



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Storia delle arti e  
conservazione dei  
beni artistici

Tesi di Laurea

**Marco Ricci e  
Francesco Zuccarelli  
nelle stampe di  
riproduzione inglesi**

Per una storia dei rapporti  
culturali tra Venezia e  
Inghilterra nel XVIII secolo

**Relatore**

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

**Correlatore**

Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

**Laureando**

Marta Boccato

Matricola 862997

**Anno Accademico**

2020 / 2021

# INDICE

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUZIONE</b> .....  | 1   |
| <b>L'AMBIENTE ARTISTICO DELLA VENEZIA DEL SETTECENTO</b> .....                         | 4   |
| <b>La pittura di paesi tra invenzione e veduta</b> .....                               | 7   |
| <b>I committenti a Venezia, intellettuali e mercanti</b> .....                         | 18  |
| <b>Marco Ricci</b> .....   | 32  |
| <b>Francesco Zuccarelli</b> .....  | 47  |
| <b>MARCO RICCI E FRANCESCO ZUCCARELLI NELLE STAMPE DI<br/>TRADUZIONE INGLESI</b> ..... | 65  |
| <b>L'incisione in Inghilterra, una breve storia</b> .....                              | 65  |
| <b>Commento al catalogo ragionato</b> .....  | 77  |
| <b>CATALOGO</b> .....  | 94  |
| <b>Marco Ricci</b> .....   | 94  |
| <b>Francesco Zuccarelli</b> .....  | 125 |
| <b>CONCLUSIONI</b> .....   | 165 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....  | 168 |

# INTRODUZIONE

Il Settecento, secolo d'interesse per questo elaborato, è stato un periodo di grandi cambiamenti che hanno segnato la transizione dall'epoca moderna all'età contemporanea, causando per alcune antiche potenze un definitivo declino, ma per altri stati una vertiginosa ascesa. Protagonista indiscussa di questo secolo è sicuramente stata l'Inghilterra, che, forte della crescita manifatturiera e mercantile nel corso di Cinquecento e Seicento, si era imposta sempre di più nello scacchiere europeo come potenza economica e politica<sup>1</sup>. La combinazione tra un'ottima situazione finanziaria e la nuova stabilità sociale acquisita a seguito della cosiddetta *Glorious Revolution* (1688-1689)<sup>2</sup> aveva permesso lo sviluppo di un clima di grande eccitazione intellettuale, con una conseguente fioritura di tutti i campi della cultura, dalla scienza alla filosofia.

Questa espansione degli orizzonti della società inglese nel Settecento aveva iniziato a riflettersi anche nelle belle arti, un aspetto che fino ad allora non era mai rientrato nelle priorità della classe dirigente del paese. In quegli anni di profondi cambiamenti sociali, la nobiltà si era trovata a dover ridefinire i propri valori e la propria posizione, dunque nel XVIII secolo si era venuto a creare il nuovo concetto di *polite society*: gli appartenenti dell'*upper class* dovevano essere istruiti e capaci di conversare d'arte in maniera competente e naturalmente erano tenuti a possedere una pregiata collezione di dipinti e sculture<sup>3</sup>. Prendendo a modello gli altri stati europei, anche l'Inghilterra aveva compreso come il mecenatismo culturale e artistico fosse un fattore fondamentale per ogni grande potenza degna di questo nome, dunque il governo aveva iniziato a incoraggiare gli investimenti di questo tipo, che venivano considerati benefici sia per la crescita economica che per quella sociale.

Ovviamente, dopo secoli di generale disinteresse nei confronti dell'arte, il processo di formazione di un gusto e una *connoisseurship* raffinate non era stato immediato, e si era attuato principalmente attraverso lo studio delle opere d'arte provenienti dall'Europa Continentale. Dal momento che l'arte veneziana, particolarmente amata dagli inglesi, era stata un modello fondamentale presso amatori ed artisti nel corso del XVIII secolo, questo elaborato si propone di studiare l'influenza del paesaggismo veneziano sulla

---

<sup>1</sup> F. Benigno, *L'età moderna. Dalla scoperta dell'America alla Restaurazione*, Bari 2005, p. 211.

<sup>2</sup> Ivi, p. 229.

<sup>3</sup> C. Whistler, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti e collezionisti nel mercato dell'arte 1700-1750*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, p. 89.

prima vera corrente artistica formatasi in Inghilterra, anch'essa incentrata sulla pittura di paesaggio. Nello specifico, il cuore pulsante della tesi sarà costituito da un catalogo di incisioni di traduzione realizzate in ambito britannico, tratte da alcuni dipinti di due noti pittori legati alla Serenissima, il bellunese Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, pitiglianese naturalizzato veneziano. Le stampe, in buona parte conservate presso il dipartimento *Prints and Drawings* del British Museum, saranno qui riunite in una raccolta ragionata per la prima volta, con l'obiettivo di individuare attraverso di esse alcune delle dinamiche di assimilazione del paesaggismo veneto in Inghilterra.

L'incisione di traduzione nel corso del Settecento era diventata sempre più diffusa, in quanto copiare le opere dei grandi maestri era considerata una pratica onorevole e distinta, oltre a costituire una delle tendenze più amate per l'arredamento d'interni: le copie a stampa erano molto richieste dai nobili inglesi, sia che si trattasse di riproduzioni in scala minore di dipinti di loro appartenenza, sia semplicemente di traduzioni di dipinti dal carattere spiccatamente ornamentale come paesaggi o capricci<sup>4</sup>. Senza nulla togliere alla funzione decorativa, le incisioni di riproduzione erano apprezzate soprattutto in quanto svolgevano un compito ben più importante, ovvero quello di educare amatori e pittori, che attraverso di esse potevano entrare in contatto con le istanze stilistiche dell'Europa continentale. In questa sede, si è deciso di analizzare nello specifico le incisioni *after* Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, dal momento che proprio i due artisti hanno svolto un fondamentale ruolo di connessione tra l'ambiente artistico veneziano e quello inglese. Entrambi, come avremo modo di vedere in seguito, si sono recati oltremarica per lunghi periodi, nel corso dei quali hanno avuto modo di frequentare committenti ed artisti, talvolta spingendo questi ultimi a votarsi al paesaggismo. Gli esempi di questa dinamica sono molteplici, basti pensare ai rapporti intrattenuti da Marco Ricci con Joseph Goupy, che era diventato amico del bellunese sin dal suo arrivo a Londra ed era probabilmente divenuto pittore di tempere proprio grazie all'incoraggiamento di quest'ultimo<sup>5</sup>; oppure all'amicizia che aveva legato il noto paesaggista Richard Wilson a Francesco Zuccarelli, il quale avendo conosciuto il giovane inglese ancora prima di giungere a Londra gli aveva consigliato di

---

<sup>4</sup> B. Robertson, R. Dance, *Joseph Goupy and the Art of Copy*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", CXXV, 10, 1988, p. 358.

<sup>5</sup> A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991, p. 22.

provare la via della pittura di paesaggio, continuando a seguire la sua carriera una volta trasferitosi in Inghilterra<sup>6</sup>.

Sicuramente la presenza a Londra di Ricci e Zuccarelli a più riprese nel corso del secolo è stata fondamentale per lo sviluppo del paesaggismo inglese, ma a questa azione ‘diretta’ compiuta dagli artisti veneziani va sommata una non trascurabile azione ‘indiretta’, derivante dalla circolazione delle stampe di traduzione che riproducevano i loro dipinti. Queste incisioni sono state riunite in un catalogo ragionato con l’obiettivo di indagare alcune delle dinamiche retrostanti alla loro produzione, come l’interesse collezionistico nei confronti di questi oggetti e il loro utilizzo: considerando che la datazione delle stampe copre numerosi decenni, a partire dagli anni Quaranta sino ad arrivare alla penultima decade del Settecento, è probabile che da questa visione d’insieme emergano degli indizi sui cambiamenti nella fruizione di questi manufatti nel corso del secolo, ma anche sulla loro funzione. Da ultimo, ma non per importanza, attraverso questo elaborato si spera di conferire a queste stampe il valore e l’importanza che meritano, sottolineando come questo *medium* sia stato cruciale per l’afflusso delle istanze artistiche e culturali europee in Inghilterra, contribuendo a porre le fondamenta per la società cosmopolita caratterizzante l’epoca contemporanea.

Dopo una necessaria introduzione al paesaggismo veneziano e ai suoi principali attori, l’elaborato si focalizzerà dunque sulle figure di Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, per poi arrivare nel capitolo finale al catalogo delle stampe tratte dai loro dipinti, corredato di un commento.

---

<sup>6</sup> M. Levey, *Wilson and Zuccarelli at Venice*, “The Burlington magazine”, CI, 673, 1959, pp. 139-140.

# L'AMBIENTE ARTISTICO DELLA VENEZIA DEL SETTECENTO

Il Settecento, secolo che ha portato sconvolgimenti politici, economici e culturali in tutt'Europa, ha anche notoriamente segnato l'ultima fase di vita della Repubblica di Venezia, caduta definitivamente nel 1797. Nell'ottobre di quell'anno Napoleone, il quale non aveva mai nutrito grande affetto per la città lagunare, con la firma del trattato di Campoformio consegnava il territorio veneto all'Impero Austriaco, ponendo così fine alla sua condizione di stato indipendente<sup>7</sup>. Numerosi storici hanno concentrato i loro studi su questi ultimi anni così particolari e contraddittori, che contrapponevano la triste rassegnazione per l'evidente rovina socio-economica e una vitalità ed un lusso quasi sfrenati.

Dal punto di vista politico, Venezia aveva ormai perso il suo *status* di impero marittimo, in quanto, dopo più di due secoli di guerre con l'Impero Ottomano, la Pace di Passarowitz (1718) aveva decretato la perdita definitiva della Morea e conseguentemente anche quella del dominio sul Mediterraneo. In seguito a quest'ultima sconfitta la Serenissima, tristemente consapevole della sua nuova posizione nello scacchiere mondiale, si era dunque isolata in una posizione di città stato neutrale<sup>8</sup>. Il potere politico di Venezia, sin dagli albori della sua storia, era sempre stato legato da un rapporto di interdipendenza a quello economico, la cui situazione nel Settecento non era delle migliori. I floridi traffici commerciali che avevano fatto la fortuna della città lagunare, infatti, non erano ormai altro che un lontano ricordo: la lenta ma inesorabile decadenza era iniziata già all'inizio dell'XVI secolo, da un lato con la perdita del monopolio dei commerci con l'Oriente a causa della concorrenza portoghese, dall'altro con il graduale spostamento dei traffici dal Mediterraneo all'Atlantico<sup>9</sup>. Nel Settecento, inoltre, Venezia era ormai sempre più emarginata dai percorsi commerciali, il cui porto principale sull'Adriatico era diventato Trieste. In aggiunta a tutto questo, appare evidente che la stessa struttura istituzionale della Serenissima, per secoli lodata come il migliore dei governi possibili, fosse ormai antiquata e bisognosa di riforme, che pur essendoci state erano risultate troppo sporadiche e troppo blande. Come sottolinea

---

<sup>7</sup> F. Benigno, *L'Età Moderna, dalla scoperta dell'America alla Restaurazione*, Bari 2005, p. 330.

<sup>8</sup> M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia 700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio 2011 p. 18.

<sup>9</sup> Benigno, *L'Età moderna, dalla scoperta dell'America alla Restaurazione*, cit., p. 39-53.

eloquentemente Gino Benzoni<sup>10</sup>, nella Venezia settecentesca non mancava la spinta rinnovatrice degli intellettuali illuministi, ma essi, a differenza di quanto accadeva in altri stati europei, erano privi di un'organizzazione di tipo politico, per cui la loro cultura rimaneva effimera e non programmatica, caratterizzata da momenti di entusiasmo privi di determinazione. Per questo motivo la Repubblica non aveva avuto un crollo repentino, bensì era andata scivolando lentamente, ma inesorabilmente, verso la sua fine.

Nonostante la situazione appena descritta, la Venezia del XVIII secolo aveva comunque dimostrato una grande resilienza, reinventandosi come imprescindibile tappa del *Grand Tour*: come afferma Lionello Puppi, «Venezia mantiene il miracolo del suo corpo nel momento in cui vien estinguendo l'anima sua inconfondibile»<sup>11</sup>. Un primato che nessuna contingenza storica o politica era mai riuscita a strappare a Venezia era infatti quello della bellezza architettonica, che si era anzi andata accrescendo nel secolo precedente grazie a splendidi progetti barocchi come la chiesa di Santa Maria della Salute, che in pochi decenni era divenuta uno dei monumenti più rappresentativi della città. In aggiunta all'innegabile fattore estetico, il fascino della Serenissima era coadiuvato dalla vivacità delle feste pubbliche e dalla fastosità dello stile di vita, che coinvolgevano i visitatori stranieri facendo scomparire ai loro occhi tutte le tensioni e le contraddizioni interne della società. Come ha fatto acutamente notare Joseph G. Links<sup>12</sup>, i veneziani erano convinti che stupendo i *foresti* con tutta la pompa magna del Carnevale, degli oltre 200 caffè e della vita mondana, sarebbero riusciti a dissimulare la mancanza di territorio e di forza.

Questa dicotomia interna alla società veneziana è stata espressa alla perfezione dal poeta Anzolo Maria Labia in un suo sonetto dedicato alla Sensa del 1775<sup>13</sup>, riportato di seguito:

*Oh che Sensa! Oh che Sensa! Oh che cosazze!*

*Oh che parechi! Oh che gran novità!*

*In sta ocasion veramente in sta Città*

---

<sup>10</sup> G. Benzoni, *Verso la fine? A proposito dell'ultimo secolo della Serenissima in Venezia, Itinerari per la storia della città*, a cura di S. Gasparri, G. Levi, P. Moro, Bologna 1997, p. 248.

<sup>11</sup> L. Puppi, *Introduzione*, in Favilla, Rugolo, *Venezia 700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, cit., p. 13.

<sup>12</sup> J.G. Links, *Canaletto*, Oxford 1982, pp.9-10.

<sup>13</sup> *Poesie satiriche di Angelo Maria Labia*, in *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano*, a cura di B. Gamba, vol. X, Venezia 1817, p. 27.

*L'oro e l'ariento va per le scoazze!*

*Che Galle! Che Sciambechi! Che Galiazze*  
*Drio la publica Regia Maestà!*  
*Che peole in livrea! Che infinità*  
*De barcolame de tute le razze!*

*Che lusso in ogni grado de persone!*  
*Che teatri in bersò! Che simetria*  
*De Piazza! Oh che Regata! Oh che Bissone!*

*Che Popolo! Che Gran Foresteria!*  
*Che Canal! Che Tragheti! Oh dio, che Done!*  
*Epur no so el perché, mi pianzeria.*

Il poeta, definito da Benzoni come una Cassandra o un Tiresia<sup>14</sup>, è riuscito a racchiudere in questi pochi versi l'inconfessabile presagio di decadenza che albergava nell'animo di tutti i veneziani i quali, rassegnati al loro destino, preferivano affogare le proprie inquietudini nei frivoli festeggiamenti tra danze, banchetti e gioco d'azzardo.

Come abbiamo visto, la città di Venezia da teatro di ricchi commerci e importanti avvenimenti politici si era trasformata essa stessa in spettacolo per i suoi visitatori, per cui non deve stupire che proprio in laguna si sia sviluppato più che altrove il gusto per la pittura di genere e di paesaggio, notoriamente effimera e votata alla rendita: questa ha preso forma sia nel paesaggio d'invenzione, più tradizionale, sia nel vedutismo, tendenza tutta settecentesca alimentata dagli studi architettonici e prospettici degli illuministi veneti. Pur facendo parte dello stesso genere artistico, esse all'inizio del secolo sono due correnti ben distinte, praticate da artisti differenti e soggetti a influenze e destinazioni diverse, mentre nel corso dei decenni le istanze dell'una e dell'altra tenderanno a fondersi.

---

<sup>14</sup> G. Benzoni, *Verso la fine?* cit., p. 247.



## La pittura di paesi tra invenzione e veduta

Il paesaggismo ha cominciato ad essere praticato nel territorio veneziano a partire dalla fine del Seicento, leggermente in anticipo rispetto al vedutismo, e all'inizio non ha preso piede facilmente, in quanto all'epoca era ancora considerato come un sottogruppo ancillare ed inferiore<sup>15</sup>, da utilizzare tutt'al più come sfondo in dipinti di storia. Nell'arte veneta dei secoli precedenti vi erano notoriamente stati dei brani di paesaggismo di altissimo livello nei dipinti di Tiziano e Giorgione, i quali erano infatti noti per i loro sfondi prealpini, ma essi non hanno mai acquisito, né per il pubblico né per la critica, una propria autonoma valenza. Emblematico di questo atteggiamento è ad esempio il capolavoro giorgionesco la *Tempesta*, che ha visto decenni di studi incentrati sul mistero delle figure in primo piano, mentre molte meno pagine sono state dedicate al notevolissimo paesaggio che, oltre ad occupare buona parte della tela, conferisce anche il titolo al dipinto.

Con la morte dei due grandi maestri, l'arte veneziana si è distaccata nettamente da questo genere pittorico per dedicarsi alla più prestigiosa pittura allegorica e di storia, ignorando inspiegabilmente la naturale compatibilità della tradizione coloristica con il paesaggismo. L'eredità cinquecentesca, tuttavia, non è andata perduta, ma ha semplicemente valicato i confini del Veneto per germogliare altrove: a Bologna e nel Lazio si è venuta a formare una tendenza di tipo eroico rappresentata dai Carracci, Nicolas Poussin e Claude Lorrain, mentre a Napoli è nato un filone romantico grazie a Salvator Rosa<sup>16</sup>. A Venezia invece a praticare la pittura di paesi nel Seicento erano rimasti solo alcuni artisti stranieri, con una netta maggioranza di nordici e fiamminghi molti dei quali difficilmente documentabili, tra cui spiccano i nomi di Pieter Mulier, detto il Cavalier Tempesta, e Johann Anton Eismann.

Partendo da queste premesse potrebbe dunque sembrare che in laguna si fosse perso l'interesse nei confronti della pittura di paesi, ma, come dimostrano anche gli studi di Fabio Zanzotto<sup>17</sup>, vi era in realtà un discreto apprezzamento da parte dei patrizi veneziani verso questo genere. Il secolo XVII, specialmente nella sua seconda metà,

---

<sup>15</sup> D. Succi, *Pittura di Paesaggio a Venezia nel Settecento*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio- 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993, pp. 131-133.

<sup>16</sup> A. Cottino, *Pittori in Arcadia*, in *La Pittura di Paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottavi Cavina, E. Calbi, Milano 2005, p.28.

<sup>17</sup> F. Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 20, Venezia 1996, pp. 277-313.

vedeva in effetti una certa apertura da parte di collezionisti e committenti nei confronti delle nuove proposte che il mondo artistico offriva, come dimostra l'abbondanza di paesaggi nelle collezioni private indagate dallo studioso. A partire dai primissimi anni del Settecento poi, grazie alla dinamica di contaminazione che aveva mantenuto in vita le istanze del paesaggio di matrice veneta nell'Italia Centrale, vi fu una vera e propria rinascenza del paesaggismo veneziano con la nascita di una scuola locale.

Il merito di questa nuova felicissima stagione artistica va conferito innanzitutto al maestro bellunese Marco Ricci (1676-1730), che con la sua lungimiranza e la sua curiosità ha saputo intercettare gli influssi centro-italiani, combinandoli con la tradizione veneta e un diligente studio del dato luministico per creare dipinti di paesaggio come mai se ne erano visti in precedenza<sup>18</sup>. Secondo un destino comune a tutti i grandi innovatori, anche Ricci nei suoi primi anni di carriera aveva faticato per conquistare una propria indipendenza e autorevolezza, ritrovandosi molto spesso a collaborare con artisti legati ad una tradizione di pittura mitologica e religiosa di matrice seicentesca, come lo zio Sebastiano o Giovan Antonio Pellegrini, realizzando sfondi per i loro dipinti. Nel corso dei decenni, tuttavia, come avremo modo di approfondire nei capitoli successivi, le sue opere d'arte hanno iniziato a riscuotere un successo sempre maggiore tra i collezionisti veneziani e stranieri, consacrando per la prima volta nella storia dell'arte il paesaggismo come genere pittorico autonomo. Nonostante il bellunese sia andato incontro ad una morte precoce, il suo impegno per il rinnovo della tradizione artistica non è stato vano, infatti il suo operato è stato proseguito da diversi pittori, tra i quali si distingue sicuramente Francesco Zuccarelli.

Questi, originario di Pitigliano ma trasferitosi a Venezia a partire dagli anni Trenta, aveva saputo sfruttare la domanda di dipinti di genere creata da Ricci, dedicandosi quasi esclusivamente al paesaggismo al fine di colmare il vuoto da lui lasciato. Con lui il paesaggio si era trasformato da *medium* di studio della luce e del colore a fuga nell'Arcadia, con ambientazioni idilliache che accoglievano graziose figurine di pastori e pastorelle, in pieno accordo con lo spirito rococò che gli aveva aperto le porte del collezionismo internazionale<sup>19</sup>. Nonostante la critica si sia spesso concentrata sull'aspetto arcadico delle sue tele, non bisogna sottovalutare il concreto apporto dato da Zuccarelli alla pittura di paesaggio come genere autonomo, in quanto grazie al suo

---

<sup>18</sup> A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991.

<sup>19</sup> A. Cottino, *Pittori in Arcadia*, cit., p. 31.

successo internazionale ha saputo influenzare generazioni di pittori sia in Italia che in Inghilterra, garantendo la diffusione di questa corrente pittorica.

Un'altra personalità da ricordare in questo breve affresco della pittura di paesaggio settecentesca è quella di Giuseppe Zais (1709-1781), di pochi anni più giovane rispetto al pittore di Pitigliano<sup>20</sup>. Come quest'ultimo, anche il bellunese aveva scelto di consacrarsi alla realizzazione di scene arcadiche e pastorali, il che ha spesso portato la critica a mettere i due pittori in stretta associazione, con Giuseppe Delogu che era addirittura arrivato a definirli «*arcades ambo*»<sup>21</sup>. Quest'affermazione, stando alle fonti storiche, non sarebbe del tutto immotivata, infatti secondo Giannantonio Moschini Giuseppe Zais sarebbe stato allievo di Francesco Zuccarelli per quanto riguarda la pittura di paesi e di Francesco Simonini per la realizzazione di battaglie<sup>22</sup>. Nonostante l'evidente vicinanza nei contenuti, nei dipinti di Zais possiamo notare soprattutto l'influenza di un altro illustre predecessore, il compaesano Marco Ricci: oltre ad utilizzare nelle sue tele la medesima ambientazione prealpina, il giovane bellunese si ispirava anche evidentemente ai contrasti chiaroscurali caratteristici dei dipinti del maestro, seppur senza mai arrivare alla sua stessa felice resa luministica. Un altro fondamentale insegnamento che Zais ha tratto da Marco Ricci è stato poi quello della rappresentazione di una natura genuina e non idealizzata, in modo da rendere le sue scene pastorali quasi dei brani di pittura dal vero, nei quali era possibile riconoscere una certa fedeltà alle realtà contadine dell'agordino, area di provenienza del pittore. Negli anni più avanzati della sua carriera, tuttavia, come fa notare Rodolfo Pallucchini<sup>23</sup>, questo pittore effettuò una vera e propria evoluzione stilistica dipingendo scene raffinate di episodi di vita aristocratica, caratterizzate da una maggiore idealizzazione e da uno schiarimento della tavolozza: questo cambiamento, secondo lo studioso, era avvenuto principalmente per fini commerciali, in quanto Zais avrebbe cercato di rimpiazzare sul mercato veneziano il più apprezzato Zuccarelli, che era partito alla volta dell'Inghilterra.

Parallelamente al successo del paesaggio d'invenzione trattato nelle righe precedenti, a Venezia si era fatta strada anche la variazione inedita della cosiddetta veduta, ovvero una pittura di paesaggio raffigurante dei punti particolarmente suggestivi di una città,

---

<sup>20</sup> R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1992, p. 344.

<sup>21</sup> G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930, p.138

<sup>22</sup> G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a nostri giorni*, III, Venezia 1806, p. 78.

<sup>23</sup> Pallucchini, *Il Settecento*, II, cit., p. 352.

con particolare attenzione per l'aspetto architettonico. Nel secolo precedente questo particolare genere aveva già riscosso un discreto successo in ambito romano, dove era stato portato all'attenzione di un pubblico più vasto da un gruppo di pittori olandesi nominato *Bentvueghels*<sup>24</sup>. La loro pittura, tuttavia, pur mostrando evidenti affinità con il vedutismo veneziano, presenta in realtà alcune differenze con esso, sia per quanto riguarda la tecnica che i contenuti. Nell'Urbe questo genere aveva una finalità e soggetti principalmente mirati all'esaltazione del glorioso passato classico della città, con la raffigurazione dei suoi siti archeologici più evocativi, mentre l'innovazione che era stata effettuata in laguna consisteva nella rappresentazione della città così com'era all'epoca. Dal punto di vista stilistico poi, se confrontate con le opere dei veneziani, quelle dei *Bentvueghels* appaiono prospetticamente armoniose ma, al contempo, anche eccessivamente statiche, prive di quell'afflato vitale che solo il colorismo veneto poteva conferire a un dipinto.

Tra i pittori olandesi a Roma, tuttavia, vi era una figura che è riconosciuta dalla critica come il vero precursore della veduta veneziana, Gaspar van Wittel<sup>25</sup>. Questo status gli è stato conferito in quanto egli, a differenza dei suoi conterranei, era riuscito a spogliare questo genere pittorico nascente dal rovinismo, abbandonando le immagini idealizzate di Roma per restituire invece dei ritratti di una città viva e moderna<sup>26</sup>. Egli nell'ultimo decennio del secolo si era spostato da Roma verso l'Italia settentrionale e tra le varie tappe del suo viaggio non aveva potuto trascurare Venezia, dove la sua presenza è registrata anche da un suo dipinto, *Veduta del Bacino di San Marco* (1697), oggi conservata al Museo del Prado<sup>27</sup>. Nonostante il suo esempio fosse stato sicuramente fondamentale per dare un impulso innovativo alla pittura di ambito lagunare, va ribadita la profonda differenza tra il suo modus operandi, legato all'osservazione puntuale tipico della pittura fiamminga, e quello dei pittori veneziani, che avevano una percezione della veduta molto diversa.

Ad inaugurare la felicissima stagione di questo genere pittorico in laguna è stato un pittore di origine friulana, Luca Carlevarijs (1663- 1730). A seguito della morte del

---

<sup>24</sup> F.Scholten, J. Woodall, *Netherlandish Artists on the Move*, "Netherlands Yearbook for History of Art", 63, 2013, p. 9.

<sup>25</sup> Per un approfondimento si vedano: G. Briganti, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966; *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 28 febbraio- 18 maggio 2003), a cura di F. Benzi, C. Strinati, Roma 2002.

<sup>26</sup> D. Succi, *Carlevarijs, Van Wittel, Venezia*, in *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994), a cura di I. Reale, D. Succi, Milano 1994, p. 36.

<sup>27</sup> *Gaspare Vanvitelli*, catalogo della mostra, cit., p. 190: 60.

padre, anch'egli pittore di un certo rilievo, si era trasferito giovanissimo da Udine a Venezia, dove aveva trovato la protezione della famiglia patrizia Zenobio, presso cui alloggiò nei suoi primi sei anni in laguna<sup>28</sup>. Come ha sottolineato giustamente Pallucchini<sup>29</sup>, fondamentale nella sua primissima formazione è stato il soggiorno di cinque anni a Roma, dove Carlevarijs aveva potuto assimilare da un lato le suggestioni dei 'bamboccianti', riscontrabili nelle macchiette presenti nei suoi dipinti, dall'altro quelle della pittura di paesi centro-italiana che, come abbiamo visto in precedenza, aveva fortemente influenzato anche Marco Ricci. Forte di questa esperienza, una volta tornato a Venezia si era dedicato inizialmente alla realizzazione di paesaggi d'invenzione come porti e marine, i quali già lasciavano presagire quelli che sarebbero divenuti i caratteri fondanti del suo vedutismo: in questi dipinti Carlevarijs presenta infatti una serie di deformazioni architettoniche e di assemblaggi di monumenti che uniscono la rappresentazione topografica al capriccio, andando a generare una veduta ideale<sup>30</sup>. Il friulano, infatti, aveva trovato una sorprendente consacrazione come pioniere del nuovo genere del vedutismo proprio grazie alla sua capacità di filtrare gli aspetti topografici attraverso la sua soggettività, che gli permetteva di restituire un'immagine pittoresca e idealizzata di Venezia. Nonostante non possa essere inserito nell'Olimpo dei grandi maestri, egli era riuscito a immortalare alcuni degli aspetti più peculiari della città attraverso la creazione di dipinti piacevoli e di facile fruizione, dando vita a un nuovo genere pittorico che ha riscosso e riscuote tuttora un grande successo commerciale.

Pur essendo Luca Carlevarijs l'indiscusso padre del vedutismo settecentesco, nell'immaginario collettivo questa corrente artistica rimane da secoli legata al nome del pittore che più di ogni altro si è fatto apprezzare per i suoi scorci di Venezia, ovvero Antonio Canal, detto Canaletto. Nato a Venezia nel 1697, egli era un figlio d'arte, infatti il padre Bernardo Canal aveva una prolifica attività come pittore di scenografie per il teatro, attività estremamente diffusa in città nel XVII e XVIII secolo<sup>31</sup>. La sua formazione in giovane età presso il padre ha sicuramente influito in modo decisivo sullo sviluppo della sua sensibilità per la pittura di genere, motivo per cui, a differenza di altri artisti che hanno inizialmente intrapreso un'attività come figuristi, Canaletto è tra i pochi ad essersi dedicato sin da subito al paesaggismo e in particolare alla veduta. Le

---

<sup>28</sup> Buscaroli, *La Pittura di Paesaggio*, cit., p. 392.

<sup>29</sup> Pallucchini, *Il Settecento*, cit. p. 179.

<sup>30</sup> Succi, *Carlevarijs*, cit., p. 42.

<sup>31</sup> J. Links, *Canaletto*, Oxford 1982, p. 9.

sue prime prove come paesaggista risalgono al 1719, anno in cui a seguito del congedo dall'attività teatrale si era recato in viaggio a Roma, dove Zanetti lo descriveva dedito alla pittura di vedute al naturale, concentrandosi inevitabilmente su soggetti di stampo rovinistico<sup>32</sup>. Anche una volta tornato a Venezia l'anno successivo aveva proseguito per un breve periodo sulla strada dei capricci con rovine, per poi dedicarsi alla raffigurazione degli scorci veneziani seguendo l'esempio del più anziano Luca Carlevarijs, la cui fama, come sottolinea Zanetti, è poi stata inevitabilmente adombrata dalla superiorità di questo giovane e talentuoso artista<sup>33</sup>. Sicuramente il motivo del grande successo internazionale di Canaletto è stato la sua capacità di coniugare la precisione prospettica nella rappresentazione degli edifici con una sensibilità talvolta preromantica per le qualità atmosferiche della luce e dei colori della laguna, che hanno permesso alle sue vedute di uscire dal campo della topografia per entrare in quello dell'arte. Le sue vedute non ponevano infatti dei limiti alla sua fantasia, che con tratto sicuro e leggero sottoponeva di volta in volta gli scorci più noti di Venezia a un processo di trasformazione<sup>34</sup>. Nella fase della maturità questo pittore è andato incontro ad un tale successo commerciale che, per soddisfare le aspettative degli acquirenti, le sue opere si erano appiattite in una sempre maggiore impersonalità, tanto da portare Francis Haskell a definire questo processo «un caratteristico declino di un pittore rovinato dagli inglesi»<sup>35</sup>. Nonostante l'innegabile calo creativo, le vedute di Canaletto rimangono ancora oggi le più rilevanti di tutto il Settecento veneziano, in quanto l'artista ha saputo cogliere l'eredità dei suoi predecessori per portare questa corrente pittorica alle vette artistiche più alte, influenzando numerose generazioni di artisti sia in patria che all'estero.

Uno dei pittori che ha saputo cogliere al meglio le suggestioni di Canaletto è stato indubbiamente Michele Marieschi (1710-1743), artista veneziano dalla carriera tanto brillante quanto breve. Anch'egli dedito all'arte della scenografia teatrale, come testimonia il suo primo biografo Pietro Guarienti, era rimasto orfano di padre in giovane età e si era dunque recato a lavorare in Germania, dove aveva avuto grande successo grazie alla sua ingegnoseria nell'invenzione di apparati effimeri<sup>36</sup>. Una volta tornato in

---

<sup>32</sup> A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 463.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 447.

<sup>34</sup> B.A. Kowalczyk, *Canaletto e Bellotto: l'arte della Veduta*, Milano 2008, p. 13.

<sup>35</sup> F. Haskell, *Mecenati e Pittori*, Torino 2019, p. 432.

<sup>36</sup> P. A. Orlandi, P. Guarienti, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, Venezia 1753, p. 380.

patria, oltre a proseguire la sua attività nel campo della scenografia, si era dedicato alla realizzazione di capricci e vedute del Canal Grande e di altri scorci veneziani, apprezzati sia dagli amatori locali che all'estero: tra il 1736 e il 1741, periodo nel quale risulta iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani<sup>37</sup>, realizzò grazie all'intermediazione di Anton Maria Zanetti una serie di 18 vedute per la collezione del conte inglese Henry Howard<sup>38</sup>. A differenza dei capricci riccheschi, le sue vedute ideate sono ricche di rimandi alla pittoresca realtà lagunare del Settecento, i quali si mescolano poi con fantasiose dimore nobiliari o torri medievali, in modo da creare scorci favolistici di una Venezia immaginaria<sup>39</sup>. Il *corpus* più cospicuo della sua produzione è tuttavia costituito da vedute di tipo topografico che, nonostante un'evidente influenza delle opere di Canaletto, se ne distanziavano sia per l'utilizzo di colori più brillanti che per la vaghezza delle macchiette e degli isolotti in lontananza, resi con rapidi tocchi di pennello.

Coetaneo di Michele Marieschi ma vissuto ben più a lungo, Francesco Guardi (1712-1793) è stato uno degli ultimi grandi interpreti veneziani della veduta. Egli, figlio del pittore Domenico Guardi, faceva parte da una famiglia di artisti e negli anni giovanili aveva lavorato principalmente nella bottega di famiglia con i suoi fratelli, dimostrando sin da subito un'innata propensione al paesaggio<sup>40</sup>. Egli nel corso della sua lunga carriera ha spaziato in ogni possibile declinazione della pittura di genere, realizzando dipinti capaci di sintetizzare le istanze sviluppate dai colleghi paesaggisti nei decenni precedenti. In molte delle sue opere, ad esempio, è evidente l'influenza delle opere giovanili di Canaletto, ma è altrettanto intuibile il legame con la ricerca luministica di Marco Ricci e con perfino le atmosfere vagamente tenebrose dei capricci di Giambattista Piranesi. Guardi, tuttavia, non solo ha saputo cogliere il meglio da questi artisti, ma è anche riuscito a rielaborare tutte queste suggestioni in una chiave nuova e originale, che avvicina i suoi dipinti ad un gusto più puramente romantico, predecessore della sensibilità di fine secolo. La pittura di Guardi più che essere un modo di fare è un modo di sentire<sup>41</sup>, infatti la luce soffusa che caratterizza molti dei suoi dipinti sembra la perfetta espressione di quel sentimento di melancolia che, come abbiamo visto nei versi

---

<sup>37</sup> E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Padova 1975, p. 160.

<sup>38</sup> *Da Canaletto a Zuccarelli: il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di A. Delneri, D. Succi, catalogo della mostra, (Passariano, Villa Manin, 2003), Tavagnacco 2003, p. 175.

<sup>39</sup> Ivi, p. 22.

<sup>40</sup> *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottavi Cavina, E. Calbi, Milano 2005, p. 214.

<sup>41</sup> Buscaroli, *La pittura di paesaggio*, cit. p. 424.

di Angelo Maria Labia, aleggiava nella società veneziana nella seconda metà del secolo. Un'altra peculiarità di questo pittore è infine il suo rapporto con il disegno, differente rispetto a quello di tutti gli altri vedutisti. Essi, seppur con modalità diverse, avevano sempre basato le loro composizioni su precisissime intelaiature prospettiche talvolta realizzate con l'ausilio della camera oscura<sup>42</sup>, mentre Francesco Guardi sembrava volersi liberare dalle costrizioni della matematica per poter raffigurare la sua personale visione del mondo. Questa intenzione è evidente nell'ampissimo *corpus* di disegni che ha accompagnato tutta la sua produzione pittorica, nel quale si può osservare un segno grafico sempre più veloce e spezzato, mirato principalmente a fissare delle impressioni<sup>43</sup>.

L'opera dei maestri brevemente delineata in queste pagine ha chiaramente dato grande impulso anche a tutta una schiera di paesaggisti e vedutisti minori, che con la loro attività sia in città che nell'entroterra hanno contribuito a diffondere un certo gusto per questi generi pittorici anche nelle aree più periferiche del dominio veneziano. Senza nulla togliere al ruolo di questi artisti minori, è tuttavia necessario ricordare che il maggior veicolo di diffusione delle nuove opere di pittura di generi in tutta Italia ed Europa è stata la riproduzione a stampa, da secoli ampiamente praticata a Venezia.

## **L'arte incisoria, riproduzione e *peintres graveurs***

Nell'ambito della fioritura delle lettere e delle arti che ha caratterizzato la Venezia del XVIII secolo, un fenomeno che merita un'attenzione particolare è sicuramente quello dell'attività incisoria, che pur essendo nata per esigenze principalmente pratiche, ha poi assunto un ruolo di assoluto rilievo nello sviluppo artistico e culturale della città.

Come ricorda Rodolfo Pallucchini nell'introduzione del catalogo della *Mostra degli incisori veneti del Settecento*<sup>44</sup>, a Venezia erano attivi sia professionisti dediti a tradurre su rame le invenzioni dei maestri antichi e contemporanei, sia grandi artisti che realizzavano incisioni d'invenzione, seguiti da alcuni illustri dilettanti come il collezionista Anton Maria Zanetti o l'intellettuale Francesco Algarotti. In laguna questa

---

<sup>42</sup> G. Briganti, *The View Painters of Europe*, London 1968, p. 1.

<sup>43</sup> *Il Settecento*, cit., p. 218.

<sup>44</sup> *Gli incisori veneti del Settecento*, a cura di R. Pallucchini, catalogo della mostra (Venezia, Teatro del Ridotto, 28 giugno- 30 settembre 1941), Venezia 2012, p. 9.



pratica era declinata soprattutto nella tecnica dell'acquaforte<sup>45</sup>, che essendo una modalità di incisione indiretta permetteva una grande libertà artistica nella modulazione del segno, adattandosi alla resa degli effetti chiaroscurali tipici della tradizione del colorismo veneto. Grazie a questa possibilità di realizzare una vasta gamma di gradazioni senza l'utilizzo dei colori, l'acquaforte era diventata per i pittori un *medium* imprescindibile per studiare il problema centrale nell'arte del Settecento, ovvero quello della resa luministica<sup>46</sup>.

Il genere artistico che più di tutti si interessava di questo aspetto era chiaramente il paesaggismo, motivo per cui molti dei suoi più grandi interpreti possono vantare nel loro *curriculum* almeno qualche fugace esperienza di *peintres graveurs*.

Il primo ad approcciarsi con una certa confidenza a questa tecnica è stato ancora una volta Luca Carlevarijs, il quale nel 1703 ha prodotto un'ampia serie intitolata *Le fabbriche e vedute di Venetia*: questa raccolta contiene oltre cento tavole con tutti i principali siti d'interesse di Venezia, i quali sono stati rappresentati con un assetto prospettico di tipo scenografico a cui si sarebbero ispirate tutte le raccolte di incisioni successive, come il *Gran Teatro di Venezia* edito da Domenico Lovisa (1717) o il *Prospectus Magni Canalis* di Antonio Visentini (1742)<sup>47</sup>. Come ricorda Joseph G. Links, Luca Carlevarijs usava definirsi più un matematico che un pittore e, nonostante non vi sia ad oggi alcuna testimonianza di trattati scientifici di suo pugno, in questa serie di vedute veneziane vi sono alcuni scorci rappresentati da punti di vista 'impossibili' che oggi verrebbero realizzati con la moderna tecnologia del grandangolo, per cui è evidente che il friulano avesse trovato nel disegno e nell'incisione il perfetto mezzo per dimostrare le proprie qualità di matematico<sup>48</sup>.

Seguendo il modello fornito da Carlevarijs, tutta la produzione settecentesca di vedute a stampa è accomunata da una rappresentazione di tipo topografico dei luoghi d'interesse, che l'ha resa perfetta per l'inserimento in guide per turisti stranieri, come *Il Forestiere Illuminato* di Giambattista Albrizzi (1740), e per la commercializzazione. La Serenissima all'epoca, pur avendo perso gran parte dell'identità mercantile che aveva caratterizzato secoli della sua storia, continuava a fungere da emporio internazionale per

---

<sup>45</sup> G. Giubbini, *L'incisione indiretta della lastra metallica con mordente*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1973, pp. 289- 292.

<sup>46</sup> *Gli incisori veneti del Settecento*, a cura di R. Pallucchini, cit., p. 14

<sup>47</sup> Luca Carlevarijs, *Le fabbriche e vedute di Venezia*, catalogo della mostra (Udine, 4 dicembre 1995- 20 gennaio 1996), a cura di I. Reale, Venezia 1995, pp. 38-42.

<sup>48</sup> Links, *Canaletto*, cit., p. 14.

quanto riguardava tutte le forme artistiche, dunque è facile immaginare l'amplessissima diffusione di queste raccolte di stampe che, acquistate soprattutto dai visitatori stranieri, avevano permesso la diffusione dell'arte veneziana ben al di fuori dei confini della Repubblica. Se da un lato questo fenomeno aveva avuto dei risvolti ampiamente positivi per le carriere di diversi pittori, agenti e collezionisti, dall'altro aveva favorito la creazione di una sorta di tradizione iconografica nella raffigurazione dei luoghi principali della città, un canone di raffigurazione che si era inevitabilmente tradotto in canone della visione<sup>49</sup>. Pur essendovi alcune eccezioni alla regola, come la raccolta delle *Vedute alcune prese dai luoghi altre ideate* di Canaletto, questa dinamica aveva portato ad un progressivo appiattimento della produzione artistica sia pittorica che incisoria, specialmente nei pittori cosiddetti 'minori'.

Se per il vedutismo l'effetto della riproduzione a stampa era stato in parte controproducente, per il paesaggio d'invenzione e il capriccio esso era stato, invece, principalmente positivo. Essendo le scene dei dipinti e delle incisioni di artisti come Marco Ricci e Francesco Zuccarelli prive di qualsiasi aspetto topografico, le stampe hanno permesso alle opere di questi pittori di raggiungere nazioni europee come l'Inghilterra, dove la loro influenza ha contribuito allo sviluppo di una tradizione paesaggistica autoctona, che ha saputo reinterpretare le istanze dei veneziani senza scadere in copie pedissequae.

Molte delle stampe di riproduzione di dipinti di paesaggio sono state eseguite presso lo studio di uno dei *foresti* più importanti della cultura del Settecento veneziano, ovvero l'incisore ed editore tedesco Joseph Wagner. Questi, giunto in laguna al seguito di Jacopo Amigoni, suo collaboratore e amico con il quale aveva lavorato a Bologna e in Inghilterra, a metà degli anni Quaranta era già riuscito ad imporsi come una delle figure di riferimento in città, nonché uno dei migliori incisori a livello europeo<sup>50</sup>. Questa rapida ascesa era stata probabilmente almeno in parte causata dalle novità stilistiche che Wagner era riuscito ad apportare alla disciplina: egli si era opposto alla dogmatica corrispondenza tra tecniche e destinazione per cui l'acquaforte era vincolata alla sola realizzazione di stampe d'invenzione, incidendo tutte le sue opere di traduzione con una

---

<sup>49</sup> G. Marini, *La veduta Incisa: Venezia moltiplicata nelle stampe*, in *Canaletto e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 23 febbraio-9 giugno 2019), a cura di A. Craievich, Milano 2019, p.45.

<sup>50</sup> C. Lo Giudice, *Joseph Wagner, maestro dell'incisione a Venezia nel Settecento*, Sommacampagna 2018, p. 38.

raffinata combinazione di acquaforte e bulino<sup>51</sup>. Questa innovazione aveva riscosso un immediato successo e nel corso degli anni era andata incontro ad una diffusione sempre più ampia grazie all'operato degli allievi di Joseph Wagner. La sua calcografia, infatti, ha rappresentato per anni uno snodo fondamentale all'interno della città di Venezia, fungendo da crocevia sia per quanto riguardava la circolazione internazionale delle stampe, sia per i giovani artisti che giungevano da tutta Italia al fine di apprendere il *know-how* del maestro d'oltralpe. Nella sua bottega si sono formati alcuni dei migliori incisori del secolo, come Giovan Battista Piranesi, a cui Wagner ha poi sostanzialmente affidato la gestione di una succursale a Roma, e Francesco Bartolozzi, giovane fiorentino con cui si era venuto a sviluppare un sodalizio sia lavorativo che affettivo. Questi è stato sicuramente l'allievo più fedele e ricettivo di Wagner, che da lui ha imparato il virtuosismo tecnico e la versatilità che lo hanno reso uno dei più celebri incisori del Settecento.

