

## Alla ricerca del riconoscimento. Il ritratto come affermazione culturale del gruppo

Victor I. Stoichita

Quando nel 1798 Louis-Léopold Boilly espose il quadro *Riunione di artisti nell'atelier di Isabey*, i visitatori del parigino Salon de Peinture compresero immediatamente a che cosa quella tela ambisse: a far sì che un'immagine di gruppo di giovani artisti nella Francia postrivoluzionaria diventasse emblematica, presentandoli come una corporazione di intellettuali progressisti e consapevoli del proprio ruolo sociale. La trovata di Boilly non era priva di precedenti, nuova era la sua posta in gioco.

Una ricca tradizione figurativa avente come oggetto atelier di artisti, oppure visite a gallerie di quadri, aveva già avuto modo di formarsi nell'arte occidentale fin dai secoli XVI e XVII. Esaminando gli esempi più antichi, come i *cabinets d'amateurs* di Frans Francken II (cat. 45), ci si accorge che l'interesse per quanto rappresentato, all'inizio del XVII secolo si incentrava sull'evocazione di uno spazio culturalmente codificato, e non sulle persone che vi si trovavano. La composizione era occupata per lo più dalla meticolosa riproduzione di opere d'arte, mentre il ruolo della presenza umana rimaneva assai spesso solo marginale. Nel *cabinet d'amateur* di Francken che si conserva presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, ad esempio, vediamo tre *amateurs* in piedi all'estremità sinistra del dipinto. Due di loro stanno esaminando un quadretto, scambiandosi opinioni a riguardo, mentre un terzo personaggio (forse il proprietario della galleria) guarda in direzione dello spettatore. Su un mobile al centro della stanza è appoggiato un piccolo ritratto a mezzo busto, che va a costituire un tutto unico con il gruppo dei tre *ama-*

*teurs*. Sarebbe interessante sapere che cosa rappresenti il quadretto attorno al quale si discute; ma naturalmente non lo si saprà mai. Il suo formato verticale farebbe pensare a un ritratto non molto diverso da quello esposto sul cassettoni. Sembra così interessarsi

un gioco sofisticato tra esibizione e occultamento dell'immagine, su cui non potremo mai dire una parola definitiva. Dovremo allora

esaminare non tanto ciò che la rappresentazione occulta, bensì ciò che essa rivela. Qui le cose sono molto più chiare. Ci troviamo in una galleria specializzata nella presentazione di uno dei generi pittorici che, all'epoca in cui il quadro fu dipinto, era ancora agli albori.

Sto parlando del paesaggio. Ma, come a voler bilanciare una novità troppo rivoluzionaria, i piccoli quadri, in cornici molto semplici e senza modanature, sono appesi attorno a una

grande scena religiosa troneggiante al centro della composizione, alla quale conferisce, per così dire, una certa "sacralità". Abbiamo qui il manifestarsi di una struttura centralizzata che nella storia della rappresentazione occidentale andrà incontro a una vita lunghissima. Che il quadro di Francken debba essere integralmente letto come un discorso attorno alle immagini e al loro valore ideologico, è dimostrato dalla presenza degli iconoclasti con tanto di testa d'asino, i quali, all'estremità destra della galleria, sembrano intenzionati a farvi irruzione per distruggerla. Il complesso ritratto di gruppo degli *amateurs* dell'arte (sulla sinistra) e la rappresentazione simbolica dei distruttori di immagini (sulla de-



Alexandre Clément da  
Louis-Léopold Boilly,  
*Riunione di artisti  
nell'atelier di Isabey*,  
Vizille, Musée de la  
Révolution Française

## Persone

Ritratti di gruppo  
da Van Dyck a De Chirico

Roma, Palazzo Venezia,  
Saloni monumentali  
e Appartamento Barbo

31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004

Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali  
Direzione Generale per il  
Patrimonio Storico, Artistico  
e Demotnoantropologico

Regione Lazio - Assessorato  
alla Cultura

Provincia di Roma

Comune di Roma

Una produzione

ARTHEMISIA  
ARTI

Con il contributo di  
AssicurArte  
Atac  
Contrasto  
La Feltrinelli  
Quality and Management Services  
Rosini Cornici  
Sharp Italia

MINISTERO PER I BENI  
E LE ATTIVITÀ CULTURALI

On. Prof. Giuliano Urbani  
Ministro

Mario Serio  
Direttore Generale per il Patrimonio  
Storico, Artistico e  
Demotnoantropologico

