

PARIGI — Può sembrare molto strano che, in un'epoca come la nostra che non è certo avara di celebrazioni, solo oggi si sia pensato a dedicare una grande mostra a Sir Joshua Reynolds, fondatore e primo presidente della Royal Academy, autore dei celebri *Discourses on Art*, collezionista fra i maggiori del suo tempo, ma soprattutto pittore famoso cui la riconosciuta grandezza ha riservato un posto di primissimo piano nel Pantheon delle glorie dell'Inghilterra. Un pittore, cioè, i cui dipinti sono stati sempre oggetto, e non solo da parte dei connazionali, della più alta considerazione, quasi senza interruzioni o eclissi dal giorno in cui uscirono dal suo frequentatissimo studio ad oggi.

Può sembrare strano, ma in fondo non lo è. E non tanto perché le glorie consacrate e mai tramontate (o quasi) non necessitano di rivalutazioni (e oggi interessa molto il «rivalutare», nel senso di riconquistare al gusto moderno valori dimenticati o misconosciuti); non tanto perché quello stesso «gusto moderno» sia diversamente orientato, sia cioè più in grado di accordarsi alle vaporose elegie campestri o alla volatile improvvisazione del tocco di Gainsborough, leggero e cantabile come un'arietta mozartiana, che non alle meditate ricerche di uno stile più sostenuto e colto come quello di Reynolds. Non è strano soprattutto perché, ferma restando la fama di Sir Joshua, mi sembra di poter affermare che, in questi ultimi anni gremiti di mostre, un giudizio sulla sua pittura sia rimasto come in sospeso o, per meglio dire, non sia stato mai riconsiderato e aggiornato: sia stato insomma accantonato, così che la nozione della sua grandezza artistica non dico sia stata dimenticata, ma certamente non è divenuta nozione acquisita da tutti, soprattutto fuori dell'Inghilterra.

E' come se quel giudizio fosse appassito sul ramo della storiografia artistica e del gusto di quasi un secolo fa, cioè dei tempi di Arabella Huntington e di Joseph Duveen, che è quanto dire dei grandi collezionisti americani del primo Novecento e del loro mercante: quando per il possesso del *Blue Boy* di Gainsborough o della *Lady Siddons come musa tragica* di Reynolds si sacrificavano molti dollari guadagnati con le ferrovie o con le miniere.

Un pittore, quindi, che oggi è più famoso di quanto non sia veramente conosciuto. Ed è per questo che l'odierna mostra di Parigi (al Grand Palais fino al 16 dicembre, poi, ampliata, a Londra dal 16 gennaio al 18 marzo) con le sue 68 opere scelte fra le più significanti e celebrate, giunge oltremodo opportuna. Credo cioè che sia arrivato il momento di chiedersi, in un confronto diretto con i suoi dipinti: «Fu veramente Reynolds un grande pittore?».

Fu un grande pittore?

E' questo, del resto, il titolo e il senso della breve e intelligente premessa al catalogo di Pierre Rosenberg, mentre Robert Rosenblum, in un lungo saggio, affronta da un punto di vista diverso lo stesso problema, adoperandosi a sottrarre Reynolds a quel contesto esclusivamente inglese nel quale la sua fama l'ha confinato, per farlo entrare, partecipe e protagonista, nell'ambito più vasto del Settecento europeo. Il terzo saggio, di Nicholas Penny, organizzatore della mostra, penetrante ritratto di «un uomo ambizioso» ed agile racconto della sua carriera, pur ricco di osservazioni molto acute sulla sua attività di ritrattista, non si pone in fondo quel problema. Ma Penny è inglese e Rosenberg e Rosenblum non lo sono; e questo spiega molte cose.

