

TATE

TURNER

Opere della Tate

a cura di
David Blayney Brown

SKIRA

Dipingere con la mente: Turner, Roma e il paesaggio italiano

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

È il 1819 quando Giacomo Leopardi porta a termine, nel chiuso del palazzo nobiliare di Recanati, *L'Infinito*. Nell'autunno dello stesso anno Roma accoglie Joseph Mallord William Turner, acclamato il 22 novembre accademico d'onore dalla prestigiosa Accademia di San Luca¹. Prima di arrivare nella capitale pontificia Turner si era avventurato tra Osimo, Loreto e Recanati per schizzare una serie di vedute delle colline annotando, ad apertura del taccuino che raccoglie i numerosi fogli dedicati al paesaggio marchigiano, la mirabile orchestrazione di colori: dal verde scuro delle foglie di ulivo che brillano al sole, al rosso della terra che si unisce al blu del mare, all'effetto caliginoso del vapore che sale dai campi, tipico della stagione autunnale; “the first bit of Claude [Lorrain]” scriverà il pittore a commento di una di quelle vedute². L'accostamento tra il giovane poeta marchigiano e il pittore “paesista” anglosassone – quarantaquattro anni all'epoca dei fatti ora rievocati, già accompagnato da una fama internazionale – non appaia come un esercizio gratuito

*Il golfo di Baia con Apollo
e la Sibilla, 1823
(particolare fig. 7)*

scaturito dalla felice coincidenza nella sovrapposizione di date e di sguardi sul medesimo paesaggio. È a mio avviso, al contrario, di grande interesse il fatto che i due artisti condividano sorprendentemente lo stesso sentimento lirico nei confronti del paesaggio. L'osservazione del dato naturale e la sua restituzione vanno ben oltre la mimesi dell'immagine catturata dall'occhio divenendo, per entrambi, occasione di un'immersione nella dimensione interiore più profonda e insieme riflessione sul tempo, sulla storia, sul destino dell'uomo. Se a Turner è estraneo il pessimismo esistenziale del poeta di Recanati, tangenze con la pittura dell'artista inglese si ritrovano nella concezione dell'“indefinito” e della “rimembranza”. “Un oggetto qualunque,” aveva annotato Leopardi nel 1828 “per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla [...] il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago”³. Un'osservazione, quest'ultima, che ben si adatta alla poetica dei dipinti di Turner, dove l'immaginazione dell'artista travalica l'esperienza diretta della natura, pur muovendo costantemente da essa. Basterebbe ricordare, a tale proposito, la celebre *Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi* (fig. 1) esposta nella mostra della Royal Academy nel 1812. Accompagnata significativamente nel catalogo dell'esposizione londinese da versi poetici dello stesso pittore⁴, l'ampia tela – due metri e mezzo di larghezza – diviene l'occasione per un quadro di paesaggio storico, metafora di corsi e ricorsi storici, come lascia intendere l'allusione del soggetto del dipinto alla drammatica campagna di Russia di Napoleone. Quello che colpisce è tuttavia l'originalità della visione del paesaggio montano, memore dell'attraversata delle Alpi da parte del pittore nel 1802 quando visita la Valle d'Aosta. La natura indomita sovrasta l'uomo nello straordinario effetto atmosferico dai



1. *Bifera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi*, 1812
Olio su tela, 146 × 237,5 cm
Londra, Tate Britain

toni apocalittici del vortice di nuvole squarciato dal sole “broad and wan”. Ne risulta uno spazio “vago” e “indefinito”, per dirla alla Leopardi, particolarmente efficace nel rendere l’idea di uno smarrimento dell’anima di fronte alle forze sovrastanti della natura. La concezione del dipinto, così come la potenza della tecnica e del colore, che rivisita le osservazioni giovanili sulla pittura veneta del Cinquecento⁵, collocano Turner in una posizione di assoluta avanguardia che, nonostante il credito internazionale, non risulterà, come avremo modo di vedere più avanti, particolarmente adatta a trovare il giusto apprezzamento nel contesto romano, lo attesta lo scarso successo dell’esposizione dei suoi quadri, quando nel secondo soggiorno nell’Urbe del 1828 il pittore sentirà l’esigenza di dare pubblicamente prova del suo talento. Una prova significativamente rinviata all’età matura nella città che aveva visto nascere nel Seicento la pittura di paesaggio come genere autonomo e che soprattutto aveva

ispirato per decenni Claude Lorrain, il maestro fonte di emulazione e di caparbio confronto di tutta una vita⁶.

