

RITRATTO COME QUARTINA

di

Antonio Corsaro

Nonostante talune alternanze contraddittorie e spesso confuse, comuni per altro ai periodi d'intense suggestioni evolutive, l'inizio del sec. XVII, nell'aria di Malherbe, a breve distanza da Corneille, quando ancora la prosa incisiva di Pascal e la fredda ma rigorosa cadenza di Boileau non avevano rivelato il loro classico splendore, si dirige in ogni senso alla ricerca di un discorso inedito. Nel secondo cinquantennio avremo la nuova poetica del romanzo con Charles Sorel, Madeleine de Scudéry, Segrais, insieme a fitti dibattiti e lunghe trattazioni.⁽¹⁾ Primo momento di un tempo di romanzo, ancora sbattuto fra il passato pur vivo e il presente tutto mosso da chimeriche inquietudini, sarà l'*Astrée* di Honoré d'Urfé: pastorelleria a chiave spagnolesca e italianizzante. Mentre, morto Jodelle, quasi spenta la patetica retorica del pur vigoroso Garnier, si annunzia il meccanismo psicologico del teatro corneiliano e delle *histoires* accentrate sul ritratto dell'eroe che prosegue la strada della restaurazione di Alexandre Hardy, contrastata all'Hôtel de Bourgogne; del ronsardiano Claude Billard; e dei garnieriani Jean de Schélandre e Antoine Montchrestien, dediti a cantare più la « misère » che la « grandeur » dell'uomo, in tono elegiaco e prezioso. I legami col teatro cinquecentesco vanno a grado a grado allentandosi, e la dottrina della *Pléiade* tipizzata da Garnier, sul tramonto del sec. XVI, ora cede alle transazioni della tragedia irregolare, quando l'adesione all'antico eroe plutarchiano (e Amyot ne dava *Les Vies complètes* in traduzione impareggiabile), l'interesse cioè per l'immagine dell'uomo cristallizzata in emblema, come in una figurazione ritrattistica, resiste contro l'indebolimento delle *bienséances*, le modificazioni tecniche e l'apparizione sulla scena di personaggi più dimessi e scoloriti. Come Hardy, al di là di ogni rimaneggiamento, resta nel giro degli acquisti rinascimentali — e si potrebbe

⁽¹⁾ Cfr. A. PIZZORUSSO, *La poetica del romanzo in Francia (1660-1685)*, ediz. Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1962, pp. 31-54 e 55-78.

sempre ricondurlo nell'ambito dell'*Art poétique* di Laudun d'Aigaliers, che faceva ruotare l'azione tragica intorno alla figura di un eroe — così Théophile, con classica nobiltà, e Racan, con le sue *Bergeries* liricizzanti non lontane dalla *Sylvie* di Mairet, danno l'idea di uno sviluppo lento che a mala pena si stacca da una pallida illustrazione storica e moralistica.

Però tutti gli scrittori di teatro — e mettiamo nel conto Jean de la Pérusse, Jacques Grévin, François Habert, Jean de la Taille, Nicolas Filleul, Florent Chrestien, Rivaudeau — pur incapaci di fornire una salda struttura drammatica, tendono a disegnare il medaglione, il carattere, il tipo, l'individuo rivestito di quelle virtù eroiche e seneciane che avrebbero fatto bella mostra dinanzi ai Valois e a Enrico IV, nei quali si riassume la gloria e la grandezza della Francia, secondo la mentalità ritrattistica dell'epoca, particolarmente delineata nei personaggi — *Porcie, Hippolyte, Marc-Antoine, Cornélie, Antigone, Bradamante, Phèdre* — di Robert Garnier: mentalità che vedremo in tutto rispettata e risolta nella sua forma assoluta in Corneille, Racine, e persino in Rotrou.

Nella confluenza di simili esperimenti anche la commedia di carattere, dalla *Maubertine* di Grévin al *Brave* di Jean-Antoine de Baïf, da *La Reconnue* di Rémi Belleau a *Les Contents* di Odet de Turnèbe, conserva il medesimo paradigma formale, anche quando soggiace ai modelli latini e italiani senza eccessiva fortuna. Tragedia e commedia della *Renaissance* portano sulla scena eroi e caratteri, favorendo un modo di rappresentazione tipica nella misura del « portrait », dove sembra si possa rinvenire non solo un segno della struttura spirituale, e quindi semantica, del tempo, ma una premessa a determinati moduli del teatro secentesco, e non del teatro soltanto. Del resto, dal momento in cui l'uomo rinascimentale comincia a sentirsi « Maître », il solo individuo degno di rispetto, che lavora alla propria autonomia di fronte a Dio e alle cose, egli non fa che intraprendere, dapprima quasi ignaro dell'esito cui si dispone e in seguito nella piena consapevolezza della propria forza attiva, il ritratto eterno di se stesso. In Italia qualcosa di simile accadeva nella maturazione di quello che s'è voluto definire il « famoso *pastiche* del Bello ideale », ⁽¹⁾ riconducibile al ritratto ideale pur tenendo conto di una tal problematica definizione volta a stabilire se si tratti di « un'illusoria interezza della personalità » o di una rappresentazione liberata dal confronto con l'oggetto esteriore. ⁽²⁾ Certo però che la biografia d'arte, ad esempio, finiva in un ritratto eroico e idealizzato.

Analoghe considerazioni potrebbero farsi spostando lo sguardo sulla prosa che si rin-

⁽¹⁾ F. ULIVI, *Galleria di scrittori d'arte*, Sansoni, Firenze, 1953, p. 48.

