

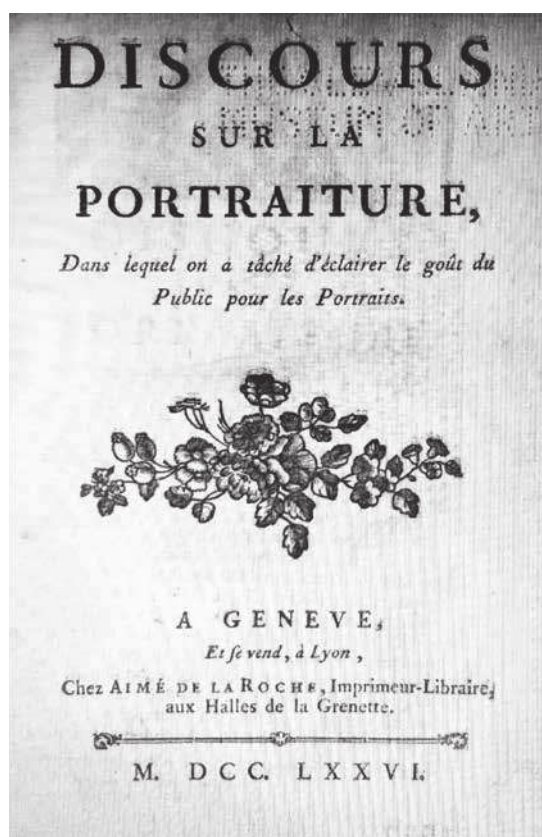
Il prezzo di un ritratto nella Francia dell'*Ancien Régime*: prime osservazioni sul *Discours sur la Portraiture* (Ginevra, 1776)

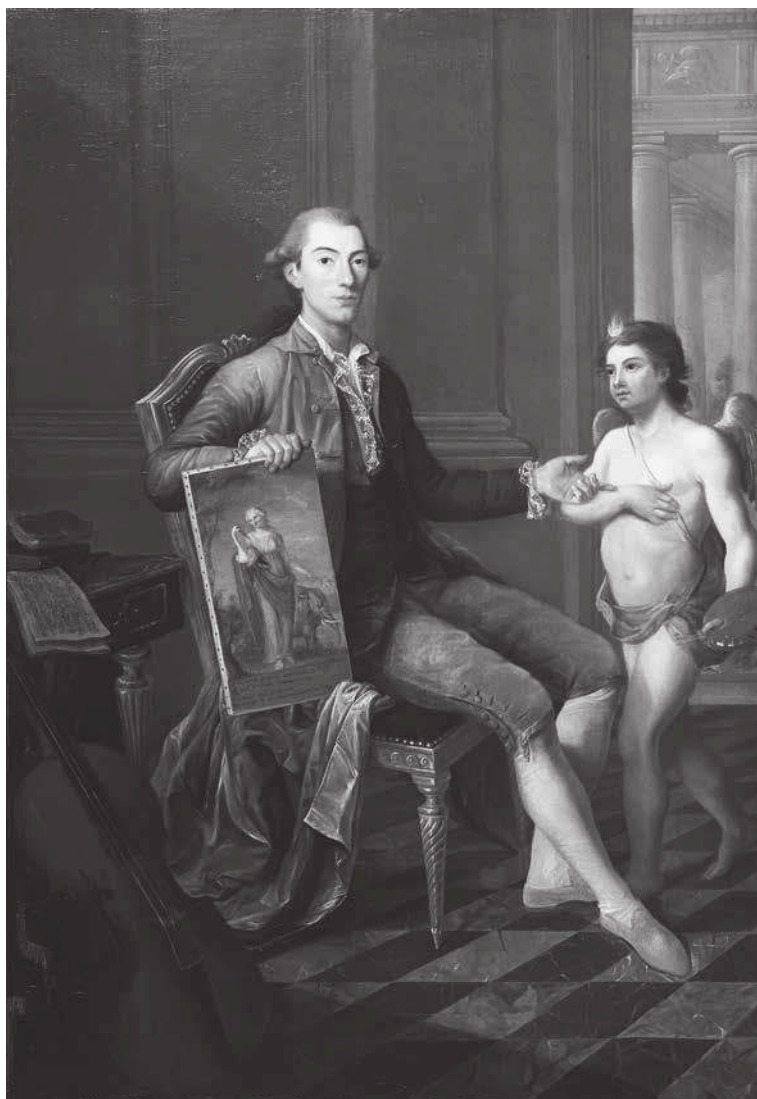
1. L'OPERA, L'AUTORE, LA SCELTA DELL'ANONIMATO

Il *Discours sur la Portraiture. Dans lequel on a tâché d'éclairer le goût du Public pour les Portraits* (fig. 1) fu pubblicato in modalità anonima a Ginevra, nel 1776, ed è stato sostanzialmente ignorato dagli studi¹. Di quest'opera a stampa, che si estende per una lunghezza di novantacinque pagine, è stato possibile rintracciare per il momento solo due esemplari, conservati rispettivamente presso la Bibliothèque Nationale de France e la biblioteca del Cleveland Museum of Art², il che fa pensare ad una tiratura molto limitata. L'esemplare parigino contiene, rilegato al suo interno, uno scambio epistolare tra il baron de Joursenvault, erudito, pittore e musicista dilettante nonché mecenate degli artisti borgognoni (fig. 2), e Charles-Henri Watelet, scrittore d'arte e membro dell'Académie française (fig. 3), in cui si discute brevemente l'opera, che il barone attribuisce ad un pittore di ritratti in miniatura di origine tedesca: «M. ange [*sic*] de We... est le nom d'un fort bon peintre en miniature, médiocre portraitiste quant à la ressemblance qu'il ne saisit jamais que par hasard. Je l'ai beaucoup fait travailler et en ai toujours été mécontent. Son nom est inconnu ou du moins il le tient caché et se fait nommer l'ange»³.

