are but few surviving preparatory drawings for the engravings, all for the *Aeneid*: in the British Museum (4), the Ashmolean in Oxford (2)[18] and the Yale Center for British Art in New Haven (1). However, it is possible to see in them clear references to the Raphaelesque tradition, in particular to Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio and Parmigianino, from whom Cleyn seems to have borrowed the move beyond naturalism in the rendering of the figure, the compositional orchestration (by successive perspective planes, functional to the story), the construction of the balance between figures and landscape, the narrative synthesis. In the scene with *Aeneas sleeping by the river Tiber* (taken from book VIII, fig. 2), the painter plays with the diagonals which, in a zigzag pattern, connect the personification of the river with the Trojan hero and with the soldiers walking in the middle ground. He also inserts the figures into an environment that shows botanical variety, and within an encampment of pure sixteenth-century Roman inspiration. As mentioned, it was the task of Hollar and Lombart to trans-

late the drawings into engraving. The two, and Hollar in particular, were the best engravers in England, with conspicuous experience behind them, fostered by Thomas Howard, Earl of Arundel, among the major importers of "Italian taste". It was Hollar who made the reproductions of the works in the Arundel collection, including ancient sculptures, modern paintings, drawings by Renaissance masters (mainly Leonardo and Parmigianino)[19]. The professional identity of the artist was shaped by graphic translation of sixteenth-century Italian masterpieces, as shown by a self-portrait taken from a lost painting by Jan Meyssens: Hollar appears beside a window, with the tools of his trade on a flat surface (burin, compass, bottle of acid, set-square) and, in his hands, the plate with Raphael's *Santa Caterina* once in the Arundel collection[20]. In the transition from drawing to engraving, the Virgilian series therefore retained its sixteenth-century imprint. Browsing the plates of the *Aeneid* one finds, in addition to the references already mentioned, reminiscences of Maarten van Heemskerck in the taste for composing monumental urban backgrounds (*Mercury commands Aeneas to leave Carthage*, book IV, fig. 3); affinities with Ferrarese painting (Garofalo, Mazzolino) in the wooded settings, within simple compositions that favour the positioning of figures in the foreground (*Turnus and Iris*, book IX); debts to the school of Raphael and Baldassarre Peruzzi (Villa Farnesina), in terms of domestic interiors (*Dido confides in her sister Anna*, book IV). In the transition from the Ogilby edition to the Tonson edition, the most dramatic change lay in the feature of Aeneas, who, from a young man with a regular oval face and flowing hair, takes on the features of William III of Orange in a large number of illustrations. A letter from Dryden to his sons makes it clear that the mutation was affected in the summer of 1696 at the behest of Tonson: «He [Tonson] had prepared the Book for it [William III]: for every figure of Eneas, he has causd him to be drawn like K. William, with a hookd Nose»[21]. The identification of William III with Aeneas required erasion of the original plates and new etching respectful of the sovereign's – not altogether Apollonian – features: hooked nose and sharp cheekbones (fig. 4). The king was thus given the status of founder of the new Britain, Protestant and anti-French, destined for hegemony over Europe[22]. The assignment of the plates to subscribers seems to have occurred without mishap. There is only one documented case of complaint, worth reporting since it clarifies the importance given to the illustrations in terms of social promotion. Gilbert Dolben, son of the archbishop of York, to whom Tonson assigned the plate of the *Georgics* with *The boy Bacchus astride a barrel* (book II), asked that his coat-of-arms be transferred elsewhere, preferably to the plate of the *Aeneid* with *Aeneas at the entry to the underworld* (book VI). Evidently, he was not pleased by association with the pagan god of wine and intoxication. Tonson tried but failed to content him, since even the possible substitute, Thomas Dyke, did not relish seeing himself in the role of Bacchus. By the time the second edition of the book came out (1698) he had found a solution: the demanding Dolben was assigned the coveted plate at the expense of the less influential John Pulteney, relegated among bunches of grapes in the Bacchic plate[23]. Overall Tonson's venture confirmed the primacy of the art produced within the Stuart milieu up to the end of the century. The originality of the publishing enterprise – which vivified themes from the Roman world by inserting them into contemporary history and circumstance – did not touch the dimension of art in terms of innovation. The presence on the title page of a panel by Claude Mellan after Nicolas Poussin's *Apollo crowns Virgil* (fig. 5), already used in a Paris edition of the writings of the Latin poet (*Publii Virgilii Maronis Opera*, 1641)[24] – comes as a surprise here. In fact, it gives an initial impetus towards a style in line with Bellorian and academic classicism, that was not then followed up in the book's plates[25]. The overall conservatism of the series of engravings confirms what more accurate historical inquiries have claimed, namely that the affirmation in Great Britain of the so-called *Rule of Taste* – the set of norms provided by Italian and French seventeenth-century classicism –– dates only from the second decade of eighteenth century, with a continuing and pervasive development up to the end of the century[26]. The shift in aesthetic paradigms thus did not take place until the seventeenth century was over, and was the result of the combined efforts of travellers, scholars and artists seeking new stimuli for collecting and research in Rome (and other Italian cities). The studies preluding two important exhibitions have definitively clarified the contribution of William Kent (architect, draftsman, arbiter of taste) and Thomas Coke (patron and collector) to the entry into Britain of the new taste[27]. Within the framework of the *Rule of Taste*, Virgilian subjects had an unchallengeable right of citizenship by reason of the abundance of the *exempla virtutis* they suggested and for the aesthetic canon they proposed. There is documentation of the commission given in Rome in 1716 to Giuseppe Chiari by Lord Harrold for a pair of canvases with *L'incontro tra Didone ed Enea* and *La morte di Didone*[28]; in the same city and in the same years Thomas Coke bought from Sebastiano Conca the painting of *Enea nei Campi Elisi*, known in several autograph replicas (one in the Uffizi). This painting was demanding in its iconography and hence capable of testing the knowledge of the Virgilian world of the young Englishman and his circle[29]. Themes from the *Aeneid* also turn up in the drawings at Holkham Hall: an allegorical composition attributed to Giuseppe Chiari, on the theme of the greatness of Rome and the transmission of its inheritance, is introduced by a depiction of the group of Aeneas and Anchises fleeing from Troy[30]. The collecting of works by Claude Lorrain, the greatest painter of Virgil, was a phenomenon connected with the intellectual principle of the *Rule of Taste* and

marks the history of British taste in the eighteenth and nineteenth centuries[31]. Already before its publication in 1722, Jonathan Richardson's guide to Italy, *An Account of Statues… in Italy*, a veritable paean to the painter, the avid Coke had bought at least two paintings by Claude depicting the Virgilian *locus amoenus*, the pastoral seclusion from the *madding crowd*, where to cultivate art and poetry[32]. At Holkham Hall the collection of landscapes of Virgilian and Horatian flavour grew over the years, coming to include works by Jan Frans van Bloemen and Gaspar van Wittel. The 1730s was the period of the first expansion into the third-dimension of the landscape evoked by Virgil, Claude and then by the Academy of Arcadia, as shown by the gardens of Stowe, with its *Elysian Fields* and *Temple of Ancient Virtue* and of British values (*Temple of British Worthies* or *Temple of Modern Virtue*) facing each other[33]. The cadences and iconographic *topoi* of Virgilian poetry, filtered through the painter Claude, were still the reference points for Stourhead park, laid out between 1741 and 1780[34]. It is thus before this renewal that the illustrative apparatus of Dryden's *Virgil* is to be located, among the lingering expressions of an era "dominated artistically by Flemish, Dutch, and German immigrants"[35]. Consonant with the *Virgil* are the *Satires* of Juvenal, published by Tonson in 1697[36]. The translator once again was Dryden, who had just written his fundamental *Discourse concerning the Origin and Progress of Satyr* (1693)[37]. The edition is marked by its almost pop look and has nothing of the editorial refinements of the *Virgil*: it was aimed at a wide audience, readers intrigued by history, who did not demand scholarly accuracy, but rather a lively fresco of Roman society as a forerunner of the contemporary British situation[38]. Each of the 16 poetic compositions is preceded by a plate summarizing its contents, without heraldic emblems or references to dedicatees and subscribers. Below the figures appears the name of the Flemish engraver Michiel van der Gucht (1660-1725), active in England from 1688[39]. The artistic value of the illustrations is mediocre, the burin work is dry and crude, hurried, the line sloven. Also in this case the plates were copies of originals dating back to 1658-1660, made for an earlier translation of the *Satires*, by Robert Stapylton, known as *Mores hominum. The manners of Men, Described in Sixteen Satyrs, by Juvenal*. The original mid-century drawings can be traced back to Francis Barlow (c. 1626-1704), Robert Streater (1621-1679) and Jan Danckerts (c. 1615-1686)[40], and the engravings to the aforementioned Wenceslaus Hollar[41]: artists who anticipated Van der Gucht by a generation or two. Streater, British, and Danckerts, a Dutchman, brother of the better-known Hendrick, were, along with Cleyn, leading figures on the mid-seventeenth-century London scene. The production of Streater, *Serjeant Painter* of Charles II, is particularly interesting for its variety: it ranges from archaeological landscapes (for example, the *Classical landscape with sphinx and ruined monuments*, National Trust, Dyrham Park), similar to the creations of the northern Europeans artists resident in Rome in the early seventeenth century[42], to architectural views, portraits and decorations. Among the latter, the ceiling of the Sheldonian Theatre in Oxford stands out, with *Truth descending on the Arts and Sciences to expel Ignorance* (1668-1669)[43]. The work of Danckerts – documented in Italy between 1653 and 1657 – is instead more closely linked to the history genre, between the mannerism of Cornelis Cornelisz van Haarlem and the classicism of Domenichino[44]. The plates engraved by Hollar, including the introduction to the thirteenth satire (fig. 6), have an overall sixteenth-century character, throwing light on the state of graphic art in Britain before the shaping of the new ethical and formal horizon. In the wake of the *Satires* came another Tonson publication with plates similarly arranged before the passage of poetry: the *Metamorphoses of Ovid*, 1717, edited by Dryden's partner and member of the Kit-Cat Club, Samuel Garth[45]. The 15 clearly legible illustrations are signed below by the well-known engravers Louis du Guernier (1658-1716), Elisha Kirkall (1681-1742), and the lesser known R. Smith and M. Pool, and the earlier mentioned van der Gucht[46]. Each plate concentrated a number of myths, in the manner of the successful work by Giovanni Andrea dell'Anguillara (*Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia 1584)[47]. In the introductory image to book II (fig. 7) one can recognize Phaeton falling from his chariot, his Heliades sisters who, weeping, turn into poplars, the swan Cycnus, Jove and Callixtus, while Apollo and Coronides, Jove and Europa appear in the background along with the other figures. The plates are modelled on a previous set: the *Ovids Metamorphosis* by George Sandys (1632), drawn by Frantz Cleyn and engraved by the Dutchman Salomon Savery (1594-1678)[48]. Tonson's conservative' figurative choices have a further and important exemplification in the *Commentari* of Julius Caesar. Published in Latin in 1712, in a *royal folio* edition (48.8 x 32.6 cm), under the title *C. Julii Cæsaris Quae extant*, they were promptly described by Addison as "the finest Book that I have ever seen" and again "a true Instance of the English Genius"[49]. The *Commentari* contain the *De Bello Gallico*, which recounts in 8 books the conquest and pacification of Gallia Transalpina (58-52 BC); the *De Bello Civili*, which gives an account in 3 books of the campaigns against Pompey and the Pompeians conducted in Italy, Spain, Africa and the East, up to the battle of Pharsalus (49-48 BC); the triad *Bellum Alexandrinum* (47 BC), *Bellum Africanum* (46 BC) and *Bellum Hispaniense* (45 BC), traditionally attributed to Caesar's legate, Aulus Hirtius. They constitute a set of monographs, which have a character of memoir or diary, in which the narration of the military action leaves room for digressions of an ethnographic, political and ethical character. Between the lines, they offer a celebration of the general and dictator, supreme commander of the

army and first artificer of Rome's civilizing mission. The edition published by Tonson, in two volumes, was entrusted to Samuel Clarke (1675-1729), the most important philosopher in Britain between John Locke and George Berkeley, occasionally occupied by Latin and Greek literature[50]. It was illustrated with 74 single- or double-page plates and by thirty minor plates of decorative character, at the opening and close of the total of 14 books. The diary passages open with drop capitals. The major plates are divided between maps of areas of Europe and Mediterranean regions (6), views of encampments and battlefields (42), illustrations of scenes of the more famous passages of Cesar's writings and depictions of conquered men and women in their native surrounds (26) – an extraordinary gallery of pre-Roman human society. The iconographic apparatus is rounded out, in the initial pages, by portraits of the dedicatee John Churchill, 1st Duke of Marlborough (fig. 8), and of Julius Caesar, as well as by an illustrative plate of the "forma castrorum exercitus"; while the suite (10 plates) of Andrea Mantegna's *Triumphs of Caesar*, in a late seventeenth century version, is split between the opening and the close of the volume. Thus, the volume has a rhythmic and recherché illustrative apparatus, the nature of which needs to be clarified by reconstruction of the history and context of the commissioning. Nine years separated the start from the end of this publishing venture[51]: a long time, in which the project changed its status from a publisher's private initiative, alluding to contemporary circumstances without so declaring, to Whig lobbying, with specific political aims. Within this evolution came a change of dedicatee, James Butler, 2nd Duke of Ormond, at first (1703-1709), and later (post 1709) the aforementioned 1st Duke of Marlborough. The latter was the famous victor of the Spanish War of Succession, fought in continental Europe, in various phases between 1701 and 1712, in which Great Britain and France were opposed. In the years between 1703 and 1709 Marlborough piled up victories, winning the favour of the British public and no trivial amount of wealth. It was the period of glory of a life spent in social climbing and characterized by political vacillation, with his wife Sarah at his side (and hugger-mugger with the female figures that followed one another on the throne)[52]. First appearing on the scene as an adherent of James II, though a supporter of the Protestant cause, Churchill then mingled in the entourage of William of Orange, to come out badly, accused of Jacobite plotting[53]. Rehabilitation came with Queen Anne, who in 1702 appointed him counsellor and then captain general of the Allied Forces, assigning him between one victory and the next the royal estate of Woodstock (Oxfordshire), renamed Blenheim Palace. Marlborough's approach to the Whig party around 1708 was motivated by self-interest; membership of the Kit-Cat Club followed; the dedication of the *Commentari* in 1712 set the seal on the alliance. The parallelism Caesar / Marlborough celebrated the bellicosity of the Great Britain of the time: militarism characterized much of Whig literature in the years of Queen Anne[54]. It was no accident that Tonson's first publication backed by the Kit-Cat Club, was *Several Orations of Demosthenes*, 1702, which exhort the Athenians (=English) to wage war against Philip of Macedon (=Louis XIV)[55]. In the years of his military successes Churchill was the protagonist or referent of hundreds of poetical compositions, assimilated to biblical paladins or classical divinities: in James Shute's *Pindarick Ode* (1703) he is Moses, Joshua and Gideon, in James Smallwood's *Congratulatory Poem* he is "a True English Hero of the Ancient Race", while in Charles Johnson's *The Queen: A Pindarick Ode* (1705) he is Hercules. The identification with Caesar came in *The British Caesar: Or the History of the Glorious Achievements of John, Duke of Marlborough* (1705)[56]. It was Tonson himself who published Addison's *The Campaign* (1705), celebrating the hero in verse[57]. There were also biographies with high-sounding titles: *The Life and Glorious History of John Duke and Earl of Marlborough* (1707). When, between 1710 and 1711, the Duke appeared in court charged with corruption[58], the pro-Marlborough titles were joined by anti-Marlborough titles, which once again made reference to characters from Roman history: Flavius Rufinus, described by Claudian as a corrupt intriguer[59]; and even the more famous Manlius Capitolinus, presented by Livy as ambitious and demagogic[60]. The parallelism with Belisarius permeates the anonymous writing, *The Life of Belisarius, a Roman general under Justinian the great. With some parallels to the Late Duke of Marlborough* (1722), a parable of the servant of his country accused of conspiracy and put on trial, but later reinstated in honours and possessions. It was therefore in a context by no means neutral, that Tonson's edition came out in 1712, funded by a group of subscribers, according to established practice: 3 guineas for dedication and coat-of-arms below the illustration. The choice of illustrators was influenced by the closeness of the Britain of William III and Queen Anne to the Dutch world. The group, hired personally by Tonson during a trip to The Hague and Amsterdam in 1703, consisted of 7 draughtsmen and engravers, who were assigned subjects organized according to their particular skills. Their signatures can be found at the bottom of a minority of plates (27), which are however stylistically close to the unsigned majority. Daniel Stoopendaal (Amsterdam 1672-1726) was the *vedutista* and topographer who produced the double-page illustrations showing military manoeuvres and views of the quarters of the Roman army[61]; employed by him, hierarchically subordinate, was a certain "J. Baptist", who signed a single reproduction[62]. The figures were shared out to Cornelis Huyberts (1669 ca.- 1732 ca.), Andries van Buysen (known from 1698 to 1747), Jacob de Later (1670-1709 ca.) and Jan de Leeuw (1660-1715 ca.)[63]. The Frenchman Louis du Guernier, already mentioned, produced small engravings, with sportive putti,