Ma andiamo con ordine, e recuperiamo l’avvio dell’interesse del pittore per il paesaggio italiano ricordando che esso muove da un esercizio prolungato di copia di disegni, incisioni e dipinti di maestri del passato. Le collezioni dei gran turisti anglosassoni, che nel corso del Settecento avevano accumulato il repertorio più vasto d’Europa, al di fuori dell’Italia, di vedute e paesaggi del Bel Paese divengono un patrimonio di inestimabile valore nella formazione del giovane artista che alla copia di maestri antichi e moderni alterna le sedute di posa *on the spot*, secondo la più consueta prassi accademica. A tale riguardo si dovrà ricordare e tenere nella giusta considerazione l’impegno assunto da Turner, all’incirca tra il 1794 e il 1798, di tradurre in acquerelli, con la collaborazione di Thomas Girtin, disegni e schizzi della

collezione del medico di malattie mentali Thomas Monro. Molti di quegli appunti grafici si dovevano alla mano di John Robert Cozens, in cura da Monro prima della sua morte avvenuta nel 1797. Cozens aveva attraversato per ben due volte l'Italia, nella seconda metà del Settecento, annotando decine di taccuini ed eseguendo acquerelli che rimangono tra le più straordinarie vedute paesaggistiche dell'Italia dell'epoca, sublimi nella resa della luce e dei cieli italiani, mirabili per l'abbandono della visione documentaristica e topografica a vantaggio di un'interpretazione quasi onirica (fig. 2)⁷.

Sebbene alcuni critici abbiano tentato di svalutare l'importanza dell'occupazione giovanile di Turner nella dimora

londinese di Monro all'Adelphi Terrace, penso si possa dire che, al contrario, essa appare agli occhi dello stesso Turner come un'occasione imperdibile nell'ottica della formazione di quella cultura visiva enciclopedica che caratterizza il Settecento, secondo la quale, ad esempio, Caterina II di Russia raccomanda ininterrottamente ai suoi agenti romani di aggiornare la sua conoscenza dell'Urbe con l'acquisto di incisioni di ogni sorta, primè fra tutte quelle di Piranesi, che – lo sappiamo dalle parole della stessa imperatrice – Caterina mai si stanca di osservare e di commentare nelle lunghe serate invernali.

Quelle piccole vedute tracciate da Girtin e acquerellate da Turner nelle quali compare per frammenti il lungo tragitto tra Bolsena e Napoli (figg. 3-4), passando per Roma

2. John Robert Cozens
*Lago di Albano e Castel
Gandolfo*, 1783-1788
Acquerello su carta,
489 x 679 mm
Londra, Tate Britain



e Tivoli – ammassi di rovine, tratti di costa, brani di campagna a volte anonimi a volte celebrati dalla letteratura di viaggio – divengono la grammatica visiva del pittore così da sedimentare e cristallizzare nella sua mente, ancora prima dei suoi soggiorni in Italia, l'immagine idealizzata del paesaggio italiano e in particolare romano. D'altro canto risulta significativo l'acquisto di molti di quegli acquerelli da parte del pittore nel 1833, nell'asta seguita alla morte di Monro⁸, sebbene a quella data Turner potesse contare sul ricco repertorio di disegni e acquerelli di sua mano frutto dei due soggiorni italiani. Più che un atto nostalgico, come è stato scritto, quell'acquisto permette al maestro di tornare a rivisitare le fonti della sua ispirazione quando, senza avere toccato il suolo italiano, aveva saputo creare capolavori come il *Lago d'Averno con Enea e la Sibilla Cumana* (1798 circa, Londra, Tate Britain; 1814-1815 circa, New Haven, Yale Center for British Art) o *Attraversando il ruscello* (fig. 5), sintesi perfetta di una veduta della campagna romana dai Castelli e di un dipinto di Lorrain.