L'opzione dell'anonimato non è di per sé sorprendente dato che una gran parte della critica d'arte francese di questo periodo era tale; inoltre, qualunque contributo mettesse minimamente in discussione l'autorità dello Stato o della Chiesa era soggetto a una vasta gamma di pesanti sanzio-

1. *Discours sur la Portraiture...*, Genève, 1776, frontespizio, The Cleveland Museum of Art, Ingalls Library.





2. J. Naigeon, *Portrait du baron de Joursenvault dans son cabinet*, 1779, olio su tela, Musée des Beaux-arts de Beaune, inv. 886.1.5. (foto: Atelier Photo Muzard Beaune). Il barone mostra un dipinto con l'allegoria della Gratitude, tratta dall'*I-conologia* di C. Ripa e allusiva alla sua attività mecenazia.

ni⁴. La maggior parte delle opere repute sovversive dell'ordine costituito, e in particolare quelle che veicolavano le idee dei cosiddetti *philosophes*, erano pubblicate clandestinamente in Francia, oppure si optava più semplicemente per l'estero⁵. Nel caso del *Discours*, la scelta era caduta su Ginevra, costituitasi in città libera e rifugio dei protestanti francesi e italiani, anche se il frontespizio precisa che il volume si vendeva in realtà a Lione: forse l'autore, che la lettera di Joursenvault identifica per giunta con un aristocratico di origine tedesca, desiderava mantenere l'anonimato per ragioni di opportunità, visto che nel testo gli omaggi al re si alternano a citazioni dai *philosophes* o a riferi-

menti ai *citoyens*; o forse, più probabilmente, si era trattato di una scelta dettata dal carattere dittantistico dell'opera, destinata a circolare nella ristretta cerchia di conoscenze del suo autore che – secondo quanto racconta Joursenvault – desiderava guadagnarsi la fama per meriti e non grazie all'alto lignaggio.

2. I TEMI DEL *DISCOURS* E IL SUO CONTESTO

Rinviando ad altra sede una disamina complessiva dell'opera, ci si limiterà qui ad elencarne i temi principali e a proporre qualche considera-

zione di carattere generale. L'autore articola la sua analisi sulla ritrattistica, intesa ora in senso generale, ora con particolare riferimento alla miniatura, intorno ai seguenti punti: 1. specificità della ritrattistica rispetto alla pittura di storia; 2. limiti dell'educazione accademica nell'ambito della ritrattistica; 3. generi della ritrattistica; 4. valore specifico, attrattiva e utilità della ritrattistica; 5. difficoltà e aspetti tecnici della pittura di ritratto (in miniatura); 6. valore finanziario di un ritratto; 7. vita difficoltosa dei ritrattisti. Anche se si tratta di un'opera minore, il *Discours* fornisce comunque un quadro interessante del mondo dell'arte nella Francia dell'*Ancien Régime* proprio perché esprime il punto di vista particolare di un artista non famoso, attratto dalle

novità degli Enciclopedisti e dal mondo degli *amateurs*, che non esita a contrapporre a quello degli accademici⁶.

L'autore del *Discours* non si rivolge a un pubblico di dilettanti desiderosi di acquisire delle competenze tecniche, ma presenta piuttosto una serie di riflessioni di carattere estetico sulla ritrattistica, sulle ragioni del suo successo e sulle difficoltà della sua pratica; più che un prontuario di consigli, intende fornire un contributo alla storia del gusto, anche se al tempo stesso non disdegna di affrontare questioni di ordine economico in uno spirito di tutela e difesa della propria categoria, come il lungo *excursus* sul giusto prezzo di un ritratto o le riflessioni sulla dura esistenza di un ritrattista stanno a dimostrare.

3. C.-H. Watelet, *Autoritratto alla finestra*, 1765, incisione e acquatinta, cm 26,7 x 19, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Watelet si ispira al suo ritratto eseguito da J.-B. Greuze (*Claude-Henri Watelet alla finestra*, ca. 1765, olio su tela, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), che si era a sua volta ispirato all'incisione di Rembrandt *Ritratto di Jan Six alla finestra*.



3. IL GIUDIZIO DELLA CRITICA SULLA RITRATTISTICA NELLA FRANCIA DELLA SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO

Nella seconda metà del XVIII secolo tale genere fu attaccato sia dalla critica che dai *Bâtiments du Roi* (la direzione generale degli edifici di Sua maestà, le cui mansioni si estendevano al mecenatismo artistico e alla tutela delle accademie), anche se questi tentativi non erano riusciti a metterne in crisi il successo e a sovvertire un consolidato scenario, che vedeva i ritrattisti premiati da alti compensi e i pittori di storia in difficoltà per ottenere commissioni.

Già La Font de Saint-Yenne, nel suo libello *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France...*, pubblicato a L'Aia nel 1747, aveva osservato che i pittori di storia raggiungevano la gloria ma avevano difficoltà economiche, mentre constatava la «rapida opulenza dei suoi confratelli ritrattisti, soprattutto quelli che si dedicano al pastello»⁷. Tra le iniziative volte a sostenere il genere accademico per eccellenza, si può ricordare un concorso bandito nel 1749 dal *directeur des Bâtiments*, che fu esclusivamente incentrato su temi storici⁸; anche le diciannove conferenze del conte di Caylus rientravano in un programma di esplicito ritorno all'antico e alla pittura di storia⁹; nel 1747, Lenormant de Tournehem, nuovo direttore generale dei *Bâtiments*, annunciava all'*Académie* misure restrittive sul pagamento dei ritratti, poi seguito da Charles-Nicolas Cochin, *secrétaire* dell'*Académie royale*, che nel 1756, nel quadro di una politica di difesa di tutti i generi accademici, decise parimenti di ridurre i prezzi dei ritratti a vantaggio dei pittori di storia¹⁰.