winged genii and battles, set at the end of the book[64]. The plates that open, at the top, the first page of the same books – mostly scenes of military life in Roman garb – and the maps, on a double page of the territories mentioned in the narration, are anonymous. Stoopendaal etched the 42 plates of warfare after the famous series by Andrea Palladio published in 1575, precisely as ornament to the *Commentari*: the outcome of a renewed interest in the art of the "militia", to which the Venetian architect had been introduced by Valerio Chiericati and Filippo Pigafetta. Palladio's sequence visually narrates the course of the chief battles fought by Caesar between 58 and 45 BC[65]. Without getting lost in descriptiveness, he gives us snapshots of Roman military genius, seen as a sphere of rationality and steadiness, prompt decision-making and shared courage. Stoopendaal stayed close to his model, setting down a by no means banal chapter of Palladio's fortunes in seventeenth- and eighteenth-century Europe. His version barely dares a few adjustments of perspective and hints at the weather. The major evidence of novelty lies in the definition of the foreground, which in some cases appears shaped according to a trivialized version of the paradigms of the seventeenth-century Italian landscape. It was a small contribution to the renewal of the sixteenth-century images, which loses closeness to the military datum and acquires something in airiness and pictoriality. It was Huyberts, van Buysen, de Later and de Leeuw who made the most original contribution, with an extraordinary gallery of 'barbarians' accompanying books V and VI of *De Bello Gallico*, which recount the second expedition to Britain and the wars against the Suebi and the Eburones. Men and women, alone or in pairs, stand out full length, isolated, against a landscape that vanishes into the distance, dotted by sparse buildings or welcoming vegetation. With their anthropological approach, the engravers underlined the physical attributes of these people – robustness, virility, strength –, alluding to nobility of character and pride in identity; they detail clothing and possession of tools and implements, so bringing out the social role of the "sitters". They are the variegated peoples living in pre-Roman Europe who proudly fought against Caesar, the bringer of civilization, the "globalizer", in defence of their own uniqueness[66]. The effigy of the Druid inserted in book V (fig. 9), without precise correspondence in the text, has a biblical flavour and didactic clarity. The old sage, devoted to worship and the administration of justice, is barefoot, like an early Christian saint, dressed in a short robe with a cloak covering his head, holding a staff and a large book. The long beard connotes him as uninterested in worldly affairs, while his downcast eyes indicate humility, to which the thatched wood hut in the middle ground also refers. A plate by van Buysen (fig. 10) has the same strength, taking its cue from a passage in Caesar, though giving it feminine slant: "All Britons then paint themselves with woad, which gives them a turquoise colour, so they are horrifying when they fight"[67]. The figure is that of an Amazon armed with spears walking in a coastal landscape near a fortress[68]. Her body is entirely covered in woad – certain abstract motifs, celestial elements and fantastic animals can be picked out – and a mass of hair flows down her back. It is a startling image of strength and courage, giving the woman the role of protector of the people and the land, committed far beyond the domestic and family environment. The mannerist trend of the plates is evident both in the composition – which favours figure over landscape – and in the shaping of bodies – with sharp outlines, with a leaning to the Michelangeloesque –, and also occurs in the plates paralleling passages in Caesar. The stressing of Herculean nudity, the tautness of bodies, the prevalence of graphic over colouristic or atmospheric values stands out in the sacrifice scene included in book VI, signed by Huyberts (fig. 11), in a subsequent illustration by van Buysen (plate 40, *Germani Aliis Sagis Vestiti*), in the colourful representation of the animals of the Hercynian forest (plate 42)[69]. A conspicuous bow to the Roman sixteenth-century tradition is made by the plate decorating the *Bellum Africanum*, referring, unlike the others, to the pages of Livy: the *Battle of Hannibal and Scipio at Zama* (fig. 12). It is done by Huyberts, after an engraving by Cornelis Cort (c. 1567)[70], taken from a drawing attributed to Giulio Romano (1520-1532)[71]. The image eloquently restores the excitement of the spectacular armed confrontation, using the formal Raphaelesque and Michelangeloesque repertoire: foreshortened bodies, breadth of gestures, power of feelings. The orientation of the iconographic apparatus towards the Renaissance culture, mediated by Dutch artists, is finally confirmed by the inclusion in the *Commentari* of Mantegna's suite of the *Triumphs of Caesar*, consisting of 9 plates plus a frontispiece. This time Tonson asked Huyberts to "re-edit" the ten large sheets published by Robert van Audenaerde in Rome in 1689[72]. The latter was a Marattesque engraver (in Italy from 1685 to 1723), who worked on the Mantuan cycle through the mediation of the woodcuts by Bernardo Malpizzi and Andrea Andreani (1599), made directly from the canvases in the Gonzaga San Sebastiano palace before their transfer to London[73]. Huyberts faithfully reproduced the plates of van Audenaerde, working on the matrices with acid and burin (fig. 13, plate X of the series). The *Triumphs of Caesar* (London, Royal Palace of Hampton Court), arrived in England in 1630, surviving, as we know, Cromwellian iconoclasm and dispersal because of their recognized artistic merit[74]. The adjective "reserved", to be found in the inventory of the Stuart residence in 1649[75], sealed ownership of the cycle, which became one of the highlights of the royal collection. Also in virtue of its narrow escape, the renown of the paintings was very high between the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth century, when the first restoration was performed by Parry Walton, Conservator of the King's Paintings, and the first repainting done by

Louis Laguerre[76]. Triumphalist rhetoric and military symbolism, offspring of Mantegna's imaginative world, feature in some monuments at the sumptuous Marlborough residence in Oxfordshire, Blenheim Palace, built and decorated between 1705 and 1722. The imposing Victory Column is, for example, topped by a statue of the Duke supporting a Winged Victory, already associated in the Mantuan cycle with the figure of Julius Caesar, as a symbol of military success and glory beyond death. Furthermore, a display of war trophies frames, within the pilasters, the fine tomb of the Duke sculpted by Michael Rysbrack in the palace chapel[77]. As stated at the beginning of the essay, it was in the 1720s, and increasingly in the 1730s, that the British eye and sensibilities became disposed to accept aesthetic models worked out in seventeenth-century Roman academies, thus eluding the filter of the Renaissance and Northern European mediation. With rare exceptions, artistic culture, when called upon to deal with a non-elitist public, found it difficult to narrow itself to the Bellorian canon. For mercantile British culture to assimilate norms and rules from Italian classicism the practice of the Grand Tour would have to intensify, collecting become more widespread and artistic and academic institutions with broad horizons be founded.

Notes

1 This came about through a return to eminent figures (John Talman, Jonathan Richardson, William Kent), the analysis of material survivals (the country houses), the deepening of aesthetic thought and institutional history (the studies by Ilaria Bignamini are exemplary on this).

2 P. Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in the Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997, p. XIV.

3 K.M. Lynch, *Jacob Tonson Kit-Cat Publisher*, Knoxville, 1971, pp. 37-66; D.H. Solkin, *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven-London 1993; J. Brewer, *The pleasures of imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, New York 1997, pp. 40-46; A. Williams, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford 2005; O. Field, *The Kit-Cat Club. Friends Who Imagined a Nation*, London 2008.

4 R.N. MacKenzie, *ad vocem*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, with bibliography updated to 1998. Also fundamental: G.F. Papali, *Jacob Tonson Publisher. His Life and Work (1656-1736)*, New Zealand 1968; H.M. Geduld, *Prince of Publishers. A study of the work and career of Jacob Tonson*, London 1969.

5 D. Stephan, *Laurence Echard Whig historian*, in "Historical Journal", 32, 1989, pp. 843-866; R.T. Ridley, *The forgotten historian: Laurence Echard and the first history of the Roman republic*, in "Ancient Society", 27, 1996, pp. 277-315.

6 The bibliography on Dryden is vast. Essential are: *John Dryden*, edited and with an introduction by H. Bloom, New York-New Haven Philadelphia 1987; W. Frost, *John Dryden Dramatist, Satirist, Translator*, New York 1988. On the poet's relations with the Crown: J.A. Winn, *The Laureateship*, in *The Age of William III and Mary II. Power, Politics, and Patronage 1688-1702*, edited by R.P. Maccubbin, M. Hamilton-Phillips, Williamsburg 1989, pp. 319-325.

7 A. Ross, *Virgil and the Augustans*, in *Virgil and his influence. Bimillennial Studies*, edited by Ch. Martindale, Bristol Classical Press 1984, pp. 141-167; Frost, *John Dryden,* cit., pp. 163-176; C. Burrow, *Virgil in English Translation*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, Cambridge 1997, pp. 21-37; H. Power, *The Aeneid in the Age of Milton*, in *A Companion to Virgil's Aeneid and its Tradition*, edited by J. Farrell, M.C.J. Putnam, Wiley-Blackwell 2010, pp. 186-202.

8 «Virgil was in his mind and often at the tip of his pen from his earliest days of authorship to the last years of his extended and vigorous life»: Frost, *John Dryden,* cit., p. 169.

9 *The Letters of John Dryden with Letters Addressed to Him*, edited by E. Ward, Durham, North Carolina 1942, p. 64.

10 Frost, *John Dryden,* cit., pp. 69-71.

11 The work can be consulted on the database *EEBO - Early English Books Online*, available in libraries of the British national system. A copy from 1663, identical to the original, is kept at the Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

12 Complete list of the plates in: R. Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982, pp. 39-51.

13 E. Hodnett, *Francis Cleyn and John Ogilby*, in *Francis Barlow. First Master of English Book Illustration*, London 1978, pp. 73-88; *The Print in Stuart Britain 1603-1689*, exhibition catalogue, (London, 1998), edited by A. Griffiths, London 1998, pp. 184-187.

14 *A Catalogue of the Engravers who have been born, or resided in England; digested by Mr. Horace Walpole from Mss. of Mr. George Vertue; to which is added an Account of the Life and Works of the latter* [...], Strawberry-Hill 1763, p. 2. The acknowledgement of Hollar's primacy in engraving is early: *A description of the Works of the Ingenious Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar* [...] *by George Vertue* [...], London 1759.

15 F. Beckett, *The Painter Frantz Clein in Denmark*, Copenhagen 1936, pp. 1-16.

16 J. Scott, *The pleasures of antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, New Haven-London 2003, pp. 1-30; *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, edited by E. Chaney, New Haven-London 2003, pp. 1-124.

17 A round-up of Cleyn's works in: *http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/search/painted_by/franz-cleyn artists*.

18 *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings, vol. IV. The Earlier British Drawings. British Artists and Foreigners Working in Britain Born before c. 1775*, compiled by D. Blayney Brown, Oxford 1982, nn. 105-106.

19 *The Print in Stuart Britain,* cit., pp. 87-95.

20 R. Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982, p. II; R.T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*, New Haven-London 1994, p. 110.

21 *The Letters of John Dryden,* cit., letter 47, pp. 92-94. See also: A. Hoffman, *Dryden's Virgil: Some Special Aspects of the First Folio Edition*, in "Syracuse University Library Associates Courier", XIX, 2, 1984, pp. 68-72.

22 The assimilation to heroes of the past is a regular feature of

the iconography of William: *The Age of William III and Mary II*, cit., pp. 8-9.

23 Frost, *John Dryden,* cit., p. 3. But also: *The Works of John Dryden. Poems. The Works of Virgil in English* 1987, VI, pp. 920-921.

24 G. Wildenstein, *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris 1957, pp. 306-307.

25 Cf. *Poussin et la construction de l'antique*, actes du colloque (Roma, 2009), edited by M. Bayard, Paris 2011.

26 A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la* Rule of Taste *e la società mercantile*, in *Hogarth Reynolds Turner. Pittura inglese verso la modernità,* exhibition catalogue (Roma, 2014), edited by C. Brook, V. Curzi, Ginevra-Milano 2014, pp. 17-23.

27 *William Kent. Designing Georgian Britain* 2014, exhibition catalogue (London, 2014), edited by S. Weber, Yale University Press, New Haven & London 2014; *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, exhibition catalogue (Cortona, 2014), edited by P. Bruschetti *et al.*, Ginevra-Milano 2014.

28 A.W. Moore, *Diventare "un Perfetto Virtuoso e un Grande Amante di Quadri": Thomas Coke e il suo Grand Tour*, *1712-1718*, in *Seduzione Etrusca*, cit., p. 74.

29 Ivi, pp. 130-132.

30 Ivi, pp. 133-134.

31 *Claude. The Poetic Landscape*, exhibition catalogue (London 1994), edited by H. Wine, London 1994.

32 G. Fusco, *I luoghi e il sogno di Roma nei dipinti di paesaggio di Holkham Hall*, in *Seduzione Etrusca*, cit., pp. 231-253.

33 J.M. Robinson, *Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens*, Pitkin 1998.

34 V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo patre": dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, exhibition catalogue (Mantova, 2011-2012), edited by V. Farinella, Ginevra-Milano 2011, p. 70, with related bibliography.

35 S. Brindle, *Kent and Italy*, in *William Kent. Designing Georgian Britain* 2014, exhibition catalogue (London, 2014), edited by S. Weber, Yale University Press, New Haven & London 2014, p. 89.

36 The British Library holds various copies. The finest examplar is the 1702 reprint, with the title *The Satires of Decimus Junius Juvenalis.*

37 The first edition of the *Satires* of Juvenal dates to 1692. Dryden translates 6 of the 16 poems; the rest are the work of collaborators. The *Discourse* appeared in the second edition, in 1693.

38 Lynch, *Jacob Tonson*, cit. pp. 116-119.

39 T. Clayton, *ad vocem*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, with bibliography updated to 1997.

40 Barlow did plates 8 and 11; Streater, plates 9, 10, 12, 13, 15, in addition to the title page; Danckerts, plates 1, 2, 3, 4, 5, 6 and 7.

41 See the *Hollar Digital Collection* of the University of Toronto; and also Pennington, *A descriptive catalogue*, cit.

42 Cf. *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, edited by L. Trezzani, Milano 2004, pp. 199-231; F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006.

43 A. Geraghty, *The Sheldonian Theatre. Architecture and Learning in Seventeenth-Century Oxford*, New Haven 2013. On Streater: A. Thackray, ad vocem, in *Oxford Dictionary of National Biography*, with bibliography updated to 1997.

44 See: *https://rkd.nl*.

45 *Ovid's Metamorphoses in Fifteen Books. Translated by the most Eminent Hands. Adorn'd with Sculptures*, London 1717. The copy in the London National Art Library was consulted. The digital version is available on database the *ECCO - Eighteenth Century Collections Online*, available in libraries of the British national system. On Garth see at least the entry in the *Oxford Dictionary of National Biography* by R. L. Martensen, with bibliography updated to 2004.

46 Du Guernier, plates 1, 4 and 8; Kirkall, plates 5, 7, 9, 10, 13 and 15; Smith, plates 11 and 12; Pool, plate 14 bis; Van der Gucht, plates 2 and 14. Plates 3 and 6 are unsigned.

47 N. Rondot, *Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoire à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon 1897; D. Stone, *La Metamorphose d'Ovide Figurée de Bernard Salomon: quelques sources*, in "Nouvelle de l'Estampe", 15, 1994, pp. 10-12.

48 *Ovids Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figure by G.S.*, London and Oxford 1632.

49 J. Addison, *The Spectator*, n. 367, Thursday, 1 May 1712. This study was conducted on a copy of the volume in the possession of the Biblioteca Angelica Library, Rome.

50 On Samuel Clarke see at least the entry in the *Oxford Dictionary of National Biography* by J. Gascoigne, with bibliography updated to 1981.

