ARTES

Collana diretta da
Maria Concetta Di Natale

1 - *Museo Dell'università. Dalla Pinacoteca Della Regia Università Di Palermo Alla Galleria Di Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta Di Natale

2 - Simone Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e Catalogo*

3 - Sergio Intorre, *Coralli trapanesi nella collezione March*

4 - Maria Concetta Di Natale, Maurizio Vitella, *Il tesoro di Santa Venera ad Acireale*

5 - Cristina Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo. Decorazioni e opere d'arte*

6 - *La Mostra d'Arte sacra delle Madonie di Maria Accascina. Il catalogo che non c'era,* a cura di Maria Concetta Di Natale, Salvatore Anselmo, Maurizio Vitella

7 - Albrecht Dürer, *Passio Christi. La Grande Passione*

8 - Sergio Intorre, *Beauty and Splendour. Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*

9 - Cristina Costanzo, *L'archivio fotografico di Antonino Leto della Galleria Beatrice*

10 - Giulio Brevetti, *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*

11 - Roberta Cruciata, *Riflessi internazionali nell'oreficeria siciliana del XVIII e del XIX secolo – Un'inedita collezione privata*

12 - *Eredità d'arte Palazzo Abatellis,* a cura di Evelina De Castro

13 - *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti

9 788855 090094

La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo

PALERMO UNIVERSITY PRESS

LA FANTASIA E LA STORIA

Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo

PALERMO UNIVERSITY PRESS

In copertina: Constance Mayer, *Autoritratto* (part.). Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan.

ARTES

13

Collana diretta da
Maria Concetta Di Natale

a cura di Giulio Brevetti

LA FANTASIA E LA STORIA

Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo

PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

La fantasia e la storia.
Studi di Storia dell'arte sul ritratto
dal Medioevo al Contemporaneo
a cura di Giulio Brevetti

Artes

Collana diretta da
Maria Concetta Di Natale

Comitato scientifico
Ester Alba Pagán
Maria Giulia Aurigemma
Fabio Benzi
Rosanna Cioffi
Maria Concetta Di Natale
Pablo González Tornel
Mariny Guttilla
Antonio Iacobini
Francesco Federico Mancini
Maria Grazia Messina
Pierfrancesco Palazzotto
Manuel Pérez Sánchez
Marina Righetti
Jesús Francisco Rivas Carmona
Massimiliano Rossi
Keith Sciberras
Alessandro Tomei
Maurizio Vitella
Alessandro Zuccari

Referenze fotografiche:

Assisi: Sacro Convento (Paone, 5)
Bologna: Galleria d'Arte Moderna (Leone, 8)
Castellammare di Stabia: Nicola Longobardi (Leone de Castris, 7)
Firenze: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Leone, 6); Gabinetto Fotografico degli Uffizi (Brevetti, 3); Galleria degli Uffizi (Lattuada, 17; Leone, 9); Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna (Leone, 7)
Milano: Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Manzoniana (Leone, 11); Pinacoteca di Brera (Leone, 12)
Monreale: Museo Diocesano (Di Natale, 5)
Napoli: Archivio dell'arte/Luciano Pedicini (Di Benedetto, 5, 8); Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (Coiro, 1-2); Museo di San Martino (Lattuada, 2); Museo Filangieri (Di Benedetto, 1-4, 9-11); Pio Monte della Misericordia (Lattuada, 4);
Padova, Comune (Paone, 1-4)
Palermo: collezione Bona di Giardiniello (Di Natale, 12); Palazzo Butera (Di Natale, 1, 3, 6-7, 9-10)
Parma: Galleria Nazionale (Lattuada, 16)
Roma: Galeria Nazionale d'Arte Antica (Lattuada, 1); Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Palermo, 1); Galleria Nazionale di Palazzo Corsini (Lattuada, 9); Musei Capitolini, Promoteca (Leone, 2); Museo di Roma di Palazzo Braschi (Leone, 1)
Trapani: Museo Regionale Pepoli (Di Natale, 2, 4, 11)

Aix-en-Provence: Musée Granet (Perriccioli Saggese, 1; Palermo, 5)
Althorp House: Spencer Collection (Lattuada, 18)
Arras: Musée des Beaux-Arts (Scognamiglio, 8)
Berlino: Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Lattuada, 13)
Boulogne-Billancourt: Bibliothèque Marmottan (Scognamiglio, 7)
Chicago: Richard Gray Gallery (Palermo, 6)
Dalmeny: Dalmeny House (Leone, 3)
Lione: Musée des Beaux-Arts (Lattuada, 8); Galleria Descours (Lattuada, 23)
Londra: Tate Modern (Palermo, 9); Victoria and Albert Museum (Lattuada, 12)
Madrid: Museo del Prado (Lattuada, 14, 19)
Monaco di Baviera: Alte Pinakothek, Bayerische Staatssammlungen (Leone de Castris, 3; Lattuada, 7)
Mosca: Museo Puškin delle belle arti (Palermo, 2)
New York: Museum of Modern Art (Palermo, 7); The Metropolitan Museum (Scognamiglio, 5-6)
Parigi: Centre Pompidou (Palermo, 4); Musée du Louvre (Lattuada, 15; Scognamiglio, 4)
Philadelphia: Philadelphia Museum of Art (Palermo, 3)
Stamford: Burgley House (Lattuada, 20)
Stoccarda: Staatsgalerie (Lattuada, 3)
Torino: Archivio Penone (Palermo, 10)
Ulm: FER Collection (Palermo, 8)
Versailles: châteaux de Versailles et de Trianon (Scognamiglio, 10)
Vizille: Musée de la Révolution française (Scognamiglio, 2-3)

Il discorso del re (T. Hooper, 2010): courtesy of Momentum Pictures (Brevetti, 1-2)
The Queen – La regina (S. Frears, 2006): courtesy of Pathé (Brevetti, 3-14)
The Crown (Registi vari, 2016-2017): courtesy of Netflix (Brevetti, 15-30)

La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo / a cura di Giulio Brevetti – Palermo : New digital frontiers, 2019.

In copertina: Constance Mayer, *Autoritratto* (part.). Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan.

ISBN (stampa): 978-88-5509-009-4
ISBN (online): 978-88-5509-012-4

Questo volume è stato finanziato dal Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*. Il curatore desidera ringraziare la Direttrice, Maria Luisa Chirico, e la Prorettrice alla Cultura, Rosanna Cioffi, che ha seguito il progetto e presieduto la Giornata di studi alla base di questo lavoro.

Il genere del ritratto tra ideale classico e svolta romantica. Teoria e prassi

Francesco Leone

Il genere artistico del ritratto è una delle più illuminanti cartine tornasole di quelle radicali trasformazioni politiche e civili che si scalarono in Italia tra l'avvento di Napoleone e i tumulti sociali di fine Ottocento[1].

Agli inizi del XIX secolo, sebbene ancora considerato dall'accademia un genere minore rispetto alla pittura di storia o alla scultura ideale, il ritratto fu per la prima volta oggetto di una notevole riconsiderazione critica[2]. Sul versante figurativo l'antropocentrismo maturato con il secolo dei Lumi gli attribuì, come per la verità era già accaduto tra Cinque e Seicento nella tipologia degli autoritratti e dei ritratti d'artista, un profondo valore di rappresentanza ontologica (la psiche, l'animo, l'intelligenza, l'etica, gli interessi intellettuali, i moventi interiori, la 'civiltà' dell'effigiato) relegando in secondo piano la funzione sociale riconosciutagli dal Settecento rococò. Questo decisivo ruolo di messa in scena del 'sé' e non dell'intorno affidato al ritratto dalla temperie neoclassica si amplificò ulteriormente nel corso dell'Ottocento ma non senza contraddizioni o recrudescenze di rappresentanza sociale (si veda ad esempio il caso di Giuseppe Molteni).