Fu dunque veramente un grande pittore, Reynolds? Sarei tentato di rispondere subito sì, come ho sempre pensato e come credo che la mostra confermi. Ma è un'affermazione del tutto priva di senso se resta soltanto tale, affidata alla semplice degustazione della «bella pittura» che in Reynolds non manca davvero. Preferisco invece porre un'altra domanda che, conseguente alla prima, può rapportare la qualità della sua pittura al peso che Reynolds ebbe nella storia della pittura del Settecento. La domanda è: esisteva, prima di lui, l'*Englishness of English Art*, cioè

l'«inglesità» dell'arte inglese o, se vogliamo, un linguaggio pittorico espresso dalla cultura nazionale, dalle congiunte storiche e dalle particolari inclinazioni sentimentali e psicologiche della società britannica, che avesse non solo un'indubbia peculiarità ma anche autorità e peso nell'ambito della cultura artistica europea?

Che tale *Englishness* esista, e che quel peso ci sia stato — tanto che, più di una volta, nel corso di almeno due secoli (il Settecento e l'Ottocento) l'arte inglese fu all'avanguardia della pittura europea — nessuno può dubitare; così come nessuno dovrebbe dubitare che ciò accadesse solo dopo Reynolds. Questo, mi pare, è un dato che conferisce alla sua presenza nella storia della pittura un rilievo incontestabile.

E' vero: credere che, dopo l'autunno del Medioevo e prima dell'esplosione artistica della seconda metà del Settecento (o se si vuole prima di Hogarth, che cominciò ad operare dopo il 1720) il panorama della pittura inglese fosse paragonabile più o meno a un deserto, è uno dei tanti luoghi comuni da rivedere. Ma è vero altresì che, se esiste una «scuola inglese» nell'ambito della quale è possibile rilevare anche espressioni raffinate, questa fa parte di una tradizione locale, senza eco europea. Nel Cinquecento il tedesco Holbein e nel Seicento il fiammingo Van Dyck lavorarono a lungo in Inghilterra lasciando, della società inglese dei loro anni, un'immagine straordinariamente viva, insostituibile. Ma non fondarono una scuola inglese che fosse degna di quel duplice avvio. Ebbero, sì, molti figli, in Inghilterra; ma come accade a certi «belli», i loro figli, se pur molto somiglianti erano de-

cisamente «brutti». Legnosi, sterili, imbambolati.

Quel che si può dire di certo è che da allora la pittura inglese riconobbe la propria vocazione nel ritratto: una vocazione che non si è mai spenta e oggi dura ancora, come ha dimostrato Sutherland, come dimostrano Lucien Freud, David Hockney e lo stesso Bacon. Ma dal Seicento al Settecento quella vocazione si modellò stancamente sugli esempi vandickiani e soprattutto su quelli di altri ritrattisti più tardi, come l'olandese Peter Lely o il tedesco Godfrey Kneller, i quali stabilirono una sorta di convenzione con regole fisse per la ritrattistica che durarono praticamente fino ad Hogarth ed oltre, fino a quel tanto d'influenza francese dovuta al passaggio di Jean-Baptiste Van Loo.

Conclusione avventata

Certo, Hogarth fu il primo grande, anzi grandissimo artista figurativo, forse dopo i ricamatori gotici dell'«opus anglicanum»; ma se pure fu il maggiore fra quanti in tutto il corso del Settecento in Europa si dedicarono con impegno a correre con la satira l'*establishment* della società contemporanea — e vi si dedicò con una forza di intelletto e una violenza tipicamente inglese — non può dirsi che egli fosse un innovatore nel senso della cultura pittorica. La sua straordinaria facoltà creativa è tutta rivolta ai contenuti, alla dimostrazione morale; e se con essa cercò di inserirsi vivamente nel corso degli eventi, per farlo dovette dimostrare che, pur essendo inglese, sapeva dipingere alla maniera degli stranieri.

Attinse quanto serviva ai suoi scopi dalle fonti continentali, talvolta dalle più retrograde, più spesso dalle progredite; ma sempre riducendole ai propri bisogni espressivi, senza meditare sulla possibilità di stabilire un sistema della pittura.