⁽²⁾ Id., *op. cit.*, 48. Le parole di Raffaello in una lettera spedita forse nel 1514 da Roma al Castiglione: « io mi servo di una certa idea che mi viene nella mente », contengono senza dubbio un riflesso dell'estetica neoplatonica allora diffusa; ma rispecchiano a un tempo una forma mentis perentoriamente ritrattistica in correlazione al « ben ritrar » espresso in un sonetto attribuito all'Urbinate, ma quasi certamente apocrifo. Per un'indagine poi ancor più compiuta sulla concezione del ritratto in Italia durante i periodi contemplati in questo nostro saggio piuttosto sommario, v. L. GRASSI, *Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto*, in « Arte antica e moderna » (Studi di Storia dell'arte, raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno), n. 13-6, 1961, Sansoni, Firenze, pp. 477-494.

nova e tocca un'alta perfezione nell'opera di Chapelain, Conrart, Balzac, Coeffeteau, Vaugelas. Ma qui ci basti indicare l'intonazione al modulo comune di una tecnica che non poteva non essere anche un problema di strutture linguistiche: un problema cioè di modelli verbali, di topica e costrutti, secondo un ordine tecnico precostituito che finiva nell'astratto, ma presupposto di una ricerca empirico-psichica dove, senza adesso voler dare alle parole una configurazione segnica al modo della moderna stilistica, il processo semiologico conduceva a un super-linguaggio, a un linguaggio illustre, staccato dall'uso, con un suo dizionario eletto e autonomo: specchio, ritratto di eroi intellettuali, qualcosa come una tale iconografia della lingua, in cui i *Précieux* conducevano il gioco a suon di elaboratissime metafore.

Vogliamo dire in sostanza che dal Cinque al Seicento francesi, lungo un processo di modificazioni e di rinnovamento, la letteratura, e l'arte come vedremo, si orientano costantemente verso il ritratto. Se ci fu *renouveau* dall'uno all'altro secolo, esso avvenne sotto il segno del « portrait ». Si guardi al piano delle evoluzioni figurative. È stato ben fissato nell'allegoria uno dei legami più evidenti dell'arte secentesca col passato medievale fino al sec. XVI. Stabilito il peso di relazione segreta, quasi di un'arcana e indissolubile « correspondance », tra i contenuti dell'allegoria medievale e quelli successivi, la critica storica, seguendo gli sviluppi e le applicazioni nel sec. XVII, ha trovato che essa da mistica s'è fatta morale, senza per questo smettere di continuare ad essere un mezzo necessario di rappresentazione artistica. ⁽¹⁾ Di tal parere, ad esempio, era Félibien, il quale riteneva che i soggetti della finzione mistica s'accordassero perfettamente con la poesia e celassero anzi « une savante moralité », vale a dire una sapiente lezione nonostante quel che avrebbero potuto pensarne i « casuistes raillés par Pascal ». ⁽²⁾ Alla stessa stregua R. de Piles ammetterà che l'invenzione allegorica dev'essere « intelligible, autorisée, nécessaire », poiché il pittore deve diletta-
tare « par la variété » unita all'invenzione storica e mistica. ⁽³⁾ E l'allegoria in pittura non era poi che il « merveilleux » della poesia, a sentire i maestri di retorica. ⁽⁴⁾ (Anche La Fontaine e Boileau ne facevano un uso normale per conferire a certi temi *rebattus* un timbro nuovo). Dal plafond della *Chambre du Roi* delle Tuileries, dipinto dal Mignard, ai romanzi della Scudéry non passa che una differenza di mezzi espressivi: « On pourrait, dice bene

⁽¹⁾ L. HAUTECEUR, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, 1942, p. 10 sgg. E si veda la *Chronique* di Rodulfus Glaber (sec. XI), dove il cronista benedettino enumera una serie di rapporti mistico-allegorici fra i quattro evangelisti, i quattro elementi, le quattro virtù cardinali, le quattro facoltà dell'anima, i quattro fiumi dell'Eden, le quattro età della terra, ecc., considerati, tali rapporti, costitutivi essenziali della storia sacra e profana. Si direbbe che qui le baudelairiane « correspondances » simbolistiche abbiano avuto un remoto e, va da sé, diverso preludio.

⁽²⁾ A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies des Peintres*, éd. 1685, I, p. 432. E sulla denuncia pascaliana si ricordi il pensiero notissimo: « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ».

⁽³⁾ R. DE PILES, *Cours de Peinture par Principes*, Paris, 1709, p. 66, (verso la fine del trattato la *Balance des Peintres*).

⁽⁴⁾ Cfr. V. DELAPORTE, s. j., *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV.* (Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des lettres à Paris), Rétaux-Bray, Paris, 1891, p. 13 sgg.

l'Hauteœur, avec les tableaux de l'époque, illustrer les poèmes dynastiques du temps, l'*Ode à Louis XIII* de Malherbe, l'*Ode au Roi* de Boileau, et tous les vers de Benserade et toutes les épîtres dédicatoires». ⁽¹⁾ Il P. le Bossu, nel suo *Traité du poème épique* (1675), definiva l'Epopea un discorso inventato con arte allo scopo di educare i costumi attraverso allegorie istruttive, anche se poi Molière, Corneille, La Fontaine, proponevano all'arte il solo compito di rappresentazione naturale che diletasse lo spirito. Ma di solito pittori e poeti non altro chiedevano all'allegoria che il simbolo, l'ornamento dei sentimenti interiori. L'arte e la poesia avevano il dovere di « peindre » le passioni. ⁽²⁾

Ora nel sec. XVII dipingere le passioni voleva dire evocarle al punto da darne un'immagine visiva. Ma tale evocazione doveva presupporre la conoscenza della natura guardata con sospetto, della natura ingannevole, offuscata dalla macchia originale. Al di là delle apparenze naturali si rendeva necessario perciò speculare sull'ordine dei sentimenti e dei pensieri per giungere all'assoluto della passione, all'immobilità dell'uomo interiore. Di qui la relazione che nasceva tra la teoria cartesiana della conoscenza quale strumento preliminare alla scoperta dell'uomo nel suo intimo più remoto e la richiesta di Richelieu all'Académie française di un dizionario e una grammatica che servissero come misura di giudizio estetico. L'*ergo sum* dopo il *cogito* persino nello stile. Per questo si andava a prendere lezioni da Malebranche che poneva l'essenza dello spirito nel pensiero e vedeva in un corpo non tanto l'estensione quanto la sua idea. Parimenti la vera poesia e la vera pittura venivano indotti ad attingere lo spirito, l'idea, il pensiero: « Avant donc que d'écrire apprenez à penser » (Boileau, *L'Art poétique*, I, 150), e così prima di dipingere. Fréart de Chambray, contemporaneo di Descartes e di Malebranche, era convinto che « l'entendement est le premier et le principal juge des ouvrages de peintre », come poi riterrà Poussin. ⁽³⁾ Tutta la scuola classica credeva nell'esistenza delle Idee, e a tale credenza assimilava poesia e pittura. Il Dufresnoy interpretava una convinzione diffusa scrivendo:

Ut pictura poësis erit, similisque poësis
Sit pictura; refert par aemula quaeque sororem
Alternatque vices et nomina: muta poësis
Dicitur haec, pictura loquens solet illa vocari. ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ HAUTECŒUR, *op. cit.*, p. 13.

⁽²⁾ Sul termine « peindre » adottato nel sec. XVII, v. le chiarificazioni esatte di A. PIZZORUSSO, *La poetica di Fénelon*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 69 sgg.

⁽³⁾ R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par ses principes de l'art...*, Mans, 1662, p. 4; POUSSIN, *Correspondance*, publiée d'après les originaux, Paris, 1911 (« Archives de l'art française », Nouv. per., t. V).

⁽⁴⁾ C. A. DUFRESNOY, *De arte graphica* (1641-1665), Paris, 1667, p. 15; ID., *L'arte di dipingere ad Andrea Appiani e Simone Denis*, Milano, nella Stamperia Villetard e Comp., anno 1, della L. I., a p. 5: « La Pittura, e la Poesia sono due sorelle che perfettamente si rassomigliano, e che alternativamente si prestano il loro ufficio, ed il loro nome. Chiamasi la prima una *Poesia muta*, l'altra una *Pittura parlante* ». Dello stesso avviso è M. MALASPINA, *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura* (Pavia, 1791, p. 71), dove dice: « ... onde dicesi che la Pittura sia una muta Poesia espressa dal disegno e dalle tinte, come la Poesia una Pittura parlante espressa dalle parole misurate ».

E dato che la poesia era una pittura parlante e la pittura una poesia muta, poeti e pittori venivano adattati al medesimo criterio di valutazione. Poussin più tardi, enumerando le intenzioni nascoste nel suo quadro la *Manne*, annotava: le cose che stanno racchiuse in questo mio lavoro « ne déplairont pas à ceux qui savent bien lire ». ⁽¹⁾ Le teorie di Félibien non si discostavano per nulla da questo tipo di lettura. Per l'autore degli *Entretiens*, ad esempio, il *Songe de Philomathe* poussiniano avrebbe potuto intitolarsi *Débat de Peinture et de Poésie*, una volta che la cosa più importante in un'opera non era l'esecuzione ma la sua concezione, vale a dire il pensiero.

Nasce da qui il valore semantico del ritratto. Se il pensiero splende soprattutto in un viso è del viso che occorre fissare l'immagine. Un quadro, una tragedia, una miniatura, un « crayon », un « quatrain », venivano perciò destinati a celebrarne il carattere, il variare delle passioni, la luce centrale, in quella età di psicologi e di moralisti. Così Lebrun e i ritrattisti contemporanei s'ispirano al *Traité des Passions* di Descartes per dare in figura il volto umano nel quale brilla più diretta l'immagine di Dio, lo specchio della sua sovranità. « Maximes » e trattati sul carattere non avevano altro scopo che di mettere in evidenza le qualità universali dell'anima, come i ritratti figurativi di sovrani, filosofi e poeti non erano che una « mostra » del viso in cui quelle qualità più luminosamente apparivano. Sicché un paesaggio « sans figures » veniva paragonato a un deserto, non essendo animato dal volto umano. I pittori di animali, di « magots », di nature morte, erano solo « fiseurs de bambochades » e mai avrebbero potuto aspirare di appartenere all'Accadémie né al rango dei professori. La repubblica delle arti — giustamente ragiona l'Hauteceur — era sottomessa alle stesse leggi della repubblica delle lettere e dello Stato. In tale repubblica umanista e aristocratica, per ottenere un diritto di cittadinanza, occorreva acquistare titoli di nobiltà. E questi titoli si conquistavano consegnando alla storia un illustre ritratto. Con simile caratterizzazione medaglionistica l'uomo intendeva staccarsi dal quadro anonimo e provvisorio della società per costituirsi nella sua autonomia d'individuo, occupando sia nel romanzo, nella poesia come nell'arte, un posto « eroico » di protagonista. Ci sembra dunque legittimo vedere nel ritratto un originale strumento di espressione estetica che nell'*esprit du genre* contiene in ugual misura l'*esprit de la race*. E quando poi si passi dalle *Chroniques* medievali ai *Mémoires* cinque-secenteschi, e si veda nel *mémoire* il trionfo dell'individuo, la gloria personale, il segno e il disegno dell'eroe, il desiderio di « poser soi-même » quale emblema di un'idea, il ritratto insomma dell'uomo che si costituisce in personaggio, non si può non ritenere che ci si trovi senz'altro dinanzi alla formazione e all'affermazione di una mentalità che nel sussidio figurativo assorbe l'idolo da illustrare e mettere in cornice.

⁽¹⁾ Poussin, *op. cit.*, éd. Jouanny, p. 462.

