



Marina Degl'Innocenti

## Lo specchio magico di Ingres. Riflessioni sul tema della "alterità" psicologica in alcuni ritratti femminili del pittore di Montauban



### Abstract

Fra i numerosi ritratti femminili eseguiti da Jean-Auguste-Dominique Ingres, ve ne sono alcuni caratterizzati dalla presenza di uno specchio, grande ed enigmatico, collocato immediatamente dietro la figura: il *Ritratto di Madame de Senonnes*, realizzato a Roma fra il 1814 e il 1816; il *Ritratto della Viscontessa d'Haussonville*, del 1845; infine il *Ritratto di Madame Moitessier*, iniziato nel 1844, ma poi abbandonato e quindi ripreso e portato a termine nel 1856. Definiti da Emilio Radius «riflessi di riflessi», questi ritratti ci riportano non solo all'effigie e all'abbigliamento straordinario delle donne raffigurate, contesse e dame alto-borghesi, ma indirettamente anche a quell'ideale di bellezza incorrotta che animò la ricerca artistica dell'autore. In un gioco sottile di rimandi, essi ci appaiono come celebrazioni di una "pittura assoluta", che si sostituisce al reale, ancor prima che immagini fedeli dei personaggi rappresentati. In tal senso, l'analisi di un elemento solo apparentemente secondario come lo specchio, da sempre concepito nella pittura occidentale come simbolo o mezzo per moltiplicare lo spazio, ma anche suggerire prospettive inquietanti e misteriose, può condurci attraverso un percorso emblematico.

Among the many portraits of women executed by Jean-Auguste-Dominique Ingres, there are some that are characterized by the presence of a mirror, large and enigmatic, placed immediately behind the figure: the *Portrait of Madame de Senonnes*, built in Rome between 1814 and 1816; the *Portrait of Viscountess d'Haussonville*, 1845, and finally the *Portrait of Madame Moitessier*, which began in 1844, but then abandoned and then resumed and completed in 1856. Defined by Emilio Radius «reflections of reflections», these portraits bring us not only the effigy and clothing extraordinary women depicted, countesses and ladies upper middle class, but also indirectly to the ideal of beauty that inspired uncorrupted artistic research the author. In a subtle play of references, they appear to us as a celebration of painting "absolute", which replaces the real, even before that faithful images of the characters represented. In this sense, the analysis of an apparently secondary like the mirror has always been conceived in Western painting as a symbol or a means to multiply the space, but also suggest prospects disturbing and mysterious, can lead us through a typical.



È luogo comune della critica segnalare il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck come una fra le prime opere della storia dell'arte europea in cui è presente uno specchio, convesso, appeso alla parete di fondo di una stanza e già interpretabile in senso moderno. Questo elemento, oltre a suggerire una particolare chiave di interpretazione dell'opera, può essere letto come un espediente volto a dilatare lo spazio "fittizio" del quadro per includervi anche lo spazio "reale", in cui si muove lo spettatore, e in cui si trovava al momento della realizzazione l'artista stesso; quest'ultimo viene così a riflettersi frontalmente, insieme ad un altro personaggio, nel fondo dello specchio medesimo. Secondo Claudio Strinati, «lo specchio [...] diviene il fulcro prospettico dell'opera e ne dilata e ingigantisce il senso profondo, sondandone una valenza ulteriore, oltre lo spazio umanistico misurato e misurabile, dotato di un fuoco prospettico centrale su cui l'intera composizione si commisura» (Strinati 1987, p. 41). Non sembri arbitrario ricorrere ad un'opera del primo Quattrocento – e per di più di scuola fiamminga, apparentemente estranea ad un fanatico della classicità quale fu Jean-Auguste-Dominique Ingres – per un confronto con la ritrattistica ingresiana: il pittore di Montauban conosceva e apprezzava Jan van Eyck, il cui *Polittico dell'Agnello Mistico* – e in particolare la figura di Dio Padre nello scomparto centrale – viene preso a modello per il grandioso *Napoleone in trono* del 1806, come vuole un altro luogo comune della critica, ormai consolidato. È dunque possibile, se non certo, che Ingres conoscesse anche la tavola dei *Coniugi Arnolfini*.