La calcografia di Wagner, tuttavia, non era solo la bottega più ambita dai giovani aspiranti incisori, ma costituiva altresì un punto di riferimento anche per il *milieu* culturale veneziano più colto, che a lui si rivolgeva per trasformare in realtà i propri progetti editoriali. A dimostrazione di ciò, è sufficiente ricordare come egli fosse diventato l'incisore di fiducia di Joseph Smith, che a lui si è rivolto a più riprese sia per la stampa di alcuni suoi progetti editoriali che per la riproduzione di diverse opere appartenenti alla sua collezione<sup>52</sup>.

Che si tratti di incisione d'invenzione o di 'semplice' traduzione su lastra di rame delle opere dei grandi maestri, appare evidente che la produzione di stampe sia un elemento imprescindibile nell'analisi degli sviluppi del paesaggismo veneziano del Settecento, specialmente se, come nel nostro caso, si è interessati a scoprirne l'influenza sulla pittura di genere di altre nazioni europee.

Prima di passare a vedere nel dettaglio i casi studio di Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, tuttavia, è opportuno spendere qualche pagina per delineare con più precisione quel *milieu* culturale lagunare costituito da intellettuali e amanti delle arti autoctoni e *foresti*, i quali, grazie alle numerose interconnessioni della società cosmopolita settecentesca, hanno avuto il merito di movimentare opere ed artisti, dando vita ad un vero e proprio fenomeno di contaminazione culturale.

---

<sup>51</sup> G. Marini, *L'incisione nel Seicento e nel Settecento*, in *Storia di Venezia: Temi, L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, II, Roma 1994, p. 548

<sup>52</sup> C. Lo Giudice, *Joseph Wagner*, cit., p. 36.

## I committenti a Venezia, intellettuali e mercanti

Per meglio comprendere il contesto storico e sociale nel quale si inseriscono i due casi studio proposti in questa tesi è necessario affrontare un discorso sull'evoluzione del gusto nella Serenissima nel corso del secolo XVIII, così da poter avere un quadro più completo di tutti i fattori che hanno permesso l'ascesa del paesaggismo e in particolare di artisti come Marco Ricci e Francesco Zuccarelli.

Una prima riflessione in merito è stata fornita da Francis Haskell nell'ultimo capitolo del volume, vera e propria pietra miliare, *Patrons and Painters*, dedicato a Venezia. Come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza, la Repubblica era ricca di contraddizioni interne e la sua società era caratterizzata dal desiderio di mantenimento dello status quo, ultimo tentativo di difendersi da un mondo che correva sempre più veloce verso la modernità. Nonostante ciò, i cambiamenti nelle dinamiche di potere diventavano sempre più evidenti, e questo si rifletteva inevitabilmente anche nei meccanismi di committenza: la Chiesa, per la quale nei secoli precedenti erano state create alcune delle più pregiate opere d'arte presenti in città, si ritrovava ormai priva di autonomia e totalmente sottomessa allo Stato; Lo Stato, dal canto suo, impegnato com'era nella contemplazione del proprio glorioso passato, aveva abbandonato le grandi commissioni artistiche, con qualche sporadica eccezione riguardante Giambattista Tiepolo e Francesco Guardi<sup>53</sup>.

Escluse dunque le due grandi istituzioni che fino ad allora avevano dominato la committenza, questa nel Settecento era rimasto una prerogativa quasi esclusiva delle famiglie aristocratiche più ricche, le quali tuttavia non erano necessariamente dotate di un gusto o di un particolare interesse verso l'arte, bensì commissionavano delle opere per una pura questione di immagine. Alla luce di ciò, come sottolinea Haskell, è evidente che la storia del mecenatismo settecentesco sia stata ricca di sfaccettature, in quanto nel corso del secolo i gusti delle varie famiglie nobiliari che si sono alternate al potere sono stati influenzati da diverse forze e ideologie.

Nella prima parte del Settecento sicuramente vi era stata una preferenza per una pittura isolata rispetto alle tendenze più innovative, tutta rivolta alla celebrazione del passato nei temi quanto nello stile, con degli evidenti rimandi ai maestri del Cinquecento veneto

---

<sup>53</sup> F. Haskell, *Mecenati e Pittori*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 352-353.

le cui opere erano ancora le più ricercate per le collezioni private<sup>54</sup>. Per questo motivo, tra la fine del Seicento e all'inizio del secolo successivo avevano riscosso grande successo pittori di storia come Sebastiano Ricci e Jacopo Amigoni, i cui dipinti andavano ad appagare la necessità di possedere opere di tipo tradizionale dei collezionisti appartenenti alla nuova nobiltà 'per soldi', che a differenza delle famiglie storiche del patriziato non avevano la preparazione culturale necessaria a ricercare e contrattare opere antiche.

La frattura tra il gusto delle vecchie famiglie nobiliari e quello dei patrizi di più recente aggregazione è ben delineata da Fabio Zanzotto, il quale ha riunito in un suo saggio le varie tendenze collezionistiche del Settecento, cercando di comprenderne le motivazioni e gli sviluppi<sup>55</sup>. Lo studioso evidenzia come, soprattutto nella prima metà del secolo, vi fossero sostanzialmente due diverse modalità di collezionismo determinate per l'appunto dall'estrazione sociale, con i 'nuovi nobili' e gli intellettuali maggiormente propensi alle innovazioni. Sarebbero state proprio queste componenti della società, dunque, a rendere possibile la diffusione senza precedenti del paesaggismo e del vedutismo, la cui domanda inizialmente 'sotterranea' era poi diventata nel corso dei decenni sempre più preponderante. È molto interessante la considerazione espressa da Zanzotto proprio in apertura del suo saggio, in seguito ripesa anche da Linda Borean nel volume sul collezionismo nel Settecento da lei curato. Lo studioso afferma che dai suoi studi sembrerebbe che i collezionisti cercassero opere di genere sin dalla metà del Seicento, dunque con un certo anticipo rispetto all'esplosione del fenomeno culturale e commerciale della veduta: vi era evidentemente il desiderio di ospitare nelle proprie dimore dei dipinti che stimolassero un puro godimento estetico, a complemento della pittura ufficiale di storia, dall'intento moralizzante.

La popolarità del capriccio invece, pur trattandosi sempre di una branca della pittura di genere, ha radici diverse, infatti questa tipologia di dipinti era l'unica capace di oltrepassare le differenze tra le classi sociali. Queste immagini di rovine, tra ricostruzioni fantasiose ed altre archeologicamente accurate, appagavano sia l'inesauribile curiosità per l'antichità classica tipica degli eruditi, sia quel legame storico e iconografico con la Roma antica che Venezia aveva ricercato a partire dal Cinquecento attraverso le architetture Sansoviniane. Questa immagine, seppur fittizia, di

---

<sup>54</sup> L. Borean, *Dalla galleria al "museo": un viaggio attraverso pitture, disegni e stampe nel collezionismo veneziano*, in *Il Collezionismo d'arte a Venezia, Il Settecento*, a cura di L. Borean, Venezia 2009, pp. 10-29.

<sup>55</sup> F. Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", vol. 20, Venezia 1996.

Venezia come discendente moderna dell'Impero Romano era talmente radicata nell'immaginario collettivo da rispecchiarsi nei gusti di persone provenienti da tutte le classi sociali, motivo per cui i capricci hanno continuato ad essere acquistati con la stessa costanza nel corso di tutto il secolo<sup>56</sup>.

Nell'ambito delle commissioni private da parte di appartenenti al patriziato più o meno abbienti, vi sono alcune figure particolarmente rilevanti per l'argomento di questa tesi, in quanto con le loro attività collezionistiche e di mecenatismo sono state capaci di supportare e diffondere oltre i confini di Venezia le nuove istanze del paesaggismo, dimostrando grande lungimiranza.

Il primo di questi personaggi non può che essere Anton Maria Zanetti di Girolamo (1680-1767), detto 'il Vecchio' per distinguerlo dall'omonimo cugino, indicato come 'il giovane': i due, parenti di terzo grado, appartenevano alla stessa famiglia di nobiltà acquisita e la confusione tra i due rischiava di essere ulteriormente alimentata dalla comune passione per le lettere e le belle arti<sup>57</sup>.

Anton Maria Zanetti il Vecchio è stato sicuramente una delle personalità veneziane culturalmente più influenti del XVIII secolo, in quanto grazie al suo atteggiamento cosmopolita e alla sua sconfinata curiosità in campo artistico è stato uno dei pochi amatori a portare una ventata di novità nella città di Venezia che, come visto in precedenza, si trovava arenata nella contemplazione del passato. La sua maggiore apertura mentale era probabilmente dovuta ai numerosi viaggi che aveva intrapreso sin dalla giovane età in altri stati sia italiani che europei, secondo una pratica molto comune all'epoca. Dopo una prima residenza a Bologna per studiare pittura, nel corso della sua vita Zanetti aveva avuto modo di visitare città come Parigi, Rotterdam, Londra, Amsterdam e Vienna<sup>58</sup>, stringendo in ciascuna di queste amicizie con intellettuali e collezionisti locali, con i quali aveva spesso mantenuto una fitta rete di corrispondenze utile sia ad essere sempre aggiornato sulle realtà artistiche europee, sia ad effettuare acquisti per la propria collezione.

Questa era il suo più grande motivo di orgoglio ed era una delle più varie in tutta la città, in quanto vi si potevano trovare opere appartenenti a qualsiasi forma d'arte: essa spaziava da dipinti antichi e contemporanei a pastelli, miniature, cammei, gemme e stampe. Nel catalogo della grande mostra del 2018 totalmente dedicata a questo illustre

---

<sup>56</sup> Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, cit., p. 280.

<sup>57</sup> F. Borroni, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze 1956, p. 7.

<sup>58</sup> F. Haskell, *Mecenati e Pittori*, cit., p. 482.

personaggio veneziano, Marina Magrini ha riportato un estratto di un inventario stilato nel luglio 1712, in occasione dell'accordo che vedeva i due rami della famiglia unificare i due patrimoni per porli sotto l'affidamento di Anton Maria Zanetti<sup>59</sup>. Come sottolinea la studiosa, questo documento risulta particolarmente rilevante in quanto permette di analizzare la base che Zanetti era successivamente andato ad ampliare con i propri acquisti, decisamente differenti dalle opere raccolte sino ad allora dalla famiglia, che si allineavano al gusto tradizionale della classe mercantile dell'epoca. La dimora era adornata principalmente con dipinti di maestri seicenteschi che, come visto in precedenza, erano particolarmente amati per la loro emulazione degli antichi, principalmente a tema religioso o storico, anche se con qualche sovrapposizione rappresentante scene di genere o battaglie. Grazie alla cultura internazionale acquisita nel corso dei suoi viaggi, Anton Maria Zanetti è riuscito a trasformare questa modesta collezione in una delle raccolte più all'avanguardia del secolo, alla quale tutti i forestieri illustri facevano visita per ammirare i disegni e le stampe di maestri come Parmigianino e Rembrandt, ma anche le tele di Sebastiano e Marco Ricci e i pastelli di Rosalba Carriera<sup>60</sup>.

Bisogna comunque ricordare che egli, rispetto ad altri suoi contemporanei, aveva una condotta abbastanza particolare come collezionista, che spesso sconfinava in quello spirito mercantile tanto caratteristico della città di Venezia. Come si può evincere dalle testimonianze coeve, Zanetti era infatti solito vendere o scambiare i pezzi appartenenti alla sua collezione, spesso facendo degli ottimi affari: come afferma Francesco Negri nei suoi *Notiziari*<sup>61</sup>, grazie alla sua destrezza e al suo *savoir-faire* Zanetti, attraverso scambi, vendite e addirittura qualche opportuna donazione, riuscì spesso a garantirsi le opere desiderate con la minima spesa. Questo atteggiamento potrebbe essere interpretato come parte della sua personalità di abile mercante, ma esso era almeno in parte dovuto ad una questione di necessità, in quanto Zanetti, non facendo parte di una famiglia eccessivamente abbiente, si ritrovava costretto a porsi dei limiti nell'assecondare i propri desideri collezionistici<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> M. Magrini, *La collezione: una galleria di pitture eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine*, in *Anton Maria Zanetti, la vita come un'opera d'arte*, a cura di A. Craievich, catalogo della mostra (Venezia, Ca'Rezzonico, 29 settembre 2018- 7 gennaio 2019) Crocetta del Montello 2018, p. 187.

<sup>60</sup> Haskell, *Mecenati e Pittori*, cit., p. 482-83.

<sup>61</sup> Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cicogna 1380, F. V. Negri, *Notiziari*, pp. 203-205, documento citato in Magrini, *La collezione*, cit., p. 187.

<sup>62</sup> G. Belli, *Anton Maria Zanetti di Girolamo (1680-1767)*, in *Anton Maria Zanetti, la vita come un'opera d'arte*, catalogo della mostra, cit., p. 11.

Anton Maria Zanetti nella sua vita non si era limitato ad essere un semplice amante delle arti, in gioventù, infatti, aveva tentato di intraprendere la carriera pittorica, studiando prima a Venezia presso Niccolò Bambini e poi a Bologna nella bottega di Domenico Maria Viani<sup>63</sup>. Egli, pur avendo appreso anche i fondamentali della pittura, si era interessato principalmente alle tecniche grafiche come il disegno e soprattutto l'incisione, con le quali si era poi diletato per il resto della vita. Secondo quanto riportato nella nota biografica scritta da Pierre-Jean Mariette, Zanetti non si era potuto dedicare alla professione artistica a causa della morte del padre Girolamo, a seguito della quale era dovuto tornare a Venezia per subentrare nella gestione dell'attività di famiglia, vedendosi così costretto a limitare il suo studio alle poche ore libere che gli rimanevano<sup>64</sup>. Nonostante i suoi sogni giovanili non avessero trovato riscontro nella vita adulta, la storia gli ha concesso la fama a cui ambiva, infatti sono ormai universalmente note la sua ampia raccolta di caricature<sup>65</sup> e soprattutto i suoi volumi di incisioni realizzate a chiaroscuro, che riproducevano opere di grandi maestri<sup>66</sup>. L'esperienza di formazione artistica, tuttavia, non è stata fondamentale solo per il miglioramento della sua tecnica, ma soprattutto perché gli ha permesso di creare uno stretto legame personale con alcuni artisti suoi coetanei, primi fra tutti Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera, con i quali manterrà un rapporto d'amicizia fraterno per tutta la vita. In particolare a seguito di Rosalba, ritrattista apprezzata in tutta Europa, Zanetti aveva avuto l'opportunità di visitare Parigi, dove si era potuto ricongiungere con il collezionista e amico Pierre Jean Mariette, conosciuto nel 1718 in un soggiorno di quest'ultimo a Venezia<sup>67</sup>, e Londra, città in cui aveva creato contatti con diversi membri della nobiltà inglese e concluso ottimi acquisti per la sua collezione<sup>68</sup>. Gli amici di Anton Maria Zanetti sono ovviamente i primi pittori contemporanei ad essere inclusi nella sua collezione, anche se i dipinti di storia di Sebastiano Ricci non incontravano i suoi gusti, per cui ad essi aveva preferito espressioni più intime e spontanee come disegni e bozzetti. Egli era stato uno dei primi eruditi veneziani a mostrare una propensione non indifferente nei confronti della veduta, che all'epoca era un genere

---

<sup>63</sup> Borroni, *I due Anton Maria Zanetti*, cit., p. 12.

<sup>64</sup> P-J Mariette, *Abecedario de P-J Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. de Chennevieres, A. de Montaiglon, VI, Parigi 1851, p. 155.

<sup>65</sup> *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, a cura di E. Lucchese, Venezia 2015.

<sup>66</sup> G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo*, Venezia 1917; M. Matile, *Della grafica veneziana: das Zeitalter Anton Maria Zanettis*, Zurich 2016.

<sup>67</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le carnaval, la fortune et la folie, le rencontre de Paris et Venise a l'aube des Lumières*, Rennes 2017, p. 74.

<sup>68</sup> Mariette, *Abecedario*, VI, cit., p. 156.



assolutamente nuovo, e dei capricci e paesaggi ideati, i cui esponenti più rappresentati nella dimora di Zanetti erano senza dubbio Marco Ricci e Francesco Zuccarelli. Il primo dei due, che sin dalla giovane età aveva frequentato il salotto di Anton Maria assieme allo zio, potrebbe essere ritenuto quasi un suo pupillo, in quanto l'intellettuale non si era limitato ad acquistare i suoi dipinti e ad accrescerne la fama nei suoi carteggi internazionali, ma si era spinto anche a intervenire nella realizzazione della sua serie di incisioni<sup>69</sup>. A Marco Ricci Zanetti aveva commissionato, secondo quanto segnala Haskell, una dozzina di dipinti, che assieme ad alcuni pastelli e miniature di Rosalba Carriera, qualche bozzetto di Sebastiano Ricci e qualche paesaggio di Zuccarelli e Canaletto andavano a costituire la sezione 'moderna' della collezione<sup>70</sup>.

Si sarebbero potute scrivere molte altre righe su Anton Maria Zanetti di Girolamo, personaggio poliedrico che seguendo le sue inclinazioni personali ha dettato il gusto di un'epoca, ma ciò che risulta più rilevante in relazione all'argomento di questo studio è il suo ruolo decisivo nella promozione della pittura di genere, che ha aiutato a raggiungere una propria autonomia. Egli, tessendo le lodi di dipinti come quelli di Ricci e Zuccarelli nelle lettere destinate ai suoi corrispondenti europei, ha diffuso l'apprezzamento per le opere di piccolo formato e mirate al puro godimento estetico, da osservare e commentare con il proprio circolo di eruditi in pieno accordo con lo spirito illuminista settecentesco.

Un altro committente che non ha bisogno di presentazioni è poi Joseph Smith, *gentleman* inglese che ha legato indissolubilmente il proprio nome alla scena artistica del Settecento veneziano. Nato nel 1675, si era trasferito in laguna ad inizio secolo, dove non aveva avuto problemi ad inserirsi nel tessuto sociale grazie alla generosa intercessione di Christian Cole<sup>71</sup>, segretario dell'ambasciatore inglese a Venezia. Secondo quanto riportato in alcuni documenti dell'Archivio di Stato analizzati da Haskell, in città Smith si era dedicato all'attività mercantile importando beni alimentari dall'Olanda, non senza alcuni screzi con le corporazioni locali, ed era diventato in breve tempo un uomo molto facoltoso. La ricchezza, com'è noto, spesso si traduce in potere ed influenza, e così era stato anche per Smith, che dopo essersi imposto per le sue capacità di uomo d'affari si era anche ricavato uno spazio nei rapporti diplomatici,

---

<sup>69</sup> *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di G. Bottari, S. Ticozzi, Milano 1822, II, pp. 134-135.

<sup>70</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 483.

<sup>71</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 425.

ospitando nella sua dimora incontri non ufficiali tra nobili veneziani e inglesi. Smith incarnava veramente la figura del cosmopolita settecentesco, infatti poteva vantare amicizie sia con importanti membri della società veneziana come Apostolo Zeno, Anton Maria Zanetti, Carlo Goldoni e padre Carlo Lodoli<sup>72</sup>, sia con un intellettuale toscano come Anton Francesco Gori<sup>73</sup>, oltre ovviamente ai numerosissimi contatti con lord inglesi.

Grazie alla stabilità economica fornitagli dai suoi fiorenti commerci, Smith si era potuto dedicare alla scoperta della scena artistica locale, alla quale possiamo immaginare che fosse stato introdotto dal già citato Christian Cole, che sin dai primi anni del secolo aveva stretto una conviviale amicizia con Rosalba Carriera, pastellista che nel giro di pochi anni sarebbe diventata una delle artiste più apprezzate del suo tempo a livello internazionale. Come Cole, anche Smith aveva stretto un'amicizia durata per tutta la vita con Rosalba, le cui opere sono state tra le prime ad entrare nella sua collezione: come scrive Francis Vivian nella sua fondamentale monografia, egli aveva frequentato assiduamente il suo studio e tra le opere acquistate apprezzava in particolar modo una serie raffigurante le stagioni<sup>74</sup>. Pur essendo un grande estimatore dei pastelli della Carriera, Joseph Smith è passato alla storia soprattutto per il suo ruolo di collezionista e promotore della pittura di paesaggio in tutte le sue varianti, dalla veduta al capriccio. Data questa premessa, è facile immaginare come tra gli artisti più cari al mercante inglese vi fosse stato Marco Ricci, conosciuto probabilmente tramite la prima moglie Catherine Tofts, cantante d'opera che il pittore aveva portato con sé a Venezia in seguito al suo periodo di attività a Londra<sup>75</sup>. Smith, oltre a nutrire un evidente sentimento di affetto verso l'uomo che gli aveva presentato l'amatissima prima moglie, era un grande ammiratore delle opere di Marco, che all'interno della sua collezione era rappresentato in tutte le fasi della sua carriera dalle caricature ai disegni per le scenografie realizzate per il teatro di Haymarket, dai dipinti in collaborazione con lo zio Sebastiano alle celeberrime tempere su pelle di capretto<sup>76</sup>.

Un altro paesaggista molto amato da Smith, per quanto piuttosto differente da Marco Ricci, era Francesco Zuccarelli, proveniente dalla toscana ma 'naturalizzato' veneziano. Oltre a collezionare alcuni suoi paesaggi e a commissionargli la realizzazione di sfondi per una serie di sovrapporte per la sua villa di Mogliano in collaborazione con Antonio

---

<sup>72</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p.427.

<sup>73</sup> L. Giuliani, *Il carteggio di Anton Francesco Gori*, Roma 1987, p. 66.

<sup>74</sup> F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971, p. 21.

<sup>75</sup> M. Levey, *Marco Ricci and Madama Smith*, "The Burlington Magazine", CIV, 713,1962, pp. 350-352.

<sup>76</sup> Vivian, *Il Console Smith* cit., pp. 23-24.

Visentini<sup>77</sup>, egli aveva svolto per Zuccarelli anche il ruolo di agente, procurandogli commissioni da parte di diversi nobili inglesi e forse promuovendo addirittura il suo viaggio verso Londra.

L'artista a cui il nome di Smith resterà sempre legato è ad ogni modo Antonio Canal, maestro indiscusso della veduta veneziana che per almeno una quindicina d'anni ha lavorato per il console inglese. Tendenzialmente l'inizio del sodalizio viene fatto risalire al 1730, anche se Vivian ritiene che tutto sia cominciato alla fine degli anni Venti, con la commissione di una serie di sei vedute della Piazza e della Piazzetta<sup>78</sup>. Tra il 1730 e il 1735 Canaletto ha eseguito per il Console una serie di quattordici dipinti raffiguranti varie vedute del Canal Grande, poi tradotte in incisione da Antonio Visentini<sup>79</sup>, mentre in seguito ha realizzato principalmente delle tele per il mercato inglese, lavorando in maniera esclusiva per Smith. Per molto tempo la critica ha voluto vedere nel loro legame un rapporto di reciproca stima e di amicizia, ma studi successivi hanno dimostrato una realtà ben diversa: Smith in realtà si comportava puramente come un agente, trattenendo oltretutto una buona parte dei guadagni derivanti dalle vendite dei dipinti. Egli ricopriva un ruolo di intermediario tra il pittore e i potenziali clienti in Inghilterra, dunque commissionava e pagava in prima persona le tele di Canaletto, per poi immetterle nel mercato inglese nella speranza di trovare acquirenti. Viste le cospicue spese di spedizione e i fattori di rischio, gran parte del prezzo finale veniva dunque trattenuto da Smith, per il quale gli importi destinati all'artista non costituivano altro che una delle tante componenti di costo<sup>80</sup>. Possiamo supporre che Smith avesse svolto l'attività di agente secondo queste modalità anche con altri paesaggisti come Zuccarelli, ma dal momento che non sono stati effettuati studi a riguardo, si tratta di uno scenario che resta nel campo delle ipotesi.

Nel corso della sua carriera collezionistica Smith, come il già citato Anton Maria Zanetti, si era interessato anche alle arti grafiche, entrando ben presto grazie al suo spirito imprenditoriale nel campo dell'editoria: sin dai primi anni '30 aveva partecipato come socio maggioritario alla nascita di una delle più influenti case editrici del Settecento, la Felicità delle Lettere di Giovan Battista Pasquali<sup>81</sup>. Questa tipografia, che

---

<sup>77</sup> A. Blunt, *A Neo-Palladian Programme executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith*, "The Burlington Magazine", C, 665, 1958, pp. 282-286.

<sup>78</sup> Vivian, *Il Console Smith*, cit., p. 30.

<sup>79</sup> M. Levey, *Canaletto's Fourteen Paintings and Visentini's Prospectus Magni Canalis*, "The Burlington Magazine", CIV, 713, 1962, pp. 333-341.

<sup>80</sup> F. Montecuccoli degli Erri, *Canaletto Incisore*, Venezia 2002, p.14.

<sup>81</sup> B. Alfonzetti, *La Felicità delle Lettere*, in *Felicità Pubblica e Felicità Privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma 2012, p. 4.

ha avuto un'intensissima attività per numerosi decenni, è stata quella che, per ovvie ragioni, ha pubblicato più testi provenienti dall'Inghilterra, ma soprattutto ha avuto il merito di dare voce a tutti gli intellettuali anticonformisti come l'amico Carlo Lodoli, sfidando senza paura l'eventualità di una censura. Oltre alla stampa di opere letterarie, Pasquali è stato ovviamente lo stampatore prediletto del suo patrono Joseph Smith, che a lui si è rivolto a più riprese per la pubblicazione dei cataloghi illustrati di alcune sezioni della sua collezione, oltre che per qualche progetto editoriale come le *Vedute altre prese dai luoghi altre ideate* di Canaletto.

Nonostante nel 1744 avesse ricevuto dal governo veneziano il titolo di Console<sup>82</sup>, dalla fine degli anni '40 in poi vi era stato un evidente declino nell'influenza e nelle attività culturali di Joseph Smith, che era andato perdendo sia alcuni degli artisti con cui aveva collaborato più assiduamente (Canaletto e Zuccarelli erano partiti entrambi alla volta di Londra, l'uno nel 1746 e l'altro nel 1752), sia molte relazioni personali, coltivando solo i rapporti strettamente commerciali<sup>83</sup>. Negli ultimi decenni della sua vita, Smith ha continuato a dedicarsi alle sue attività d'uomo d'affari, ma superata l'ottantina avevano iniziato a diffondersi voci su una sua situazione finanziaria poco rosea. Proprio per questo motivo, il Console aveva deciso di cercare un acquirente per la sua pregiatissima collezione d'arte e per la sua biblioteca, dando vita a quelle famosissime e faticose trattative con il re d'Inghilterra Giorgio III<sup>84</sup>. La vendita, conclusa ufficialmente nel 1761, aveva segnato il passaggio alla famiglia reale di parte della biblioteca di Smith, oltre che di un nutrito nucleo di opere di varia natura, dalle stampe ai dipinti e alle gemme. Anche se questa transazione dev'essere stata per l'ormai anziano console Smith una vera e propria sconfitta personale, l'arrivo della sua collezione a Londra è stato in realtà un evento fondamentale per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte di genere Inghilterra, come avremo modo di vedere anche in seguito.

Anche se l'esistenza di Joseph Smith sembra essere stata segnata da un'ambizione e un'avidità talvolta senza scrupoli, ad oggi non possiamo che essergli riconoscenti per la sua attività di collezionista, con la quale è riuscito a riunire nella stessa dimora opere di artisti come Sebastiano e Marco Ricci, Rosalba Carriera, Giovanni Battista Piazzetta, Canaletto, Francesco Zuccarelli e Giuseppe Zais. Per quanto normalmente la dispersione di una collezione sia giudicata come un fenomeno negativo, la scissione

---

<sup>82</sup> K.T. Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford 1948, p. 14

<sup>83</sup>F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 427.

<sup>84</sup> Ivi, p. 425.

delle proprietà di Smith è in realtà stata altamente proficua per la diffusione in tutta Europa di un determinato gusto per la pittura di paesaggio, che non a caso ha avuto uno dei suoi fulcri proprio in Inghilterra, dove ancora oggi una buona parte dei dipinti sono conservati nella Royal Collection.

Anche se Anton Maria Zanetti il Vecchio e Joseph Smith sono stati probabilmente i due committenti più rilevanti grazie alla loro statura e al loro inserimento nel tessuto sociale, vi sono altri attori minori che vanno citati nel corso di un'analisi del microcosmo dei collezionisti di paesaggi.

Uno di questi è il maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), militare di origine sassone che a partire dal 1687 aveva partecipato come soldato volontario a numerose guerre europee, prestando inizialmente servizio per la Sassonia e i Savoia<sup>85</sup>. Dopo essersi distinto per la sua abilità strategica nella difesa di Corfù durante la seconda guerra di Morea, che viene ricordata come l'ultima gloriosa vittoria veneziana, aveva continuato a lavorare per la Repubblica, la quale in segno di gratitudine aveva addirittura eretto in via eccezionale una statua in suo onore<sup>86</sup>. Dato il suo *status* nobiliare (era strettamente imparentato con gli Hannover), terminata la guerra aveva svolto per Venezia ruoli principalmente diplomatici, viaggiando in molte nazioni europee e stringendo amicizia con tutti i loro regnanti, i quali non mancavano di fargli visita nella sua dimora in laguna<sup>87</sup>.

Già da questi pochi accenni è intuibile che, pur essendo il Feldmaresciallo una figura culturalmente differente rispetto ai committenti considerati in precedenza, si trattava comunque di un membro di altissimo livello della società europea, nella quale era forse più inserito che in quella veneziana. Come testimoniano molte lettere di Schulenburg rintracciate nell'Archivio di Stato di Venezia da Alice Binion, egli era estremamente orgoglioso di questo *status* che era riuscito a crearsi e non mancava occasione di ostentare i suoi rapporti con personaggi di rilievo all'interno della nobiltà, anzi più questi erano importanti più se ne compiaceva<sup>88</sup>. Che egli fosse vanitoso, dopotutto, è testimoniato anche dalla presenza nella sua collezione di un buon numero di ritratti, ciascuno realizzato da uno degli artisti che avevano gravitato nella sua orbita, come

---

<sup>85</sup> S. Schulenburg, *Per Cristo e Venezia: il feldmaresciallo Matthias von der Schulenburg al servizio della Serenissima*, Villatora 2015, p. 4.

<sup>86</sup> S. Romanin, *Storia documentata di Venezia*, VIII, Venezia 1853, pp. 52-53.

<sup>87</sup> Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 439.

<sup>88</sup> A. Binion, *La Galleria Scomparsa del Maresciallo von der Schulenburg*, Milano 1990, pp. 39-40.

Bartolomeo Nazari, Giovanni Battista Piazzetta, Francesco Simonini e Gian Antonio Guardi<sup>89</sup>.

Anche negli archivi di Hannover la Binion ha trovato documenti utili a delineare la personalità di questo singolare committente: dall'inventario della sua biblioteca personale si possono infatti dedurre i suoi interessi intellettuali, che si dipanavano in tutte le sfaccettature della storia e della tattica militare, con delle sezioni a parte riguardanti la letteratura religiosa e devozionale e quella amorosa<sup>90</sup>. Nonostante il Maresciallo dimostrasse dunque una cultura che andava ben oltre quella strettamente militare, salta subito all'occhio l'assenza di libri d'arte, che si presuppongono indispensabili nella libreria di un collezionista.

A differenza di Zanetti e Smith, i quali avevano precocemente dimostrato interesse verso le attività di collezionismo e committenza, Schulenburg aveva iniziato a formare la sua galleria quasi di punto in bianco nel 1724, dunque in età decisamente avanzata. In quell'anno egli aveva infatti comprato in blocco un lotto composto di più di novanta elementi, quasi tutti dipinti, provenienti dalla collezione dei Duchi di Mantova, acquisita grazie alla mediazione del mercante Giovanni Battista Santi Rota<sup>91</sup>. A seguito di questo fortunato acquisto il Maresciallo aveva iniziato a dedicarsi all'arte, unendo un'acquisizione regolare di dipinti per la sua nuova collezione a quella di libri sull'argomento. Pur studiando diligentemente i trattati artistici, Schulenburg rimaneva sostanzialmente un dilettante, dunque nelle sue compravendite preferiva affidarsi a uno o più pittori di sua conoscenza, spesso Piazzetta o Pittoni, i quali avevano il compito di ispezionare le opere e verificarne l'autenticità e il valore<sup>92</sup>.

Nonostante egli non fosse dunque un esperto in materia, la sua galleria poteva ritenersi piuttosto completa in quanto presentava sia opere dei grandi maestri cinquecenteschi e seicenteschi come Tiziano, Giulio Romano e i Carracci, in buona parte provenienti dal primo nucleo del 1724, sia di artisti contemporanei, in questo caso tutti attivi nella Repubblica di Venezia. Anche i diversi generi pittorici erano ben rappresentati all'interno della collezione, benchè inevitabilmente i gusti personali di Schulenburg avessero portato alcune sezioni ad essere più ampie di altre. Come abbiamo già avuto modo di vedere, egli era ad esempio un amante dei ritratti, per cui la galleria pullulava di dipinti raffiguranti personalità note o scene di genere, per lo più commissionati

---

<sup>89</sup>Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 440.

<sup>90</sup>Binion, *La Galleria scomparsa*, cit., p. 43.

<sup>91</sup>A. Binion, *From Schulenburg's Gallery and Records*, "The Burlington Magazine", CXII, 806, 1970, p. 297.

<sup>92</sup>Binion, *La galleria scomparsa*, cit., p. 56.

direttamente ai suoi artisti veneziani di fiducia: come riporta la Binion<sup>93</sup>, vi erano 14 ritratti realizzati da Vittore Nogari, 9 di Bartolomeo Nazari e 11 di Giacomo Ceruti. Tra gli altri figuristi di cui era stato committente vi erano poi alcuni degli artisti più rinomati della loro epoca, come Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Piazzetta, del quale poteva vantare il più grande nucleo di opere tra i collezionisti dell'epoca, costituito da tredici dipinti e almeno una ventina di disegni<sup>94</sup>.

Accanto a questa passione per la figura umana, tuttavia, Schulenburg doveva aver sviluppato anche un interesse non indifferente per la pittura di paesaggio; la sua galleria, infatti, poteva vantare un nucleo di ben sessanta dipinti di questo genere, che se non era il più ampio della scena veneziana del tempo era tuttavia il più completo, in quanto in esso figuravano tutti i principali artisti del paesaggismo e del vedutismo, da Carlevarijs a Marieschi e Bellotto. Anche se un personaggio come Schulenburg, proveniente da un ambiente conservatore come la Sassonia, potrebbe essere facilmente definito come tradizionalista, in questo caso egli ha dimostrato quella apertura alla novità di cui parlava Fabio Zanzotto nel suo saggio riguardante il gusto di collezionisti e committenti. Il Maresciallo doveva aver messo un impegno non indifferente nella formazione di questa parte della raccolta, in quanto da un lato era riuscito a radunare ben otto quadri di Carlevarijs, che all'epoca era richiestissimo, e dall'altro non aveva badato a spese nel commissionare vedute a Canaletto e Marieschi<sup>95</sup>.

Come si può evincere da questo breve ritratto, Schulenburg, pur non avendo avuto un'incidenza sull'ambiente artistico veneziano minimamente paragonabile a quella esercitata da Joseph Smith o Anton Maria Zanetti, ha saputo apprezzare tutte le nuove istanze che esso aveva da offrire, dando così il suo contributo alla diffusione del gusto per il paesaggismo in Italia e in Europa.

Pur essendo Schulenburg il principale collezionista sassone in ambito paesaggistico, in questo resoconto è necessario menzionare anche un altro personaggio dell'epoca, ovvero Augusto III di Polonia (1696-1763), il quale attraverso il veneziano Francesco Algarotti aveva raccolto e commissionato in laguna diversi dipinti da disporre nella sua Galleria di Dresda in via di costruzione. La Germania, in quanto composta da monarchie di stampo decisamente conservatore, era un ricettore particolarmente propenso verso la pittura di storia sei e settecentesca ispirata ai grandi maestri del

---

<sup>93</sup> Binion, *From Schulenburg's Gallery and Records*, cit., p. 298.

<sup>94</sup> Ivi, p. 301.

<sup>95</sup> Binion, *La galleria scomparsa*, cit., pp. 116-119.

passato, come quella di Jacopo Amigoni<sup>96</sup>, tuttavia Algarotti, tramite la sua astuzia, era riuscito a convincere Augusto III ad acquisire due dipinti di Francesco Zuccarelli. Nel 1742 l'intellettuale veneziano al servizio dell'Elettore di Sassonia aveva redatto un ampio programma in cui indicava modalità e criteri per il completamento della Regia Galleria, specificando gli acquisti imprescindibili da effettuare sezione per sezione<sup>97</sup>. Dopo essersi occupato di stampe, gemme, cammei e sculture, aveva dedicato un ampio numero di pagine alla quadreria, che aveva definito come la parte più bella, nonché quella più completa del museo. Augusto III, il quale aveva composto la sua collezione principalmente sulla base del suo gusto personale e del prestigio degli artisti, aveva solamente dipinti degli antichi maestri, ed era sempre su questa linea che intendeva procedere con l'aiuto di Algarotti, il quale tuttavia nel documento del 1742 gli aveva proposto una 'piccola avventura', ovvero una sezione di opere moderne<sup>98</sup>. Il ragionamento che esponeva per promuovere i pittori moderni è estremamente interessante, in quanto rivela una concezione di collezionismo molto programmatica per l'epoca, costituita da una metodologia destinata a fare scuola: dal momento che anche i maestri del passato, come tutti gli artisti, avevano i loro punti deboli, secondo Algarotti si sarebbe potuta annullare il più possibile la disparità dei pittori contemporanei attraverso un'azione di committenza oculata, che prevedeva l'assegnazione di soggetti miranti ad esaltare le doti migliori di ciascun artista, evitando che si spingessero oltre le loro capacità. Ammalato da questo ragionamento o forse convinto dalla sua determinazione, Augusto III aveva accettato, seppur senza eccessivo trasporto, la proposta di Algarotti, il quale si era dunque mobilitato nell'assoldare i pittori veneziani indicati nel programma come Giovanni Battista Pittoni, Giambattista Tiepolo e Jacopo Amigoni, proponendo a ciascuno di loro uno o più soggetti. Ciò che salta subito all'occhio è come tutti gli artisti appena elencati fossero pittori di storia, che infatti era l'unico genere ammesso nella quadreria di Dresda. Il conte Algarotti, tuttavia, essendo un personaggio profondamente ricettivo verso le novità della sua epoca, riteneva necessario inserire nel gruppo di contemporanei almeno un esponente della tendenza paesaggista che si stava diffondendo a macchia d'olio in tutta Europa, dunque aveva optato per Francesco Zuccarelli, paesaggista da lui tenuto in grande considerazione. Questi, nato inizialmente come pittore figurista, poteva essere inserito più facilmente nella Galleria Regia rispetto a un vedutista come Canaletto, in quanto pur essendo i

---

<sup>96</sup> A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994, pp. 18- 27.

<sup>97</sup> *Opere del Conte Algarotti*, a cura di C. Palese, VIII, Venezia 1791-94, pp. 353-390.

<sup>98</sup> *Opere del Conte Algarotti*, cit., p. 362.



paesaggi i protagonisti assoluti dei suoi dipinti, essi erano sempre popolati da vivaci macchiette, che all'occorrenza potevano essere riadattate in funzione di episodi mitologici o religiosi.

L'attività di Francesco Algarotti al servizio di Augusto III è sicuramente suscettibile di critiche, in quanto le sue operazioni di committenza e di acquisti hanno indubbiamente contribuito a depauperare il patrimonio artistico veneziano: in una lettera del 1751 al *connoisseur* Pierre-Jean Mariette<sup>99</sup>, l'intellettuale aveva descritto gli acquisti fatti fino a quel momento, che oltre ai dipinti ordinati agli artisti sopra elencati comprendevano quadri estremamente pregiati di pittori come Palma il Giovane, Paolo Veronese, Palma il Vecchio e Hans Holbein. Nonostante ciò, è comunque necessario riconoscere anche a lui un piccolo merito nella diffusione della pittura di paesaggio veneziana in un'area come la Germania, che sino ad allora aveva conosciuto solo la pittura storico-mitologica di Ricci e Amigoni.

In questo breve capitolo sono stati delineati i profili e le attività di alcuni dei principali committenti privati del Settecento veneziano, ma, stando alle testimonianze coeve, la prodigalità di questi personaggi non sarebbe stata minimamente sufficiente a soddisfare i bisogni, o più probabilmente le aspirazioni, dei pittori attivi in laguna. Tutto il secolo difatti era stato caratterizzato da un fenomeno che, ragionando attraverso le categorie odierne, potrebbe essere assimilato a quello dei cosiddetti 'cervelli in fuga': già nel 1713 il Collegio dei pittori faceva presente al Senato che molti artisti, non trovando in città ingaggi commisurati al loro talento, decidevano di espatriare verso altre nazioni europee, al fine di cercare miglior sorte<sup>100</sup>. Tra questi 'artisti itineranti' vi erano anche i nostri Marco Ricci e Francesco Zuccarelli che, come vedremo nei capitoli successivi, si sono recati entrambi per dei periodi piuttosto lunghi in Inghilterra, dove hanno ottenuto numerosi ingaggi e, nel caso di Zuccarelli, anche delle onorificenze piuttosto importanti.

---

<sup>99</sup> *Opere del Conte Algarotti*, cit., p. 15-40.

<sup>100</sup> Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 393.

## Marco Ricci

Soggetto del primo caso studio presentato in questa tesi è Marco Ricci, pittore bellunese e nipote dell'altrettanto celebre Sebastiano. Per molti anni, come spesso accade, questo artista è caduto in un oblio critico che lo ha portato ad essere relegato nel circolo dei 'pittori minori' del Settecento veneziano, tuttavia nel corso del XX secolo un'attenzione sempre maggiore nei suoi confronti ha permesso di ricollocare la sua figura tra i grandi interpreti del suo secolo, non solo in ambito veneto, ma addirittura italiano.

La documentazione biografica su questo artista presenta purtroppo numerose lacune, il che ha causato non poche difficoltà agli storici che hanno tentato di organizzare in un percorso cronologico le esigue informazioni pervenuteci. L'impossibilità di datare molte delle opere da lui realizzate ci lascia tutt'ora con molti dubbi sullo svolgimento del suo percorso artistico ed ha inevitabilmente generato opinioni ed ipotesi contrastanti, ognuna delle quali fatica per ora a prevalere sull'altra. In questa sede non è possibile fare altro se non tenere conto di tutti gli autorevoli studi già effettuati sull'artista, mettendo a confronto le varie posizioni in una riflessione che ponga le basi per una maggiore comprensione della sua figura.

Nato a Belluno nel 1676, secondo alcune fonti sembrerebbe che Marco facesse parte di una famiglia profondamente votata alla professione pittorica, non solo grazie alla presenza dello zio, noto pittore figurista, ma anche del padre, Girolamo, presumibilmente paesista<sup>101</sup>. È logico dunque pensare che, come già era accaduto a Sebastiano, anche lui si fosse trasferito molto giovane in laguna per imparare il mestiere, ma se fonti come Ticozzi descrivono Marco «sin da fanciullo collo zio in Venezia»<sup>102</sup>, gli estremi cronologici e le modalità di questo primo apprendistato non sono in realtà così semplici da delineare. Secondo l'itinerario ricostruito da Annalisa Scarpa Sonino<sup>103</sup> infatti, Sebastiano Ricci sarebbe fuggito in circostanze romanzesche da Venezia all'inizio degli anni Ottanta del Seicento, per farvi ritorno solamente nel 1696, anno in cui il nipote Marco, ormai ventenne, non era più sicuramente da ritenersi un fanciullo. Questa osservazione porta a pensare che già a quell'età Marco Ricci avesse iniziato ad intraprendere la serie di viaggi in Italia e in Europa che hanno caratterizzato

---

<sup>101</sup> U. Thieme, F. Becker, H. Volmer, *Marco Ricci*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 28, Lipsia, E.A. Seeman, 1934.

<sup>102</sup> S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, II, Milano 1818, pp. 178-179.

<sup>103</sup> A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991, p. 10.

sia la sua formazione sia più in generale la sua carriera: come dimostrato dalla studiosa, alcuni dipinti come l'*Angelo Custode* per la Chiesa di Santa Maria del Carmine di Pavia (1691-1694) e l'*Abramo e Tre Angeli* del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Sainte Etienne (1695), lasciano trasparire una chiara collaborazione tra zio e nipote, dunque è lecito immaginare che il loro primo incontro artistico sia avvenuto proprio negli anni Novanta in Lombardia, e più precisamente a Milano. La vicinanza con Sebastiano ha sicuramente instaurato nel giovane artista una certa attenzione per la figura umana, come possiamo dedurre dalle caricature e dai disegni eseguiti nel corso della sua vita, tuttavia non sembrano esserci prove di sue prime sperimentazioni in ambito figurista. Molto probabilmente Marco ha precocemente deciso di seguire la sua personale predisposizione, forse ereditata dal padre, verso la pittura di genere, apprendendo dallo zio più che altro aspetti di carattere stilistico come la tavolozza dai colori chiari e luminosi di matrice veronesiana<sup>104</sup>.

L'interessamento di Marco Ricci nei confronti del paesaggismo e i risultati raggiunti sin dalle prime opere non possono tuttavia essere imputati solamente ad una personale predisposizione, per cui è importante considerare il ruolo di tutti i nuovi stimoli con cui è potuto entrare in contatto sin dai suoi primi soggiorni esteri. Allo scadere del secolo Venezia era abbastanza povera di spunti per quanto riguardava la pittura di paesaggio, che fino ad allora non aveva potuto contare su una solida tradizione o su rappresentanti illustri: nella Serenissima il primato in questo genere era detenuto principalmente da piccoli maestri forestieri come Johann Anton Eismann, Antonio Stom e Pieter Mulier (detto Cavalier Tempesta), mentre nel campo del vedutismo inizia giusto a muovere dei primi timidi passi Luca Carlevarijs, probabilmente influenzato dal maestro fiammingo Gaspar Van Wittel, che attorno al 1697 si era trattenuto a Venezia, realizzando anche una veduta del bacino di San Marco. Le opere di Carlevarijs, tuttavia, erano ancora povere di afflato vitale in quanto mirate principalmente allo studio dell'intelaiatura prospettica.