51 Papali, *Jacob Tonson*, cit.; Geduld, *Prince of Publishers*, cit.; Lynch, *Jacob Tonson*, cit.

52 Shared lead in the film *The favourite* of Yorgos Lanthimos (2018).

53 In 1690 the pamphlet *The Dear Bargain* suggested his duplicity. It was the first of a long series of attacks in print.

54 A. Williams, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford University Press 2005, pp. 135-147.

55 *Several Orations of Demosthenes*, London 1702, cited in Williams, *Poetry and the Creation*, cit., pp. 224-225.

56 Titles tracked down on the database *ECCO – Eighteenth Century Collections Online* mentioned (note 45).

57 *The Campaign, A Poem, to His Grace the Duke of Marlborough. By Mr. Addison*, London 1705, p. 14.

58 The essay by Jonathan Swift, *The Conduct of the Allie*s, attributed the entire War of Spanish Succession to a Whig plot against the British Treasury. More than 11,000 copies of the work circulated, undermining Marlborough's credibility. See J.B. Hattendorf, *Churchill, John*, in the *Oxford Dictionary of National Biography*, with bibliography updated to 2004.

59 *Rufino: or, The Favourite. A Poem, translated from Claudian*, no location., 1710; *Rufinus: Or an Historical Essay on the Favourite Ministry under Theodosius the Great and His Son Arcadius, to which is added a Version of part of Claudian's Rufinus* [...], London 1712.

60 *The fate of M. Manlius Capitolinus: translated from approved historians. A satire in prose against Marlborough*, London 1712.

61 Plates signed: 58, 59, 69, 70, 72, 74 and 76.

62 Plate signed: 66.

63 Cornelis Huyberts, plates signed15, 21, 36, 42, 45, 48, 49, 77; Andries van Buysen, plates signed 29, 37, 40, 41, 64; Jacob

de Later, plates signed 28, 44; Jan de Leeuw, plate signed 32. Information and bibliography to be found on the website given: *https://rkd.nl*.

64 See the etchings at the end of book IV of *De Bello Gallico*, of book II of *De Bello Civili* and of *De Bello Africano*.

65 Cf. *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, edited by G. Beltramini, Venezia 2009. See also: Ch.A. Isermeyer, *I Commentari di G. Cesare nell'edizione palladiana del 1575 e i suoi precedenti*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 21, 1979, pp. 253-271.

66 On the flowering of studies of the Ancient Britons in the seventeenth and eighteenth centuries see: R. Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London-New York 2004, pp. 119-153.

67 C.G. Caesar, *De Bello Gallico*, book V, XIV; ed. cons. *La guerra gallica con le figure in rame di Andrea Palladio*, Milano 1974, p. 175. The figure of a painted warrior is on pl. 28.

68 The figure replicated with some variants in pl. 30.

69 For the scene of sacrifice: Caesar, *De Bello,* cit., liber VI, XII; ed. cons. *La guerra gallica*, cit., p. 227. For the description of the animals: Caesar, *De Bello,* cit., liber VI, XXV-XXVIII; ed. cons., pp. 233-234.

70 J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haye 1948, pp. 178-181; *Cornelis Cort*, exhibition catalogue (Rotterdam, , 1994), edited by M. Sellink, Rotterdam 1994, pp. 189-191; *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort*, III, edited by M. Sellink, Rotterdam 2000, pp. 92-94. On Cort's activity in Roma: G.J. van der Sman, *Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600*, in "Print Quarterly", XXII, 3, 2005, pp. 251-264.

71 The drawing is a preparatory one for a tapestry commissioned by François I for the palace of Fontainebleau, part of a cycle with the *Stories of Scipio Africanus*: R. Bacou, B. Jestaz, Jules Romain. *L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins,* Paris 1978; S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit; opere grafiche autografe, di collaborazione e di bottega*, Roma 1993, pp. 204-207.

72 Cf. C. Cerati, *Nel segno di Andrea Mantegna. Arte e cultura a Mantova in età rinascimentale*, in "Civiltà Mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 126-143.

73 G. Agosti, *Su Mantegna, 7 (nell'Europa del Seicento)*, in "Prospettiva", 115-116, 2004- 2005, pp. 135-158; C. Höper, *Andrea Mantegna und die druckgraphik*, Stuttgart, 2008; S. Boorsch, *Mantegna and Engraving, what we know, what we don't know and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, conference papers (Padova, Verona, Mantova, 8-10 novembre 2006), edited by R. Signorini, I, Firenze 2010, pp. 415-437.

74 L. Whitaker, *L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, exhibition catalogue (Mantova 2002), edited by R. Morselli, Ginevra 2002, pp. 233-249.

75 Agosti, *Su Mantegna*, cit.

76 A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979, pp. 111-112.

77 M.I. Webb, *Michael Rysbrack Sculptor*, London 1954; J. Bapasola, *The Finest View in England. The landscape and gardens at Blenheim Palace*, 2009.

British artists and the periodical press in Rome in the first half of the 19th century

Ilaria Miarelli Mariani

In the cosmopolitan Rome of the end of the eighteenth and early decades of the nineteenth century, still capable of attracting foreign artists for the high quality of training assured by a long and consolidated technical and stylistic tradition, there were many British artists active in the city. Nevertheless, disadvantaged not least by the lack of a venue for institutional encounter[1], few of them manage to reach leading positions in the official art world, and consequently find an outlet through the periodical press, illustrated and otherwise. This represented one of the new channels for the dissemination and promotion of artistic production that was enjoying a particularly prolific period in those years in the city[2]. In John Ingamells's invaluable *Dictionary*, of more than 6,000 British and Irish travellers in Italy in the eighteenth century, at least 330 artists are named[3]. Their flow seems to have resumed quite copiously from 1815, after the Napoleonic break, and then inexorably decreased after the mid-century[4]. The better placed were the sculptors[5], attracted by the workshops of Canova and Thorvaldsen, and are among the few to be remembered with a certain diligence in the periodical press. The "British Canova", the Welshman John Gibson (1790-1866), came to Rome on October 20, 1817[6] with impressive letters of introduction from Sir George D'Aguilar of Liverpool, Lord Brougham of London and the well-known artists Henry Fuseli and John Flaxman[7]. Welcomed by Canova, he soon opened his own studio in via della Fontanella, an essential destination for illustrious British travellers. Gibson appears with the reproduction of one of his works in all

the volumes of the "L'Ape italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori" (1835-1840), a major magazine in the spectrum of periodical publications of the first half of the nineteenth century[8], especially in the field of reproductive engravings[9]. Rather than a real specialist periodical, containing articles, debates and book reviews which constituted the seventeenth-century origin of the literary and later art magazine[10], "L'Ape" was rather a catalogue of works, carefully chosen and reproduced, with commentary by representatives of the Roman academic and scholarly world. The plates, rigorously executed from drawings made from direct observation of the original works, in tune with the contemporary developments in art history, were therefore the chief allure of the publication. "L'Ape" stands out for the accuracy of the large and splendid prints, which, according to Evelina Borea, mark the culmination of the use of outline engraving in Italy. The review's subtitle referred to the "Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti", founded in 1829[11], thus to the ambit of the new art market and to the Rome exhibitions of contemporary art. This was an environment less bound up with public commissions, but still under the direct influence of the Accademia di San Luca, which in 1834 had found new premises in the Dogana in Piazza del Popolo built under the direction of Valadier. Among the signatories of the Society's 1830 statute, the English colony was represented by the Marquis of Northampton, the Earl of Shrewsbury, Lord Lovaine, and the artists John Gibson, Joseph Severn, portraitist and close friend of John Keats[12], the Scot Andrew Geddes, also a portraitist and engraver, and by the Welshman Penry Williams[13], who specialized in views of Rome in watercolour and whose studio, in Vicolo de'Greci at first and later in Piazza Mignanelli, became one of the favourite destinations of British travellers. Less connected with the academic milieu, the British painters do not seem to have found an outlet in the periodicals, which persistently celebrated the primacy of sculpture. Some time before appearing in the plates of "L'Ape", and thus gaining definitive consecration in the "official" artistic world, Gibson's *Psyche borne by the Zephyrs* of 1822 was promptly reviewed in the same year in the "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", where the artist is already numbered among the outstanding sculptors in the city: «that he was very skilful in the art of sculpture he had shown [...] from what has been said so far it follows that Gibson can already be numbered among those who deserve the name of gifted sculptor, something to make very proud his country, which is now vying with other civilized nations in sending its artists to perfect themselves in Rome, the eternal shrine of fine art»[14]. The enduring success of the *Psyche*, made for the well-known British patron Sir George Beaumont[15] and exhibited with great success at the Royal Academy in 1827[16], is evinced by its reproduction in the pages of "L'Ape" in 1836[17]. The work, now lost, is known from a marble replica of 1839 held by the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini[18] commissioned from Gibson by Don Alessandro Torlonia for his palace in Piazza Venezia, now demolished[19]. It seems that Canova himself, creator of the famous group *Amore e Psiche*, participated in the genesis of the piece, advising the Welsh sculptor to raise the left foot of one of the two zephyrs off the ground, to give greater lightness to the composition[20]. The commentary on the plate of the sculpture, which by 1836 had been in England for some time, was signed by Salvatore Betti[21], a correspondent of the "Giornale Arcadico" and an authoritative voice for the classicist and anti-romantic faction[22]. Betti focuses, in fact, only on erudite details such as Psyche's lack of butterfly wings and the presence instead of zephyrs, a detail not mentioned by the sources, nor present in ancient sculptures. This "mistake", according to Betti, is due to the misinformation contained in the *Dizionario istorico-mitologico* by Giovanni Pozzoli[23] and, visually, to the «modern picture painted by the French Prudhon» alluding to the very famous painting by Prud'hon now in the Louvre. Betti's review reappeared in the pages of the weekly "La Pallade. Giornale di Belle Arti"[24]. The unpublished preparatory drawing for "L'Ape" was signed by the Roman painter Paolo Guglielmi (fig. 1), known for his drawing of works by Canova and as one of the creators of the lost murals of Palazzo Torlonia in Piazza Venezia, who, in the same years as the review's publication, was very active at the Calcografia Camerale[25]. Guglielmi mainly drew contemporary works for the periodical, such as the fine sheet of Camuccini's *Miracolo di San Francesco di Paola*[26] and all Gibson's sculptures. Despite the diversity of the techniques used in the works reproduced, the draughtsman adopted as far as possible a simplification of the contour line, limiting the use of chiaroscuro. The high quality and "fidelity" of the drawings to be engraved for the plates of the "L'Ape" had been proclaimed as one of the main features of the publication in a "manifesto" which stated that «the review included the best works of the artists, Italian and foreign who still lived in Italy, or who produced their works on this soil; that it was established, as proof of the accuracy of the plates, not to accept drawings that were not supervised and approved by the creators themselves, and that engravings are not published without the approval of the artist, who must sign a copy»[27]. In fact, on the preparatory drawing for the *Psyche*, in addition to the draughtsman signature, one can read in the sculptor's hand: «Approvo – Giovanni Gibson». In addition, Paolo Guglielmi masterfully drew for the "L'Ape" – in a sheet also countersigned by Gibson with the inscription "Approvo assai" – the marble *Cupido con una farfalla*[28] (fig. 2 engraving). The work, among the best known of those made in Rome by Gibson, and the model for which is

shown in the fine portrait of the sculptor by Penry Williams of 1845[29], is commented on by Ferdinando Ranalli[30], one of the most famous writers for the Rome periodical, who during his stay in the city between 1836 and 1838, reviewed works by Domenichino, Sodoma, Raphael, Gibson, the Spanish Sabino de Medina and Nicola Sessa[31]. These are the first writings on art from Ranalli, until then engaged mainly in literary criticism, encomia of philosophers or politicians, and Latin translation[32]. A convinced supporter of the use of the engraving, which he considered an equal of literary translation[33], Ranalli made his own a series of reflections on reproduction of art that he had developed in dialogue with his mentor, Pietro Giordani. In this case his commentary deals mainly with the figure and meaning of Love. Accordingly, Gibson introduces us, in the wake of Plato, to «Pure and desirable Love [...] thus much gratitude, it seems to me, is due to the genius of the sculptor Gibson, who fathered this most charming boy. Who at first sight makes known he is a Love, but in a pose different from those that sculpture has figured 'till now. Whereby the English artist chose to be deserving of his art by embodying this new and winsome invention in marble, which (even if my interpretation of his intention be mistaken) might teach us to love well, without fearing the contrary, unlike the others who preceded him for many centuries in the divine domain of the arts; those who made of Love a child fair and graceful, but most formidable, portraying him in such a manner that from the laughing and attractive features a certain mischievous will to tyrannise over hearts showed through: thus we see him come from the hands of the supreme craftsmen almost always with strung bow, and, visor down, in the act of shooting the arrow: that is, he appears to us as a great artificer of flattery and deception [...]. After which, in that face composed in guileless modesty, in those eyes looking with affectionate concern at the symbolic winged creature that flutters softly at his breast, in short, the posture and movement of the tender little body, which upright, if not for a slight bend in the knees to the right, peering to see, I feel that tempered pleasure, which makes Love the dearest of the Gods, and I thank Gibson, who shows me him as every virtuous soul would desire him, not seducer and tyrant of hearts, but candid, naive, inspirer of noble and honest affections»[34]. The work, also known today as *Cupid Tormenting the Soul*, was exhibited in 1862 in a special pavilion designed by Owen Wilson for the International Exhibition in London. The sculptor was still at the peak of his career, but the reception of his works was no longer unanimously positive in the British world, then seeking a specific national style that marked the waning of the taste for the "ideal" and the classic, now seen as too "continental", incarnated by the work of Canova, Thorvaldsen and Gibson himself[35]. But it is not just the sculptor's mythological subjects that are documented in "L'Ape". The first issue of 1835 included a reproduction of the funerary monument, made in Rome and then sent to England (fig. 3), of the politician William Huskisson, run over by Robert Stephenson's pioneering *Rocket*. The commentary was signed by Giuseppe Melchiorri, who mentions the subscription made by the inhabitants of Liverpool for the construction of the portrait monument. Melchiorri underlines Gibson's antiquarian decision to portray Huskisson as public orator, holding a book and wearing the pallium «that hangs from his left shoulder, and is wrapped round his right arm. Such use is seen practised in classical antiquity by Greek and Roman statuaries, when they had to represent in marble various of the most famous orators of those ages»[36]. Here too the preparatory drawing, not preserved, was done by Paolo Guglielmi, who also made the engraving. A print of the monument to "Guglielmo Huskisson" also appeared in the publication *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa*[37]. Gibson's interest in fifteenth-century Italian art and the "*primitive*" is instead emphasized, again by Melchiorri, in the fourth volume of "L'Ape" (1838), in the commentary on the reproduction of the fine bas-relief depicting the *Protezione angelica*, made for the funeral monument of Sir Blundell Hollenschead in the church of Our Lady and Saint Nicholas in Liverpool, heavily bombed in 1940, of which only the bell tower remains. The plate, designed by Paolo Guglielmi and engraved by Giovanni Wenzel (fig. 4)[38], perfectly embodies Gibson's adoption of a manner «configured on the style of those of the fifteenth century [...]. We will note only that in this new genre, which he has taken to dealing with here, Gibson is no point below himself»[39]. The *Protezione angelica* was highly thought of in Rome, so much so that it was also praised in the pages of the weekly "La Pallade. Giornale di Belle Arti" in 1839, where the bas-relief's inspiration by early Renaissance art is highlighted again[40]. Finally, in the fifth and last volume of "L'Ape", a work with a mythological subject again appears, *The Wounded Amazon*[41], drawn by Paolo Guglielmi and engraved by Giovanni Wenzel (fig. 5), again with commentary by Melchiorri. Melchiorri dwells mainly on the subject matter: «it was of supreme delight to ancient and modern artists to sometimes undertake to represent the ventures of these heroines, because where art can only find softness and voluptuousness to be expressed, it seems that it may find pleasure in blending virile robustness with the delicate forms of a sex born only to please by her ways. From this it emerges that art can sometimes achieve athleticism in its representations, that is also sometimes found in the female sex, especially in those women who live in the countryside inured to field work, such natural bent could in no other way be ennoble than by extracting it, carrying it with the imagination to the he-

