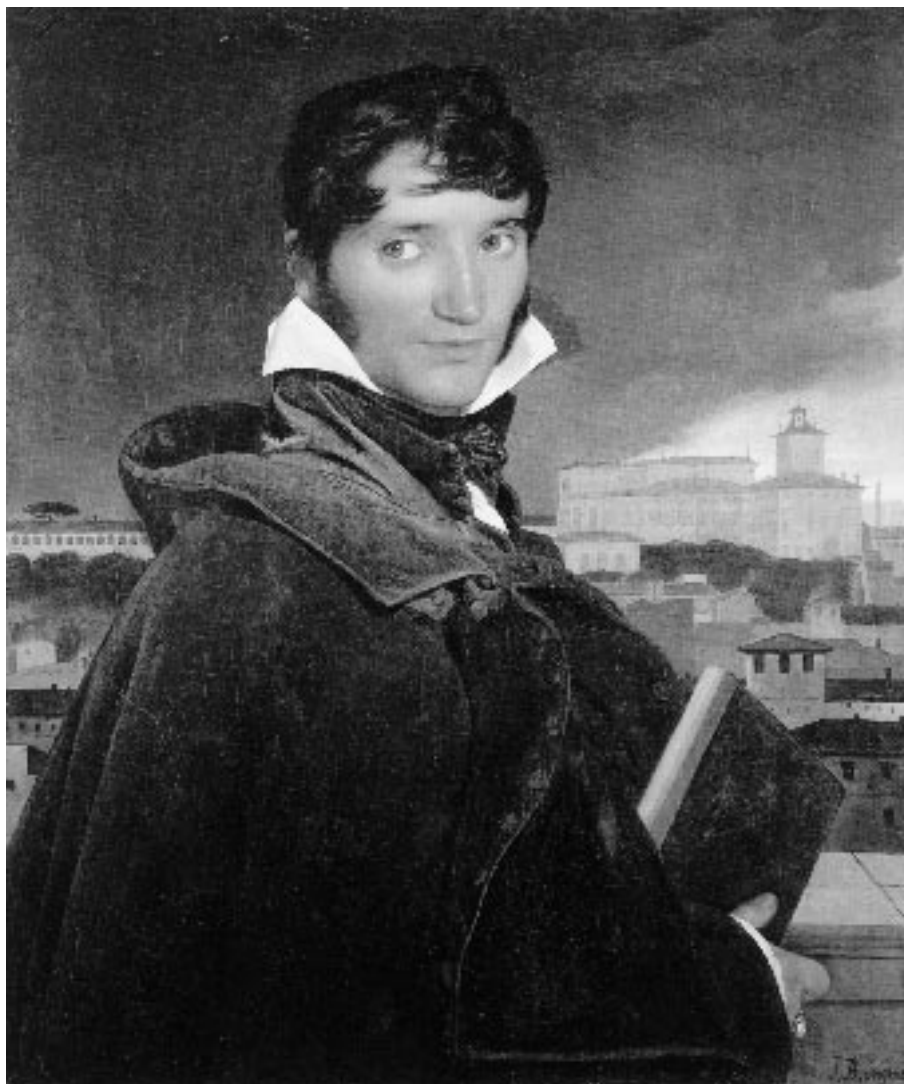


66. Jean-Auguste-Dominique
Ingres, *Ritratto di François-Marius
Granet*, 1807 circa, olio su tela,
Aix-en-Provence, Musée Granet



66 – Ritratto

Francesco Leone

Nonostante una cospicua fortuna di committenza e di collezionismo, per tutto il XVII e per buona parte del XVIII secolo il ritratto fu considerato un genere ancora minore nella gerarchia accademica delle diverse espressioni della pittura. Più o meno alla stessa stregua fu considerato in scultura, anche se in questa forma d'arte poté godere di un apprezzamento maggiore per gli immancabili e legittimanti riferimenti alla ritrattistica marmorea antica romana. Ma nel corso della seconda metà del XVIII secolo l'antropocentrismo maturato con i Lumi, l'attenzione sempre maggiore rivolta alla decifrazione della sfera interiore, la riscoperta dell'arte antica e il maturare di un certo classicismo naturalista quale antidoto al linguaggio barocco ormai svigorito ma perdurante avviarono per la prima volta attorno all'idea di ritratto una riflessione teorica non marginale che nel passaggio dalla temperie neoclassica a quella romantica condusse alla piena riabilitazione di questo genere artistico.