A fronte di queste considerazioni, si può dunque affermare che uno dei meriti principali di Marco Ricci, e forse il fattore principale che gli ha permesso di diventare uno degli interpreti maggiori del paesaggismo, è il fatto di aver capito di dover espandere i propri orizzonti culturali attraverso il viaggio. Abbiamo un esempio di ciò con la sua prima visita a Milano, nel corso della quale è probabile, come già ipotizzato da Mary

---

<sup>104</sup> *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 1 settembre -10 novembre 1963), a cura di G. M. Pilo, Venezia 1964, p. 13.

Pittaluga<sup>105</sup>, che abbia conosciuto personalmente Alessandro Magnasco. Questi era un pittore genovese stabilitosi nella capitale lombarda a partire dal 1672, dove aveva lavorato inizialmente alla produzione di grandi pale d'altare per poi darsi alla pittura di genere nell'ultimo decennio del secolo. La critica individua nell'incontro con Magnasco uno dei momenti fondamentali della formazione di Ricci, il quale è sicuramente rimasto colpito da quella che Marini ha definito «una pittura di tocco di una franchezza e di una libertà inaudite»<sup>106</sup>. I paesaggi del genovese avevano un'insita esasperazione seicentesca decisamente lontana dalla sensibilità di Marco, ma grazie ad essi per la prima volta egli ha potuto prendere coscienza delle potenzialità della luce come mezzo espressivo. L'entusiasmo per questa scoperta e la volontà di rinnovare il suo linguaggio pittorico si possono sicuramente riconoscere nella serie giovanile di *Marine* conservate a Bassano, dove i raccordi luminosi di tradizione veneta lasciano spazio a una tavolozza più cupa e ad un accentuato contrasto di luci ed ombre.

Anche gli stadi successivi della formazione di Marco Ricci non sono meno complessi da inquadrare. Stando alle notizie fornite da Tommaso Temanza nel suo *Zibaldon*<sup>107</sup>, all'alba del nuovo secolo la vita del giovane bellunese aveva preso una svolta dalle tinte piuttosto fosche: oltre alla passione per la pittura sembrerebbe infatti che avesse ereditato dai familiari anche un carattere piuttosto sanguigno, tanto che, macchiatosi dell'omicidio di un gondoliere, si sarebbe trovato nella condizione di dover fuggire dalla città di Venezia. La tradizione racconta di una fuga orchestrata da Sebastiano verso Spalato, dove avrebbe avuto come mentore un 'valente pittore paesaggista' la cui identità non viene esplicitata- La scarsità di dettagli ha portato diversi studiosi, tra i quali Giuseppe Maria Pilo<sup>108</sup>, a dubitare dell'aneddoto: piuttosto che in Dalmazia, regione all'epoca sotto il dominio della Repubblica di Venezia, sarebbe più probabile immaginare che Marco abbia effettuato a Spalato solamente uno scalo per giungere sulle coste dell'Italia centrale, dove, sempre secondo Pilo, allo scadere del secolo avrebbe lavorato presso il paesaggista Anton Francesco Peruzzini. Non è infatti inverosimile pensare a un periodo di formazione presso questo pittore anconetano, in quanto costui aveva a più riprese collaborato con Sebastiano, prima a Bologna per il conte Annibale Ranuzzi e poi a Milano<sup>109</sup>, dove si potrebbe ipotizzare anche un primo

---

<sup>105</sup> M.Pittaluga, *Acquafortisti veneziani del Settecento*, Firenze 1952, p. 17.

<sup>106</sup> R.Marini, *Marco Ricci e l'inizio del paesaggio settecentesco*, "Emporium", dicembre 1963, p. 247.

<sup>107</sup> T. Temanza, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Venezia 1963, p. 70.

<sup>108</sup> *Marco Ricci*, catalogo della mostra, cit. p. 14.

<sup>109</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, pp. 20, 26.

incontro con lo stesso Marco. Tale scenario non è tuttavia condiviso da tutta la critica, ad esempio una voce discordante è quella della Scarpa Sonino<sup>110</sup>, che ha molte riserve sul fatto che questo incontro sia avvenuto. Pur premettendo l'impossibilità di determinare con certezza dove Marco abbia trascorso gli anni dell'esilio, la studiosa ipotizza un soggiorno in area romana, dove, a suo dire, sarebbe potuto entrare in contatto per la prima volta sia con la pittura di Salvator Rosa sia, più in generale con le tendenze artistiche centro-meridionali, la cui influenza si può indubbiamente riscontrare nelle opere del bellunese. Un eventuale viaggio a Roma era già stato ipotizzato dalla critica attorno agli anni venti del Settecento, ma per la Scarpa Sonino pensare che esso sia avvenuto all'inizio del secolo aiuterebbe nella comprensione della tendenza di Ricci al 'rovinismo', che non sarebbe da confinare solo negli anni della maturità, ma caratterizzerebbe tutto l'arco della sua produzione artistica<sup>111</sup>.

Dal momento che Temanza stima la durata dell'esilio in circa quattro anni, non è detto che una delle due ipotesi, quella sostenuta da Pilo e quella della Scarpa Sonino, debba escludere l'altra: vista l'abitudine per molti artisti dell'epoca di viaggiare da uno stato all'altro si potrebbe pensare che Marco abbia potuto sia frequentare il paesaggista Peruzzini, sia andare ad esplorare l'ambiente artistico romano, il tutto verosimilmente sotto l'egida dello zio Sebastiano, il quale sul finire del secolo era ormai un artista noto e apprezzato in tutta la penisola. Quale che sia la verità, rimane indubbio che questo episodio drammatico si sia in realtà trasformato in un caso fortunato per il bellunese, in quanto gli ha permesso di tornare a Venezia con un bagaglio culturale enormemente ampliato, sul quale ha poi potuto impostare un vero e proprio rinnovamento linguistico del genere paesaggistico.

Pur non essendoci dei riferimenti cronologici certi per il periodo di esilio (Temanza aveva ipotizzato l'anno 1705 come data dell'evento delittuoso, cancellandola poi di suo pugno), è probabile che Marco sia tornato in patria entro il 1704, in quanto in quell'anno Sebastiano, rientrato da Vienna e all'apice della sua fama<sup>112</sup>, era partito alla volta di Firenze ed è opinione comune che il nipote si fosse spostato a suo seguito<sup>113</sup>.

All'epoca lo Stato toscano era retto da Cosimo III de' Medici, il cui figlio Ferdinando è ancora ad oggi ricordato più per il suo ruolo di grande sostenitore della musica e di

---

<sup>110</sup> Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit. p.11-12.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., p. 29

<sup>113</sup> *Ibidem*.

mecenate-collezionista che come personaggio politico<sup>114</sup>. Egli aveva ereditato l'apprezzamento per l'arte veneziana dallo zio cardinale Leopoldo, collezionista di maestri veneti del Rinascimento, e sappiamo che si era recato in visita nella città lagunare in ben due occasioni, ma possiamo affermare con certezza che non avesse mai incontrato Sebastiano Ricci, in quanto le date delle sue visite, avvenute nel corso dei festeggiamenti del carnevale nel 1688 e 1696<sup>115</sup>, coincidono con quelle dei soggiorni a Bologna e a Milano di quest'ultimo. Benchè non si fossero conosciuti personalmente, Sebastiano era ormai arrivato ad un punto della sua carriera in cui non aveva bisogno di presentazioni, dunque, la sua fama e un'eventuale buona parola da parte del ritrattista di corte Nicolò Cassana, dovevano essere state più che sufficienti per ottenere un ingaggio. Cassana, figlio di un pittore genovese ma nato a Venezia, aveva svolto per anni il ruolo di agente mediceo per l'acquisto di opere d'arte in laguna procurando a Sebastiano le sue prime commissioni per il principe Ferdinando, dunque, non è difficile immaginare che egli avesse promosso l'arrivo del bellunese presso la corte medicea<sup>116</sup>. A Firenze inizialmente Ricci aveva realizzato delle pale d'altare e l'anticamera dell'appartamento estivo a Palazzo Pitti per Ferdinando, ma non aveva mancato di accogliere anche altre commissioni, come la decorazione ad affresco di cinque stanze a Palazzo Marucelli (oggi Palazzo Marucelli-Fenzi).

Come sottolinea la Scarpa Sonino<sup>117</sup>, la presenza di Marco a Firenze non è fondamentale tanto per una sua eventuale collaborazione negli interventi dello zio, quanto per l'ambiente e le personalità che il giovane ebbe l'occasione di frequentare: in quegli anni in città erano operativi, infatti, sia Magnasco che Peruzzini, due pittori che il nostro, secondo quanto ipotizzato finora, aveva già incontrato precedentemente, ma dei quali aveva finalmente potuto approfondire la conoscenza. Ancora più rilevanti del contatto con questi due paesaggisti sono però gli innumerevoli spunti offerti al giovane artista dalla Galleria del Gran Principe Ferdinando, dove aveva potuto ammirare soprattutto numerosi dipinti di maestri olandesi e di Salvator Rosa. Quest'ultimo è unanimemente riconosciuto come una delle influenze principali degli anni giovanili di Marco Ricci, che nelle sue prime prove di genere ha ritratto la stessa natura aspra e

---

<sup>114</sup> *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno- 3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, Milano 2013.

<sup>115</sup> F. Martelli, *Medici, Ferdinando de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, 2009 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici\\_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici_(Dizionario-Biografico)>)

<sup>116</sup> Scarpa, *Sebastiano Ricci*, cit., pp. 29-30.

<sup>117</sup> Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 15.

selvaggia, coniugando queste suggestioni iconografiche con le novità linguistiche apprese da Magnasco.

La parentesi fiorentina di Marco Ricci si è con tutta probabilità conclusa tra la fine del 1707 e l'inizio del 1708, come prova una lettera inviata da Sebastiano al Gran Principe Ferdinando da Venezia<sup>118</sup>, ma la sua permanenza nella città lagunare non è stata che un breve frangente prima dell'avventura successiva. In quello stesso anno, infatti, il giovane bellunese aveva ricevuto, congiuntamente al coetaneo Gian Antonio Pellegrini, una convocazione in Inghilterra, con lo scopo di realizzare le scenografie per alcuni spettacoli dell'opera italiana che avrebbero debuttato al teatro di Haymarket a Londra. Fautore di questo ingaggio fu Charles Montagu, duca di Manchester, il quale aveva da poco terminato una missione diplomatica proprio nella Serenissima, dove era potuto entrare direttamente in contatto con l'ambiente artistico locale ed i suoi principali attori<sup>119</sup>.

La scelta di proporre una commissione al giovane Marco e non allo zio Sebastiano, ormai un artista di caratura internazionale, potrebbe a prima vista stupire, ma come è stato già proposto dalla critica, Lord Manchester in questo caso ha scelto di agire come un vero e proprio *talent scout*. Egli era probabilmente rimasto colpito dalla freschezza del linguaggio pittorico di Marco: dunque, all'alba del nuovo secolo, è possibile che avesse ritenuto più opportuno portare nella sua nazione una proposta innovativa piuttosto che la consolidata pittura di Sebastiano, inevitabilmente ancorata alla cultura seicentesca. Non è da trascurare inoltre neanche il fattore economico: all'epoca lo zio poteva vantare nel suo *curriculum* l'esecuzione di opere per importanti esponenti della nobiltà italiana e dell'Europa centrale, quindi non è da escludere che il compenso di un artista di tale livello fosse troppo elevato per una commissione 'umile' come quella della realizzazione di apparati teatrali effimeri. Marco del resto, soltanto trentenne, aveva proprio in quel periodo iniziato a suscitare un certo interesse nella nobiltà d'Oltremarina, che lo aveva potuto conoscere attraverso Edward Ingram, giovane lord inglese che aveva acquistato alcuni suoi dipinti nell'inverno del 1707, nel corso del suo *Grand Tour*: si trattava di un ampio nucleo di quadri tra marine, paesaggi rocciosi e

---

<sup>118</sup>F. Del Torre, *Sebastiano Ricci e Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento Veneziano*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza 2002, p. 15.

<sup>119</sup> W. Nisser, *Lord Manchester's Reception at Venice*, "The Burlington Magazine", LXX, 406, 1937, pp. 30-34.

scene di battaglia, quattro delle quali si trovavano esposti sulle pareti della sua Temple Newsam House a Leeds<sup>120</sup>.

Anche la scelta di ingaggiare l'accoppiata Ricci-Pellegrini non è in realtà affatto casuale, dato che proprio in quell'anno i due avevano sperimentato una prima forma di collaborazione realizzando un dipinto a quattro mani, il *Serpente di bronzo* nella chiesa di San Moisè a Venezia. Anche se questo quadro è l'unico esempio arrivato ai giorni nostri, è molto probabile che i due veneziani si fossero ritrovati a lavorare in simbiosi in più di un'occasione, forti di una comune formazione giovanile nell'Italia centrale. L'Inghilterra, che all'inizio doveva certamente essere apparsa come l'apoteosi del sodalizio artistico tra i due, ne è stata invece la precoce rovina: non sono note le cause della rottura, ma Pilo ricorda che nel 1709 Marco aveva realizzato da solo le scenografie dell'*Idaspe Fedele*, circostanza rivelatrice di un rapporto lavorativo e di amicizia probabilmente incrinato<sup>121</sup>.

La rottura definitiva, le cui cause rimangono tutt'ora ignote, deve essere avvenuta poco dopo quella data, e sembrerebbe che sia stato proprio il pittore bellunese a pagarne il prezzo più alto, come dimostra la decisione presa nel 1711 di lasciare la Gran Bretagna per fare ritorno a Venezia. Non bisogna tuttavia farsi trarre in inganno e credere che Ricci si fosse dato per vinto, infatti il suo ritorno in Italia non era stato motivato dalla sconfitta, bensì da una strategia di rivalse su Pellegrini: solamente un anno più tardi, nel 1712, Marco sarebbe sbarcato nuovamente sulle coste inglesi con un nuovo collaboratore d'eccellenza, ovvero lo zio Sebastiano.

Grazie alla considerevole notorietà ormai raggiunta da entrambi, nei loro tre anni di permanenza i due Ricci non hanno certo sofferto l'assenza di lavoro e ricordiamo tra i loro interventi più importanti la decorazione di dimore nobiliari come quella di John Sheffield, Duca di Buckingham, e la realizzazione di numerosi dipinti per Richard Boyle, Conte di Burlington<sup>122</sup>. Sembra che il carattere amabile di Sebastiano avesse prevalso su quello introverso e volubile di Marco, il quale in questo secondo soggiorno inglese era stato rilegato in secondo piano dallo zio, diventato il principale catalizzatore di commissioni tra i due. Non è possibile per noi sapere se il nipote abbia sofferto di questa situazione, ma ad ogni modo è necessario non sovrastimare la popolarità di Sebastiano, legata principalmente al gusto del momento per la pittura a tema mitologico

---

<sup>120</sup>C. Gilbert, *A nobleman and the Grand Tour: Lord Irwin and Marco Ricci*, "Apollo", 51, 1966, pp. 358-363.

<sup>121</sup> *Marco Ricci*, catalogo della mostra, cit., p. XIX.

<sup>122</sup> B. Nicholson, *Sebastiano Ricci and Lord Burlington*, "The Burlington Magazine", CV, 720, 1963, pp. 121-125.



e pertanto destinata a sgonfiarsi velocemente: già negli *Anecdotes of Painting in England*, le opere di Sebastiano Ricci iniziavano infatti ad essere giudicate mediocri a causa dei colori, definiti «gessosi e privi di vigore»<sup>123</sup>. Il biennio 1712-1714 deve sicuramente essere stato molto intenso per i due artisti bellunesi, ma una volta terminati i lavori per i loro committenti principali, il giovane Conte di Burlington e Henry Bentnick, futuro Duca di Portland, i Ricci subiscono la grave delusione di non essere inclusi nel concorso per la decorazione della cupola di Saint Paul, chiaro segnale della loro parabola ormai discendente.

Il ritorno a Venezia, da tempo ventilato nel folto scambio epistolare tra Angela, moglie di Pellegrini, e la sorella Rosalba Carriera<sup>124</sup>, è avvenuto certamente nella prima metà del 1715 e si può affermare che, per lo zio e il nipote, sia stato un rientro in patria quasi trionfale: non era solo la fama ad essersi accresciuta, ma anche le loro ormai ingenti finanze, tanto che si erano visti costretti a pagare una speciale tassa di esportazione<sup>125</sup>. Forti della fortuna accumulata, zio e nipote si erano potuti stabilire in un lussuosissimo appartamento presso le Procuratie Vecchie di Piazza San Marco, dove hanno coabitato per il resto delle loro vite.

L'esperienza inglese ha rappresentato per Marco un momento di evoluzione artistica fondamentale, in quanto alle influenze tizianesche e centro-italiane si erano venute a sommare anche quelle del paesaggismo olandese: non solo a Londra aveva conosciuto diversi maestri e ammirato le loro opere, ma aveva anche potuto osservare direttamente il paesaggio dell'Europa del Nord nel corso dei suoi viaggi di andata e ritorno. Sicuramente il bellunese era rimasto suggestionato dalla qualità atmosferica della luce così diversa da quella italiana, che veniva restituita con grande sensibilità dai fiamminghi nei loro dipinti con orizzonti bassi e aperture centrali, dal gusto vagamente aneddótico. Queste nuove nozioni di resa atmosferica, unite agli immancabili richiami al paesaggio prealpino della sua Belluno e al gusto per un rovinismo poetico e non archeologico, avevano ormai reso il linguaggio artistico di Marco Ricci inconfondibile e ricercato, destinato a fare scuola per tutto il paesaggismo a venire.

Negli ultimi decenni della sua vita a Venezia, Ricci aveva proseguito alacremente nella sua attività pittorica, assicurandosi una certa quantità di commissioni grazie alla

---

<sup>123</sup> *Anecdotes of Painting in England, With Some Account of the Principal Artists, and Incidental Notes on Other Arts* a cura di H. Walpole, III, London 1763, p. 142.

<sup>124</sup> *Antonio Pellegrini: il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova, 20 settembre 1998- 11 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia 1998, p. 72.

<sup>125</sup> Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 25.

frequentazione dei più importanti salotti della società veneziana, tra cui quelli di Anton Maria Zanetti il Vecchio e Rosalba Carriera, con i quali era riuscito a mantenere un rapporto d'amicizia nonostante entrambi fossero molto legati al rivale Antonio Pellegrini. Tra i lavori effettuati da Marco nel secondo decennio del secolo si ricordano la decorazione ad affresco, purtroppo perduta, di Palazzo del Belvedere a Belluno, in collaborazione con l'immane zio Sebastiano, e la progettazione di scene per diversi spettacoli teatrali, attività che proseguirà saltuariamente per il resto della sua vita<sup>126</sup>.

Il ritorno a Venezia era stato caratterizzato anche da una nuova e prolifica frequentazione, ovvero quella di uno dei personaggi centrali della scena culturale in città, il console Joseph Smith. I due si erano conosciuti probabilmente grazie all'intercessione di Catherine Toft, cantante d'opera inglese con cui Marco Ricci era entrato in contatto nel corso dei suoi lavori al teatro di Haymarket e che aveva portato con sé al suo ritorno in Italia: la donna era poi convolata a nozze con Smith<sup>127</sup>. Ammirato dalla qualità delle sue opere, e forse complice un po' di riconoscenza nei suoi confronti, il Console aveva iniziato ben presto a raccogliere nella sua collezione numerosi disegni e caricature realizzati da Ricci a Londra, concentrandosi in particolare sui suoi disegni preparatori per le scenografie teatrali, dei quali aveva riunito un nucleo di cinquanta unità. Joseph Smith, notoriamente un appassionato della pittura di genere veneziana, ha poi proseguito ad accrescere la sua collezione con numerosi dipinti, dimostrando un particolare interesse verso le brillanti tempere su pelle di capretto, molte delle quali sono state vendute a Re Giorgio III<sup>128</sup>. Marco Ricci aveva iniziato a sperimentare questa tecnica già nel primo decennio del Settecento, ma il nucleo di opere possedute da Smith si colloca principalmente tra gli anni Venti e Trenta, che sono generalmente ritenuti il momento apicale del suo incredibile talento artistico. Agli stessi anni risale anche il suo gruppo di acqueforti, tecnica sperimentata con successo nelle incisioni rappresentanti paesaggi e rovine, in cui molti critici hanno voluto vedere quasi un'anticipazione delle opere di Giambattista Piranesi: come ricorda la Pittaluga, alcuni hanno interpretato il Ricci più evoluto come un Piranesi imperfetto<sup>129</sup>. Questa affermazione tuttavia, come sottolineato anche dalla medesima studiosa, non rendeva giustizia al bellunese, il quale si era dedicato alla pratica incisoria quasi come diversivo rispetto alla sua attività pittorica e quindi aveva adottato una tecnica molto meno

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 26.

<sup>127</sup> M. Levey, *Marco Ricci and Madama Smith*, "The Burlington Magazine", CIV, 713, 1962, pp. 350-352.

<sup>128</sup> F. Vivian, *Il Console Smith Mercante e Collezionista*, Vicenza 1971, pp. 23-24.

<sup>129</sup> Pittaluga, *Acquaforisti veneziani*, cit., p.30.

ricercata rispetto a Piranesi, il quale utilizzava diverse punte, morsure e coperture<sup>130</sup>. Le acqueforti di Marco Ricci riflettono la ricerca atmosferica e luministica già intrapresa dall'artista nella pittura ad olio e a tempera, e nella loro semplicità rimangono comunque uno degli esempi più originali del suo tempo, sicuramente fondamentali per i successivi sviluppi dell'arte incisoria.

Negli stessi anni, grazie alla frequentazione del circolo di Joseph Smith, Marco Ricci era inoltre riuscito ad ottenere un ingaggio piuttosto importante dall'impresario inglese Owen McSwiny, il quale aveva ideato un ciclo di dipinti che celebrassero le personalità illustri che avevano segnato la storia della Gran Bretagna a partire dalla rivoluzione del 1688<sup>131</sup>. Si trattava di un progetto estremamente ambizioso che vedeva la raffigurazione di tombe commemorative immaginarie, ciascuna delle quali realizzata da tre pittori bolognesi o veneziani, uno per le figure, uno per i paesaggi e uno per gli ornamenti. In ambito veneziano tra i partecipanti ricordiamo i nomi di alcuni giovani emergenti come Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Cimaroli e un Canaletto ancora pressochè sconosciuto, mentre la punta di diamante dovevano essere le tombe del Duca di Devonshire e di Sir Cloudesly Shovell (1723-1725), le uniche realizzate a quattro mani dagli ormai celeberrimi Sebastiano e Marco Ricci, i quali avevano certamente richiesto un lauto compenso per la loro prestazione. Nonostante qualche difficoltà e dei risultati talvolta un po' dubbi, il ciclo pittorico aveva riscosso un discreto successo in Inghilterra, con un acquisto di dodici dipinti da parte di Lord March, Duca di Richmond, che aveva poi spinto anche altri nobili a comprare altre versioni di alcuni di essi. A fronte di questa risposta positiva, McSwiny aveva cercato di diffondere anche un volume di incisioni riproducenti il suddetto ciclo di dipinti, costituito da venti tavole tra titolo, nove tombe allegoriche e undici iscrizioni dedicate ai personaggi illustri. A causa dello scarso numero di esemplari oggi reperibili potrebbe sorgere l'idea che questo progetto non avesse riscosso molto successo, ma questa ipotesi potrebbe non essere del tutto fondata in quanto molte raccolte di stampe del XVIII secolo sono andate perdute<sup>132</sup>. Sulla scia dello stesso entusiasmo patriottico, anche Smith aveva commissionato a Marco Ricci un'opera simile, una tempera raffigurante la *Tomba allegorica di Newton* (1728).

---

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> G. Knox, *The Tombs of Famous Englishmen as Described in the Letters of Owen McSwiny to the Duke of Richmond*, "Arte Veneta", 1983, 37, pp. 228-35.

<sup>132</sup> A.B. Weinshenker, *McSwiny's Unique Projects: The Tombeaux dse Princes*, "The Papers of the Bibliographical Society of America", CX, 1, 2016, pp. 57-60.

Sempre negli ultimi anni della sua vita, caratterizzati da una quasi incessante attività, Marco aveva ricevuto la commissione di diversi dipinti anche dall'amico ed estimatore Filippo Juarra, il quale era stato nominato direttore artistico e architetto ufficiale dei Savoia<sup>133</sup>. Tra tutte le opere destinate a Torino, anch'esse realizzate nell'ormai inscindibile collaborazione con Sebastiano, quella più rappresentativa della maturità artistica raggiunta da Marco è sicuramente la *Veduta del Salone del Castello di Rivoli* (1723-1725, conservata al Castello Reale di Racconigi), in cui il pittore è riuscito a interpretare le linee del progetto architettonico con grande sensibilità, restituendo una veduta di spirito quasi romantico.

Come tutto il resto della vita di Marco Ricci, anche la sua morte è stata circondata per anni da un alone a tinte fosche: per diverso tempo è infatti stata accreditata la versione di Temanza, secondo cui prima aveva tentato di lasciarsi morire di fame steso sul suo letto, ma non riuscendovi si era infine suicidato assumendo una dose eccessiva di un certo medicinale<sup>134</sup>. Pur riconoscendo il fascino di questa ricostruzione 'saturnina' della sua morte, così in linea con il carattere ombroso delineato sin dalla giovinezza, la critica odierna propende per l'ipotesi di una morte precoce per cause naturali, come testimonierebbe una lettera dello zio Sebastiano alla cantante Lucrezia Boldini: «vi do una nova inaspettata, che ieri sera a un'ora di notte è morto il signor Marco mio nipote, con malattia di quattro giorni. Oggi si farà seppellire, et o la casa e la testa piena di confusioni [...]»<sup>135</sup>. Se ne andava così nel 1730, a soli 56 anni, uno degli interpreti più illustri ma al contempo più sottovalutati della pittura del suo tempo, lasciando dietro di sé ben pochi documenti o testimonianze del suo passaggio, preferendo forse che fossero i suoi dipinti, ai quali aveva dedicato tutta la sua esistenza, a parlare per lui.

Negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa le sue opere, molte delle quali potevano essere ammirate nelle collezioni di Anton Maria Zanetti il Vecchio e Joseph Smith, avevano effettivamente continuato a riscuotere successo, venendo riprodotte in alcune serie di incisioni di Davide Antonio Fossati, Giuliano Giampiccoli e Francesco Bartolozzi. Talvolta queste raccolte, come ha fatto notare Pilo<sup>136</sup>, dall'omaggio e dalla celebrazione erano sconfinite in veri e propri tentativi di plagio, specialmente da parte di Giampiccoli. Una dinamica di questo tipo lascia intendere che, se la memoria del

---

<sup>133</sup> Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, cit., p. 34.

<sup>134</sup> Temanza, *Zibaldon*, cit., p. 71.

<sup>135</sup> G.M. Pilo, *Marco Ricci e il paesaggio del Settecento, dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, in *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, anno LXV, n. 288, Luglio-Settembre 1994, p. 27.

<sup>136</sup> *Marco Ricci*, catalogo della mostra, cit., p. 26.

maestro bellunese per il momento era ancora tenuta viva dagli estimatori che l'avevano conosciuto in vita, il mondo artistico di metà Settecento si stava tuttavia preparando a confinare la sua figura nel passato, condannando Marco Ricci quasi ad una *damnatio memoriae* che ha pesato sul suo nome per più di un secolo. Già negli anni immediatamente successivi alla morte, i biografi non avevano dedicato a Marco particolari approfondimenti, preferendo ancora una volta lodare il più popolare zio Sebastiano: Anton Maria Zanetti il giovane<sup>137</sup> nella sua breve biografia non aveva fatto altro che notificarne il decesso e ricordare la sua specializzazione nella pittura di paesaggio, mentre Francesco Maria Niccolò Gabburri<sup>138</sup> lo aveva nominato brevemente in una riga all'interno della biografia di Sebastiano. Anche in Francia Mariette<sup>139</sup>, che pur aveva conosciuto e apprezzato l'attività del pittore quando era in vita, aveva iniziato a mettere in dubbio la qualità delle sue tempere, che riteneva troppo simili l'una all'altra e di cui criticava i colori eccessivamente vivaci. Dalla voce dell'*Abecedaire* si può notare, inoltre, come vi fosse una percezione errata della figura di Marco, che sicuramente ha influenzato molta della critica dei decenni a seguire. Il *connoisseur* lo delinea meramente come discepolo e debitore dell'ingombrante zio, scrivendo ad esempio che egli aveva *seguito* Sebastiano a Londra, dove quest'ultimo sarebbe stato chiamato a lavorare, quando gli studi più recenti hanno in realtà dimostrato una dinamica sostanzialmente opposta. Parallelamente, in Italia si cercava invece di tenere ancora vivo il ricordo di Marco, lodando gli aspetti della sua pittura maggiormente in accordo con le nuove tendenze illuministe, come la restituzione fedele del paesaggio. Nel 1749, all'interno della *Descrizione de'cartoni disegnati da Carlo Cignani e de'quadri dipinti da Sebastiano Ricci*, vi è stato un primo tentativo di biografia di Marco Ricci, di cui vengono descritte le principali tappe della formazione e della carriera, senza tralasciare la prima esperienza a Londra e le sperimentazioni con l'acquaforte<sup>140</sup>. Un'altra nota biografica sintetica ma abbastanza completa gli era stata poi dedicata nel 1753 da Pietro Guarienti nella sua edizione dell'*Abecedario Pittorico* di

---

<sup>137</sup> A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia 1733, p.58.

<sup>138</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, Francesco M. N. Gabburri, *Vite di Pittori*, tomo II, prima metà XVIII secolo, p. 400.

<sup>139</sup> P.J. Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, IV, a cura di P. de Chennevières, A. de Montaiglon, Paris 1851, p. 392.

<sup>140</sup> *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci: posseduti dal Signor Giuseppe Smith, console della Gran Bretagna appresso la Sereniss. Repubblica di Venezia*, Venezia 1749, pp. 78-79.

Pellegrino Antonio Orlandi<sup>141</sup>. Per un contributo critico più ampio bisogna arrivare a Lanzi<sup>142</sup>, il quale, riprendendo un antico aneddoto secondo cui Ricci ogni anno si sarebbe recato nella nativa Belluno per ispirarsi, approfondisce il discorso ponendo l'artista a confronto con seguaci quali Giuseppe Zais e Francesco Zuccarelli, i quali tuttavia non erano riusciti a raggiungere esiti altrettanto alti. Purtroppo, dall'apprezzamento della verosimiglianza dei paesaggi alla critica di un'imitazione pedissequa della natura il passo è breve, infatti gli accademici di fine secolo hanno screditato sempre di più il valore della produzione ricca, facendola cadere così in un oblio durato per lungo tempo. Una prima riscoperta dell'artista è avvenuta nel terzo decennio dell'Ottocento, grazie al già citato Ticozzi, che era riuscito ad inserire la sua figura all'interno degli schemi della nuova sensibilità romantica esaltando gli esiti delle sue ricerche atmosferiche. La sua figura, almeno per il resto del secolo, aveva tuttavia continuato ad avere per molti un contorno indefinito, rendendo possibile l'attribuzione di alcune delle sue opere ad Eismann o al Cavalier Tempesta, o addirittura la confusione della sua personalità con quella di Antonio Marini, un pittore semi-sconosciuto di gusto preromantico<sup>143</sup>. A partire dall'inizio del Novecento, *in primis* grazie al fondamentale *Catalogo dei Pittori Bellunesi* redatto dall'abate Giuseppe Luigi Pellegrini<sup>144</sup>, il nome di Marco Ricci torna ad emergere e ad attirare sempre più l'attenzione della critica, come testimonia anche la sua inclusione nella mostra sull'arte del Seicento Italiano a Palazzo Pitti del 1922<sup>145</sup>. Qui erano stati esposti principalmente paesaggi e marine ad olio, ma nel terzo decennio del secolo iniziano ad essere riscoperte anche le sue tempere su pelle di capretto, portando poi ad una riscoperta di tutta la sua attività artistica, compresi il rovinismo e i disegni. I tempi sono ormai maturi per qualche contributo critico più ampio, come quelli che possiamo trovare in testi quali *La pittura veneziana del Seicento e Settecento* di Giuseppe Fiocco<sup>146</sup> o in *Pittori veneti minori del Settecento* di Giuseppe Delogu<sup>147</sup>, rispettivamente pubblicati nel 1929 e 1930. Grazie a questi due studiosi si viene a consolidare l'immagine di Marco Ricci come capostipite del paesaggismo veneto, allo stesso modo di Luca Carlevarij per

---

<sup>141</sup> P. A. Orlandi, P. Guarienti, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, Bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, Venezia 1753, pp. 363-364.

<sup>142</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, III, Bassano 1809, pp. 287-88.

<sup>143</sup> R. Pallucchini, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1994, p. 196.

<sup>144</sup> F. Pellegrini, *Catalogo dei pittori bellunesi dal secolo XIV in poi*, Belluno 1892.

<sup>145</sup> *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, 1922), a cura di N. Tarchiani, Roma 1922.

<sup>146</sup> G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929, pp. 57-60.

<sup>147</sup> G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930, pp. 87-91.

quanto riguardava il vedutismo: gli viene finalmente riconosciuto il merito di aver saputo cogliere gli spunti centro italiani rielaborandoli secondo la sensibilità veneziana, creando dopo secoli una continuità con la tradizione di Giorgione e Tiziano. Negli anni a seguire viene inoltre riscoperta la sua attività di incisore, innanzitutto con la mostra veneziana del 1941 a cura di Rodolfo Pallucchini<sup>148</sup> e in seguito con un lungo approfondimento da parte di Mary Pittaluga<sup>149</sup>, che ordina cronologicamente la produzione nell'ultimo decennio della sua vita e studia il rapporto stilistico sussistente tra stampe e dipinti.

A questo punto, dagli anni sessanta fino al termine del secolo, gli studi su Marco Ricci iniziano a susseguirsi, portando ad una comprensione sempre più a tutto tondo della sua vita e del suo percorso artistico. Da un lato vi sono gli studi riguardanti la sua attività in Gran Bretagna e le sue opere presenti nella Royal Collection di Anthony Blunt<sup>150</sup> e di Michael Levey<sup>151</sup>, dall'altra, in Italia, vengono pubblicati articoli e cataloghi di mostra con approfondimenti di eminenti studiosi, quali Remigio Marini<sup>152</sup> e soprattutto Giuseppe Maria Pilo, che ha donato alla storia dell'arte alcuni dei più rilevanti contributi sul pittore bellunese<sup>153</sup>. Nel 1991 è stata pubblicata anche la prima monografia sul pittore bellunese ad opera di Annalisa Scarpa Sonino, che raccogliendo e confrontando tutti gli studi precedenti ha tentato di stabilire un ordine cronologico nel percorso biografico e artistico di Ricci. La studiosa, spesso citata nelle pagine precedenti, è riuscita a offrire una visione d'insieme chiara e coerente, restituendo a Marco Ricci la giusta centralità nel panorama culturale del suo tempo e separando definitivamente la sua fortuna da quella di Sebastiano, che per tutta la prima metà del Novecento aveva continuato ad adombrare il nipote. Pur ricordando l'ampio catalogo di mostra a cura di Dario Succi e Annalisa Delneri<sup>154</sup> e una lunga sezione dedicata all'artista nel volume *Il Settecento* della collana *La Pittura nel Veneto* di Rodolfo Pallucchini<sup>155</sup>, bisogna ammettere che dopo gli anni novanta vi è stata una momentanea

---

<sup>148</sup> *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, a cura di Rodolfo Pallucchini, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno- 30 settembre 1941), Libreria Serenissima, 1941.

<sup>149</sup> M. Pittaluga, *Acquaforisti Veneziani del Settecento* cit.

<sup>150</sup> A. Blunt, *Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the Royal Collection*, "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 524, 1946, pp. 262-269.

<sup>151</sup> M. Levey, *La pittura veneziana nel diciottesimo secolo*, Milano 1983; *Idem, Marco Ricci and Madama Smith*, cit.

<sup>152</sup> R. Marini, *Marco Ricci e l'inizio del paesaggio settecentesco*, cit.

<sup>153</sup> G.M. Pilo, *Marco Ricci*, catalogo della mostra, cit.; *Idem, Marco Ricci ritrovato*, "Paragone", 165, Milano 1963; *Idem, Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, cit.

<sup>154</sup> *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio- 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993.

<sup>155</sup> Pallucchini, *Il Settecento*, cit., pp. 196-219.

battuta d'arresto negli studi, infatti ad oggi non vi sono altri contributi di particolare rilievo da citare, e soprattutto non è ancora stata scritta una seconda monografia a seguito di quella di Scarpa Sonino, ormai pubblicata trent'anni fa.

Lo stato degli studi appena delineato appare comunque decisamente coerente con la figura di Marco Ricci, un artista che ha dovuto affrontare periodi di fortune alterne sia in vita che dopo la sua morte. Ad oggi la rilevanza della sua vicenda artistica, pur conservando zone d'ombra, non può comunque essere messa nuovamente in dubbio, in quanto il suo apporto agli sviluppi successivi della pittura di paesaggio è ormai un dato di fatto. Molti studiosi si sono concentrati, giustamente, sul rapporto con gli artisti contemporanei in Italia e sulla sua eredità lasciata alle più giovani generazioni di veneziani, ma ora che questi aspetti sono consolidati è opportuno approfondirne un altro fin'ora meno esplorato, l'impatto delle sue opere in Inghilterra. Attraverso delle indagini estremamente dettagliate sono stati ricostruiti gli esatti estremi cronologici dei due soggiorni effettuati da Marco Ricci a Londra, ma la critica ad oggi non ha preso posizione su quale sia stata la sua influenza nell'ambiente artistico inglese, che è sbocciato proprio in quel secolo.

Attraverso l'analisi delle stampe di traduzione realizzate a partire dai dipinti di Ricci, si cercherà dunque di esprimere qualche considerazione sulla percezione di questo artista in Gran Bretagna, esplorando il rapporto degli artisti locali e dei collezionisti con la sua figura.



## Francesco Zuccarelli

Il secondo caso studio si sviluppa attorno alla personalità di Francesco Zuccarelli, pittore toscano per nascita ma di adozione veneziana, considerato sia dai suoi contemporanei sia dalla critica odierna come l'erede ideale di Marco Ricci.

Zuccarelli è nato nel 1702 a Pitigliano, città toscana allora nello Stato Pontificio, ma come tutti gli altri artisti trattati precedentemente ha fatto del viaggiare il leitmotiv della sua vita.

Per molti anni c'è stata una concezione errata del suo status, in quanto alcuni commentatori dei secoli XVIII e XIX avevano descritto la sua famiglia come di umili origini e dipendente solo dai proventi di un piccolo uliveto<sup>156</sup>. Le recenti ricerche di Federica Spadotto, la quale ha recuperato un inventario dei beni di famiglia redatto nel 1706, restituiscono invece il ritratto di una famiglia abbiente: non solo veniva enumerata nella loro casa una lunga serie di mobili e suppellettili di pregio, ma emerge anche il possesso di una serie di vigneti e una bottega<sup>157</sup>. Libero di dedicarsi alle sue personali inclinazioni, Francesco Zuccarelli si era necessariamente dovuto allontanare dal centro periferico di Pitigliano per intraprendere il suo percorso di formazione, inizialmente ricostruito in maniera errata dalla critica, portando inevitabilmente ad una comprensione inadeguata dell'evoluzione di questo artista. Diversi studiosi della prima metà del Novecento, come Donzelli<sup>158</sup> o Delogu<sup>159</sup>, hanno infatti indicato come prima tappa Firenze, dove Zuccarelli avrebbe mosso i primi passi sotto la guida del pittore Paolo Anesi, riprendendo un'informazione fornita da Lanzi nella sua *Storia Pittorica*<sup>160</sup>. Questo dato sembrerebbe tuttavia essere privo di fondamento, in quanto personaggi a lui molto più vicini, come il conte Tassi<sup>161</sup> o l'erudito Gabburri<sup>162</sup>, raccontano di una prima formazione a Roma presso Giovanni Maria Morandi, pittore anch'egli toscano ma trapiantato nel Lazio, e in seguito Pietro Nelli. Questa seconda ipotesi sembra quella più fedele ai fatti realmente avvenuti, in quanto Tassi e Gabburri avevano entrambi

---

<sup>156</sup> F. Cagnacci, *Progetto per una pubblica Galleria e Biblioteca in Pitigliano con una memoria biografica dell'artista Francesco Zuccarelli*, Livorno 1864, p.8; G. C. Fabriziani, Appendice in G. Bruscalupi, *Monografia storica della Contea di Pitigliano*, Firenze, 1906, p. 432.

<sup>157</sup> F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007, p. 9.

<sup>158</sup> C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, p. 264.

<sup>159</sup> G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia 1930, p. 116.

<sup>160</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, I, Bassano 1809, p. 270.

<sup>161</sup> F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1793, p. 86.

<sup>162</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, F. M. N. Gabburri, *vite di Pittori*, tomo II, prima metà XVIII secolo, p. 227.

intrattenuto rapporti con l'artista quando era in vita e ne avevano seguito alacramente la carriera. Nessuna delle note biografiche ci fornisce date certe, ma dal momento che Morandi è morto nel 1717<sup>163</sup>, bisogna immaginare che l'arrivo di Zuccarelli fosse avvenuto almeno uno o due anni prima, mentre il termine dell'esperienza dovrebbe collocarsi attorno al 1725, anno in cui secondo Umberto Baldini<sup>164</sup> il giovane pittore avrebbe firmato un contratto per la realizzazione di due grandi tele per la chiesa della sua città natale, *San Michele e il Diavolo* e *Le anime del Purgatorio*. Questi due dipinti, che lo studioso definisce 'peccati di gioventù' per l'ingenuità della composizione, ci ricordano che Zuccarelli, nonostante oggi sia ricordato e lodato per i suoi paesaggi, a Roma aveva in realtà ricevuto una formazione come figurista, apprendendo l'arte del disegno secondo la tradizione classicistica centro-italiana. Aderendo alla versione per cui Roma sarebbe stata solo la tappa dei primi anni di formazione, si ridimensiona la portata di questa esperienza per il giovane pittore, che era invece stata definita da Donzelli e Delogu come fondamentale per la sua svolta verso il paesaggismo. Fermo restando che nel frizzante clima culturale dell'Urbe Zuccarelli aveva potuto espandere i suoi orizzonti grazie alla visione di opere di artisti quali Paul Bril, Claude Lorrain, Andrea Locatelli e Giovanni Paolo Pannini, dagli sviluppi seguenti della sua carriera sembra comunque che egli fosse deciso a proseguire sulla strada della figura. Bisogna considerare che all'epoca la pittura di genere deteneva ancora una posizione ancillare rispetto a quella di storia, dunque risulta molto difficile pensare che un giovane in via di formazione e determinato a farsi un nome nel mondo dell'arte potesse scegliere di intraprendere subito una strada così rischiosa come quella del paesaggismo.

La realizzazione dei primi due dipinti di Zuccarelli deve essersi necessariamente conclusa entro il 1728, in quanto in quell'anno Gabburri documenta il suo arrivo nella città di Firenze, la quale, pur non essendo stata la sua prima meta, rimane una tappa indiscutibile del percorso giovanile dell'artista, che vi ha dimorato per ben cinque anni. Qui, complice forse l'ambiente più ristretto e meno fervido rispetto a quello romano, il giovane non aveva tardato a farsi notare presso l'*élite* erudita fiorentina, capeggiata proprio da quel Francesco Maria Niccolò Gabburri che ha incluso nelle sue *Vite* una fondamentale nota sull'artista. Nel capoluogo toscano Francesco, che come abbiamo visto non dimostrava qualità superlative nella pittura di storia, si è fatto apprezzare

---

<sup>163</sup>L. Mocchi, *Morandi, Giovanni Maria*, in *DBI: Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, 2012 < [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morandi\\_%28Dizionario-Biografico%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morandi_%28Dizionario-Biografico%29/>)

<sup>164</sup>U. Baldini, *Due inediti giovanili dello Zuccarelli*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, III, a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Roma 1963, pp. 351-357.

soprattutto per la sua attività incisoria e per i disegni, che come deduciamo dalle parole di Gabburri avevano soprattutto uno scopo di studio e perfezionamento: il nostro, a quanto pare, era sempre intento ad esercitarsi, sia nell'ambito dell'Accademia che semplicemente copiando le opere di altri maestri o le statue dalla Real Galleria di Toscana. Nel 1730 Zuccarelli risultava ufficialmente iscritto all'Accademia del Disegno e procedeva alacremente nella sua attività incisoria riproducendo una serie di opere di maestri manieristi per commissione di Gabburri, che in qualità di vero amante delle arti era anche interessato alla salvaguardia del patrimonio culturale cittadino: preoccupato dal deterioramento di alcuni preziosi affreschi dei maestri manieristi Giovanni di San Giovanni e Andrea del Sarto, egli aveva commissionato a Zuccarelli la riproduzione di intere scene o figure presenti in essi, in modo da preservarne la memoria nel caso fossero irrimediabilmente sbiaditi<sup>165</sup>. Estasiato dai risultati, l'erudito non aveva esitato a condividerli con l'amico e *connoisseur* per eccellenza Pierre-Jean Mariette. In alcune lettere del loro fitto carteggio è possibile notare un interesse sempre crescente del francese nei confronti dell'artista toscano: in una prima lettera datata 1731<sup>166</sup> Mariette affermava che la stampa realizzata a partire da un disegno di Giovanni di San Giovanni fosse «fatta con molto spirito e mi ha fatto desiderare ardentemente quelle che il medesimo pittore ha intagliato da Andrea del Sarto [...]». Da una seconda missiva risalente al novembre dello stesso anno<sup>167</sup> apprendiamo che ovviamente Gabburri non aveva mancato di soddisfare la richiesta del corrispondente, il quale si era lanciato in una vera e propria lode nei confronti di Zuccarelli, che stimava al di sopra della maggior parte degli incisori. Agli occhi della critica odierna, soprattutto se comparate a quelle di artisti come Canaletto o Piranesi, le prove di Zuccarelli non sembrano meritorie di complimenti così elevati, ma sicuramente dimostrano la versatilità dell'artista toscano e il suo coraggio nel misurarsi in molti ambiti differenti che, come possiamo ben vedere dalla fama che ha poi detenuto tra i suoi contemporanei, lo ha ripagato.