roic and supernatural. We are pleased to give proof of this with a statue of one of these heroines recently sculpted by Mr. John Gibson of Liverpool, Academician of merit of San Luca, whose works often boast these traits. It represents a wounded Amazon, in the act of observing the rent that the enemy shaft had produced, piercing her left thigh [...] Gibson's skill is too well-known to need further prise. We will only say how the talented artist forgot nothing of what is owed to art, and even to the accessories, composed, and shaped according to the required historical suitability»[42]. The "Tiberino" of October 1836 printed instead a commentary by Filippo Mercuri[43] on the *Venus Verticordia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, exhibited at the Royal Academy in 1938), made for Joseph Neeld. A work replicated several times down to the famous *Tinted Venus*, the sculpture was a great success, so much so, writes Mercuri, that «everyone went to visit the beautiful statue, as one day happened to Praxiteles, who having made a Venus for the people Knidos, all naked, of very white marble, it was the cause of many sailing to Cyprus taken by the sole desire of seeing and marvelling at it"[44]. The *Narcissus* is described instead in the Verona periodical "Poligrafo»": «He shall not fear the taint of flatterer and exaggerator, nor will he fear that friendship has blurred the truth who claims Mr. Gibson to be the greatest of the English who cultivate the art of sculpture»[45]. No other British artist finds a place in the plates of "L'Ape", except for another sculptor, the Irish and very Catholic John Hogan (1800-1858), who arrived in Rome in 1824 where he purchased a part of what had once been Canova's studio in vicolo di San Giacomo. The "Ape" of 1831 published his *Pietà*, a work that consecrates him as one the major artists active in Rome. It was commissioned by Father Flanagan for the new Catholic church of Saint Nicholas of Myra on Francis Street in Dublin[46]. The *Pietà* is commented on by Melchiorri, who underlines a derivation from Michelangelo and the sculptor's choice of a pyramidal shape for the group[47]. The drawing for the plate, still extant, was done by Paolo Guglielmi (fig.6) and engraved by Francesco Garzoli[48]. In 1839 another famous work by Hogan was reviewed in the pages of the "Pallade"[49] by Giuseppe D'Este, the monument to James Warren Doyle, Bishop of Kildare and Leighlin. Hogan won the competition for sculpture of the tomb in 1837 and completed it in Rome in 1839[50]. D'Este describes the monument in great detail, providing important information on the chosen subject. He also advocates the introduction of colour, in this case the gilding of some details (the cordon, the cross and the letters of the figure of Ireland), recalling the use of polychrome in ancient statues, defended in the following decades also by Quatremère de Quincy. A use of colour that Gibson also had introduced in those same years. As for the British painters, however, little trace remains in the periodical press of their stay in Rome, among the few, the painter and future director of the National Gallery in London Sir Charles Eastlake, whose wife, Lady Eastlake, by the way, was Gibson's first biographer[51]. The "Memorie romane di antichità e belle arti" of 1826 included a review by Luigi Cardinali of the important painting by the «egregio artista inglese Carlo Aeslake», *The Spartan Isada at the siege of Thebes* (Chatsword House), exhibited the following year at the Royal Academy[52]. Cardinali praises the imitation of the «colouring of the Venetian school», in particular that of Paolo Veronese, united with Reynolds' mould, even «a little tempered by greater poise»[53], thus taking a stance on the enduring validity of Italian training, as against the creation of a "British" style that had been debated in England for some decades by then. As for the other painters, their names appear sporadically, sometimes in the reviews of the periodical exhibitions of the "Società degli Amatori e Cultori", as, for example, in the "Pallade" in which a painting of landscape is no better identified than "Dessoulares Inglese", or Thomas Dessoulavy, documented in Rome as early as 1819, where he remained until his death in 1869[54], while the "Tiberino" mentions a portrait of Giovanni Furse, again exhibited in 1839[55].

Notes

1 The *British Academy of Arts in Rome* was founded in 1823, see the essay by Pier Paolo Racioppi in this volume, with previous bibliography.

2 On the difficulties British artists had in affirming themselves on the Rome scene, M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento, in Roma e gli artisti stranieri. Integrazioni, reti e identità (XVI-XIX s.)*, edited by A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018, pp. 71-84.

3 T. Casola, T. Montefusco, *Riflessioni in margine alla schedatura di 1500 lettere di artisti anglosassoni e tedeschi attivi a Roma tra il 1750 e il 1825, finalizzata al censimento delle corrispondenze d'artista da e per Roma nell'ambito del progetto di ricerca* Lettres d'artiste, in "Ricerche di storia dell'arte",125, 2018, p. 50.

4 I.S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome* in "The Journal of the Royal Society of Arts", 102, 1953, p. 45. S. Brown, *Joseph Severn. A life, the rewards of friendship*, Oxford 2009, p. 79; The number then diminishes notably after the '60s, when Paris and France become the preferred destination for European painters. K.M. Wells, *The return of the British painters to Rome after 1815*, PhD Thesis, University of Leicester 1974; K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome*, 1823-1936, Leeds 1978.

5 The painters in Rome in the 1820s was not a thick cluster: only the names of Joseph Severn and Charles Eastlake stand out, but in the following years there were William Etty, Thomas Uwins and Penry Williams, as well as visits by Collins, Wilkie and Turner, S. Brown, *Joseph Severn*, cit., p. 136.

6 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, in *John Gibson. A British sculptor in Rome*, exhibition catalogue (London, 2016), edited by A. Frasca-Rath, A. Wickham, London 2016, p. 8.

7 *Ibidem.*

8 On the periodical press in Rome between the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries, L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusone a Venezia e Napoli*, Papers of the Convegno Internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), edited by E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100; S. Rolfi Ožvald, *"Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma fra Settecento e Ottocento,* Roma 2012.

9 B. Molajoli Molinari, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Roma 1963, vol. I, pp. 48-49. On the readership of the Rome periodical press at the time of the publication of the "L'Ape italiana delle Belle Arti", M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle arti*, exhibition catalogue (Roma, 2003) on a concept of S. Susinno, edited by L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003, pp. 58-59; on the "L'Ape italiana delle Belle Arti", I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840)*, with previous bibliography, in "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017, pp. 279-306.

10 G. Perini, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti"*, in "Annali di critica d'arte", 2, 2006, p. 404.

11 The link with the "Società" is suggested by Giuseppe Izzi, G. Izzi, *Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia*, in *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, papers from a conference held at the Accademia di Danimarca (Rome, 5-7 june 2003), edited by L. Enderlein, N. Zchomelidse, in "Analecta Romana Instituti Danici", Supplementum XXXVII, 2006, p. 53; On the "Società degli amatori e cultori", G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883,* PhD thesis, Università di Roma 3 2007, for the relationship with "L'Ape italiana delle Belle Arti", p. 50; Eadem, *La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830-1855)*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, edited by G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 144-159.

12 Brown, *Joseph Severn*, cit.; Eadem, *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of Anglo-italian Studies", 10, 2009, pp. 63-72.

13 P.A. De Rosa, *Un pittore gallese a Roma. Penry Williams*, in "Lazio ieri e oggi", XXXI, 1, 1995, pp. 6-9. Williams arrived in Rome in 1826, in 1829 he was among the advisors of the Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti and in 1830 of the executive committee of the British Academy of Rome in Via Margutta, founded in 1821 and presided over by Gibson.

14 "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", vol. XV, luglio-agosto-settembre 1822, pp. 388-390.

15 On Beaumont as collector, F. Owen, D.B. Brown, *Collector of genius. A Life of sir George Beaumont*, New Haven 1988.

16 J. Kenworthy-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham*, in "Sculpture Journal", 15, 2, 2006, pp. 173-198.

17 S. Betti, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", 1836, vol. II, tav. XV, *Psiche trasportata dai Zefiri di Giovanni Gibson*.

18 S. Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, Bassano del Grappa 2004, p. 259; T. Carratù, *Psiche trasportata degli Zefiri*, entry in *La favola di Amore e Psiche. Il mito dell'arte dall'antichità a Canova*, exhibition catalogue (Roma, 2012), edited by M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 280-283.

19 A third version was made in 1842 for the Tsar of Russia Nicholas I and is now held by the Hermitage. The Rome exemplar was displayed in Palazzo Torlonia di Piazza Venezia in the Gothic hall on the ground floor.

20 Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, cit., p. 259.

21 On Betti's writings for the "Ape italiana delle Belle Arti", M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de "L'Ape Italiana": la scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in "Fronensis", I, 2005, pp., pp. 139-141, with previous bibliography.

22 S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, edited by E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430, reprinted in *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo, 2009.

23 G. Pozzoli, F. Romani, A. Peracchi, *Dizionario istorico-mitologico di tutti i popoli del mondo*, Livorno 1829.

24 S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri, gruppo di Giovanni Gibson*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", 1, 22, sabato 13 luglio 1839, pp. 173-176.

25 F. Franco, *Paolo Guglielmi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 60, Roma 2006, pp. 728-730.

26 Biblioteca Apostolica Vaticana (henceforth BAV), Vat. lat. 14109, fol. 83r.

27 I.F. in "Biblioteca italiana. O sia giornale di letteratura, scienze ed arti", 74, 1835, p. 413. I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l' "Ape*, cit.

28 BAV, Vat. lat. 14109, f. 93r, printed in I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni per l' "Ape italiana*, cit., p. 295, fig. 4; A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae,* cit., p. 16, fig. 9, held by the Walker Art Gallery, Liverpool; Tamara Hufschmidt identifies it with that in the Devonshire Collection at Chatsworth, T. Hufschmidt, *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il "revival" della policromia della Tinted Venus*, in *"Sognando il marmo". Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa),* edited by S. Berresford, Pisa 2010, pp. 69-76, p. 73.

29 See the entry in this catalogue, A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, Tate Papers, *https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome*.

30 Cardelli, *Ferdinando Ranalli*, cit.

31 Ivi, p. 125.

32 *Ibidem.*

33 Ivi, p. 123.

34 F. Ranalli, *Amore. Di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. III, 1937, p. 28.

35 A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, cit., pp. 16-17.

36 G. Melchiorri, *Guglielmo Huskisson di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. I, 1835, tav. XXVI, pp. 41-42.

37 *Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa, disegnati e incisi sull'acciaio da Reveil con le notizie*

descrittive, critiche e storiche di Duchesne Primogenito. Prima traduzione italiana, vol. X, Firenze 1842.

38 G. Melchiorri, *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. IV, 1938, tav. IX, pp. 12-13.

39 *Ibidem.*

40 F.G.M., *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", Anno I, n. 37, sabato 26 ottobre 1839, pp. 290-291.

41 A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, Tate papers, *https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/29/john-gibson-workshop-rome*. A version of the work is held by the National Museum of Wales, Cardiff.

42 G. Melchiorri, *Amazzone ferita del Sig. Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. V, 1939, tav. VI, pp. 11-12.

43 F. Mercuri, in "Il Tiberino", IV, 41, 15 ottobre 1836, p. 162.

44 *Ibidem.*

45 "Poligrafo. Giornale di scienze, lettere ed arti", vol. VII, Verona 1831, p. 95.

46 J. Turpin, *John Hogan in Rome*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 6, 2016, pp. 73-74.

47 G. Melchiorri, *La Pietà di Giovanni Hogan di Dublino*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", vol. III, 1937, tav. III, pp. 3-4.

48 BAV, Vat. lat. 14109, fol.

49 "La Pallade. Giornale di Belle Arti", sabato 5 ottobre 1839, p. 265.

50 Turpin, *John Hogan in Rome,* cit., pp. 74-75.

51 Hufschmidt, *John Gibson tra Londra,* cit., pp. 70-71.

52 A. Puez, *An Apollo in Action: Sir Charles Eastlake's The Spartan Isadas at the Siege of Thebes at the Royal Academy Exhibition in 1827,* in "The Courtauld Institute of Art Newsletter", 11, 2001, p. 2.

53 L. Cardinali, *Lo spartano Isada che respinge i tebani dalla rocca di Lacedemone*, in "Memorie romane di antichità e belle arti", vol. III, 1826, pp. 378-387. I thank Pierpaolo Racioppi for the indication.

54 "La Pallade. Giornale di Belle Arti", 1, 6, 23 marzo 1839, p. 43. A painting showing a *Veduta della Campagna di Roma con Monte Cavi* by Dessoulavy had already been shown in the 1834 exhibition, Montani, *La società degli Amatori,* cit., p. 381.

55 "Il Tiberino", 21, 23 marzo 1839, p. 84. Furse and I. Atkins are also recorded in the exhibition of the Accademia di Belle Arti di Firenze of 1823, *Sull'esposizione dei così detti piccoli premi fatta nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze nel mese di settembre 1823,* "Antologia", 12, 1823, p. 18.

Bibliografia generale

1632

Ovids Metamorphosis 1632
Ovids Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figure by G.S., London-Oxford 1632

1705

The Campaign 1705
The Campaign, A Poem, to His Grace the Duke of Marlborough. By Mr. Addison, London 1705

1710

Rufino 1710
Rufino: Or, The Favourite. A Poem, translated from Claudian, s.l. 1710

1712

Rufinus 1712
Rufinus: Or an Historical Essay on the Favourite Ministry under Theodosius the Great and His Son Arcadius, to which is added a Version of part of Claudian's Rufinus [...], London 1712

The fate 1712
The fate of M. Manlius Capitolinus: translated from approved historians. A satire in prose against Marlborough, London 1712

1717

Ovid's Metamorphoses 1717
Ovid's Metamorphoses in Fifthteen Books. Translated by the most Eminent Hands. Adorn'd with Sculptures, London 1717

1718

Calmet 1718
D.A. Calmet, *Histoire Sainte de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des Juifs*, 5 voll., Paris 1718

1754

Delle Lodi delle Belle Arti 1754
Delle Lodi delle Belle Arti. Orazione, e Componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del Concorso celebrata dall'Insigne Accademia del Disegno di S. Luca, Roma 1754

1757

Piranesi 1757
G.B. Piranesi, *Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui agenti*, Roma 1757

1758

Delle Lodi delle Belle Arti 1758
Delle Lodi delle Belle Arti. Orazione, e Componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del Concorso celebrata dall'Insigne Accademia del Disegno di S. Luca, Roma 1758

Premiums by the Society 1758
Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, London 1758

1759

A description of the Works 1759
A description of the Works of the Ingenious Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar [...] *by George Vertue* [...], London 1759

Premiums by the Society 1759
Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, London 1759

1761

Dodsley, Dodsley 1761
J. Dodsley, R. Dodsley, *London and its environs described*, 6 voll., London 1761

1762

Walpole 1762
H. Walpole, *Anecdotes of painting in England*, 4 voll., London 1762-1771

1763

Algarotti 1763a
F. Algarotti, *All'Accademia Inglese istituita per promuovere le buone arti, le manifatture, e il commercio,* dedica al *Saggio sopra la Pittura,* Livorno 1763

Algarotti 1763b
F. Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, Livorno 1763

A Catalogue 1763
A Catalogue of the Engravers who have been born, or resided in England; digested by Mr. Horace Walpole from Mss. of Mr. George Vertue; to which is added an Account of the Life and Works of the latter [...], Strawberry-Hill 1763

1767

Premiums by the Society 1767
Premiums by the Society, established at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, London 1767

1768

Dossie 1768
R. Dossie, *Memoirs of Agriculture: and Other Oeconomical Arts*, 3 voll., London 1768-1782

1778

A register of the Premiums 1778
A register of the Premiums and Bounties given by the Society... from the original institution in 1754 to 1776 inclusive, London 1778

1779

Bianconi 1779
G.L. Bianconi, *Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi,* in "Antologia Romana", 34-36, 1779, pp. 265-284

1783

Delle Lodi delle Belle Arti 1783
Delle Lodi delle Belle Arti. Orazione e Componimenti poetici detti in Campidoglio in occasione della festa del Concorso celebrata dall'Insigne Accademia del Disegno di San Luca, Roma 1783

1787

Reynolds 1787
Delle arti del disegno. Discorsi del Cav. Giosuè Reynolds presidente della R. Accad. di Londra ec. Trasportati dall'inglese al Toscano idioma, Bassano 1787

Tassi 1787
F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1793

1796

Delle Lodi delle Belle Arti 1796
Delle Lodi delle Belle Arti. Orazione e Componimenti poetici detti in

Campidoglio in occasione della festa del Concorso celebrata dall'Insigne Accademia del Disegno di San Luca, Roma 1796

Grosley 1796
J.P. Grosley, *New Observations on Italy and Its Inhabitants,* transl. T. Nugent, London 1796, V. II

1808

Edwards 1808
E. Edwards, *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England*, London 1808

