

// Manicomio di Hogarth e il Rinoceronte di Longhi

di Marco Fidolini

L'Europa dei primi decenni del Settecento è pressoché, dominata dal fasto aulico dell'arte tardobarocca e rococò, ma superata la metà del secolo si avvia inevitabilmente e con moto accelerato, anche per la progressiva caduta della committenza ecclesiastica, verso il potere borghese. Gli artisti del secolo illuminato argineranno il potere culturale delle corti deviandolo in direzioni formali meno artificiose e spettacolari, recuperando, da una parte, la pittura di costume, a volte dagli intenti ironici e moralistici e, dall'altra, riappropriandosi della tradizione classica per ritrovarvi nuove norme e purezze, non certo insensibili all'appello di Winckelmann («L'unica via per noi per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli Antichi»)1. Il pensiero illuministico e poi la Rivoluzione, che troncherà cruentemente, almeno per qualche decennio, l'arroganza e il potere politico regale, alimenteranno diffusamente nuove utopie sociali.

Le vicende artistiche di William Hogarth e Pietro Longhi, che mostrano alcuni aspetti comuni nonostante le differenti realtà culturali e sociopolitiche, percorreranno una parte di questo cammino lievitante e denso di profondi mutamenti storici.

In Inghilterra, dove l'arte barocca non aveva potuto esprimere tutto lo splendore della sua fantasia in virtù di una più rigida aspirazione razionale, si continuava a guardare agli artisti stranieri per supplire alla storica deficienza di una tradizione pittorica locale, importando dalla Francia, dai Paesi Bassi e dall'Italia opere e talenti.

A Venezia, invece, la grande tradizione della pittura italiana poteva vantare ben altri prodigi che, dai mosaici di Torcello agli affreschi del Tiepolo, avevano attraversato sette secoli di storia dell'arte.

Hogarth e Longhi, comunque, si troveranno ad operare in una situazione culturale a loro abbastanza ostile. Il primo, nel tentativo di sgretolare il dominio dell'arte straniera ed assicurare alla pittura inglese, senza tuttavia riuscirci, una dignità paritetica a quella dei Paesi guida. Il secondo, a farsi largo fra illustri colleghi, le vedute del Canaletto e poi di Francesco Guardi; o le ariose e spettacolari scenografie tardobarocche del prodigioso Tiepolo. Ma le due carriere, pur con qualche difficoltà e senza destare grandi entusiasmi o consensi, procederanno speditamente, ed entrambi i pittori, con le dovute differenze ideologico-formali, saranno i *cronisti* della società del loro tempo. Hogarth, al *servizio* dei borghesi (e poi pittore di corte), più ironico, caustico e moralista; Longhi, al *soldo* dei patrizi sull'orlo della rovina, meno pungente e chiassoso.

La pittura di genere fu certamente il legame artistico comune ai due interpreti della società (borghese o aristocratica) del Settecento, unitamente a un desiderio di rappresentare la realtà attraverso una visione scenico-teatrale dagli esiti opposti. Da un lato l'ironia moraleggiante e impietosa dei drammi di Hogarth; dall'altro il teatro marionettistico dei passatempi goldoniani, più bonario e cordiale. E questo interesse per la scena fu esplicitato dallo stesso artista inglese; come l'amicizia con il Goldoni avrà certamente avuto qualche riflesso nel lavoro del Longhi.

Hogarth, in ogni caso, riuscì ad esprimere con più forza questo aspetto scenico della vita, caricando le sue figure di significati morali e sociali tragicamente grotteschi e satirici, trasferendoli con lo stesso impegno nelle numerose e splendide incisioni, che lo resero popolare anche presso i ceti più disagiati. Questa pittura moraleggiante e beffarda (non sempre formalmente felice), tutta protesa a mostrare attraverso i caratteri dell'umanità i vizi e le miserie, rivela – almeno nei dipinti d'intenzione sociale – una audace e caustica coscienza civile; e pur destinata al ceto borghese non si stempera mai in risultati compromissori o servili. La vena poetica di questo pittore, dall'esistenza lineare e *pulita*, profondamente radicata nella tradizione puritana, si manifesta amaramente satirica e moralistica, perfino spregiudicata, ma ben accettata dal potere politico inglese che, dalla magistratura al parlamento, perseguendo intenti riformistici, aveva avviato una dura lotta contro il crimine, l'alcolismo, l'analfabetismo e ogni altro deplorabile comportamento umano. Questa sorta di sostegno morale alle riforme e al risanamento della condizione

sociale, permise a Hogarth di costruirsi una dimensione artistica originale e di tutto rilievo, anche se la sua pittura fu costretta, spesso, a correre sul filo di un precario equilibrio tra arte e letteratura.

Un simile intoppo linguistico, pittoricamente riduttivo, non concederà all'artista di conseguire ribellioni formali e risultati espressivi di un respiro più ampio e vigoroso.