Parallelamente, si assiste ad una sistematica disapprovazione della ritrattistica da parte dei critici, che la censurano da un punto di vista sia estetico che morale e la ritengono responsabile del declino della pittura di storia¹¹. Si possono ricordare, in questo contesto, oltre al già citato passo di Lafont – seguito nel 1754 da un altro affondo in cui egli lamentava il proliferare di una ritrattistica insulsa che ritraeva una «folla di uomini oscuri, senza nome, senza talento, senza reputazione, persino senza fisionomia [...] esseri che non hanno altro merito se non quello di esistere» (cui contrapponeva invece il ritratto come *exemplum virtutis* di sovrani, eroi e personaggi illustri)¹² –, numerosi interventi contro il genere pittorico che tanto successo stava incontrando, da Bachaumont a Diderot, da Watelet a Cochin, talvolta con degli isolati tentativi di recupero come quello della conferenza sul ritratto di Louis Tocqué, allievo e genero di Jean-Marc Nattier (*Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*, 1750)¹³.

Il dibattito trova ampia eco anche nelle voci di dizionario o enciclopediche: una delle prime, nel *Dictionnaire* (1752) di Jacques Lacombe¹⁴, si caratterizza nella sua brevità e semplicità per un intento divulgativo¹⁵; l'autore, a parte un rapido accenno ad Apelle sulla scorta di Plinio, non fa che sintetizzare i punti salienti di quanto de Piles aveva proposto sul ritratto nel *Cours* del 1708¹⁶. Segue, nel 1765, la voce *Portrait* nell'*Encyclopédie*, firmata da Louis de Jaucourt, autore 'per necessità' di alcuni contributi sulle belle arti, che certo non potevano stare alla pari con quelli di altri collaboratori del settore¹⁷. La voce è in effetti il frutto di una compilazione affrettata sulla base di più fonti, in parte dichiarate in parte no, che da un lato si spiega con le tempistiche redazionali, dall'altro con la scarsa dimestichezza dell'autore con l'argomento trattato¹⁸: stabilito razionalisticamente che il fine della ritrattistica è la somiglianza, l'autore fa implicito riferimento a de Piles, qui citato in modo più esteso, cui giustappone un inserto integralmente ripreso dalle *Réflexions* dell'abate Du Bos, volto a chiarire la difficoltà di cogliere «l'air naturel qui est différent dans chaque personne»¹⁹; dopo la constatazione che il *portrait historié* nuoce alla somiglianza, la voce si conclude con un omaggio (quasi integralmente prelevato da una fonte in questo caso dichiarata, André Rouquet) ai ritrattisti inglesi, dei quali si decanta la «pureté extrêmement agréable» anche se sembrano difettare nel carattere e nella resa dei particolari²⁰.

Stupisce invece il ribaltamento proposto dalla voce *Ritratto* nel *Dictionnaire des beaux-arts* (1788-1791) dell'*Encyclopédie méthodique*, un'impresa concepita da Charles-Joseph Panckoucke che si caratterizzò per una gestazione lunga e complessa che coinvolse anche la sezione dedicata alle belle arti, che doveva rimediare alle carenze in tale ambito della precedente *Encyclopédie* e che, dopo alcune tergiversazioni, fu affidata a Claude-Henri Watelet, che aveva già contribuito con eccellenti articoli al progetto di Diderot e d'Alembert. A Watelet, che alla sua morte nel 1786 aveva lasciato l'opera incompiuta, succede l'erudito Pierre-Charles Levesque che introduce un nuovo orientamento estetico nell'opera, strettamente vincolato alla dottrina del bello ideale e volto a riaffermare «haut et clair la souveraineté de la hiérarchie des genres: tous les genres pictoraux doivent être accueillis dans les Beaux-Arts, mais il est nécessaire de les classer, car tous ne méritent pas 'la couronne d'Homère'»²¹. È sullo sfondo di un tale ritorno all'ortodossia accademica che si deve leggere la voce *Portrait* di Levesque, che riprende alcuni temi del contributo di Jaucourt ma inscrivendoli in un contesto generale di segno

opposto, volto a sintetizzare tutte le criticità che la riflessione accademica aveva individuato nella ritrattistica, vista qui come una spiacevole deviazione dalla strada maestra, come dimostra il giudizio negativissimo indirizzato al sottogenere del *portrait historié*, ritenuto bastardo e vizioso in quanto il ritratto non poteva per antonomasia elevarsi ad una dimensione ideale (e qui in fondo l'autore, oltre a riprendere una tesi già sostenuta da La Font de Saint-Yenne nelle *Réflexions sur la peinture* del 1747, non faceva che rielaborare quanto già asserito dai teorici cinquecenteschi italiani, Vasari in testa)²².

Precedente, e di segno opposto all'intervento di Levesque, era la voce *Portrait* apparsa nella *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774) di J.G. Sulzer, le cui idee erano ben conosciute in Francia sin dagli anni Sessanta del Settecento, tanto che vi era stato un progetto, poi abortito, di tradurre la *Teoria generale* in francese, di cui comunque, a partire dal 1776, ben 76 notizie erano state riutilizzate nel *Supplément Panckoucke*. Pur non potendo qui approfondire la questione, si ricorda che la voce *Ritratto* di Sulzer, che non era fra quelle confluite nel *Supplément*, si era liberata dai lacci accademici e, sulla scia di una concezione soggettiva e sentimentale del processo creativo, ne decantava i meriti, illustrandoli non solo sulla base delle idee di de Piles ma anche della loro successiva ricezione, diretta e indiretta, in Inghilterra: a Jonathan Richardson, infatti, che viene esplicitamente citato tra le fonti, si deve certo, almeno in parte, l'origine dell'idea sulzeriana di accostare, in sostanziale affinità se non addirittura parità, la ritrattistica alla pittura di storia («[la ritrattistica] sta immediatamente accanto alla [pittura di] storia, che riceve una parte del suo valore dal ritratto»)²³.

