

Il successo di libri e mostre che ripropongono ritratti e autoritratti dei grandi pittori

Lo specchio della tela

Il genere del ritratto sta vivendo, ormai da qualche anno, una felice stagione di studi e di mostre. Questo successo dipende forse dal fatto che è sempre di più sentita l'esigenza di una storia dell'arte che parli di persone, di volti e delle loro vicende, piuttosto che solo degli artisti e delle loro forme. A differenza di un'icona mariana o di una natura morta, di un quadro astratto o di una divinità apollinea, il ritratto ha infatti il potere di evocare, nelle pieghe della pelle, nell'intensità dello sguardo, un attimo di vita vissuta che non c'è più. E tanto più è mimetica l'arte, come quella dei pittori fiamminghi, tanto più il viaggio nel tempo fila spedito.

Ad esempio, sono usciti recentemente in Italia una serie di libri che affrontano questo argomento sotto vari punti di vista. Si va, solo per fare qualche esempio, dal ritratto come memoria e come forma di promozione dell'effigiato - Franco Cosimo Panini Editore ha pubblicato lo studio di Carlo Ginzburg sul «Ritratto del buffone Gonella» di Jean Fouquet e quello di Francesco Mozzetti sul «Ritratto di Pietro Aretino» dipinto da Tiziano (62 pagine ciascuno, lire 18.000) - alla dimensione privata della vita dell'artista nel libro di Maria Grazia Messina «Mario Sironi. Ritratti di famiglia» (Bollati Boringhieri, 59 pp., 100 illustrazioni, lire 65.000).

Rinascimento e fiamminghi

Una sorta di storia del ritratto, dal Quattro al Novecento, propone invece la casa editrice Giunti col volume «Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria» (336 pagine, 386 tavole a colori; 220.000 lire) che raccoglie saggi di diversi autori: i ritratti a Firenze dal Rinascimento alla Maniera (saggi di Gloria Fossi e Antonio Natali), quelli dei maestri fiamminghi e olandesi dal XV al XVII secolo (tre studi di Diane e Didier Bodart); i protagonisti dei ritratti del Greco, «raccontati» da Lionello Puppi e, tra gli altri, lo scritto di Michele Dantini sul ritratto tra Ottocento e Novecento, «da Picasso a Ingres». A Parigi, inoltre, sino al 20 gennaio, si può vedere al Grand Palais la grande mostra sulla produzione ritrattistica di Picasso. E a Venezia è aperta sino al 31 marzo la mostra «Pablo Picasso. L'atelier» nel catalogo della quale due saggi (di Fred Licht e Dore Ashton) ripercorrono il tema dell'artista che si rappresenta, o autoritrae, nel suo studio.

Il Novecento, qui rappresentato

da uno dei suoi massimi protagonisti, è del resto il secolo che vede un cambiamento sostanziale nella produzione ritrattistica. È avvenuto infatti, rispetto ai secoli precedenti, uno spostamento di richiesta da parte della figura del committente che si rivolge soprattutto al fotografo per vedere eternata la propria immagine. Il nostro, del resto, è il secolo in cui l'artista, volente o nolente, si è concentrato sul suo lavoro, e su se stesso, per dare autonomia all'arte. Venuto spesso a mancare il referente esterno, colui che chiede e paga per avere un quadro che lo riproduca, il ritratto del XX secolo è diventato per pittori e scultori una delle tante occasioni per dare forma alla propria ricerca. Cercando nell'atelier il pretesto per un discorso di luci, forme e colori, l'artista del Novecento ha trovato una natura morta, una modella, la faccia di un amico. Oppure il viso dell'artista stesso, riflesso nello specchio. E infatti l'autoritratto - genere piuttosto raro nell'arte del passato, quando l'artista era impegnato molto nella sua professione ed aveva poco tempo da dedicare alla propria persona - ha goduto per buona parte del Novecento di una grande fortuna. Scavando nella profondità del proprio viso, che lo specchio restituiva invertito, molti artisti hanno infatti cercato le ragioni della propria identità.

Nel nostro tempo il ritratto ha piuttosto funzionato, e tuttora funziona, come testimonianza di stima e di affetto, oppure come omaggio, spesso interessato, verso il protagonista del quadro che sta dall'altra parte, e subito dopo dentro, la tela. Picasso, ad esempio, nel 1910 realizzò il «Ritratto di Kahnweiler» (Art Institute, Chicago) inserendo all'interno della sua scomposizione cubista l'immagine del suo mercante. Anche Julian Schnabel nel «Ritratto di Gian Enzo» dell'88, esposto sino al 30 gennaio nell'antologica del pittore statunitense presso la Galleria Comunale di Bologna, ha raffigurato il gallerista

Persone, volti, un attimo di vita vissuta: ritratti e autoritratti stanno vivendo una nuova primavera. Mostre e libri ripropongono il pittore intento a ritrarre gente comune, papi o imperatori o ripercorrono il tema dell'artista che si autoritrae nel suo studio. E nel XX secolo il ritratto diventa per pittori e scultori una delle tante occasioni per dare forma alla propria ricerca. Tra le occasioni da non mancare le mostre a Parigi e Venezia su Picasso.