Nel sec. XVII francese, accanto ai romanzi a chiave, alla « pestilente galanterie », ⁽¹⁾ all'officina dei sonetti blasonati, agli *Hôtels*, ai *Cercles* eruditi, alle polemiche sulla letteratura mondana e la tradizione umanistica, ai dibattiti dei gassendisti e degli anticartesiani, alle dispute sulla lingua dell'Académie, ai precetti dell'*honnête homme*, dei *dévots* e delle *coquettes*, ferveva la mania dei ritratti, divenuta una febbre furiosa, una moda ossessiva, la cui « gaucherie » sovente formava oggetto di una satira sferzante. Intendiamo qui riferirci in modo particolare a un mordente libro di Charles Sorel, *La description de l'Isle de Portraiture et de la Ville des Portraits*, pubblicato nel 1659. « La passion des portraits — vi si legge — avoit si bien gagné le cœur des personnes de ce sexe (cioè femminile) dans toute l'Europe, et principalement en France, qu'il en venoit tous les jours plusieurs dans l'Isle de Portraiture pour s'y instruire, sans que les périls du voyage et le regret de quitter leur patrie les pust toucher ». ⁽²⁾ Ora al posto di « Isle » si metta « Salon » e alla mente verranno i circoli di Madame de Lafayette che ricorreva anche a Brantôme per le sue « portraitures », quelli di Mademoiselle de Scudéry, della Grande Mademoiselle e di Madame de Sévigné.

Il ritratto era proprio un genere con norme fisse e modelli che s'inseriva nella poetica classica insieme al verosimile, alle « bienséances », al « merveilleux », alle tre unità. Era un genere che aveva i suoi teorici, in un tempo di precettori e di pedagoghi estetici, come un Pierre Richelet. ⁽³⁾ Ma lo spirito francese ha tenuto al ritrattismo fino al Sainte-Beuve dei *Portraits littéraires* e dei *Portraits de Femmes*. Si apra *La Princesse de Clèves* e Mlle de Chartres ci apparirà col « visage » e la « beauté » conformi alle definizioni dei trattatisti, come nella *Galerie des Portraits de Mlle de Montpensier* (Caen, 1659), il ritratto di Mme de Sévigné e tutti gli altri. Tali ritratti, la virtuosità con la quale narratori e poeti si misuravano nel tracciarne le linee fisiche e gli stati psicologici, formavano il rapimento di « precieuses » e « précieux »: un astratto rapimento per « pitture » astratte.

Ma anche la commedia barocca (1625-1640) e la commedia burlesca (1640-1660), fino all'apparizione della commedia classica con i primi spettacoli di Molière, non erano che una descrizione di caratteri, come dire di ritratti psicologici, seppure in *L'illusion comique*, capolavoro barocco del giovane Corneille, la principessa Rosine e il buffo Matamore eludono il paradigma del carattere per ottenere una maggior pienezza di autonomia espressiva. Caratteri sono quelli descritti nelle tragicommedie *Amélie*, *Célimène* e *La Belle Alphrède*, ispirata alla « comedia » e alla « novela » spagnole, di Rotrou; ne *Les galanteries du duc d'Ossone* di

⁽¹⁾ BOILEAU, *Les héros du roman* in *Oeuvres*, ediz. Garnier, 1952, p. 287. Sui « blasons » v. lo studio esauriente di E. Giudici nel vol. *Le opere minori di Maurice Scève*, Guanda, 1958, pp. 65-169.

⁽²⁾ CH. SOREL, *La description de l'Isle de portraiture et de la Ville des Portraits*, Paris, C. de Sercy, 1659, pp. 56 e 65.

⁽³⁾ P. RICHELET, *Les plus belles lettres des meilleurs auteurs francais avec des notes de...*, Lyon, B. Bailly, 1689, p. 117.

Mairet; in *Jodelet ou le maître valet* di Scarron. Mentre nel *Pédant joué* di Cyrano e nel *Don Bertrand de Cigarral* s'intravede la volontà di tracciare un preciso carattere comico secondo l'esigenza unitaria dell'ordine classico. Dal *Don Japhet d'Arménie*, commedia burlesca di Scarron a *L'Ecole des Femmes* di Molière, dalla « situazione » insomma al carattere, attraverso un medesimo procedimento strutturale, si giunge al ritratto. Un personaggio, un ritratto vero è Arnolphe col suo volto intenso e singolare.

Sul *côté* figurativo tutti sanno che la pittura francese all'inizio del sec. XVII aveva smarrito il suo vigore passato, non riusciva più a dare segni d'invenzione ma possedeva nella ritrattistica una luce d'arte validissima. Il ritratto, accanto agli avvenimenti storici e letterari, portava innanzi sotto Luigi XIV il discorso cominciato con la cultura cinquecentesca dagli *enlumineurs*, i *miniaturistes* e i *crayonneurs*. Già infatti nel sec. XVI i *crayons* stavano al vertice dell'entusiasmo ritrattistico. Dall'avvento di Francesco I alla morte di Enrico IV, questi disegni a carbone — *opus rubrica, plumbo carbone adumbratum* — eseguiti su carta, a sanguina, col lapis bianco o nero, oggetto di attenti ritocchi in modo da farli somigliare a una pittura; i « *petits tableaux* », simili a miniature, e spesso vere e proprie miniature, riempivano gli albums dei numerosi *amateurs*; e potrebbero paragonarsi alle odierne raccolte fotografiche di famiglia. Allora per il capriccio dei collezionisti venivano moltiplicate le copie, in fretta e con negligenza, a danno della perfetta esecuzione. Ma straordinarie sono le collezioni di Chantilly, dove in parata si ammira tutta la società di Francesco I. Vi figurano ritratti, a matita, provenienti dal Castle Howard, ora in parte esposti nella galleria *Psyché*, la cui sola eccedenza potrebbe riempire non meno di diciotto borse in-folio del *cabinet* di disegni di quel castello. Il presunto Clouet domina su tutti; le sue miniature dei Preux de Marignan fanno pensare ai modelli di Friandria e del Reno: Holbein, Schorel, Josse Van Clève; e agli anonimi artisti intesi, più o meno, sotto il nome di Mostaërt.