Il dibattito critico nato intorno al ritratto in epoca neoclassica, votato alla rivalutazione del genere e alla definizione delle sue diverse tipologie, sino ad allora mai elaborata, partì necessariamente dalla risoluzione di un'antinomia. L'indagine realistica connaturata al ritratto mal si addiceva alla prassi idealizzante e alla sintesi formale dell'estetica neoclassica. Agli inizi dell'Ottocento in Italia fu allora Leopoldo Cicognara – uno dei maggiori critici europei della prima metà del secolo – ad avviare il dibattito in questa direzione, legando genialmente la capacità introspettiva del ritratto alla categoria del sublime e tenendo presente alcune considerazioni al riguardo (poche ma importantissime) che si erano scalate nel corso del Settecento tra Denis Diderot, Joshua Reynolds, Anton Raphael Mengs e Francesco Milizia[3]. In uno dei ragionamenti che compongono il trattato *Del Bello* uscito a Pisa nel 1808, affrontando la categoria estetica del sublime (cui secondo il critico il ritratto doveva sapersi elevare), Cicognara tentava di risolvere in questi termini il problema dell'indagine naturalistica propria del ritratto, riconducendola nei presidi della prassi idealizzante neoclassica:

> Il minuto, il trito, e le eccessive particolarità non possono associarsi con tutto ciò che è Sublime […]. Nelle produzioni dell'arte ove scrupolosamente la natura è imitata, come nei ritratti, è d'uopo per giungere al Sublime di aver cura che, non tanto i lineamenti, quanto ogni altro tratto dell'anima venga espresso, al segno di rendere quanto più è possibile un'idea morale della persona. Il succo di tinte, la precisione scrupolosa, la finezza dei capelli, la porosità della pelle, sono tutte proprietà delle scuole olandesi e fiamminghe[4].

Come spesso accade nei suoi scritti, qui il grande storico della scultura italiana si mostra da un lato erede della cultura artistica del XVIII secolo e dall'altro portavoce della contemporaneità più attuale. Guardando alla tradizione, l'«idea morale della persona» cui egli pensa mentre ne scrive allude a quei confini ai quali si era giunti a Roma negli anni Ottanta del Settecento con la riforma del gusto in termini neoclassici. Riecheggiando la verità della ritrattistica marmorea romana antica, la tradizione francese del ritratto illuminista in scultura, il classicismo naturalistico maturato a Roma dai cosiddetti *Anglo-Romans* sia in pittura sia in scultura, incentrato su una semplificazione che ambiva a rappresentare con immediatezza e genuinità lo scandaglio interiore[5],

Fig. 1 – Stefano Tofanelli, *Autoritratto con il fratello Agostino, il padre Andrea e il ritratto ovale di Bernardino Nocchi*. Roma, Museo di Roma di Palazzo Braschi.

Cicognara, che da giovane aveva soggiornato a Roma, quando scriveva doveva avere negli occhi i capolavori ritrattistici di Mengs, i busti scolpiti dagli anglosassoni Christopher Hewetson e Joseph Nollekens o magari capolavori come l'*Autoritratto con il fratello Agostino, il padre Andrea e il ritratto ovale di Bernardino Nocchi* di Stefano Tofanelli del 1783 (Roma, Museo di Roma di Palazzo Braschi: fig. 1)[6]. Sul piano metodologico il dipinto del lucchese naturalizzato romano Tofanelli – che Tony Clark definiva «a Neoclassical portrait in the purest and highest sense»[7] – era un atto di adesione alla revisione del genere propugnata a Roma proprio da Mengs in nome di una profonda esplorazione della sfera interiore[8]. Riducendo all'osso l'ambientazione Stefano, vestito alla pittoresca, affida la sua immagine alla verità dei globi oculari (l'anima e l'intelletto) incastonati in un volto dai piani semplificati e allo straordinario brano naturalistico della mano con il pennello (il mestiere). L'ambientazione – e questo è un aspetto molto rilevante nei ritratti di natura ideale dipinti nel momento di passaggio dalla temperie neoclassica a quella romantica – non è affidata ad accessori accidentali, a spie di mondanità, ma a un unico arredo che assume una valenza emblematica: il cavalletto con il dipinto, sintesi della sua vita professionale e in questo caso della sua vita affettiva.

La semplificazione formale e la profondità sublime dell'effigie cui Cicognara alludeva nel *Del Bello* aveva già avuto, per la verità, un illustre teorico in Francesco Milizia molti anni prima. Nel *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del disegno* del 1781, il «terribile opuscolo che rovesciò il sistema di pensare in materia d'arte» (così lo definì lo stesso Cicognara), Milizia aveva messo a segno un efficace *endorsement* in favore del vero naturale idealizzato cui il ritratto doveva ambire.

Scriveva Milizia:

> parrebbe che i ritratti non sieno oggetto dell'artista. Il merito veramente non è grande, se il ritratto è veramente ritratto; demerito, se esso è contro la semplicità naturale; per avere del pregio, ha da entrare quanto più può nella bella natura; e vi può entrare benissimo, se esprime la rassomiglianza del soggetto del viso, se ne fa, per così dire, l'elogio, e tutto il resto sia bella natura[9].

Sul tema del ritratto, che gli stava evidentemente a cuore, Milizia sarebbe tornato in modo più esaustivo nel 1797, in un'apposita voce dedicatagli nel *Dizionario delle Belle Arti del disegno*. Con un geniale ribaltamento di prospettive, in quelle righe egli seppe elaborare le impalcature concettuali che avrebbero consentito al ritratto di risalire la gerarchia accademica dei generi pittorici. Milizia da un lato attaccava gli squallidi ritrattisti mestieranti («Che cosa sono dunque gli artisti *ritrattisti*? Artigiani meschini che sono riusciti artisti, e per vivere si danno a maneggiare il pennello così all'azzardo copiando freddamente teste viventi per farne teste morte»[10]) e dall'altro affermava che i grandi ritratti potevano uscire soltanto dal pennello dei grandi pittori di storia. Per Milizia la radice del problema non era più il dipinto ma il suo artefice.

Queste le sue parole:

Fig. 2 – Antonio Canova, *Busto di Domenico Cimarosa*. Roma, Musei Capitolini, Protomoteca.

Fig. 3 – Andrea Appiani, *Napoleone dopo la battaglia del ponte di Lodi*. Dalmeny (Edimburgo), Dalmeny House, ex collezione Rosebery, collezione Primrose.

Chi è miglior pittore fa migliori *ritratti*. Perciò bellissimi i *ritratti* di Raffaello, di Tiziano, di Vandyck, e di tutti gli artisti che sono stati gran pittori di Storia[11].

E ancora:

Presso gli antichi non si trova altro *ritrattista* che una donna Lala di Cizico. Gli Apelli facevan *ritratti*, come ne hanno fatto i Raffaelli, i Tiziani e tanti classici pittori di storie, e tanti scultori insigni[12].