Degni di nota nel periodo giovanile di Zuccarelli sono anche i disegni, molti dei quali non hanno mai lasciato le collezioni fiorentine e sono oggi conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Tra le varie prove di nudo e di soggetto religioso, la Spadotto segnala un nucleo particolarmente interessante per i successivi sviluppi della sua pittura<sup>168</sup>: si tratta di studi di paesaggio *dal vero*, nei quali Zuccarelli

---

<sup>165</sup> P. D. Massar, *The Prints of Francesco Zuccarelli*, "Print Quarterly", XV, 3, 1998, p. 247.

<sup>166</sup> *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, II, Milano 1822, pp. 277-295

<sup>167</sup> Ivi, pp. 298-306.

<sup>168</sup> Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, cit., p. 11

aveva ritratto elementi naturali quali alberi, rocce e corsi d'acqua, ma anche brani di paesaggio privi di figure. Queste testimonianze sperimentali si discostano profondamente dalle composizioni arcadiche, pittoresche e perfettamente rifinite che caratterizzano la parte più nota della produzione di Zuccarelli, ma sono estremamente rilevanti in quanto denotano una sua fascinazione sempre più marcata nei confronti del paesaggismo. Tra i fattori scatenanti di questo interessamento si può molto probabilmente annoverare anche la mostra degli Accademici del Disegno tenutasi a Firenze nel 1729, alla quale il pitiglianese ebbe l'onore di partecipare con due dipinti grazie all'intercessione del suo protettore Gabburri. Egli era un personaggio talmente influente nel panorama cittadino che, pur non facendo parte del comitato della mostra, aveva comunque ottenuto l'autorizzazione ad esporre numerose opere della sua collezione, tra cui vedute e paesaggi di Paolo Anesi, Marco Ricci, Claude Lorrain, Gaspar Van Wittel, Giovanni Paolo Pannini e Canaletto<sup>169</sup>. La vista dei dipinti dei più grandi interpreti del paesaggismo accostati l'uno all'altro doveva aver avuto un effetto altamente suggestivo su Zuccarelli, il quale forse in quella sede aveva finalmente compreso la portata innovativa e le potenzialità della pittura di genere, convincendosi negli anni successivi a rinnegare la sua formazione classica di figurista e inaugurare un nuovo capitolo della sua carriera.

Per gli artisti itineranti del Settecento, a un nuovo capitolo corrisponde quasi sempre una nuova meta, e così è in questo caso anche per Zuccarelli: appreso tutto ciò che a Firenze c'era da apprendere, il pittore nel 1732<sup>170</sup> si accingeva a lasciare la città, dirigendosi verso la nuova patria del paesaggismo nell'Italia settentrionale, ovvero Venezia. Qui, a differenza di altri pittori *foresti*, il toscano non ebbe troppi problemi ad inserirsi nell'ambiente artistico della laguna, saltando sostanzialmente a piè pari il periodo di gavetta per approdare subito al circolo dei grandi committenti eruditi. Sicuramente gli saranno state d'aiuto le numerose connessioni del suo *patronum* fiorentino Gabburri, nel cui foltissimo carteggio possiamo trovare anche numerosi scambi epistolari con Anton Maria Zanetti il vecchio, forse il più grande cultore delle arti nella Venezia del Settecento: nelle lettere non sono rintracciabili dei riferimenti al nostro Zuccarelli ma, data la stima che l'erudito fiorentino nutriva nei suoi confronti, è difficile pensare che il pittore fosse arrivato a Venezia senza alcun tipo di raccomandazione da parte sua. La frequentazione della casa di Anton Maria Zanetti è

---

<sup>169</sup> F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", Firenze, 18, 1974, pp. 27-38.

<sup>170</sup>Gabburri, *Vite di pittori*, cit., p. 227.

stata sicuramente fondamentale per il pittore toscano, in quanto, attraverso le sue collezioni, egli ha potuto assimilare i caratteri del paesaggismo di Marco Ricci che, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, era uno degli artisti più collezionati da Zanetti. Se a Firenze ne aveva potuto ammirare principalmente pitture ad olio, a Venezia il Zuccarelli aveva scoperto le sue tempere su pelle di capretto, note per l'estrema luminosità della tavolozza e per la delicatezza delle figure, definite più dai colori che dal disegno. L'approccio a questo nuovo tipo di pittura non dev'essere stato facile per Zuccarelli, formato com'era nella pittura magniloquente ed accademica di tipo centro-italiano, ma grazie alla sua grande dedizione e disciplina riuscì in tempi sorprendentemente brevi a lasciare da parte la perfezione compositiva in favore della delicatezza atmosferica di stampo riccesco, diventando nel giro di dieci anni il più eminente paesaggista in terra veneta. Se per Ricci il passaggio alla pittura di genere è stato definito naturale e dovuto alle sue inclinazioni personali, non si può dire altrettanto di Zuccarelli: i primi anni della sua carriera lo mostrano determinato a perseguire la strada della pittura di storia, e le prime prove paesaggiste lasciano trasparire una certa fatica iniziale nel dominare questo genere pittorico, quindi appare evidente che questa svolta nella sua carriera fosse stata frutto di un calcolo estremamente lucido, piuttosto che una rivelazione liberatoria. Un fattore da tenere a mente è sicuramente la data dello sbarco del pittore a Venezia, ovvero il 1732, solamente due anni dopo la morte di Marco Ricci. Questi, dopo aver rivoluzionato e dato una propria autonomia al paesaggismo, era deceduto prematuramente, lasciando dietro a sé una grande richiesta da parte di mecenati e collezionisti, ma soprattutto un vuoto da colmare. È probabile quindi che Zuccarelli, una volta compreso che non avrebbe mai potuto competere con personalità come Sebastiano Ricci nel campo della pittura di storia, avesse deciso di fare un investimento, dedicandosi per qualche anno allo studio dell'opera di Marco per poterne poi prendere il posto. Com'è intuibile dalla fama dei suoi paesaggi, l'operazione aveva avuto successo, dimostrando non solo un grande intuito commerciale, ma anche un'abilità pittorica fuori dal comune, che gli ha permesso di rivoluzionare il suo linguaggio espressivo nonostante fosse ormai un artista già formato.

Pochi anni dopo il suo arrivo a Venezia, Zuccarelli aveva anche preso moglie, come testimoniano dei documenti del 1735, che costituiscono per noi anche la prima fonte documentaria della sua vita in laguna<sup>171</sup>. Gli atti del matrimonio sono fondamentali per ricostruire la sua cerchia di amicizie, che a giudicare dai nomi dei testimoni di nozze era

---

<sup>171</sup> ASVP, Sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, 1734-1735, cc.125r e v, documento citato in *Spadotto, Francesco Zuccarelli*, cit., p. 13.

costituita in buona parte da altri cittadini stranieri residenti in città: il primo era l'architetto luganese Antonio Sardi e l'altro Giorgio Fossati, che affermava di averlo conosciuto tramite il cugino Davide. Il ruolo ricoperto da quest'ultimo nel nuovo capitolo della vita di Francesco Zuccarelli è stato chiarito da Federica Spadotto<sup>172</sup>, che ha dimostrato come Fossati avesse costituito una connessione fondamentale per il suo inserimento in città: stando alle informazioni fornite da Gabburri, prima di arrivare in Veneto il pittore aveva fatto una tappa a Bologna per pubblicarvi un volume delle sue incisioni tratte da Andrea del Sarto e proprio qui, secondo la studiosa, avrebbe conosciuto Davide Antonio Fossati, incisore luganese residente a Venezia dal 1720. Da questo incontro puramente casuale è probabile che sia poi nato un rapporto di mutuo rispetto, dunque non è difficile immaginare che Fossati abbia dato al collega toscano qualche dritta per aiutarlo a orientarsi nella complessa realtà della sfera culturale veneziana.

Il pittore, forte delle connessioni sopra descritte, non impiegò molto tempo ad inserirsi nella società cittadina, nella quale aveva trovato un ambiente a lui così congeniale da decidere di rimanervi per diversi anni: pur avendo intrapreso diversi viaggi in Italia e in Europa, dal 1736 al 1763 lo vediamo iscritto alla Frangia dei pittori veneziani<sup>173</sup>, legando così indissolubilmente il suo nome e le sue glorie a questa città.

Dalla biografia delineata fin ora dobbiamo immaginare che Zuccarelli fosse una persona amabile, o se non altro che fosse abile nel guadagnarsi amicizie e favori, caratteristica che unita alla sua evidente ambizione era sicuramente stata determinante nella costruzione della sua carriera, costellata da commissioni di grandi eruditi.

Uno di questi è il conte Francesco Maria Tassi, conosciuto dal pittore nel 1736 nel corso del suo primo viaggio in Lombardia a seguito di Bartolomeo Nazari, maestro di origini bergamasche formatosi nella pittura di storia e ritratto presso la bottega di Angelo Trevisani<sup>174</sup>. Secondo la ricostruzione di Pinetti i due amici erano rimasti in area bergamasca per diversi mesi, nel corso dei quali Zuccarelli aveva avuto modo di conoscere molti personaggi del *milieu* culturale locale, tra i quali Tassi era stato quello che l'aveva accolto più entusiasticamente, anche in senso letterale: sembrerebbe che abbia ospitato il pittore nella sua villa campestre di Celadina per molti giorni, trascorrendo il tempo a discutere e ad apprendere nozioni sul disegno e le arti. Il Conte e

---

<sup>172</sup>Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, cit., p. 14.

<sup>173</sup>E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Padova 1975, p. 158.

<sup>174</sup>A. Pinetti, *Francesco Zuccarelli e il suo soggiorno a Bergamo*, " *Bergamum*. Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", VII, 3, 1913, p. 97.

Zuccarelli avevano poi preso l'abitudine di esplorare la provincia bergamasca per scoprirne tutte le opere d'arte, esperienza che si è poi rivelata fondamentale per entrambi in quanto Tassi, grazie a questi viaggi, concepì le sue *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, mentre Zuccarelli poté ammirare dipinti che gli furono di grande ispirazione, come la *Pala di San Gottardo* del Cariani<sup>175</sup>. Ovviamente di questa Madonna con Bambino e santi il pittore aveva apprezzato soprattutto lo sfondo di paesaggio, da cui assimilò sicuramente i toni caldi e soffusi e le piccole figure di pastori con le loro pecore, che hanno ispirato le scenette arcadiche tipiche della sua produzione matura.

Nel corso della sua permanenza in Lombardia, come testimonia lo stesso Tassi, Zuccarelli non si era dedicato solo allo studio, ma aveva realizzato anche diverse opere, tra cui una tela raffigurante *Santa Maddalena nel deserto* e diversi paesaggi di piccolo formato, rimasti per la maggior parte nella collezione del conte.

Nell'autunno dello stesso anno Zuccarelli era tornato a Venezia, ma questo non aveva comportato una cesura dei rapporti con Tassi, il quale sembrava ormai aver scelto il pittore come guida nel mondo dell'arte, recandosi spesso a visitarlo a Venezia per ricevere la formazione necessaria alla scrittura del suo testo storiografico. Il sodalizio tra i due era stato ufficializzato nel 1741, in occasione del matrimonio del Conte: egli si era recato in laguna per prendere in sposa la nipote del vescovo di Bergamo e Zuccarelli non aveva perso l'occasione di dimostrare il proprio sentimento di amicizia realizzando due piccoli ritratti degli sposi<sup>176</sup>, tornando in via eccezionale a sfruttare la sua formazione di figurista.

Al suo ritorno a Venezia, Zuccarelli aveva trovato un ambiente ancora più favorevole alla sua scalata rispetto a quando aveva lasciato la città, dove ora si trovava ad essere ambito e corteggiato dai più grandi committenti del momento. Una prima proficua serie di dipinti gli venne commissionata dal maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg: come dimostrano le indagini archivistiche di Antonio Morassi<sup>177</sup>, tra il 1737 e il 1738 quest'ultimo aveva infatti acquistato in più *tranches* un totale di dodici dipinti dell'artista toscano, tutti rappresentanti paesaggi con figure.

Negli stessi anni si colloca anche il fondamentale incontro con un altro grande mecenate straniero, ovvero Joseph Smith. Com'è stato delineato nei capitoli precedenti, il mercante inglese, pur dimostrando apprezzamento per la buona pittura di storia come

---

<sup>175</sup>Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, cit., I, p. 35.

<sup>176</sup>Tassi, *Vite de' pittori*, cit., II, p. 87.

<sup>177</sup>A. Morassi, *Documenti, pitture e disegni inediti dello Zuccarelli*, "Emporium", 781, 1960, pp. 7-23.

quella di Sebastiano Ricci, aveva sviluppato una marcata propensione nei confronti del paesaggismo, dunque è più che naturale che si fosse interessato alla figura di Francesco Zuccarelli, che aveva ormai iniziato a imporsi nell'ambito della pittura di genere come diretto erede del defunto Marco Ricci. Nei primi anni '40, secondo la ricostruzione di Francis Vivian<sup>178</sup>, il Console aveva commissionato al pitiglianese una serie di tele destinate principalmente alla sua residenza a Mogliano, sulla terraferma. Le vedute arcadiche caratteristiche dell'artista, infatti, con le loro atmosfere soffuse e le piccole figurine di pastori e contadine intente a ricreare scenette bucoliche, si sarebbero sicuramente trovate in perfetto accordo con il contesto agreste della campagna trevigiana, andando ad arricchire l'apparato decorativo della villa. Essa all'epoca ospitava già delle opere di artisti di grande rilievo, e tra esse il nostro interesse è attirato in particolare da un gruppo di tredici sovrapposte dipinte da Canaletto e Antonio Visentini, i quali avevano realizzato per Smith dei capricci raffiguranti gli edifici più importanti di Venezia, oggi per la maggior parte conservate nella Royal Collection<sup>179</sup>. Le vedute, pur essendo tutte unite dal *fil rouge* della 'veduta ideata', possono essere divise in due diversi gruppi tematici: il primo, e più esiguo, era costituito da riproduzioni piuttosto fedeli di edifici cittadini così come si presentavano all'epoca, mentre il secondo era dedicato a edifici e progetti del secolo XVI, principalmente di Andrea Palladio e Jacopo Sansovino. Questa commissione risulta particolarmente rilevante per i nostri studi in quanto nel 1746, in seguito alla partenza di Canaletto per Londra, Smith aveva deciso di affidare proprio al nostro Zuccarelli la continuazione di questa serie, seppur con un ruolo secondario, a fianco del veterano Antonio Visentini. Questo lavoro era mirato all'ampliamento della sezione riguardante i capricci palladiani, ai quali i due artisti hanno aggiunto delle vedute architettoniche di case di campagna inglesi, riprese con grande accuratezza da incisioni contenute nel *Vitruvius Britannicus* di Colen Campbell<sup>180</sup>. Sebbene l'intervento di Zuccarelli fosse limitato alla realizzazione di paesaggi dell'entroterra veneziano che facessero da sfondo alle architetture di Visentini, è probabile che la partecipazione a un progetto di questo tipo, pensato per la riproduzione e diffusione a stampa, gli fosse valsa una certa fama a livello internazionale.

---

<sup>178</sup> F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, 1971.

<sup>179</sup> W. Barcham, *Canaletto and a Commission for Consul Smith*, "The Art Bulletin", LIX, 3, 1977, pp. 383-393.

<sup>180</sup> F. Haskell, *Mecenati e Pittori*, Torino 2019, p. 436.



Un'altra commissione destinata ad estendere la reputazione di Zuccarelli al di fuori dei confini della Repubblica era legata alla figura di Francesco Algarotti, figlio di un ricco mercante veneziano ed erudito cosmopolita. In questo caso Algarotti non ricopre il ruolo di mecenate, bensì di agente: a partire dal 1742, anno in cui si trovava già fuori dall'Italia, aveva iniziato a prestare i suoi servizi come consigliere ad Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, il quale stava allestendo una grandiosa galleria d'arte a Dresda<sup>181</sup>. Il veneziano, incaricato della sua progettazione, aveva deciso di adottare un approccio differente rispetto a quello delle collezioni coeve, basate sul gusto personale del committente, propendendo per una galleria che riflettesse, nei limiti del possibile, tutta la storia della pittura. Tra gli artisti da inserire in questo progetto, Algarotti aveva ovviamente scelto numerosi pittori attivi a Venezia come Bartolomeo Nazari, Giovan Battista Tiepolo, Jacopo Amigoni e molti altri che troviamo elencati in una lettera a Pierre-Jean Mariette del 13 febbraio 1751<sup>182</sup>. Pur essendo ammessa solo la pittura di storia, tra i più esimi rappresentanti dell'arte del XVIII secolo non poteva tuttavia mancare Francesco Zuccarelli, il quale per rendere i suoi paesaggi più appetibili ai gusti dei committenti spesso caratterizzava le figurine presenti in essi con rimandi mitologici, biblici o letterari. Nel *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*<sup>183</sup>, redatto nel 1742, Algarotti aveva proposto di commissionare a Zuccarelli una tela avente per soggetto Meleagro e Atalanta, ma in una sezione successiva del testo dedicata alle opere effettivamente realizzate leggiamo che i due quadri effettivamente realizzati da Zuccarelli rappresentavano l'uno *Sileno con le Ninfe*, l'altro *Cicerone che scopre la tomba di Archimede*, informazione confermata anche dalla lettera diretta a Mariette.

Sul finire di questo decennio, nonostante fosse oberato dalle prestigiose commissioni sopra descritte, il pittore aveva trovato anche del tempo da dedicare all'amico ed estimatore Francesco Maria Tassi, sempre prodigo di inviti e gentilezze nei suoi confronti. Nell'ottobre del 1747<sup>184</sup>, dopo più di dieci anni dal primo incontro, Zuccarelli si era infatti recato nuovamente a Bergamo, dove il Conte si era fatto assistere nella pratica amatoriale di disegno e pittura, e si era fatto istruire sulla storia degli artisti veneziani. Il pittore si era poi recato in visita alla villa di Celadina nell'autunno

---

<sup>181</sup> L. Ferrari, *Gli acquisti dell'Algarotti per il Regio Museo di Dresda "L'Arte"*, IV, 1900, pp. 150-152.

<sup>182</sup> *Opere del Conte Algarotti*, VIII, Venezia 1792, pp. 15- 40; M. Magrini, *Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei*, in *Lettere artistiche del Settecento Veneziano*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza 2002, pp. 156-167.

<sup>183</sup> *Conte Algarotti*, VIII, cit., pp. 353-390.

<sup>184</sup> Tassi, *Vite de' pittori*, I, cit., p. 12.

seguito<sup>185</sup>, nel corso del quale gli era stata affidata l'esecuzione dei ritratti dei pittori, scultori e architetti trattati nelle *Vite*, i quali purtroppo non vennero mai incisi e pubblicati nel volume<sup>186</sup>. Durante questo soggiorno Zuccarelli aveva anche realizzato diversi paesaggi e un ritratto per la figlia di Tassi, ma soprattutto aveva seguito ad esplorare la campagna lombarda, andando a formare un bagaglio visivo sicuramente fondamentale per le scenette arcadiche dei suoi dipinti. Tornato a Venezia sul finire dell'autunno, Zuccarelli aveva continuato a fornire le informazioni necessarie al Conte per la stesura della sua opera letteraria, ricevendo in cambio svariate commissioni procurategli da Tassi in area bergamasca. Il suo ultimo viaggio a Bergamo è avvenuto nel 1751. Si trattò di una residenza abbastanza breve, nel corso della quale ha eseguito alcuni ritratti e acquistò dei quadretti di Marco Ricci dall'eredità Sagredo<sup>187</sup>.

All'alba degli anni '50 del Settecento Zuccarelli era ormai diventato un pittore di grande fama rispettato da colleghi e committenti, il cui valore era riconosciuto da tutti i suoi contemporanei. Egli era tanto apprezzato in Italia quanto all'estero, infatti come testimoniava proprio in quegli anni Pietro Guarienti nell'edizione aggiornata dell'*Abecedario* di Antonio Pellegrino Orlandi, Joseph Smith con la sua nota industriosità era riuscito a rendere il pitiglianese uno degli artisti più richiesti e pagati in Inghilterra, attirandogli commissioni provenienti da tutta Europa. Dalla chiusura della nota biografica emerge con chiarezza la dilagante popolarità di Zuccarelli, in quanto lo storico afferma che «essendo egli in fresca età, ed avanzando ogni dì più in perizia ed in credito, deve ragionevolmente sperarsi che con suo grande onore e profitto possa render paghe le brame di quanti desiderano sue opere, i quali certamente sono in gran numero»<sup>188</sup>.

Con il nuovo decennio, per Zuccarelli si era aperto anche un nuovo capitolo della sua carriera, che lo aveva portato a cercare fortuna al di fuori dei confini italiani, più precisamente in Inghilterra. Com'è stato sottolineato anche nei capitoli precedenti, nel Settecento non era affatto inusuale per gli artisti veneziani spostarsi all'estero per lavorare, dunque è possibile che il toscano, vedendo le esperienze di successo intraprese da pittori come Marco Ricci, Antonio Pellegrini o Canaletto, avesse iniziato a valutare

---

<sup>185</sup> Tassi, *Vite de' pittori*, II, cit., p. 89.

<sup>186</sup> Pinetti, *Francesco Zuccarelli e il suo soggiorno a Bergamo*, cit., p. 102.

<sup>187</sup> Biblioteca del museo Correr, Ms. P.D.c.2750/2 pag. "L.D. 1752.25 ag". Vendite eredità Sagredo, citato in F. Montecuccoli degli Erri, F. Pedrocco, *Michele Marieschi*, Milano 1999, p. 57.

<sup>188</sup> P. A. Orlandi, P. Guarienti, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, Venezia 1753, p. 260.

questa possibilità già verso la fine degli anni '40: ciò spiegherebbe anche il suo acquisto di un piccolo nucleo di tele di Ricci, che avrebbe potuto facilmente rivendere a Londra in caso di necessità. È difficile poi immaginare che Joseph Smith non abbia ricoperto un ruolo di primaria importanza in questa decisione, in quanto, come testimoniato da Guarienti, egli aveva speso tempo e fatica nella creazione di una clientela inglese per Zuccarelli. Non è da escludere che, a fronte di un aumento costante della domanda di opere da lui realizzate, Smith abbia suggerito al pittore di recarsi direttamente a Londra, in modo da consolidare la sua fama e sfruttarne tutte le potenzialità. Anche Tassi, nella digressione dedicata a Zuccarelli nelle sue *Vite*, sembra confermare che egli godesse di grande popolarità ancora prima del suo arrivo, affermando che da lungo tempo il paesaggista veniva invitato dai lord inglesi a recarsi a Londra, dove le sue opere erano ritenute di grande pregio<sup>189</sup>.

Nonostante ciò, il suo arrivo nel 1752<sup>190</sup> non ha ricevuto una particolare attenzione documentaria, e anche le notizie sui suoi primi anni di attività, come del resto quelle riguardanti la sua vita privata, sono scarse se non quasi assenti. Data la popolarità dei suoi quadri e la durata decennale della sua permanenza in Inghilterra, possiamo comunque immaginare che il pittore non abbia mai sofferto di inattività, dedicandosi sin dall'inizio della sua permanenza alla realizzazione di paesaggi, genere che ha caratterizzato la quasi totalità della sua produzione inglese. Un interessante risvolto della sua attività poi è rappresentato dalla realizzazione di alcuni disegni preparatori per degli arazzi commissionati da Lord Egremont per la decorazione della sua abitazione a Piccadilly, i quali, stando alle informazioni di Edwards, furono poi prodotti da Paul Sanders<sup>191</sup>. Questa probabilmente è stata un'attività piuttosto prolifica per il pittore, infatti Michael Levey<sup>192</sup> ha scoperto che la collaborazione Zuccarelli- Sanders era stata molto più estesa di quanto si immaginasse. Lo storico ha segnalato la presenza di singoli arazzi o di interi set riconducibili a questo duo in numerose abitazioni nobiliari: ad esempio a Holkham Hall, in un set rappresentante i Continenti l'Asia era stata rimpiazzata con un *Pellerinaggio alla Mecca* sicuramente basato su un disegno di Zuccarelli<sup>193</sup>, mentre a Petworth House vi era un gruppo di arazzi orientaleggianti

---

<sup>189</sup> F.M.Tassi, *Vite de Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi*, vol. II, cit. p. 88.

<sup>190</sup> E. Edwards, *Anecdotes of Painters who Have Resided or Been Born in England; with Critical Remarks on their Productions; Intended as a Continuation to the Anecdotes of Painting by the Late Horace Earl of Orford*, London 1808, pp. 127.

<sup>191</sup> Ivi, p. 128.

<sup>192</sup> M. Levey, *Zuccarelli in England*, "Italian Studies", 14, 1959, p. 5.

<sup>193</sup> H. C. Marillier, *English Tapestries of the Eighteenth Century: A Handbook to the Post-Mortlake Productions of English Weavers*, London 1930, pp. 93-94.

firmati da Sanders e Zuccarelli. Da questi tre esempi, tutti realizzati attorno al 1758, è possibile notare come Zuccarelli avesse ancora una volta dato prova della sua duttilità in campo artistico, esulando senza problemi dal suo classico repertorio per cimentarsi con soggetti orientali, secondo un gusto per l'esotismo che stava cominciando a emergere nella seconda metà del secolo.

Nonostante i documenti e le cronache dell'epoca non riportino aneddoti riguardanti eventuali amicizie o contatti con altri pittori o con esponenti dell'*élite* culturale londinese, Zuccarelli doveva essere diventato in breve tempo una personalità molto apprezzata, facendosi stimare non solo per la sua produzione artistica, ma anche per la sua professionalità e per la sua grande curiosità intellettuale ed artistica, che l'aveva portato a diventare membro della Society of Dilettanti, un gruppo di nobili e professori votati allo studio della cultura greca e romana<sup>194</sup>.

L'anno 1762 segna la conclusione del primo periodo in Inghilterra di Zuccarelli, il quale aveva deciso di tornare a Venezia. Non si è ancora chiarito se questo rientro fosse stato programmato sin da subito come temporaneo o se l'artista fosse intenzionato a porre una fine definitiva all'esperienza londinese: il fatto che avesse indetto un'asta per vendere tutte i suoi dipinti e il suo mobilio proprio nei mesi precedenti alla partenza<sup>195</sup> farebbe propendere per la seconda ipotesi, ma oltre a questa deduzione non vi sono altre evidenze documentarie a prova di questa tesi. Ad ogni modo, nell'autunno di quell'anno Pietro Gradenigo<sup>196</sup> registrava la presenza del pittore nella Serenissima, ma oltre a questa testimonianza non sappiamo molto altro sulla sua vita una volta tornato in patria. Data la sua durata esigua, possiamo comunque immaginare che egli non avesse ritrovato in città un ambiente accogliente quanto quello che aveva lasciato, oppure che stesse rimpiangendo i lauti guadagni che le commissioni dei lord inglesi gli avevano procurato.

Il suo ritorno in Inghilterra, programmato o no che fosse, risulta legato in parte al testamento di uno dei suoi grandi committenti veneziani, Francesco Algarotti, morto il 3 maggio 1764 a Pisa. L'erudito aveva richiesto che alla sua morte venisse consegnata al suo amico e corrispondente William Taylor How una tabacchiera, e da una lettera del fratello Bonomo Algarotti apprendiamo come questo compito fosse stato affidato proprio al nostro Zuccarelli, il quale si sarebbe in ogni caso dovuto recare a Londra<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> M.Levey, *Francesco Zuccarelli in England*, cit. p. 5.

<sup>195</sup> M.Levey, cit. p. 10.

<sup>196</sup> *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942, p. 95.

<sup>197</sup> Levey, *Zuccarelli in England*, cit., p. 11.

Questa in realtà non era l'unica consegna per conto di Algarotti di cui il pitiglianese si era dovuto fare carico, infatti, come testimonia una lettera di William Pitt, al suo arrivo in Inghilterra nel 1764 egli gli aveva recapitato uno splendido cammeo<sup>198</sup>. Quest'ultimo aneddoto è fondamentale in quanto ha permesso di definire con precisione gli estremi cronologici della seconda residenza di Zuccarelli in Inghilterra, protrattasi dal 1764 al 1771<sup>199</sup>.

A differenza del periodo 1762-1772, questa volta l'arrivo dell'artista non era passato inosservato e si era aperto per lui un periodo ricco di onorificenze e riconoscimenti: non solo il pittore era stato invitato ad esporre nelle mostre della Society of Artists per ben sette volte tra 1765 e 1782<sup>200</sup>, ma nel 1768 era anche stato incluso da re Giorgio III tra i fondatori della neonata Royal Academy of Arts<sup>201</sup>. In qualità di padre fondatore, a partire dal 1769 aveva dunque partecipato alle mostre dell'Accademia per i tre anni successivi, continuando a mantenere la sua posizione di rispettato pittore paesaggista.

Nel 1771, raggiunta ormai l'età di 69 anni, Zuccarelli aveva preso la decisione, stavolta definitiva, di tornare a Venezia, dove avrebbe potuto trascorrere gli ultimi anni della sua vita e della sua carriera con maggiore serenità. Il successo sembrava seguire il pittore ovunque si recasse, infatti com'era accaduto al suo secondo sbarco in Inghilterra, anche a Venezia aveva ricevuto una calorosissima accoglienza degna di una figura artistica della sua statura. Nel settembre 1772, il mondo artistico lagunare aveva tentato di inglobarlo nel microcosmo dell'Accademia di Belle Arti<sup>202</sup>, nominandolo consigliere e poi presidente nel mese successivo, ma questi riconoscimenti assolutamente onorevoli non dovevano aver impressionato particolarmente l'artista, il quale raramente ottemperava i doveri collegati alla sua carica istituzionale.

Il reinserimento a Venezia a seguito dell'esperienza di sedici anni in Inghilterra doveva essere stato più arduo del previsto per il nostro Zuccarelli, il quale probabilmente si era sentito soffocato in un ambiente rigido come quello dell'Accademia. Come emerge chiaramente dalla sua vicenda biografica, egli era un artista votato alla sperimentazione e anche all'età di settant'anni non era pronto a porre una fine al suo percorso artistico,

---

<sup>198</sup> *Correspondence of William Pitt*, a cura di J. Murray, London 1838, p. 326.

<sup>199</sup> *Notizie d'arte tratte dai notatori*, cit., p. 216.

<sup>200</sup> 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, p. 292.

<sup>201</sup> H. Hoock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford 2003, p. 30.

<sup>202</sup> *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I, Crocetta del Montello 2015, pp. 59, 84.

dunque era ancora alla ricerca di nuovi spunti creativi, che nella Serenissima faticava a trovare. Per distinguersi dal vedutismo di Francesco Guardi e dalla pittura di genere di Pietro Longhi, in questo periodo aveva abbandonato le suggestioni arcadiche in favore di un paesaggismo di matrice riccesca e preromantica, talvolta sconfinante nel capriccio come nel caso di un *Paesaggio con ponte, figure e statua* (collezione privata)<sup>203</sup>.

A Venezia Zuccarelli non era riuscito tuttavia a trovare un ambiente adeguato all'espressione della sua creatività, dunque nel 1774 aveva intrapreso l'ultimo dei suoi viaggi, che si chiusero in maniera circolare attraverso un ritorno nella sua terra d'origine, la Toscana<sup>204</sup>. Il pittore si era stabilito a Firenze, dove aveva continuato la sua attività artistica principalmente come figurista, in quanto nel centro Italia, ancora profondamente legato alla tradizione classica del disegno, il paesaggismo continuava a non godere dell'autonomia artistica ormai conquistata al Nord. Questa classificazione, ad ogni modo, non doveva dispiacere a Zuccarelli, il quale non si era mai autodefinito paesaggista e nel corso della sua carriera non aveva mai smesso di effettuare periodiche incursioni nel ritratto e nella pittura di storia. Pur essendo ormai piuttosto anziano, il pitiglianese nel corso del suo ultimo decennio di vita non fermò mai la sua produzione artistica, coniugando con essa la carica di maestro di nudo presso l'Accademia di Firenze, ricoperta dal 1777 al 1784, con le commissioni che continuavano anche a distanza di anni a pervenire dall'Inghilterra<sup>205</sup>.

Contrariamente alla notizia diffusasi nel secolo successivo che vedeva Zuccarelli morto in solitudine e povertà, il suo secondo testamento redatto il 26 maggio 1787<sup>206</sup> rivela invece il possesso di un patrimonio commisurato alla sua lunghissima e felicissima carriera, il quale doveva essere ereditato interamente dalla moglie. Nonostante avesse conservato «un corpo sano ed una mente attiva»<sup>207</sup> fino all'ultimo, il pittore era infine deceduto l'anno successivo, più precisamente il 30 dicembre come riportato nel necrologio della *Gazzetta Toscana* che, oltre a sottolineare come la sua cordialità e umiltà l'avessero reso amato da tutte le élites cittadine, definì la sua produzione artistica come frutto di un genio naturale, che lo aveva reso uno dei più alti rappresentanti del secolo XVIII.

---

<sup>203</sup> Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, cit., p. 42.

<sup>204</sup> Ivi, p. 43.

<sup>205</sup> Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, cit., p. 44.

<sup>206</sup> *Francesco Zuccarelli 1702- 1788*, cit., pp. 85-87

<sup>207</sup> «Gazzetta Toscana», vol. 24, Firenze, 10 gennaio 1789, pp. 6-7.

Questo elogio rappresenta bene l'opinione generale dei contemporanei, specialmente quelli appartenenti al mondo dell'arte e della cultura, i quali anche negli anni immediatamente successivi alla sua morte avevano guardato a Zuccarelli come a uno dei maestri del suo tempo. Egli era riuscito, specialmente nella sua produzione paesaggistica, a unire un'ineccepibile esecuzione tecnica a un'estetica rococò sognante e idilliaca, rendendo i suoi dipinti il più fedele specchio della sensibilità dell'epoca. Per questi motivi egli era stato sempre molto apprezzato dagli intellettuali italiani come i già citati Gabburri e Algarotti o l'illuminista Giuseppe Baretti<sup>208</sup>, ma dopo la sua morte il suo successo continuava a perdurare soprattutto in un'altra nazione molto cara all'artista, ovvero l'Inghilterra. Qui infatti le sue opere, oltre a non essere andate incontro ad una particolare dispersione<sup>209</sup>, per molti decenni sono state un soggetto molto amato dalla riproduzione incisoria, fenomeno che avremo modo di analizzare più approfonditamente nei capitoli successivi.

Nonostante Zuccarelli, come sottolineato più volte, fosse un artista tenuto in alta considerazione da molti, già nei suoi ultimi decenni di vita vi erano stati alcuni segnali che lasciavano intuire il triste oblio critico che l'avrebbe atteso nel secolo successivo. Sintomatica è, ad esempio, l'assenza del suo nome negli appunti manoscritti di Pierre Jean Mariette, che sono andati poi a costituire il noto *Abecedario*<sup>210</sup>: negli anni venti l'erudito francese aveva lodato con un entusiasmo al limite dell'esagerazione le sue incisioni degli affreschi di Andrea del Sarto ma, se nei decenni successivi non aveva ritenuto opportuno scrivere nemmeno uno stringato paragrafo sul pittore, questo doveva significare che la sua fama al di fuori dell'Italia e dell'Inghilterra aveva iniziato a svanire già ben prima del suo decesso.

La nuova cultura positivista dell'Ottocento ha infine fatto calare un definitivo oblio sulla figura dell'artista, il cui nome era ormai collegato ad un secolo e ad una cultura dai quali si volevano prendere le distanze. È molto difficile trovare note o riferimenti alla sua persona nella storiografia ottocentesca, ma le poche volte che viene nominato riceve solitamente delle aspre critiche, ad eccezione della nota biografica presente nel *Progetto per una pubblica galleria e biblioteca in Pitigliano* di Francesco Cagnacci<sup>211</sup>, che non presenta toni dispregiativi per evidenti motivi di campanilismo. Pasino Locatelli gli

---

<sup>208</sup> G. Baretti, *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti a' suoi tre fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760*, Torino 1857, p. 150.

<sup>209</sup> Levey, *Francesco Zuccarelli in England*, cit., p. 15.

<sup>210</sup> P.-J. Mariette, *Abecedario de P.-J. Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, a cura di P. de Chennevieres, A. de Montaignon, Parigi 1851- 1862.

<sup>211</sup> Cagnacci, *Progetto per una pubblica Galleria*, cit., p.8;

dedica qualche riga nel suo *Illustri bergamaschi*<sup>212</sup>, prendendo la produzione pittorica di Zuccarelli come esempio di quella che lui giudicava come la grande contraddizione nell'arte del Settecento: questa, secondo l'autore, aveva continuato inspiegabilmente a produrre immagini assolutamente artificiali nonostante il mondo procedesse verso un progresso scientifico e politico, promuovendo un nocivo distacco dalla realtà. Se nel secolo precedente le scene arcadiche erano ricercate proprio per la possibilità di fuggire da un mondo in evoluzione e spesso difficile da comprendere, nell'Ottocento queste non erano più apprezzate dalle élites intellettuali, tanto che Locatelli era arrivato a definire «bifolchi» i candidi pastori presenti nei quadri del pitiglianese.

Perché si risvegli l'interesse nei confronti di Francesco Zuccarelli bisogna arrivare al XX secolo, allorché il pittore ricompare dapprima a livello locale in un'appendice della *Monografia Storica della Contea di Pitigliano* di Giuseppe Bruscalupi<sup>213</sup>, per poi divenire soggetto di un ampio studio a cura di Antonio Pinetti, pubblicato nel 1913<sup>214</sup>. Questo lungo articolo del *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo* ha chiaramente come argomento principale i suoi soggiorni presso il conte Francesco Maria Tassi, ma costituisce anche un primo tentativo di stesura di una biografia organica e completa di questo artista. Purtroppo esso è rimasto a lungo un esempio tanto fondamentale quanto isolato, infatti per tutta la prima parte del Novecento non vi sono stati ulteriori approfondimenti su Zuccarelli, ad eccezione di quello incluso ne *I pittori veneti minori del Settecento* di Giuseppe Delogu<sup>215</sup>, testo che ha avuto il merito di riportare sotto l'attenzione della critica molte figure ingiustamente trascurate fra cui anche Marco Ricci.

Un vero risveglio degli studi è avvenuto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, nel corso dei quali diversi storici dell'arte, italiani e non, hanno fornito alcuni dei più rilevanti contributi sull'artista di Pitigliano. Questa felicissima stagione critica è stata aperta nel 1957 da Carlo Donzelli, il quale inserendo una sua biografia ne *I pittori veneti del Settecento*<sup>216</sup> ha donato a Zuccarelli una nuova visibilità, invitando diversi suoi colleghi ad un approfondimento delle ricerche sul suo conto. Due soli anni dopo, infatti, Michael Levey ha pubblicato un lungo articolo che ad oggi è ancora tra i migliori

---

<sup>212</sup> P. Locatelli, *Illustri bergamaschi, studi critico biografici di Pasino Locatelli, Pittori*. II, Bergamo 1869, p. 473.

<sup>213</sup> Fabriziani, *Appendice*, Firenze 1906, cit., p. 432.

<sup>214</sup> Pinetti, *Francesco Zuccarelli e il suo soggiorno a Bergamo*, cit., pp. 93-120.

<sup>215</sup> Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, cit.

<sup>216</sup> Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, cit.



studi sull'artista, intitolato *Francesco Zuccarelli in England*<sup>217</sup>. In esso Levey approfondisce per la prima volta i due periodi di residenza in Inghilterra, sui quali i colleghi italiani, per difficoltà nel reperire i documenti o forse per disinteresse, non si erano dilungati per più di qualche riga. Lo studioso inglese invece, oltre a proporre una ricostruzione delle sue attività in Gran Bretagna, ha anche sottolineato la portata storico-artistica della presenza di Zuccarelli a Londra, dove il pittore era stato capace di influenzare tutta una generazione di artisti e dove in seguito alla sua morte aveva continuato ad essere apprezzato più che in Italia.

Gli studi sulle fonti documentarie sono poi proseguiti anche in Italia negli anni Sessanta, prima con un articolo di ampio respiro su *Emporium* scritto da Antonio Morassi<sup>218</sup>, infine con il saggio *Due inediti giovanili di Zuccarelli* di Umberto Baldini<sup>219</sup>, il quale ha analizzato due delle prime prove pittoriche dell'artista, una coppia di dipinti di figura molto precedenti alla sua più nota carriera di paesaggista.

Questi due validissimi articoli, purtroppo, hanno anche segnato una cessazione degli studi che si è protratta per decenni, nel corso dei quali l'interesse nei confronti del paesaggismo in generale è rimasto sopito: anche per Marco Ricci, come visto in precedenza, i contributi prodotti negli anni Settanta e Ottanta sono stati esigui e tutti incentrati sulla sua attività incisoria.

Tra la fine degli anni Ottanta e Novanta, finalmente, si registra un ritorno allo studio della pittura di veduta e di paesaggio, che riporta in auge anche il nome di Francesco Zuccarelli. Nel 1988 infatti Annalisa Delneri ha dedicato al nostro un saggio all'interno del volume *Capricci veneziani del Settecento*<sup>220</sup>, mentre tra i contributi critici dei primi anni Novanta si ricordano gli atti di un congresso monografico tenutosi a Pitigliano<sup>221</sup> e due ampi approfondimenti all'interno del catalogo della mostra *Marco Ricci e il paesaggismo veneto del Settecento*<sup>222</sup> e del volume *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di Rodolfo Pallucchini<sup>223</sup>. Negli anni seguenti il pittore ottiene anche la sua prima monografia<sup>224</sup> e due articoli sulla sua attività incisoria<sup>225</sup>, aspetto della sua opera

---

<sup>217</sup> Levey, *Francesco Zuccarelli in England*, cit.

<sup>218</sup> Morassi, *Documenti, pitture e disegni inediti dello Zuccarelli*, cit.

<sup>219</sup> Baldini, *Due inediti giovanili dello Zuccarelli*, cit.

<sup>220</sup> *Francesco Zuccarelli 1702-1788*, in *Capricci Veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello di Gorizia, giugno- settembre 1988), a cura di D. Succi, A. Corboz, Torino 1988, pp. 157-166.

<sup>221</sup> *Francesco Zuccarelli: 1702-1788*, cit.

<sup>222</sup> D. Succi, *La felice illusione di Francesco Zuccarelli*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio- 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993, pp. 165-171.

<sup>223</sup> R. Pallucchini, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano 1994, pp. 315-354.

<sup>224</sup>F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli: pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994.

precedentemente non indagato. Gli anni Duemila vedono poi, oltre alla monografia più ampia scritta sino ad ora a cura di Federica Spadotto<sup>226</sup>, un'ampia serie di contributi dedicati a Zuccarelli tra articoli, saggi e cataloghi di mostra. All'inizio del decennio si ricordano due articoli pubblicati in *Arte Veneta*<sup>227</sup> e un approfondimento all'interno del volume *Da Canaletto a Zuccarelli*<sup>228</sup>, mentre negli anni successivi sono stati pubblicati un ulteriore saggio della Spadotto<sup>229</sup> e un contributo di Dario Succi all'interno del suo *La Serenissima nello specchio di rame*<sup>230</sup>. Gli ultimi piccoli testi monografici sul pittore risalgono rispettivamente al 2016 e al 2017 e si tratta di un approfondimento della Spadotto su un dipinto realizzato da Zuccarelli a Londra<sup>231</sup> e di un catalogo di una mostra tenutasi a Vicenza<sup>232</sup>.

Nel corso delle prossime pagine si cercherà di analizzare l'impatto avuto da Zuccarelli sulla cultura della Gran Bretagna, cercando di estrapolare dalle stampe di traduzione qualche informazione sull'interesse da parte di collezionisti ed artisti nei confronti delle sue opere.

---

<sup>225</sup>P. Cassinelli, *Incisioni da alcuni affreschi di Giovanni da Sangiovanni*, "Critica d'arte", VII, 59, 1996, pp. 74-80; Massarn, *The Prints of Francesco Zuccarelli*, cit.

<sup>226</sup> Spadotto, *Francesco Zuccarelli*, cit.

<sup>227</sup> F. Del Torre, *Documenti per Francesco Zuccarelli a Venezia*, "Arte Veneta", 55, 1999, pp. 179-183; F. Montecuccoli degli Erri, *Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali*, ivi, pp. 183-192.

<sup>228</sup> *Da Canaletto a Zuccarelli: il paesaggio veneto del Settecento*, a cura di A. Delneri, D. Succi, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 2003), Tavagnacco 2003.

<sup>229</sup> F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli tra emuli, imitatori e copisti*, in *L'impegno e la conoscenza*, a cura di F. Perdocco, A. Craievich, Verona 2009, pp. 324-329.