4. IL PROBLEMA DELLA REMUNERAZIONE DEGLI ARTISTI E IL SUCCESSO COMMERCIALE DELLA RITRATTISTICA

In generale, le forme della retribuzione degli artisti avevano subito una profonda trasformazione nel corso del XVIII secolo: all'antico sistema remunerativo delle corporazioni, condizionato dal genere dell'opera e vincolato a criteri dimensionali e temporali, venne a sostituirsi un criterio più moderno, connesso piuttosto alla fama dell'artista: come osserva Heinich, «à la stabilité du paiement 'au mètre' se substituerait [...] la labilité du paiement 'au maître', proportionnel à l'extension de sa renommée»; ma tra questi due poli che contrapponevano arte e mestiere, si inseriva anche la terza possibilità dei salari annuali che arricchivano i compensi delle commissioni di Stato²⁴.



4. P.-A. Hall, *La princesse de Lamballe*, da: G.C. Williamson, *Catalogue of the Collections of Miniatures, the Property of J. Pierpont Morgan*, London 1906-1908, tav. 488.

Uno sguardo alle statistiche non può che confermare il favore di cui godeva la ritrattistica tra Sei e Settecento, che da un punto di vista quantitativo è l'unico genere a competere con la pittura di storia:

5. G.L. Chrétien, J. Fouquet, *physionotrace* di personaggio non identificato, incisione, cm 8 x 7, n.d.



le percentuali dei *Salons* degli anni 1673, 1699 e 1704 si chiudono sostanzialmente in parità per la pittura di storia e per il ritratto, entrambi attestati sul 40% circa di presenze²⁵; quanto alle afferenze all'*Académie*, qui, nel loro *habitat* naturale, sono ovviamente i pittori di storia ad ottenere la palma, con 91 affiliazioni nel periodo 1648-1715, contro le 43 dei ritrattisti, che comunque distanziano gli altri generi che si attestano su numeri molto bassi²⁶; infine, sempre con il beneficio dell'inventario con cui tali statistiche devono essere considerate, un confronto dei prezzi medi nella prima metà del XVIII secolo conferma le attrattive della ritrattistica, che si attesta su 230 *livres* circa, di contro alle 320 di un dipinto di storia²⁷.

5. IL MERCATO DELL'ARTE NELLA FRANCIA DELL'ANCIEN RÉGIME

Si possono distinguere tre periodi nella storia del commercio d'arte nella Francia del Settecento: nella prima metà del secolo sopravvivono le pratiche che erano già in uso in quello precedente e anche i luoghi sono i medesimi, dalle *boutiques* del Pont Notre-Dame alle bottegucce della fiera di Saint-Germain e di quella di Saint-Laurent; poi, tra il 1750 e il 1760, si ha un periodo di transizione in cui si assiste alla comparsa della figura del *marchand-expert* che beneficia del modello di Edme-François Gersaint (1694-1750), che adottando metodi e mentalità dei mercanti olandesi aveva rivoluzionato le pratiche commerciali del mercato parigino: è grazie a Gersaint che appaiono personaggi quali Pierre Rémy, i Joullain padre e figlio, e Basan, con i quali si passa a una forma moderna di commercio del dipinto che si avvale soprattutto della *salle de vente*; infine, il decennio che va dal 1770 al 1780, che è poi quello in cui compare il *Discours*, corrisponde all'epoca degli *entrepreneurs* (Paillet, Le Brun, Lenglier, Donjeux) e vede l'apparire dei collezionisti speculatori²⁸.

Il prezzo dei dipinti aumenta costantemente in Francia dalla metà del XVIII secolo per attingere una vera e propria frenesia di speculazione negli anni Settanta: «En quelques décennies, – scrive Michel – le tableau valeur-plaisir avait cédé la place au tableau valeur de placement. À la balance des peintres de De Piles, dépourvue d'arrière-plan commercial, succède le *Repertoire* de F.Ch. Joullain (1783), suivi de sa *Variation de prix concernant les tableaux* (1786), écrits qui illustrent bien le changement du statut de l'œuvre peinte»²⁹. Dal 1780 in poi si intensificano gli interventi scritti specifici sul tema del valore dei dipinti e si traggono le conseguenze della distinzione tra valore intrinseco e valore mercantile dell'opera d'arte³⁰.

6. LA RITRATTISTICA IN MINIATURA IN FRANCIA PRIMA E DOPO L'EDITTO DI TURGOT

I miniaturisti erano popolari nella Francia del XVIII secolo, ma nonostante il loro successo aleggiava su di loro lo spettro del dilettantismo; da un punto di vista professionale, gravitavano soprattutto intorno all'*Académie de Saint Luc*, il che stava a significare che le loro abilità venivano sostanzialmente considerate nell'ambito delle corporazioni artigianali³¹. In ogni caso, l'afferenza alla *maîtrise* non costituiva un ostacolo per aspirare a diventare pittori del re o di un membro della famiglia reale e in effetti i ritrattisti miniaturisti godettero ampiamente dei favori della corte, mentre solo più occasionalmente furono stimati anche in seno alla più esclusiva *Académie royale de peinture et sculpture*.

Gli studi sugli archivi della famiglia reale di Francia hanno permesso, nonostante le distruzioni operate dalla Rivoluzione Francese, di fare luce sulle pratiche in uso relativamente alle commissioni di ritratti sia di dimensioni normali che in miniatura nel periodo 1725-1792³², gestite sia dagli uffici preposti agli Affari esteri che dalla *Surintendance des Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi*. Oltre a fornire informazioni sugli importi pecuniari liquidati agli artisti, i documenti illustrano le modalità d'uso dei ritratti in generale e di quelli in miniatura in particolare, che erano richiestissimi, tanto che l'amministrazione reale cercava di porre un limite alle richieste e in alcuni casi non onorava i pagamenti, senza che gli artisti potessero rivalersi³³.