Ma torniamo a Cicognara e alla sua trovata teorica di legare la ricerca dello scandaglio interiore del ritratto di natura ideale (propugnato anche da Milizia) all'estetica del sublime. Gli anni in cui si scalano l'ideazione e la stesura di *Del Bello* sono densi di cruciali cambiamenti nel genere del ritratto rispetto al neoclassicismo degli anni Settanta e Ottanta del Settecento. Cicognara concluse lo scritto a Roma nel 1807 al fianco di Antonio Canova, in un momento in cui i convincimenti estetici dello scultore iniziavano a maturare una lenta ma inesorabile svolta naturalistica di matrice purista di cui il *Busto di Domenico Cimarosa* licenziato proprio nel 1808 (lo stesso anno dell'uscita del *Del Bello*) era una prima spia (Roma, Musei Capitolini, Protomoteca: fig. 2)[13]. Attraverso l'osservazione naturalistica Canova aveva trasformato un busto all'antica nella 'bella natura' di un uomo in carne ed ossa, piuttosto pingue, dove il vero morale e psicologico erano colti con intensità ma, al tempo stesso, trasfigurati in una sfera ideale attraverso l'emulazione degli antichi. Il busto di Cimarosa, di grande modernità nel suo ricorso alla relatività naturale, era un primo segno di mutazione nell'estetica canoviana che in età di Restaurazione, una volta consolidatosi, avrebbe impresso un'ulteriore, rivoluzionaria svolta all'arte della scultura.

Ma rispetto al *Del Bello* di Cicognara c'è un aspetto ancora più decisivo da sottolineare. La redazione di questo piccolo trattato era iniziata intorno al 1802, in un periodo in cui Cicognara soggiornava spesso e per lunghi periodi a Milano. E fu in effetti nella Milano di Napoleone, dal 1802 capitale dell'appena istituita Repubblica Italiana, che le sorti del genere del ritratto subirono in un arco di tempo brevissimo una vera e propria rivoluzione[14].

Le armate francesi entrarono a Milano il 15 maggio del 1796, giorno di Pentecoste. In pochi mesi s'innescò una palingenesi, etica e civile, che naturalmente coinvolse anche tutti gli aspetti visivi dell'antico regime. Nel 1797, in una memoria scritta a seguito della soppressione dell'istituto nobiliare da parte del governo cisalpino, Pietro Verri si rese lucido interprete della furia iconoclasta che allora venne investendo i simboli del potere antico appena tramontato.

Scriveva Verri:

Avete perduto il privilegio di portar la chiave, di aver al collo una croce, un caprone ma se queste dorate insegne erano un bollo della vostra schiavitù […], se nella opinione del popolo attualmente non comparirebbero più che come un distintivo di ciarlatano, realmente la perdita è un nulla; ora l'uomo che si distinguerà sarà l'uomo di merito, non l'uomo dei nastri, la virtù e il sapere danno una distinzione vera tra uomo e uomo[15].

Le esigenze di rappresentanza della nuova classe politica, militare e dirigenziale legata al potere napoleonico coinvolsero naturalmente anche il ritratto. A Milano, e

in Italia, l'interprete maggiore di queste mutate istanze espressive fu Andrea Appiani[16]. Egli rivoluzionò l'idea del ritratto attraverso un linguaggio e una semantica sperimentali. Talvolta con una rarefazione pittorica – appunto votata al sublime interiore – che approdò a veri e propri capolavori di levatura europea.

Gli esempi più precoci di questo rovesciamento figurativo, a proposito di una nuova semantica, sono i due ritratti istoriati di Napoleone e della giovane sposa Joséphine de Beauharnais, a figura intera ma di dimensioni metà del reale, dipinti a Milano nel 1796 in due momenti diversi[17]. All'indomani dell'ingresso di Napoleone a Milano, in anticipo sul *Ritratto del generale Bonaparte alla battaglia di Arcole* di Antoine-Jean Gros (Versailles, Musée du Chateau), involandone «furtivamente, e a ritaglio i lineamenti» e abbandonando «il pennello alla spinta del cuore che lo guidava»[18], Appiani eseguì il primo ritratto di Napoleone ad oggi noto alla storia dell'arte (*Napoleone dopo la battaglia del ponte di Lodi*: fig. 3). I tratti realistici del giovane Bonaparte sono fermati in un sorprendente ritratto allegorico in cui Napoleone è rappresentato a figura intera in alta uniforme insieme al Genio della Vittoria sullo sfondo tempestoso del campo della battaglia di Lodi. Allo straordinario piglio realistico (gli stivaloni un po' larghi, le spalle un po' piccole, i buffi capelli a *oreilles de chien*, la vivezza dello sguardo) si unisce la traslitterazione mitopoietica dell'eroe: la battaglia sullo sfondo, il Genio della Vittoria che incide sullo scudo le gesta dettate direttamente da Napoleone. Pochi mesi dopo Appiani eseguì anche il *pendant*: *Joséphine de Beauharnais incorona il mirto sacro a Venere* (fig. 4). Il dipinto gli fu richiesto personalmente dalla giovane moglie del generale all'indomani del suo arrivo a Milano il 9 luglio del 1796. La maliziosa creola, divenuta Bonaparte il 9 marzo del 1796, è raffigurata come una moderna dea dell'Amore dallo sguardo ammaliante, con un profondo spirito di realtà nel volto (gli occhi, la bocca chiusa a causa dei problemi ai denti che Joséphine aveva), in atto di porgere alla pianta del mirto sacro a Venere la corona in cui alle rose sono intrecciate foglie di quercia e di alloro, allusive ai gloriosi successi militari conseguiti da Bonaparte. Le statue di Eros e di Venere disposte nelle nicchie, il rilievo neo

Fig. 4 – Andrea Appiani, *Joséphine de Beauharnais incorona il mirto sacro a Venere*. Collezione privata.

cinquecentesco con *Leda e il cigno* e l'altro con il *Ratto di Europa* sistemati sulla balaustra, insieme al classicheggiante trionfo di Anfitrite disposto sullo sfondato marino di eco leonardesca, conferivano a quest'opera emblematica, in un'elaborata rete di riferimenti simbolici, la magica atmosfera di una mitica sospensione temporale in cui la protagonista, nel segreto ricetto delle private stanze, doveva apparire come la vestale votata alla liturgia amorosa per il suo Napoleone-Zeus. Questa rivoluzione figurativa, che in Appiani sarebbe approdata a capolavori come il *Ritratto del generale Desaix* (1800; Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon)[19], anch'esso ricco di rimandi simbolici e intriso di carattere sublime, si propagò velocemente a Milano e in Italia.

La sintesi formale votata all'ideale e al sublime e la

Fig. 5 – Giuseppe Bossi, *Autoritratto*. Collezione privata.