Sulla scorta di una consistente tradizione rinascimentale e barocca che aveva interessato soprattutto il ritratto d'artista o degli uomini d'ingegno, questa riabilitazione investì soprattutto la tipologia del ritratto cosiddetto intellettuale o psicologico, relegando in un limbo inferiore tra arte e mestiere il ritratto mondano o "ambientato", con le sue ricche scenografie allusive al rango degli effigiati. Questo processo avviato in Antico Regime si compì integralmente con gli anni della Restaurazione, prima che l'avvento della fotografia contribuì a rovesciare regole e gerarchie artistiche inveterate da secoli e ad abbattere definitivamente gli steccati tra un genere artistico e l'altro. Tornando al Settecento, agli inizi di questo percorso riabilitativo, dalla Francia di Denis Diderot – precocemente – all'Inghilterra di Joshua Reynolds, per poi attecchire autorevolmente nella Roma neoclassica di Anton Raphael Mengs e Francesco Milizia, la riflessione intorno al ritratto si incentrò sulla capacità degli artisti di circoscrivere sulla tela o nel marmo la verità interiore del ritrattato, fissandone l'idea generale attraverso la sintesi dei tratti del volto e a scapito della rassomiglianza minuta. In buona sostanza, per il nuovo gusto riformato sulla lezione degli antichi che noi definiamo neoclassico, a determinare il valore del ritratto o del suo artefice era non la resa dettagliata della fisionomia, anzi da rifuggire, bensì la carica introspettiva che dal volto idealizzato e semplificato, secondo i precetti estetici neoclassici, doveva emergere restituendoci dell'effigiato la psi-

che anche nei suoi recessi più profondi, l'animo con la colonia di passioni cui soggiace, l'intelligenza, l'etica, gli interessi intellettuali. A Roma, divenuta con la palingenesi del "vero gusto" il teatro più accreditato di questa riconsiderazione, il primo *endorsement* in favore della sintesi espressiva – con una rarefazione materica talvolta risolta in un suggestivo non-finito – e del vero naturale idealizzato cui ora doveva ambire il ritratto, scongiurando pose innaturali o accessori superflui, giunse dal pensiero di Mengs, dato alle stampe postumo nel 1780 da José Nicolas de Azara. Sempre da Roma, nel *Dizionario delle Belle Arti del disegno* edito a Bassano nel 1797, un critico di levatura europea come Milizia affrontò il tema della dignità del ritratto distinguendo genialmente il prodotto artistico dal suo artefice. Da un lato, cioè, criticava aspramente i ritrattisti mestieranti – «Artigiani meschini» che copiano «freddamente teste morte» – e dall'altro affermava che i grandi ritratti potevano essere dipinti soltanto dai grandi artisti: «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». Intanto, sempre sul versante teorico, un altro fondamentale tassello alla ridefinizione del ritratto si era aggiunto nel 1785, anche se indirettamente, quando un critico di rango come Giovanni Gherardo de' Rossi aveva recensito sulle «Memorie per le Belle Arti» l'edizione francese, uscita all'Aja nel 1783, del popolarissimo *Physiognomische Fragmente* pubblicato a Winterthur nel 1776 da Johann Kaspar Lavater. Secondo De' Rossi «Lo studio della fisionomia [sic!] umana» così attentamente classificata da Lavater avrebbe condotto «certamente l'artista ad acquistare uno de' più bei pregi della pittura, e della scultura, ch'è l'espressione». Il tema dello studio dell'espressione – intesa come resa figurativa delle passioni umane – giocò un ruolo centrale nella definizione del linguaggio artistico neoclassico e rappresentò una delle principali teste di ponte con la prima temperie romantica.

Dunque a partire dall'ultimo ventennio del XVIII secolo, fu proprio nella Roma cosmopolita di Pio VI, capitale culturale europea in grado di favorire con l'emulazione tra gli artisti uno straordinario avanzamento delle arti e il dibattito critico a esse irrelato, che le nuove generazioni di pittori diedero consistenza figurativa a questa rinnovata idea di ritratto interiore, talvolta anche nella tipologia più impegnativa del ritratto di gruppo in un interno o *en plein air* (emblematico è il caso della cosiddetta *Elegia romana* di Jacques Sablet del 1791, Brest, Musée des Beaux-Arts). Lo fecero scalzando prima l'universo figurativo *rocaille* e poi persino le formule più mondane, un po' ruffiane e pittoresche della ritrattistica del Grand Tour; finanche quelle di un fuoriclasse come Pompeo Batoni. Di questa parabola furono protagonisti prima Mengs – forse insuperato nella Roma neoclassica quale artefice di ritratti – e il classicismo sentimentale di Angelica Kauffmann e dei suoi satelliti, poi l'intimismo enigmatico di Gaspare Landi, il neoclassicismo più scarno e intransigente ma profondo di artisti come Stefano Tofa-