Maria Grazia Benini  
Direttore Servizio IV - Promozione  
del Patrimonio

SOPRINTENDENZA SPECIALE  
PER IL POLO MUSEALE ROMANO

Claudio Strinati  
Soprintendente

Direzione del Museo di Palazzo  
Venezia

Maria Giulia Barberini  
Maria Selene Sconci

Direttore amministrativo  
Carmela Lantieri

Coordinamento organizzativo  
Mario Di Bartolomeo

Ufficio mostre  
Tullia Carrarù  
Morena Costantini  
Mario Di Bartolomeo  
Roberta Rinaldi  
Emanuela Sertini  
Michela Ulivi  
Aurelio Urciuoli

Ufficio mostre sezione prestiti  
Silvana Grosso

Ufficio mostre sezione  
amministrativa  
Anna Sabatino

Ufficio stampa e coordinamento  
promozionale  
Antonella Stancati, Capo Ufficio  
Stampa  
Tania Fasano  
Cinzia Folcarelli

Revisione conservativa  
delle opere in mostra  
Immacolata Afan de Rivera  
Costaguti, Coordinatore  
Giorgio Albanese  
Chiara Merucci  
Gerardo Parrinello

Segreteria tecnica  
Giuliana Forti

Ufficio tecnico  
Eugenia Cuore, Architetto Direttore  
Giancarlo Landi  
Gina Spera

Archivio e laboratorio fotografico  
Anna Lo Bianco, Direttore  
dell'archivio  
Maria Castellino, Lia Di Giacomo,  
Giorgio Guarnieri, Angelo  
Sinibaldi, Massimo Taruffi  
Laboratorio:  
Gianni Cortellesa,  
Claudio Rizzo, Mauro Tiolese,  
Gianfranco Zecca

Biblioteca  
Angela Negro, Direttore  
Maria Teresa Gallo  
Daniele Iori

Ufficio catalogo  
Marcella Biggi  
Marina Minozzi  
Stefano Petrocchi

Segreteria del Soprintendente  
Giuseppina Biolcati Rinaldi  
Carmela Crisafulli  
Rosalba Righi

Ufficio informatizzazione  
Gennaro Aliperta

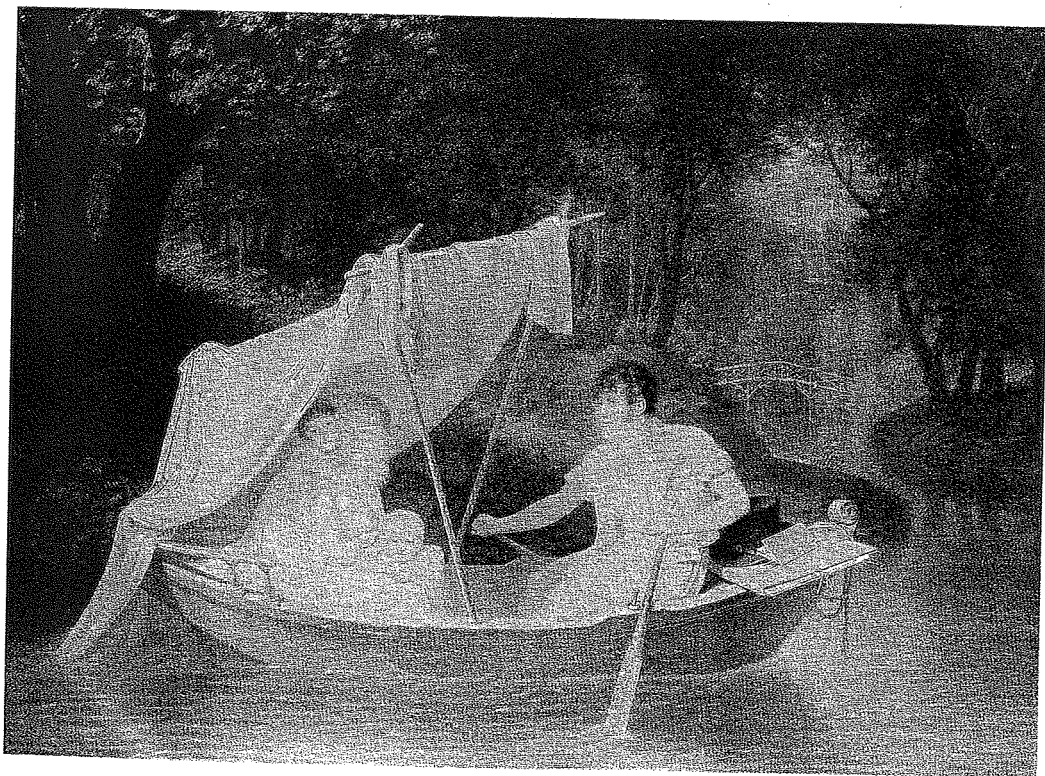
stra) formano i poli dialettici della rappresentazione<sup>1</sup>. Se si esamina il dipinto di Boilly mettendolo a confronto con altri antecedenti, ci si rende rapidamente conto di quanto l'artista francese debba ai propri predecessori, ma anche di come egli proponga soluzioni inedite in armonia con il contesto storico. In primo luogo a colpire l'attenzione è l'elevato numero dei personaggi – più di trenta – raffigurati in questo moderno atelier d'artista. I visitatori, tutti intellettuali, formano dei centri secondari, senza tuttavia violare l'unità compositiva. A favorire l'unità del gruppo, tema prioritario della tela, è l'accento posto sull'individualità di ciascun personaggio; la dialettica gruppo/individuo è infatti alla base della rappresentazione.