'sprezzatura' cromatica spesso risolta nel non finito, avrebbero costituito il punto di riferimento della cultura figurativa lombarda di quegli anni. Fu soprattutto negli sperimentalismi di Giuseppe Bossi, figura problematica di artista letterato (dal 1801 al 1807 illuminato segretario riformatore della rinnovata Accademia di Brera)[20], che le innovative indagini formali messe in campo nel genere della ritrattistica raggiunsero esiti pittorici estremi nell'affannata ricerca di quella che è stata definita una «densità concettuale, etica, emozionale» dell'opera d'arte[21]. L'approdo pittorico di questa ricerca si sarebbe assestato su una rarefazione formale estrema, votata allo scandaglio dell'identità psichica dell'effigiato. Tra gli esempi più rilevanti della migliore ritrattistica di Bossi che documentano questa svolta innovatrice del neoclassicismo lombardo si collocano l'*Autoritratto con Felice Bellotti, Gaetano Cattaneo, Carlo Porta* all'incirca del 1809[22] (alto esempio della tipologia del ritratto intimo-intellettuale di gruppo, già noto come la *Cameretta Portiana*, che avrebbe avuto molto successo durante la Restaurazione: basti citare il *Cenacolo Tosio* del 1815 di un artista colto e di nicchia attivo tra Roma, Brescia e Milano come Luigi Basiletti)[23] o l'*Autoritratto* di collezione privata (fig. 5)[24], in cui le tensioni ideali, le inquietudini esistenziali di Bossi e l'adesione a un classicismo primitivista di area nordica ancorato al sublime venivano affidati alla resa fortemente contrastata della tavolozza e soprattutto a un moderno rapporto tra finito e non finito attentamente ricercato e studiato sui modelli di David o del sodale romano Vincenzo Camuccini, con il quale Bossi fu in stretta familiarità durante la permanenza a Roma nella seconda metà degli anni Novanta del Settecento. Il processo immaginativo innescato dall'inespresso (il 'non finito' appunto) fu un elemento centrale nell'estetica neoclassica ed ebbe dei riverberi di grandissimo livello anche nella tecnica del disegno, il mezzo espressivo prediletto da molti artisti neoclassici. Nell'*Autoritratto* (fig. 6)[25] in penna del 1808 il toscano Luigi Sabatelli rivendicava la propria identità di intellettuale affidandosi alle icastiche doti investigative della linea, sulla tradizione degli autoritratti grafici disegnati a Roma a partire da Johann Heinrich Füssli (1777-1778; Londra, National Portrait Gallery), fino al più recente di Asmus

Fig. 6 – Luigi Sabatelli, *Autoritratto*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Jakob Carstens (1792-1794; Amburgo, Kunsthalle), che Sabatelli poté forse osservare da vicino, appena ultimato, allo scadere della sua lunga permanenza romana tra 1789 e 1794. Soggiorno durante il quale l'artista toscano – che sul finire del 1808 sarebbe stato chiamato a dirigere la cattedra di pittura all'Accademia di Brera su suggerimento di Cicognara – aveva potuto maturare una sua personalissima visione dell'arte: sublime, eroica e sentimentale[26]. A ben vedere – e qui il cerchio si chiude tornando a Cicognara – tutti questi linguaggi sperimentali cui è affidata la nascita del ritratto moderno nel sottile passaggio tra ideale classico e svolta naturalistica romantica si muovono attorno alle coordinate del sublime, la cui perfetta elaborazione teorica e visiva, insieme a quella relativa alla grazia, fu la maggiore conquista estetica della

Fig. 7 – Vincenzo Camuccini, *Ritratto del maresciallo Luigi Carafa di Noja*. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

Fig. 8 – Pelagio Palagi, *Ritratto di Giuseppe Guizzardi in veste d'antico*. Bologna, Galleria d'Arte Moderna.

temperie neoclassica. L'universo espressivo del sublime fu la testa di ponte tra mondo neoclassico e prima cultura romantica. Non era quindi un caso che nel *Del Bello* Cicognara enunciava la sua teoria sul ritratto pittorico proprio nel ragionamento dedicato al sublime.

Su queste coordinate estetiche si mossero tutti quegli artisti – futuri protagonisti della pittura italiana al passaggio tra neoclassicismo e romanticismo – che avevano avuto a Roma un contatto più o meno prolungato con quello straordinario crogiuolo artistico e culturale che fu l'Accademia de' Pensieri di Felice Giani degli anni Novanta del Settecento (erede delle poetiche del cosiddetto *Fuseli Circle* romano)[27] oppure, subito dopo, con quella naturale prosecuzione dell'accolita gianesca che fu, sotto Napoleone, la cosiddetta Accademia d'Italia del Palazzo di Venezia, voluta dal console Giuseppe Tambroni, da Canova, da Pietro Giordani e dallo stesso Cicognara[28]. Alle adunanze dell'Accademia de' Pensieri di Giani partecipò Appiani nel 1791, anche se egli possedeva già una sua precisa fisionomia artistica maturata su altre direttrici. E nell'ambito di questa libera associazione di artisti che si confrontava sui nuovi linguaggi figurativi, la cui vicenda costituisce la grande palestra per la genesi della più alta pittura neoclassica e romantica italiana, si formarono appunto Bossi, Sabatelli, Camuccini e molti altri ancora.

Guidata ai suoi esordi dall'ispirazione eroico-quiritaria di David e da una sintesi formale in linea con i suoi contemporanei, la pittura di Camuccini documenta molto precocemente, anche nel dialogo con il primitivismo mutuato da Ingres (a Roma dal 1806) e da altri pittori dell'Accademia di Francia a Villa Medici, l'apertura alle istanze romantiche proprio nel genere della ritrattistica. Ne sono documento il *Ritratto di Bertel*

Fig. 9 – Tommaso Minardi, *Autoritratto nella soffitta*. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 10 – Francesco Hayez, *Ritratto della famiglia Cicognara con il busto colossale di Antonio Canova*. Venezia, collezione privata.

Fig. 11 – Giuseppe Molteni, Massimo d'Azeglio, *Ritratto di Alessandro Manzoni*. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Manzoniana.

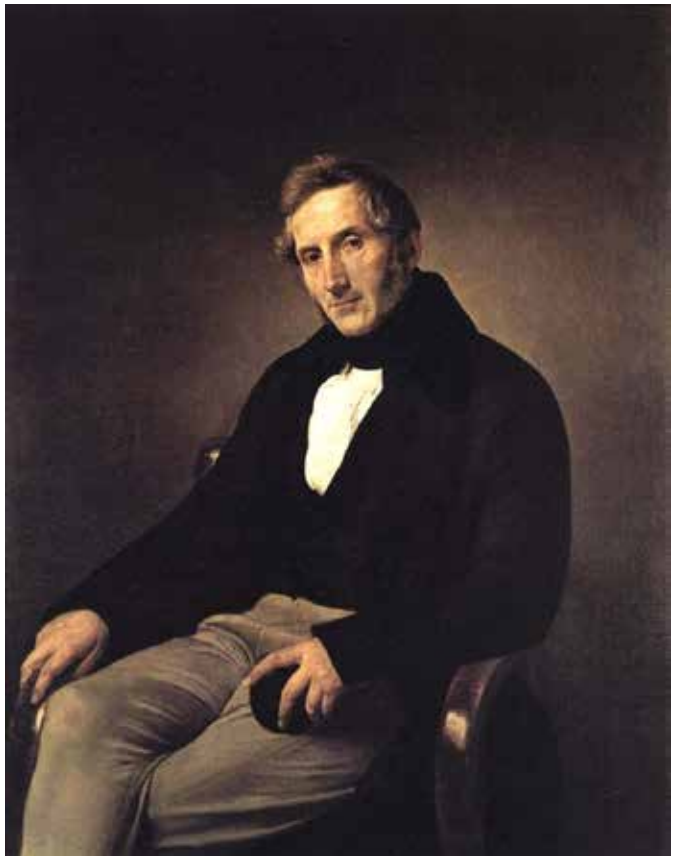

Fig. 12 – Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni*. Milano, Pinacoteca di Brera.

Thorvaldsen (Roma, collezione privata)[29] all'incirca del 1808 e, più o meno degli stessi anni, il poco noto e assai davidiano *Ritratto del maresciallo Luigi Carafa di Noja* di Palazzo Pitti (un piccolo capolavoro: fig. 7). Luigi Carafa è ritratto con un piglio e con un'impostazione da eroe romantico e con uno scandaglio interiore che richiama il mondo del sublime nella sua nascente declinazione romantica.