1809

Barry 1809
J. Barry, *The works of James Barry, Esq.*, 2 voll., London 1809

1810

de Rossi 1810
G.G. de Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice, scritta dal cav. Giovanni Gherardo De Rossi*, Firenze 1810

1820

The Advantages 1820
The Advantages and Disadvantages of Rome, as a School of Art, in "London Magazine", I, 1820, pp. 42-48

1823

Missirini 1823
M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova,* Roma 1823

1826

Cardinali 1826
L. Cardinali, *Lo spartano Isada che respinge i tebani dalla rocca di Lacedemone*, in "Memorie romane di Antichità e Belle Arti", III, 1826, pp. 378-387

1827

Milizia 1827
F. Milizia, *Lettere al Conte Francesco di Sangiovanni*, Parigi 1827

1828

Smith 1828
J.T. Smith, *Nollekens and his times*, 2 voll., London 1828

1830

The Annual biography 1830
The Annual biography and obituary for the year, vol. XIV, London 1830

1832

Cunningham 1832
A.Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, 5 voll., London 1832

1835

Melchiorri 1835
G. Melchiorri, *Guglielmo Huskisson di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", I, 1835, pp. 41-42, tav. XXVI

1836

Betti 1836
S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", II, 1836, pp. 23-25, tav. XV

1837

Melchiorri 1837
G. Melchiorri, *La Pietà di Giovanni Hogan di Dublino*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, pp. 3-4, tav. III

Ranalli 1837
F. Ranalli, *Amore. Di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", III, 1937, pp. 28-29, tav. XV

1838

Melchiorri 1838
G. Melchiorri, *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson*, in "L'Ape italiana delle Belle Arti", IV, 1938, pp. 12-13, tav. IX

1839

Betti 1839
S. Betti, *Psiche trasportata dai Zefiri, gruppo di Giovanni Gibson*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", I, 22, sabato 13 luglio 1839, pp. 173-176

F.G.M. 1839
F.G.M., *La protezione angelica. Bassorilievo di Giovanni Gibson di Liverpool*, in "La Pallade. Giornale di Belle Arti", I, 37, sabato 26 ottobre 1839, pp. 290-291

Melchiorri 1839
G. Melchiorri, *Amazzone ferita del Sig. Giovanni Gibson di Liverpool*, "L'Ape italiana delle Belle Arti", V, 1839, pp. 11-12, tav. VI

1842

Museo di pittura 1842
Museo di pittura e scultura, ossia raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle gallerie pubbliche e private d'Europa, disegnati e incisi sull'acciaio da Reveil con le notizie descrittive, critiche e storiche di Duchesne Primogenito. Prima traduzione italiana, X, Firenze 1842

1849

Bevan 1849
S. Bevan, *Sand and Canvas. A Narrative of Adventures in Egypt, with a Sojourn among the Artists in Rome*, London 1849

1851

Holland 1851
J. Holland, *Memorials of Sir Francis Chantrey, R.A. Sculptor in Hallamshire and Elsewhere*, Sheffield, J. Pearce, Jun., Times Office, High Street, 1851

1870

Eastlake 1870
E. Eastlake, *Life of John Gibson, R.A., sculptor*, London 1870

1887

De Fonblanque 1887
E.B. De Fonblanque, *Annals of the house of Percy, from the conquest to the opening of the nineteenth century*, 2 voll., London 1887

1889

Brydall 1889
R. Brydall, *Art in Scotland: its Origin and Progress*, Edinburgh-London 1889

1897

Rondot 1897
N. Rondot, *Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoire à Lyon au XVI^e siècle*, Lyon 1897

1907

Graves 1907
A. Graves, *The Society of artists of Great Britain, 1760-1791; the Free society of artists, 1761-1783: a complete dictionary of contributors and their work from the foundation of the societies to 1791*, London 1907

1900

De Sanctis 1900
G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900

1911

Matthews 1911
T. Matthews, *Biography of John Gibson*, London 1911

1912

Locquin 1912
J. Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912

1913

Wood 1913
H.T. Wood, *A History of the Royal Society of Arts*, London 1913

1927

The Portrait 1927
The Portrait of Sir John Soane R. A. (1753-1837), Set forth in Letters from his Friends (1775-1837), a cura di A.T. Bolton, London 1927

1928

Whitley 1928
W. T. Whitley, *Artists and their friends in England, 1700-1799,* 2 voll., London 1928

1933

Golzio 1933
V. Golzio, *Le terracotte della R. Accademia di S. Luca*, in "Atti e Memorie della R. Accademia di S. Luca. Annuario MCMXIV-MCMXXXI", X, vol. IV, Roma 1933, pp. 23-71

1936

Beckett 1936
F. Beckett, *The Painter Frantz Clein in Denmark*, Copenhagen 1936

1937

The Yale edition 1937
The Yale edition of Horace Walpole's correspondence, a cura di W.S. Lewis, 48 voll., New Haven-London 1937-1983

1942

The Letters 1942
The Letters of John Dryden with Letters Address to Him, a cura di E. Ward, Durham (NC) 1942

Tapp 1942
W. H. Tapp, *John Donaldson Enamellor. Miniaturist and Ceramic Artist,* in "Apollo", 1942, 35, pp. 39-42

1946

Jones 1946-1948
T. Jones, *Memoirs*, in "The Volume of the Walpole Society", 32, 1946-1948, pp. 1-143

1948

Bierens de Haan 1948
J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort Graveur Hollandais 1533-1578*, La Haye 1948

1951

Gotch 1951
C. Gotch, *The missing years of Robert Mylne*, in "The Architectural Review", CX, September 1951, pp. 179-182

1952

Winckelmann 1952
J.J. Winckelmann, *Briefe*, a cura di W. Rehm, 4 voll., Berlin 1952-1957

1953

Munro 1953
S. Munro, *The British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of the Royal Society of Arts", 102, 4914, 1953, pp. 42-56

1954

Hudson, Luckhurst 1954
D. Hudson e K. W. Luckhurst, *The Royal Society of Arts, 1754-1954*, London 1954

Webb 1954
M. I. Webb, *Michael Rysbrack Sculptor*, London 1954

1957

Middeldorf 1957
U. Middeldorf, *William Kent's Roman Price in 1713*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, p. 125

Skinner 1957
B. Skinner, *A note on four British artists in Rome*, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 237-238

Wildenstein 1957
G. Wildenstein, *Les Graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, Paris 1957

1959

Pietrangeli 1959
Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in "Strenna dei Romanisti", 1959, XX, pp. 123-128

Skinner 1959
B. Skinner, *Some Aspects of the work of Nathaniel Dance in Rome*, in "The Burlington Magazine", 1959, 101, pp. 346-349

1960

Pirrotta 1961
L. Pirrotta, *Thomas Harrison architetto inglese, accademico di San Luca per sovrano motu proprio'*, in "Strenna dei Romanisti", XXI, 1960, pp. 257-263

1961

Harris 1961
J. Harris, *Robert Mylne at the Academy of St Luke*, in "The Architectural Review", CXXX, 1961, pp. 841-842

Lewis 1961
L. Lewis, *Connoisseurs and secret agents in eighteenth century Rome*, London 1961

Weingartner 1961-1962
M. Weingartner, *Porträts aus der Mens-Schule*, in "Römische historische Mitteilungen", 5, 1961-1962, pp. 232-243

1962

Fleming 1962
J. Fleming, *Robert Adam and His Circle*, London, 1962

Pietrangeli 1962
C. Pietrangeli, *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in "Capitolium", XXXVII, 12, 1962, pp. 868-876

1963

Molajoli Molinari 1963
B. Molajoli Molinari, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Roma 1963

1964

Previtali 1964
G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964

1966

Clark 1966
A.M. Clark, *Manners and methods of Benefial*, in "Paragone. Arte", 17, 1966, pp. 21-33

Kitson 1966
M. Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, in "The Volume of the Walpole Society", XLI, 1966-8, pp. 46-111

1968

Papali 1968
G.F. Papali, *Jacob Tonson Publisher. His Life and Work (1656-1736)*, New Zealand 1968

1969

Geduld 1969
H.M. Geduld, *Prince of Publishers. A study of the work and career of Jacob Tonson*, London 1969

Pirrotta 1969
L. Pirrotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidolgio*, in "Strenna dei Romanisti", XXX, 1969, pp. 326-334

1970

Harris 1970
J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London 1970

Honour 1970
H. Honour, *James Byres' designs for rebuilding Henham Hall, Suffolk*, in "The Country Seat", 1970, pp. 164-169

Lipking 1970
L. Lipking, *The ordering of the arts in eighteenth-century England*, Princeton 1970

1971

Lynch 1971
K. M. Lynch, *Jacob Tonson Kit-Cat Publisher*, Knoxville 1971

1972

Artisti austriaci a Roma 1972
Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione, a cura di H. Schmidinger, Roma 1972

Röttgen 1972
S. Röttgen, *"Antonius De Maron faciebat Romae". Intorno all'opera di Anton von Maron a Roma*, in *Artisti austriaci a Roma* 1972, pp. 1-17

1973

Stillmann 1973
D Stillmann, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 32, 1, marzo 1973, pp. 43-66

1974

L'Accademia Nazionale di San Luca 1974
L'Accademia Nazionale di San Luca, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1974

Faldi 1974
I. Faldi, *La Galleria: dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca* 1974, pp. 79-170

Ford 1974
B. Ford, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors in Rome*, in "Apollo", 99, 1974, pp. 446-461

I disegni di architettura 1974
I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, a cura di P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1974

Salerno 1974
L. Salerno, *La collezione dei disegni: composizioni, paesaggi, figure*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca* 1974, pp. 323-367

Susinno 1974a
S. Susinno, *I ritratti degli accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca* 1974, pp. 201-270

Susinno 1974b
S. Susinno, *La Galleria: vedutismo e pittura di paesaggio* nel Sei *e* Settecento, in *L'Accademia Nazionale di San Luca* 1974, pp. 171-197

Teyssot 1974
G. Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Roma 1974

Wells 1974
K.M. Wells, *The return of the british painters to Rome after 1815*, Ph.D Thesis, University of Leicester 1974

1975

The age of Louis XV 1975
The age of Louis XV: French painting, 1710–1774, catalogo della mostra (Toledo-Ohio-Chicago-Ottawa, 1975-1976), a cura di P. Rosenberg, Toledo (Ohio) 1975

Irwin, Irwin 1975
D. Irwin, F. Irwin, *Scottish painters at home and abroad 1700-1900*, London 1975

1976

Wilton-Ely 1976
J. Wilton-Ely, *A Bust of Piranesi by Nollekens*, in "The Burlington Magazine", 118, 881, 1976, pp. 591-595

1977

Goodreau 1977
D. Goodreau, *Nathaniel Dance 173-1811*, London 1977

Pio 1977
N. Pio, *Le vite di pittori, scultori ed architetti [Codice ms Capponi 257]*, a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano 1977

Walch 1977
P. Walch, *An early neoclassical sketchbook by Angelica Kauffmann*, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 98-111

Rudolph 1977
S. Rudolph, *Felice Giani da accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'arte", 29/31, 1977, 30-31, pp. 175-186

1978

Bacou, Jestaz 1978
R. Bacou, B. Jestaz, *Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, Paris 1978

Hodnett 1978
E. Hodnett, *Francis Cleyn and John Ogilby*, in *Francis Barlow. First Master of English Book Illustration*, London 1978

Perry 1978
M. Perry, *"La pauvre miss Bathurst": memorials to a tragedy in Stendhal's Rome*, in "The Connoisseur", 197, 1978, pp. 292-297

Robertson 1978
D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978

Wells 1978
K.M. Wells, *The British Academy of Arts in Rome 1823-1936*, in "Italian Studies", 33, 1978, pp. 92-110

1979

Allan 1979
D.G.C. Allan, *William Shipley: founder of the Royal Society of Arts: a biography with documents*, London 1979

Incisa della Rocchetta 1979
G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979

Martindale 1979
A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979

1980

Hojer 1980
G. Hojer, *Cosmas Damian Asam und die Wurzeln seines Stiles in Rom. Der Concorso Clementino von 1713*, in "Weltkunst", 50, 1980, 2, pp. 114-118; 50, 1980, 3, pp. 214-218

Trottmann 1980
H. Trottmann, *Die Zeichnungen Cosmas Damian Asams fur den Concorso Clementino der Accademia di San Luca von 1713*, in "Pantheon", 38, 1980, pp. 158-164

1981

Andrews 1981
K. Andrews, *Scottish Artists in the Roman Circle of Winckelmann and Fuseli*, in *"Sind Briten hier?". Relations between British and Continental Art 1680-1880*, München 1981, pp. 83-95

Bentley Jr. 1981
G.E. Bentley Jr, *Flaxman in Italy: A Letter Reflecting the Anni Mirabiles*, 1792-93, in "The Art Bulletin", 63, 4, 1981, pp. 658-664

Before Photography 1981
Before Photography. Painting and Invention of Photography, catalogo della mostra (New York, 1981), a cura di P. Galassi, New York 1981

1982

Ashmolean Museum 1982
Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings, vol. IV. The Earlier British Drawings. British Artists and Foreigners Working in Britain Born before c. 1775, a cura di D. Blayney Brown, Oxford 1982

Disegni di Tommaso Minardi 1982
Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), catalogo della mostra, (Roma, 1982-1983) a cura di S. Susinno, M.A. Scarpati, Roma 1982

Ferris 1982
J.P. Ferris, *The return of Michael Wright*, in "The Burlington Magazine", 124, 948, March 1982, pp. 150-153

Pennington 1982
R. Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982

Pressly 1982
N. L. Pressly, *Guy Head and his Echo Flying from Narcissus: a British Artist in Rome in the 1790's*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 60, 1982, 3/4, pp. 69-79

Torpin 1982
J. Torpin, *John Hogan: Irish neoclassic. sculptor in Rome, 1800-1858, a biography and catalogue raissonné*, Blackrock 1982

1983

Denvir 1983
B. Denvir, *The eighteenth century. Art, design and society, 1689-1789*, London 1983

Lees, Milne 1983
J. Lees-Milne, *The Last Stuarts*, London 1983

Rudolph 1983
S. Rudolph, *La pittura del 700 a Roma*, Milano 1983

Stainton 1983
L. Stainton, *Hayward's list: British visitors to Rome, 1753-1775*, in "The Volume of the Walpole Society",49, 1983, pp. 3-36

1984

Assunto 1984
R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo 1984

Hoffman 1984
A. Hoffman, *Dryden's Virgil: Some Special Aspects of the First Folio Edition*, in "Syracuse University Library Associates Courier", XIX, 2, 1984, pp. 68-72

Nigris 1984
E. Nigris, *Robert Mylne all'Accademia di San Luca*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 22, 1984, pp. 23-36

Ross 1984
A. Ross, *Virgil and the Augustans*, in *Virgil and his influence. Bimillennial Studies*, a cura di Ch. Martindale, Bristol 1984, pp. 141-167
Wilson 1984
M. Wilson, *William Kent: Architect, Designer, Painter, Gardener, 1685-1748*, London-Boston-Melbourne-Henly 1984

1985

Clark, Bowron 1985
A.M. Clark, E.P. Bowron, *Pompeo Batoni: a complete catalogue of his*

works with an introductory text, Oxford 1985

1986

Barrell 1986
J. Barrell, *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt: "The body of the public"*, New Haven-London 1986

Cozens 1986
Alexander and John Robert Cozens: The Poetry of Landscape, catalogo della mostra (London-Toronto, 1986-1987), a cura di K. Sloan, New Haven 1986

Smith, Smith 1986
J. Smith, W. Smith, *The Smith Brothers of Chichester*, Chichester 1986

1987

Liscombe 1987
R.W. Liscombe, *The 'diffusion of knowledge and taste': John Flaxman and the improvement of the study facilities at the Royal Academy*, in "The Volume of the Walpole Society", 53, 1987, pp. 226-238

Hunt 1987
J.D. Hunt, *William Kent, landascape garden designer: an assessment and catalogue of his designs*, London 1987

John Dryden 1987
John Dryden, a cura e con un'introduzione di H. Bloom, New York-New Haven-Philadelphia 1987

Pietrangeli 1987
C. Pietrangeli, *Apparati per canonizzazioni e loro utilizzazione per la decorazione di ambienti*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1987, 10, pp. 463-466

The Works 1987
T*he Works of John Dryden. Poems. The Works of Virgil in English*, Berkeley-Los Angeles-London 1987

1988

Bignamini 1988
I. Bignamini, *George Vertue, art historian; and art institutions in London, 1689-1768*, in "The Volume of the Walpole Society", 54, 1988, pp. 1-148

Frost 1988
W. Frost, *John Dryden Dramatist, Satirist, Translator*, New York 1988

I disegni di figura 1988-91
I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma 1988-1991

Owen, Brown 1988
F. Owen, D.B. Brown, *Collector of genius. A Life of sir George Beaumont*, New Haven 1988

Pears 1988
I. Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven-London 1988

Travels in Italy 1988
Travels in Italy 1776-1783 based on the Memoirs *of Thomas Jones,* catalogo della mostra (Manchester, 1988), a cura di F.W. Hawcroft, Manchester 1988

1989

Academies of Art 1989
Academies of Art between Renaissance and Romanticism, a cura di A.W.A. Boschloo, E.J. Hendrikse, L.C. Smit, G.J. van der Sman, 's-Gravenhage 1989

Allan 1989
D.G.C. Allan, *The Laudable Association of Antigallicans*, in "RSA Journal", 137, n. 5398, September 1989, pp. 623-628

Bignamini 1989
I. Bignamini, *The 'Academy of Art' in Britain before the foundation of the Royal Academy in 1768*, in *Academies of Art*, pp. 434-450

I premiati dell'Accademia 1989
I premiati dell'Accademia di San Luca 1682-1754, catalogo della mostra (Roma, 1989-1990) a cura di A. Cipriani, Roma 1989.