L'iconografia di Francesco I, attribuita a Jean Clouet, è vastissima ed è conservata oltre che a Chantilly, al Museo Britannico, al Cabinet dell'Ermitage di San Pietroburgo, al Louvre. Sotto Enrico II lavoravano fra gli altri Germain Lemannier, detto il pittore degli *Enfants de France*, Guillaume Bouteloup, Nicolas Denisot, Léonard Limousin, Jean Decourt, Marc Duval. Dopo il regno di Carlo IX incontriamo i pittori fiamminghi allievi di Frank-Flore in Francia: Jérôme Frank, Vander Mast, Georges de Gand, Maître Bernard, François Pourbus padre, l'inglese Hilliard. Ritrattisti di gran prestigio, al tempo di Enrico III, erano Etienne e Pierre Dumouëtier zio, Benjamin Foulon, Nicolas Belon, Charles Decourt, Gourdelles Rabel, François Quesnel, François Bunel; e sotto Enrico IV, quando nasce il ritratto pomposo, Louis Poisson, Elie Dubois, Daniel Dumouëtier, Pierre Dumouëtier nipote. Mentre a ritmo incessante venivano aperte le *Galleries*: di Paul Jove, d'Oiron, di Caterina dei Medici, di Thevet, di Cosimo dei Medici e dell'Arciduca Ferdinando di Tyrol, di Montmorency, di Boissy, di La Fère, di Ancy-le-Franc. E se verso la fine del regno di Enrico IV l'arte del ritratto entra in crisi e decade per i suoi stessi limiti, forse, circoscritti alla figura isolata o

per stanchezza del pubblico o per noia e sazietà degli *amateurs*, non si riscontra tuttavia un efficace mutamento del gusto. Durante il regno di Luigi XIV non si scorgono maestri eminenti, tranne Pourbus e taluni arrivati dalle Fiandre. Il ritratto torna ad avere un periodo di rinascita dopo Philippe de Champagne e l'estendersi della pittura decorativa con Rigaud Largillière, Detroy. ⁽¹⁾

Ecco un'epoca dunque in cui di contro alla pittura che non riusciva più a ritrovarsi come negli anni di Francesco I e di Enrico II, solo il ritratto continua a tenere occupati validamente *graveurs* e miniaturisti sull'esempio dei Fiamminghi e in polemica col manierismo della scuola di Fontainebleau. Tra il 1600 e il 1650 i ritrattisti, nonostante l'incapacità ad abbandonarsi a una ricca e fervida fantasia, sanno ancora con un tocco di matita, « *élégant et tenu* », riprodurre una fisionomia, animandola senza alterarla. Di François Quesnel, per esempio, stimatissimo era il ritratto di Marie de Médicis; di Daniel Dumouëtier, ricordato da Félibien come « *le plus habile crayonneur de l'Europe* », si ammirava un Malherbe per la chiara espressione del viso; e di Nicolas Lagneau un Rabelais (conservato al museo *Carnavalet* di Parigi) per il sottile verismo. I musei di Troyes e di Tolosa custodiscono deliziosi « *petits portraits* » di Jean Chalette e di Louis du Guernier in rispondenza al gusto diffuso in quei secoli del ritratto dalle esigue dimensioni. In una società tipicamente ritrattista nobili e poeti ricorrevano alla matita colorata e al *burin* di Vaillant, Nanteuil, Mellan, per il piacere

⁽¹⁾ A. LEROY, *Evolution de la peinture française des origines à nos jours. Evolution artistique et historique. Parallélisme avec les autres arts*, Paris, Horizons de France, 1943, p. 43-4. Ma per un confronto più diretto con l'ipotesi da noi agitata, vedi: *Portraits des personnages français les plus célèbres du XVI^e siècle, reproduits en fac-similé, sur les originaux dessinés aux crayons de coupeur par divers artistes contemporains, recueil publié avec notices par P. G. J. Niel*, Paris, Lenoir, 1848-56. L'opera è così divisa: I. *Rois et maîtresses des rois de France*; II. *Personnages divers*. E seppure un po' troppo aneddotica e di difficile citazione perché irregolarmente numerata, resta sempre un bel modello di ricerca iconografica e poetica. Talune inesattezze che vi si riscontrano sono state corrette da M. ROUARD, *Notice d'un recueil de crayons... enrichi par le roi François I^{er} de vers et de devises inédites* (Paris, Aubry, 1863). Di grande utilità sono anche le note di LÉON DE LABORDE, *Renaissance des Arts*, col suo *Catalogue des crayons de Castile Howard et du recueil Lécurieux*; invece di HENRI DE LABORDE v. *Le Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Plon, 1785. Inoltre v. il père LELONG, *Bibliothèque historique de la France*, nouv. éd. augmentée par Fevret de Fontette, etc., Paris, Hérisson-Didot jeune, 1768, 78, 5 voll. (la prima ediz. è del 1739 in 1 vol.); con il Lelong cfr. anche Joly, il quale non ha pubblicato nulla ma i suoi cataloghi si trovano al Cabinet des Estampes della Bibl. Nat. di Parigi; di essi si son tutti serviti anche se non sempre con buon frutto perché inesatti. Preziosi i lavori di HENRI BOUCHOT, *Portraits au crayon du XVI^e et du XVII^e siècle conservés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1884; ID., *Quelques Dames du XVI^e siècle et leurs peintres*, Paris, 1888; ID., *Les Clouets et Corneille de Lyon*, Paris, 1892; e rimasto purtroppo ms. il suo Catalogo dei « *portraits au crayon* » di Chantilly, conservato nella Bibl. Nat. parigina; può servire intanto di MOREAU-NELATON, *Crayons français du XVI^e siècle conservés au musée Condé à Chantilly*, Paris, 1907, e, dello stesso, *Crayons français du XVI^e siècle conservés dans la collection de M. Salting*, Paris, 1907. Di fondamentale importanza LOUIS DIMIER, *Histoire de la peinture de portraits en France au XVI^e siècle...* (Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1924-26, 3 voll.), accompagnata da un Catalogo di quasi tutte le opere che esistono nel genere dei *crayons*, della pittura a olio, della miniatura, dello smalto, dell'arazzo e delle medaglie in cera. Né sono da trascurare: HENRI MARTIN, *La miniature française du XIII^e et XV^e s.*, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1923 e RENÉ HUYGUE, *La peinture française du XIV^e au XVII^e siècle*. (Figures et Portraits), Paris, 1938.

di contemplarsi in miniatura. Così all'eroe del romanzo e della poesia faceva da riscontro il piccolo eroe del colore in proporzioni ridotte.