<sup>230</sup> D. Succi, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'Opera completa dei grandi maestri veneti*, Castelfranco Veneto 2013.

<sup>231</sup> F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli in Inghilterra: genesi di un capolavoro*, Caselle di Sommacampagna, 2016.

<sup>232</sup> A. Keran, *La Vicenza di Palladio nell'arte di Francesco Zuccarelli*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia, 2017), a cura di A. Keran, Venezia 2017.

# MARCO RICCI E FRANCESCO ZUCCARELLI NELLE STAMPE DI TRADUZIONE INGLESI

## L'incisione in Inghilterra, una breve storia

Prima di andare ad analizzare nel dettaglio il catalogo di stampe di riproduzione da Marco Ricci e Francesco Zuccarelli che costituisce il cuore pulsante di questa tesi, è bene illustrare una breve storia dell'arte incisoria in Inghilterra, in quanto essa ha seguito delle dinamiche piuttosto differenti rispetto a quella italiana. Nel nostro paese, infatti, l'incisione era stata ampiamente valorizzata ed utilizzata in campo artistico sin dalla sua nascita, ricondotta da Giorgio Vasari all'orefice fiorentino Maso Finiguerra, che secondo il biografo toscano nella seconda metà del Quattrocento aveva sviluppato la tecnica del bulino a partire dal niello<sup>233</sup>. Complice anche una scena artistica più florida rispetto a quella della Gran Bretagna, nei secoli seguenti molti pittori appartenenti a diverse scuole regionali avevano studiato con grande interesse l'arte incisoria, portando allo sviluppo di nuove tecniche come il chiaroscuro e l'acquaforte, tutte utilizzate a fini puramente artistici e decorativi.

In Inghilterra, tra XV e XVI secolo, la situazione era invece piuttosto diversa da quella italiana, non solo per quanto riguardava lo sviluppo delle tecniche calcografiche, ma proprio per quello delle arti visive in tutte le loro forme. I regnanti di quei secoli, primi tra tutti Giacomo I ed Elisabetta I, non si erano troppo curati della posizione degli artisti all'interno della società e non avevano sicuramente intrapreso grandi attività di mecenatismo come accadeva in altri stati europei, in quanto questo settore della cultura non era considerato rilevante. Per questa ragione, al di fuori della ritrattistica, che specialmente Elisabetta aveva saputo sfruttare abilmente per la costruzione della sua immagine politica<sup>234</sup>, in Inghilterra non si erano formate delle scuole o correnti pittoriche come nella stessa epoca accadeva in Italia, e così sarebbe stato all'incirca fino al secolo XVIII, che ha visto la nascita della grande pittura inglese a tutti gli effetti.

Pur non essendo stata particolarmente florida per quanto riguardava le arti figurative, lo studioso Malcom Salaman ricorda come l'epoca elisabettiana avesse comunque segnato

---

<sup>233</sup> E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, I, Pisa 2009, p. 4.

<sup>234</sup> A questo tema è stata dedicata la mostra *Elisabeth I & her People* (London, National Portrait Gallery, 10 ottobre 2013- 5 gennaio 2014).

la nascita del primo grande incisore inglese, William Rogers (1584 ca.-1604)<sup>235</sup>, il quale è passato alla storia per aver realizzato tre dei più iconici ritratti della regina Elisabetta I<sup>236</sup>. Nonostante la tecnica del bulino fosse già stata usata cinquant'anni prima nell'ambito della manualistica e della cartografia, queste tre opere erano state a tutti gli effetti le prime incisioni su rame realizzate con finalità artistiche nella storia britannica. Questo episodio, come segnala lo studioso, non aveva tuttavia comportato una particolare domanda di ritratti incisi, probabilmente in quanto tutti i membri dell'*élite* cittadina amavano fare sfoggio della propria ricchezza e dei propri abiti stravaganti tra le vie di Londra, dove potevano essere ammirati quotidianamente dalla plebe<sup>237</sup>. Nei decenni successivi sono stati pochi i ritratti realizzati a bulino, principalmente richiesti da nobili di alto rango o dai regnanti stessi, ma non mancano alcuni esempi degni di nota, come il noto ritratto di William Shakespeare, realizzato da Martin Droeshout nel 1623<sup>238</sup>. Questo è particolarmente rilevante in quanto, pur trattandosi della riproduzione di un dipinto ad olio, riesce a raffigurare i caratteri psicologici del drammaturgo inglese con grande efficacia, dimostrando per la prima volta le potenzialità e l'autonomia dell'incisione come *medium* artistico.

La prima stagione di grande diffusione delle stampe aveva coinciso con l'affermarsi di una nuova tecnica calcografica che ha riscosso un particolare successo in Inghilterra piuttosto che altrove, il mezzotinto, chiamato anche maniera nera. Questa tecnica era divenuta tra le più apprezzate dagli inglesi grazie alla possibilità di ottenere transizioni chiaroscurali molto delicate, con dei neri particolarmente morbidi che la rendevano perfetta per la riproduzione di dipinti ad olio, i cui valori erano molto più difficili da ricreare attraverso le tecniche lineari come il bulino<sup>239</sup>. Il mezzotinto è nato con tutta probabilità nei Paesi Bassi nel settimo decennio del XVII secolo, per poi diffondersi attraverso i viaggi di artisti itineranti un po' in tutta l'Europa settentrionale. Questa tecnica, tuttavia, non ha registrato in nessun'area geografica un successo paragonabile a quello avuto in Inghilterra, dove aveva iniziato ben presto ad essere praticata in larga

---

<sup>235</sup> L. Worms, *Rogers, William*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24003>>

<sup>236</sup> M.C. Salaman, *The Old Engravers of England*, London 1906, p. 1.

<sup>237</sup> Salaman, *The Old Engravers of England*, cit., p. 8.

<sup>238</sup> C. Schuckman, *The Engraver of the First "Folio" Portrait of William Shakespeare*, "Print Quarterly", VIII, 1, 1991, p. 40.

<sup>239</sup> G. Giubbini, *L'incisione diretta su lastra metallica* in C. Maltese, *Le tecniche artistiche*, Milano 1991, p. 287.

scala dagli incisori britannici, tra cui spicca il nome di John Smith,<sup>240</sup> attivo tra 1683 e 1727. Egli, oltre ad essere stato il primo incisore inglese di fama europea, è considerato anche il più grande maestro del mezzotinto del suo tempo. In effetti gli estremi della sua attività coincidono sostanzialmente con il periodo di maggiore popolarità delle stampe realizzate con questa tecnica, dovuta forse più alla sua abilità che al fascino del *medium* stesso. Lo stesso Smith aveva una grande consapevolezza della propria rilevanza storica e artistica, tale da spingerlo a raccogliere in prima persona un catalogo di tutte le stampe da lui realizzate nel corso dei suoi cinquant'anni di attività, riscoperto da Antony Griffiths negli archivi della Public Library di New York<sup>241</sup>. Gli album da cui è costituito fungono da cartina tornasole per comprendere lo stato dell'arte dell'incisione tra XVII e XVIII secolo, mettendone in luce le principali caratteristiche e aiutandoci a comprendere lo sviluppo della diffusione delle tecniche calcografiche come *medium* artistico in Inghilterra. Innanzitutto ciò che salta subito all'occhio è che più della metà delle stampe sono ritratti, confermando dunque come all'epoca questo genere artistico fosse ancora il più diffuso in area anglosassone, in pittura e conseguentemente anche in incisione: nel periodo a cavallo tra i due secoli la produzione calcografica non aveva ancora raggiunto un livello di autonomia tale da poter influenzare essa stessa la pittura, come accadrà invece nella seconda metà del XVIII secolo, dunque si ritrovava ad essere succube di quest'ultima. Tra le tavole realizzate da Smith scarseggiavano infatti i paesaggi, mentre nel decennio finale della sua carriera ve ne erano un buon numero di soggetto religioso o mitologico, ispirate ai dipinti dei maestri del Rinascimento. Queste, tuttavia, non suscitavano ancora un interesse paragonabile a quello che vi era in Italia per questo genere di prodotto, come dimostra l'insuccesso della pubblicazione della serie *Loves of the Gods*, tratta da dipinti erroneamente attribuiti a Tiziano e realizzata tra 1708 e 1709<sup>242</sup>.

Un altro importante aspetto emerso dallo studio del catalogo di Smith è quello dei rapporti tra i vari attori della produzione calcografica, ovvero editori, incisori e pittori. Le osservazioni esposte da Antony Griffiths in merito non possono che confermare la totale subordinazione della stampa alla pittura, in quanto esse sottolineano come gli studi calcografici sostanzialmente dipendessero dai contratti con gli artisti, che generalmente sceglievano uno stampatore a cui far incidere in esclusiva tutte le loro

---

<sup>240</sup> Bryan's *Dictionary of Painters and Engravers*, a cura di G.C. Williamson, M. Bryan, V, London 1910, p. 93.

<sup>241</sup> A. Griffiths, *Early Mezzotint Publishing in England – John Smith*, "Print Quarterly", VI, 3, 1989, p. 243.

<sup>242</sup> Griffiths, *Early Mezzotint Publishing*, cit., p. 256.

opere<sup>243</sup>. Se da un lato questa dinamica evidenzia un rapporto ancillare dell'incisione nei confronti della pittura, dall'altro mette tuttavia in luce la crescente importanza della stampa: il fatto che gli artisti consegnassero regolarmente agli incisori delle opere da riprodurre implica che sul mercato vi fosse una domanda crescente per questo genere di bene, per cui i pittori erano spinti a far riprodurre le loro opere appena realizzate. Un altro aspetto molto interessante che emerge dagli studi di Griffiths è la nascita in quel periodo di un mercato per gli stati di prova, testimoniato dalla circolazione di incisioni con la dicitura *prooffe a margine*<sup>244</sup>. Ciò indica la volontà degli amatori di conoscere il processo creativo impiegato per la realizzazione di questi oggetti, che da meri strumenti per la riproduzione di dipinti stavano iniziando piano piano a rivestire un valore artistico.

Dal quanto fin'ora detto emerge con chiarezza l'importanza rivestita dalla maniera nera per l'affermazione della stampa come opera d'arte, ma con l'espansione del mercato e della produzione di incisioni questa tecnica aveva iniziato ad essere abbandonata a causa dei suoi limiti tecnici, che non la rendevano adatta alle grandi tirature. L'effetto caratteristico del mezzotinto, infatti, era dovuto ad un particolare procedimento per cui la superficie della lastra metallica veniva resa rugosa attraverso l'utilizzo di uno strumento che creava barbe e asperità, le quali tendevano tuttavia ad appiattirsi molto velocemente sotto il peso della pressa. Il declino del mezzotinto non è stato repentino e, anzi, questa tecnica ha continuato ad essere usata per poi vivere un periodo di rinascita nella seconda metà del XVIII secolo, tuttavia, non è possibile ignorare l'utilizzo crescente delle tecniche lineari e della loro combinazione con l'acquaforte, che ha caratterizzato buona parte delle stampe di riproduzione settecentesche.

Per tutto il XVII secolo, tecniche come quella del bulino erano rimaste legate per lo più ad una produzione artigianale e di basso profilo, venendo impiegate soprattutto per mappe e rappresentazioni topografiche. Non bisogna tuttavia pensare che il minore valore artistico attribuito a questi oggetti corrispondesse ad una minore richiesta sul mercato, in quanto le illustrazioni topografiche della Gran Bretagna e delle sue più esotiche colonie ben si addicevano all'impeto di curiosità che caratterizzava il popolo di questo impero in via di espansione. Questo interesse aveva generato nel corso del secolo un fiorente mercato di stampe popolari e di illustrazioni per i libri, permettendo la

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 254.

<sup>244</sup> Ivi, p. 255; A. Griffiths, *Print Collecting in Rome, Paris and London in the Early Eighteenth Century*, "Harvard University Art Museum Bulletin", II, 3, 1994, p. 52.

nascita di attività decisamente redditizie e capaci di attirare sia incisori locali che fiamminghi e francesi<sup>245</sup>.

Nonostante il bulino fosse dunque legato ad una produzione di stampe senza troppe pretese artistiche, a partire da inizio Settecento questa antica e prestigiosa tecnica era tornata a mirare verso vette più alte, grazie soprattutto all'opera di un incisore, George Vertue (1684- 1756)<sup>246</sup>. Questi, noto ai posteri soprattutto per le sue doti di *connoisseur* e per le sue preziosissime annotazioni riprese poi da Horace Walpole<sup>247</sup>, aveva in realtà lavorato per molti anni come bulinista, professione alla quale si era avviato alla giovane età di dodici anni<sup>248</sup>. Dopo un necessario periodo di formazione presso diverse calcografie, nel 1709 Vertue aveva iniziato a lavorare in proprio, firmando le sue stampe. Formatosi autonomamente anche nell'arte del disegno, aveva iniziato ben presto a farsi apprezzare per la sua grande abilità nella resa dei soggetti, misurandosi nella riproduzione di alcuni ritratti dei pittori più apprezzati del momento come Godfrey Kneller (1646-1723)<sup>249</sup>, artista molto riprodotto anche dal già citato John Smith<sup>250</sup>. Nonostante l'evidente qualità delle sue tavole, era pressoché impossibile per lui competere con la velocità degli incisori che adoperavano la tecnica del mezzotinto, dunque per diversi decenni si era ritrovato a dover arrotondare realizzando decorazioni per frontespizi e per mappe che, come detto in precedenza, costituivano i principali utilizzi della tecnica del bulino. Anche nel campo dell'illustrazione, tuttavia, Vertue aveva saputo dimostrare talento e raffinatezza, specialmente attraverso le moltissime tavole realizzate per la Society of Antiquaries of London, della quale non aveva avuto difficoltà a diventare l'incisore ufficiale facendo egli parte dei membri fondatori<sup>251</sup>. Già da queste poche righe traspare come, pur dovendo affrontare delle evidenti difficoltà, George Vertue fosse stato un incisore estremamente prolifico, la cui produzione di bulini di alta qualità ha dato un contributo fondamentale alla valorizzazione in campo artistico delle tecniche calcografiche lineari. Tra gli anni venti e trenta del Settecento infatti, quando aveva ormai raggiunto un successo notevole e delle commissioni

---

<sup>245</sup> Salaman, *The Old Engravers of England*, cit., p. 4.

<sup>246</sup> D. Alexander, *George Vertue as an Engraver*, "The Volume of the Walpole Society", LXX, 2008, p. 207.

<sup>247</sup> H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, London 1762-1780.

<sup>248</sup> Alexander, *George Vertue*, cit., p. 208.

<sup>249</sup> J. Douglas Stewart, *Kneller, Sir Godfrey*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/15710>>

<sup>250</sup> Griffiths, *Early Mezzotint Publishing*, cit., p. 251.

<sup>251</sup> F.H. Thompson, *The Society of Antiquaries of London: its History and Activities*, "Proceedings of the Massachusetts Historical Society", XCIII, p.8.

prestigiose come quelle di Lord Oxford<sup>252</sup>, nel panorama inglese avevano cominciato a farsi strada nuovi concorrenti. Tra questi vi era ad esempio l'artista William Hogarth (1697-1764)<sup>253</sup> che, nonostante oggi sia noto soprattutto per i suoi dipinti di genere, all'epoca era apprezzatissimo per le sue incisioni di carattere satirico, capaci di riflettere la quotidianità dell'Inghilterra di re Giorgio II<sup>254</sup>. Data l'alta richiesta delle sue creazioni, l'artista si faceva aiutare da una serie di collaboratori, molti dei quali provenienti dalla Francia, come Bernard Baron (1696-1762), Gerard Scotin (1698-1755) e Simon Francois Ravenet (1706-1774)<sup>255</sup>. L'arrivo di abili incisori francesi a Londra aveva dato un contributo essenziale all'evoluzione dell'incisione di riproduzione, in quanto essi avevano portato con sé una pratica ampiamente utilizzata oltremarina, ovvero la combinazione del bulino e dell'acquaforte. L'utilizzo congiunto di queste due tecniche, ideato dal maestro francese Jaques Philippe Le Bas (1707-1783)<sup>256</sup>, permetteva infatti all'incisore di riprodurre fedelmente i valori chiaroscurali dei dipinti attraverso l'incisione indiretta, senza perdere la componente grafica e l'estrema precisione conferite dal bulino.

Nei decenni centrali del XVIII secolo si era venuta a creare una comunità, o quasi una "scuola" di incisori francesi dediti alla riproduzione di dipinti, all'interno della quale possiamo incontrare alcuni dei nomi più rilevanti di quell'epoca, specialmente per quanto riguarda l'ambito di questa tesi, ovvero il paesaggismo.

Il primo fra questi è stato sicuramente Joseph Goupy (1689 ca.- 1769), nato e cresciuto a Londra da una famiglia di francesi ugonotti<sup>257</sup>. Le dinamiche dei suoi primi anni di formazione non sono ancora state perfettamente chiarite, ma si può affermare con certezza che egli fosse entrato in attività attorno al 1711, guadagnandosi in pochi anni la fama di miglior acquerellista e illustratore del Regno: già verso gli ultimi anni del decennio sembrerebbe che Goupy arrivasse a guadagnare 600£ e più all'anno, una cifra non indifferente per l'epoca<sup>258</sup>. Molte delle commissioni ricevute da Goupy nella sua carriera, come le copie dei cartoni raffaelleschi per il barone Kielmansegg del 1717<sup>259</sup>,

---

<sup>252</sup> Alexander, *George Vertue*, cit., p. 220.

<sup>253</sup> D. Bindman, *Hogarth, William*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 21 maggio 2009 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13464>>

<sup>254</sup> Salaman, *The Old Engravers of England*, cit., p. 180.

<sup>255</sup> Ivi, p. 181.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> B. Robertson, R. Dance, *Joseph Goupy and the Art of the Copy*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 10, 1988, p. 356.

<sup>258</sup> C. R. Grundy, *Documents Relating to an Action Brought against Joseph Goupy in 1738*, "The Volume of the Walpole Society", IX, 1920-1921, p. 80.

<sup>259</sup> Robertson, Dance, *Joseph Goupy*, cit., p. 360.



erano legate all'arte italiana, il che spiega perché Goupy fosse stato tra i primi a portare una ventata di freschezza nell'ambito artistico inglese. Grazie alla frequentazione del circolo di Lord Burlington, inoltre, Goupy aveva imparato ad apprezzare non solo i grandi maestri del Rinascimento, ma anche i pittori del Seicento e del Settecento, scoprendo così la pittura di paesaggio. Egli aveva una predilezione particolare per il pittore secentesco Salvator Rosa, del quale ha riprodotto numerosi paesaggi<sup>260</sup>, e al cui stile si era ispirato anche nella realizzazione delle proprie creazioni inedite. Non è un fatto casuale che l'inglese avesse scelto come modello proprio questo maestro centro italiano, in quanto Rosa era stato un maestro ideale anche per un altro pittore da lui molto stimato, ovvero il nostro Marco Ricci. Goupy, che aveva intrattenuto rapporti personali con il bellunese nel corso della sua permanenza in Inghilterra e che possedeva anche alcune delle sue tempere<sup>261</sup>, ha cercato nelle proprie opere di emularlo il più possibile, contribuendo in questo modo ad una prima diffusione degli stilemi del paesaggismo veneto settecentesco.

A partire dagli anni Trenta, all'apice della sua popolarità, per la realizzazione di alcuni *set* di stampe Goupy si era avvalso anche dell'aiuto di alcuni abili incisori da lui supervisionati, Jean Baptiste Chatelain (1710-1758)<sup>262</sup> e Francis Vivares (1709-1780)<sup>263</sup>. Questi due maestri, entrambi nati in Francia e appartenenti alla comunità ugonotta londinese, sono di particolare interesse per la tesi qui presentata, in quanto, come vedremo nel catalogo ragionato, essi hanno realizzato numerose incisioni di traduzione di dipinti di Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, ricoprendo un ruolo fondamentale nella penetrazione di un nuovo genere pittorico nella cultura inglese.

Le notizie storiografiche su Jean Baptiste Chatelain non sono molte e nella maggior parte dei casi viene nominato solo in quanto maestro del più popolare Francis Vivares, che, stando alle fonti, pur essendo un coetaneo del primo si sarebbe fatto istruire da lui nell'arte dell'incisione una volta giunto a Londra dalla Francia<sup>264</sup>. Nel *Dictionary of Painters and Engravers* di Michael Bryan, tuttavia, Chatelain viene descritto come una persona dotata di grandi capacità, superata a livello qualitativo da pochi altri, specialmente nel campo delle incisioni di paesaggio, nelle quali si era specializzato. La

---

<sup>260</sup> B. Robertson, R. Dance, *Joseph Goupy: Checklist of Prints, Drawings, and Paintings*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 1988, pp. 378-379.

<sup>261</sup> Robertson, Dance, *Joseph Goupy*, cit., p. 356.

<sup>262</sup> G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstlerlexicon*, VIII, Munchen 1837, p. 502.

<sup>263</sup> T. Clayton, *Vivares, Francis*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 11 novembre 2021 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28335>>

<sup>264</sup> Salaman, *The Old Engravers of England*, cit., p. 182.

sua minore popolarità rispetto ad altri colleghi viene connessa da Bryan al suo stile di vita apparentemente dissoluto, che lo aveva portato a lavorare solo nei momenti di assoluta necessità economica<sup>265</sup>. Questa versione sembra essere confermata anche da fonti coeve come Joseph Strutt, il quale nella sua breve nota biografica ha riassunto la commistione di talento ed epicureismo che caratterizzava Chatelain affermando che «con un pezzo di tabacco preso dalla sua bocca poteva tracciare un ammirabile disegno di paesaggio»<sup>266</sup>.

Francis Vivares, il quale ha avuto una vita e una carriera ben più lunghe rispetto al suo maestro, può forse essere considerato uno dei più prolifici incisori di paesaggi della sua epoca. La sua carriera di incisore era iniziata a fianco di Jean Baptiste Chatelain nella produzione di diverse serie di incisioni per Joseph Goupy e John Boydell (1720-1804)<sup>267</sup>, ma ben presto aveva iniziato a superare in popolarità il suo maestro: stando alle notizie fornite da Bryan, infatti, sembrerebbe che diverse tavole realizzate da Chatelain fossero state attribuite a Vivares per fini commerciali<sup>268</sup>. Forte di questo successo, egli aveva potuto aprire una propria calcografia e negozio nell'area di Newport Market, dove vendeva le stampe da lui realizzate. Tra le sue incisioni più apprezzate vi erano quelle tratte da dipinti di grandi maestri come Rembrandt e Claude Lorrain, ma il suo più grande merito è sicuramente quello di aver tradotto opere di paesaggisti contemporanei, sia inglesi come Thomas Smith of Derby (1715-1767)<sup>269</sup>, sia continentali come Francesco Zuccarelli<sup>270</sup>.

Se nei decenni centrali del secolo si era venuta a formare una comunità di incisori che dall'estero arrivavano a cercare fortuna in Inghilterra, negli stessi anni qualcuno aveva effettuato l'operazione opposta, partendo da Londra per stabilirsi nell'Europa continentale: questo è il caso, ad esempio, di John Baptist Jackson (1701-1780)<sup>271</sup>. Egli, pur avendo per l'appunto vissuto molti anni al di fuori dell'Inghilterra, merita sicuramente una breve digressione in quanto è stato uno degli incisori più originali del suo tempo. Jackson aveva deciso di dedicarsi alla tecnica della xilografia, che

---

<sup>265</sup> Bryan's Dictionary, cit., III, 1910, p. 267.

<sup>266</sup> J. Strutt, *A Biographical Dictionary, containing an Historical Account of all Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time*, I, London 1785, p. 194.

<sup>267</sup> T. Clayton, *Boydell, John*, Oxford Dictionary of National Biography, 03 ottobre 2013 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/3120>>

<sup>268</sup> Bryan's Dictionary, cit., III, p.267.

<sup>269</sup> D. Fraser, *Smith, Thomas*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2010 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25914>>

<sup>270</sup> E. Miller, *Landscape prints by Francis Vivares*, "Print Quarterly", IX, 3, 1992, p. 247.

<sup>271</sup> A. Griffiths, *Jackson, John Baptist*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/14536>>

nell'Inghilterra del XVIII secolo non condivideva lo stesso status raggiunto da bulino e acquaforte, bensì veniva utilizzata solamente per stampe e manifesti di carattere popolare o piccole finiture come capilettera e finalini<sup>272</sup>. Egli, spinto dunque dagli scarsi guadagni e dalla volontà di nobilitare questa pratica, era emigrato in Francia, diventando di fatto uno dei primi artisti itineranti inglesi: nel 1725 era approdato a Parigi, dove non solo aveva potuto approfondire lo studio della tecnica, ma aveva anche avuto la fortuna di conoscere Pierre Jean Mariette,<sup>273</sup> il quale gli aveva consigliato di trasferirsi a Venezia, dove l'amico Anton Maria Zanetti stava anch'egli studiando l'incisione su legno, con particolare interesse al chiaroscuro<sup>274</sup>. Dopo un tour delle principali città italiane come Bologna e Firenze, nel 1731 Jackson si era quindi recato a Venezia, dove aveva esaminato i lavori di Zanetti nel corso di un incontro con l'amatore, che tuttavia era stato più deludente del previsto e aveva anche fatto scaturire un rapporto piuttosto conflittuale tra i due<sup>275</sup>. Nonostante ciò, Jackson è rimasto a Venezia per diversi anni nel corso dei quali ha realizzato numerose raccolte, tra cui gli *Heroic Landscapes*, una serie di stampe a colori ispirata a Marco Ricci. Raggiunto un certo livello di popolarità e di virtuosismo nella tecnica xilografica, Jackson aveva deciso di tornare nella terra natia per proseguire la sua carriera d'incisore a Londra, ma una volta sbarcato si era dovuto confrontare con una realtà molto diversa da quella italiana, che non possedeva ancora i mezzi culturali per comprendere e apprezzare le sue opere. Per questo motivo, si era dovuto dedicare ad impieghi più umili, come la creazione di carte da parati<sup>276</sup>.

Il contributo dato dagli incisori provenienti dalla Francia è stato sicuramente decisivo per un innalzamento stilistico e sociale della pratica dell'incisione di traduzione, che nelle generazioni successive ha visto la nascita di alcuni dei più grandi maestri di questa disciplina, come Robert Strange (1721-1792)<sup>277</sup> e William Woollett (1735-1785)<sup>278</sup>.

Robert Strange, considerato uno dei più eminenti incisori della storia dell'Inghilterra, era in realtà di origini scozzesi, infatti aveva iniziato il suo apprendistato proprio ad Edimburgo, dove era entrato a far parte dei Giacobiti per poi diventare incisore ufficiale

---

<sup>272</sup> G. Mastrapasqua, *John Baptist Jackson*, in *John Baptist Jackson (1701-1780): chiaroscuro dalla Collezione Remondini del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, a cura di G. Mastrapasqua, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Musei Civici di Bassano), Vicenza 1996, p. 17.

<sup>273</sup> Ivi, p. 18.

<sup>274</sup> E. Parma Armani, *La xilografia e la linografia*, in *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 2019, p. 265.

<sup>275</sup> J. Kainen, *John Baptist Jackson: 18<sup>th</sup> Century Master of the Color Woodcut*, Washington 1962, p. 27.

<sup>276</sup> Kainen, *John Baptist Jackson*, cit., p. 41.

<sup>277</sup> *Bryan's Dictionary*, a cura di Williamson, Bryan, cit., V, 1910, p. 135.

<sup>278</sup> Nagler, *Kunstlerlexicon*, cit., XXII, 1852, p.75.

del Principe<sup>279</sup>. Temendo ripercussioni per il suo coinvolgimento nella Rivoluzione Giacobina del 1745, Strange era emigrato a Rouen, da dove si era poi spostato verso Parigi. Qui, tra 1749 e 1750 ha avuto l'opportunità di svolgere un apprendistato presso il già citato maestro francese Jaques Philippe Le Bas, esperienza fondamentale nell'affinamento della sua tecnica e del suo gusto personale. Nel 1750 si era poi stabilito a Londra, dove aveva iniziato ben presto a dedicarsi alla pubblicazione e alla vendita di stampe: egli, oltre a realizzare incisioni di riproduzione da dipinti antichi e illustrazioni, aveva anche un fiorente commercio di stampe importate dalla Francia e dall'Italia<sup>280</sup>. Strange si sentiva artisticamente legato a entrambi questi paesi, che tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta aveva avuto l'opportunità di visitare estensivamente, acquisendo da questi viaggi un'educazione artistica senza pari tra i suoi colleghi inglesi. Strange si distingue in particolar modo dagli incisori suoi coetanei proprio perché era stato uno dei primi artisti britannici a viaggiare e lavorare molto all'estero, dove aveva ottenuto quasi più riconoscimenti che in patria. Le sue incisioni, tratte da dipinti di maestri come Guido Reni, Nicolas Poussin e Salvator Rosa, risentono fortemente dell'influenza francese ed italiana, ed oggi sono ritenute tra le più pregevoli del XVIII secolo.

Un grande incisore che, al contrario di Strange, non si è mai spostato da Londra è invece William Woollett, il quale era divenuto famoso inizialmente come disegnatore: egli aveva dimostrato sin dall'infanzia una naturale propensione per quest'arte, che aveva poi avuto modo di approfondire presso la Saint Martin's Lane Academy sul finire degli anni Cinquanta<sup>281</sup>. La sua carriera ha tuttavia preso una strada diversa quando, attorno al 1760, aveva iniziato a lavorare per l'editore John Boydell nella riproduzione di dipinti di Claude Lorrain<sup>282</sup>. Boydell, che, come abbiamo visto, aveva impiegato diverse volte anche Chatelain e Vivares, era uno degli editori di riferimento per il paesaggismo, ed è proprio grazie a lui che Woollett era potuto entrare in contatto con quest'ambito artistico. Nel corso della sua carriera egli si è spesso dedicato all'incisione di paesaggi realizzati non solo da artisti continentali, ma anche da autori inglesi, effettuando così un'importante opera di promozione e divulgazione dell'arte britannica: come sottolinea Louis Fagan, la grande qualità delle tavole di Woollett gli era valsa una reputazione

---

<sup>279</sup> T. Clayton, *Strange, Sir Robert*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 17 settembre 2015 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26638>>

<sup>280</sup> M. Hopkinson, *Sir Robert Strange*, "Print Quarterly", XXV, 4, 2008, p. 408.

<sup>281</sup> T. Clayton, *William Woollett*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 8 ottobre 2021 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29956>>

<sup>282</sup> L. Fagan, *A Catalogue Raisonné of the Engraved Works of William Woollett*, London 1885, p.7.

internazionale, motivo per cui le sue stampe erano ampiamente richieste in tutta Europa<sup>283</sup>. Pur non avendo viaggiato tanto quanto Strange, egli aveva subito comunque l'influenza dell'arte italiana e francese attraverso le opere che aveva riprodotto, mentre la sua perizia stilistica era probabilmente ancora maggiore rispetto a quella del maestro scozzese.

Nello stesso periodo, tra gli incisori più apprezzati in Inghilterra si era fatto strada anche un italiano, Francesco Bartolozzi (1727-1815), nato a Firenze ma formatosi a Venezia presso la calcografia di Joseph Wagner. Egli era giunto a Londra nel 1764 e vi era rimasto per una quarantina d'anni, nel corso dei quali era facilmente riuscito a imporsi nel proprio ambito professionale, entrando a far parte della *Incorporated Society of Artists* e ricoprendo il ruolo di incisore di corte su incarico di Richard Dalton, il bibliotecario personale di Re Giorgio III<sup>284</sup>. La vicinanza alle alte sfere del Regno aveva sicuramente favorito la sua ascesa artistica e sociale, permettendogli ad esempio di essere l'unico incisore incluso tra i membri fondatori della Royal Academy, faccenda che aveva generato grande sdegno tra alcuni dei suoi colleghi, altrettanto popolari e meritevoli. L'attività di Bartolozzi in Inghilterra si era concentrata prevalentemente sull'incisione di riproduzione, che spaziava dalle opere di grandi maestri del passato, come Guercino e i Carracci, ai dipinti dei pittori contemporanei, tra cui anche l'amico Giovanni Battista Cipriani<sup>285</sup>. Egli è ricordato principalmente per la particolare qualità della tecnica incisoria da lui utilizzata, che consisteva nella creazione di un motivo punteggiato con il bulino sulla lastra, al fine di dare maggiore profondità chiaroscurale alle incisioni. Questa tecnica, denominata *stipple engraving*, aveva riscosso in Inghilterra un discreto successo, venendo impiegata da artisti come William Ryland e Thomas Burke<sup>286</sup>.

Grazie all'azione di incisori come quelli citati nei paragrafi precedenti, a partire dai decenni centrali del Settecento in Inghilterra si era venuto a creare un floridissimo mercato per le stampe, con un conseguente innalzamento del livello qualitativo delle stesse: oramai le incisioni, che fossero delle creazioni originali o delle riproduzioni, avevano raggiunto una certa autonomia rispetto al disegno e alla pittura, venendo considerate da collezionisti ed amatori dei manufatti artistici a tutti gli effetti. In questo

---

<sup>283</sup> Fagan, *A Catalogue Raisonné*, cit., p. 9.

<sup>284</sup> B. Jatta, *Francesco Bartolozzi: incisore delle grazie*, Roma 1995, p. 19.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Bartolozzi et les graveurs au pointillé en Angleterre à la fin du dix-huitième siècle*, Paris 1914.

clima di grande fervore, anche la figura dell'incisore aveva raggiunto nell'opinione pubblica uno *status* decisamente superiore, passando dall'essere considerato un abile maestro artigiano a un artista alla pari dei colleghi pittori, o quasi. La reputazione raggiunta dagli incisori e l'idea che essi stessi avevano del proprio ruolo all'interno del mondo artistico inglese, infatti, non trovava purtroppo corrispondenza nelle istituzioni del regno. Nonostante diversi incisori facessero parte delle prime forme associative come la Society of Arts e la Free Society of Artists<sup>287</sup>, è emblematica, ad esempio, la loro esclusione dalla Royal Academy of Arts, fondata da re Giorgio III nel 1768, con grande sdegno di tutta la categoria. Quello stesso anno, al fine di placare le proteste, all'interno dell'Accademia era stata istituita la carica di *Associate Engraver*, ma questa soluzione non era stata in grado di accontentare tutti: alcune personalità eminenti come i prima citati Woollett e Strange avevano, infatti, scelto di non aderirvi per rivendicare il riconoscimento dell'incisione come arte liberale al pari di pittura, scultura e architettura<sup>288</sup>. Questa, purtroppo, è successivamente stata raggiunta a livello istituzionale solamente un secolo dopo, con l'inserimento del primo corso di incisione all'interno della Royal Academy nel 1855, tenuto da Samuel Cousins<sup>289</sup>.

Nonostante per le istituzioni ufficiali l'incisione, specialmente quella di traduzione, continuasse a figurare tra le cosiddette 'arti applicate', appare evidente l'enorme impatto che la diffusione delle stampe nel XVIII secolo ha avuto sull'ambiente artistico inglese, che in quel secolo andava definendo la propria identità. Nel prossimo capitolo, che funge da commento al catalogo ragionato delle stampe *d'après* Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, si cercherà di delineare una breve storia della diffusione dei caratteri del paesaggismo veneziano del Settecento, indagando i loro lasciti nell'arte inglese di quel periodo. Si spera inoltre di fornire una prima proposta sulle motivazioni che hanno portato incisori ed amatori ad interessarsi all'opera di questi due artisti, corredando di nuove riflessioni gli studi sull'evoluzione del gusto e del mercato collezionistico dell'Inghilterra del XVIII secolo.

---

<sup>287</sup> H. Hook, *The King's Artists, The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, 2003, p. 19.

<sup>288</sup> Salaman, *The Old Engravers of England*, cit., p. 190.

<sup>289</sup> Ivi, p. 190.

## Commento al catalogo ragionato

Le prime stampe incluse nel catalogo risalgono agli anni Quaranta del Settecento, e sono opera del già citato Jean Baptiste Chatelain, che ha realizzato una serie di nove acqueforti tratte da dipinti di Marco Ricci. All'interno di essa si alternano opere che, benché tutte catalogabili come paesaggi, raffigurano contesti ambientali piuttosto diversi tra loro. Vi sono alcuni paesaggi di ampio respiro come *La Raccolta* ( R.1. d) e *Inverno* (R.1.e), scene dominate dall'architettura come *Il Giardino* (R.1.a) e un capriccio (R.1.i). Questa raccolta, dunque, denota un interesse rivolto principalmente all'autore delle opere piuttosto che al contenuto delle stesse: si tratta di una dinamica in realtà abbastanza inusuale nell'ambito dell'incisione di traduzione, che, come vedremo in seguito, prediligeva la formazione di raccolte miscellanee contenenti dipinti di vari autori, ma dai soggetti simili. L'attenzione all'artista diviene tuttavia facilmente spiegabile quando si considera la personalità di Joseph Goupy, il quale, come testimonia l'iscrizione *Goupy direxit*, aveva seguito il lavoro di Chatelain passo passo. Egli era notoriamente un grande estimatore delle opere di Marco Ricci e, stando alle fonti, era anche in possesso di nove delle sue tempere su pelle di capretto, dunque, vista la corrispondenza tra la sua collezione e il numero delle tavole costituenti la serie, sorge spontaneo chiedersi se le incisioni non fossero tratte proprio dalle tempere della collezione Goupy. Purtroppo, non essendo queste identificabili, al momento non vi sono evidenze che possano comprovare questa connessione, la quale rimane comunque un'ipotesi suggestiva.

Questa serie, pur essendo solo la prima presa in esame, presenta già delle peculiarità piuttosto evidenti, che meritano dunque di essere analizzate. La prima caratteristica che non può non colpire chiunque abbia familiarità con l'opera di Ricci sono i titoli delle singole stampe, i quali sembrano essere stati attribuiti in maniera piuttosto arbitraria, probabilmente sotto indicazione dello stesso Goupy. Mentre alcune incisioni riportano un titolo generico ma aderente a quanto raffigurato, ad esempio *Tempesta* (R.1.h), ve ne sono altre caratterizzate da un titolo evidentemente di fantasia, come *Via del Papoli* (R.1.c), che non risulta nemmeno avere un senso compiuto in italiano, e *Monte Polciano* (R.1.b), con un evidente riferimento alla cittadina di Montepulciano, presso Siena. Quest'ultimo, tra tutti, risulta essere il titolo meno correlato ai temi e ai soggetti rappresentati da Marco Ricci, che essendo originario del bellunese era divenuto noto per i suoi paesaggi prealpini. L'indicazione relativa a Montepulciano, tuttavia, difficilmente

può essere spiegata come un banale errore, in quanto, come affermato in precedenza, Joseph Goupy era un profondo conoscitore dell'opera di Marco Ricci. Una possibile soluzione a questo curioso dettaglio potrebbe essere individuata nell'apprezzamento dell'inglese per un altro pittore paesaggista italiano, ovvero Salvator Rosa, che nel periodo della formazione aveva individuato quale maestro ideale, proprio come aveva fatto anni prima lo stesso Ricci. Rosa, la cui carriera si era svolta tra Napoli e Roma, era diventato noto in tutta la penisola e poi in tutta Europa proprio per i suoi paesaggi centro italiani ricchi di *pathos*, che gli erano valsi una grande popolarità presso i collezionisti inglesi<sup>290</sup>. Forse Goupy, conferendo alla stampa *after* Marco Ricci un titolo che rimandasse a una località centro italiana, mirava a ribadire il legame della poetica ricca con quella del maestro Salvator Rosa, nella speranza forse di attrarre anche più acquirenti per la raccolta. Dal momento che il dipinto originale non è stato individuato, non si può inoltre escludere che Chatelain, sotto la direzione di Goupy, avesse aggiunto a questo paesaggio alcuni elementi architettonici, come il castello, al fine di donargli un aspetto più affine a quello della Toscana.

Seppur non vi siano prove certe a favore dell'ipotesi appena avanzata, il dubbio sorge quando si considera la seconda peculiarità di questa serie di stampe, ovvero il fatto che le incisioni, a meno di non supporre il completo dileguamento dei prototipi, non siano riproduzioni totalmente fedeli delle opere da cui sono tratte. Tramite l'osservazione di alcune tavole, infatti, si può notare che l'incisore, pur mantenendo uno stile in tutto e per tutto simile a quello di Ricci, aveva scelto di replicare solamente alcuni elementi del dipinto, aggiungendone altrettanti di sua fantasia. Questa dinamica potrebbe risultare non troppo evidente in una stampa come *Il Giardino* (R.1.a), nella quale sono state conservate l'impostazione spaziale e la grande fontana al centro della scena, tuttavia anche in essa, analizzando più approfonditamente, si possono notare delle discrepanze notevoli. Sicuramente salta subito all'occhio il grande edificio con finestre timpanate posto nella porzione destra della scena, che va a sostituire il rigoglioso boschetto visibile oltre le mura nella tempera di Ricci, ma anche lo scorcio di campagna inglese posto alla fine del grande viale alberato, che nell'originale terminava con una scalinata e la facciata di un edificio. Un'altra stampa in cui la libera reinterpretazione di Chatelain emerge con evidenza è *Vendemmia* (R.1.f). Qui l'incisore non si è limitato a effettuare a traduzione di un dipinto, bensì ha realizzato *pastiche* di due opere, *Vendemmia* (1709 ca.) e *Paesaggio con edifici rurali e contadini* (1720-1730), effettuando poi delle

---

<sup>290</sup> E. Wheeler Manwarning, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste, 1700-1800*, London 1965, p. 35.



modifiche a sua discrezione. I due dipinti di Ricci costituiscono essi stessi due rielaborazioni dello stesso tema, infatti in entrambi ritroviamo lo stesso edificio rurale tipico delle campagne venete, ma nel primo la sezione sinistra del dipinto è occupata da una scena di vendemmia, mentre nel secondo essa è sostituita da una via di ampio respiro, con altre abitazioni e capanne in paglia. Benchè il titolo e il tema della stampa di Chatelain riprendano il tema dell'olio *La Vendemmia*, è evidente che egli abbia utilizzato come modello anche la tempera degli anni Venti, in quanto sia l'edificio che le figurine intente nella pigiatura dell'uva sono molto più simili a quelle presenti in quest'ultima; anche il formato della tavola e l'impostazione spaziale della scena raffigurata, inoltre, sembrano riprendere la tempera più tarda. A partire da questa operazione di pastiche, poi, l'incisore ha deciso di creare la propria personale variazione del tema, andando a creare una terza versione: i vigneti e piccoli alberi da frutto, che erano limitati ad una piccola porzione del primo dipinto, nella stampa crescono a ridosso della casa colonica e si estendono a circondare tutto il cortile raffigurato, occludendo quella vista di ampio respiro sulla campagna circostante che caratterizzava il dipinto di Ricci; anche i grandi alberi presenti in entrambe le opere originali sono stati eliminati, al fine da rendere la pratica della viticoltura la protagonista incontrastata di questa stampa.

Queste incisioni, realizzate in un primo momento per volere di Goupy, dovevano aver avuto un discreto successo, in quanto esse, assieme ad altre due incisioni realizzate da Chatelain, erano state ristampate successivamente da John Boydell che le aveva incluse in una raccolta miscellanea di traduzioni da maestri sei e settecenteschi<sup>291</sup>.

Sempre ad opera di Chatelain, sono note altre due incisioni di traduzione da Marco Ricci, realizzate all'incirca nello stesso periodo della raccolta appena trattata. Si tratta di un *pendant* raffigurante la residenza reale di Richmond da due differenti punti di vista, uno più ravvicinato dall'ingresso del parco (R.2.a) e il secondo dalla fermata del traghetto, dall'altro lato del fiume (R.2.b). Esse, pur presentando delle dimensioni notevolmente maggiori rispetto a quelle delle nove trattate in precedenza, sono le altre due stampe pubblicate da Boydell assieme alla serie R.1.

Benchè tutte le fonti ottocentesche non tradiscano dubbi rispetto alla definizione di queste due incisioni come *after Ricci*, alcuni studi più recenti hanno in realtà messo in dubbio questa attribuzione. In uno studio su Joseph Goupy pubblicato dal Cleveland Museum of Arts, viene infatti avanzata l'ipotesi che le due vedute di Richmond non

---

<sup>291</sup> *Catalogue raisonné d'un recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui sont en Angleterre*, Londra 1779, p. 95.

abbiano nulla a che fare con Marco Ricci, e che siano dunque dei falsi<sup>292</sup>: non essendo secondo Robertson e Dance lo stile molto in linea con quello del pittore bellunese, i due studiosi ritengono che queste due incisioni siano il risultato della commistione di diverse fonti, tra cui Antoine Watteau, successivamente rielaborate da Chatelain. Stando a questa tesi, Goupy avrebbe poi posto in calce alle stampe il riferimento a Ricci al fine di sfruttare la sua crescente popolarità nel mercato collezionistico.