MacDonald 1989
M.F. MacDonald, *British Artists at the Accademia del Nudo in Rome*, in *Academies of Art*, pp. 77-94

Rudolph 1989
S. Rudolph, *William Kent*, in *I premiati dell'Accademia* 1989, pp. 116-118

Schoneveld-Van Stoltz 1989
H.F. Schoneveld-Van Stoltz, *Some notes on the history of the 'Académie Royale de Peinture et de Sculpture' in the second half of the eighteenth century*, in *Academies of Art* 1989, pp. 216–228

Stephan 1989
D. Stephan, *Laurence Echard whig historian*, in "Historical Journal", 32, 1989, pp. 843-866

Winn 1989
J.A. Winn, *The Laureateship*, in *The Age of William III and Mary II. Power, Politics, and Patronage 1688-1702*, a cura di R.P. Maccubbin, M. Hamilton-Phillips, Williamsburg 1989, pp. 319-325

1990

Barroero 1990
L. Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano 1990, pp. 383-463

Baumgärtel 1990
B. Baumgärtel, *Angelika Kauffmann: (1741 - 1807); Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim 1990

Bignamini 1990
I. Bignamini, *Osservazioni sulle istituzioni, il pubblico e il mercato delle arti in Inghilterra*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 53, 1990, pp. 177-197

Bond 1990
W.H. Bond, *Thomas Hollis of Lincoln's Inn: a whig and his books*, Cambridge 1990

Mambriani 1990
C. Mambriani, *Il primo concorso internazionale dell'Accademia di Parma (1758-59): un progetto ritrovato*, in "Il disegno di architettura", 2, sett. 1990, pp. 67-71

Salmon 1990
F. Salmon, *British architects and the Florentine Academy, 1753-1794*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 34,

1990, pp. 199-214

Sicca 1990
C.M. Sicca, *Pisa e l'Europa. Guide e viaggiatori*, in *Settecento Pisano, Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 1990, pp. 207-283

Susinno 1990
S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1990, pp. 399-430

1991

Allen 1991
B. Allen, *The Society of Arts and the first exhibition of contemporary art in 1760*, in "RSA Journal", March 1991, 139, 5416, pp. 265-269

The Artist's model 1991
The Artist's model: its role in British art from Lely to Etty, catalogo della mostra (Nottingham-London, 1991), a cura di I. Bignamini, M. Postle, Nottingham 1991

Gordon Slade 1991
H. Gordon Slade, *James Byres of Tonley (1734-1817): the architecture of a Scottish Cicerone*, in "Architectural Heritage. Society of Scotland", 2, 2, 1991, pp. 18-28

Gordon Brown 1991
I. Gordon Brown, "*The Fittest Place in Europe for our Profession": George Richarson in Rome,* in "Architectural Heritage. Society of Scotland", 2, 2, 1991, pp. 29-40

1992

Abbott 1992
J.L. Abbott, *Thomas Hollis and The Society 1756-1774*, in *The Virtuoso tribe of arts* 1992, pp. 38-55

Allan 1992
D.G.C. Allan, *Artists and the Society in the eighteenth century*, in *The Virtuoso tribe of arts* 1992, pp. 91-119

Angelica Kauffman 1992
Angelica Kauffman: a continental artist in Georgian England, a cura di W.W. Roworth, Brighton-London 1992

Allan Ramsay 1992
Allan Ramsay 1713-1784, catalogo della mostra (Edinburgh-London, 1992-1993), a cura di A. Smart, Edinburgh 1992

Colley 1992
L. Colley, *Britons: forging the nation, 1707-1837*, New Haven-London 1992

Hollis 1992
G.T. Hollis, *Count Francesco Algarotti and the Society*, in *The Virtuoso tribe of arts* 1992, pp. 253-264

Sunderland 1992
J. Sunderland, *Samuel Johnson and history painting*, in *The Virtuoso tribe of arts* 1992, pp. 183-194

The Virtuoso tribe of arts 1992
The Virtuoso tribe of arts and sciences: studies in the eighteenth-century work and membership of the London Society of Arts, a cura di D.G.C. Allan, J.L. Abbott, London 1992

1993

Anton Raphael Mengs 1993
Anton Raphael Mengs (1728-1779) and his British patrons, a cura di S. Roettgen, London 1993

Arata 1993
F.P. Arata, *L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740)*, "Bollettino dei Musei comunali di Roma", VIII, 1994, pp. 45-94

Bowron 1993
E.P. Bowron, *Academic life-drawing in Rome, 1750-1790*, in *Visions of Antiquity. Neoclassical figure drawings*, catalogo della mostra (Los Angeles-Philadelphia-Minneapolis, 1993), a cura di R.J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles-Minneapolis 1993, pp. 75-85

Ceccopieri Maruffi 1993
F. Ceccopieri Maruffi, *Il soggiorno romano di John Gibson e i suoi rapporti artistici con Vincenzo Camuccini*, in "Strenna dei Romanisti", LIV, 1993, pp. 63-72

Massari 1993
S. Massari, *Giulio Romano pinxit et delineavit; opere grafiche autografe, di collaborazione e di bottega*, Roma 1993

Pedrocchi 1993
A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Roma 1993

Razzetti 1993
F. Razzetti, *Robert Mylne e il concorso di architettura del 1759*, in "Aurea Parma", LXXVII, 1993, pp. 159-161

Romanticismo 1993
Romanticismo: il nuovo sentimento della natura, catalogo della mostra (Trento, 1993), a cura di G. Briganti, G. Belli, A. Ottani Cavina, Milano 1993

Solkin 1993
D.H. Solkin, *Painting for Money: the Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven-London 1993

1994

Busco 1994
M. Busco, *Sir Richard Westmacott, Sculptor*, Cambridge 1994

Claude 1994
Claude. The Poetic Landscape, catalogo della mostra (London, 1994), a cura di H. Wine, London 1994

Cornelis Cort 1994
Cornelis Cort, catalogo della mostra (Rotterdam, 1994), a cura di M. Sellink, Rotterdam 1994

Dal Forno 1994
F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994

Godfrey 1994
R.T. Godfrey, *Wenceslaus Hollar. A Bohemian Artist in England*, New Haven-London 1994

Le Paysage en Europe 1994
Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, atti del convegno (Paris, 18-23 gennaio 1990), a cura di C. Legrand, J.-F. Méjanès, Paris 1994

Palazzolo 1994
M.I. Palazzolo, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, Roma 1994, pp. 69-89

Stone 1994
D. Stone, *La Metamorphose d'Ovide Figurée de Bernard Salomon: quelques sources*, in "Nouvelle de l'Estampe", 15, 1994, pp. 10-12

1995

De Rosa, Webley 1995
P.A. De Rosa, D.P. Webley, *Un pittore gallese a Roma. Penry Williams*, in "Lazio ieri e oggi", XXXI, 1995, 1, pp. 6-9

Mowl 1995
T. Mowl, *A Roman Palace for a Welsh prince: Byres designs for Sir Watkin Williams-Wynn*, in "Apollo", 142, 1995, pp.33-41

Parslow 1995
C.C. Parslow, *Rediscovering antiquity: Karl Weber and the excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*, Cambridge 1995

Salmon 1995
F. Salmon, *An Unaccountable Enemy: Joseph Michael Gandy and the Accademia Di San Luca in Roma*, in "The Georgian Group Journal", 1995, pp. 25-36

Susinno 1995
S. Susinno, *Il disegno di traduzione nell'arte e nel magistero di Tommaso Minardi*, in *I disegni della calcografia 1785-1910*, a cura di M. Miraglia, Roma 1995, II, pp. 1-13

1996

The Diary of Thomas Hollis 1996
The Diary of Thomas Hollis from 1759 to 1770 transcribed from the original manuscript in the Houghton Library Harvard University by W.H. Bond, Cambridge (Mass.) 1996

In the Light 1996
In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting, catalogo della mostra (Washington 1996), a cura di P. Conisbee, S. Faunce, J. Strik, P. Galassi, New Haven-London 1996

Meyer 1996
A. Meyer, *Apostles in England: Sir James Thornhill & the legacy of Raphael's tapestry cartoons*, New York 1996

Mowl 1996
T. Mowl, *A Roman palace for a Welsh prince: Byres' designs for sir Watkin Williams-Wynn*, in "Apollo", 142, 1995, pp. 33-41

Newman 1996
J. Newman, *Somerset House and other public buildings*, in *Sir William Chambers. Architect to George III*, catalogo della mostra (London-Stockholm, 1996-1997) a cura di J. Harris, M. Snodin, New Haven-London 1996, pp. 107-124

Ridley 1996
R.T. Ridley, *The forgotten historian: Laurence Echard and the first history of the Roman republic*, in "Ancient Society", 27, 1996, pp. 277-315

Solkin 1996
D.H. Solkin, *Painting for money: the visual arts and the public sphere in eighteenth-century England*, New Haven-London 1996

1997

Ayres 1997
P.J. Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge-New York 1997

Brewer 1997
J. Brewer, *The pleasures of imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, New York 1997

Burrow 1997
C. Burrow, *Virgil in English Translation*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, a cura di Ch. Martindale, Cambridge 1997, pp. 21-37

I diari di scavo 1997
I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega, 1764-1810; raccolta e studio di documenti inediti, a cura di M. Pagano, Roma 1997

Grand Tour 1997
Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, catalogo della mostra (Roma, 1997) a cura di A. Wilton, I. Bignanimi, Milano 1997

Ingamells 1997
J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800. Compiled from the Brinsley Ford archive*, New Haven-London 1997

Postle 1997
M. Postle, *Naked authority? Reproducing antique statuary in the English Academy, from Lely to Haydon*, in *Sculpture and its reproduction*, a cura di A. Hughes, E. Ranfft, London 1997, pp. 79-99

Reynolds 1997
J. Reynolds, *Discorsi sull'arte di Sir Joshua Reynolds,* a cura di A. Gatti, Segrate 1997

1998

Angelika Kauffmann 1998
Angelika Kauffmann, catalogo della mostra (Düsseldorf, 1998-1999), a cura di B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998

Barroero 1998
L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio,* in *Benedetto XIV* 1998, pp. 367-375

Bordini 1998
S. Bordini, *"Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte", Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV* 1998, pp. 385-393

Benedetto XIV 1998
Benedetto XIV e le arti del Disegno, atti del convegno (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998

Pears 1998
I. Pears, *The discovery of painting: the growth of interest in the arts in England 1680-1768*, New Haven-London 1998

The Print 1998
The Print in Stuart Britain 1603-1689, catalogo della mostra, (London, 1998), a cura di A. Griffiths, London 1998

Raspi Serra 1998
J. Raspi Serra, *Bouchardon et l'étude de l'antique à Rome*, in *La fascination de l'antique: 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon, 1998-1999), a cura di F. De Polignac, J.

Raspi Serra, Lyon 1998, pp. 77-78

Robinson 1998
J.M. Robinson, *Temples of Delight. Stowe Landscape Gardens*, Pitkin 1998

Roettgen 1998
S. Roettgen, *Die "Mengsische Akademie" in Rom: Anton Raphael Mengs, seine Schule und Angelika Kauffmann* in *Angelika Kauffmann*, catalogo della mostra (Düsseldorf, 1998-1999), a cura di B. Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 52-59

Roworth 1998
W.W. Roworth, *Angelica Kauffmann e gli artisti inglesi a Roma*, in *Angelica Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di O. Sandner, Roma 1998, pp. XLIX-LV

Salmon 1998
F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham and the Accademia Di San Luca, Rome*, in "The Burlington Magazine", 140, 1139, 1998, pp. 85-92

I Virtuosi 1998
I Virtuosi del Pantheon 1700-1758, a cura di G. Bonaccorso, T. Manfredi, Roma 1998

1999

Brewer 1999
J. Brewer, *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento*, Roma 1999

Roettgen 1999
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs: 1728-1779*, 2 voll., München 1999-2003

Wood 1999
J. Wood, *Raphael copies and exemplary picture galleries in mid eighteen-century London*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXII, 3, 1999, pp. 394-417

2000

Aequa Potestas 2000
Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000

Anglo-Italian Attitudes 2000
Anglo-Italian Attitudes: Chantrey and Canova, in *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy c. 1700-c. 1860*, a cura di C.M. Sicca, A. Yarrington, London-New York 2000, pp. 132-155

Art in Rome 2000
Art in Rome in the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Philadelphia - Houston, 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, London 2000

Coen 2000a
P. Coen, *Anton von Maron, Ritratto di James Byres*, in *Aequa Potestas* 2000, pp. 33-34

Coen 2000b
P. Coen, *Anton von Maron, Ritratto di Thomas Jenkins*, in *Aequa Potestas* 2000, p. 41

Coutu 2000
J. Coutu, *"A very grand and seigneurial design". The Duke of Richmond's Academy in Whitehall*, in "The British Art Journal", 1, 2, 2000, pp. 47-54

Kenworthy Brown 2000
J. Kenworthy Brown, *Joseph Nollekens. Giovanni Battista Piranesi*, in *Art in Rome* 2000, p. 270-271

Mannings 2000
D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven-London 2000

Meyer 2000
S. Meyer, *Angelika Kauffmann*, in *Aequa Potestas* 2000, pp. 32-33.
Pampalone 2000a
A.Pampalone, *David Allan*, in *Aequa Potestas* 2000, pp. 76-77

Pampalone 2000b
A.Pampalone, *William Kent,* in *Aequa Potestas* 2000, pp. 67-68

Percy 2000
A. Percy, *Drawings and artistic production in eighteenth-century Rome*, in *Art in Rome* 2000, pp. 461-467

Susinno 2000
S. Susinno, *Guy Head*, in *Aequa Potestas* 2000, pp. 42-43

The New Hollstein 2000
The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, III, a cura di M. Sellink, Rotterdam 2000

Wind 2000
E. Wind, *Humanitas e ritratto eroico. Studi sul linguaggio figurativo del Settecento inglese*, a cura di J. Anderson, C. Harrison, Milano 2000

Parker 2000
M. Parker, *Literary Magazines and British Romanticism*, Cambridge 2000

2001

Barroero 2001
L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusone a Venezia e Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100

Blackett-Ord 2001
C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Massingberd from the continent 1712-1719*, in "The Volume of the Walpole Society", 63, 2001, pp. 75-109

De Seta 2001
C. de Seta, *Thomas Jones e i suoi Memoirs*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a cura di C. de Seta, Napoli 2001, pp. 83-105

Mengs 2001
Mengs. La scoperta del Neoclassico, catalogo della mostra (Padova-Dresden, 2001), a cura di S. Roettgen, Venezia 2001

Miarelli Mariani 2001
I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo. Arte, culture, saperi nella collezione di Stefano Borgia*, giornate internazionali di studi (Velletri, 13-14 maggio 2000), a cura di M. Nocca, A. Germano, Napoli 2001, pp. 123-134

Paysages d'Italie 2001
Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830), catalogo della mostra (Paris-Mantova, 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano-Paris 2001

Puez 2001
A. Puetz, *An Apollo in Action: Sir Charles Eastlake's The Spartan Isadas at the Siege of Thebes at the Royal Academy Exhibition in 1827*, in "The Courtauld Institute of Art Newsletter", 11, 2001, p. 2