A quest'opera suggestiva, realizzata da Jan van Eyck nel 1434, è simbolicamente collegata la grande tela di Diego Velazquez *Las Meninas*, e il legame è rappresentato dallo specchio e dall'uso che ne fece il pittore spagnolo, a sua volta buon conoscitore della piccola tavola fiamminga allora conservata presso la corte madrilenas: Velazquez, infatti, riprende il tema dello specchio che invade lo spazio di chi guarda consentendo di raffigurare per via indiretta anche altri personaggi. È ancora Strinati a ricordarci come l'opera di Velazquez oggi al Prado di Madrid sia «attraversata da una dimensione misteriosa e straniante, ad onta del soggetto tra l'aulico e il familiare» (Strinati 1987, p. 41). Ed è proprio il mistero di quell'immagine riflessa, carica di ambiguità, a rappresentare un possibile *trait d'union* fra opere apparentemente lontanissime, come il capolavoro di Velazquez – autore che peraltro Ingres nelle sue riflessioni non menziona, palesando la propria criticità verso un certo Seicento barocco e sfarzoso – e i ritratti ingresiani di *Madame de Senonnes*, della *Viscontessa d'Haussonville* e di *Madame Moitessier seduta*. Rimanendo inoltre nell'ambito della pittura seicentesca, si può osservare come anche

Johannes Vermeer affronti il tema della figura che si rispecchia, duplicandosi, ed è interessante ipotizzare che il nostro artista abbia potuto coglierne spunti preziosi<sup>1</sup>.

Contrariamente a quanto avviene nella tradizione pittorica occidentale, però, il motivo dello specchio nei ritratti di Ingres suggerisce l'impressione di una straniante bidimensionalità, anche quando evoca la presenza di altri spazi che si aprono dietro la figura, come avverrà nel *Ritratto di Madame Moitessier seduta*, poiché questi spazi si mostrano vuoti, e dunque "muti" ed inquietanti. Lo specchio, cioè, non permette di acquisire nuovi mondi all'interno del dipinto, ma origina «uno spazio sottilissimo, non tangibile» (Rosenblum 1973, p. 108).

Credo, comunque, non sia superfluo esaminare altre opere della tradizione europea. Tornando ad un periodo precedente Vélazquez, ad esempio, si nota come nel Rinascimento lo specchio sia inserito in dipinti di soggetto mitologico, perlopiù dedicati al tema della bellezza di Venere, oppure venga abbinato a certi sensuali ritratti femminili, densi di rimandi alla classicità e, ancora una volta, al mito. Gli esempi che in tal senso si potrebbero citare – soprattutto nell'ambito della scuola veneta e veneziana – spesso mostrano un uso puramente "moltiplicativo" dello specchio, senza suggerire, a mio parere, alcun principio di alterità psicologica.

Esistono, però, almeno due quadri che evidenziano più di qualche affinità casuale con i ritratti femminili del Nostro: si tratta delle due versioni della *Donna allo specchio* realizzate rispettivamente da Giovanni Bellini e da Tiziano attorno al 1515. L'inserimento dello specchio potrebbe essere qui finalizzato ad asserire una presunta superiorità della pittura sulla scultura, o quantomeno la "parità" fra le due arti, all'interno di una contesa tipicamente rinascimentale: la pittura, cioè, pur non avendo a disposizione la terza dimensione, può suggerirla, e mostrarci i molteplici aspetti del reale attraverso l'inserimento di superfici riflettenti. Come ricorda Valerio Rivosecchi, che cita il cinquecentesco *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, «la possibilità di moltiplicare i punti di vista nello spazio del dipinto, di catturare porzioni di realtà che sfuggono a una normale inquadratura, diventa una sfida per la scienza pittorica, e lo specchio sembra poter risolvere il problema» (Rivosecchi 1987, p. 209). I dipinti di cui sopra, peraltro, recano altri motivi d'interesse, soprattutto per l'ammirazione che Ingres riservò ai cosiddetti "primitivi" quattrocenteschi – e addirittura a Giotto, di cui ancora "copiava" a pochi giorni dalla morte gli affreschi della Cappella degli Scrovegni – e quindi a Tiziano. La lettura degli scritti di Ingres è in tal senso

---

<sup>1</sup> Nel dipinto *Ragazza che legge una lettera davanti alla finestra*, realizzato da Vermeer attorno al 1657 e conservato presso la *Gemäldegalerie* di Dresda, il volto della giovane donna si rispecchia pallidamente nell'anta in vetro della finestra, in modo elusivo e straniante. Inoltre, in *Lezione di musica* [London, Buckingham Palace, Royal Collection], la fanciulla alla spinetta appare di spalle, ma il suo volto è visibile nello specchio appeso alla parete, dove appaiono anche il cavalletto del pittore, che sembrerebbe rimandare a Van Eyck, e il motivo geometrico del pavimento, con cui Vermeer duplica e amplifica lo spazio.