Nei primissimi giorni di ottobre del 1819 Turner giunse finalmente a Roma⁹. Aveva lasciato Venezia un mese prima (cat. 34), soggiornato a Bologna, per scendere in seguito lungo la costa adriatica – come abbiamo già ricordato – e attraversare l'Umbria percorrendo la Flaminia. Thomas Lawrence, nella capitale pontificia per ritrarre Pio VII, ne documenta in una lettera indirizzata a Farington la presenza il 6 ottobre scrivendo: “Anche tu saresti soddisfatto del suo rispetto profondo e sincero per Wilson, e del piacere che egli prova nel ritrovarlo tanto di frequente nella campagna romana e nelle zone limitrofe”¹⁰. Del passo di Lawrence interessa sottolineare il riferimento alla cultura figurativa di Turner, all'occhio del pittore assuefatto al repertorio di dipinti e di disegni di Richard Wilson che, come è noto, dopo il lungo soggiorno in Italia tra il 1751 e il 1757, aveva aperto la pittura di paesaggio anglosassone alla luce mediterranea e al gusto per il paesaggio italianizzante¹¹. Muoversi tra il contesto reale e l'ampio bagaglio di immagini depositato nella mente dell'artista, oltre che nella “rimembranza” di luoghi conosciuti tramite letture di autori classici quali Tito Livio o Virgilio, deve essere stato per Turner un esercizio non facile, prova ne è il fatto che nel



corso del soggiorno italiano, che lo avrebbe condotto fino a Napoli, il pittore non dipinse alcun quadro limitandosi a pochi acquerelli (cat. 35) e centinaia e centinaia di schizzi dove prende nota con tratti veloci di profili e masse delle vedute paesaggistiche¹². Le linee dell'orizzonte, l'incastro di tetti e cupole, la geometrica grafia dei pini marittimi o degli spazi aperti sono al centro di una pratica nella quale l'estrema sintesi della ripresa *on the spot* la fa da padrona, rendendo spesso difficile nell'essenzialità del tratto riconoscere i luoghi raffigurati (fig. 6).

3. Joseph Mallord William Turner e Thomas Girtin
Rovine sul Palatino, 1794-1798
Inchiostro e acquerello su carta
Londra, Tate Britain

4. Joseph Mallord William Turner e Thomas Girtin
Veduta di Nemi con il lago,
1794-1798
Inchiostro e acquerello su carta
Londra, Tate Britain

5. *Attraversando il ruscello*,
1815
Olio su tela, 193 × 165,1 cm
Londra, Tate Britain



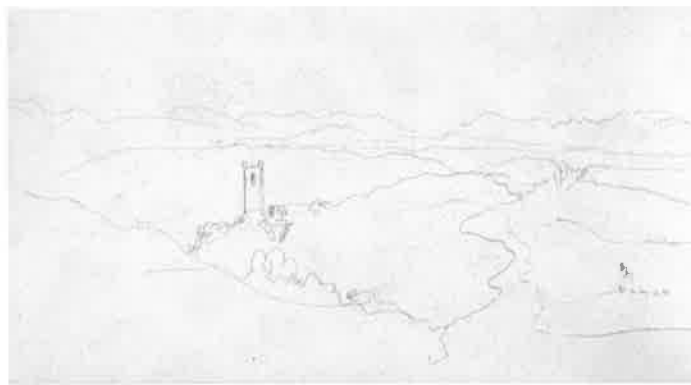
Dopo il rientro a Londra il 1° febbraio 1820, l'esperienza italiana si tradusse nell'immediato nel quadro *Roma dal Vaticano. Raffaello, accompagnato dalla Fornarina, prepara i dipinti per la decorazione delle Logge* (1820; Londra, Tate Britain) volto a celebrare presso la Royal Academy – dove viene esposto nel mese di marzo – il mito di Raffaello nel terzo centenario della sua morte¹³. Si tratta di una veduta di piazza San Pietro dalle Logge Vaticane con un improbabile Raffaello in primo piano circondato da un cumulo di dipinti tra i quali svetta al centro la *Madonna della Seggiola*. Quadro, in verità, assai poco riuscito fatta eccezione per la straordinaria luminosità perfettamente aderente ai cieli romani. C'è da aggiungere che il groviglio di segni raccolti nei ventisei taccuini italiani, giudicati “mediocri” e “sciat-ti” da John Ruskin, non tarderà, al contrario, a dare i suoi frutti, fornendo materia per portare a compimento la riflessione sull'elaborazione di un paesaggio italiano idealizzato dove contingente e universale si saldano, dove la memoria visiva del paese reale si accompagna alla formulazione di

un'immagine icastica affidata, in primo luogo, alla forza del colore e della luce identificata come elemento peculiare del paesaggio. Esempio da questo punto di vista la magnifica tela del 1823 dal titolo *Il golfo di Baia con Apollo e la Sibilla* (fig. 7). Paesaggio storico, anche in questo caso, memore del giovanile *Lago d'Averno con Enea e la Sibilla Cumana*. Nel confronto tra i due dipinti si evince tuttavia la maturazione di Turner negli aspetti compositivi e soprattutto nella resa della luce e degli effetti atmosferici, una “visione dorata”, come scrisse Constable, che rende merito della lezione del viaggio in Italia paradossalmente maturata nella sperimentazione all'interno dell'atelier londinese di Turner.