Quest'ipotesi al momento rimane ancora nel campo delle probabilità, ma ciò non toglie che il *pendant* preso in esame abbia una storia attributiva piuttosto confusa. I primi dubbi sono stati sollevati da Edward Croft Murray nella sua bozza per un catalogo di disegni inglesi nella collezione del British Museum (mai pubblicato)<sup>293</sup>. Uno di questi disegni ritrae lo stesso identico soggetto della stampa *A Prospect of the Royal House at Richmond*, ma non è ancora chiaro quale sia il suo rapporto con essa. Croft Murray ha attribuito il disegno a John Roque (1704 ca.-1762), cartografo anch'egli appartenente alla comunità ugonotta, nonché primo editore del *pendant* di stampe oggetto di analisi. Tra gli anni Trenta e Quaranta egli si era fatto una reputazione di ottimo *dessinateur de jardins*, realizzando piante molto elaborate per giardini, generalmente corredate dalle vedute delle dimore nobiliari a cui essi appartenevano, tra cui le residenze reali di Kensington e Windsor<sup>294</sup>. Proprio attraverso il confronto con questi disegni, Croft-Murray ha ritenuto di attribuire la raffigurazione di Richmond a John Roque piuttosto che a Chatelain, il cui stile non sembrava essere altrettanto compatibile. Egli riteneva che questo disegno costituisse uno strumento intermedio ad uso dell'incisore per facilitare l'interpretazione del dipinto originale, la cui paternità da parte di Ricci non veniva tuttavia messa in dubbio<sup>295</sup>.

Collegando queste considerazioni a quelle proposte nel catalogo per il "Bulletin of the Cleveland Museum of Art", potrebbe quasi sorgere il dubbio che il *pendant* di stampe fosse semplicemente la riproduzione di due disegni di John Roque, ma che sia stato proposto da Goupy come traduzione da dipinti di Marco Ricci al fine di attirare maggiori acquirenti. Questa tesi, ad ogni modo, non è condivisa da tutta la critica, ad

---

<sup>292</sup> B. Robertson, R. Dance, *Joseph Goupy, Checklist on Prints, Drawings and Paintings*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 10, 1988, p. 378.

<sup>293</sup> E. Croft-Murray, *Catalogue of British Drawings in the British Museum, artists born 1665 to 1715*, dattiloscritto, 1970 ca.

<sup>294</sup> P. Laxton, *Roque, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography Online*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37907>>

<sup>295</sup> Informazioni riportate nella scheda del disegno presente nelle catalogo online del British Museum <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1880-1113-5556](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-1113-5556)>

esempio nel più recente contributo di Annalisa Delneri<sup>296</sup> non viene mai messa in dubbio l'attribuzione delle opere originali a Marco Ricci. La studiosa fa notare come i due dipinti perduti, pur essendo molto differenti dal genere di paesaggi che hanno reso noto l'artista, si inseriscano in realtà in un'attività di documentazione topografica che il bellunese aveva intrapreso per i suoi committenti inglesi: oltre a queste due vedute di Richmond, egli aveva infatti realizzato dei dipinti dall'impostazione molto simile, primo fra tutti *Passeggiata a Saint James' Park* (Castle Howard)<sup>297</sup>.

Sempre negli anni Quaranta si colloca anche un'altra serie di incisioni, *Heroic Landscapes after Ricci* (R.3), che questa volta, tuttavia, è evidentemente ispirata in maniera libera ai dipinti del bellunese. L'autore è John Baptist Jackson, che, come abbiamo potuto vedere nel capitolo precedente, si era distinto dai suoi contemporanei per originalità, adottando come medium prediletto la xilografia. La raccolta, ideata e stampata a Venezia, è dedicata a Robert D'Arcy, ambasciatore britannico nella Serenissima<sup>298</sup>. Costituita da sei incisioni a colori, essa risale ad un periodo nel quale l'incisore sentiva di aver ormai perfettamente affinato la sua tecnica, decidendo quindi di lanciarsi in questa impresa al fine di dimostrare il livello di virtuosismo da lui raggiunto. Le xilografie sono state realizzate tramite un numero elevato di blocchi, da sette a dieci, ciascuno utilizzato per l'impressione di un colore diverso, mentre non vi erano blocchi per la realizzazione dei contorni. Per conferire alle stampe una maggiore profondità chiaroscurale, sembrerebbe inoltre che Jackson avesse raschiato le superfici dei blocchi di legno per renderne la superficie più porosa e irregolare<sup>299</sup>, con un processo che ricorda il trattamento della lastra in rame per le incisioni a mezzotinto. Queste innovazioni tecniche gli hanno permesso di raggiungere il massimo potenziale espressivo dell'incisione a colori, enfatizzato anche dalla scelta di riprodurre delle scene d'ispirazione riccesca. In questo caso si parla di ispirazione piuttosto che di traduzione, in quanto ad oggi non sono stati individuati dei dipinti perfettamente corrispondenti a questa serie di stampe: l'ipotesi più accreditata è che Jackson abbia unito nelle sue composizioni degli elementi appartenenti a diverse tempere, andando dunque a creare

---

<sup>296</sup>A. Delneri, *Il soggiorno inglese*, in *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio- 22 agosto 1993), a cura di D. Succi, A. Delneri, Milano 1993, pp. 97-113.

<sup>297</sup> Ivi, p. 105.

<sup>298</sup> *John Baptist Jackson (1701-1780): chiaroscuro dalla Collezione Remondini del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Musei Civici, 1996), a cura di G. Mastrapasqua, Vicenza 1996, p. 26.

<sup>299</sup>J. Kainen, *John Baptist Jackson: 18<sup>th</sup> Century Master of the Color Woodcut*, Washington 1962, p. 36.

dei pastiche<sup>300</sup>. È possibile che sia stata proprio l'osservazione diretta delle tempere su pelle di capretto presenti nella collezione Smith ad ispirare Jackson a compiere questa impresa, in quanto nelle stampe si può ritrovare la stessa attenzione al dato luministico e all'accordo cromatico tanto cara a Marco Ricci.

Nonostante la serie di *Heroic Landscapes* avesse ricevuto grande apprezzamento a Venezia, questa non era valsa a Jackson la fama in Gran Bretagna<sup>301</sup>, dove era tornato nel 1745. Qui, arresosi allo scarso interesse dimostrato nei confronti delle sue stampe, si era dovuto dedicare a lavori più umili, come la creazione di *design* per carte da parati. Anche se le sue incisioni non sembrano aver avuto un impatto decisivo sull'evoluzione delle tecniche calcografiche o della pittura di paesaggio in Inghilterra, è sembrato comunque doveroso includere questa serie nel catalogo, in quanto costituisce un esempio estremamente originale, fungendo quasi da anello di congiunzione tra incisione e pittura.

Un altro caso in un certo senso particolare è costituito dalla stampa *A Landscape with Classical Ruins* (R.3.a), realizzata tra il 1746 e il 1751 da Paul Sandby, artista noto ai posteri soprattutto per essere stato uno dei padri fondatori del paesaggismo inglese assieme al fratello Thomas<sup>302</sup>. Si tratta della riproduzione di un capriccio di Marco Ricci ed ha la peculiarità di essere l'unica incisione di traduzione della raccolta di cui fa parte. Sandby, che in quegli anni era poco più che ventenne, si trovava in Scozia in qualità di disegnatore per un'ispezione ufficiale delle Highlands, diretta dal colonnello David Watson<sup>303</sup>. Sembrerebbe che questa esperienza sia stata assolutamente fondamentale nella formazione di questo giovane come artista, in quanto in Scozia era potuto entrare in contatto con alcuni dei siti naturalistici più selvaggi di tutta la Gran Bretagna, rimanendovi talmente affascinato da decidere di votarsi alla pittura di paesaggio. Accanto alla produzione cartografica, in questo periodo Sandby si era dedicato al disegno e all'incisione su rame, di cui aveva appreso i primi fondamenti da Andrew Bell (1726-1809), un incisore apparentemente mediocre attivo ad Edimburgo<sup>304</sup>. Nonostante il più grande contributo di Paul Sandby all'arte inglese risieda nei suoi acquerelli di paesaggio, non bisogna scordare che egli, soprattutto negli anni giovanili della sua carriera, aveva continuato a coltivare la produzione calcografica, producendo serie di

---

<sup>300</sup> P.A. Wick, *Suite of Six Color Woodcuts of Heroic Landscapes by John Baptist Jackson after Marco Ricci*. 1955, manoscritto citato in Kanien, *John Baptist Jackson*, cit., p. 36.

<sup>301</sup> Kanien, *John Baptist Jackson*, cit., pp. 41-42.

<sup>302</sup> L. Herrmann, *Paul and Thomas Sandby*, London 1986.

<sup>303</sup> L. Herrmann, *Paul Sandby in Scotland*, "The Burlington Magazine", CVI, 736, 1964, p. 336.

<sup>304</sup> F. A. Kafker, *Bell, Andrew*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1994>>

vedute come *Eight views of Windsor Great Park* (successivamente stampate da John Boydell nel 1772) e *Six Views of London*<sup>305</sup>.

L'incisione di traduzione da Ricci qui analizzata, a differenza delle raccolte appena citate, non era stata pensata per una pubblicazione, bensì faceva parte di una serie di sette stampe realizzate da Sandby allo scopo di studio personale. Non essendo i fogli datati singolarmente, non è possibile sapere con certezza se essa sia stata incisa nel corso del soggiorno in Scozia oppure poco dopo il ritorno in Inghilterra, ma, considerando la peculiarità di questa tavola in relazione agli altri fogli con cui era rilegata, la seconda ipotesi sembrerebbe essere la più probabile. Le altre sei incisioni, infatti, raffigurano tutte degli scorci della campagna scozzese ed è probabile che siano trasposizioni di schizzi eseguiti da Sandby nel corso delle sue esplorazioni. Risulta più plausibile, inoltre, che l'artista fosse entrato in contatto con le opere di Marco Ricci a Londra, che era il cuore del mercato collezionistico sia per le stampe che per i dipinti. Il capriccio R.4.a, vista la sua collocazione negli anni giovanili della carriera di Sandby, potrebbe addirittura essere la testimonianza del suo primo fortuito incontro con l'arte del paesaggista bellunese, che ha sicuramente avuto un'influenza notevole sulla sua produzione ad olio e ad acquerello. La stima provata da Sandby nei confronti di Marco Ricci, seppur comprensibile anche solo attraverso le sue opere, è stata sottolineata nella *Memoria* scritta dal figlio del pittore a seguito della sua morte: egli ha raccontato come il padre avesse studiato con grandissima attenzione i dipinti del bellunese, che negli anni della maturità aveva iniziato a collezionare, per giungere a possedere forse la più ampia raccolta in Inghilterra di opere di Ricci<sup>306</sup>. Non ci è dato sapere, purtroppo, quali fossero le opere della collezione Sandby, in quanto la documentazione in merito è molto scarsa. Dopo la morte dell'artista, essa ha iniziato ad essere smembrata dal figlio Thomas Paul, il quale ha venduto i primi lotti nel 1811. Egli stesso, tuttavia, data l'amplissima mole di dipinti e disegni ereditati, aveva incontrato molte difficoltà nella redazione di un inventario preciso, il che ha portato alla realizzazione di cataloghi di vendita confusi e poco informativi<sup>307</sup>.

Essendo questo capriccio *after* Marco Ricci di fruizione privata, non ha contribuito in particolar modo alla diffusione dei caratteri del paesaggismo italiano in Inghilterra, ma è evidente che questo processo sia comunque stato favorito dall'ampia collezione raccolta

---

<sup>305</sup> L. Herrmann, *Sandby, Paul*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24613>>

<sup>306</sup> P. Oppé, *The Memoir of Paul Sandby by his Son*, "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 519, 1946, p. 147.

<sup>307</sup> Herrmann, *Sandby, Paul*, cit.

da Sandby, i cui acquerelli non avrebbero avuto lo stesso peso storico-artistico senza l'esempio ricceso da cui trarre ispirazione.

Un altro capriccio risalente agli anni Cinquanta è *Veduta di rovine classiche* (R.5.a), che Richard Houston (1721 ca.-1775)<sup>308</sup> ha tradotto da un dipinto di Marco Ricci ancora non identificato. L'incisore, di origini irlandesi ma successivamente trasferitosi a Londra, si era formato a Dublino specializzandosi nella tecnica del mezzotinto, che, se nei decenni precedenti era stata considerata *démodé*, nella seconda metà del Settecento stava invece vivendo una vera e propria rinascita, di cui Houston era stato tra i protagonisti. A Londra si era fatto notare come incisore di indubbio talento traducendo soprattutto ritratti, uno dei soggetti prediletti dalla maniera nera, ma anche alcuni dipinti di carattere storico e mitologico di Rembrandt<sup>309</sup>.

La raccolta che comprende l'incisione *after* Ricci sembrerebbe essere uno dei pochi casi nei quali Houston si è dedicato al paesaggismo, o in questo caso più precisamente al capriccio. Essa era composta da una serie di vedute d'ispirazione classica, tratte da dipinti di Ricci e Giovanni Paolo Pannini, caratterizzati da soggetti piuttosto simili tra loro.

Houston, che sembra avesse un carattere piuttosto incostante, poco dopo la realizzazione di questa raccolta era stato ampiamente criticato per alcuni lavori di scarsa qualità eseguiti sul finire del decennio, con una conseguente diminuzione della sua popolarità che l'ha portato a finire in un oblio critico.

Nello stesso decennio avevano iniziato ad apparire sul mercato anche le incisioni realizzate da quello che in breve sarebbe diventato uno dei nomi più importanti della stampa di traduzione in Inghilterra, ovvero Francis Vivares. Egli, inizialmente allievo e collaboratore del già citato Jean Baptiste Chatelain, era riuscito in pochi anni a guadagnare una sorprendente popolarità, che gli aveva permesso di praticare la professione in modo indipendente, aprendo la propria calcografia e negozio a Newport Street<sup>310</sup>. Le informazioni sulla sua produzione artistica sono per lo più frammentarie, ma è possibile ricostruire parte della sua attività grazie ad un catalogo di vendita conservato presso il dipartimento *Prints and Drawings* del British Museum e successivamente pubblicato da T. Friedman<sup>311</sup>. Questo ampio catalogo risale ai primi

---

<sup>308</sup> T. Clayton, A. McConnell, *Houston, Richard*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 < <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13875> >

<sup>309</sup> Clayton, McConnell, *Houston, Richard*, cit.

<sup>310</sup> E. Miller, *Landscape Prints by Francis Vivares*, "Print Quarterly", IX, 3, 1992, p. 272.

<sup>311</sup> T. Friedman, *Two Eighteenth Century Catalogues of Ornamental Pattern Books*, "Furniture History", XI, 1975, pp. 71-73

anni Sessanta ed è stato ipotizzato che le stampe in esso comprese fossero state tutte realizzate entro il 4 agosto 1760<sup>312</sup>, dunque esso ci restituisce un'immagine precisa delle tendenze collezionistiche e del gusto nei decenni centrali del secolo. Scorrendo i titoli delle stampe risulta evidente come i soggetti del paesaggismo e delle scene di genere avessero ormai una clientela ben consolidata, con ancora una prevalenza di autori continentali, come Gaspard Dughet, Francesco Zuccarelli e Claude Lorrain e solo una ridotta presenza di inglesi, rappresentati soprattutto da Thomas Gainsborough<sup>313</sup>.

Questo catalogo comprende anche una delle ultime raccolte di traduzione da Marco Ricci, costituita da quattro fogli raffiguranti capricci (R.6). Questi non erano una riproduzione diretta dei dipinti, bensì erano stati tratti da una serie di ventiquattro stampe ad opera di Davide Antonio Fossati, pubblicata a Venezia nel 1743<sup>314</sup>. Da questa raccolta, che probabilmente all'epoca non aveva ancora avuto grande diffusione in Inghilterra, Vivares aveva selezionato quattro tavole, riprodotte in versione ridotta e in controparte, rilegandole assieme.

Nel catalogo, rispetto a Ricci, risulta decisamente preponderante il nome di Francesco Zuccarelli, le cui opere sono state riprodotte da Vivares a più riprese tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Le prime due incisioni *after* Zuccarelli, *Paesaggio con donna a cavallo* (Z.1.a) e *Paesaggio con donna addormentata* (Z.1.b), sono state realizzate nel 1753, dunque circa un anno dopo l'approdo del pitiglianese in Inghilterra<sup>315</sup>. Si tratta di due tavole di grandi dimensioni, nelle quali sono stati riprodotti fedelmente due dipinti che, come testimonia l'iscrizione in calce, all'epoca erano in possesso di William Herring. Dal momento che entrambi i quadri sono datati tra 1750 e 1755, si potrebbe avanzare l'ipotesi che questi fossero stati realizzati da Zuccarelli nel corso dei suoi primi anni a Londra, magari proprio su commissione di Herring. Tre anni dopo, nel 1756, Vivares ha inciso altre due tavole nello stesso formato, *Paesaggio con figure e grande albero* (Z.1.c) e *Paesaggio con Figure* (Z.1.d), la prima anch'essa tratta da un dipinto della collezione di William Herring, mentre la seconda da un'opera in possesso di Frederik Frankland. Queste due incisioni, al pari di quelle datate 1753, non facevano parte di una vera e propria raccolta, come invece era il caso delle traduzioni da Marco Ricci, bensì erano acquistabili anche singolarmente: i numeri posti a margine, infatti,

---

<sup>312</sup> Miller, *Landscape Prints*, cit., p. 272, nota 2.

<sup>313</sup> Friedman, *Two Eighteenth Century Catalogues*, cit.

<sup>314</sup> G. Marini, *Fossati, Davide Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997

< [https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati_%28Dizionario-Biografico%29/)>

<sup>315</sup> E. Edwards, *Anecdotes of Painters who Have Resided or Been Born in England*, London 1808, p. 127.

non servivano ad altro che a indicare la loro posizione nel catalogo di vendita della calcografia. Esse si trovavano nella prima ampia parte del catalogo, che ospitava le incisioni di più grande formato (come si può dedurre anche dal prezzo), quasi tutte accomunate dal soggetto paesaggistico ma tratte da dipinti di artisti di nazionalità ed epoche differenti, come Claude Lorrain, Rembrandt, Pierre Patel e Francesco Simonini. La calcografia di Francis Vivares nei primi anni Sessanta aveva realizzato anche altre quattro stampe tratte da dipinti di Zuccarelli, che in questo caso sono di formato minore rispetto alle precedenti ed erano acquistabili a due a due: la prima coppia era composta da *Fording* (Z.3.a) e *Rural Delights* (Z.3.b), mentre la seconda da *The Careful Sheperd* (Z.3.c) e *The Joyous Sheperd* (Z.3.d). Nonostante le iscrizioni a margine riportino l'iscrizione *F. Zuccarelli pinxt*, le stampe in realtà non sono state incise a partire dai dipinti, entrati a far parte della Royal Collection nel 1762<sup>316</sup>, bensì da un gruppo di incisioni pubblicate a Venezia da Joseph Wagner e Francesco Bartolozzi sempre nel 1762<sup>317</sup>. Ciò spiegherebbe anche il fatto che la quarta stampa, *The Joyous Shepherd*, sia totalmente diversa dal dipinto conservato nella Royal Collection, con il quale condivide solamente il soggetto. Vista la scarsa presenza di esemplari di queste quattro stampe presso le collezioni dei principali musei, è probabile che in questo caso le incisioni di Wagner e Bartolozzi, complice anche la presenza di quest'ultimo a Londra, avessero avuto una buona circolazione in Inghilterra, limitando dunque l'interesse del pubblico nei confronti della raccolta della calcografia Vivares.

Sempre negli anni Cinquanta si colloca un'altra incisione di riproduzione da Francesco Zuccarelli, che stavolta tuttavia presenta una peculiarità piuttosto interessante, in quanto si tratta della traduzione di un falso. *Paesaggio con lavandaie* (Z.2.a), ad opera di William Austin, è infatti stata tratta da un dipinto oggi attribuito al cosiddetto 'Maestro della collezione Marcos', un artista così nominato data la presenza dei suoi dipinti all'interno della collezione del dittatore filippino Ferdinand Marcos<sup>318</sup>. Sembrerebbe che questo pittore avesse subito l'influenza sia di Francesco Zuccarelli sia di Marco Ricci, infatti il dipinto in questione, pur essendo stato spacciato come opera del primo, presenta degli elementi tratti da entrambi: il soggetto di tipo bucolico è sicuramente zuccarelliano, ma la sensibilità è più vicina a quella di Marco Ricci, in quanto la scena non è idillica bensì realistica e riprende anche alcuni elementi tipici dei dipinti del

---

<sup>316</sup> *Landscape with a Sheperd and his Flock*, scheda del dipinto nel catalogo online della Royal Collection < <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/401271> >

<sup>317</sup> B. Jatta, *Francesco Bartolozzi, incisore delle grazie*, Roma 1996, p. 14.

<sup>318</sup> F. Spadotto, *Francesco Zuccarelli tra emuli, imitatori e copisti*, in *L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocchi, A. Craievich, Trento 2009, p. 327.



bellunese, come la fila di panni stesi visibile in secondo piano. Nonostante la stampa di William Austin sia dunque tratta da un falso, si è ritenuto di includerla comunque nel catalogo in quanto è molto probabile che l'incisore avesse agito nella convinzione che il dipinto fosse autentico, senza contare che la presenza di un falso non fa altro che dimostrare il livello di popolarità che Zuccarelli stava raggiungendo. Questa stampa, inoltre, ha la particolarità di essere accompagnata da un *subscription ticket* finemente inciso sempre da Austin, che annunciava l'imminente pubblicazione della stampa e sollecitava tutti i possibili interessati a prenotarne con anticipo una copia. Poco dopo l'incisione *after* Zuccarelli era anche stata realizzata una *companion print*, stavolta tratta da un dipinto dell'inglese Thomas Gainsborough, anch'essa preceduta da un relativo biglietto ornato con elementi del repertorio paesaggistico. L'accostamento di questi due pittori risulta interessante, in quanto per la prima il mondo culturale inglese, il quale cominciava ad annoverare i primi artisti di rilievo, sembrava non temere il confronto con l'arte italiana, qui rappresentata da uno dei paesaggisti più noti oltremarica.

La traduzione dei dipinti di Zuccarelli non si è arrestata nei decenni successivi, procedendo con costanza soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, che hanno evidenziato inoltre la tendenza da parte degli incisori ad una produzione di stampe sciolte, inserite poi eventualmente dagli editori all'interno di raccolte o vendute anche singolarmente. Questo fatto sottolinea una differenza nelle modalità di fruizione delle stampe rispetto agli anni Quaranta, durante i quali esse erano per lo più organizzate in serie, come abbiamo potuto vedere con le realizzazioni di Goupy e Chatelain. Un esempio di ciò sono le stampe incise da James Mason (Z.7.a) e Thomas Vivares (Z.8.a): queste, entrambe datate 1773 e pubblicate dalla calcografia di Francis Vivares, erano probabilmente entrate a far parte di un catalogo simile a quello degli anni Sessanta visto in precedenza, come suggeriscono anche i numeri progressivi posti in calce alle stampe. Ciò può probabilmente essere interpretato come un indicatore del cambiamento delle modalità del collezionismo nel corso degli anni: sembrerebbe che nella prima metà del secolo gli amatori fossero orientati all'acquisto di intere serie e di libri costituiti da tavole rilegate fra loro, mentre nei decenni seguenti, complice una maggiore *connoisseurship*, possiamo immaginare che i collezionisti avessero iniziato ad effettuare degli acquisti più mirati, scegliendo solo le stampe di opere da loro particolarmente apprezzate e ricercate. La diffusione delle stampe singole, inoltre, potrebbe anche segnalare l'interesse verso le incisioni da parte di un pubblico sempre più vasto, in

quanto il prezzo di una sola tavola era sicuramente più accessibile rispetto a quello di un'intera raccolta.

Tra tutte le stampe sciolte realizzate in questo periodo, quella maggiormente degna di nota è *Macbeth e le streghe* (Z.6.a), realizzata dal grande incisore inglese William Woollett. Questa ritrae uno dei più noti episodi della tragedia shakespeariana, riprodotto da Zuccarelli in un dipinto datato 1760, oggi perduto, e, visto il grande successo, duplicato poco dopo in un secondo quadro, senza escludere la possibilità dell'esistenza di una terza versione<sup>319</sup>. *Macbeth e le streghe*, come viene enfatizzato anche dalla critica<sup>320</sup>, aveva sicuramente rappresentato un punto di svolta per Francesco Zuccarelli, in quanto era stata la sua opera di maggiore popolarità da quando era approdato in Inghilterra sette anni prima. Com'è noto Zuccarelli, che in giovane età aveva avuto una formazione di figurista<sup>321</sup>, dava grande importanza alle figure presenti nei suoi dipinti, adattando spesso degli episodi biblici o mitologici ai suoi paesaggi, talvolta anche per incontrare le necessità dei committenti. In questo caso, per la prima volta Zuccarelli aveva spontaneamente deciso di attingere i suoi soggetti dalla letteratura inglese, dimostrando grande intelligenza in quanto i dipinti raffiguranti *Macbeth e le streghe* erano diventati ben presto oggetto di desiderio di collezionisti ed amatori, come dimostra anche la grande diffusione della stampa di Woollett. Come si può notare dal catalogo, infatti, questa incisione è forse quella di cui sono rintracciabili più esemplari di tutto il catalogo e questo fatto va ricondotto da un lato alla popolarità dell'opera di Zuccarelli, ma dall'altro anche alla grande fama dello stesso William Woollett, che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, era ritenuto, assieme a Robert Strange, uno dei più grandi incisori della storia inglese.

Seppur non vi siano delle vere e proprie raccolte di stampe *d'après* Zuccarelli, va ricordato che sempre tra gli anni Sessanta e Settanta sono stati realizzati dei *pendant*, nei quali l'associazione delle stampe non sempre rispecchiava la volontà dell'artista, bensì poteva essere determinata in modo arbitrario dagli esecutori delle incisioni sulla base dei soggetti rappresentati.

Un esempio di questa dinamica è il primo *pendant*, costituito dalle tavole *The Calm* (Z.4.a) e *The Tempest* (Z.4.b). Queste sono state realizzate tra 1769 e 1794 e vedono la collaborazione di William Byrne (1743-1805) e Francesco Bartolozzi, a cui viene

---

<sup>319</sup> M. Levey, *Francesco Zuccarelli in England*, "Italian Studies", XIV, 1959, p.7.

<sup>320</sup> Ivi, p.8.

<sup>321</sup> U. Baldini, *Due inediti giovanili dello Zuccarelli*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, III, a cura di F.M. Aliberti Gaudioso, Roma 1963, pp. 351-357.

attribuita la realizzazione delle figure dalle iscrizioni in calce al primo stato. Byrne era un noto incisore di paesaggi, apprezzato in particolare per la sua abilità nella restituzione delle qualità atmosferiche e nella realizzazione dei cieli, e nella sua carriera aveva tradotto principalmente dipinti di artisti inglesi, come Richard Wilson o Joseph Farington<sup>322</sup>. Non ci sono fonti che aiutino a comprendere la scelta del soggetto zuccarelliano, ma è possibile che questa sia dipesa dal più maturo Bartolozzi, il quale a Venezia aveva in più occasioni realizzato delle stampe di traduzione dei suoi dipinti<sup>323</sup>. I due hanno collaborato anche nella realizzazione di un'altra incisione *after* Zuccarelli, *La partenza di Abramo e Lot* (Z.10.a). In questo caso, essendo la presenza delle figure piuttosto preponderante nella scena, il ruolo di Bartolozzi è stato molto più rilevante rispetto a quello ricoperto per *The Calm* e *The Tempest*, dove l'attenzione era rivolta maggiormente al paesaggio. Essa, assieme al *Ritrovamento di Mosè* (Z.13.a), ad opera di Samuel Smith, è l'unica stampa a tema biblico *d'après* Zuccarelli.

Anche il secondo *pendant* vede la partecipazione dell'incisore toscano, stavolta non più in collaborazione con Byrne bensì con Francis Vivares, il quale nelle iscrizioni delle stampe risulta esserne sia l'esecutore che l'editore. Le due incisioni in questione sono *The Rural Italian's Ball* (Z.9.a) e *The Rural Italian's Wedding* (Z.10.a), realizzate nel 1775 e probabilmente inserite nel catalogo della calcografia Vivares per essere vendute in coppia, come indicano la numerazione progressiva e l'originale formato delle stampe, con la scena raffigurata in un tondo inscritto in una cornice quadrata. In questo caso, le incisioni riprendono un vero e proprio *pendant* di dipinti, *A Country Dance* e *A Country Wedding Feast* (1740 ca.), inizialmente appartenenti alla collezione di Joseph Smith e successivamente acquisiti da re Giorgio III nel 1762<sup>324</sup>. Tra le stampe di traduzione e questi dipinti, tuttavia, vi sono alcune differenze, specialmente per quanto riguarda la scena della danza campestre: nonostante la composizione generale sia piuttosto simile, alcuni dettagli sono discordanti, come i due protagonisti che nel dipinto ballano tenendosi per mano mentre nell'incisione sono più distanti, oppure i gruppi di figure che sono composti da personaggi totalmente diversi. Questo fatto ha portato la critica ad ipotizzare l'esistenza di un secondo set di dipinti<sup>325</sup>, ma la spiegazione di queste differenze è probabilmente rintracciabile in un disegno di Zuccarelli conservato al

---

<sup>322</sup> L. Fagan, *Byrne, William*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/4275>>

<sup>323</sup> B. Jatta, *Francesco Bartolozzi*, cit., p. 133.

<sup>324</sup> M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1964, p.107.

<sup>325</sup> *Ibidem*

British Museum identico alla stampa di Bartolozzi e Vivares, che potrebbe dunque essere stato la fonte d'ispirazione principale per l'incisione.

Tra gli anni Settanta e Ottanta sono comparse le ultime stampe di traduzione delle opere dei paesaggisti veneziani, evidente segnale di un cambiamento di gusto nel mondo artistico inglese.

Tra 1777 e 1778 James Newton ha realizzato due incisioni, l'una tratta da Marco Ricci, *Un Paesaggio* (R.7.a) e l'altra da Francesco Zuccarelli, *Il Mandriano* (Z. 12.a), entrambe non inserite in alcuna raccolta e pensate per essere vendute singolarmente. Un'altra stampa realizzata in quegli anni è *Paesaggio con mungitrice* (Z.11.a), ad opera di Benjamin Pouncy. Questa, parte di una serie miscellanea che conteneva paesaggi di artisti italiani e nordici<sup>326</sup>, presenta tuttavia qualche problema di attribuzione: da un lato il dipinto originale da cui è tratta non è ancora stato individuato, dall'altro al British Museum è conservata una seconda incisione con lo stesso identico soggetto, la quale riporta tuttavia la dicitura *after George Smith of Chichester* ed è datata tra 1772 e 1779<sup>327</sup>. Se la dicitura di questa stampa fosse veritiera, allora ci troveremmo di fronte ad un'operazione già vista nel corso di questo capitolo, per cui l'editore Victor Marie Picot avrebbe volontariamente falsificato l'iscrizione in calce all'incisione, apponendovi il nome di Zuccarelli a scopo commerciale.

Una delle ultime incisioni realizzate è *Paesaggio con concertino campestre* (Z.14.a), realizzata da Giovanni Vitalba. Questa stampa di traduzione è un esempio piuttosto particolare, in quanto è stata utilizzata più volte come illustrazione per biglietti di concerti. In questo caso, dunque, l'incisione non ricopre quel ruolo di opera d'arte che abbiamo visto stabilirsi nel corso di tutto il secolo, bensì torna alle sue origini, legate all'illustrazione. Le tre stampe che chiudono il catalogo oggetto di questo elaborato, invece, sono state realizzate negli anni Ottanta da Victor Marie Picot, editore ed incisore. Si tratta di tre raffigurazioni piuttosto diverse dalle altre, in quanto di soggetto mitologico: due stampe, piuttosto simili fra loro per l'impostazione della scena, rappresentano delle ninfe all'interno di un ambiente boschivo, mentre l'ultima è un tondo di piccole dimensioni che ritrae Venere con Cupido e degli amorini. Una delle due stampe di grande formato, inoltre, è in realtà la riproduzione di un dipinto di Jacopo Amigoni, fatto di cui l'incisore era perfettamente consapevole come testimonia

---

<sup>326</sup> Informazioni tratte dalla scheda dell'opera nel catalogo online del British Museum <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1872-0511-461](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0511-461)>

<sup>327</sup> Informazioni tratte dalla scheda dell'opera nel catalogo online del British Museum <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1877-0609-1892](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0609-1892)>

l'iscrizione presente nel primo stato. Le tre stampe di Picot, pur non potendo essere annoverate a pieno titolo nell'ambito del paesaggismo, costituiscono comunque uno spunto interessante, in quanto forse segnalavano un ritorno dell'interesse collezionistico dalla pittura di paesaggio, ormai ben rappresentata dagli artisti inglesi, a quella di storia.

Una delle premesse di questo catalogo ragionato era che, grazie all'analisi delle stampe, sarebbe stato possibile comprendere alcune dinamiche del gusto e delle tendenze collezionistiche dell'Inghilterra del Settecento. Queste incisioni, che coprono sostanzialmente cinque decenni del secolo, ci restituiscono infatti involontariamente uno spaccato dell'evoluzione delle stampe di traduzione, svelandoci allo stesso tempo il legame della cultura inglese con i due artisti qui indagati, Marco Ricci e Francesco Zuccarelli.

Osservando attentamente il catalogo, si potrà notare non solo un cambiamento delle stampe attraverso gli anni, ma anche e soprattutto una fondamentale differenza tra le traduzioni da Marco Ricci e quelle da Francesco Zuccarelli, che ritengo dipendano non solo da un fattore stilistico, ma anche culturale.

Già nei paragrafi dedicati alle stampe di Jean Baptiste Chatelain (R.1) è stata sottolineata la riproduzione in qualche modo creativa di questo incisore, che più che effettuare delle traduzioni fedeli delle opere originali aveva scelto di isolare dai ripinti di Ricci solo alcuni elementi, per poi risemantizzarli all'interno di scene da lui ideate, donando così alle stampe un nuovo significato. Quest'operazione, se isolata solo a Chatelain, potrebbe essere identificata come peculiarità dell'artista, ma a ben guardare ritroviamo la stessa dinamica anche nell'incisione realizzata da Paul Sandby (R.3.a) a fini di studio: in questo capriccio viene omessa infatti la chiesa gotica presente nell'originale e la scena rappresentata risulta ridotta rispetto al dipinto di Marco Ricci. Forse è proprio quest'ultima stampa a fornire la chiave interpretativa di questo fenomeno, che potrebbe essere legato alle finalità per cui le opere di questo artista venivano riprodotte. Come è stato più volte ribadito, in Inghilterra non c'era mai stata una fiorente cultura artistica, ma ciò aveva iniziato a cambiare con il XVIII secolo, che aveva visto una circolazione sempre maggiore di idee e di persone tra gli stati europei, sia che fossero artisti itineranti in cerca di fama e fortuna o giovani lord pronti ad intraprendere il Grand Tour. Il Settecento era stato il secolo in cui l'Inghilterra aveva compreso come l'arte e la cultura fossero aspetti imprescindibili per qualsiasi paese che volesse imporsi nello scacchiere europeo e mondiale, adottando dunque una politica

dedicata alla formazione di un gusto raffinato per le belle arti<sup>328</sup>. Dal momento che non tutti avevano le facoltà economiche per viaggiare, specialmente se si parla di artisti, le stampe hanno svolto un ruolo fondamentale nella formazione di nuovi repertori e nell'educazione dei giovani pittori, i quali erano poi andati a formare le prime vere e proprie correnti artistiche di ambito britannico. Non è un caso che nel Settecento fossero nati i presupposti per il grande paesaggismo inglese, infatti nei primi decenni del secolo il mercato collezionistico era particolarmente orientato verso i maestri veneziani coevi, molti dei quali erano dediti ai generi del paesaggio e della veduta, forme d'arte assolutamente inedite per la tradizione inglese. Gli artisti, dunque, non potevano che formarsi copiando i dipinti di questi pittori, tra i quali possiamo includere a pieno titolo anche Marco Ricci. Raccolte come quella di Goupy e Chatelain tradiscono quindi principalmente un intento di assimilazione dell'arte del bellunese, piuttosto che di commercializzazione di immagini tratte dalle sue opere, le quali negli anni Quaranta avevano oltretutto iniziato a suscitare un minore interesse presso i collezionisti<sup>329</sup>. Si è già parlato di come Goupy avesse imparato a dipingere con uno stile molto simile a quello di Ricci, dunque, non deve stupire l'operazione compiuta da Chatelain o da Sandby, i quali piuttosto che copiare pedissequamente le opere del paesaggista avevano deciso di proporre una propria rielaborazione, tentando così di adattare il suo stile a dei nuovi contenuti.

Le incisioni di traduzione da Zuccarelli, che avevano iniziato a comparire dagli anni Cinquanta in poi, non rispecchiavano invece le caratteristiche appena descritte, bensì si presentavano come delle riproduzioni assolutamente fedeli dei dipinti. Ciò accadeva perché ormai la prima generazione di paesaggisti inglesi, capitanata da Richard Wilson e sir Thomas Smith of Derby si era formata ed essa si sentiva più affine al realismo e alla ricerca atmosferica di Ricci piuttosto che alle scene bucoliche di Zuccarelli, la cui diretta influenza non è particolarmente riscontrabile nei dipinti dell'epoca. Le traduzioni così precise dei dipinti del pitiglianese, allora, non possono che indicare un interesse collezionistico, confermato anche dalle collocazioni delle stampe, in certi casi numerose. Ciò era probabilmente dipeso da un lato dalla presenza di Zuccarelli in Inghilterra, che a partire dagli anni Sessanta era riuscito a imporsi e ad acquisire una popolarità tale da divenire poi membro della Royal Academy, dall'altro dall'importante

---

<sup>328</sup>B. Robertson, R. Dance, *Joseph Goupy and the Art of the Copy*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 10, 1988, p. 359.

<sup>329</sup> C. Whistler, *Venezia e l'Inghilterra. Artisti, collezionisti e mercato dell'arte. 1700-1750*, in *Il Collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, p. 99.

vendita della collezione Smith a Re Giorgio III, che nel 1762 aveva portato in Inghilterra un'ingente quantità di dipinti, generando un nuovo interesse verso l'arte veneziana. Le opere di Ricci, essendo il suo genere pittorico ormai ben rappresentato dagli artisti inglesi, avevano perso il loro *appeal*, ma i dipinti di Zuccarelli dovevano apparire ancora originali, con quella commistione di paesaggio e attenzione alle figure tipica di questo maestro.

Il catalogo di stampe qui analizzato, pur essendo solo un primo tentativo, risulta già essere ricco di spunti e suggestioni, che sottolineano le potenzialità dell'argomento trattato. L'auspicio è che queste possano essere colte dalla comunità storico-artistica, al fine di approfondire ulteriormente i legami che uniscono le culture veneziana e inglese, che pur sembrando due realtà molto distanti si rivelano in realtà molto più affini di quanto si possa credere.

# CATALOGO

## Marco Ricci

### R.1 Jean Baptiste Chatelain (Paris, 1710- London, 1758)

#### *Nove paesaggi*, 1740 ca.

Le incisioni catalogate di seguito fanno tutte parte di una stessa raccolta, realizzata sotto la direzione di Joseph Goupy. Stando alla testimonianza di Nagler (1835, p. 502), le tavole *after* Ricci realizzate da Chatelain sarebbero undici in totale e si sarebbero trovate in una raccolta pubblicata dallo stampatore Boydell. Questa sarebbe stata una miscellanea di paesaggi tratti da dipinti di grandi maestri, tra cui Gaspard Dughet.

#### 1.a *Paesaggio con fontana e viale (Giardino)*

Acquaforte, 333x438 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Giardino.*  
Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.1 e 1867,1214.786 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 638.

L'incisione raffigura il giardino privato di una villa, visibile a sinistra. La maggior parte della tavola è occupata da una grande fontana, attorno alla quale si muovono varie figurine. Da questo cortile parte anche un sentiero che conduce ad una parte più ampia del giardino, con un'apertura sul paesaggio circostante appena visibile sullo sfondo

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile al 1715 c.a (Pedrocco 2002, p. 176), è conservato in collezione privata.

#### 1.b *Paesaggio collinare con castello (Monte Polciano)*

Acquaforte, 324x430 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Monte Polciano.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.2 (stato unico)

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 637.



Questa stampa raffigura un tipico paesaggio collinare centro italiano, con un castello contornato da un paese costituito da edifici con torri e cupole. La porzione a sinistra dell'incisione mostra l'inizio del sentiero che porta al paese, lungo il quale si possono vedere diverse figure a piedi o a cavallo.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento identificato.

### **1. c Paesaggio con viale ed edificio porticato (Via del Papoli)**

Acquaforte, 328x435 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Via del Papoli.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.3 (stato unico)

*Bibliografia:* Nagler 1835, p.502; Le Blanc 1854, p. 638.

L'incisione raffigura un edificio rustico con un ampio portico anteriore, davanti al quale una larga strada ospita tutta una serie di figure a piedi e a cavallo impegnate in diverse attività. Dall'altro lato della strada vi è l'entrata di un giardino ornata da due statue.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento identificato.

### **1. d Paesaggio con contadini e bestiame (La Racolta)**

Acquaforte, 328x437 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / La Racolta.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.4 (stato unico)

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 638.

Questa tavola rappresenta una scena bucolica, con un buon numero di uomini e donne che si dedicano alla raccolta del grano, che viene caricato su un carretto posto sulla destra, all'ombra di un grande albero. Sullo sfondo si vedono gli edifici di un villaggio di campagna e un paesaggio collinare.

Il dipinto originale da cui è tratta l'incisione non è al momento identificato.

### **1. e Paesaggio invernale con mulino (Inverno)**

Acquaforte, 328x431 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / L'Inverno.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.5 (stato unico)

*Bibliografia:* Nagler 1835, p.502; Le Blanc 1854, p. 638.

L'incisione rappresenta un plumbeo paesaggio invernale con un fiume ghiacciato in posizione centrale, contornato da alberi spogli ai lati. A sinistra è presente una torre adiacente ad un mulino. La scena è movimentata da alcune figurine che svolgono varie attività.

Ricci ha realizzato diversi dipinti con questo soggetto a cui la tavola potrebbe essere ispirata, tra cui *Paesaggio invernale*, databile tra 1710 e 1720 c.a, (Scarpa Sonino, 1991, p. 284), conservato in collezione privata.

### **1. f *Paesaggio con casa di campagna (Vendemmia)***

Acquaforte, 328x438 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Vendemmia.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.6 (stato unico); Un esemplare di questa stampa è presente anche sul mercato antiquario, sul sito web Grosvenor Prints, ref. 40662 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 638.

Questa tavola è dominata dalla presenza di un edificio rustico con grande porticato posto sulla destra, che ricorda quello presente nella tavola 1.c. Questo edificio è contornato da vigneti, nei quali si trovano diverse figure dedite alla raccolta dell'uva. In primo piano a sinistra è possibile vedere l'atto della pigiatura degli acini.

Il dipinto a cui è ispirata la tavola, databile tra 1720 e 1730 (Scarpa Sonino, 1991, p.150), è conservato in collezione privata.

### **1.g *Paesaggio boschivo con banditi (Banditti)***

Acquaforte, 325x428 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Banditti.*

Stato unico.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.7(stato unico); London, Wellcome collection, invv. 29611i (stato unico); Un esemplare di questa stampa è presente anche nel mercato antiquario, sul sito web Grosvenor Prints, ref. 54008 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler 1835, p.502; Le Blanc 1854, p. 638.

La stampa ritrae un uomo che, stando al titolo, viene assalito da un gruppo di banditi, mentre il capo della banda osserva la scena da una posizione sopraelevata. La vicenda si svolge all'interno di un bosco fitto di alberi dalle grandi chiome.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile tra 1724 e 1729 (Levey, 1964, p.95), è conservato alla Royal Collection (invv. RCIN 404311), assieme ad un disegno a inchiostro e penna che ritrae il medesimo soggetto (invv. RCIN 991154). Entrambe le opere sono entrate a far parte della Royal Collection a seguito della vendita di parte della collezione di Joseph Smith a re Giorgio III nel 1762. (Levey, 1964, p.95)

### **1. h *Paesaggio con pastori spaventati dalla tempesta (Tempesta)***

Acquaforte, 327x434 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Tempesta.*

Stato unico.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1954,0416.8 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 638.

L'incisione rappresenta un paesaggio tipicamente prealpino, con un cielo plumbeo e degli alberi sferzati dal forte vento che annuncia l'imminente tempesta. All'interno della scena vi sono numerose figure di contadini e pastori, che scappano a cercare riparo assieme al proprio bestiame.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento identificato.

### **1. i *Capriccio con rovine classicheggianti (Ruina di Memphio)***

Acquaforte, 327x430 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Ruina di Memphio.*

Stato unico.

*Collocazioni:* Amsterdam, Rijksmuseum, invv. RP-P-2004-74-55 (stato unico), London, British Museum, invv. 1979,U.874 (stato?); London, Wellcome Collection, invv. htzeh6r7 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 637.

L'incisione riproduce un capriccio caratterizzato dall'accostamento di edifici antichi di varia provenienza, come l'obelisco e la piramide tipicamente egiziani e il tempio porticato di matrice classica. In primo piano sono stati raffigurati dei tombaroli che cercano di scoperciare un sarcofago incagliato nel letto di uno specchio d'acqua.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento identificato.

R.1.a



Marco Ricci, *Paesaggio con figure che conversano vicino ad una fontana*, 1715 ca., olio su tela, 20,5x33,5 cm, coll. privata.

R.1.b



R.1.c



R.1.d



R.1.e





Marco Ricci, *Paesaggio invernale*, 1710-1720 ca., tempera su pelle di capretto, 32x45,5 cm, coll. privata.