Più ambizioso, anche se in senso consequenziale accademico, fu invece l'assunto di Reynolds, che era quello di superare quella condizione di inferiorità culturale che derivava all'Inghilterra dalla mancanza di una tradizione figurativa e di porre le fondamenta ad un'arte inglese che confluiva, con esigenze paritetiche, in quel «grande stile» cui da tempo mirava la pittura europea.

A dirlo così, potrebbe anche sembrare la definizione sostanzialmente negativa di un artista, il ritratto di un «accademico». Ma sarebbe quanto meno una conclusione avventata, o piuttosto un grave travisamento della realtà, in nome di uno dei tanti luoghi comuni che spesso si nascondono dietro la sensibilità moderna. So bene che «il grande stile» o il «grand goût» nella cultura artistica della prima metà del Settecento si basava ancora sui principi secenteschi del decoro, della composizione, dell'invenzione, sull'esaltazione della pittura a programma letterario, che sola avrebbe potuto innalzare i pittori allo stesso piano dei poeti, come era loro antica aspirazione. So bene che la teoria dogmatica del «bello ideale» e l'incondizionata ammirazione per l'antico erano sterili principi nati dal vecchio idealismo classicista del Bellori e divulgati dal De Piles. Ma bisogna considerare con che animo e con che inclinazione mentale Reynolds si avvicinò a quelle teorie, che furono le prime che incontrò sulla strada che aveva intrapreso, le prime sulle quali mo-

dellò il suo disegno di fondare una tradizione figurativa in Inghilterra. Un disegno che, se pur non gli si sarà delineato subito così chiaro nella mente, sembra sia stato il sostegno costante di tutta la sua carriera.

Va detto, intanto, che quelle idee Reynolds le aveva attinte dagli scritti di Jonathan Richardson, suocero del suo maestro Hudson, le cui polemiche accesero, come egli stesso ebbe a scrivere, la sua prima vocazione alla pittura. E Richardson era nutrito, è vero, di Bellori, di De Piles, di Du Fresnoy, ma le loro idee le aveva in qualche modo modernizzate portandole nell'ambito del *common sense* inglese e della concretezza illuministica: aveva avuto il coraggio di sostituire alla parola «bello», che rimandava al principio di autorità del canone, la parola «qualità», che alludeva a valori intrinseci, oggettivi in un'opera, al di là delle intenzioni teoriche.

Il viaggio in Italia che, per ogni straniero, costituiva l'inevitabile prassi della teoria classicista, era un'aspirazione universalmente avvertita dalla cultura inglese, fin dal secolo precedente indirizzata, nel collezionismo, verso l'Italia. Ed era un'aspirazione quanto mai viva al tempo del tirocinio di Reynolds, che corrisponde agli anni d'oro del *Grand Tour*. E' vero che Hogarth, non molto prima, aveva avanzato il sospetto che tutta l'arte italiana, benché «grandissima», fosse minata dal vizio di scarsa autenticità, rappresentando false situazioni, falsi sentimenti, personaggi artificiosi; ma Hogarth, si sa, era un critico accanito di tutte le mode italianizzanti della società dominante inglese, mentre Reynolds non pensò mai di allontanarsi dai gusti e dai modi di quella società, né di rinunciare, nel rappresentarne la vita, ad

uno stile estremamente colto ed elevato.

Così, appena ne ebbe l'occasione, Reynolds compì il suo viaggio in Italia visitando, dal 1750 al 1752, Roma, Napoli, Firenze, Bologna, Venezia, cioè le capitali dell'«antico» e della pittura. Non sono molto studiati quei due anni di soggiorno italiano, dei quali ci restano soprattutto taccuini gremiti di disegni. Certo furono anni per lui importanti. Ma ciò che mi sembra poter affermare, partendo da quello sguardo d'insieme che la mostra consente, è che, se le acquisite idee classiciste, ricondotte costantemente alla concretezza inglese, furono sempre il sostegno del suo atteggiamento di teorico dell'arte, il suo atteggiamento di pittore nei confronti dell'arte italiana fu sempre motivato da un sentimento profondo, tutt'altro che dottrinale, da una calda interna passione che, proprio in quanto tale, può dirsi sostanzialmente romantica.