Una sperimentazione che avrebbe tuttavia richiesto un nuovo viaggio in Italia con lo scopo, questa volta, di dipingere a Roma per qualche mese affittando uno studio (cat. 51).

La capitale pontificia, con la Restaurazione, era tornata al centro degli interessi degli artisti europei e in particolare dei paesaggisti dal momento che, come aveva scritto Giuseppe Tambroni, “per la qualità degli arbori sempre verdi, per la bellezza del cielo, per la maestà delle antiche rovine, che formano e nobilitano i punti di vista, l'immaginazione dei pittori si esalta e si aggrandisce”¹⁴. Il paesaggio reale, ci dice Tambroni, costituisce un sostegno e uno stimolo per l'immaginazione dell'artista. È questo il percorso suggerito dalla cultura accademica dell'epoca al pittore paesaggista, nonostante cominci a farsi pressante l'esigenza di una pittura a stretto contatto con la natura sgombra di ogni intellettualismo. Era la strada intrapresa a Napoli e a Roma, negli anni ottanta del Settecento, da artisti come Thomas Jones o Francis Towne¹⁵, ma Turner, come abbiamo visto, si pone da subito su percorsi molto distanti da quella “strana” esigenza di restituire il reale esattamente come appare e dunque il confronto con il contesto romano, culla del paesaggio classicista, della visione arcadica della natura non avrebbe dovuto riservare per lui particolari sorprese. Il 17 dicembre 1828 il “Diario di Roma” annuncia che “Il Signor Turner, membro dell'Accademia Reale di Londra e di quella di S. Luca in Roma, esporrà due Paesaggi dipinti da lui, prima di mandarli in Inghilterra. Questi quadri saranno esposti nel Palazzo Trulli, via del Quirinale num. 49, per una settimana”¹⁶. Grande l'interesse nei confronti del pittore a giudicare

dal numero dei visitatori della piccola personale di Turner, ma altrettanto grande lo sconcerto di fronte ai suoi quadri. “Più di mille persone”, scrisse Charles Eastlake, “sono andate a vedere le sue opere esposte, immagina quindi come fossero attonite, furibonde o estasiare le diverse scuole di artisti nel vedere cose dai metodi tanto nuovi e audaci.”¹⁷ Tre sicuramente la tele esposte: *La visione di Medea*, *Regolo* e una *Veduta di Orvieto*, oggi conservate alla Tate¹⁸; non è tuttavia sufficiente il richiamo storico, né il riferimento ai celebri porti di Lorrain della tela di *Regolo* (fig. 8) per rassicurare il pubblico romano, abituato per lo più a una pittura disegnativa e levigata, esattamente opposta a quella di Turner. L'antiquario David Laing annota, non a caso, “Qui la gente non capisce per nulla il suo stile”¹⁹, una tecnica pittorica tutta affidata alla forza evocativa del colore, all'impasto denso che sembra richiamare le tele dell'ultimo Tiziano. Non conosciamo le reazioni di Turner alle numerose e aspre critiche che sconfinarono in alcuni casi nel vilipendio, ma certo è indicativo il fatto che a Roma il maestro non fece più



ritorno, mentre Venezia lo avrebbe accolto nel 1833 e nel 1840 offrendogli infinite soluzioni iconografiche nell'ultima stagione della sua professione (cat. 75-76, 89), quando egli tenta di catturare l'atmosfera nebbiosa e indistinta della laguna in centinaia di acquerelli che rimangono tra i suoi più commoventi capolavori oltre che, con ogni probabilità, la sua eredità più fruttuosa nel raccontare l'elegia di un paesaggio in cui, richiamando nuovamente Leopardi, naufragare.

6. *Torre sulla Cassia*, 1819
Grafite su carta, 110 × 186 mm
Londra, Tate Britain

¹ Per il documento, già noto alla critica, cfr. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, AASL, vol. 59, c. 87v: “Furono acclamati in Accademici d'onore il Sig. Giuseppe Rebell paesista di Vienna, ed il Sig. Tourner paesista di Londra”.

² Cfr. il taccuino *Ancona to Rome*, Turner Bequest CLXXVII, in particolare cc. D40929 e D14663, Londra, Tate Britain, consultabile anche on-line all'indirizzo tate.org.uk. Il taccuino in questione ai ff. 17-19 conserva anche vedute di Recanati.