Come accennato, i linguaggi sperimentali elaborati a Roma negli anni Novanta del Settecento ebbero una loro naturale e notevole prosecuzione nella cosiddetta Accademia d'Italia di Palazzo Venezia, dove a seguito della riforma degli statuti accademici voluta dall'amministrazione napoleonica nel 1803 venivano inviati i vincitori della borsa di pensionato (di pittura, scultura e architettura) delle tre accademie nazionali di Milano, Venezia e Bologna e dove, garantendo una sorta di passaggio di consegne, i giovani pensionati potevano incontrarsi con artisti più maturi e già affermati sullo scenario romano sotto la regia attenta e prestigiosa di Canova, tra i maggiori promotori dell'impresa.

Un ruolo di un certo rilievo in questo panorama complesso fatto di slanci etici, di inedite tendenze arcaizzanti, di ricorso all'antico inteso come evo primigenio e sublime e quindi in un'accezione diversa da quella settecentesca, fu giocato dal bolognese Pelagio Palagi. Egli giunse a Roma nel 1806. Il ritratto in veste d'antico dell'amico e compatriota Giuseppe Guizzardi licenziato nel 1807, inviato a Bologna dove fu accolto nella più totale incomprensione dal presidente dell'Accademia Ulisse Aldrovandi[30], testimonia esemplarmente questo aggancio tra neoclassico e romantico attraverso il ricorso al sublime e alla resa realistica del volto, sebbene semplificato, e dello sguardo (fig. 8)[31].

Ma il segnale più sensazionale di questo mutamento estetico che si verificò in pochi anni in seno all'Acca-

demia d'Italia e che propagandosi in tutta Italia diede vita al nostro romanticismo è l'*Autoritratto nella soffitta* (Firenze, Galleria degli Uffizi: fig. 9)[32] che Tommaso Minardi dipinse all'incirca nel 1813. A Roma dal 1803, prima autonomamente poi come pensionato dell'Accademia d'Italia proveniente dall'Accademia di Belle Arti di Bologna, spirito tormentato, dilaniato dalla depressione, ancorato a un classicismo di natura sentimentale che apriva al romanticismo e che in pochi anni lo aveva portato a sperimentare le corrusche luci del Seicento, i filamenti neo-michelangioleschi e poi una straordinaria sintesi primitivista, nell'autoritratto Minardi si rappresenta sperso, quasi inghiottito dal materasso che connota la disordinata soffitta *bohémienne* in cui ambienta il proprio dramma esistenziale. Una rappresentazione di sé da intellettuale romantico che dialoga con opere come il *Viandante sul mare di nebbia* del 1818 di Caspar David Friedrich e che fa il paio, per avanguardia e consapevole diversità, con le sperimentazioni dei nazareni giunti a Roma nel 1810 e con i ritratti di Ingres.

In Accademia d'Italia, com'è noto, si formò anche Francesco Hayez, il più grande pittore italiano della prima metà dell'Ottocento e uno dei maggiori d'Europa. Vincitore della borsa di pensionato nel 1809, sponsorizzato da Cicognara e da Canova, egli aveva rivelato subito un talento da fuoriclasse, sin dalle prime opere prodotte a Roma. Fu durante l'apprendistato romano che Hayez acquisì nella pittura di ritratti quella caratura sublime e quella capacità introspettiva che lo avrebbero accompagnato in tutta la sua gloriosa carriera, così formidabili da consentirgli di scalzare tutti i rivali – finanche la fotografia – incontrati durante un lunghissimo percorso artistico che sperimentò il romanticismo, il purismo e approdò alle poetiche del vero.

La prima significativa prova di Hayez nel genere del ritratto giunse emblematicamente all'abbrivio della Restaurazione con un capolavoro in cui egli seppe trasfigurare in modo decisivo diverse tipologie ritrattistiche e aprire – era il segno dei tempi mutati – alla relatività della natura e alle sinuosità puriste[33]. Il *Ritratto della famiglia Cicognara con il busto colossale di Antonio Canova* (fig. 10), fu eseguito tra la fine del 1816 e gli inizi del 1817, quasi al termine della lunga permanenza del pittore nella città eterna (1809-1817)[34]. Gli

Fig. 13 – Francesco Coghetti, *Ritratto di Gaetano Donizetti*. Bergamo, collezione privata.

fu commissionato da Cicognara nel mese di ottobre, al rientro dal soggiorno estivo a Roma dove si era trattenuto tra giugno e luglio insieme alla seconda moglie Lucia Fantinati (ritratta con sinuosità anatomiche pienamente puriste) e al figlio di primo letto Francesco, entrambi raffigurati nel dipinto insieme al conte Leopoldo e alla presenza surreale del busto colossale mutilo di Canova (quello commissionato negli stessi anni sempre da Cicognara allo scultore Rinaldo Rinaldi, e il cui inserimento nel dipinto risultò assai gradito a Canova: «Mi scordava di ringraziarvi», scriveva a Cicognara, «dell'aver voluto unire al vostro il mio ritratto nel quadro di Hayez. Tal sorpresa mi è stata piacevole, e cara quanto altra cosa mai; e ne sono lieto e contento»)[35]. Spoglio e scuro il fondo, quasi inesistente la scenografia, il dipinto affidava la sua innovativa risoluzione figurativa alla caratterizzazione esistenziale dei personaggi (Hayez doveva aver osservato con attenzione

i ritratti di Ingres a Roma), attraverso quegli sguardi intensi ma enigmatici (che evocano la ritrattistica rinascimentale di Lotto e Tiziano) e il significativo inserimento degli unici due attributi che concorrevano a definire l'emblematica ambientazione e il sodalizio intellettuale tra Cicognara e Canova, i numi tutelari della nostra arte nazionale qui riuniti sotto l'insegna dell'offesa: l'immagine 'oltraggiata' e cioè tagliata di Canova e l'incisione eseguita da Marchetti della mai realizzata statua colossale canoviana della *Religione Cattolica*. Lavoro abortito (forse per le sottese valenze deiste della figura inadatte all'originario luogo di destinazione: la Basilica Vaticana), cagione appunto di un oltraggio a cui il geniale taglio dell'effigie canoviana doveva forse alludere nelle intenzioni dell'autore, insieme all'altra offesa subita da Cicognara medesimo che si era recato a Roma per offrire a Pio VII la dedica, invece rifiutata, del secondo volume della sua *Storia della scultura*. Il ritratto di Hayez segnava davvero una svolta nella tipologia del ritratto intimo-intellettuale di gruppo che poteva contare su una sua secolare e consolidata tradizione, da Rubens ai fiamminghi fino allo schema della *conversation piece* di area anglosassone (ma recuperata anche dai tedeschi: Johann Zoffany) poi frequentemente ripresa dagli artisti italiani nei grandi ritratti di famiglia a partire dagli anni Venti dell'Ottocento.

La penetrazione psicologica dei ritratti di Hayez, la ricerca della verità interiore a scapito della connotazione ambientale, della ricchezza degli accessori e degli aspetti narrativi, maturata a Roma in quella temperie ancorata al sublime e alla sintesi naturalistica, ebbe ancora enorme successo in ambito romantico, quando le esigenze di rappresentanza della ricca borghesia imprenditoriale e di una aristocrazia colta aprirono comunque nuovi scenari per la storia del ritratto.