Il suo modo di accostare il reale (perché era la realtà vivente della società inglese che lo attraeva e dava sostanza alla sua vocazione di ritrattista) attraverso il filtro della grande pittura italiana (ma non solo italiana) o anche dell'antico, rivela un reale amore per il mondo che rappresenta: un amore che lo differenzia profondamente, a mio vedere, dai ritrattisti francesi contemporanei — anche se vi furono dei rapporti — così come dal Bottoni, il ritrattista più ricercato dagli inglesi del *Grand Tour* e dal quale, come Reynolds scrisse da Roma, non aveva nulla da imparare.

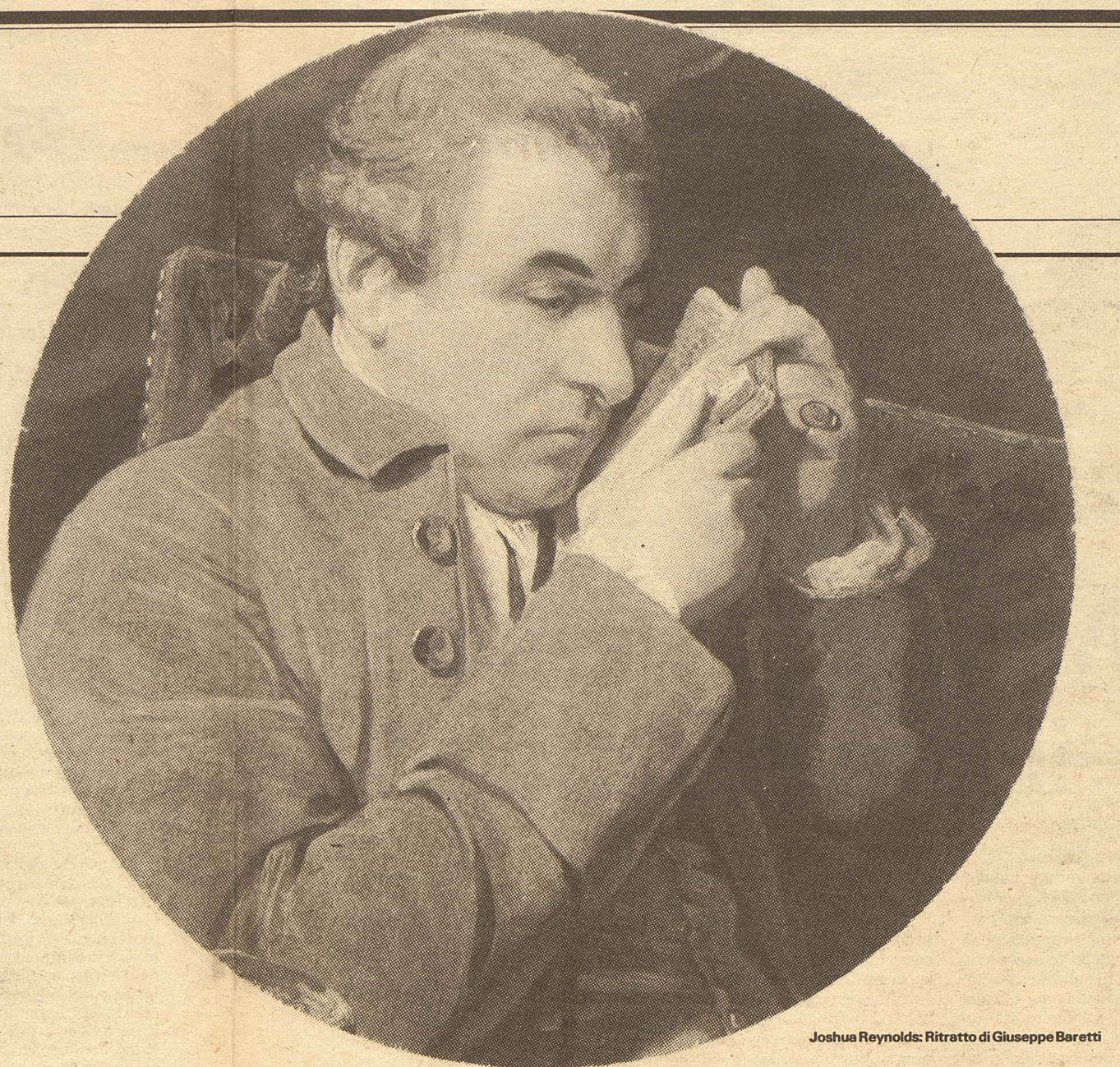
Segreto ineffabile

E' un amore per la pittura del quale è possibile seguire il corso appassionato nell'avvicinarsi delle sue opere: Van Dyck, Tiziano, Rembrandt, Correggio, Guido Reni, Guercino, e poi ancora Rembrandt, ancora Tiziano e, infine, Michelangelo. Nel nome di Michelangelo e sotto il segno del «sublime» Reynolds chiuse la sua ultima lezione prima di lasciare la presidenza dell'Accademia. Dallo straordinario ritratto del capitano John Hamilton del '46, già così diverso dalla ritrattistica inglese contemporanea e che dimostra come quello che andrà a cercare in Italia era già in nuce nella sua mente, al rembrandtiano ritratto di Giuseppe Marchi, dipinto appena tornato in Inghilterra; dal primo grande ritratto che gli diede fama, quello del Commodoro Keppel, che incide come l'Apollo del Belvedere, sino alle filtrate suggestioni tizianesche, correggesche o bolognesi dei suoi ritratti femminili, l'antica pittura è presente nella sua opera e mai come citazione diretta, mai come programmatica imitazione, ma solo come assimilazione profonda, come originale e intelligente acquisizione culturale.