Wilton 2001
A. Wilton, *Five Centuries of British Painting. From Holbein to Hodgkin*, London 2001

2002

Canova 2002
Antonio Canova, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour, P. Mariuz, 2 voll., Roma 2002-2003

Cesareo 2002
A. Cesareo, *Gavin Hamilton (1723-1798): "A gentleman of probity, knowledge and real taste"*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 26, 2002, pp. 211-322

Coen 2002
P. Coen, *L'attività di mercante e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10, 2002, pp. 153-178

Gonzaga 2002
Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo, catalogo della mostra (Mantova, 2002), a cura di R. Morselli, Ginevra 2002

Michel 2002
O. Michel, *La formation des artistes étrangers à Rome: leur présence à "l'Accademia del Nudo" de 1754 à 1800*, in *L'educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, a cura di L. Sozzi, Torino 2002, pp. 279-295

Il Neoclassicismo in Italia 2002
Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (Milano, 2002), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002

Whitaker 2002
L. Whitaker, *L'accoglienza della collezione Gonzaga in Inghilterra*, in *Gonzaga*, pp. 233-249

2003

Andrews 2013
P.R. Andrew, *Jacob More a Villa Borghese,* in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città tra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, 2003-2004), a cura di A. Campitelli, Milano 2003, pp. 95-97

Barroero 2003
L. Barroero, *La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano*, in *Maestà di Roma* 2003, pp. 207-209

Di Croce 2003
A. Di Croce, scheda di catalogo *Marco Benefial, Ritratto di John Parker*, in *Il Gran Teatro del Mondo* 2003, p. 128

The Evolution 2003
The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods, a cura di E. Chaney, New Haven-London 2003

Il Gran Teatro del Mondo 2003
Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento, catalogo della mostra (Milano, 2003-2004), a cura di F. Caroli, J. Bentini, Ginevra 2003

Hargraves 2003
M. Hargraves, *'Candidates for fame': the Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, New Haven-London 2003

Leone 2003
F. Leone, *Gerorge Henry Harlow*, in *Maestà di Roma*, p. 203

London 1753 2003
London 1753, catalogo della mostra (London, 2003), a cura di S. O'Connell, London 2003

Maestà di Roma 2003
Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti, catalogo della mostra (Roma, 2003), su progetto di S. Susinno, a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, S. Pinto, Milano 2003

Ottani Cavina 2003
A. Ottani Cavina, *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, Milano 2003

Palazzolo 2003
M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma* 2003, pp. 58-59

Roettgen 2003
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, 2 voll., München 2003

Scott 2003
J. Scott, *The pleasures of antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, New Haven-London 2003

Thomas Jones 2003
Thomas Jones, 1742-1803. An artist rediscovered, catalogo della mostra (Cardiff-Manchester-London, 2003-2004) a cura di G. Smith, A. Sumner, C. Riopelle, New Haven-London 2003

2004

Manichedda 2004
S. Manichedda, *Lo studio di John Gibson*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, atti della II settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, 8-11 novembre 2000), a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 257-267

Peach 2004
A. Peach, *Harlow, George Henry (1787–1819)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (https://doi.org/10.1093/ref:odnb/12347)

Russel 2004
F.G. Russel, *John, 3rd Earl of Bute. Patron and collector*, London 2004

Sweet 2004
R. Sweet, *Antiquaries. The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London-New York 2004

Wilson 2004
D. Wilson, *A bust of Thomas Hollis by Joseph Wilton RA: sitter and artist revisited*, in "The British Art Journal", 5, 3, 2004, pp. 4-26

2005

Agosti 2015
G. Agosti, *Su Mantegna, 7 (nell'Europa del Seicento)*, in "Prospettiva", 115-116, 2004-2005, pp. 135-158

Bowron 2005
E.P. Bowron, *Henry Peirce a Roma*, in *Il Settecento a Roma* 2005, p. 190.

Cardelli 2005
M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de "L'Ape Italiana": la scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in "Fronensis", I, 2005, pp. 109-145

Champness 2005
J. Champness, *Thomas Harrison. Georgian Architect of Chester and Lancaster*, 1744-1829, Centre for North-West Regional Studies, University of Lancaster 2005

Cipriani 2005
A. Cipriani, *Joseph Nollekens. Busto di Giovanni Battista Piranesi*, in *Il Settecento a Roma* 2005, p. 167

Franceschini-Vernesi 2005
M. Franceschini, V. Vernesi, *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello 2005

Guarino 2005
S. Guarino, *Nel nostro Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione* 2005, pp. 101-106

Montani 2005-2006
G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883,* tesi di dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università di Roma Tre, Roma 2005-2006

Pearce, Salmon 2005
S. Pearce, F. Salmon, *Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-96: letters, drawings and fragments, and part of an autobiography*, in "The Volume of the Walpole Society", 2005, 67, Oxford 2005

Postle 2005
M. Postle, *Joshua Reynolds, the creation of celebrity*, London-New York 2005

Ritratto di una collezione 2005
Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, catalogo della mostra (Mantova, 2005), a cura di R. Morselli, R. Vodret, Milano 2005

Salvagni 2005
I. Salvagni, *La chiesa dei Santi Luca e Martina ai Fori Imperiali e l'Accademia di San Luca: dall'Universitas all'Accademia, istituzione e sedi*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli studi Roma Tre, Roma 2005

Il Settecento a Roma 2005
Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, 2005-2006), a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Cinisello Balsamo 2005

Spezzaferro 2005
L. Spezzaferro, *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, in *Ritratto di una collezione*, pp. 91-98

Tittoni 2005
M. E. Tittoni, *Joshua Reynolds al Museo di Roma: il ritratto di Catherine Bishop*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 19, 2005, pp. 51-54
Van der Sman 2005
G.J. van der Sman, *Dutch and Flemish Printmakers in Rome 1565-1600*, in "Print Quarterly", XXII, 3, 2005, pp. 251-264

Williams 2005
A. Williams, *Poetry and the Creation of a Whig Literary Culture 1681-1714*, Oxford 2005

2006

Acquisti e doni 2006
Acquisti e doni nei musei comunali 1996-2005, catalogo della mostra (Roma, 2006), a cura di M. Minasi, F. Pirani, G. Raimondi, Roma 2006

Cappelletti 2006
F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006

Cerati 2006
C. Cerati, *Nel segno di Andrea Mantegna. Arte e cultura a Mantova in età rinascimentale*, in "Civiltà Mantovana", XLI, 122, 2006, pp. 126-143

Izzi 2006
G. Izzi, *Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia*, in *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, atti del convegno (Roma, 5-7 giugno 2003), a cura di L. Enderlein, N. Zchomelidse, in "Analecta Romana Instituti Danici", Supplementum XXXVII, 2006, pp. 49-57

Kenwhorty-Browne 2006
J. Kenwhorty-Browne, *Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham*, in "Sculpture Journal", 15, 2, 2006, pp. 173-198

Lukacher 2006
B. Lukacher, *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*, London 2006

Mowl 2006
J. Mowl, *William Kent: architect, designer, opportunist*, London 2006

Perini Folesani 2006
G. Perini Folesani, *Le prime riviste d'arte in Italia: il "Giornale delle Belle Arti" e le "Memorie per le Belle Arti"*, in "Annali di critica d'arte", 2, 2006, pp. 393-424

Soane's magician 2006
Soane's magician: the tragic genius of Joseph Michael Gandy, catalogo della mostra (London-New York, 2006), London 2006

Rosenthal 2006
A. Rosenthal, *Angelica Kauffman. Art and sensibility,* New Haven 2006

2007

Agresti 2007
A. Agresti, *Marco Benefial e l'"Affar pittoresco" di Città di Castello. Documenti inediti dal 1743 al 1746*, in "Paragone Arte", 58, 2007, pp. 113-136

Contro il barocco 2007
Contro il barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007

I. Salvagni, *L'Accademia di San Luca e il diritto di censura in materia d'arte, 1795-96*, in *Contro il barocco* 2007, pp. 333-343

Facchin 2007
L. Facchin, *L'attività per una clientela cosmopolita. Angelica Kauffman a Roma,* in "Arte & Storia", 35, 2007, pp. 282-297

Natter 2007
T.G. Natter, *Angelica Kauffman. A woman of immense talent*, Ostfildern 2007

Pasquali 2007
S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale 1750-1810*, in *Contro il barocco* 2007, pp.23-36

2008

Bindman 2008
D. Bindman, *The history of British art*, 3 voll., New Haven-London 2008

Bowron 2008
E.P. Bowron, *Henry Peirce a Roma*, in *Pompeo Batoni* 2008, pp. 282-283

Costantini 2008
P. Costantini, *Ridolfi Giuseppe*, in *Architetti e ingegneri a confronto, III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, in "Studi sul Settecento Romano", vol. 24, 2008

Field 2008
O. Field, *The Kit-Cat Club. Friends Who Imagined a Nation*, London 2008

Grandesso 2008
S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in *La pittura di storia in Italia* 2008, pp. 13-27

Höper 2008
C. Höper, *Andrea Mantegna und die druckgraphik*, Stuttgart 2008

John Talman 2008
John Talman: an early-eighteenth-century connoisseur, a cura di C.M. Sicca, New Haven 2008

Montani 2008
G. Montani, *La pittura di storia alle prime mostre degli Amatori e Cultori (1830-1855)*, in *La pittura di storia in Italia* 2008, pp. 144-159

Myrone 2008
M. Myrone, *Patriotism, virtue and the problem of the hero. The Society's promotion of high art in the 1760s*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, a cura di S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 50-63

Perini Folesani 2008
G. Perini Folesani, *I taccuini di Sir Joshua Reynolds. Storia, identificazione, circolazione, fortuna,* in *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*; atti del convegno (Genova, 6-8 novembre 2007), a cura di M. Migliorini, G. Savio, Genova 2008, pp. 395-431

La pittura di storia in Italia 2008
La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008

Pompeo Batoni 2008
Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle corti e del Grand Tour, catalogo della mostra (Lucca, 2008-2009) a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2008

Puetz 2008
A. Puetz, *The Society and the "Polite Arts" 1754-1778: "best drawings", "High" art and designs for the manufacturers*, in *Cultivating the human faculties: James Barry and the Society of Arts*, a cura di S. Bennet, Bethlehem 2008, pp. 26-49

Turner e l'Italia 2008
Turner e l'Italia, catalogo della mostra (Ferrara, 2008), a cura di J. Hamilton, Ferrara 2008

2009

Andrea Palladio 2009
Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, a cura di G. Beltramini, Venezia 2009

Bapasola 2009
J. Bapasola, *The Finest View in England. The landscape and gardens at Blenheim Palace*, 2009

Blasio 2009
S. Blasio, *Novità per il Settecento nelle Marche: Franz Georg Hermann, Francesco Trevisani e Filippo Palazzeschi*, in "Studia Picena", 74, 2009, pp. 159-165

Brown 2009a
S. Brown, *Joseph Severn. A life, the rewards of friendship*, Oxford 2009

Brown 2009b
S. Brown, *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy of Arts in Rome*, in "Journal of Anglo-Italian Studies", 10, 2009, pp. 63-72

Cipriani, Pasquali 2009
A. Cipriani, S. Pasquali, *Il 'Piano generale per una Accademia sopra le Arti del Disegno' di Andrea Memmo*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 32, 2008-2009, pp. 225-268

Coen 2009
P. Coen, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone, 2-3 aprile 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli 2009, pp. 77-89

Hufschmidt 2009
T. Hufschmidt, *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il "revival" della policromia della Tinted Venus*, in *"Sognando il marmo". Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa),* a cura di S. Berresford, Pisa 2009, pp. 69-76

Kenworthy-Browne 2009
J. Kenworthy-Browne, *The Duke of Richmond's Gallery in Whitehall*, in "The British Art Journal", 10, 1, 2009, pp. 40-49

McGuigan 2009
M.K. McGuigan, "*This Market of Physiognomy". American Artists and Rome's Art Academies, Life Schools, and Models, 1825-1870*, in W. L. Vance, M. K. McGuigan, J.F. McGuigan Jr,. *America's Rome. Artists in the Eternal City, 1800-1900*, Cooperstown (NY) 2009, pp. 40-49

Myrone 2009
M. Myrone, *A survey of premiums offered for historical art by the Society for encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1760-1799*, London 2009

Ricci 2009
S. Ricci, *Il magistero purista di Tommaso Minardi. 1800-1850. Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi della Tuscia, XXI ciclo, Viterbo 2009

Susinno 2009
S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo 2009

2010

Bignamini-Hornsby 2010
I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven-London 2010

Boorsch 2010
S. Boorsch, *Mantegna and Engraving, what we know, what we don't know and a few hypotheses*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, atti del convegno (Padova-Verona-Mantova, 8-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, I, Firenze 2010, pp. 415-437

Brook 2010
C. Brook, *La nascita delle accademie europee e la diffusione del modello romano*, in *Roma e l'Antico* 2010, pp. 151-160

Cipriani 2010
A. Cipriani, *Propagandare l'antico nella Roma del Settecento*, in *Roma e l'Antico* 2010, pp. 133-138

Coen 2010a
P. Coen, *Anton von Maron, Ritratto dell'antiquario Thomas Jenkins*, in *Roma e l'Antico* 2010, p. 412

Coen 2010 b
P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010

Fordham 2010
D. Fordham, *British Art and the Seven Years' War: allegiance and autonomy*, Philadelphia 2010

Henry 2010
C. Henry, *Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma*, in *Roma e l'Antico* 2010, pp. 139-144

Macsotay 2010
T. Macsotay, *Plaster casts and memory technique: Nicolas Vleughels' display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*, in *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin-New York 2010, pp. 181-196

Power 2010
H. Power, *The Aeneid in the Age of Milton*, in *A Companion to Virgil's Aeneid and its Tradition*, a cura di J. Farrell, M.C.J. Putnam, Wiley-Blackwell 2010, pp. 186-202

Rolfi Ožvald 2010
S. Rolfi Ožvald, *Henry Peirce a Roma*, in *Roma e l'Antico* 2010, pp. 457-458, VII-7

Roma e l'Antico, 2010
Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700, catalogo della mostra, (Roma, 2010-2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2010

2011

Barroero 2011
L. Barroero, *Le arti e i lumi: pittura e scultura da Piranesi a Canova*, Torino 2011

Cassidy 2011
B. Cassidy, *The Life & Letters of Gavin Hamilton (1723-1789). Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., London-Turnhout 2011

Coen 2011
P. Coen, *Andrea Casali and James Byres: The mutual Perception of the Roman and British Art Market in the Eighteenth Century*, in "Journal of Eighteenth Century Studies", 2011, 34, 3, pp 291-313

Corp 2011
E. T. Corp, *The Stuart Court and the Patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757,* in *Roma Britannica* 2011, pp. 39-53

Farinella 2011
V. Farinella, *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo patre": dialoghi tra arte e letteratura*, in *Virgilio. Volti e immagini del poeta* 2011, pp. 27-83

Poussin 2011
Poussin et la construction de l'antique, actes du colloque (Roma, 13-14 novembre 2009), a cura di M. Bayard, Paris 2011

Roworth 2011
W.W. Roworth, *Between 'Old Tiber' and 'Envious Thames': the Angelica Kauffman connection,* in *Roma Britannica* 2011, pp. 293-301

Roma Britannica 2011
Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-century Rome, a cura di D.R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, London 2011

Virgilio 2011
Virgilio. Volti e immagini del poeta, catalogo della mostra (Mantova, 2011-2012), a cura di V. Farinella, Milano 2011

2012

Brook 2012
C. Brook, *Gli allievi catalani di Tommaso Minardi,* in *Roma fuori di Roma* 2012, pp. 335-348

Carratù 2012
T. Carratù, *Psiche trasportata degli Zefiri* in *La favola di Amore e Psi-*

che. Il mito dell'arte dall'antichità a Canova, catalogo della mostra (Roma, 2012), a cura di M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 280-283

Coen 2012
P. Coen, *Da collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 5-16

Consoli, Pasquali 2012
G.P. Consoli, S. Pasquali, *Perdita, reticenza, omissioni: I documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp 17-27

Grandesso 2012
S. Grandesso, *Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna,* in "Studi Neoclassici", 1, 2012, pp. 117-126

Rolfi Ožvald 2012
S. Rolfi Ožvald, *"Agli Amatori delle belle arti. Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma fra Settecento e Ottocento,* Roma 2012