In ambito critico fu ancora Cicognara a rivendicare la validità della formula del ritratto ideale a una data ormai piuttosto avanzata. Nel 1823, nel corso dell'annuale *Prolusione* indirizzata ai giovani dell'Accademia di Belle Arti di una Venezia in preda alla più profonda stagnazione economica e priva di committenze artistiche, lo storico incitava i pittori a dedicarsi al genere del ritratto, indirizzandoli però verso quella sintesi espressiva in grado di cogliere la verità interiore degli effigiati che aveva avuto molta fortuna in ambito neoclassico. Secondo Cicognara dunque i risultati più efficaci sotto il profilo dell'introspezione psicologica dovevano derivare dalla resa pittorica di «fronti accigliate e raccolte ove presiede la sede della meditazione», dallo «scorrere per la cute del fluido vivificatore» e, immancabili, «dagli occhi primo specchio dell'anima»; delineati affinché «non restino muti e insignificanti, ma scintillino sotto l'ombra delle palpebre». L'auspicata attenzione al dato naturalistico, spia eloquente di una predilezione nuova per quei moti interiori resi protagonisti in ambito pittorico dalla temperie romantica, richiedeva poi, a proposito degli occhi, di esprimere «quella pellucida umidità che il terso cristallo ne asterge perenne, e il non dubbio fissar delle pupille», mentre «dalla non sempre immota e chiusa bocca» l'alito e la parola dovevano spirare «con soavità e con grazia» per esprimere «nel suo silenzio la profondità del pensiero»[36].

La tipologia del ritratto intellettuale proposta a Venezia da Cicognara, e sostenuta in pittura da Hayez ormai definitivamente trasferitosi a Milano, opponeva un'essenziale connotazione ideale ai nuovi percorsi di un genere divenuto orgogliosamente borghese e che, soprattutto nella Milano ormai indiscussa capitale culturale italiana, veniva individuando nuovi confini nella formula del più ridondante ritratto istoriato con le sue ricche ambientazioni allusive al rango dell'effigiato, nello sfarzo a volte iperrealista, e quindi ingannevole, di *status symbol* o di *mise* alla moda. I resoconti chiarificatori delle sempre più importanti rassegne artistiche annuali all'Accademia di Belle Arti di Brera registravano già sul finire degli anni Venti proprio questa dualità di indirizzi, incarnati da un lato dalle superbe effigi hayeziane e, dall'altro, dalle mondane preziosità del sempre più ricercato Giuseppe Molteni. Nel 1829 – quando Molteni esponeva a Brera, dove aveva esordito nel '28, ben diciannove ritratti ambientati tra cui quello di Giuditta Pasta – il critico Giuseppe Sacchi riassumeva dalle colonne de «Il Nuovo Racoglitore» di Milano questa divergente varietà d'intenti, opponendo ai ritratti del lombardo quelli più espressivi di Hayez e inaugurando così nella parallela lettura critica dei due artisti un *topos* esegetico rimasto in auge per molti anni:

> Se i ritratti di Molteni trovarono il massimo numero di lodatori, quelli di Hayez ebbero il massimo numero di ammiratori. Egli avea saputo così mirabilmente congiungere il vero coll'arte, il far perspicuo della natura col vezzo più eletto dell'imitazione: chè se all'effigie della Pasta avrebbesi detto, tu vivi con essa; ai ritratti d'Hayez sarebbesi aggiunto, e tu parli con essi[37].

La brillante tipologia del ritratto ambientato molteniano, che aveva la sua sostanziale ragion d'essere proprio nella definizione indiretta dell'effigiato attraverso la resa di accessori preziosi e lussuosi, doveva però mostrare abbastanza presto i suoi limiti espressivi. La meteora di Molteni incassò infatti un primo duro fendente nel 1835, in occasione della vicenda emblematica che interessò il *Ritratto di Alessandro Manzoni* (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Manzoniana: fig. 11) eseguito in collaborazione con il sodale Massimo d'Azeglio, genero di Manzoni, cui spetta lo sfondo paesistico. Raffigurato con aria eccessivamente ispirata su di un fondo con una veduta del lago di Como dipinta da d'Azeglio e i *Promessi Sposi* sottobraccio, il renitente Manzoni, sempre contrario ad essere effigiato, aveva accettato di posare in virtù del rapporto familiare che lo stringeva al nobile piemontese, scrittore e dilettante pittore, sposo dell'adorata figlia Giulietta prematuramente scomparsa. Ma quando i due artisti manifestarono l'intenzione di voler esporre il dipinto a Brera, Manzoni espresse senza mezzi termini il suo dissenso in una lettera indirizzata al «Chiarissimo e pregiatissimo Signore» Molteni[38]. Turbato per l'uso strumentale che i due mondani pittori intendevano fare della sua immagine, nella missiva Manzoni si esprimeva con chiarezza sulla valenza privata da dover attribuire all'opera, minando l'essenza stessa che sottendeva alla macchina 'mediatica' del ritratto istoriato:

> […] quando a d'Azeglio venne il capriccio di volere su una tela un povero soggetto e un lavoro squisito, io gli protestai che la cosa doveva rimanere privatissima, e sempre che ne venne il discorso, ho escluso espressamente l'esposizione[39].

Il dissenso della famiglia Manzoni intorno a quel ritratto, sebbene giudicato dalla critica contemporanea l'opera «migliore fra le tante pregevolissime condotte dal cavalier Molteni»[40], divenne più evidente nel 1841, quando Stefano Stampa, figliastro di Manzoni, commissionò ad Hayez insieme alla madre Teresa l'unico altro ritratto autorizzato del poeta (Milano, Pinacoteca di Brera: fig. 12)[41], suggerendo però al pittore un'esclusione di false attitudini da eroe romantico o di banali attributi che doveva chiaramente alludere all'immagine maldigerita del poeta licenziata dal pennello di Molteni. E così, nelle memorie dedicate al patrigno nel 1885, Stampa poteva riferire di come fossero stati lui e la madre ad esigere che Manzoni non «fosse ritrattato con un libro in mano, nè coll'aria ispirata (come se non si fosse saputo ch'ei sapeva leggere e scrivere e ch'era un poeta ispirato), ma coll'aria calma di chi ascolta per poi parlare»[42].

Il modello ritrattistico di Hayez, capace di registrare sulla tela uno scandaglio interiore quasi indefinibile, ebbe pochi rivali in Italia. Ma in realtà nell'Italia borghese alla ricerca di legittimazione e identità ebbe anche pochi seguaci. Tra questi, a Roma ad esempio, in un contesto totalmente diverso da Milano, in una città ancorata al suo retaggio classicista e priva di quell'acceso dibattito che caratterizzò l'età romantica, due pittori in particolare si distinsero nella forma del ritratto psicologico di natura ideale. L'anconetano Francesco Podesti e il bergamasco Francesco Coghetti, entrambi eredi del retaggio camucciniano. Podesti ci ha lasciato ritratti notevoli in questa chiave di ritratto intellettuale. Mentre Coghetti, erede della tradizione del realismo lombardo, licenziò nel 1832 con il *Ritratto di Gaetano Donizetti* (fig. 13)[43] il suo capolavoro in questo genere. Amico ed estimatore del pittore, come risulta dall'epistolario donizettiano («verrà di certo un giorno che Coghetti sarà l'autore della patria», scriveva Donizetti da Roma nel 1829 al padre a Bergamo)[44], il compositore si lasciò ritrarre durante la permanenza romana legata alla messinscena al Teatro Valle de *Gli esiliati in Siberia* e de *L'esule di Roma*. Il dipinto fu recensito con ammirazione dallo scrittore Jacopo Ferretti – spesso librettista di Donizetti – sulle colonne de «Il Tiberino»[45]. Dell'artista Ferretti esaltava soprattutto l'eccellenza nell'aver colto l'«aria solenne» del musicista, il «momento difficile da esprimersi […] quello della ispirazione in un compositore di musica, che la stessa non è in un poeta». Inserita in un'ambientazione scarna ma caratterizzante ed emblematica (lo strumento su cui poggiano gli spartiti dell'*Anna Bolena*, del *Diluvio*, dell'*Elisir d'amore*, dell'*Esule di Roma*), l'immagine era straordinariamente reale sul versante psicologico, come Ferretti non mancava di sottolineare: «Di molti ritratti si dice che parlano; ma di questo non può dirsi; ché il Coghetti volle che dicessero tutti: ei pensa, e fu ispirato da una dotta armonia».