Del resto (ma i dipinti del *Capitano Coram* e dei *Domestici* sembrerebbero comunicare altri segnali) l'aneddoto e la cronaca, risolti in quel connubio fra palcoscenico e letteratura, nonostante i drammi e le verità, e la loro penetrante e impietosa ironia, rimarranno quasi sempre confinati in una realtà che manifesta le sue sembianze di finzione scenica.

I dipinti della *Carriera di un libertino*, del *Manicomio alla moda* o della *Campagna elettorale* (tema, quest'ultimo, di una acutezza straordinaria nonché di una attualità sconcertante, è certamente il lavoro socialmente più aggressivo e distaccatamente censorio), mantengono un ordine teatrale che non si lascia trasferire totalmente nel reale dell'esistenza quotidiana. Eppure la metropoli londinese, che in quegli anni cresceva con smisurato disordine urbanistico e sociale, era aggredita da innumerevoli problematiche e disagi. Sovraffollamento, delinquenza, prostituzione, alcolismo, disoccupazione e miseria; e da una corte considerevole di pezzenti. Tutti elementi che avrebbero potuto tracciare con più energia quei caratteri tanto ambiti e ricercati dall'artista (e si pensi all'*Opera dei mendicanti* di Gay e al dipinto di Hogarth, e a quali altre verità saprà condurci, esattamente due secoli dopo, Bertolt Brecht).

Ma la storia dell'arte non comprende i se, e non può, a maggior ragione, prescindere dalle contingenze culturali e sociali del proprio tempo. D'altra parte, gli accenni a certe limitazioni espressive e alle riserve sul rimando scenico non intendono ridurre, oltremisura, il lavoro e l'impegno sociale di Hogarth.

Il dipinto del *Manicomio*, che fa parte delle otto tele sulla *Carriera del libertino*, 1733-35 (unitamente alle varianti grafiche), è il lavoro più intensamente drammatico e violento dell'artista inglese.

Il libertino, dopo le frivole avventure e le dissolutezze trattate nelle altre tele, è ormai approdato al manicomio e «alla perdita dei beni e della tranquillità è seguita la perdita della ragione»².

L'ambiente manicomiale è rappresentato da un grande contenitore spaziale con tre celle – puntualmente numerate – che si aprono sulla parete scorciata prospetticamente. La struttura architettonica, molto semplice, anodina e ripetitiva, accentua la desolazione del luogo. Gli svuotamenti laterali delle misere celle, due delle quali sfiorano all'esterno lasciando entrare dalle piccole finestre ferrate fasci di luce, articolano in più direzioni lo spazio prospettico. Lo squallore del manicomio è impietosamente rafforzato dal dramma dei ricoverati, dai gesti e dai caratteri psicologici, oltreché dal contrasto delle due eleganti e sciocche visitatrici che, assurde e ciniche presenze, si erigono, in smaglianti cromie, nel buio tonale della pittura e del suo dolorante delirio. Anche l'opposizione cromatica di questa irruzione mondana contribuisce – fortemente – ad accentuare la tragica e grottesca espressività delle miserevoli crisalidi umane. L'indagine pittorica è condotta con grande capacità espressiva e Hogarth, dall'occhio acutissimo e temperato al rigore incisivo, riesce a restituirci i deliri e le miserie di un'umanità ormai ai margini dell'esistenza, sorvegliando l'esecuzione formale e la descrizione dei caratteri in modo esemplare. Volti idioti e gesti grotteschi; un terribile e inquietante stralunato; folli megalomanie e fatali allucinazioni, in un repertorio drammatico – e purtroppo notorio – di re, santoni, musicisti, astronomi e così via. E al centro della narrazione il libertino – dalla pittura sciolta e sicura, in un carnicino brillante impastato da un riverbero di luce, forse sconfinata dalla cella di fianco – che si abbandona morente. Poi, appressati, i due inservienti (uno indaffarato a togliere le catene ormai inutili) e una donna piangente (ultimo e solitario segno umano); mentre un pazzo beffardo, col metro da sarto, schernisce anche la morte.

La sconfitta è totale: per le menti malate, per gli inservienti, le effimere damigelle e per la donna afflitta. Ma anche per noi; e questa realtà, memoria indelebile – e presente – di altre dolorose esistenze, non ci apparirà meno crudele e inquietante che agli occhi di

Hogart.

Ma per Pietro Longhi, che per pittura e talento grafico (disegni) non fu certamente inferiore all'artista inglese, le cose andarono diversamente.

Forse a conoscenza del lavoro di Hogarth (e attento anche alla pittura minore del bolognese Crespi che, ripulendo le *bambocciate* dal gusto pittoresco, aveva rinvigorito il *genere* attraverso una misura artistica più autentica e moralmente partecipe nei confronti del documento quotidiano), e dopo un tardivo esordio (ormai più che trentenne) di mediocre affreschista, si dedicò con più convinzione e miglior estro alla pittura di costume.