Le cose iniziarono a cambiare quando sulla scena arrivarono miniaturisti dalla forte personalità artistica, come nel caso dello svedese Pierre-Adolphe Hall (fig. 4), che fu *Peintre du Roy* e venne soprannominato da Diderot il «van Dyck de la miniature»³⁴. Ma nonostante il crescente successo che incontrava, anche in occasione del *Salon*, la miniatura veniva il più delle volte considerata una parente povera della pittura, soprattutto quando a parlare erano gli artisti: Jean-Baptiste Greuze, come riferisce *L'Espion anglois* di Pidansat de Mairobert, nel 1778 aveva vivamente protestato di essere stato accolto all'*Académie* come pittore di genere, dichiarando stizzito che «on ne voit que des enluminures au Salon et que c'est dans son atelier qu'on trouve des tableaux»³⁵.

Come hanno ben ricostruito gli studi di Lecosse, dopo l'editto di Turgot (1776) si registra un crescendo di domanda della miniatura, che da un lato poteva essere praticata con maggiore libertà, dall'altro vedeva l'affermarsi di una rinnovata clientela di estrazione borghese-popolare. Come dimostrano i numerosi annunci sulla stampa, il

prezzo delle miniature subì un crollo, favorito anche dall'invenzione del *physionotrace* nel 1786 (fig. 5), a seguito della quale le tariffe scesero fino a 3 *livres* per una miniatura su carta semplice³⁶.

La moda del *physionotrace* fu di breve durata, ma il successo della miniatura non conobbe interruzione: come ha precisato Halliday, dal 1791 in poi i miniaturisti furono presenti in gran numero al *Salon*, con particolare enfasi nell'anno 1795, e ancora negli anni del Consolato (1799-1804) si assiste ad un loro proliferare. Ad artisti famosi, come il remuneratissimo allievo di David, Jean-Baptiste Isabey, si affiancava una moltitudine anonima che si accontentava di lavorare nei portici del *Palais Royal*: il miniaturista F.-A. Romany, in una lettera del 1805, si lamenta proprio del fatto che ci sono ormai troppi pittori a Parigi, in particolare miniaturisti, e che non si fanno più i guadagni di un tempo³⁷.

7. IL PREZZO DI UN RITRATTO: LA PROPOSTA DELL'AUTORE DEL *DISCOURS*

La terza parte del *Discours*³⁸ si apre con una condanna della condizione sfavorevole in cui versano i pittori e delle particolari difficoltà che incontrano i ritrattisti, esposti al giudizio inconsulto dei committenti in merito alla questione capitale della somiglianza dell'opera ultimata, per poi passare ad un'analisi dei criteri della valutazione finanziaria di un dipinto e più specificamente di un ritratto. Il tono generale dell'opera, in cui si tratta senza distinzione sia del ritratto a figura intera che del ritratto in miniatura, induce a ritenere che le considerazioni dell'autore sul costo di un dipinto si possano intendere come valide in senso generale per tutta la ritrattistica.

Il disorientamento, secondo l'autore, è totale in quanto mancano criteri validi e certi per calcolare il valore di un'opera. Si passa dalla pretesa di pagare un ritratto in base al prezzo dei colori usati alla decisione di rifiutarlo a causa di una presunta mancata somiglianza: nel primo caso concorre alla remunerazione il valore materiale del dipinto, nel secondo l'abilità dell'artefice. Se a Parigi non si bada a spese per ottenere i servizi di un abile artista, la situazione muta radicalmente in provincia, dove si diventa vittima di avari rigattieri. L'apprezzamento intellettuale dell'erudito appassionato d'arte non è alla portata di tutti e d'altronde – prosegue l'autore – il valore di un dipinto, essendo in relazione con la sensibilità degli *amateurs*, può apparire sempre arbitrario.

Dopo aver calcolato i costi dell'educazione di un pittore, quantificati in circa 20.000 *livres*, cui si aggiungono 6.000 *livres* necessarie all'acquisto

dei materiali e alle esigenze della vita quotidiana (somme che vengono considerate una sorta di investimento a fondo perduto), l'autore afferma che un ritratto non può valere meno della parte proporzionale di un reddito annuale necessario ed equo per il mantenimento dell'artista³⁹, che quantifica nella cifra di 4.000 *livres*, somma da ripartire tra il numero di ritratti che si possono eseguire in un anno, calcolabile nel numero di cinquanta⁴⁰, ragion per cui ciò che l'autore definisce il valore intrinseco di un ritratto ammonterebbe a 80 *livres*. L'autore si affretta ad aggiungere che quanto propone è una regola ad uso delle persone oneste e che naturalmente è consapevole che si possano dipingere ritratti per due soldi, come nel caso di un imbrattatele o di un vero artista costretto dalle circostanze a svendere il suo operato; quanto ai ritrattisti famosi, che chiedono fino a cinque o sei volte il prezzo da lui proposto, ribatte che ha tenuto conto degli artisti medi, non degli ultimi né dei geni assoluti⁴¹.