Note

1 Si veda F. Leone, *Dall'ideale classico all'avanguardia futurista. Per una storia del ritratto italiano dell'Ottocento*, in *Da Canova a Modigliani: il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010 – 27 febbraio 2011), a cura di Id., F. Mazzocca, C. Sisi, M.V. Marini Clarelli, Marsilio, Venezia 2010, pp. 2-30.

2 Cfr. F. Mazzocca, *Giovanni Battista Lampi e l'idea di ritratto tra Antico Regime e Restaurazione*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 23 giugno – 30 settembre 2011), a cura di Id., R. Pancheri, A. Casagrande, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2001, pp. 15-41; F. Leone, *"Chi è miglior pittore fa miglior* ritratti*": l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, I, *Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2005, pp. 53-68.

3 Cfr. F. Leone, *"Chi è miglior pittore fa miglior* ritratti*"*, cit.

4 L. Cicognara, *Del Bello. Ragionamenti* (1808), in *Scritti d'arte del Primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Ricciardi, Milano-Napoli 1998, p. 39.

5 Reynolds, in uno dei suoi celebri discorsi pronunciati alla Royal Academy, aveva espresso per il ritratto la necessità di «raggiungere la reale semplicità della Natura». H. Honour, *Neoclassicismo* (1968), Einaudi, Torino 1987, p. 12.

6 Sul dipinto si veda la scheda n. 289 di S. Rudolph in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo – 28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno – 17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia Museum of Art-Merrell, Philadelphia 2000, p. 441.

7 A.M. Clark, *Neo-Classicism and the Roman Eighteenth-Century Portrait*, in «Apollo», n.s., 78 (1963), 21, pp. 352-359: p. 359.

8 Le idee di Mengs in merito al ritratto, in favore del vero naturale idealizzato, avevano conosciuto la ribalta editoriale per la cura di José Nicolás de Azara nel 1780. «Ne' Ritratti – è il pensiero di Mengs – regna un altro vizio, che tiene infetta qualche Nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrattare, o di essere ritrattato come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta *spiritosa*, senza sapersi perché. Gli occhi, la bocca, il gesto si hanno da torcere, e ritorcere secondo l'idea, che si è fantasticata di questo benedetto spirito, e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario, e buttando indietro e vita, e testa si modellano in attitudine di ballerini. Si fa insomma il possibile per far mentire il Ritratto […]; poichè tutto quello, che altera le forme naturali, e le balza dal loro natural riposo, è brutto, e dispiacevole»; G.N. d'Azara, *Opere di Antonio Raffaele Mengs. Primo Pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna*, Stamperia Reale, Parma 1780, p. 113.

9 F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti* (1781), Tariffi, Roma 1944, p. 53.

10 Id., *Dizionario delle Belle Arti del Disegno. Estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica* (1797), Remondini, Bassano 1822, II, p. 217.

11 Ivi, p. 216.

12 Ivi, p. 217.

13 Cfr. F. Mazzocca, scheda n. IV.9, in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, Musei Civici di San Domenico, 25 gennaio – 21 giugno 2009), a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, con S. Grandesso, F. Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 275-276; E.B. Di Gioia, scheda n. III.17, in *Canova. Il segno della gloria. Dipinti, disegni, sculture*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 5 dicembre 2012 – 7 aprile 2013), a cura di G. Ericani, F. Leone, Palombi Editori, Roma 2012, pp. 277-279.

14 Cfr. F. Leone, *La nascita del ritratto moderno nella Milano napoleonica. Dibattito critico, testimonianze visive e primato di Appiani*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, Atti del convegno (Milano, 19-22 ottobre 2005), a cura di E. Brambilla, C. Capra, A. Scotti, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 580-597.

15 Questa straordinaria memoria fu pubblicata per la prima volta in G. Barbarisi, *Pietro Verri e il culto della memoria*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, Atti del convegno (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di C. Capra, 2 voll., Cisalpino, Bologna 1999, II, pp. 543-584. In seguito è stata ripresa e commentata in A. Morandotti, *In una biblioteca milanese del Settecento. Il ritratto e il valore della cultura e dell'impegno civile*, in *La Milano del Giovin Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Risorgimento, Palazzo Morando, 14 dicembre 1999 – 12 aprile 2000), a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, Skira, Milano 1999, pp. 72-74, da cui è tratto il brano ora citato: p. 74.

16 Su Appiani si veda ora F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Skira, Milano 2015. Su Appiani ritrattista si veda F. Mazzocca, *Appiani ritrattista tra la Milano dei lumi e la corte napoleonica*, in Id., *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza 2002, pp. 159-189.

[17] Per la storia dei due dipinti e la loro cronologia si veda F. Leone, *Andrea Appiani*, cit., pp. 62-64. *Napoleone dopo la battaglia del ponte di Lodi* (Inghilterra, Dalmeny House, ex collezione Rosebery, collezione Primrose), centrale per la ricostruzione dell'attività ritrattistica di Appiani legata a Napoleone, era perduto fino al 1964, quando fu segnalato da Hugh Honour (*The Italian Empire Style*, in «Apollo», 80, settembre 1964, 31, p. 226). Nel 1969 fu per la prima volta esposto al pubblico alla mostra *Napoléon* tenutasi al Grand Palais di Parigi tra giugno e settembre. La scheda del dipinto, n. 55, fu redatta da Nicole Hubert. *Joséphine de Beauharnais incorona il mirto sacro a Venere* fu esposto per la prima volta alla mostra *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova* (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo – 28 luglio 2002). Si veda la scheda di F. Mazzocca n. XIII.21 nel relativo catalogo, a cura di Id., E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Skira, Milano 2002, pp. 509-510. Si veda anche F. Mazzocca, *Appiani ritrattista*, cit., pp. 165-166.

[18] In «Il Corriere Milanese ossia il Cittadino Libero. Traduzione genuina dei principali fogli d'Italia», presso Luigi Veladini, Milano 9 giugno 1796.

[19] Cfr. F. Leone, scheda n. 5, in *Ottocento da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio – 10 giugno 2008), a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Skira, Milano 2008, pp. 104-105.

[20] Si veda al riguardo R.P. Ciardi, *Nota critica*, in G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1982, pp. III-LXXVII; C. Nenci, *Le* Memorie *di Giuseppe Bossi: ritratto a penna di se stesso*, in *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, a cura di Ead., Jaca Book, Milano 2004.

[21] R.P. Ciardi, *Nota critica*, cit., p. IV.

[22] Per la corretta individuazione dei personaggi e per la storia del dibattito critico che nel tempo ha interessato il dipinto, anche in riferimento all'identificazione suggestiva ma ormai tramontata con il sodalizio della Cameretta portiana si veda D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Amilcare Pizzi Editore, Milano 1973, p. 360; M. Ceriana, scheda in *I volti di Carlo Cattaneo 1801-1869. Un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Risorgimento, Palazzo Morando, 19 aprile – 16 settembre 2001), a cura di F. Della Peruta, C.G. Lacaita, F. Mazzocca, Skira, Milano 2001, pp. 193-194.