I primi dipinti della sua nuova carriera (contadini e scene popolari) rievocano la pittura del Crespi e i modelli della tradizione bolognese; ma intorno alla metà del secolo trovò una sua linea pittorica, più precisa e vibrante, nei quadri che, ritraevano i salotti patrizi o che narravano cronache quotidiane di mestieri e popolani. Queste piccole tele – dai temi e dai tratti formali a volte ripetitivi – raccontano minutamente le giornate e i passatempi della società veneziana, soprattutto quella più agiata e raffinata, aprendo alla storia le porte di quei palazzi che Canaletto e Guardi distendevano sui canali delle loro *vedute*. Ma i *fotogrammi* longhiani non arrivarono mai all'ironia caustica e al monito moralistico di Hogarth. La sua pittura, pur testimone di una società che si avviava inesorabilmente alla crisi, è appena sottesa di timide ironie, mitigata da un annotare bonario e quasi sempre codino. Al Longhi mancherà il coraggio aggressivo dell'occhio ribelle e di una lucida coscienza critica, e come nell'artista inglese, il telaio teatrale contribuirà a ridurre l'intensità espressiva delle presenze esistenziali. Tuttavia la sua pittura, priva di ribellioni formali e pavida al richiamo sociale, resta un documento umano ed artistico di tutto rilievo; di sottile indagine psicologica che a volte si fa malinconica e silenziosa testimonianza del vuoto interiore, decadente e precario, di uomini sciocchi. Dovremo concedergli peraltro, come già accennato, una capacità storica di contrapporsi alla visione fastosa e rutilante tardobarocca (se non vogliamo equivocare questa scelta con la sua difficoltà a tenere il passo del talentoso Tiepolo o con la scommessa di cercarsi uno spazio tra questi e la pittura del Canaletto), per recuperare dalla realtà frammenti e caratteri quotidiani.

Ebbene, un rinoceronte approda a Venezia e il fascino per l'esotismo sarà, di lì a poco, un altro sogno del secolo. Certo in quegli anni l'arrivo in Europa di un animale esotico doveva destare non poche curiosità e, primi fra tutti, gli aristocratici e i borghesi, o i patrizi veneziani, non potevano lasciarsi sfuggire una simile occasione, che avrebbe impegnato discussioni e interrotto la noia dei pomeriggi e delle serate nei loro salotti³. Dai tempi di Dürer e dalla sua tavola di coriacei dettagli anatomici (1515), il mostruoso pachiderma non era più apparso nelle immagini degli artisti, e Longhi, promuovendolo a protagonista dei passatempi patrizi, lo dipingerà (1751) con intenti più naturalistici e carnali, marcandolo di una bestialità umanizzata. Non più la macchina metallica e da guerra di Dürer, ma un goffo animale che ruminava il fieno e ignora i curiosi oltre la barricata, fino a insozzare di sterco il serraglio (e Longhi fu, almeno una volta, insolente) e a spartirsi equamente la tela con gli uomini. Oltre il recinto una piramide di servi e patrizi, incuriositi e aggiustati come in una posa fotografica (e chissà che il gentile e femminile signore, al centro del quadro, non brami quel corno evirato e brandito come un trofeo, pensando alle insite virtù afrodisiache). Qui, fra qualche pizzo e seta lucente, fra guarnizioni dorate, maschere e sguardi di manichini, riaffiorano la vuotezza interiore e l'effimera esistenza dei salotti longhiani. Un passatempo che si consuma in poche ore, una colazione al cioccolato e qualche pettegolezzo sull'ultimo adulterio. Poi il torpore quotidiano ripiomberà sull'uggia di queste misere coscienze ormai moribonde. Eppure il *Rinoceronte*, formalmente più rigoroso e incisivo di altri episodi longhiani dalle pennellate sciolte o dalle cromie più marcate e brillanti, senza infierire sull'ottusa umanità di queste maschere aristocratiche (unica nota cromatica dal pallore lunare), testimonia i segni di uno sfacelo interiore inarrestabile. Marionette imbalsamate dagli sguardi vuoti che resteranno impresse su questo capolavoro a rammentarci che, fin da quel tempo, furono ectoplasmici e non presenze umane. Forse il pittore, come dirà un altro Longhi, «si pone di fronte al costume moderno con un distacco, una superiorità che sono lontani dall'esser intesi»⁴.

Tratto da:

M. Fidolini, *Impegno e realtà – Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, febbraio 1991.

Note

- 1** Johann Joachim Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* (1755).[X](#)
- 2** Così iniziava il commento di Jean André Rouquet (1746) affiancato alla tavola VIII delle stampe di Hogarth relative alla *Carriera di un libertino*.[X](#)
- 3** La curiosità dei patrizi veneziani per l'esotismo, in questo caso nei confronti degli animali, è attestata dalla replica (più fiacca formalmente e per intensità espressiva) del primo Rinoceronte, probabilmente commissionata, di lì a poco, per un altro nobile bramoso; da quello più tardo (peraltro discusso) e dall'Elefante.[X](#)
- 4** Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946).[X](#)