illuminante: dopo Raffaello e Poussin, l'artista forse più citato è proprio il pittore di Pieve di Cadore, di cui vengono lodati «il colore vero» e «la natura senza eccessi» (Ingres 2003, p. 47). Inoltre, a differenza di quanto accade generalmente nelle raffigurazioni di Venere, nello specchio delle affascinanti donne di Giovanni Bellini e di Tiziano si riflette in modo ambiguo e misterioso la parte posteriore della figura – in Bellini esclusivamente l'acconciatura della testa e parte di un braccio –, come nei ritratti di *Madame de Senonnes* e della *Viscontessa d'Haussonville*. Infine, i volti sia di quest'ultima che di *Madame Moitessier* vengono "impreziositi" dal raffinato gesto della mano, che sfiora il viso con una grazia e una morbidezza memori ancora una volta dell'esempio tizianesco. È pur vero che, come si vedrà più avanti, per il gesto di *Madame Moitessier* la critica ha giustamente segnalato il modello di un affresco antico – e che anche il volto di altri personaggi femminili di Ingres, fra cui la *Baronessa di Rothschild*, si mostra similmente "incorniciato" – ma l'abbinamento fra lo specchio e un gesto tanto delicato, compiuto da mani molli e raffinatissime, mi sembra autorizzi ad inserire Tiziano tra le possibili fonti di Ingres. Senza dimenticare che il dipinto del grande veneto era – ed è ancora oggi – conservato al Louvre, dove il Nostro, forse, lo studiò.

Avvicinandosi all'epoca del pittore di Montauban, si rileva come il tema dello specchio venga ripreso, seppur non frequentemente, nell'ambito della cultura rococò, sia in quei soggetti mitologici opportunamente rielaborati in chiave idillica e pastorale – o in una dimensione più scopertamente erotica – che nei ritratti "istoriati" e nei dipinti di figura. Nel piccolo quadro di François Boucher *La toilette*, o *Donna che si mette una giarrettiere*, ad esempio, è inserito uno specchio scuro in cui si riflettono alcune suppellettili appoggiate sul camino, in modo simile a quanto avverrà nella *Viscontessa d'Haussonville*.

È poi interessante il "ritratto ambientato" dipinto nel 1763 da Jean-Étienne Liotard, che colloca in un interno la figura di *Lord John Mount Stuart, primo marchese di Bute*, il cui volto si riflette quasi in "profilo perduto" nello specchio del camino, insieme al raffinato ed esotico paravento cinese che separa il primo piano dallo sfondo invisibile della stanza. Sono ormai caduti i complessi significati che lo specchio aveva assunto in epoche precedenti, e l'unica funzione assegnata a questo elemento sembra essere quella spaziale. Tuttavia, l'effetto un po' claustrofobico del paravento, che "chiude" la stanza nonostante l'impostazione prospettica dell'opera sia obliqua, e la presenza nello specchio di un'ampia zona scura, sembrano contraddirne la funzione dilatatoria. Questa compressione dello spazio potrebbe suggerire l'ipotesi di un'influenza del pittore svizzero Liotard sulla ritrattistica di Ingres; riflettendo inoltre sul motivo della mano che incornicia delicatamente il viso – leggibile come una sorta di "sigla" in alcuni già citati ritratti ingresiani – si può rilevare

come una variante di tale motivo compaia nel *Ritratto di Madame d'Epina* dello stesso Liotard. Un gesto simile si nota anche nel *Ritratto di Lawrence Sterne* di Joshua Reynolds e in altri ritratti settecenteschi di scuola inglese, che, come ci ricorda Orietta Rossi Pinelli, dovettero essere ben noti a Parigi (e quindi anche a Jacques-Louis David e ad Ingres), in virtù di quel «brodo di cultura che aveva trovato, già nell'ultimo quarto del Seicento, nel triangolo Amsterdam, Londra, Parigi, i centri più attivi sotto il profilo della elaborazione e circolazione delle idee» (Rossi Pinelli 2000, p. 8).