[23] Sull'attività ritrattistica di Basiletti si veda ora: *Luigi Basiletti (1780-1859). Scene di conversazione e ritratti*, catalogo della mostra (Montichiari, Museo Lechi, 23 marzo – 26 giugno 2016), a cura di P. Boifava, B. Falconi, Scripta, Verona 2016.

[24] Cfr. F. Mazzocca, scheda n. 9, in *I volti di Carlo Cattaneo*, cit., p. 195; C. Nenci, scheda n. II.5, in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 – 12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di F. Leone, L. Lombardi, A. Villari, Skira, Milano 2005, pp. 231-232.

[25] Cfr. F. Leone, *"Chi è miglior pittore fa miglior* ritratti", cit., p. 62.

[26] Cfr. C. Del Bravo, *Una gioventù filosofica*, in *Luigi Sabatelli (1772-1850). Disegni e incisioni*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di B. Paolozzi Strozzi, Olschki, Firenze 1978, pp. 9-11.

[27] Cfr. *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art in the 1770s*, catalogo della mostra (New Haven, Connecticut, Yale Center for British Art, 12 settembre – 11 novembre 1979), a cura N.L. Pressly, Yale Center for British Art, New Haven 1979.

[28] Cfr. *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, a cura di S. Rudolph, Istituto nazionale di Studi romani, Roma 1982; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti, 15 marzo – 21 giugno 2009), a cura di Id., F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 18-53.

[29] Cfr. E. di Majo, S. Susinno, scheda n. 18, in *Bertel Thorvaldsen 1770-1844, scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989 – 28 gennaio 1990), a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, Roma 1989, pp. 152-154; F. Giacomini, scheda n. II.2, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna, Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Scuderie del Quirinale, 7 marzo – 29 giugno 2003), progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, Electa, Milano 2003, p. 301.

[30] Si legga la lettera di Aldrovandi a Palagi in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 6 ottobre – 8 dicembre 1996), a cura di C. Poppi, Electa, Milano 1996, p. 140.

[31] Cfr. F. Leone, *Pietro Giordani e la pittura contemporanea*, in *Giordani e le Arti*, numero monografico del «Bollettino Storico Piacentino», Atti del conve-

gno (Piacenza, Cappella Ducale di Palazzo Farnese, 28-29 novembre 2014), a cura di V. Anelli, TIP. LE.CO., Piacenza 2016, pp. 111-148: pp. 116-118.

32 Cfr. S. Susinno, *Introduzione*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 21 ottobre 1982 – 9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno con la collaborazione di M.A. Scarpati, 2 voll., De Luca, Roma 1982, I, pp. XIII-XXXI: p. XIX. Sul dipinto si veda anche C. Mazzarelli, scheda n. III.2, in *Maestà di Roma*, cit., p. 324.

33 Sul ritratto in Italia in epoca romantica si veda F. Leone, *"Passioni rese visibili" e "alterazioni dell'anima". Fortuna sfortuna del ritratto nella cultura figurativa della Restaurazione*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, 2, *Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2006, pp. 55-74.

34 Cfr. F. Leone, *"Chi è miglior pittore fa miglior* ritratti*"*, cit., pp. 57-58.

35 In F. Mazzocca, scheda n. II.11, in *Maestà di Roma*, cit., p. 116.

36 L. Cicognara, *Prolusione*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premii il dì 3 agosto 1823*, Giuseppe Picotti, Venezia 1823, p. 15.

37 G. Sacchi, *Esposizione di Belle Arti*, in «Il Nuovo Racoglitore», 1829, p. 725; in P. Segramora Rivolta, *Giuseppe Molteni il "Matador" delle esposizioni braidensi*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 ottobre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di F. Mazzocca, Skira, Milano 2000, pp. 37-45: p. 45.

38 Cfr. F. Mazzocca, *Don Lisander immortalato controvoglia*, in «Il Sole 24 Ore», n. 198, domenica 21 luglio 1996 (ora in *Tesori ritrovati. Dai gioielli degli Assiri ai segreti di Paolina, le più clamorose scoperte archeologiche e artistiche raccontate dal Sole 24 Ore della Domenica*, a cura di M. Carminati, Il Sole 24 Ore, Milano 2000); F. Mazzocca, *Giuseppe Molteni, Massimo d'Azeglio e il ritratto di Alessandro Manzoni*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Aisthesis, Milano 1998, pp. 311-320. Sul dipinto si veda anche S. Bertolucci, G. Meda Riquier, *Un'impresa non facile: note su un celebre ritratto e i suoi autori*, in «Annali Manzoniani», n.s., IV-V (2002-2003), pp. 381-386; S. Bertolucci, scheda n. I.6, in *Romantici e Macchiaioli*, cit., p. 227.

39 Lettera di Alessandro Manzoni a Giuseppe Molteni, Brusuglio, 6 settembre 1835; in F. Mazzocca, scheda in *Giuseppe Molteni (1800-1867)*, cit., p. 209.

40 Anonimo, *Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera l'anno 1835*, Vallardi, Milano 1835, pp. 147-148: p. 148.

41 Cfr. C. Ghibaudi, scheda n. 63, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015 – 21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 220-222 (con bibliografia precedente).

42 S. Stampa, *Alessandro Manzoni. La sua famiglia, i suoi amici. Appunti e memorie*, Hoepli, Milano 1885, p. 340.

43 Sul dipinto vedi F. Leone, scheda n. I.9, in *Romantici e Macchiaioli*, cit., p. 228 (con bibliografia precedente).

44 In G. Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1948, p. 269.

45 Cfr. J. Ferretti, *Ritratto del maestro Gaetano Donizetti dipinto in Roma da Francesco Coghetti*, in «Il Tiberino», II (22 marzo 1834), 10, pp. 38-39.

Indice

Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni
Giulio Brevetti 7

Il ritratto a Napoli nel Trecento: l'immagine di Roberto d'Angiò tra pittura e miniatura
Alessandra Perriccioli Saggese 37

Giotto ritrattista? Qualche considerazione
Stefania Paone 47

Il ritratto nella Napoli del Cinquecento, fra pittura e incisione
Pierluigi Leone de Castris 63

Breve saggio su autoritratti e ritratti di Luca Giordano (e qualche nota sugli autoritratti di Tiziano, Tintoretto, Annibale, Vouet, Cantarini, Bernini e Grechetto)
Riccardo Lattuada 79

Tre marmi per tre secoli: sui 'perduti' ritratti in San Gennaro extra moenia a Napoli
Luigi Coiro 95

Ritratti in Sicilia tra Sei e Ottocento
Maria Concetta Di Natale 109

La difficile arte del ritratto: esempi francesi tra Rivoluzione e Impero
Ornella Scognamiglio 127

Il genere del ritratto tra ideale classico e svolta romantica. Teoria e prassi
Francesco Leone 145

Ritratti in contesto. Uomini, donne, storie e mondanità del secolo XIX a Napoli e altrove
Almerinda Di Benedetto 163

Il volto ritratto. L'assoluto dell'immagine nel XX secolo
Luca Palermo 181

«Inquieto giace il capo che porta la corona». Ritratti del potere nella cinematografia inglese
Giulio Brevetti 199

Indice dei nomi 233
Indice degli autori 243

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Agosto 2019
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Valeria Patti