È opportuno cercare di contestualizzare la proposta dell'autore del *Discours*. Si è visto che il prezzo medio di un ritratto nella prima metà del Settecento era di 230 *livres*, contro le 80 di una natura morta⁴²; nel campo più specifico della miniatura, le commissioni reali più antiche sono del 1725 e registrano pagamenti che oscillano tra le 300 e le 600 *livres*⁴³. Nel 1747, nel quadro delle misure restrittive cui si è prima accennato, Lenormant de Tournehem annunciava all'*Académie* che i ritratti non avrebbero dovuto superare il costo di 4.000 *livres* (se a figura intera) o di 1.500 se a mezzobusto⁴⁴. A Maurice Quentin de la Tour, pastellista di successo, viene ascritta l'affermazione che non avrebbe ceduto l'ammirabilissima coppia di ritratti di M. e Mme de la Reynière per meno di 500 luigi (1.500 *livres*)⁴⁵; e si è già detto del caso eccezionale del miniaturista Hall, che nel corso del 1782 aveva incassato ben 22.000 *livres*⁴⁶. Ancora, nel 1767, nel corso della consueta controversia tra una ritrattista e un cliente insoddisfatto, venne chiamato a dirimere la questione un artista del calibro di Greuze, che concluse che l'opera era sufficientemente rassomigliante in relazione al prezzo modesto di 48 *livres*⁴⁷. Ma sono soprattutto i verbali delle liti giudiziarie ad offrire un incredibile scenario della difficile quotidianità degli artisti nella Francia dell'*Ancien Régime*, a volte esposti addirittura a percosse⁴⁸: vi sono registrati circa quarantacinque casi di denunce che riguardano il mancato pagamento da parte del cliente a causa della presunta scarsa somiglianza del ritratto⁴⁹.

In conclusione, l'autore del *Discours* sembra animato da sentimenti contraddittori: da un lato rivendica pienamente lo statuto di artista, sca-

gliandosi contro coloro che confondono i ritrattisti con gli artigiani e che pensano non debbano essere retribuiti se non hanno fatto un ritratto somigliante⁵⁰; dall'altro pone in atto un atteggiamento di difesa volto a definire una sorta di retribuzione minima garantita che ricorda ancora il vecchio mondo delle corporazioni in cui si pagava 'al metro e alla giornata'. In un momento in cui il mercato dell'arte era in preda alla speculazione, la proposta del Nostro appare anacronistica, non da ultimo per i modi in cui era stata messa a punto, basati su un'elencazione dei costi della vita, dei materiali utilizzati e del tempo impiegato. Un nuovo sistema economico aveva ormai trasfor-

mato il commercio dell'arte, sostituendo il valore materiale dell'opera con un valore mercantile controllato artificialmente: un rapporto prezzo-valore di tipo fisso e invariabile, come quello nostalgicamente suggerito dall'autore del *Discours*, rinviava pertanto ad una prassi del passato che non sarebbe più ritornata in auge.

Alessandro Nigro
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia,
Arte e Spettacolo – SAGAS,
Università degli Studi di Firenze
alessandro.nigro@unifi.it

NOTE

1. *Discours sur la Portraiture. Dans lequel on a tâché d'éclairer le goût du Public pour les Portraits*, à Genève, et se vend, à Lyon, Chez Aimé de la Roche, Imprimeur-Libraire, aux Halles de la Grenette, M. DCC. LXXVI. Si tratta di un volume in-8°.

2. La copia di Cleveland, su richiesta dello scrivente, è stata digitalizzata ed è ora consultabile on line sul sito dell'istituzione.

3. Lettera manoscritta del baron de Joursenvault, data «Beaune, le 15 février 1777», rilegata all'interno di *Discours...*, cit. (Bibliothèque Nationale de France, collocazione V-36797). Il barone aveva inviato il volume a Watelet in virtù di una citazione della sua voce *Miniature* per l'*Encyclopédie* da parte dell'autore a p. 76. Si fa riferimento al *Discours* in due repertori bibliografici: 1. A.-A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, vol. I, Paris, 1872, col. 1039; oltre ai dati generali, si aggiunge: «Par M. Ange de We[...] de[...] en Souabe, d'après une note manuscrite», segno che si fa riferimento all'edizione della Bibliothèque Nationale, sulla cui copertina in effetti una mano anonima ha vergato «Par M. Ange de We[...] de[...] en Souabe». La scheda catalografica della biblioteca parigina, di cui non sono riuscito per il momento a stabilire la data di redazione, indicava fino a poco tempo fa il nome dell'autore nel modo seguente: «Par le baron Ange de Weppe, d'après une lettre manuscrite de Joursenvault, jointe au volume»; il nominativo Ange de Weppe sarebbe tuttavia inesatto e frutto di un mero errore materiale (comunicazione scritta della Bibliothèque Nationale de France allo scrivente del 27.7.2019); 2. P. Conlon, *Le siècle des lumières. Bibliographie chronologique*, vol. XVIII (1776-1778), Genève, 1998, p. 23.

4. Cfr. Richard Wrigley, *Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism*, in «The Oxford

Art Journal», 6, 1983, 2, pp. 17-28, in part. pp. 17-18. Per quanto riguarda le critiche anonime ai *Salons*, la principale raccolta è la cosiddetta Collection Deloynes, rilegata in 56 volumi e conservata al Département des Estampes della Bibliothèque Nationale de France: iniziata da Mariette, continuata da Cochin e terminata appunto da Deloynes, raccoglie testi manoscritti e a stampa sull'arte del periodo 1673-1808.

5. Sul tema, cfr. R. Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (MA), 1982.

6. Cfr. *Discours...*, cit., pp. 69-70. Sulla complessa e variegata figura degli *amateurs*, che mediavano tra il mondo dei filosofi-letterati e quello degli artisti, cfr. (oltre al classico K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987): C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, in part. pp. 80-90; A. Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2010, pp. 126-127; S. Costa, *La legittimità dello spettatore disinteressato*, in S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna, 2017, pp. 103-218, in part. pp. 132-150.

7. É. La Font de Saint-Yenne, *Riflessioni su alcune cause dello stato presente della pittura in Francia*, in Idem, *Riflessioni e sentimenti sullo stato delle arti francesi*, a cura di F. Fanizza, trad. it. Bari, 2002, p. 78. Cfr. anche M. Müller, «*Sans nom, sans place, & sans mérite*»? *Réflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIII^e siècle*, in *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, a cura di T.W. Gachtergens et. al., Paris, 2001, p. 384.