CARLO ALBERTO BUCCI



Gian Enzo Sperone. Qui la scomposizione non è data dalla pittura ma dal supporto che, come spesso accade nell'opera di Schnabel, è fatto da uno strato di piatti e ceramiche frantumati. In questo caso il fondo di cocci aumenta l'idea di reperto archeologico dell'immagine, alla realizzazione della quale ha contribuito la suggestione dei celebri ritratti romani del Fayum. Questi piatti rotti contribuiscono però anche a frantumare l'idea del ritratto come eterna memoria dell'effigiato (che inoltre, tra non troppi anni, potrebbe avere dei problemi riguardo alla tenuta della pittura ad olio stesa su un supporto non preparato).

Un omaggio corale a critici, artisti e amici, ma anche, in qualche modo, alla ritrattistica romana, è quello dello scultore Luigi Mainolfi che, nella sua ampia personale napoletana al Museo Civico di Castelnuovo (aperta sino al 18 gennaio), presenta un grande ritratto multiplo fatto da tante teste in terracotta affiancate. Di qualunque periodo esso sia, il ritratto nasce sempre dalla dialettica tra chi guarda e chi è guardato. Se è vero, infatti, che è colui che ritrae a determinare la riuscita dell'opera grazie alle sue capacità di resa plastica e (indispensabile) di lettura psicologica della persona che ha di fronte, è anche vero che questa, con il suo particolare viso, con la sua storia e con la sua capacità di aprirsi agli occhi dell'artista, contribuirà al successo del quadro di sua, futura, proprietà.

Insomma il ritratto, come l'amore, si fa sempre in due. Soltanto che la sua riuscita è sempre determinata da chi accoglie l'immagine, per riprodurla. E una conferma di questo si può avere, tra l'altro, visitando la bella mostra di vedute romane di François-Marius Granet (1775-1849) aperta, sino al 12 gennaio, all'Accademia Americana di Roma. Accanto

ai paesaggi sono esposti un «Autoritratto» del pittore francese e, dall'altra parte della sala, in un impietoso faccia a faccia, lo straordinario «Ritratto» (Aix-en-Provence, Musée Granet) che di lui eseguì quel genio della ritrattistica che fu Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il termine ritratto, inoltre, non riesce a contenere le molteplici tipologie e significati di questo genere. La struttura del quadro cambia notevolmente a seconda della funzione, ma anche della qualifica dell'effigiato.

Gente comune e imperatori

C'è una bella differenza se la persona ritratta appartiene al ceto mercantile di una città italiana del Quattro-Cinquecento - ad esempio i Quadri di Lorenzo Lotto, così attento a interpretare in chiave simbolica il vissuto della persona, come scrive in questa pagina Augusto Gentili - oppure se è un papa, un imperatore o qualcuno della loro cerchia, perché in questo caso il ritratto (detto «di Stato») sarà a figura intera, con tutta l'imponenza del suo rango. Il ritratto può celebrare anche qualcosa di molto intimo, ma al tempo stesso di ufficiale, come il matrimonio dei «Coniugi Arnolfini» raffigurati nel 1434 a Bruges da Jean Van Eyck, che si autoritrassero nello specchio posto alle spalle dei due sposi. Oppure può dover sottolineare la qualifica professionale del richiedente, come accade al giovane Rembrandt che nel 1632 dipinse ad Amsterdam il ritratto, a più persone, con la «Lezione d'anatomia del dottor Tulp».

In realtà di ritratti nascosti è piena l'arte. Anche i modelli usati per le pale d'altare o per le battaglie sono persone ritratte, soltanto che la loro immagine, e la loro privata vicenda, non diventa protagonista dell'opera. Come in teatro queste «comparse» furono chiamate ad indossare gli abiti da protagonisti, pur dovendo rimanere nell'ombra. In alcuni casi, tuttavia, il travestimento aveva una funzione precisa da parte del committente che, indossando gli abiti del santo, voleva partecipare a pieno titolo alla sacra rappresentazione. È quanto accadde, come ha scritto Andrea de Marchi, a papa Niccolò V che si fece probabilmente ritrarre, e splendidamente, da Beato Angelico vestendo i panni di S. Nicola nel «Polittico di S. Domenico», opera esposta nella mostra su «Benedetto Bonfigli» allestita adesso presso la Galleria Nazionale di Perugia.