Per meglio comprendere questa dialettica occorre esaminare da vicino l'incisione esplicativa che A. Clément ha ricavato da Boilly. In essa i personaggi del quadro sono raggruppati in un'unica immagine simbolica e riassuntiva. Più che all'atelier di un pittore, il gruppo di artisti, chiuso nella linea schematica di una nuvola, fa pensare a un simbolico Parnaso popolato da busti o da teste contrassegnate da numeri che le collegano, identificandole, alle legende riportate in fondo alla pagina. Al vertice del gruppo troviamo un "quadrunvirato" il cui valore simbolico è, grazie all'elenco di nomi che accompagna l'incisione, ben comprensibile. Il gruppo è formato dai rappresentanti, in effetti ben selezionati, della "corporazione" degli arti-

sti moderni: "Corbet Scultore" (1), "Chenard Artista del Teatro Italiano" (2); "Boilly Pittore di genere autore del Quadro" (3), "Percier Architetto di S. M. L'Imperatore" (4).

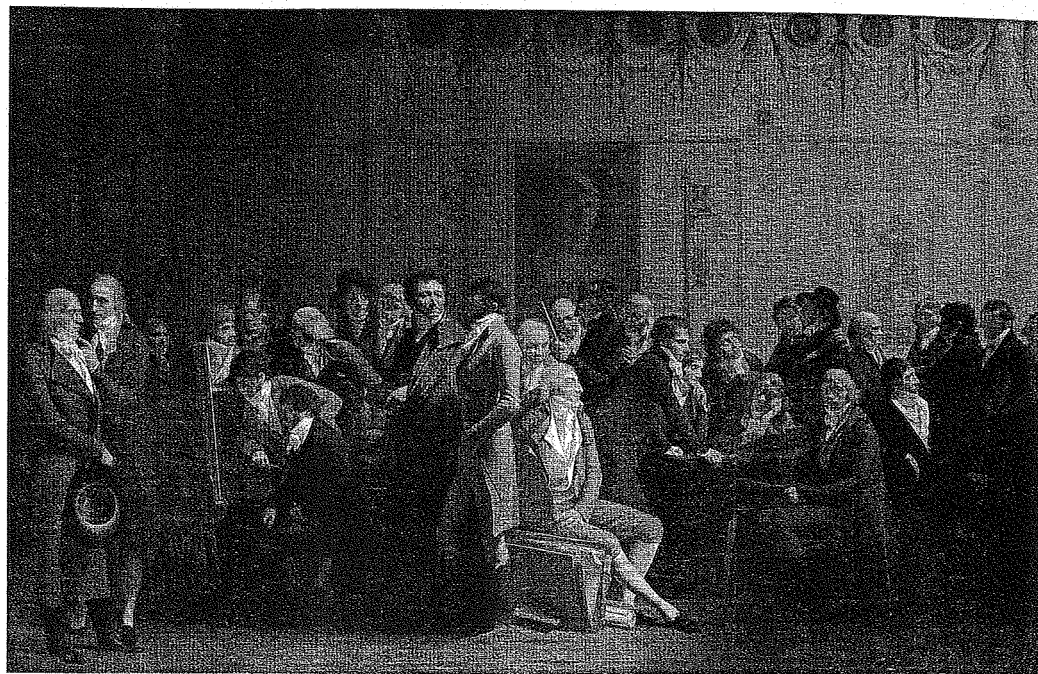
Nel quadro di Boilly gli stessi personaggi occupavano posti diversi nella composizione, secondo un ordine che potrebbe essere definito ancora narrativo, mentre il gruppo proposto dall'incisione segue senza dubbio un'intenzione di alto valore simbolico: collocare proprio al vertice della "corporazione" i rappresentanti più in vista delle quattro arti principali: scultura, pittura, teatro, architettura.