nelli (*l'Autoritratto con il fratello Agostino, il padre Andrea e il ritratto ovale di Bernardino Nocchi* del 1783 del Museo di Roma ne è un esempio altissimo) e infine i pensionati dell'Accademia di Francia, tra i quali spicca il nome di François-Xavier Fabre. In scultura, in una fase embrionale coincidente con gli anni Settanta del Settecento, furono i cosiddetti *Anglo-Romans* – la definizione è di Hugh Honour e risale al 1959 – come Joseph Nollekens e Christopher Hewetson a definire le regole formali del ritratto intellettuale o parlante sulla scorta dei modelli antichi ma senza dimenticare virtuosismi tecnici ed empito realistico propri dell'arte barocca. Più avanti compiere questo processo spettò, a suon di capolavori, al naturalismo idealizzato di Antonio Canova da una parte e al primitivismo severo e arcaizzante di Bertel Thorvaldsen dall'altra.

Con il nuovo secolo la validità del ritratto ideale – volto cioè alla raffigurazione del “sé” e non dell'intorno – fu ribadita da un gigante come Leopoldo Cicognara nel *Del Bello*, piccolo trattato di estetica mutuato da Kant e diviso per ragionamenti, uscito a Pisa nel 1808 ma scritto tra 1802 e 1807 tra Milano, al fianco di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi, e soprattutto Roma, vicino al sodale Canova che in quel momento meditava una significativa svolta naturalistica. Cicognara argomentava sul ritratto nel ragionamento dedicato al sublime, suggerendo all'artista «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» e di rifuggire «il minuto, il trito e le eccessive particolarità». Era egli il testimone di come a Roma, ma non solo a Roma, la prassi idealizzante neoclassica e l'estetica del sublime si stessero saldando, più in quello del ritratto che in altri generi artistici, con una sensibilità più propriamente romantica. Le nuove leve di artisti italiani, romani o residenti a Roma per l'apprendistato, gravitanti prima (negli anni Novanta del Settecento) attorno all'Accademia de' Pensieri di Felice Giani e poi nel circuito dell'Accademia d'Italia istituita nel Palazzo di Venezia durante il dominio napoleonico, furono i nuovi divulgatori delle diverse formule e tipologie del ritratto espressivo. Tra questi spiccarono prima Vincenzo Camuccini, Bossi e Luigi Sabatelli, poi Pelagio Palagi e Tommaso Minardi, il cui *Autoritratto nella soffitta* della GNAM di Roma, all'incirca del 1813, è forse il segno più maturo di come il ritratto ideale neoclassico si sia evoluto dentro la cultura romantica. Ma su tutti spiccò soprattutto Francesco Hayez, a Roma dal 1809 al 1817. La capacità introspettiva dei suoi ritratti – maturata anche in virtù dei contatti con un titano come Jean-Auguste-Dominique Ingres, a Roma dal 1806, e con i nazareni tedeschi calati nella Dominante a partire dal 1810 – ebbe enorme successo in ambito romantico, anche quando le esigenze di rappresentanza della nascente borghesia e di un'aristocrazia mondana sembrarono aprire nuovi scenari al ritratto.

Dentro la Restaurazione, infine, il ritratto psicologico ebbe a Roma an-

cora due interpreti di grande valore: l'anconetano Francesco Podesti e il bergamasco Francesco Coghetti, entrambi eredi del retaggio camucciniano ed entrambi ultimi esponenti autorevoli del classicismo *more romano*. In questa chiave Podesti ci ha lasciato notevoli saggi ritrattistici. Mentre Coghetti, formatosi sulla tradizione lombarda della pittura della realtà, licenziò a Roma nel 1832 il suo capolavoro in questo genere con il *Ritratto di Gaetano Donizetti* (Bergamo, collezione privata).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE: Leone 2005; Leone 2006; *Da Canova a Modigliani* 2010