Dagli Usa a Bergamo per ammirare Lotto il «maestro dei volti»

AUGUSTO GENTILI

Anche se non c'è nessun centenario da celebrare, il 1997 sarà un anno importante per Lorenzo Lotto. Il pittore veneziano (1480-1556) sarà infatti dedicata una grande mostra che si terrà in autunno alla National Gallery di Washington per giungere poi, nella primavera del '98, a Bergamo. Una parte consistente della mostra sarà dedicata agli straordinari ritratti di questo pittore dall'esistenza vagabonda, di temperamento difficile, di fortune in vita quantomeno alterne, ma recuperato ad alta e meritissima considerazione da noi «moderni», forse perché nelle sue inquietudini abbiamo proiettato le nostre.

Diversamente dal tradizionale ritratto quattro/cinquecentesco - dove definiscono il mestiere o il ruolo del personaggio - qui simboli, attributi, oggetti e ambienti costituiscono un corredo di dati caratterizzanti, particolarissimi perché ricavati da una sintesi figurativa di momenti reali del vissuto, che ovviamente variano da persona a persona: matrimoni e nascite, malattie e lutti, efficienza e onestà dell'amministrazione, benessere e organizzazione della casa, impegno nel mestiere e nella politica, consolidamento delle devozioni prescritte, insomma i valori economici, morali, religiosi dell'istituto familiare. Ma vediamo qualcuno di questi ritratti. Bergamo, 1520-1525: «Lucina Brembat» (Ac-

cademia Carrara, Bergamo) è una signora non più giovanissima chiamata ad affrontare una difficile gravidanza; per questo si presenta con i riferimenti simbolici alla dea di cui porta il nome, quella Lucina che nella mitologia classica è chiamata proprio a protezione del parto e della nascita. Due maturi coniugi, «Antonio Agliardi e Apollonia Casotti» (Ermitage, San Pietroburgo), illustrano col paesaggio tempestoso un difficile momento domestico e lo superano convocando per sé virtù e qualità del cane fedele, del previdente scoiattolo, del ricco, elegante, onorifico tappeto. Più tardi - lasciando Bergamo per Venezia e Treviso - ecco la storia del «Giovane con libro di conti» (Accademia, Venezia), condotto dalla delusione amorosa (segnalata dalla lettera e dall'anello tra i petali appassiti, dal freddo ramarro) a lasciarsi letteralmente «dietro le spalle» gli svaghi cortesi della musica e della caccia (il liuto e il corno) e a cercare concreta distrazione non certo nello studio ma piuttosto nella mercanzia: dal momento che il suo «libro» è qualificato dalla legatura come un registro di partita doppia e che la più ingombrante presenza nella stanza è quella di una cassa con le sue chiavi. Quella di «Andrea Odoni» (Collezioni Reali d'Inghilterra, Hampton Court), che, proprietaria di una rinomata collezione di «anticaglie», ha le sue buone ragioni

«Ritratto di giovane di Lorenzo Lotto, sopra «Autoritratto contavoloso di Picasso e in alto «Autoritratto» di Vincent Van Gogh



per farsi ritrarre in mezzo a oggetti che alla sua collezione non appartengono ma che, in compenso, puntano coerentemente sul significato di fecondità, al femminile e al maschile: sappiamo, peraltro, che non ebbe mai quel figlio tanto desiderato e invocato. E ancora quelle di «Mercurio Bua» (Galleria Borghese, Roma; attualmente esposto nella Quadreria del San Michele), che si racconta nello sguardo spossato più che malinconico, nella mano pesante sul teschio tra fiori (di nuovo) appassiti; e di un «Gentiluomo» ancora innominato (Appartamenti Doria, Roma), sormontato nel dolore dall'equilibrato governo di sé che si raggiunge attraverso Amore di sapienza: storie di due vedovi, che sopra il proprio anello matrimoniale portano al dito quello della moglie scomparsa. I personaggi di Lorenzo Lotto compongono una rara galleria di affetti e dolori, illusioni e delusioni, infiniti desideri: ritagliati per breve

tempo nello spazio e nella cultura della città cinquecentesca prima che i grandi stati europei ne distruggano l'identità; rappresentati per breve tempo nello spazio e nella cultura del ritratto cittadino prima che il ritratto ufficiale «di stato» imponga il modello di uomini senza affetti e senza qualità.