Immagini di vita intessute di amore per la grande pittura. Il contrario, cioè, di quello che si intende per accademico, perché Reynolds, fra l'altro, una vera cultura accademica non la possedette mai, tanto che, per fare un esempio, facilmente riscontrabile alla mostra, non fu mai padrone delle leggi della prospettiva.

Ma il segreto ineffabile di Reynolds, la sua vera *englishness*, è in quella sicura e disinvolta adesione al reale che dà vita alle sue immagini, nella naturalezza con la quale ritrae il volto emergente dell'Inghilterra moderna con una garbata implicazione di sentimenti che è stata anche tacciata di ipocrisia, ma che è invece un modo diretto e spregiudicato di aderire alle diverse sfumature della società contemporanea, dalla lady alla cortigiana, dall'attore all'ammiraglio. E' come la liberazione di strati di vita, come una messe di frammenti di energia vitale colti in un attimo, in un gesto, in uno sguardo. Samuel Johnson diceva che Reynolds impiegava la sua arte «a tradurre l'amicizia, a rinnovare la tenerezza, a stimolare l'affetto per un assente, a rendere i morti sempre presenti». Tanta era la forza evocatrice dei suoi ritratti.

E' per questo suo modo di affrontare la realtà, per questa modernità della sua pittura, che Reynolds entra, e con grande autorità, nella storia del Settecento europeo. Cioè più per quanto ha dato che per quanto ha preso dai suoi contemporanei. E' per questo, se vogliamo rispondere alla domanda di Pierre Rosenberg, che Reynolds è veramente un grande pittore.



Joshua Reynolds: Ritratto di Giuseppe Baretta

In mostra a Parigi i grandi capolavori di Sir Joshua Reynolds

L'uomo del ritratto

di GIULIANO BRIGANTI