### R. 1.f





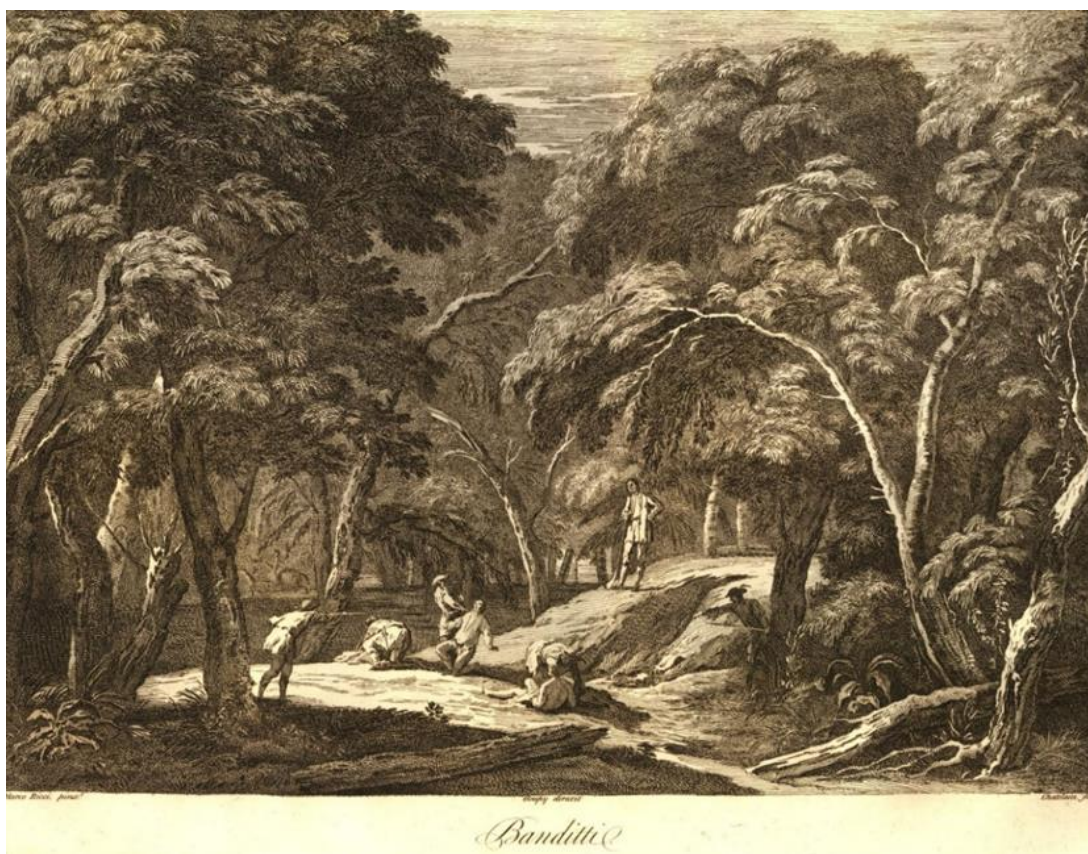
Marco Ricci, *La vendemmia*, 1709 ca., olio su tela, 125x109 cm, collezione Simon Howard, Castle Howard



Marco Ricci, *Paesaggio con edifici rurali e contadini*, 1720- 1730 ca., tempera su tela, 20x29,5 cm, coll. privata.

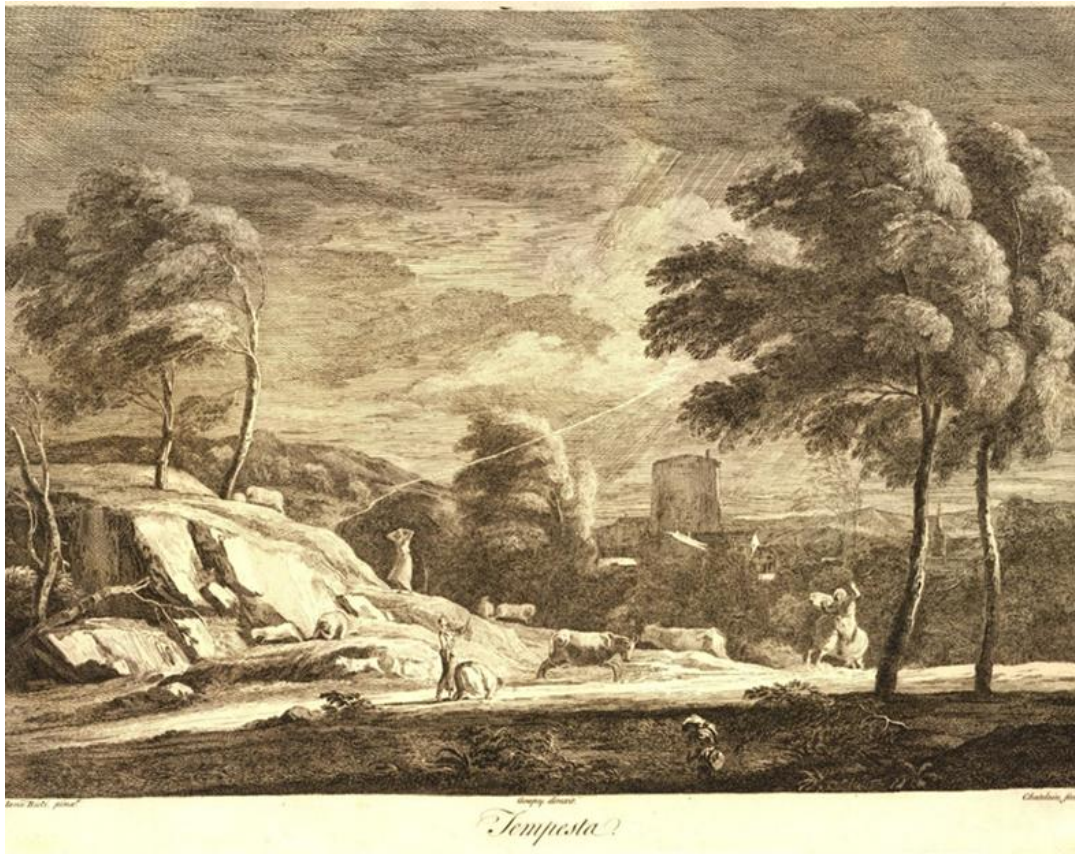


R.1.g



Marco Ricci, *Paesaggio boschivo con banditi*, 1724-1729 ca., tempera su pelle di capretto, 30,5x47,5 cm, Royal Collection.

R.1. h



R.1.i



## **R.2 Jean Baptiste Chatelain (Paris, 1710 – London, 1758)**

### ***Due vedute di Richmond, 1730-1750 ca.***

Le due incisioni, pur non essendo numerate, sono sicuramente un *pendant* in quanto rappresentano entrambe la residenza reale di Richmond da due punti di vista differenti. Si tratta di tavole di formato più grande rispetto alla serie precedente, ma basandosi sulle informazioni fornite da Nagler (vedi scheda R.1) è possibile che queste siano comparse assieme in un'ampia raccolta miscellanea stampata dall'editore Boydell.

Probabilmente questo *pendant* è stato stampato per la prima volta da John Roque, come testimonia un'iscrizione sul primo stato della tavola 2.b, datata 1736.

#### **2.a *A Prospect of the Royal House at Richmond***

Acquaforte e bulino, 460x578 mm

Stato unico

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / A Prospect of the Royal House at Richmond.*

*Collocazioni:* London, Royal Collection, invv. RCIN 703015.a (stato unico); London, Orleans House Gallery, invv. LDORL : 00075 (stato unico); New Haven, Yale Center for the British Arts, invv. B1977.14.12812 (stato unico).

*Bibliografia:* Woodfall 1829, p. 241; Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 637.

L'incisione rappresenta il parco della residenza reale di Richmond, il cui edificio è visibile sullo sfondo al termine del grande viale al centro del giardino. In primo piano vi è l'ingresso del giardino, contornato da due colonne, che ospita una serie di gruppi di figure intente a conversare tra loro.

Il dipinto da cui è stata tratta la stampa è andato perduto, ma al British Museum è conservato un disegno preparatorio alla trasposizione del dipinto in incisione. L'attribuzione di quest'ultimo è incerta, in quanto potrebbe essere stato realizzato dallo stesso Chatelain oppure da John Roque (Croft Murray, unpublished Catalogue of British Drawings in the British Museum).

#### **2.b *Richmond Ferry as it was***

Acquaforte e bulino, 430x554 mm

*Iscrizioni:* in basso *Marco Ricci pinx<sup>t</sup>. – Goupy direxit – Chatelain fecit. / Richmond Ferry as it was.*

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1875,0508.48 (stato II/2); London, Royal Collection, invv. RCIN 701997 (stato I/2) e invv. RCIN 701998 (stato II/2);

*Bibliografia:* Woodfall 1829, p. 242; Nagler 1835, p. 502; Le Blanc 1854, p. 637.

Questa tavola raffigura l'attracco del traghetto a Richmond, che trasportava le persone sul lato opposto del Tamigi, dov'era situata la residenza reale. In secondo piano è

visibile una scena analoga a quella della stampa 2.a, con diversi gruppi di figure presso l'ingresso del vialone che conduce all'edificio, appena visibile sullo sfondo. In primo piano invece vi sono numerose figure che aspettano di salire sul traghetto, ritratte negli atteggiamenti più vari.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione è andato perduto e nel primo stato di questa stampa pubblicato da John Roque non era nemmeno presente l'attribuzione a Marco Ricci, aggiunta nel secondo stato di successiva pubblicazione.

### R.2.a





*Richmond Palace in Richmond Park, 1740 ca., penna e inchiostro grigio, 402x508 mm, London, British Museum.*

**R.2.b**



## **R. 3 John Baptist Jackson (London, 1710-1780)**

### ***Landscapes after Ricci, 1744***

Questa serie di incisioni si differenzia da tutte le altre presentate nel catalogo per diversi motivi, legati sia alla tecnica utilizzata sia ai soggetti. È infatti necessario specificare che le tavole non riproducono fedelmente dei dipinti di Marco Ricci, bensì traggono ispirazione da diverse sue tempere, i cui elementi sono stati combinati liberamente da John Baptist Jackson. Anche la tecnica si discosta dalle tradizionali stampe *d'après*, in quanto questa è l'unica serie a colori e realizzata tramite la xilografia.

#### **3.a Heroic Landscape with Dedication**

Xilografia a colori, 419x584 mm

*Iscrizioni:* all'interno della stampa *Ill<sup>mo</sup>, atq; Excell<sup>mo</sup> D<sup>no</sup> D<sup>no</sup> / ROBERT D'ARCY,/ Comiti de Holderness &c.&c.&c. / Apud Sereniss Remp: Venetam pro Mag:/ Britan-Rege Legato Extraordinario. / Hoc novissime excogitatum Opus in humillimi / obsequii testimonium dedicabat / J.B. Jackson."*

Stato III/3

*Collocazioni:* Boston, Museum of Fine Arts, invv. 98.1846 (stato I/4) e 54.1062 (stato II/4); London, British Museum, invv. 1857,0613.328 (stato III/4) e 1860,0414.279 (stato III/4); Austin, Blanton Museum of Art, invv. 2008.118 (stato IV/4).

*Bibliografia:* Le Blanc 1856, p. 416; Kainen 1962, p. 85.

Questa incisione costituisce la prima tavola della serie e per questo motivo riporta la dedica a Robert D'Arcy all'interno di una grande lastra marmorea in primo piano. L'incisione presenta tutte le caratteristiche tipiche dei capricci ricceschi, con rovine di stampo classico immerse nella vegetazione, con due figurine che conversano al di sotto di un arco. I colori sono basati su una tavolozza composta di blu e di verdi.

Il primo stato è una prova d'autore e recava lo stemma del conte D'Arcy sull'edificio di sinistra, eliminato negli stati successivi. Il secondo e il terzo stato invece differiscono tra di loro solo per la gradazione dei colori

#### **3. b Heroic Landscape with Sheep, Statues and Gentlemen**

Xilografia a colori, 420x586 mm.

Stato IV/4

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1860,0414.276 (stato I/4), 1860,0414.277 (stato II/4) e 1859,0709.842 (stato IV/4); Boston, Museum of Fine Arts, invv. 54.1063 (stato III/4).

*Bibliografia:* Le Blanc 1856, p. 416; Kainen 1962, p. 85.

L'incisione rappresenta un'area archeologica di fantasia, con rovine di edifici antichi di cui sono rimaste solo alcune colonne o delle arcate, con due gentiluomini che discutono mentre osservano delle statue ornamentali. Questa scena è inserita all'interno di una

natura rigogliosa, con alberi e arbusti che crescono tra le rovine e un fiume con cascatella sulla sinistra.

I diversi stati della stampa differiscono tra di loro per la gradazione delle ombreggiature e dei colori, che nello stato finale visibile in foto sono notevolmente più caldi e brillanti.

### ***3.c Heroic Landscape with Fishermen, Cows and Horsemen***

Xilografia a colori, 425x586 mm

Stato II/2

*Collocazioni:* Victoria and Albert Museum, invv. E.2696-1920 (stato I/2); Boston, Museum of Fine Arts, invv. 54.1064 (stato I/2); London, British Museum, invv. 1859,0709.841 (stato II/2) e 1860,0414.274 (stato II/2).

*Bibliografia:* Le Blanc 1856, p. 416; Kainen, 1962, p. 85.

Questa tavola raffigura un paesaggio prealpino ricco di alberi ed arbusti, con un piccolo corso d'acqua presso il quale vediamo una figura intenta a pescare. In questo paesaggio si possono intravedere alcuni resti di edifici antichi, come la struttura colonnata posta a sinistra.

I diversi stati si differenziano tra di loro per la gradazione dei colori.

### ***3.d Heroic Landscape with Cart and Goatherd, with S. Giorgio Maggiore in Background***

Xilografia a colori, 422x586 mm

Stato II/2

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1859,0709.844 (stato I/2) e 1859,0709.845 (stato II/2); Boston, Museum of Fine Arts, invv. 54.1065 (stato II/2).

*Bibliografia:* Le Blanc 1856, p. 416; Kanien 1962, p. 85.

In questa incisione Jackson ha realizzato un capriccio attraverso l'unione di un paesaggio bucolico in primo piano, caratterizzato dalla presenza di pastori con i loro animali e di una natura rigogliosa, ad elementi del panorama lagunare, come la chiesa di San Giorgio in secondo piano.

I vari stati differiscono tra di loro per la gradazione dei colori e l'aggiunta di più ombre e dettagli nel secondo stato.

### ***3. e Heroic Landscape with Women at Brook, Child Fishing, and Herdsmen***

Xilografia a colori, 421x587 mm

Stato III/3

*Collocazioni:* Boston, Fine Arts Museum, invv. 54.1066 (stato I/3); London, British Museum, invv. 1860,0414.275 (stato II/3) e 1859,0709.840 (stato III/3);

*Bibliografia:* Le Blanc 1856, p. 416; Kainen 1962, p. 85.

Anche questa incisione è caratterizzata da un paesaggio di tipo bucolico-pastorale, con donne e mandriani che svolgono le loro attività quotidiane nei pressi di un piccolo corso d'acqua. A sinistra emerge imponente un edificio classico in rovina, mentre sullo sfondo a destra è visibile l'architettura di una chiesa gotica, tratto distintivo di alcuni capricci ricceschi.

I diversi stati presentano un livello di finitura e delle colorazioni leggermente diversi.

### **3. f *Heroic Landscape with Watering Place, Riders, and Obelisk***

Xilografia a colori, 423x587 mm

Stato III/3

*Collocazioni:* Boston, Museum of Fine Arts, invv. 54.1067 (stato I/3); London, British Museum, invv. 1860,0414.278 (stato II/3) e 1859,0709.843 (III/3); London, Victoria and Albert Museum, invv. E.2695-1920 (stato III/3).

*Bibliografia:* Kainen 1962, p. 85.

Questa tavola che chiude la serie lascia il paesaggio in secondo piano, concentrandosi sulla rappresentazione delle rovine classiche, presenti sia in forma totalmente frammentaria in basso a destra che in forma monumentale, con un obelisco in marmo a destra e una grande fontana a sinistra, presso la quale si trovano anche due figurine.

Gli stati si differenziano tra di loro solo per le diverse gradazioni di colore.



R.3.a



R.3.b



R.3.c



R.3.d



R.3.e



R.3.f



## **R. 4 Paul Sandby (Nottingham, 1731- London, 1809)**

Questa stampa fa parte di una serie di sette incisioni dell'artista Paul Sandby, datate tra 1746 e 1751 (Herrmann, 1964, p. 340). È probabile che queste siano state realizzate o durante il suo soggiorno in Scozia oppure subito dopo, in quanto i paesaggi rappresentati rimandano alle caratteristiche di quella nazione, ad eccezione proprio dell'incisione qui schedata, l'unica *d'après* nella raccolta.

### **4.a *A Landscape with Classical Ruins***

Acquaforte, 98x137 mm

*Iscrizioni:* in basso *Mar. Ricci Inv, P. Sandby Sc.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1904,0819.446 (stato unico)

*Bibliografia:* Gunn 2015.

Quest'incisione di forma ovale si differenzia dalle altre della serie in quanto non raffigura un paesaggio, bensì un capriccio con rovine di evocazione classica. In primo piano, in posizione centrale, vi sono delle figure intente a spostare una colonna.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile probabilmente al primo decennio del Settecento (Scarpa Sonino, 1991, p. 164), è conservato a Milano, in collezione privata. Rispetto ad esso, comunque, l'incisione di Sandby presenta delle differenze, ad esempio è stata esclusa l'architettura di chiesa gotica, caratteristica dei capricci riceschi. Il dipinto in questione è anche stato riprodotto da Davide Antonio Fossati nella sua serie di ventiquattro incisioni *d'après* Marco Ricci (1743), stavolta in controparte ma in maniera assolutamente fedele.

R.4.a



Marco Ricci, *Capriccio con rovine e chiesa Gotica sullo sfondo*, 1700-1710 ca.,  
tempera su pelle di capretto, 31,4x45,7 cm, coll. privata.

## R. 5 Richard Houston (Dublin, 1721- London, 1775)

Questa incisione fa parte di una raccolta di cinque stampe che riproducono dipinti di Marco Ricci e Giovanni Paolo Pannini, tutte raffiguranti rovine della Roma antica.

### 5.a *Capriccio con rovine classiche*, 1750-1760 c.a

Mezzotinto e acquaforte, 257x355 mm

*Iscrizioni:* in basso *M. Ricci pinx<sup>t</sup>. – R. Houston Fecit / Printed for Jn<sup>o</sup>., Bowels and his Son at the Black Horse in Cornhill.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 2010,7081.2420;

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento individuato.

### R.5.a



## **R. 6 Francis Vivares (Saint-Jean Du Bruel, 1709- London, 1780)**

### ***Quattro capricci*, 1743-1770**

Francis Vivares ha tratto questi capricci da una raccolta realizzata da Davide Antonio Fossati a Venezia, pubblicata nel 1743 e dedicata al Conte Francesco Algarotti (Succi 1983, p.170). Delle ventiquattro incisioni tratte dai dipinti di Ricci, Vivares ne ha riprodotte solamente quattro in controparte, che vendeva rilegate assieme (Friedman, 1975, p.72).

#### **6.a *Capriccio con arco e obelisco***

Acquaforte, 225x313 mm

*Iscrizioni:* in basso *Mar. Ricci pinx<sup>t</sup>. – F. Vivares Sculp<sup>t</sup>. / Printed and Sold by F. Vivares*

Stato unico.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0609.1638 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, p.72;

L'incisione raffigura un capriccio costituito da rovine classiche di varia natura, come un obelisco, un arco di trionfo ed un grande edificio di cui rimangono solo le arcate. In posizione centrale vi sono degli uomini con una lunga scala.

L'incisione da cui è tratta la stampa, databile al 1743 (bibliografia) è la tavola 7 della raccolta. Il dipinto originale da cui sono tratte entrambe le incisioni, databile tra 1725 e 1730 (Levey, 1964, p.94) è conservato presso la Royal Collection.

#### **6.b *Capriccio con fontana***

Acquaforte, 221x312 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Mar. Ricci pinx<sup>t</sup>. – F. Vivares Sculp<sup>t</sup>. / Printed and Sold by F. Vivares*

Stato unico.

*Collocazioni:* London, The British Museum, invv. 1877,0609.1639 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, p.72.

In questo capriccio, in primo piano sono state rappresentate una fontana con testa di leone, una grande statua e una colonna caduta, mentre in secondo piano sono visibili una cattedrale e i resti di un acquedotto. Tra le rovine, come sempre, si aggira una serie di figurine in vari atteggiamenti.

La tavola da cui è stata tratta questa stampa è la 13 della raccolta realizzata da Davide Antonio Fossati.

### **R. 6. c *Capriccio con statua equestre***

Acquaforse, 222x 310 mm

*Iscrizioni:* in basso *Mar. Ricci pinx<sup>t</sup>. – F. Vivares Sculp<sup>t</sup>. / Printed and Sold by F. Vivares*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0609.1640 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, p.72;

Questa incisione raffigura le rovine di un tempio classicheggiante con portico colonnato, posto al di sopra di una scalinata. A sinistra di quest'ultima vi sono un grande frammento di un fregio e una grande statua equestre, attorno ai quali si aggirano delle figurine.

L'incisione da cui è tratta questa stampa è la tavola 10 della raccolta realizzata da Davide Antonio Fossati.

### **6.d *Capriccio con obelisco e chiesa gotica***

Acquaforse, 220x310 mm

*Iscrizioni:* *Mar. Ricci pinx<sup>t</sup>. – F. Vivares Sculp<sup>t</sup>. / Printed and Sold by F. Vivares*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0609.1641 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, p.72;

In quest'incisione possiamo vedere in primo piano una colonna spezzata e le rovine di un grande monumento antico, possibilmente una fontana o una tomba. In secondo piano, dietro a un colonnato spunta l'architettura di una cattedrale gotica. Tra le rovine si aggirano delle figure che osservano i reperti e conversano tra di loro.

L'incisione riprodotta in questa stampa è la prima tavola della raccolta realizzata da Davide Antonio Fossati. L'opera da cui entrambe le incisioni sono state tratte, databile al 1720-1725 (Levey, 1964, p.96) è conservata presso la Royal Collection.



R.6.a.



Davide Antonio Fossati, *Rovine antiche*, 1743, aquaforte, 232x250 mm, London, Royal Academy of Arts.



Marco Ricci, *Capriccio romano*, 1725-1730 ca., tempera su pelle di capretto, 33,7x45,7 cm, London, Royal Collection.

## R.6.b





Davide Antonio Fossati, *Capriccio con fontana*, 1743, acquaforte, 235x350 mm, London, Royal Academy of Arts.

**R.6.c**





Daide Antonio Fossati, *Capriccio con statua equestre*, 1743, acquaforte, 235x350 mm, London, Royal Academy of Arts.

**R.6.d**





Daide Antonio Fossati, *Capriccio con chiesa gotica*, 1743, acquaforte, 235x350 mm, London, Royal Academy of Arts.



Marco Ricci, *Capriccio con chiesa gotica*, 1720-1725, tempera su pelle di capretto , 31,4x45,7 cm, London, Royal Collection.

## **R. 7 James Newton (London, 1748 – 1808)**

L'incisione qui catalogata è stata realizzata nel 1777 e nello stesso anno è stata esposta alla mostra annuale della Society of Artists, assieme ad un'incisione *after* Claude Lorrain (Graves, 1907, p.182).

### **7.a Un Paesaggio, 1777**

Acquaforte e bulino, 322x418 mm (esemplare probabilmente tagliato)

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0609.1637 (stato unico)

*Bibliografia:* Nagler 1835, p. 502; Graves 1907, p. 182.

Questa incisione rappresenta un paesaggio nei pressi di un fiume, le cui sponde sono connesse da un ponte ad arcate appena visibile in lontananza. In primo piano vi sono delle figurine vestite all'antica, che conversano sedute tra delle rovine di colonne.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento identificato.

### **R.7.a**



# Francesco Zuccarelli

## Z.1 Francis Vivares (Saint-Jean Du Bruel, 1709- Londra, 1780)

### *Quattro paesaggi*, 1753-1756

Questa serie di paesaggi è tratta da quattro dipinti originali, all'epoca conservati nelle collezioni private di William Herring e Frederick Frankland, come riportato nelle stesse iscrizioni delle stampe. Le quattro incisioni fanno parte di un'ampia sezione del catalogo di stampe acquistabili presso la calcografia di Francis Vivares, costituita da tavole di grandi dimensioni che riproducevano paesaggi e rovine di maestri sia antichi sia contemporanei.

#### **1.a Paesaggio con donna a cavallo**

Acquaforte e bulino, 404x494 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli Pinxt; – F. Vivares Sculp. / Engraved from an Original Picture of F:Zuccarelli, In the Possession of W:<sup>m</sup> Herring Esq.,<sup>r</sup> / Publish'd by F. Vivares 7th August 1753.*

Stato I/2

*Collocazioni:* Londra, British Museum, invv. 1872,0113.813 (Stato I/2) e 1872,0511.467 (Stato II/2); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, invv. FVivares AB 2.46 (stato II/2).

*Bibliografia:* Huber 1810, p. 173; Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

La tavola in primo piano raffigura una pastorella con una cesta, un bastone e un bambino che rivolge la sua attenzione alla scena in secondo piano, nella quale un'altra pastorella tende entrambe le mani verso una donna a cavallo, forse nell'atto di chiedere la carità. Le figure sono inserite in un paesaggio bucolico centro italiano.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile tra 1750 e 1755, si conserva a Milano in collezione privata (Spadotto, 2007, p. 139).

Gli esemplari della stampa in secondo stato, unica differenza, presentano il numero di serie (10).

#### **1. b Paesaggio con donna addormentata**

Acquaforte e bulino, 407x501 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli Pinx.<sup>t</sup> – F. Vivares Sculp. / Engraved from an Original Picture of F:Zuccarelli, In the Possession of Wm: Herring Esq.,<sup>r</sup> / Publish'd by F. Vivares 7th August 1753'.*

Stato I/2

*Collocazioni:* Londra, British Museum, invv. 1872,0511.468 (stato I/2) e 1872,0113.814 (stato II/2); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, invv. FVivares AB 2.48 (stato II/2).

*Bibliografia:* Huber 1810, p. 173; Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

L'incisione raffigura una donna addormentata nei pressi di un fiume con dei bambini intenti a farle il solletico, mentre in secondo piano possiamo vedere la figura di una donna con un cesto e un cane e un mandriano che conduce i suoi buoi. La scena è inserita in un paesaggio fluviale con vegetazione rigogliosa e alcuni edifici rurali sullo sfondo.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile tra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta del Settecento, si conserva in collezione privata (Spadotto, 2009, p. 329).  
eventuali info sul dipinto

Gli esemplari della stampa in secondo stato, unica differenza, presentano il numero di serie (11)

### **1.c Paesaggio con figure e grande albero**

Acquaforte e bulino, 405x501 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F. Vivares Sculp / Engraved from an Original Picture of F: Zuccarelli In the Possession of Wm: Herring Esq.,<sup>r</sup> / Publish'd by F. Vivares 15th January 1756.*

N° 15 in basso

Stato II/2.

*Collocazioni:* Londra, British Museum, invv. 1876,0708.2483 (stato II/2); San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, invv. 2003.159.46 (stato II/2); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, invv. FVivares AB 2.49 (stato II/2).

*Bibliografia:* Huber 1810, p. 174; Gori Gandellini De Angelis 1816, p. 78; Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

La tavola raffigura un uomo e una donna con cane che riposano all'ombra di un grande albero, con il braccio dell'uomo teso ad indicare il mandriano in secondo piano. Sullo sfondo sono visibili gli edifici di un villaggio di campagna, con un ponte ad arcate che connette le due sponde di un fiume.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento individuato.

### **1.d Paesaggio con figure**

Acquaforte e bulino, 392x 496 (tagliata)

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F. Vivares sculpt / Engraved from an Original Picture of F: Zuccarelli In the Possession of Frederick Frankland Esq.,<sup>r</sup>. N°16 in bssso.*

Stato I/2.



*Collocazioni:* Londra, British Museum, invv. 1876,0708.2482 (stato I/2); Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, invv. FVivares AB 2.45 (stato II/2).  
*Bibliografia:* Huber 1810, p. 174; Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

Quest'acquaforte ritrae un paesaggio della campagna italiana, con alcuni edifici rustici sullo sfondo, una vegetazione rigogliosa e un fiume sulla destra. In primo piano vi è un uomo seduto che parla con una donna che tiene in braccio un bambino, mentre sullo sfondo vi sono un mandriano e altre piccole figurine nei pressi del fiume.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento individuato.

Z.1.a



Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con figure e donna a cavallo*, 1750-1755, olio su tela, 42x57 cm, collezione privata.

Z.1.b



F. Zuccarelli, *Il Solletico*, 1750 ca., olio su tela, collezione privata.

Z.1.c



Z.1.d



## **Z.2 William Austin** (London, 1721/1733– Brighton, 1820)

### ***Paesaggio con lavandaie e relativo Subscription Ticket, 1756.***

Questa stampa, pur essendone l'incisore inconsapevole, non è veramente tratta da un dipinto di Zuccarelli, bensì da un falso. Il dipinto originale, *Paesaggio con lavandaie, pastori e buoi* è stato realizzato da un artista ignoto chiamato Maestro della collezione Marcos, un paesaggista vissuto tra prima e seconda metà del secolo che emulava sia Francesco Zuccarelli sia Marco Ricci (Spadotto, 2009, p.327).

#### **2.a Paesaggio con lavandaie**

Acquaforte e bulino, 408x 567 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx<sup>t</sup>.— Wm. Austin del & Sculp/ Engraved from an Original Painting 3 feet 10, by 2 feet 6 1/2 by Fr. Zuccarelli, in the Possession of Mr. Betew'/ This Plate is with the utmost respect dedicated to W<sup>m</sup>: Lock Esq. by his Grateful and Obedient humble Servant W<sup>m</sup>. Austin. / Published as the Act directs by the Engraver, 1756'.*

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0811.526 (stato I/1); Amsterdam, Rijksmuseum, invv. RP-P-OB-22.465 (stato I/1).

La tavola raffigura un paesaggio di tipo rurale, con delle piccole figurine di lavandaie intente a lavare i panni nelle acque del fiume. In secondo piano è visibile una grande casa di campagna, dove altre donne stanno stendendo su un filo dei panni ad asciugare.

La pubblicazione della stampa era stata preceduta da un biglietto d'avviso oggetto della scheda successiva, con il quale l'incisore invitava i potenziali collezionisti interessati ad abbonarsi per ricevere la tavola ad un prezzo di favore.

#### **2.b Subscription ticket**

Acquaforte, 224x239 mm

*Iscrizioni:* all'interno della stampa *Proposals for Engraving By Subscription, From an Original Picture painted by Zuccarelle and Engraved by Willm. Austin; This Picture is 3 feet 10 Inches by 2 feet 6 1/2 Inchs. To be Engraved 22 1/2 inchs. by 16 1/2 inches; The Price of the Print will be 3 Shillings to Subscribers One half to be paid at ye Time of Subscribing & ye other, on the Delivery of the Print, which will be on Febr. 19th. 1756. Note, that after ye Scuscription None will be Sold for less than 3s-6d/ in alto Subns., are taken in by W., Austin Engraver at Mr. Crachley's Figure Shop in Long Acre. Mr. Brindley Bond Street Mr., Darres Piccadilly, Mr., Vivares Newport Street, Mr. Makor Chandois Street. Mr. Jefferies the Corner of St. Martins Lane. Mr. Okey's St. Dunstans church Mr., Bowles's Pauls Chch.Yd. & Mr. King in ye Poultry; / in basso *Receivd of [blank] the Sum of [blank ] being the first Payment for [blank] Engraved**

*Print of Zuccarelle which I Promise to deliver According to the Proposals'; nel margine 'W. Austin Invt. & sculp. 175.*

(stato unico).

*Collocazioni:* Londra, British Museum, invv. 1872,0608.544 (stato unico) e 1877,0811.526 (stato unico); New York, Metropolitan Museum, invv. 62.661.7 (stato unico).

In questo biglietto tutte le informazioni relative alla stampa *after* Zuccarelli sono inserite in un complesso motivo decorativo, costituito dalle rovine di un muro attraverso il quale è possibile scorgere in secondo piano un paesaggio di gusto rococò.

## Z.2.a





Maestro della collezione Marcos, *Paesaggio con lavandaie, pastori e buoi*, 1745-1750, olio su tela, coll. privata.

## Z.2.b



### **Z.3. Calcografia di Francis Vivares (Saint-Jean Du Bruel, 1709- Londra, 1780)**

#### ***Quattro paesaggi, 1760- 1770***

Questa serie di stampe è costituita da tavole di dimensioni minori rispetto a quella precedente, infatti, si trova in un'altra parte del catalogo di vendita e segue una numerazione differente.

Nonostante nelle incisioni sia stata indicata l'opera originale di Zuccarelli in esse riprodotta, è più probabile che esse siano delle copie in controparte da una raccolta realizzata da Joseph Wagner e Francesco Bartolozzi.

#### **3.a *Fording / Passant le Gue***

Acquaforte, 259x352 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F. Vivares direct. et excudit. / Fording, Passant le Gue / N°1* in basso

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum invv 1872,0511.463 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Levey 1964, p. 108; Friedman 1975, pp. 71-73.

Nell'immagine, come descritto dal titolo, è raffigurato un ragazzo che dalla riva osserva una donna a cavallo e un uomo con un bambino in braccio guardare un fiume. In secondo piano vi sono altre piccole figure di pastorelle, animali e un piccolo borgo dall'aspetto centro-italiano.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione di Bartolozzi e Wagner, databile al 1742-1744, si conserva presso la Royal Collection. Esso fa parte di una serie di quattro piccoli dipinti, entrati a far parte della collezione di re Giorgio III in seguito all'acquisizione di parte della collezione di Joseph Smith nel 1762 (Levey, 1964, p.108)

#### **3.b *Rural Delights/ Les Plaisirs Champestres***

Acquaforte, 257x355 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F. Vivares direct. et excudit; / Rural Delights, Les Plaisirs Champestres / N°2* in basso.

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1872,0511.464 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Levey 1964, p.108; Friedman 1975, pp. 71-73.

La stampa rappresenta tre donne sedute presso la riva di uno stagno, con una delle tre che regge una canna da pesca. In secondo piano si può vedere un'altra donna sulla sponda opposta ed altre piccole figure in lontananza. La scena bucolica è incorniciata da grandi alberi rigogliosi.



Il dipinto da cui è tratta l'incisione di Bartolozzi e Wagner databile al 1742-1744, si conserva presso la Royal Collection. Esso fa parte di una serie di quattro piccoli dipinti, entrati a far parte della collezione di re Giorgio III in seguito all'acquisizione di parte della collezione di Joseph Smith nel 1762. (Levey, 1964, p.108).

### **3.c *The Careful Shepherd/ Le Berger Soigneux***

Acquaforte, 262x355 mm

*Iscrizioni:* in basso *F.Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F.Vivares direct. et excudit / The Careful Sheperd, Le Berger Soigneux, / N°3* in basso.

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1872,0511.465 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

L'acquaforte raffigura un pastore che porta le sue pecore ad abbeverarsi presso le rive di un ruscello, dove si trovano alcune donne, tra cui una in primo piano che leva il braccio in direzione del pastore. In secondo piano sono visibili il corso del fiume e un'abitazione rustica.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione di Bartolozzi e Wagner, databile al 1742-1744, si conserva presso la Royal Collection. Esso fa parte di una serie di quattro piccoli dipinti, entrati a far parte della collezione di re Giorgio III in seguito all'acquisizione di parte della collezione di Joseph Smith nel 1762 (Levey, 1964, p. 108).

### **3.d *The Joyous Sheperd- Le Berger Joyeux***

Acquaforte, 260x352 mm.

*Iscrizioni:* in basso *F.Zuccarelli pinx.<sup>t</sup> – F.Vivares direct. et excudit / The Joyous Sheperd, Le Berger Joyeux / N°4* in basso.

*Collocazioni:* New Haven, Yale University Art Gallery, invv. 1952.15.32 (stato unico).

*Bibliografia:* Le Blanc 1854, p. 142; Friedman 1975, pp. 71-73.

Questa incisione ritrae un gruppo di figure nell'atto di riposarsi nei pressi di uno specchio d'acqua: a destra vi sono tre donne con un cane, mentre al centro vi sono due pastori seduti su una roccia, uno dei due con una canna da pesca.

Presso la Royal Collection è conservato un dipinto che raffigura lo stesso tema, databile al 1742-44. Esso fa parte di una serie di quattro piccoli dipinti, entrati a far parte della collezione di re Giorgio III in seguito all'acquisizione di parte della collezione di Joseph Smith nel 1762 (Levey, 1964, p. 108).

Z.3.a



Francesco Zuccarelli, *Donna che attraversa un Ruscello a Cavallo*, 1742-1744, olio su tela, 33,6x49,6 cm, London, Royal Collection.

Z.3.b



Francesco Zuccarelli, *Donne che riposano vicino ad uno stagno*, 1742-1744, olio su tela, 37,2x49,7 cm, London, Royal Collection.

Z.3.c



Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con un pastore e il suo gregge*, 1742.1744, olio su tela, 36,5x49,7, London, Royal Collection,

Z.3.d



## **Z. 4 William Byrne (London,1743-1805) e Francesco Bartolozzi (Firenze, 1727- Lisbona, 1815)**

### ***Due Paesaggi, 1769-1794***

Questo *pendant* di incisioni è stato realizzato a quattro mani da William Byrne, che ha inciso i paesaggi, e Francesco Bartolozzi, il quale si è occupato delle figure. I due dipinti da cui sono state tratte le incisioni, tuttavia, non sono stati realizzati in abbinata e sono probabilmente stati accostati dagli incisori secondo la propria discrezione.

#### **4.a *The Calm***

Acquaforte e bulino, 422x507 mm (tagliata)

*Iscrizioni:* in basso *Painted by F.Zuccarelli – The figures by F.Bartolozzi – Engraved by Willm., Byrne / Engraved after the Original Picture in the Possession of George Keate Esq<sup>r</sup> to whom this Plate is inscribed by His Obliged Humble Serv<sup>t</sup> William Byrne / London, Pub. July 1, 1794 by Darling & Thompson, Gt Newport St and T.Simpson, St Paul's Church Yard'.*

Stato II/2.

*Collocazioni:* London, The British Museum, invv. 1870,0625.589 (stato I/2), 1878,0112.252 (stato I/2) e 1878,0112.253 (stato II/2); Christchurch, Christchurch Art Gallery Te Puna o Waiwhetū, invv. 72/199 (stato I/2), Cambridge, Fogg Museum, invv. R2707 (stato I/2).

*Bibliografia:* Nagler 1852, p.325; Le Blanc 1854, p.175; Graves 1907, p. 70.

Quest'incisione rappresenta un paesaggio con una coppia di figure sedute a sinistra, mentre più in lontananza un uomo è intento a pescare nel fiume, che occupa una posizione centrale nella tavola. Sullo sfondo è possibile vedere una cascatella e un paesino in collina sulla sinistra.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile tra 1765 e 1770 (Spadotto, 2007, p. 166) si conserva in collezione privata

Gli esemplari della stampa in primo stato, come unica differenza, non riportano l'attribuzione delle figure a Francesco Bartolozzi.

#### **4.b *The Tempest***

Acquaforte e bulino, 434x 520 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Painted by F. Zuccarelli – The Figures by F. Bartolozzi – Engraved by Will<sup>m</sup>.,Byrne / Engraved after the Original Picture in the Possession of James Connell Esq<sup>r</sup>., to whom this Plate is inscribed by his Obliged Humble Serv<sup>t</sup>., W., Byrne / London, Pub. July 1, 1794 by Darling & Thompson, Gt Newport St and T.Simpson, St Paul's Church Yard'.*

Stato II/2.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1872,0511.466 (stato II/2), Norfolk, Flebrigg Hall, invv.1396307 (stato I/2).

*Bibliografia:* Nagler 1852, p.325, Graves 1907, p. 70.

Questa tavola, in opposizione a *The Calm*, raffigura un paesaggio tempestoso, con dei grandi alberi sferzati dal vento e un cielo nuvoloso. Nell'incisioni vi sono delle piccole figurine dall'aria irrequieta, come le due donne con un bambino spaventato in primo piano o il mandriano che conduce il suo bestiame al riparo più in lontananza.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile al 1760-1765 c.a, si trova in collezione privata (Spadotto, 2007, p. 154).

Gli esemplari della stampa in primo stato, come unica differenza, non riportano l'attribuzione delle figure a Francesco Bartolozzi.

#### Z.4.a





F. Zuccarelli, *Paesaggio con torrente, pescatori e villani*, collezione privata, olio su tela, 710x895 mm, 1765-70 c.a.

**Z. 4.b**







F. Zuccarelli, *Paesaggio con burrasca e vento*, collezione privata, olio su tela, 380x 500mm, 1760-65 c.a

## **Z. 5 William Wilson** (attivo a Londra, 1750- 1790 c.a)

### **5. a *Landscape with a woman***, 1750-1770 c.a

Acquaforte e bulino, 307x404 mm

*Iscrizioni:* in basso *Engraved by W<sup>m</sup>., Wilson from an Original Picture of ZUCCARELLI, in the Collection of W<sup>m</sup>., Herring Esq<sup>r</sup>.,*

Stato unico.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1872,0511.462 (stato unico).

L'incisione raffigura una pastorella addormentata sulla riva di un fiume, con due bambini che tentano di farle il solletico mentre dorme. La scena è inserita in un paesaggio di tipo bucolico, con una natura verdeggiante ai lati del fiume e delle colline sullo sfondo. Lo stesso soggetto è stato inciso precedentemente anche da Francis Vivares.

Nonostante nell'iscrizione venga indicata l'opera originale da cui è tratta l'incisione, è più probabile che questa sia una riproduzione della stampa di Francis Vivares alla scheda Z.1.b

Z.5.a



*Engraved by W<sup>m</sup> Wilson from an Original Picture of G. V. V. CARELLI, in the Collection of W<sup>m</sup> Herring Esq<sup>r</sup>.*

## Z. 6 William Woollett (Maidstone, 1735 – London, 1785)

### 6.a *Machbet and the Witches*, 1770

Acquaforte e bulino, 450x552 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Painted by F. Zuccarelli – Engraved by W<sup>m</sup> Woollett / Publish'd as the Act directs Dec<sup>r</sup> 29. 1770 by W<sup>m</sup> Woollett / MACBETH*

Stato V/7.

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. S,1.26 (stato I/7), 1845,0507.7 (stato II/7), 1868,0808.3098 (stato III/7), S,1.27 (stato V/7), 1868,0822.1976 (stato V/7), 1847,0204.80 (stato VI/7) e 1868,0808.3099 (stato?); Roma, Istituto Centrale per la Grafica, invv. S-FC52758 (stato I/7); New Haven, Yale Centre for British Arts, invv. B1976.1.212 (stato VII/7) e B1977.14.14618 (stato ?); Edinburgh, National Gallery of Scotland, invv. P 5839 (stato V/7); Chiari, Pinacoteca Repposi, invv. 00620641 (stato VI/7); New York, Metropolitan Museum, invv. 41.91.222 (stato VII/7);

*Bibliografia:* Nagler 1852, p. 324; Le Blanc 1854, p. 249; Fagan 1885, p. 33.

L'incisione raffigura uno dei più noti episodi della tragedia shakespeariana, ovvero l'incontro di Macbeth e Banquo con le tre streghe. La scena principale è situata al centro della tavola, mentre in secondo piano a destra sono raffigurati degli scudieri che cercano di tenere a bada dei cavalli spaventati. Il tutto è inserito in un paesaggio tempestoso ma al contempo molto lussureggiante, tipico delle ambientazioni di Zuccarelli.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile al 1760 c.a., oggi non è rintracciabile. Una seconda copia pressochè identica è stata tuttavia realizzata dallo stesso Zuccarelli (Levey, 1959, p.7; Spadotto, 2007, p. 153).

I diversi stati della stampa, ad eccezione dello stato I e dello stato II che non presentano l'aggiunta dei dettagli a bulino, differiscono tra di loro solamente per alcune informazioni presenti nell'iscrizione, come la data e il luogo di realizzazione.

Z.6.a



Francesco Zuccarelli, *Macbeth e le streghe*, 1760 ca., olio su tela, 33x44,5 cm, collezione privata.

**Z. 7 James Mason** (London, 1710 ca. – 1780)

**7.a Paesaggio con tre donne**, 1773.

Acquaforte e bulino, 404x509 mm.

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx<sup>t</sup>, – J. Mason sculp<sup>t</sup>, / Engraved from an Original Picture of F. Zuccarelli, in the Possession of M<sup>rs</sup>, Knatchbull Widow of the Rev<sup>d</sup>, D<sup>r</sup>, Knatchbull. / Published by F. Vivares, according to Act of Parliament June 4<sup>th</sup> 1773.*

N°32 in basso (stato I/1).

*Collocazioni:* London, The British Museum, invv. 1870,1008.671 (stato I/1)

*Bibliografia:* Huber 1810, p. 176; Graves 1907, p. 160.

Questa tavola ritrae un gruppo di tre donne che si riposano sotto alcuni alberi a lato di una strada sterrata. Ai lati sono visibili altre figure, come un mandriano che conduce i suoi animali a destra e una lavandaia a destra. Sullo sfondo si possono scorgere alcuni edifici rustici in un panorama collinare di tipo centro-italiano.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione si trova in collezione privata (Spadotto, 2007, p.164).

**Z.7.a**





Francesco Zuccarelli, *Paesaggio campestre con contadine, pastori, armenti e grande albero*, olio su tela, 72x110 cm, coll. privata, non datato.