Una vera mania del *beau monde* secentesco era quella di far collezioni di « *petits portraits* », come dire di ritratti in miniatura. L'Hôtel de Guise, in place Royale a Parigi, insieme a madrigali, versetti, battute di spirito e futili preziosità spacciava a fiotti quadrettini d'ogni prezzo. Ne traboccavano in compagnia d'incredibili *colifichets* i cabinets del marchese Châteneuf, del Mazzarino, dei duchi d'Aumont, di Créqui, di Richelieu, della contessa di Beuvron e di tanti e tanti altri. Il Coulanges se ne faceva un pretesto per tessere le sue leziose canzonette:

*Tout portrait doit ici paroître,
Il y faut estre
Grands et petits;
De l'oubli le portrait délivre
Il fait revivre
Nos vieux amis.*

E si legga quest'altra, *À madame la duchesse de Nemours*, che ci tramanda il gusto dei piccoli nulla e delle minuterie raffinate dello splendido Hôtel de Guise, grondante di corniole, agate, cristalli, pietrame, maioliche e ritratti per la delizia di un mondo frivolo e viziato:

*J'aime les cornalines,
Des agathes et les cristaux;
Toutes les pierres fines.
Je me contentois de portraits
Et de pots de fayence;
Il avoient pour moi des attraits
Par leur peu dépense;
D'un goust d'une autre qualité
Mon appétit s'aiguise.
Hélas! c'est toi qui m'as gasté
Brillant hôtel de Guise. ⁽¹⁾*

⁽¹⁾ COULANGES, *Chansons choisies*, nouv. éd., Paris, 1754, pp. 41 e 210.

E proprio in questo Hôtel alloggiava il famoso collezionista Roger de Gaignières (1642-1715), intorno al quale ruotava una costellazione di amatori d'arte: poeti, prelati, nobili. Suoi corrispondenti erano Boileau, Fénelon, Régnier-Desmarais, Rigaud, M. de la Ferté, Madame de Sévigné, Bourdaloue, il père de la Chaise, Bossuet, Du Cange, Ménage, per citarne alcuni. Sembra che la Bruyère abbia pensato a lui nel tracciare il carattere di Democede, collezionista alla moda. Ma qui vorremmo menzionare particolarmente un oscuro *valet de Chambre* del duca di Bourgogne alla corte di Luigi XIV che ci ha lasciato un folto epistolario diretto, appunto, al Gaignières e nel quale si parla con acceso entusiasmo di « *petits portraits* ». Si tratta di Denis Moreau, illustrato dal Saint-Simon nei suoi *Mémoires*.⁽¹⁾ Il Moreau, che dovrebbe avere un suo posto nell'aneddotica culturale dell'epoca, ci consente di curiosare tra miniature di poeti e di *maîtresses* dei re di Francia, tra echi di musiche lulliane e cronachette di guerra, tra il fruscio di tonache prelatizie e candidi ermellini, nel mosso e pettegolo ambiente di una delle più splendide corti d'Europa, durante il secondo periodo che vide il Re Sole convertito. Ma ci consente soprattutto, mediante il suo amore per i « *petits portraits* » raffiguranti umanisti e filosofi del sec. XVI, custoditi con cura gelosa nel suo ammirato cabinet, di risalire a talune questioni che investono una tradizione culturale ancora viva nel sec. XVII. Si può leggere tutta una civiltà in una scheggia, come in un cantoncetto e in un brano di lettera d'un cameriere.⁽²⁾

Qui solo una lettera ci si permetta di citare per avere un riscontro immediato con quel che s'è detto. Il Moreau scrive al Gaignières il 27 novembre 1695:

J'ai renvoyé à ma sœur les portraits de Marot et de St. Gellais et si vous ne les avez pas encor reçeus, Monsieur, vous les recevrez incessamment. Ils honorent considerablement mon cabinet et me font un plaisir si sensible que je ne trouve aucuns termes qui puissent vous l'exprimer ny vous marquer la

(1) SAINT-SIMON, *Mémoires*, (ediz. G. Truc, « Coll. de la Pléiade », Gallimard, Paris, t. I), pp. 257-8; t. II, pp. 68 e 947-8; t. III, p. 1172; t. IV, pp. 397-8. Su Roger de Gaignières v. la monumentale *Histoire général de Paris. Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale. Étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d'une histoire de la calligraphie, de la miniature, de la reliure et du commerce des livres à Paris, avant l'invention de l'Imprimerie* par LEOPOLD DELISLE, Paris, Imprimerie Impériale, MDCCCLXVIII, t. I, pp. 335 sgg.

Per altre più diffuse notizie intorno a Denis Moreau v. la mia *Nota sul gusto di Fénelon* in « *Orpheus* », rivista di umanità classica e cristiana (Università di Catania), a. VI, n. 1-2, gen.-ag. 1959; pp. 61-8; E. BONNAFFÉ, *Dictionnaire des amateurs français du XVII^e s.*, Paris, 1884, p. 225; e CH. DE GRANMAISON, *Gaignières, ses Correspondants et ses Collections de Portraits*, Niort, 1892, ma l'opera era apparsa, prima negli « *Extraits de la Bibliothèque de l'École des Chartes* » (1890, 1892).