Per conoscere le loro identità e le loro storie, individuali e collettive, è necessaria una casistica integrale, ricavata dalla somma di tanti sondaggi su situazioni delimitate da ricomporre senza fretta entro una solida griglia contestuale, mettendo finalmente insieme gli elementi di significato ricavabili da immagini trascurate, da inesplorati archivi cittadini, dall'incredibilmente quasi inusato «Libro di spese» del pittore: se vogliamo recuperare il ritratto non come generico ricordo di una cultura incompresa, dissipata e inattuale, ma come memoria consapevole di un passato che ci appartiene.

ARCHIVI

C. A. B.

Il Diavolo

I casi letterari

Gloria Fossi, nel suo saggio sul ritratto tra pittura e romanzo che si trova nel libro della Giunta dedicata a «Il Ritratto, gli artisti... la memoria», cita, e spiega, numerosi casi letterari in cui un ritratto dipinto, o scolpito, è protagonista del racconto. Ad esempio la natura magica, in qualche modo diabolica, del celebre «Ritratto di Donian Gray», prima ancora che nel romanzo di Oscar Wilde (1890) la troviamo in «The Prophetic Pictures» di Nathaniel Hawthorne e in «Ritratto di Nikolaj Gogol», entrambi editi nel 1835; lo scrittore americano inventa un pittore che sa cogliere nel ritratto di due fidanzati il destino tragico della loro unione (lei diverrà la vittima e lui il carnefice) mentre quello russo «dipingeva» il ritratto del diavolo, apparso sotto le spoglie di uno strozzino, che conduce a morte e perdizione chi l'ha dipinto e quanti poi lo possederanno.

Un tocco eterno?

Un'effigie per i posteri

Sempre secondo Hawthorne «È l'idea della permanenza - o dell'immortalità terrena - che dona un interesse così misterioso ai nostri ritratti». Però Hawthorne è un uomo dell'Ottocento. Ma, un secolo dopo, chi può più, sinceramente, avere una visione così positiva del passato e del futuro da illudersi di consegnare alla sempiterna memoria dei posteri la propria effigie?

Tintoretto

I difetti dei capolavori

Per Reger, il protagonista del romanzo di Thomas Bernard «Antichi maestri» (1985; Adelphi 1992) «L'Uomo dalla barba bianca» dipinto da Tintoretto è un ritratto al quale dedicare buona parte del proprio tempo. E così Reger si reca ogni giorno, da 36 anni, nella Sala Bordone del Kunsthistorisches Museum di Vienna per contemplare quell'uomo di 400 anni fa. Ma perché Bernard spedisce Reger davanti a quel quadro? Per decantare la bella pittura? No. Reger, ossia Bernard, va al Kunsthistorisches per cercare i difetti dei capolavori. E per parlare, tutto d'un fiato senza mai andare a capo, delle figure di Heidegger, di Stifter, dell'Austria, e di molto altro ancora.

Lifting 1

Le domande di Reger

«Perché i pittori dipingono dal momento che c'è la natura?» si chiede Reger nel romanzo di Thomas Bernard. Questa domanda se la sono posta gli artisti del XX secolo che hanno deciso di superare il limite che separa la finzione dalla realtà. La francese Orlan, ad esempio, sono anni che si sottopone a interventi di chirurgia plastica per far diventare il suo corpo un'opera d'arte. E ultimamente lavora alla trasformazione del suo viso sul quale sono state innestate due protuberanze all'altezza delle tempie. Si tratta insomma di una sorta di autoritratto in cui viene annullata l'etimologia stessa della parola ritratto («retrahere, comp. di re - indietro» e «trahere» indietro).

Lifting 2

Il volto di Dorian Gray

Dorian Gray, com'è noto, chiese, ed ottenne, che gli anni non lasciassero segni sul suo bel volto ma su quello del suo ritratto eseguito dall'amico Basilio Halloward. Oscar Wilde inventò così una sorta di lifting preventivo. Isabella d'Este, invece chiese a Tiziano Vecellio di improvvisarsi chirurgo estetico. E si fece ritrarre nel 1534 non come una sessantenne, quale era, ma come una bella e fiorentegiovane. Tiziano in questo era un vero mago. Carlo V decretò addirittura che solo lui, in tutto l'impero, potesse fargli il ritratto. Infatti solo Tiziano sapeva dipingere l'essasperato protagonismo del suo viso. E lo faceva con garbo: non rifaceva completamente l'imperial mascella, ma l'aggiustava rendendola ragionevolmente sporgente.

È IN EDICOLA

AMERICANA UN MENSILE EDITALIA

in questo numero
E. L. DOCTOROW
Harold BRODKEY
Noam CHOMSKY
Mauro CALAMANDREI

diretto da
Romano GIACHETTI