Roma fuori di Roma 2012
Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012

Trusted 2012
M. Trusted, *Two eighteenth-century sculpture acquisitions for the Victoria and Albert Museum, London*, in "The Burlington Magazine", 154, 1316, 2012, pp. 773-779

2013

Allan Ramsay 2013
Allan Ramsay. Portraits of the Enlightenment, catalogo della mostra (München-London-New York, 2013-2014), a cura di M. Campbell, München-London-New York 2013

Beck-Friis 2013
J. Beck-Friis, *Il Cimitero Acattolico di Roma*, Malmö 2013

Brindle 2013
S. Brindle, *Kent and Italy*, in *William Kent* 2013, pp. 89-109

De Marco 2013
E. De Marco, *Lo studio del Nudo nell'Accademia romana da Clemente XII a Benedetto XIV*, in *Lambert Krahe 1712-1790), Maler, Sammler, Akademiegründe*, a cura di K. Bering, "Artificum", 2013, 43, pp. 103-124

Geraghty 2013
A. Geraghty, *The Sheldonian Theatre. Architecture and Learning in Seventeenth-Century Oxford*, New Haven 2013

The Male nude 2013
The Male nude. Eighteenth-century drawings from the Paris Academy, catalogo della mostra (London, 2013-2014), a cura di E. Burgerolles, G. Brunel, C. Debrabant, London 2013, pp. 33-92

Le peuple de Rome 2013
Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne, catalogo della mostra (Ajaccio, 2013), a cura di O. Bonfait, Montreuil 2013

Roettgen 2013
S. Roettgen, *German painters in Naples and their contribution to the revival of Antiquity, 1760-1799*, in *Rediscovering the ancient world on the Bay of Naples, 1710-1890,* a cura di C.C. Mattusch, New Haven 2013, pp. 123-140

Schmittman 2013
I. Schmittman, *Anton von Maron (1731-1808). Leben und Werk*, München 2013

William Kent 2013
William Kent. Designing Georgian Britain, catalogo della mostra (New York-London, 2013-2014) a cura di S. Weber, New Haven-London 2013

2014

Allen 2014
B. Allen, *Il ritratto nella Gran Bretagna del Settecento: teoria e pratica*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 47-55

Aymonino 2014
A. Aymonino, *La pittura britannica del Settecento e il suo pubblico: la* Rule of Taste *e la società mercantile,* in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 17-23

Brook 2014
C. Brook, *Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 33- 45

Cesareo 2014
A. Cesareo, *Studi su Anton von Maron: 2001-2012*, Roma 2014

Curzi 2014
V. Curzi, *Dal paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 88-98

De Pascale 2014
E. De Pascale, *Lo sguardo capovolto*, in *Eco e Narciso 1790. Un inedito di Guy Head nella collezione di Banca Popolare Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, 2014), a cura di E. De Pascale, Bergamo 2014, pp. 10-30

Esposito 2014
D. Esposito, *The virtual Rome of sir Joshua Reynolds*, in "Melbourn Art Journal", 13, 2014, pp. 76-107

Fusco 2014
G. Fusco, *I luoghi e il sogno di Roma nei dipinti di paesaggio di Holkham Hall*, in *Seduzione Etrusca* 2014, pp. 231-253

Hogarth, Reynolds, Turner 2014
Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità, catalogo della mostra (Roma, 2014) a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano 2014

Kelly 2014
J.M. Kelly, *Rome and its British and Irish Artists, 1730-1750,* in *Richard Wilson* 2014, pp. 35-51

Miarelli Mariani 2014
I. Miarelli Mariani, *Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo. Da Shaftesbury a Hogarth*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 25-32

Moore 2014
A.W. Moore, *Diventare "un Perfetto Virtuoso e un Grande*

Amante di Quadri": Thomas Coke e il suo Grand Tour, 1712-1718, in *Seduzione Etrusca* 2014, pp. 65-78

Nocita 2014
T. Nocita, *La collezione di stampe antiche 'Maurice Dumarest'*, in *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, a cura di A. Chielli, L. Terrusi, Bari 2014, pp. 99-118

Perini Folesani 2014
G. Perini Folesani, *Reynolds a Roma*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 109-115

Prosperi Valenti Rodinò 2014
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in "Studi di Memofonte", 2014, pp. 55-72

Richard Wilson 2014
Richard Wilson and the Trasformation of European Landscape Painting, catalogo della mostra (New Haven-Cardiff, 2014), a cura di M. Postle, New Haven 2014

Seduzione Etrusca 2014
Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum, catalogo della mostra (Cortona, 2014), a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Milano 2014

Ventra 2014
S. Ventra, *Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca: il legato testamentario e altre acquisizioni*, in "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", 4, 2014, 1, pp. 303-350

2015

Coutu 2015
J. Coutu, *Then and Now. Collecting and Classicism in Eighteenth-Century England*, Montreal-London-Ithaca 2015

Rudolph 2015
S. Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 11-12 novembre 2013) a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 127-143

Roworth 2015
W.W. Roworth, *The Angelica Kauffmann Inventories: An Artist's Property and Legacy in Early-Nineteenth-Century Rome*, in "The Getty research journal" 7, 2015, pp. 157-168

Solkin 2015
D.H. Solkin, *Art in Britain 1660-1815*, New Haven-London 2015

2016

Arata 2016
F.P. Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838: nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma 2016

Baumgärtel 2016
Baumgärtel, *Angelika Kauffmann - Von Oberschwaben in die Welt in* Aufklärung, in *Oberschwaben: barocke Welt im Umbruch*, a cura di K. Bechler, Stuttgart 2016, pp. 169-190

Consoli 2016
G.P. Consoli, *Verso una nuova architettura. Académie Royal d'Architecture e Accademia di San Luca 1750-1800*, in *Roma-Parigi* 2016, pp. 81-105

Frasca-Rath 2016
A. Frasca-Rath, *Gibson fecit Romae*, in *John Gibson* 2016, pp. 7-17

John Gibson 2016
John Gibson. A British Sculptor in Rome, catalogo della mostra (London, 2016), a cura di A. Frasca-Rath, A. Wickham, London 2016

Meyer 2016
J.H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo (1805)*, in *Il Settecento e le arti: a Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, a cura di S. Cecchini, S.A. Meyer, C. Piva, S. Rolfi Ožvald, Roma 2016, pp. 23-148

Miarelli Mariani 2016
I. Miarelli Mariani, *Il dibattito e la fortuna dei primitivi*, in *Il Museo Universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Roma 2016, pp. 73-79

Roma-Parigi 2016
Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, catalogo della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016

Salmon 2016
F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome*, in *Giovanni Battista Piranesi*, "Studi sul Settecento romano", 32, Roma 2016, pp. 141-178

Turpin 2016
J. Turpin, *John Hogan in Rome*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", 6, 2016, pp. 65-86

2017

Cioffi 2017
R. Cioffi, *Tra Arcadia e Neoclassicismo: da Maratti a Mengs nel segno di Shaftesbury e Winckelmann*, in *Settecento romano* 2017, pp. 383-398

Da Raffaello a Balla 2017
Da Raffaello a Balla: capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca, catalogo della mostra (Bard, 2017-2018), a cura di V. Sgarbi, Forte di Bard 2017

Gallo 2017
L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien*, Roma 2017, pp. 105-162

Guarino 2017
S. Guarino, *Galleria de' Quadri e Scuola del Nudo sul Campidoglio romano all'epoca di Winckelmann*, in *Il tesoro di antichità* 2017, pp. 119-126

Macsotay Bunt 2017
T. Macsotay Bunt, *Struggle and the memorial relief: John Deare's Caesar Invading Britain*, in *Rome, travel and the sculpture capital*, a cura di T. Macsotay Bunt, London-New York 2017, pp. 197-224

Miarelli Mariani 2017
Miarelli Mariani, *Le illustrazioni "dell'Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840)*, in "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017,

pp. 279-306

Pasquali 2017
S. Pasquali, *Joseph Bonomi, Mario Asprucci e gli altri architetti citati nel primo Giornale di Vincenzo Pacetti,* in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, in "Bollettino d'arte", supplemento speciale 2017, pp. 55-65

Rossi Pinelli 2017
O. Rossi Pinelli, *Gli artisti stranieri a Roma nel XVIII secolo*, in *Settecento romano* 2017, pp. 497-509

Settecento romano 2017
Settecento romano: *reti del classicismo arcadico,* a cura di B. Alfonzetti, Roma 2017

Sgarbozza 2017
I. Sgarbozza, *Winckelmann, il Palazzo Nuovo in Campidoglio e la pratica del museo alla metà del Settecento*, in *Il tesoro di antichità* 2017, pp. 111-117

Il tesoro di antichità 2017
Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento, catalogo della mostra (Roma, 2017-2018), a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma 2017

2018

The Art Market 2018
The Art Market in Rome in the XVIIIth Century. A Study in the Social History of Art, a cura di P. Coen, Leiden-Boston 2018

Camboni 2018
E. Camboni, *Marcello Leopardi: gli esordi presso la scuola del Nudo in Campidoglio*, in "Arte documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali", 34, 2018, pp. 136-143

Casola, Montefusco 2018
T. Casola, T. Montefusco, *Lettres d'artiste. Cantieri in corso. Riflessioni in margine alla schedatura di 1500 lettere di artisti anglosassoni e tedeschi attivi a Roma tra il 1750 e il 1825,* in "Ricerche di Storia dell'arte", 125, 2018, pp. 50-53

Cavazzini 2018
P. Cavazzini, *Marketing strategies and the creation of taste in seventeenth-century Rome*, in *The Art Market,* pp. 63-85

Coen 2018
P. Coen, *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century: A Study in the Modern "Social History" of Art*, in *The Art Market* 2018, pp. 1-27

Cola 2018
M.C. Cola, *"It is impossible to get one farthing here". La difficile carriera degli artisti inglesi nella Roma del Settecento,* in *Roma e gli artisti stranieri* 2018, pp. 71-84

Frasca-Rath 2018a
A. Frasca-Rath, *Da fuori Roma a Roma. John Gibson, le reti di sociabilità e l'integrazione*, in *Roma e gli artisti stranieri* 2018, pp. 85-96

Frasca-Rath 2018b
A. Frasca-Rath, *Via della Fontanella 4: John Gibson's Workshop in Rome*, in "Tate Papers", 29, 2018 (*https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers*)

Michel 2018
C. Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. The birth of the French School, 1648-1793*, Los Angeles 2018

Perini Folesani 2018
G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Rome 1750-52. The debut of an artist, an art collector or an art dealer?,* in *The art market* 2018, pp. 131-145

Racioppi 2018a
P.P. Racioppi, *Ateliers, esposizioni e strategie promozionali degli scultori nordamericani a Roma nell'Ottocento, da Thomas Crawford a Moses Jacon Ezekiel*, in *Roma e gli artisti stranieri* 2018, pp. 113-128

Racioppi 2018b
P.P. Racioppi, *The men of letters and the teaching artists: Guattani, Minardi, and the discourse on art at the Accademia di San Luca in Rome in the nineteenth century*, in "Journal of Art Historiography", 19, December 2018, pp. 16-17

Roma e gli artisti stranieri 2018
Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.), a cura di A. Varela Braga, T.-L. True, Roma 2018

Roma En México/México En Roma 2018
Roma En México/México En Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo 1843-1867, catalogo della mostra (México, 2018-2019), a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Roma 2018

The Royal Academy 2018
The Royal Academy of Arts. History and Collections, a cura di R. Simon, New Haven-London 2018
Simon 2018
R. Simon, *In search of a Royal Academy*, in *The Royal Academy* 2018, pp. 2-11

Stevens 2018
M. Stevens, *The Instrument of Foundation*, *1768*, in *The Royal Academy* 2018, pp. 12-15

2019

Barroero 2019
L. Barroero, *Profession and glory: the status of the artist in Roman society durign the eighteenth century*, in "Colnaghi Studies Journal", 5, 2019, pp. 10-23

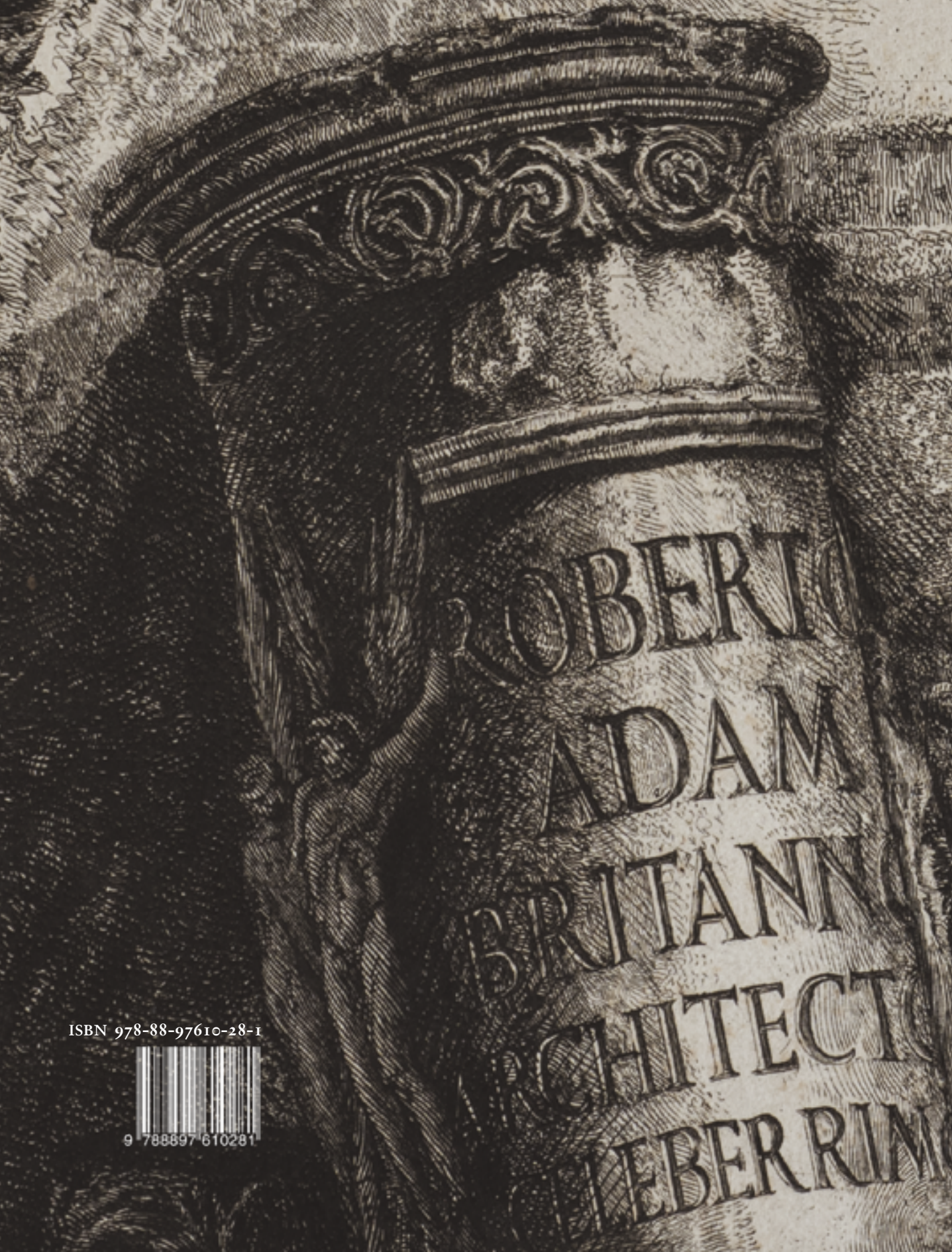
Conti 2019
F. Conti, *Testimoni del classicismo italiano nell'Inghilterra del Settecento: Giovanni Battista Cipriani e Agostino Carlini*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, XXXI ciclo, Roma 2019

Renna 2019
I. Renna, *Intorno alla figura di Francesco Fernandi detto l'Imperiali: indagine sui rapporti tra Roma e la Scozia nella prima metà del XVIII secolo,* in *Inclusioni culturali. Arte e architettura italiana in dialogo con altri mondi,* atti di convegno (Roma, 26 maggio 2017), a cura di B. Borzì, L. Scanu, Padova 2019, pp. 103-123

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2020
da Industria Grafica Umbra (Todi)

© Copyright 2020
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-28-1



ISBN 978-88-97610-28-1