³ G. Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, VII, Firenze 1898, p. 4426.

⁴ “Craft, treachery, and fraud – Salassian force, / Hung on the fainting rear! then Plunder seiz'd / The victor and the captive, – Saguntum's spoil, / Alike, became their prey; still the chief advanc'd, / Look'd on the sun with hope; – low, broad, and wan; / While the fierce archer of the downward year / Stains Italy's blanch'd barrier with storms. / In vain each pass, ensanguin'd deep with dead, / Or rocky fragments, wide destruction roll'd. / Still on Campania's fertile plains – he thought, / But the loud breeze sob'd, 'Capua's joys beware!’”, riportato in traduzione italiana nel testo di A. Wilton, *Turner e il suo tempo*, Milano 1987, p. 109.

⁵ Da questo punto di vista fondamentale il viaggio del 1802 con la visita al museo del Louvre, della quale rimangono numerosi studi di artisti italiani osservati nel museo parigino. Sull'argomento si

veda *Turner and the Masters*, catalogo della mostra (Londra-Parigi-Madrid, 2009-2010), London 2009.

⁶ Fa piacere ricordare, anche in questa sede, il lascito del pittore alla National Gallery di Londra di una coppia di sue opere con l'obbligo di un perpetuo confronto, come tuttora si può ammirare nella sala 15 del museo londinese, con due paesaggi di Claude Lorrain. *Turner inspired in the light of Claude*, catalogo della mostra (Londra, 2012), a cura di I. Warrell, London 2012.

⁷ A. Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, New Haven 1980.

⁸ Gli album peraltro rientreranno nel lascito alla Tate del pittore del 1856 e sono ancora conservati nel museo londinese. Si vedano: *Album of Copies of Italian Views for Dr Thomas Monro*, c. 1794-1798, Turner Bequest CCCLXXIII 1-64; *Album of Copies of Swiss and Italian Views for Dr Thomas Monro*, c. 1794-1798, Turner Bequest CCCLXXIV 1-22, 24-37.

⁹ T. Calvano, *1819, J.M.W. Turner: finalmente Roma*, in *Acti mučstos. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, a cura di B. Adembi, 2 voll., Firenze 2006, II, pp. 934-942; J. Hamilton, *Turner e l'Italia*, in *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, 2008-2009), a cura di J. Hamilton, Ferrara 2008, pp. 21-95.

¹⁰ Cit. in J. Hamilton, *op. cit.*, p. 44.

¹¹ *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, catalogo della mostra (New Haven-Cardiff, 2014), a cura di M. Postle, R. Simon, New Haven (Connecticut) 2014.

¹² N. Moorby, *Un tesoro italiano: i taccuini di Turner*, in *Turner e l'Italia*, cit., pp. 97-105.

¹³ Noto ed esposto più volte in Italia, per il dipinto si veda il più recente contributo critico di F. Mazzocca, *Mito e immagine di Raffaello nella prima metà del XIX secolo*, in *Raffaello e l'eco del mito*, catalogo della mostra (Bergamo, 2018), a cura di M.C. Rodeschini, E. Daffra, G. Di Pietrantonio, Venezia 2018, pp. 87-105.

¹⁴ G. Tambroni, *Cenno intorno allo stato attuale delle belle arti in Roma*, ms. s.d. [ma 1814], ed. a cura di S. Rudolph, Roma 1982, p. 19; si veda anche C. Stefani, *Di fronte al paesaggio classico: persistenze e alternative*, in *Maestri di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna*, catalogo della mostra (Roma, 2003), a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, Milano 2003, pp. 345-348.

¹⁵ 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. 89-99.

¹⁶ “Diario di Roma”, 17 dicembre 1828, p. 23.

¹⁷ Cit. in A. Wilton, *Turner...*, cit., p. 158.

¹⁸ Oltre al catalogo della mostra ferrarese si veda: *Turner and romantic nature*, catalogo della mostra (Copenaghen, 2004-2005), a cura di K. Monrad, København 2004, pp. 116-129.

¹⁹ Cfr. J. Hamilton, *op. cit.*, p. 67.

7. *Il golfo di Baia con Apollo
e la Sibilla*, 1823
Olio su tela, 145,4 × 237,5 cm
Londra, Tate Britain

8. *Regolo*, 1828
(rielaborato nel 1837)
Olio su tela, 89,5 × 123,8 cm
Londra, Tate Britain