8. Cfr. N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993, p. 81.

9. Cfr. Guichard, *Les amateurs...*, cit., p. 44.

10. Cfr. J. Locquin, *La Lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIII^e siècle*, in «Nouvelles archives de

l'art français», 7, 1913, pp. 309-320, in part. pp. 312-313; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Roma, 1993, pp. 511-512.

11. Se ne veda la rassegna in Locquin, *La Lutte...*, cit., poi ripresa e ampliata da M. Schieder, «*Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français*». *Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, a cura di C. Michel, C. Magnusson, Paris, 2013, pp. 41-58.

12. É. La Font de Saint-Yenne, *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure, Écrits à un Particulier en Province*, s.l., 1754, trad. it. in *Riflessioni e sentimenti...*, cit., p. 228. L'idea del ritratto come genere riservato ai personaggi eminenti che diventano così un esempio morale, di estrazione classica (Sallustio, Plinio il Vecchio, Svetonio; cfr. É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998, trad. it. Torino, 2003, pp. 14-15), era stata ampiamente ripresa nella trattatistica italiana sul ritratto del tardo Cinquecento ed era giunta in Francia soprattutto sulla scia della buona conoscenza del trattato di Lomazzo, parzialmente tradotto, e comunque veicolato e diffuso, da Hilaire Pader. Cfr. S. Trouvè, *La leçon d'Hilaire Pader sur le portrait selon Lomazzo...*, in «Studiolo», 7, 2009, pp. 139-160; Eadem, *Lomazzo and France. Hilaire Pader's Translation: Theoretical and Artistic Issues*, 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01319315v1>.

13. Secondo Schieder («*Les Portraits...*», cit., p. 49), la conferenza di Tocqué sosteneva «une évolution moderne du portrait dans le cadre de la tradition académique», come prova anche il fatto che fosse stata riletta una seconda volta da Cochin il 9 aprile 1763.

14. Cfr. *Portrait, s.v.*, in J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique...*, Paris, 1752, pp. 518-519.

15. Cfr. P. Griener, C. Hurley, *Une norme en transformation. La systématique du vocabulaire artistique au XVIII^e siècle*, in *L'Art et les normes...*, cit., pp. 3-14, in part. p. 7.

16. De Piles aveva inserito nella sua ultima opera due importanti digressioni sul paesaggio e sulla ritrattistica: cfr., per quest'ultima, R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, 1989, pp. 127-147.

17. Si possono ricordare, oltre a Diderot, Watelet e Landois, e ancora Blondel per l'architettura e Rousseau per la musica. Cfr. J. Haechler, *L'encyclopédie de Diderot et de... Jaucourt. Essai biographique sur le chevalier Louis de Jaucourt*, Paris, 1995, pp. 342-344.

18. Cfr. L. de Jaucourt, *Portrait, s.v.*, in D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. XIII, Neufchâtel, 1765, pp. 153-154. Per Schneider, la voce è un distillato delle opinioni sulla ritrattistica degli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento; cfr. M. Schneider, *Bildnis-Maske-Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin, 2019, p. 190.

19. Jaucourt, *Portrait...*, cit., p. 154. Tutto il passo da «Tous les portraits des peintres médiocres sont placés dans la même attitude» fino a «hommes blancs», è prelevato

da J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719), trad. it. Palermo, 2005, parte I, XXVIII, p. 110. L'*excursus* di Du Bos fa in realtà parte di un paragrafo dedicato alla possibilità di trovare nuovi caratteri per la commedia e ci si può interrogare se Jaucourt fosse a conoscenza del fatto che un altro passo dell'opera, in cui si discutono i limiti del genio, conteneva una breve difesa dei generi accademicamente inferiori (ivi, parte II, VII, p. 217).

20. Jaucourt, *Portrait...*, cit., p. 154. Quasi tutto il paragrafo è un *pastiche* di citazioni, a volte leggermente modificate, tratte da A. Rouquet, *L'État des arts en Angleterre*, Paris, 1755, pp. 52, 58, 72 e 75. Jaucourt ribalta ad esempio la chiusa (ivi, p. 75), in cui l'aria d'innocenza dei ritratti femminili, che per Rouquet era «fort agaçant», diventa «le plus capable d'enflammer». Su Rouquet, miniaturista francese vissuto in Inghilterra dal 1722 al 1752, cfr. O. Meslay, *British Painting in France before 1802*, in «British Art Journal», IV, 2, 2003, pp. 3-19, in part. p. 6.

21. M. Guéron, *Disputer et définir: le Dictionnaire des Beaux-Arts de la Méthodique*, in *L'Encyclopédie Méthodique (1782-1832). Des Lumières au positivisme*, a cura di C. Blanckaert, M. Porret, Genève, 2006, p. 647. L'opera di Watelet e Levesque venne ripubblicata nel 1792, in-8° e senza apparati illustrativi, con il titolo di *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*.

22. P.-C. Levesque, *Portrait*, in C.-H. Watelet, P.-C. Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, vol. II, Paris 1791, pp. 205-209. Secondo Schneider (*Bildnis...*, cit., pp. 206-208), Levesque recepit nella sua voce da un lato il nuovo corso della ritrattistica dopo la morte di Luigi XV, in cui era stato messo in discussione il *portrait historié* a favore di maggiore naturalezza e intimità, dall'altro le riflessioni teoriche di J. Reynolds. Su quest'ultimo punto, cfr. J. Blanc, *La réception française des théories de Joshua Reynolds (1787-1792)*, in *Penser l'art...*, cit., pp. 301-328. Occorre inoltre osservare che il rigurgito di ortodossia accademica attribuibile a Levesque aveva in generale molto limitato i riferimenti a de Piles nell'opera, di solito riservandoli agli aspetti tecnici, ma nel caso del ritratto si fa per così dire un'eccezione, anche se i principi ripresi dal *Cours* e riproposti in tale voce stridono con le conclusioni rigidamente accademiche delle conclusioni. Sulla presenza di de Piles nel *Dictionnaire*, cfr. B. Racalbut, *Ambitions et sources du Dictionnaire des Beaux-Arts*, in *L'Encyclopédie Méthodique...*, cit., p. 679; su de Piles in generale, cfr., per il loro grande interesse sia sul piano filologico che interpretativo, i recenti contributi di G. Perini Folesani (di cui cito solo *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze 2016, pp. 1-135). Per le idee di Vasari sulla ritrattistica, cfr. A. Nova, *Vasari e il ritratto*, in «Horti Hesperidum», 6, 2016, 1, pp. 115-178.