La posta simbolica non era del tutto assente dal quadro di Boilly e può essere istruttivo rivelarne i meccanismi. Anzitutto l'organizzazione dello spazio: un primo gruppo importante di artisti si concentra attorno al pittore Isabey. Sono colti nell'atto di osservare o di discutere attorno a un'opera, parzialmente coperta, che si trova ancora sul cavalletto. Il soggetto di quell'opera, un disegno molto elaborato, è *Isabey e la sua famiglia*, esposto da quel pittore durante il Salon del 1798 non molto lontano dalla tela di Boilly<sup>2</sup>. Il disegno di Isabey mostrava l'artista in un battello da riporto in compagnia della moglie e dei tre figli. Si trattava di una rappresentazione del genere "la famiglia dell'artista", che a sua volta aveva alle spalle una lunga tradizione. Isabey accentuava le nuove virtù del *pater familias*, senza tuttavia tralasciare di mettere in risalto le proprie qualità di artista: sul bordo della



Jean-Baptiste Isabey,  
*Isabey e la sua famiglia*,  
Salon del 1798,  
Parigi, Musée du Louvre

Louis-Léopold Boilly,  
*Riunione di artisti  
 nell'atelier di Isabey*, Salon  
 del 1798, Parigi, Musée  
 du Louvre



barca, in equilibrio un po' precario, vediamo un blocco per schizzi e altri strumenti per dipingere. Nel quadro di Boilly, l'attenzione concentrata su quest'opera da un gruppo di artisti importanti opera ai nostri occhi un vero e proprio salto: il passaggio dalla sfera privata alla sfera pubblica<sup>3</sup>. In altre parole, se il disegno di Isabey metteva l'accento sulla vita privata dell'artista moderno, la tela di Boilly propone un importante cambiamento di paradigma. L'atelier diventa spazio pubblico dove creazione pittorica e dibattito artistico si trovano a convivere. Tutto il lato destro del quadro è votato alla tematizzazione del "dibattito" in quanto attività intellettuale e artistica che caratterizza la nuova coscienza degli artisti moderni. Questo aspetto è messo ancora più chiaramente in evidenza se si presta attenzione al programma iconografico delle decorazioni dell'atelier. Il complesso di segni e di immagini che si dispiega sulla parete di fondo indica che l'atelier era concepito prima di tutto come uno spazio strutturato su base simbolica e ideo-

logica. Un disegno di Charles Percier (architetto, anch'egli tra coloro che popolano l'atelier di Isabey) e di Pierre-François-Léonard Fontaine, intitolato *Parete laterale dell'atelier di Pittura del C(ittadino) I(sabey)*, può facilitare la nostra lettura<sup>4</sup>. Al centro della composizione, là dove negli antichi *cabinets d'amateurs* era appesa una grande *storia* di soggetto religioso, sta qui un grande busto di Pallade Athena. È dunque la Ragione la divinità tutelare di questa riunione di intellettuali. A sinistra e a destra si trovano personificazioni della scultura e della pittura, mentre un fregio di medaglioni nella parte superiore della parete reca i ritratti dei più celebri artisti italiani. I più importanti tra loro sono collocati al centro della parete, al di sopra del busto di Athena. Sono, nella buona tradizione vasariana, Michelangelo, Raffaello e Leonardo da Vinci. Il messaggio non potrebbe essere più esplicito: nella Francia dei Lumi, "fare arte" è anche un modo di abitare la storia dell'arte, o meglio, "fare arte" è una maniera di "fare storia".

<sup>1</sup> Particolari in V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano 1998, pp. 96-109.

<sup>2</sup> S.L. Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven-London 1995, p. 97.

<sup>3</sup> Per l'importanza di questo brano nell'era moderna si rimanda a J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin 1962.

<sup>4</sup> Si veda S. Lavessière, *L'Atelier d'Isabey: Un Panthéon de l'amitié*, nel catalogo della mostra Boilly, 1761-1845. *Un Grand Peintre français de la Révolution à la Restauration*, Lille 1988, pp. 52-63.