## Z. 8 Thomas Vivares (London, 1750 - 1836 ca.)

### 8.a *Paesaggio con figure in riposo*, 1773.

Acquaforte e bulino, 404x502 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli Pinx<sup>t</sup>. – Thos. Vivares sculp<sup>t</sup>. / Engraved from an Original Picture of F. Zuccarelli, in the Possession of M<sup>rs</sup>., Knatchbull Widow of the Rev<sup>d</sup>., D<sup>r</sup> Knatchbull. / Published by F. Vivares, according to Act of Parliament June 4<sup>th</sup> 1773.*

N°32 in basso (stato unico).

*Collocazioni:* London, The British Museum, invv. 1870,1008.672 (stato unico); Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, invv. SST 151000 (stato unico).

*Bibliografia:* Huber 1810, p. 176; Le Blanc 1854, p. 143; Graves 1907, p. 269.

L'incisione raffigura alcune donne con un cane e dei buoi, tutti intenti a riposarsi all'ombra di grandi alberi a lato di una strada di campagna. In secondo piano a sinistra sono visibili un corso d'acqua e degli edifici rustici.

Il dipinto originale da cui è stata tratta l'incisione non è al momento identificato.

Z.8.a



Engraved from an Original Picture of F. Lorrain, in the Possession of M<sup>rs</sup> Knatchbull Widow of the Rev. D<sup>r</sup> Knatchbull.  
Published by W. Woodcock according to Act of Parliament June 1773.

**Z. 9 Francis Vivares** (Saint-Jean Du Bruel, 1709- Londra, 1780),  
**Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1727- Lisbona, 1815)

***Due Paesaggi, 1775***

Queste due incisioni riproducono un effettivo *pendant* di dipinti realizzato da Francesco Zuccarelli, oggi conservato presso la Royal Collection (Levey 1964, p.107)

**9.a *The Rural Italian's Ball***

Acquaforse e bulino, 491x479 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Fran. Zuccarelli pinxit – F. Vivares & Bartolozzi sculp<sup>t</sup>., London. / The Rural Italian's Ball – Le Bal Champêtre d'Italie / Published and Sold by Fran<sup>cs</sup> Vivares, According to Act of Parliament November 21<sup>st</sup> 1775. / N., °35* in basso (stato III/3).

*Collocazioni:* Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, invv. AB 2.47 (stato III/3), London, The British Museum, invv. 1866,1208.562 (stato III/3), Amsterdam Rijksmuseum, invv. RP-P-OB-19.306 (stato III/3).

*Bibliografia:* Huber, 1810, p. 176; Nagler, 1852, p.325; De Vesme, Calabi, 1928, p.604; Jatta, 1996, p. 133; Rogal, 2002, p. 192.

In questa stampa viene raffigurata una scena pastorale idilliaca, con un uomo e una donna che danzano circondati da una serie di figure intente a discorrere tra di loro o ad osservare i due personaggi centrali, in un clima generale di grande festosità. La scena è inserita in un paesaggio bucolico di stampo centro-italiano.

Il disegno da cui è tratta l'incisione al momento non è datato con certezza ed è conservato al British Museum (invv. 1910,0212.41). Con questo soggetto è presente anche un dipinto conservato presso la Royal Collection (invv. RCIN 404061).

Sono noti tre stati di questa stampa, uno solamente in acquaforse, il secondo incompleto in acquaforse e bulino e il terzo come l'esemplare in esame (Jatta 1996, p. 133)

**9.b *The Rural Italian's Wedding***

Acquaforse e bulino, 494x482 mm.

*Iscrizioni:* *Fran<sup>s</sup>., Zuccarelli pinxit. – F. Vivares & Bartolozzi sculp<sup>t</sup>., London / The Rural Italian's Wedding – Les Noces Champêtre d'Italie / Published and Sold by Fran., Vivares, According to Act of Parliament November 21<sup>st</sup> 1775. / N., °34* in basso (stato III/3)

*Collocazioni:* Amsterdam. Rijksmuseum, invv. RP-P-OB-19.307 (stato III/3), London, British Museum, invv. 2006,U.768 (stato III/3), New Haven, Yale Centre for British Arts, invv. B1978.43.335 (stato III/3) e invv. B1977.14.19956 (stato III/3), New York, Metropolitan Museum, invv. 24.66.1445 (stato III/3).



*Bibliografia:* Huber, 1810, p. 176, Nagler, 1852, p.325; Le Blanc, 1854, p. 175; De Vesme, Calabi, 1928, p.604; Jatta, 1996, p. 133; Rogal, 2002, p. 192.

La tavola raffigura, come suggerisce il titolo, le celebrazioni a seguito di un matrimonio, con un gruppo di figure radunate attorno ad un tavolo imbandito sulla sinistra. Altri gruppi di figure intente a conversare tra loro popolano tutta la scena, inserita come sempre in un paesaggio di tipo bucolico.

Con questo soggetto è noto un dipinto databile al 1740 c.a, (Levey 1964, p.107) conservato presso la Royal Collection. Questo, in coppia con la tela *Danza Campestre* (Levey 1964, p.107), dimostra la conoscenza di artisti francesi come Nicolas Lancret o Jean Antoine Watteau, dai quali sicuramente Zuccarelli doveva aver preso ispirazione per il soggetto.

La tela, originariamente in possesso del console Joseph Smith, è entrata a far parte della Royal Collection nel 1762.

Sono noti tre stati di questa stampa, uno solamente in acquaforte, il secondo incompleto in acquaforte e bulino e il terzo come l'esemplare in esame (Jatta 1996, p. 133)

Z.9.a



Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con festa paesana*, acquerello, 35x426 mm, London, British Museum, non datato.

Z.9.b



Francesco Zuccarelli, *Un matrimonio in campagna*, 1740 ca., olio su tela, 96,5x121,9 cm, London, Royal Collection.

**Z. 10 William Byrne** (London, 1743-1805), **Francesco Bartolozzi** (Firenze, 1727- Lisbona, 1815)

**10.a *La partenza di Abramo e Lot*, 1777**

Acquaforte e bulino, 483x558 mm.

*Iscrizioni:* in basso *Printed by F. Zuccarelli – Engraved by F. Bartolozzi & W. Byrne* (stato III/4)

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0811.539 (stato III/4); Amsterdam, Rijksmuseum, invv. RP-P-OB-5366 (stato IV/4); Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, invv. D0080-00912 (stato IV/4); New Haven, Yale Centre for British Arts, invv. B1977.14.19955 (stato?).

*Bibliografia:* Dodd 1810, p. 149; Gori Gandellini de Angelis 1816, p. 122; Le Blanc 1854, p. 163; Nagler, 1852, p. 324; De Vesme Calabi, 1928, p. 603; Jatta 1996, p. 136.

L'incisione raffigura la partenza di Abramo e Lot dall'Egitto verso la Terra Promessa: in primo piano vi sono una serie di figure che si preparano al viaggio, un cammello, un pastorello che porta il gregge ad abbeverarsi presso uno stagno e una donna che osserva la scena con due bambini. Le figure sono inserite in un paesaggio orientaleggiante, con una piramide visibile sullo sfondo.

Il dipinto da cui è tratta l'incisione, databile al 1769 c.a (Spadotto 2007, p. 168) si trova in collezione privata.

Z.10.a



Francesco Zuccarelli, *La Partenza di Abramo e Lot per l'Egitto*, 1769 ca., olio su tela, 43x52 cm, Milano, coll. Broletti.

## Z. 11 Benjamin Pouncy (London, 1750 -1799)

### 11.a *Paesaggio con mungitrice*, 1777

Acquaforte e bulino, 328x374 mm.

*Iscrizioni: Zuccarelli pinx<sup>t</sup>, – Pouncy Sculp<sup>t</sup>, / From an ORIGINAL PICTURE of ZUCCARELLI'S / London. Pub<sup>d</sup>, Dec<sup>r</sup>, 31 1777 by V., M., Picot, N<sup>o</sup>, 471 Strand.*

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1872,0511.461 (stato I/1).

*Bbliografia:* Basan 1789, p. 109; Gori Gandellini 1814, p. 174.

L'incisione raffigura una donna che munge una mucca, accanto alla quale si trovano due vitellini. La mungitrice viene approcciata a destra da un'altra donna con bambino, probabilmente nell'atto di chiedere carità. La scena è inserita in un paesaggio rurale caratterizzato da grandi alberi e edifici rustici.

Il dipinto originale da cui è stata tratta la stampa non è al momento individuato, ma al British Museum è conservata un'incisione identica che riporta la dicitura *After George Smith* (invv. 1877,0609.1892).

### Z.11.a



## Z. 12 James Newton (London, 1748 ca.- 1804)

### 12.a *Il mandriano*, 1778

Acquaforte e bulino, 445x548 mm

*Iscrizioni:* in basso *Painted by F. Zuccarelli – Engraved by J. Newton / THE HERDSMAN, from an Original Picture in Possession of M<sup>r</sup>. Gamble. / March 21<sup>st</sup>, 1778; Publish'd according to Act of Parliament for J.Newton by V.M.Picot No.471 Strand, London.*

Ai lati del titolo sono riportati i seguenti versi: *Cease to impede with anxious care/  
The amorous thoughted Swain;/ Sivere pity to disturb a pair,/ Whom, Love protects  
from pain?– Think too that Jove's impetious Love/ to blameless JO stray'd;/ Then  
let the harmless heifer rove;/ And Nature be obey'd.*

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1877,0609.2017 (stato unico)

*Bibliografia:* Bryan 1889, p. 208.

L'acquaforte raffigura un mandriano che porta i suoi buoi ad abbeverarsi, mentre in secondo piano un uomo e una donna con una cesta stanno avendo una conversazione. La scena è inserita in un paesaggio di stampo centro-italiano.

L'opera da cui è tratta l'incisione, databile al 1735-1740 (Spadotto 2007, p.102) è conservata in Svizzera in collezione privata. Questa tela riprende il *Paesaggio con armenti all'abbeverata* di Marco Ricci (Scarpa Sonino, 1991, p. 276), dal quale differisce solo per una maggiore piacevolezza delle figure dei pastori e della vegetazione, realizzate in pieno spirito rococò.

Z.12.a



Francesco Zuccarelli, *Paesaggio al guado con figure e armenti*, 1735-1740 ca., olio su tela, 72x93 cm, coll. privata.



## Z. 13 Samuel Smith (1748, London-1808)

### 13.a *Ritrovamento di Mosè*, 1778

Acquaforte e bulino, 551x770 mm

*Iscrizioni:* in basso *Zuccarelli Pinxit / A. Robertson delint. – Sam<sup>l</sup>., Smith Sculpsit'*

*Collocazioni:* Cambridge, Fogg Museum, invv. G3692 (stato II/3); London, British Museum, invv. 1876,0708.2484 (stato II/3).

*Bibliografia:* Dodd 1810, p.158; Nagler 1852, p. 324.

L'incisione raffigura in posizione centrale l'episodio biblico del ritrovamento di Mosè, che viene presentato da due donne inginocchiate alla figlia del faraone. La scena è inserita in un'ampia veduta di un paesaggio orientale, nel quale si può scorgere una città in lontananza.

Il dipinto da cui è tratta la tavola, firmato e datato dall'artista nel 1768, è conservato presso la Royal Collection. È possibile che questo dipinto sia stato commissionato da Re Giorgio III e, stando agli studi di Michael Levey, avrebbe avuto un *pendant*. Il dipinto potrebbe essere collegato all'ammissione di Zuccarelli alla Royal Academy ed è stato esposto nella mostra del 1773 (Levey 1964, p.107).

### Z.13.a





Francesco Zuccarelli, *Il ritrovamento di Mosè*, 1768, olio su tela, 228x387,6 cm, London, Royal Collection.

## Z. 14 Giovanni Vitalba (Venezia, 1738- Venezia, post 1796)

Questa incisione è uno degli esempi più particolari di questo catalogo, in quanto essa, in seguito replicata in una versione di dimensioni ancora minori, è stata utilizzata a più riprese come biglietto per concerti, come testimoniano le iscrizioni su alcuni degli esemplari

### 14.a *Paesaggio con concertino campestre*, ante 1777

Bulino, 228x235 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli inv<sup>t</sup>. – G. Vitalba sculp.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv (Stato unico), 1979,U.683, C,2.1485 (stato unico), 1875,0710.3092 (stato unico), C,2.522 (stato unico) e C,2.1478 (stato unico).

L'incisione raffigura una classica scena bucolica di concertino campestre, con un pastore e una donna che ascoltano i loro figli, intenti a cantare e a suonare una tromba. La scena è inserita in un paesaggio di tipo rurale, con una casa di campagna dietro i personaggi a destra e un paese di campagna visibile in secondo piano sulla sinistra.

Il dipinto originale non è stato individuato.

I diversi stati differiscono tra di loro per la dimensione, minore nel secondo stato, e per la tecnica, in quanto nel secondo stato al bulino è stata aggiunta l'acquaforte. L'esemplare invv. 1875,0710.3092 è stampato con inchiostro rosso.

## Z.14.a



## Z. 15 Victor Marie Picot (Monthières, 1744- Amiens, 1802)

Quest'incisione è stata pubblicata due volte, la prima nel 1780 con l'attribuzione del dipinto originale a Jacopo Amigoni, mentre la seconda nel 1809, stavolta con attribuzione a Zuccarelli. L'opera originale risulta effettivamente essere del primo.

### 15.a *Diana and her Nymphs*, 1780, 1809

Acquaforte e punteggiato, 487x610 mm

*Iscrizioni:* in basso *Amiconi pinx<sup>t</sup> – Picot excudit– Picot sculpt. / Diana and her Nymphs / London Published August 26, 1780, by Mr. Picot No 471, Strand'.*

Stato I/2

*Collocazioni:* London, British Museum, invv.1868,0808.2968 (stato I/2) e 1868,0612.375 (stato II/2).

*Bibliografia:* Nagler, 1841 p. 281.

L'incisione raffigura una scena di tipo mitologico, con Diana e le sue ninfe sulla sponda di uno specchio d'acqua nel bosco. La dea, già uscita dall'acqua, si fa aiutare

nell'asciugarsi, mentre altre figure si rilassano sedute nei pressi della riva o si occupano dei cani.

Il dipinto originale, databile post 1702, è stato attribuito a Jacopo Amigoni ed è conservato in collezione privata.

### Z.15.a



Jacopo Amigoni, *Diana al bagno con le Ninfe*, post 1702, olio su tela, 124x160 cm, collezione privata

## Z. 16 Victor Marie Picot (Monthières, 1744- Amiens, 1802)

### 16.a *Nymphs Sporting*, 1783

Acquaforte e punteggiato, 490x604 mm

*Iscrizioni:* in basso *Frs., Zuccarelli Pinx't., – V., M., Picot Sculpt. / Nymphs Sporting / 'From a Picture of Zuccarelli's in the possession of John Barnard Esqr., / London, Published as the Act directs, August 26, 1783, by V: M: Picot, No: 83, St. Martins Lane.'*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1868,0808.2969 (stato unico) e 1868,0612.374 (stato unico); Derbyshire, Kedleston Hall, invv. NT110030 (stato unico).

*Bibliografia:* Nagler, 1841, p. 281.

L'incisione raffigura delle ninfe che festeggiano gioiosamente in un bosco, intente a ballare ed abbracciarsi. Alcune di loro stanno creando delle ghirlande con dei fiori raccolti all'interno di un cesto in vimini e spargendo petali sulle compagne.

Il dipinto originale da cui è stata tratta l'incisione non è al momento individuato.

### 16.a



**Z.17 Victor Marie Picot** (Monthières, 1744- Amiens, 1802)

**17.a Venus and Cupid, 1789**

Acquaforte e punteggiato, 400x355 mm

*Iscrizioni:* in basso *F. Zuccarelli pinx<sup>t</sup>. – V M Picot sculp. / Venus and Cupid / From the Original Painting of Zuccarelli's in the possession of Mr., Whitford / London, Pubd., April 15, 1789 by V M Picot, No:6, Greek Street, Soho'.*

Stato unico

*Collocazioni:* London, British Museum, invv. 1873,0809.453 (stato unico)

La scena, inscritta in un tondo, vede Venere seduta mentre tiene una corda a cui è legato un uccello, aiutata da due cherubini. In fianco a Venere vi è Cupido, che con arco e freccia prende la mira.

Il dipinto originale da cui è stata tratta l'incisione non è al momento individuato-

**17.a**



## CONCLUSIONI

Questo elaborato ha cercato di proporre una nuova riflessione a proposito dell'influenza dell'arte veneziana del Settecento sulla nascita del paesaggismo inglese, concentrandosi in particolare sull'attività di Marco Ricci e Francesco Zuccarelli, i due pittori che in maggior misura hanno contribuito a indirizzare l'evoluzione dell'arte in Inghilterra verso la pittura di genere.

Come si è potuto vedere nei capitoli iniziali e nelle biografie, questi due artisti, probabilmente a causa delle loro scelte di carriera che li hanno portati a spostarsi in diverse località, a Venezia non avevano sempre ottenuto il plauso che sarebbe loro spettato, venendo adombrati da altri pittori più popolari per poi finire in un oblio critico a seguito della loro morte. In Inghilterra, invece, Ricci e Zuccarelli si erano ritrovati a lavorare per alcuni dei committenti più progressisti della loro epoca, riscontrando un indubbio successo presso amatori e colleghi. Si può inoltre affermare con certezza che entrambi avessero preso parte attiva nella società inglese, anche se con modalità diverse: Marco Ricci, evidentemente più propenso ad una vita ritirata, si era intrattenuto con persone a lui affini come Joseph Goupy, Paul Sandby o Catherine Tofts, mentre Zuccarelli, più affabile e forse mondano, era riuscito addirittura a penetrare nelle istituzioni culturali del Regno, quali la Society of Dilettanti e la Royal Academy of Arts. Questa piena partecipazione di entrambi alla società aveva fatto sì che, anche a seguito del ritorno in Italia, le loro opere, oltre che le loro personalità, continuassero ad essere un punto di riferimento per gli artisti inglesi, i quali, com'è stato più volte ribadito, nel Settecento si muovevano alla ricerca di una propria identità.

Il carattere inedito di questo elaborato risiede nella decisione di non focalizzarsi sulle attività svolte dai due artisti in Inghilterra, parzialmente già trattate nelle principali monografie, bensì sulle stampe di traduzione realizzate a partire dai loro dipinti, che hanno permesso alla loro eredità di perdurare ben oltre i confini cronologici delle loro permanenze oltremarina. Queste incisioni, realizzate tra gli anni Quaranta e Ottanta del Settecento, sono state riunite in un'inedita proposta di catalogo ragionato, nel quale a ciascuna è stata dedicata una riassuntiva scheda tecnica, dove possibile corredata anche dall'immagine dell'opera originale da cui è stata tratta. La creazione di questo catalogo, come anticipato nell'introduzione, è finalizzata ad avere per la prima volta una visione d'insieme di tutte le stampe, nella speranza di poter raggiungere un maggiore livello di

comprensione rispetto al fenomeno di contaminazione culturale tra l'arte veneziana e quella inglese.

Un obiettivo secondario del catalogo, inoltre, era quello di valorizzare l'importanza delle stampe di traduzione nella storia dell'evoluzione artistica inglese, in quanto la riproduzione delle opere dei grandi maestri ha avuto un duplice impatto sul processo di crescita culturale avvenuto nel Settecento. Da un lato, come è emerso nel capitolo dedicato all'incisione, è solo grazie al grande successo delle stampe di traduzione che la pratica dell'intaglio su rame è riuscita a svincolarsi da una dimensione artigianale, per poi qualificarsi come impegno artistico a tutti gli effetti; dall'altro, ovviamente, la popolarità di questo genere di stampe ha permesso una penetrazione capillare degli stilemi dell'arte veneziana, ma non solo, all'interno dell'ambiente artistico inglese, riuscendo ad arrivare sino ai pittori più umili che non si sarebbero potuti permettere di intraprendere un *Grand Tour*.

Indubbiamente, dal catalogo e dalle ricerche effettuate per la sua redazione sono emerse alcune peculiarità degne di nota, come la diversa fruizione delle opere di Marco Ricci rispetto a quelle di Francesco Zuccarelli. Da un confronto con le opere originali, è emerso come le traduzioni da Ricci presentino un maggiore livello di rielaborazione rispetto a quelle da Zuccarelli, che costituiscono invece una riproduzione fedele dei dipinti. Considerando anche la collocazione cronologica delle stampe, è stata avanzata l'ipotesi che le tavole *after* Ricci avessero come obiettivo l'assimilazione e lo studio dello stile del maestro bellunese, la cui influenza è evidente nei dipinti di paesaggio inglesi della metà del secolo; le traduzioni da Zuccarelli, invece, potrebbero essere state realizzate per lo più per il mercato collezionistico, come testimonierebbe anche l'elevata circolazione di alcuni esemplari.

La formulazione di questa ipotesi è sicuramente un risultato di un certo interesse, ma in realtà non costituisce altro che un punto di partenza per l'elaborazione di un discorso più ampio sulla ricezione di questi due paesaggisti veneziani nel corso del Settecento in Inghilterra. L'effettiva influenza di Ricci e Zuccarelli sull'arte inglese può infatti essere compresa pienamente solo attraverso uno studio approfondito di quest'ultima: focalizzando l'attenzione sui principali interpreti del paesaggismo e, in particolar modo, sugli anni della loro formazione, sarebbe possibile valutare il peso rivestito dall'arte veneziana nel loro percorso di autodeterminazione artistica. Anche se non tutti i pittori britannici avevano avuto modo di entrare in contatto diretto con i due veneziani, nell'elaborato si è sottolineato come alcuni di essi si fossero legati a Ricci e Zuccarelli,



instaurando rapporti di reciproca stima e talvolta di amicizia. L'approfondimento di queste relazioni interpersonali potrebbe essere la chiave per confermare o eventualmente confutare le osservazioni qui proposte sulle stampe di traduzione e sulle loro finalità, in modo da giungere ad una comprensione più ampia del fenomeno di contaminazione culturale tra Italia e Inghilterra nel Settecento.

Per quanto il catalogo ragionato qui presentato possa costituire una proposta ancora incompleta, ci si auspica che esso possa fungere da stimolo per una prosecuzione futura degli studi. I legami che uniscono l'arte inglese del Settecento a quella veneziana, pur essendo innegabili, non devono essere dati per scontati, in quanto presentano ancora diverse zone d'ombra che necessitano di essere esplorate. La diffusione di stili, iconografie e culture permesso dal *medium* della riproduzione a stampa nel XVIII secolo è stata il primo fondamentale passo verso la società cosmopolita e interculturale che caratterizza l'Europa odierna. Studi ulteriori in questo campo, dunque, non potranno che fornire interessanti spunti di riflessione a qualsiasi studioso che vi si vorrà cimentare.

# BIBLIOGRAFIA

## Manoscritti

- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino E.B.9.5, Francesco M. N. Gabburri, *Vite di Pittori*, prima metà XVIII secolo.
- E. Croft-Murray, *Catalogue of British Drawings in the British Museum, artists born 1665 to 1715*, dattiloscritto, 1970 ca.

## Opere a stampa

- *Anecdotes of Painting in England, With Some Account of the Principal Artists, and Incidental Notes on Other Arts* a cura di H. Walpole, III, London 1763.
- *Antonio Pellegrini: il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova, 20 settembre 1998- 11 gennaio 1999), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1998.
- Alexander, David, *George Vertue as an Engraver*, “The Volume of the Walpole Society”, LXX, 2008, pp. 207- 517.
- Alfonzetti, Beatrice, *La Felicità delle Lettere*, in *Felicità Pubblica e Felicità Privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma, Storia e letteratura, 2012, pp. 3-30.
- Baily, J.T. Herbert, *Francesco Bartolozzi, a biographical essay with a catalogue of the principal prints*, Londra, Otto Limited, 1907.
- Baldini, Umberto, *Due inediti giovanili dello Zuccarelli*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1963, pp. 351-57.
- Baretti, Giuseppe, *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti a'suoi tre fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760*, Torino, M. Guigoni, 1857, p. 150.
- *Bartolozzi et les Graveurs au pointillé en Angleterre à la fin du dix-huitième siècle*, Parigi, Hachette, 1914.
- Benigno, Francesco, *L'Età Moderna, dalla scoperta dell'America alla Restaurazione*, Bari, Laterza, 2005

- Bettagno, Alessandro, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il vecchio e Sebastiano e Mario Ricci*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo Tempo* (Udine, 1975), Milano, Electa, 1975.
- Binion, Alice, *From Schulenburg's Gallery and Records*, "The Burlington Magazine", CXII, 806, 1970.
- Binion, Alice, *La galleria scomparsa del maresciallo Von der Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano, Electa, 1990.
- Blunt, Anthony, *Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the Royal Collection*, "The Burlington Magazine", LXXXVIII, 24, novembre 1946, pp. 262-269.
- Blunt, Anthony, *Sebastiano and Marco Ricci: a footnote*, "The Burlington Magazine", LXXXIX, 529, aprile 1947, pp. 100-102.
- Borea, Elena, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, I, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.
- Borenius, Tancred, *English painting in XVIII century*, Paris, Hyperion Press, 1938.
- Borenius, Tancred, *L'esposizione di pittura veneta del secolo XVIII al Burlington Fine Arts Club*, "Rassegna d'arte", 1911, pp. 150-153.
- Borroni, Fabia, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1956.
- Borroni, Fabia, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 1974, pp. 27-38.
- Borroni, Fabia, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia 1974", Serie III, IV, 4, 1974, pp. 1503-1564.
- Briganti, Giuliano, *Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, Ugo Bozzi editore, 1966.
- Brinton, Selwyn, *Bartolozzi and his pupils in England, with an abridged list of his more important prints in line and stipple*, London, Siegle, 1903.
- *Bryans dictionary of painters and engravers*, a cura di Williamson, G., Bryan, M., London George Bell and Sons, 1909-1910.
- Bruscalupi, Giuseppe, *Monografia storica della Contea di Pitigliano*, Firenze, Martini, Sevi e c., 1906.
- Buscaroli, Rezio, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, Mareggiani, 1935.

- Cagnacci, Francesco, *Progetto per una pubblica Galleria e Biblioteca in Pitigliano con una memoria biografica dell'artista Francesco Zuccarelli*, Livorno, Tipografia Vannini, 1864.
- *Capricci Veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello di Gorizia, giugno- settembre 1988), a cura di D. Succi, A. Corboz, Torino, Allemandi, 1988.
- *Catalogue raisonné d'un recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui sont en Angleterre*, London, Boydell, 1779.
- *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes par feu m. Winckler: L'école angloise*, a cura di M. Huber, Lipsia, Breitkopf et Härtel, 1810.
- Cassinelli, Paola, *Incisioni da alcuni affreschi di Giovanni da Sangiovanni*, "Critica d'arte", VII, 59, 1996, pp. 74-80.
- Constable, William G., *Richard Wilson*, London, Routledge & Kegan, 1953.
- *Correspondence of William Pitt*, a cura di J. Murray, London, 1838.
- Croft Murray, Edward, *Decorative Painting in England: 1537-1837*, II, London, Country Life Book, 1962.
- *Da Canaletto a Zuccarelli: il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 2003), a cura di A. Delneri, D. Succi, Tavagnacco, Edizioni AGF Arti Grafiche Friulane, 2003.
- Dal Forno, Federico, *Francesco Zuccarelli: pittore paesaggista del Settecento*, Verona, Centro per la formazione professionale grafica San Zeno, 1994.
- Dearborn Massarn, Phyllis, *The Prints of Francesco Zuccarelli*, "Print Quarterly", XV, 3, settembre 1998, pp. 247-263.
- Del Torre, Francesca, *Documenti per Francesco Zuccarelli a Venezia*, "Arte Veneta", 55, 1999, pp. 179-183
- Delogu, Giuseppe, *Pittori Veneti Minori del Settecento*, Venezia, Stamperia Editrice Zanetti, 1930.
- *Descrizione de' cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci: posseduti dal Signor Giuseppe Smith, console della Gran Bretagna appresso la Sereniss. Repubblica di Venezia*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1749
- *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra (Venezia, 1959), a cura di A. Bettagno, Venezia, Neri Pozza, 1959.
- Donzelli, Carlo, *I Pittori Veneti del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1957.

- Duplessis, George, *Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d'indications pour former une collection d'estampes*, Paris, Librairie Hachette, 1880.
- Edwards, Edward, *Anecdotes of Painters who Have Resided or Been Born In England*, London, Hansard and Sons, 1808.
- *English taste in the Eighteenth century*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 1955-1956), a cura di A.E. Richardson, London, Royal Academy of Arts, 1955.
- Favaro, Elena, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, Olschki, 1975.
- Favilla, M., Rugolo, R., *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio, Sassi, 2011.
- Fagan, Louis, *Catalogue Raisonné of the engraved works of William Woollett*, London, The Fine Arts Society Limited, 1885.
- Ferrari, Luigi, *Gli acquisti dell'Algarotti per il Regio Museo di Dresda "L'Arte"*, IV, 1990, pp. 150-154.
- Fiocco, Giuseppe, *La Pittura Veneziana del Seicento e Settecento*, Verona, Apollo, 1929.
- Fiocco, Giuseppe, *Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800*, discorso di apertura della mostra all'Auditorium di Belluno, 11 agosto 1968.
- *Francesco Bartolozzi et les graveurs au pointillé en Angleterre dans le dix-huitième siècle*, Paris, Hachette, 1914.
- *Francesco Bartolozzi, incisore delle grazie*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 27 ottobre- 17 dicembre 1995), a cura di B. Jatta, Roma, Artemide, 1995.
- *Francesco Zuccarelli: 1702-1788*, atti del congresso tenutosi a Pitigliano, Firenze, Università Internazionale dell'Arte, 1991.
- Friedman, Terry F., *Two Eighteenth Century Catalogues of Ornamental Pattern Books*, "Furniture History", XI, 1975, pp. 66-75.
- *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 28 febbraio- 18 maggio 2003), a cura di F. Benzi, C. Strinati, Roma, Viviani, 2002.
- "Gazzetta Toscana", Firenze, X, 5 marzo 1774; XXIV, 10 gennaio 1889.
- Gilbert, Christopher, *A nobleman and the Grand Tour: Lord Irwin and Marco Ricci*, "Apollo", London, 1966, pp. 358-363.

- Giuliani, Liuba, *Il carteggio di Anton Francesco Gori*, Roma, Consiglio Nazionale della Ricerca, 1987.
- Gordon- Smith, Maria, *English Engravings of Picturesque Views after Jean Pillement (1728-1808)*, “Artibus Historiae”, XXV, 49, 2004, p. 65-86.
- Graves, Algernon, *The Free Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, London, G. Bells and Sons, 1907.
- Griffiths, Antony, *Early Mezzotint Publishing in England – I John Smith, 1652-1743*, “Print Quarterly”, VI, 3, 1989, pp. 242- 258.
- Griffiths, Anthony, *Print Collecting in Rome, Paris and London in the Early Eighteenth Century*, “Harvard University Art Museum Bulletin”, II, 3, 1994, pp. 37-58.
- Grundy, Cecil R., *Documents Relating to an Action Brought against Joseph Goupy in 1738*, “The Volume of the Walpole Society”, IX, 1920-21, pp. 77-87.
- Gwinn, Robin D., *Huguenot Heritage: the history and contribution of Huguenots in Britain*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Haskell, Francis, *Mecenati e Pittori*, Torino, Einaudi, 2020.
- Herrmann, Luke, *Paul Sandby in Scotland*, “The Burlington Magazine”, CVI, 736, 1964.
- Herrmann, Luke, *Paul and Thomas Sandby*, London, B.T. Batsford in association with the Victoria Albert Museum, 1986.
- Hoock, Holger, *The King’s Artists, The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003.
- M. Hopkinson, *Sir Robert Strange*, “Print Quarterly”, XXV, 4, 2008, pp. 408-423.
- *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, Marsilio, 2009.
- *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno- 3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, Milano, Giunti Editore, 2013.
- Ingamellis, John, *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*, London, Yale University Press, 1997.
- *John Baptist Jackson (1701-1780): chiaroscuri dalla Collezione Remondini del Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Musei Civici, 1996), a cura di G. Mastrapasqua, Vicenza, La Serenissima, 1996.

- *Joseph Goupy, Checklist on Prints, Drawings and Paintings*, “The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, LXXV, 10, 1988, pp. 376-382.
- Kainen, Jacob, *John Baptist Jackson: 18 Century master of the color woodcut*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1962.
- Keran, Agata, *La Vicenza di Palladio nell’arte di Francesco Zuccarelli*, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d’Italia, 2017), a cura di A. Keran, Venezia 2017.
- Knox, George, *Antonio Pellegrini and Marco Ricci at Burlington House and Narford Hall*, “The Burlington Magazine”, CXXX, 1028, 1988, pp. 846-853.
- Kowalczyk, Anna B., *Canaletto e Bellotto: l’arte della Veduta*, Milano, Electa, 2008.
- *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G.Pavanello, Crocetta del Montello, Grafiche Antiga, 2015.
- *L’album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, a cura di E. Lucchese, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2015.
- *La Pittura di Paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di C.A. Ottavi, E. Calbi, Milano, Electa, 2005.
- Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, Bassano, Remondini, 1809.
- *La Vita come Opera d’Arte: Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca’Rezzonico, 28 settembre 2018- 7 gennaio 2019), a cura di A. Craievic, Crocetta del Montello, Grafiche Antiga, 2018.
- *L’impegno e la conoscenza*, a cura di F. Perdocco, A. Craievich, Verona, Scripta, 2009.
- *L’incisione europea dal 15. al 20. Secolo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d’arte moderna, 18 aprile-23 giugno 1968), a cura di L. Mallè, F. Salamon, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, 1963.
- *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano, Mursia, 2019.
- *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza, Neri Pozza, 2002.
- Levey, Michael, *Francesco Zuccarelli in England*, “Italian Studies”, XIV, 1959, pp. 1-19.
- Levey, Michael, *La Pittura Veneziana nel Diciottesimo Secolo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

- Levey, Michael, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London, Phaidon, 1964.
- Levey, Michael, *Marco Ricci and Madama Smith*, “The Burlington Magazine”, CIV, 713, 1962, pp. 350-352.
- Levey, Michael, *Wilson and Zuccarelli at Venice*, “The Burlington Magazine”, CI, 673, aprile 1959, pp. 139-141.
- Locatelli, Pasino, *Illustri bergamaschi, studi critico biografici di Pasino Locatelli, Pittori*, II, Pagnoncelli, 1869.
- Lo Giudice, Chiara, *Joseph Wagner: maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna, Cierre, 2018.
- *Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 25 settembre- 26 dicembre 1994), a cura di I. Reale, D. Succi, Milano, Electa, 1994.
- *Luca Carlevarijs, Le fabbriche e vedute di Venezia*, catalogo della mostra (Udine, 4 dicembre 1995- 20 gennaio 1996), a cura di I. Reale, Venezia, Marsilio, 1995.
- Manwaring Wheeler, Elizabeth, *Italian Landscape in Eighteenth Century England: a study chiefly of the influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English taste: 1700-1800*, London, 1965.
- *Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations*, a cura di C. Le Blanc, J. C. Brunet, Paris, È. Bouillon, 1854-1888.
- *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio- 22 agosto 1993), a cura di A. Delneri, D. Succi, Milano, Electa, 1993.
- *Marco Ricci*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 1963), a cura di G.M. Pilo, Venezia, Alfieri, 1964.
- Mariette, Pierre J, *Abecedario de P.-J. Mariette, et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J.B Dumoulin, 1851-1860.
- Marillier, Henry C., *English Tapestries of the Eighteenth Century: A Handbook to the Post-Mortlake Productions of English Weavers*, London, Medici society, 1930.
- Marini, Giorgio, *L'incisione nel Seicento e nel Settecento*, in *Storia di Venezia: Temi, L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, II, Roma 1994.
- Marini, Giorgio, *La veduta Incisa: Venezia moltiplicata nelle stampe*, in *Canaletto e Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 23 febbraio-9 giugno 2019), a cura di A. Craievich, Milano, Electa, 2019.



- Marini, Remigio, *Marco Ricci e l'inizio del paesaggio settecentesco*, in “Emporium”, 1963, pp. 243-254.
- Mazzorana, Giacomo, *Le Acqueforti di Marco Ricci*, Belluno, Istituto Bellunese di ricerche Sociali e Culturali, 1978.
- *Michele Marieschi: la vita, l'ambiente, l'opera*, a cura di F. Montecuccoli Degli Erri, F. Pedrocco, Milano, Bocca, 1999.
- Miller, Elizabeth, *Landscape Prints by Francis Vivares*, “Print Quarterly”, IX, 3, 1992, pp. 272-281.
- Montecuccoli degli Erri, Federico, *Il Console Smith, Notizie e Documenti*, in “Ateneo Veneto”, 182, 1995, pp. 111-181.
- Montecuccoli degli Erri, Federico, *Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali*, “L'Arte”, 55, 1999, pp. 183-192.
- Montecuccoli degli Erri, Federico, *Canaletto Incisore*, Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, 2002.
- Morassi, Antonio, *Documenti, pitture e disegni inediti dello Zuccarelli*, “Emporium”, 781, 1960, pp. 7-23.
- *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Palazzo Pitti, 1922), a cura di N. Tarchiani, Roma, Bestetti e Tumminelli, 1922.
- *Mostra degli incisori veneti del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Ridotto, 28 giugno- 30 settembre 1941), a cura di R. Pallucchini, Venezia, Libreria Serenissima, 1941.
- Nagler, Georg Kaspar, *Neues Allgemeines Kunstler Lexicon*, VIII, XXII, Munchen, Fleischmann, 1835-1852.
- Nicolson, Benedict, *Sebastiano Ricci and Lord Burlington*, “The Burlington Magazine”, CV, 720, 1963, pp. 121-125.
- Nisser, Wilhelm, *Lord Manchester's reception at Venice*, “The Burlington Magazine”, LXX, 406, 1937, pp. 30-34.
- *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia, La Reale Deputazione casa editrice, 1942.
- *Opere del Conte Algarotti*, a cura di C. Palese, VIII, Venezia, 1794.
- Oppé, Paul, *The Memoir of Paul Sandby by his Son*, “The Burlington Magazine”, LXXXVIII, 519, 1946, pp. 142-147.

- Orlandi, Pellegrino A., Guarienti, Pietro, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753.
- Pallucchini, Rodolfo, *Il Settecento*, in *La Pittura nel Veneto*, Milano, Electa, 1992.
- Parker, Karl T., *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford, Phaidon, 1948.
- F. Pellegrini, *Catalogo dei pittori bellunesi dal secolo XIV in poi*, Belluno, Tipografia dell'Alpigiano, 1892.
- Pilo, Giuseppe Maria, *Marco Ricci ritrovato*, "Paragone", 165, 1963, pp. 22-36.
- Pilo, Giovanni Maria, *Inediti di Marco Ricci*, "Arte Illustrata" 1969, pp. 13-14.
- Pilo, Giuseppe Maria, *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento: dalla mostra di Bassano a quella di Belluno, 1963-1993*, in *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, anno LXV, n. 288, Luglio-Settembre 1994.
- Pilo, Giuseppe Maria, *Ricci, Pellegrini e Amigoni: nuovi appunti su un rapporto vicendevole*, "Arte Antica e Moderna", 10, 1960, pp.174-189.
- Pilo, Giuseppe Maria, *Sebastiano Ricci e la Pittura a Venezia del Settecento*, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1976.
- Pinetti, Antonio, *Francesco Zuccarelli e il suo soggiorno a Bergamo*, "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", III, 1913, pp. 93-120.
- Pittaluga, Mary, *Acquafortisti Veneziani del Settecento*, Firenze, Le Monnier, 1952.
- *Poesie satiriche di Angelo Maria Labia*, in *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto veneziano*, a cura di B. Gamba, X, Venezia 1817.
- *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di M. Giovanni Bottari, S. Ticozzi, Milano, 1822-1825.
- Robertson, Bruce, Dance, Robert, *Joseph Goupy and the Art of the Copy*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 10, 1988, pp. 354-375.
- Robertson, Bruce, Dance, Robert, *Joseph Goupy: Checklist of Prints, Drawings, and Paintings*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", LXXV, 1988, pp. 376-382.
- Romanin, Samuele, *Storia documentata di Venezia*, VIII, Venezia, Pietro Naratovich, 1853.
- Salaman, Malcom C., *The Old Engravers of England*, New York, Cassel, 1906.
- Scarpa Sonino, Annalisa, *Jacopo Amigoni*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1994.

- Scarpa Sonino, Annalisa, *Marco Ricci*, Milano, Berenice, 1991.
- Scholten, F., Woodall, J., *Netherlandish Artists on the Move*, “Netherlands Yearbook for History of Art”, 63, 2013, pp. 6-39.
- Schuckman, Cristian, *The Engraver of the First Folio Portrait of William Shakespeare*, “Print Quarterly”, VIII, n°1, 1991, p. 40-43.
- Schulenburg, Sybil, *Per Cristo e Venezia: il feldmaresciallo Matthias von der Schulenburg al servizio della Serenissima*, Villatora, Il Prato, 2015.
- Spadotto, Federica, *Francesco Zuccarelli*, Milano, B. Alfieri, 2007
- Spadotto, Federica, *Francesco Zuccarelli in Inghilterra: genesi di un capolavoro*, Caselle di Sommacampagna, Cierre Grafica, 2016.
- Strutt, Joseph, *A Biographical Dictionary, containing an Historical Account of all Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time*, I, London, J. Davis, 1785.
- Succi, Dario, *Canaletto & Visentini*, Venezia, Edizioni Bertoncetto e Tedeschi, 1986
- Succi, Dario, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L’Opera completa dei grandi maestri veneti*, Castelfranco Veneto, Cecchetto Prior Alto Antiquariato, 2013.
- Tassi, Francesco Maria, *Vite de’ pittori, scultori e architetti Bergamaschi*, Bergamo, Locatelli 1793.
- Temanza, Tommaso, *Zibaldon*, a cura di N. Ivanoff, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963.
- *The Rushton M. Dorman, Esq. Library Sale Catalogue (1886): The Study of the Dispersal of a Nineteenth-Century American Private Library*, a cura di S. J. Rogal, vol. I, New York, Edwin Mellen, 2002.
- Thieme U., Becker F, Volmer H., *Marco Ricci*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 28, Lipsia, E.A. Seeman, 1934.
- Thompson, Frederick, Hugh, *The Society of Antiquaries of London: its History and Activities*, “Proceedings of the Massachusetts Historical Society”, XCIII, p. 1-16.
- Ticozzi, Stefano, *Ricci Marco*, in *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, vol. 2, Tipografia di V. Ferrario, 1818, pp. 178-179.
- Toutain-Quittelier, Valentine, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie : la rencontre de Paris et Venise à l’aube des Lumières*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2017.

- Vivian, Frances, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza, Neri Pozza, 1971.
- Vivian, Frances, *Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini*, “The Burlington Magazine”, CIV, 713, 1964, pp. 328-333.
- Weinschenker, Anne B., *McSwiny’s Unique Projects: The Tombeaux des Princes*, “The Papers of the Bibliographical Society of America”, CX, 1, 2016, pp. 55-84.
- Woodfall, George, *Catalogue of maps, prints, drawings, etc. forming the geographical and topographical collection attached to the library of His late Majesty King George the Third, and presented by His Majesty King George the Fourth to the British Museum*, II, London, British Museum, 1829, pp. 241-242.
- Zanetti, Anton Maria, *Della Pittura in Venezia*, Venezia, Albrizzi, 1771.
- Zanzotto, Fabio, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, “Saggi e memorie di storia dell’arte”, 20, Venezia 1996, pp. 277-313.

## Sitografia

- A. Griffiths, Jackson, John Baptist, in Oxford Dictionary of National Biography, 23 settembre 2004, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/14536>>.
- D. Bindman, *Hogarth, William*, in Oxford Dictionary of National Biography, 21 maggio 2009, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13464>>.
- D. Fraser, Smith, Thomas, in Oxford Dictionary of National Biography, 23 settembre 2010, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25914>>.
- F. A Kafker, *Bell, Andrew*, in Oxford Dictionary of National Biography, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1994>>.
- F. Martelli, *Medici, Ferdinando de’*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, 2009, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-de-medici_(Dizionario-Biografico))> .
- G. Marini, Fossati, Davide Antonio, in *DBI: Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/davide-antonio-fossati_%28Dizionario-Biografico%29/)>
- J. Douglas Stewart, *Kneller, Sir Godfrey*, in Oxford Dictionary of National Biography, 23 settembre 2004, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/15710>> .
- L. Fagan, *Byrne, William*, in Oxford Dictionary of National Biography, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/4275>>.

- L. Herrmann, *Sandby, Paul*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/24613>>.
- L. Mocchi, *Morandi, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, 2012, < [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morandi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-morandi_%28Dizionario-Biografico%29/)>.
- P. Laxton, *Rocque, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography Online*, 23 settembre 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37907>>
- T. Clayton, *Boydell, John*, *Oxford Dictionary of National Biography*, 03 ottobre 2013, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/3120>>.
- T. Clayton, A. McConnell, *Houston, Richard*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 23 settembre 2004 < <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13875>>.
- T. Clayton, *Strange, Sir Robert*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 17 settembre 2015, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26638>>.
- T. Clayton, *Vivares, Francis*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 11 novembre 2021, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/28335>>.
- T. Clayton, *William Woollett*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 8 ottobre 2021, <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29956>>.
- <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1880-1113-5556](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-1113-5556)>
- <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1872-0511-461](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1872-0511-461)>
- <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1877-0609-1892](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1877-0609-1892)>
- < <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/401271>>

## **Fonti delle immagini**

1. <<https://www.britishmuseum.org/collection>>
2. <<https://www.rct.uk/collection>>
3. Scarpa Sonino, Annalisa, *Marco Ricci*, Milano, Berenice, 1991.
4. Spadotto, Federica, *Francesco Zuccarelli*, Milano, Alfieri, 2007.