23. «Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait»; J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, III, Leipzig, 1793, pp. 718-733, in part. p. 719. Sulla ricezione di Sulzer in Francia, cfr. E. Décultot, *Métaphysique ou physiologie du beau ? La théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer (1751-1752)*, in «Revue germanique internationale», 4, 2006, pp. 93-106: 104-106; É. Lavezzi,

Esthétique et peinture selon les articles de J.G. Sulzer (1720-1779) dans le Supplément (1776-1777) de l'Encyclopédie, in *Penser l'art...*, cit., pp. 423-436.

24. Cfr. Heinrich, *Du peintre...*, cit., pp. 103-109, in part. p. 103.

25. Cfr. ivi, p. 261, che riporta statistiche stilate nel XIX secolo da J. Guiffrey (ma le percentuali vanno tuttavia contestualizzate in relazione alla differenza dimensionale fra i due generi).

26. Cfr. ivi, p. 260, che riporta statistiche stilate nel XIX secolo da A. de Montaignon.

27. Cfr. ivi, p. 258.

28. Cfr. P. Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e. Acteurs et pratiques*, Ville-neuve-d'Ascq, 2007.

29. Ivi, p. 269.

30. Cfr. ivi, pp. 282-287.

31. Cfr. Heinrich, *Du peintre...*, cit., p. 64; M. Vasselin, *Vivre des arts du dessin, France XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2007, pp. 58-68. Sulla formazione dei miniaturisti, cfr. C. Lecosse, *Devenir peintre en miniature. La professionnalisation des formations à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle*, in *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, a cura di F. Nehrlisch, A. Bonnet, Tours, 2013, pp. 101-117.

32. Cfr. L. Hugues, *Miniature Portraits of the French Royal Family at the Court of Louis XV and Louis XVI Based on Archival Documents*, in *European Portrait Miniatures: Artists, Functions and Collections*, a cura di B. Pappe et al., 2014, pp. 47-51.

33. Cfr. ivi, p. 51 e, in particolare, il caso di Jean-Marc Nattier.

34. Su Hall, cfr. P. Lespinasse, *La miniature en France au XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1929, pp. 109-111; B. Hofstetter, *Aperçu historique de l'art du portrait en miniature*, in *L'âge d'or du petit portrait*, cat. della mostra, Paris, 1995, pp. 13-24, in part. pp. 17-20; Hugues, *Miniature...*, cit., pp. 48-49; R. de Plinval de Guillebon, *Pierre Adolphe Hall (1739-1793), miniaturiste suédois, Peintre du Roi et des Enfants de France*, in *La miniature en Europe*, a cura

di N. Garnier, Paris, 2008, pp. 84-89; per la citazione di Diderot, cfr. ivi, p. 85.

35. Cit. in J. Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 1991, p. 33.

36. Nel caso di un supporto in avorio si pagavano ca. 24 livres. Cfr. C. Lecosse, *Du petit art à l'art du petit. Le portrait miniature et son public sous la Révolution (1791-1799)*, in «Histoire de l'art», 77, 2015, 2, pp. 19-30, in part. pp. 20-21.

37. Cfr. T. Halliday, *Facing the Public: Portraiture in the Aftermath of the French Revolution*, Manchester, 2000, p. 190.

38. Cfr. *Discours...*, cit., pp. 39-70.

39. Cfr. ivi, p. 64.

40. Tale produzione, pari a quattro ritratti al mese, implica una bottega ben avviata.

41. Cfr. ivi, pp. 65-66.

42. Cfr. § 4.

43. Cfr. Hugues, *Miniature...*, cit., p. 47.

44. Cfr. Locquin, *La Lutte...*, cit., p. 313.

45. Lo scrive, nel 1758, A. Clapasson in un discorso sulla ritrattistica; cit. in S. Martin, *Le portrait d'artiste au XVIII^e siècle et la critique de son temps*, in «Histoire de l'art», 5/6, 1989, pp. 63-73, in part. p. 70.

46. Cfr. Plinval de Guillebon, *Pierre Adolphe Hall...*, cit., p. 84.

47. Cfr. Chatelus, *Peindre...*, cit., p. 177. Si trattava del ritratto dell'editore Desprez eseguito da Mlle de Briancourt. Ma i prezzi potevano scendere anche a poche livres (cfr. ivi, pp. 37 e 66).

48. Cfr. G. Wildenstein, *Rapports d'experts, 1712-1791. Procès-verbaux d'expertises d'œuvres d'art, extraits du fonds du Châtelet, aux Archives nationales*, Paris, 1921; J. Chatelus, *Quelques aspects des rapports conflictuels entre les peintres et leur clientèle à Paris au XVIII^e siècle*, in *La condition sociale de l'artiste, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, 1987, pp. 37-50.

49. Cfr. ivi, pp. 41-42. Uno dei casi riguardava anche due ritratti eseguiti dal miniaturista Vielle, valutati rispettivamente 197 e 144 livres.

50. Cfr. *Discours...*, cit., p. 40. Sulla problematica, cfr. Chatelus, *Peindre...*, cit., pp. 175-180.