(2) Le lettere di Denis Moreau sono 106 e si trovano, inedite, nella Bibl. Nat. di Parigi, f. fr., ms. 24989, ff. 1-201. Sull'autenticità dell'autore, oltre la firma o l'iniziale maiuscola della stessa, garantisce il *cachet signataire* quasi sempre in perfetto stato di conservazione: « *Portes d'argent à la face d'azur accompagnées de trois testes de cheval de saibles* » (*Armorial général*, Paris, p. 153, n. 47). Il problema più arduo di queste lettere è quello della datazione. Moreau di solito non segna la data dell'anno né del mese, ma solo del giorno. Circa sessanta sono databili attraverso l'esame interno o il confronto con i *Mémoires* di Saint-Simon o il *Journal* di Dangeau. Pressoché tutte recano l'indirizzo del destinatario e questi indifferentemente scritto: Ganières, Gannières, Gagnières, Gaignières, Gagneres, Gaigneres. Moreau non usa alcun segno d'interpunzione e quasi mai accenti.

3 - Mattia Moreni:
*Un albero colpito dal
fulmine* (1958)





4 - Renato Guttuso: *Natura morta con fornello elettrico* (1961)

moindre partie de ma reconnaissance. Mandez moy je vous supplie si vostre bonté n'est point épuisée sur les petits portraits et si vous ne serez point fatigué que j'envoie l'Esveillé à Paris prendre chez vous quelques uns de ceux qui manquent et que vous voulustes bien mestre sur catalogue que vous emportastes la dernière fois que vous me fistes l'honneur de me venir voir.

Ceux que je souhaiterois d'avoir les premiers supposé que vous les ayés et que cela vous soit indifférent sont M. de Guise de Naples, le connestable de Luines et M. le mareschal de Marillac. On me dit que j'ay grand tort de n'avoir pas Rabelais et Montagne. Ne me trouvez vous point importun, dites le moy. Je suis quoy que vieux capable de correction, mais ne m'en aimés pas moins, c'est un goust que vous m'avez inspiré qui me fait manquer. Pardonnés le moy donc et venez issi recevoir mes excuses.

Je suis, Monsieur, plus que je ne puis vous le dire vostre tres humble et tres obeissant et tres obligé serviteur.

MOREAU

A Monsieur

Monsieur de Gannieres en son appartement à l'hostel de Guise à Paris. ⁽¹⁾

È chiaro che Moreau in questa lettera documenta oltre che una personale e commossa gratitudine, la gioia tutta trepidante per i suoi piccoli ritratti, indizio non tanto di un gusto privato ma di una voga che tocca un preciso sentimento del tempo: l'interesse cioè umanistico di corte alle figure più rappresentative della gloria e grandezza francesi. Non era pensabile allora una collezione di ritratti priva di Clément Marot, di Mellin de Saint-Gelais, di François Rabelais, di Michel de Montaigne, vale a dire senza l'immagine di chi continuava a vivere nello spirito secentesco con un senso rinascimentale della « langue bien pendue » di Marot, con la « charmante » poesia di Saint-Gelais, con la misteriosa potenza verbale di Rabelais e con il prestigio della « moderna psicologia » di Montaigne.

Ma non è su questo che si vuole fermare il nostro discorso, bensì sul gusto della « petitesse » largamente diffuso in quel torno di tempo. I « petits portraits » infatti richiamano il preziosismo dei « petits vers », le brevi « pitture » delle « petites histoires » o delle « historiettes galantes », dove sono specchiate minuscole avventure di piccoli eroi casalinghi. Così mentre miniaturisti e copisti sfornano senza interruzione leggiadre figurine, la « muse coquette » trionfa nei salotti dell'aristocrazia e tra le sfere dell'alta finanza. « Nous sommes au siècle des colifichets » scriveva sconsolato P.-D. Huet.

L'eroe comunque in grande o in piccolo formato domina i secoli classici. E in rapporto a tale dominio in sede letteraria si forma la strofa, e, tra le strofe si distingue il *quatrain*. Sicché la strofa appare nel momento in cui si vuol dare una figurazione poetica all'eroe: appare cioè un sistema fisso di ritmi costruito in modo da offrire un'espressione compiuta e organica al linguaggio in versi. Certo, esistono ragioni metriche più o meno precise per spiegare la nascita di un tal sistema. Si risalga alla metrica classica (per esempio, a Orazio),

⁽¹⁾ B.N., f. fr., ms. 24989, ff. 157-8

alla versificazione sillabica e al *couplet* degli Inni liturgici cristiani, dove con s. Ambrogio e spesso con s. Ilario esso si compone in quartina, come nella *Passion* e in una *pièce* del provenzale Guillaume IX di Poitiers, mentre nel *Saint Léger* si allunga di due versi e nel *Saint Alexis* di cinque isometrici. Ma quel suo tipico modo di comporsi in gruppo o in gruppi staccati, non ci pare si vada lontani dal vero intendendolo in correlazione oggettiva con una mentalità eroica che tende a separarsi dal livello comune per bloccarsi in un suo fittizio o autentico valore e « enjamber » sugli altri, senza così fondersi con la collettività e perdere il suo carattere distintivo. I versi liberi e sciolti somigliano a una repubblica, quelli fissi in forme strofiche regolate da uno schema sonoro fanno di monarchia. A rigore una strofa non ha obblighi particolari sul numero dei versi, ma un distico, una terzina che non danno un sistema non costituiscono strofa. Sistema si ha con la quartina, in cui l'alternanza delle rime maschili e femminili, incrociate o chiuse, rifugge per lo più dal gioco delle monorime e la successione delle rime piatte non serve a costruire una quartina sibbene una poesia di quattro versi. Il vero *quatrain* è strofa perfetta come il vero eroe è senza macchia. ⁽¹⁾

Villon, ad esempio, nella seguente poesiola in monorima, che Marot intitola: « Le *quatrain* que feist Villon quand il fut jugé à mourir », non ci dà propriamente un *quatrain* ma solo una bella poesia che finisce dopo il quarto verso:

*Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pointoise,
Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.*

Mentre quartina autentica è questa di Rimbaud:

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.*

⁽¹⁾ Per ciò che concerne la versificazione cfr. *Les Strophes* di PH. MARTINON (Paris, Champion, 1911) studiate dal sec. XVI in poi; G. LOTE, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1951, 2 voll., t. II, pp. 67-93; TH. DE BANVILLE, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1894, pp. 158-84 (la strofa) e pp. 185-252 (poesia a forma fissa); M. GRAMMONT, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, 4e éd., Paris, Delagrave, 1937. Nessuno di tali trattati fa cenno della strofa-eroe, ma sono utili sotto l'aspetto tecnico e storico. Per la ragione medesima si tengano presenti: *Art de Rhétorique* di JEAN MOLINET (H. de Croisy), dove intorno al 1490 vengono elencati e descritti *quatrain*, *cinquain*, *sizain*, *septain*, *huitain*, *neuvain*, *dizain*, *onzain*, *douzain*, *quatorzain*, *seizain*, *trentain*; *Art et Science de Rhétorique* (1525 circa), d'anonomo, in *Récueil...*, a cura di E. Langlois. Mentre per una valutazione semantica si accompagni alle ricerche metriche l'esame di alcuni testi fondamentali come: *Art de Rhétorique* (1521) di Fabri; *Art Poétique* (1548) di Sebillet; *Art poétique réduit* (1554) di Boissière; *Art Poétique* (1555) di Peletier; *Art Poétique* (1565) di Ronsard; *Art Poétique* (1597) d'Aigalliers, ecc.; *Art Poétique* (1903) di Claudel.

Pertanto il *quatrain*, nei secoli XVI e XVII, ottiene successo non solo perché come strofa risponde a una struttura eroicizzante (e moraleggiante se si pensi ai *Quatrains moreaux* di Pibrac nel 1574), ma pure perché resta, in quanto organizzazione interiore, nell'ambito delle « *historiettes* », dei « *petits vers* » e dei « *petits portraits* », specie in quell'angolo della « *civilité puérile* », per dirla con Cordier (1560), nella quale la « *petitesse* » ha i suoi devoti e la sua « *petite Académie* ». Ma il *quatrain* ch'era servito un tempo a comporre la *Passion* (un poemetto illustrato di Clermont alla fine del sec. X), simile a un inno ambrosiano, e l'*Évangile aux femmes* (sec. XII), indubbiamente è la strofa prescelta quando si ha bisogno di commentare un ritratto. E avremo accanto al sonetto blasonné anche il « *quatrain blasonné* ». Eccone uno di Malherbe che lo adopera *Pour le portrait de Cassandre*:

*L'art, la nature exprimant,
En ce pourtraict me faict belle;
Mais si ne sai-je point telle
Qu'aux excrits de mon amant.* ⁽¹⁾

E quest'altro *Pour les arcs triomphaux dressés à l'entrée de Louis XIII à Aix en 1622. Sur les palmes qui fléchissent sous le poids des lauriers*:

*Quels seront les derniers combas
Que mon roy prepare aux histoires,
Luy, dont les premieres victoires
Font pancher les palmes si bas?* ⁽²⁾

E ancora un altro *Sur un portrait de Montaigne*:

*Voicy du grand Montaigne une entiere figure,
Le peintre a peint le corps, et luy son bel esprit;
Le premier par son art egale la nature,
Mais l'autre la surpasse en tout ce qu'il escrit.* ⁽³⁾

⁽¹⁾ Cassandre, come tutti sanno, era la maitresse di Ronsard. Il ritratto, inciso da Cl. Mellan, apparve nel t. I della grande ediz. delle *Oeuvres* di Ronsard.

⁽²⁾ Questa quartina fu inclusa nei *Discours sur les arcs triomphaux dressés à l'heureuse arrivée de très-chrestien, très-grand et très-juste monarque Louis XIII^e roi de France et de Navarre* (Aix, 1624), di Jean Gallaup, signore di Chasteuil, procuratore generale della Corte dei conti di Provenza e autore di *Psaumes* (1596). Si tratta della descrizione di sette archi di trionfo fatta con i versi di vari poeti. Malherbe canta il primo arco.

⁽³⁾ Mediocre *quatrain* attribuito a Malherbe dal biografo Jamet (sec. XVIII), come si legge nei *Documents inédits ou peu connus sur Montaigne* di PAYEN, 1847, pp. 2 e 3, n. 2. Cfr. anche MALHERBE, *Poésies*, (Classiques Garnier), Paris, 252, n. 280 e p. 228.

Anche Boileau ne scrisse, elogiativi, e spesso per ritratti. Un esempio di quartina elogiativa potrebbe essere questa modellata « dans le style de Chapelain »:

*Droits et roides dont peu tendre est la cime,
De mon flamboyant cœur l'âpre état vous savez;
Savez aussi, durs bois, par les hivers lavés
Qu'holocauste est mon cœur pour un front magnanime. ⁽¹⁾*

E « pour mettre au bas du portrait de M. Racine » (1699) quest'altro esempio:

*Du théâtre françois l'honneur et la merveille,
Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits;
Et dans l'art d'enchanter les cœurs et les esprits
Surpasser Euripide et balancer Corneille. ⁽²⁾*

In realtà il *quatrain*, nella sua minuta architettura, appare davvero adatto a esprimere un quadro di piccolo formato, una miniatura. « Quatrains » e « petits portraits » sembrano fatti gli uni per gli altri in un'epoca di *Chansonnettes mesurées* (Baïf) e di *Portraits d'Oiseaux* (Belon). In tale clima si capisce meglio Théophile de Viaux quando dice:

*Je veux faire des vers qui ne soient contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins
.....
Composer un quatrain sans songer à le faire. ⁽³⁾*

⁽¹⁾ BOILEAU, *Oeuvres* (Classiques Garnier), p. Paris, 1952, p. 237.

⁽²⁾ Ivi, p. 243.

⁽³⁾ T. DE VIAUX, *Oeuvres poétiques*, éd. critique, p. p. J. Streiticher, Genève, 2 voll. 1951 e 1958.