La ritrattistica di Ingres, infine, può essere contestualizzata proprio nel *milieu* di Jacques-Louis David e del suo celebre *atelier*, che il pittore di Montauban frequentò fin dal 1797. Anche se lo specchio non compare mai nella ritrattistica davidiana, i punti di contatto fra i due artisti sono molteplici, soprattutto nel momento cruciale in cui Ingres, all'inizio dell'Ottocento, elabora gli stimoli provenienti dal maestro, in parte distaccandosene; ed è indubbio che Ingres "risponda", con le immagini dei tre membri della famiglia *Rivière* – su cui si tornerà più avanti –, ad alcuni capolavori davidiani di fine Settecento, come i ritratti dei coniugi *Sériziat*; e recuperi, come afferma Hélène Toussaint, la suggestione dei ritratti di *Monsieur Meyer* e di *Monsieur de Joubert* di David nel realizzare il *Monsieur Rivière* (Toussaint 1985, p. 25); inoltre, tenendo conto del precoce e già straordinario esordio del nostro artista, e, d'altro lato, della continuità con cui sia David che Ingres frequentarono il genere del ritratto, si potrebbero agevolmente rintracciare suggestivi influssi reciproci, la cui disamina, però, mi pare esuli dalle finalità di questo scritto. Mi limiterei quindi a segnalare la comune ricerca di un perfetto equilibrio tra olimpico distacco e partecipazione emotiva ai soggetti raffigurati e l'attitudine ad una resa capillare delle superfici e dei dettagli anche più minuti, soprattutto nei ritratti ambientati; inoltre mi pare evidente, nei ritratti femminili di Ingres, la derivazione dal modello davidiano di alcune pose, a metà fra una compostezza da "ritratto ufficiale" ed una più informale rilassatezza, e di certi raffinati accessori d'abbigliamento tra cui lo scialle di *cachemire*, che David già inserisce nel *Ritratto della Marchesa di Thélusson* del 1790.

La ritrattistica ingresiana rivela "tangenze" anche con la produzione di altri allievi di David, quali ad esempio François Gérard e Anne-Louis Girodet-Trioson. Se l'influsso del barone Gérard è percepibile soprattutto nei primi ritratti di Ingres – potremmo infatti indicare nel *Ritratto della contessa Regnaud* del 1798 un possibile indiretto modello per il dipinto ingresiano di *Caroline Rivière* – i rapporti con la pittura di Girodet si possono leggere in chiave di uno sviluppo "romantico" del ritratto d'artista: mentre Ingres realizzava a Roma il celebre *Ritratto di Granet*, Girodet dipingeva infatti il *Ritratto di Chateaubriand*, entrambi sullo sfondo di corruschi

paesaggi con edifici o rovine romane<sup>2</sup>. Citando anche il *Ritratto di Thorwaldsen* dipinto da Vincenzo Camuccini nel 1808, Francesco Leone ci ricorda come queste opere rispondano «alle suggestioni di un 'classicismo sentimentale' intrecciato con la nascente temperie romantica» (Leone 2005, p. 65).

Ma è interessante osservare anche le soluzioni proposte nella ritrattistica dalla scultura del primo Ottocento: più volte, infatti, sono stati segnalati dalla critica i parallelismi tra Ingres e Canova e, soprattutto, tra Ingres e la ricerca purista di Lorenzo Bartolini, amico personale del pittore e come lui formatosi a Parigi presso David; inoltre si può ricordare Joseph Chinard, autore di garbati busti-ritratto femminili in cui grazia e delicatezza si sposano ad una descrizione minuta dell'abbigliamento e dell'acconciatura, pur nel rigore della ricerca formale.

Quanto all'evoluzione della ritrattistica ingresiana nell'età della Restaurazione ed oltre, fino al Secondo Impero, è innegabile che il maestro intrattenga rapporti con altri pittori dell'epoca, soprattutto francesi, ponendosi al tempo stesso come un modello per i suoi allievi, tra i quali, in particolare, Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, Hyppolyte Flandrin e Théodore Chassériau. Ma l'analisi degli intrecci e degli influssi reciproci ci condurrebbe troppo lontano dalla tematica del presente scritto.

Per riflettere quindi sulla particolarità e l'importanza dell'immagine duplicata nei tre ritratti ingresiani, occorre ora esaminarli da vicino. Mi limiterò ai dipinti sopracitati, anche se lo specchio compare in altre opere del maestro di Montauban: in particolare nel disegno preparatorio per un perduto *Ritratto di Madame Bérenger* – come elemento appena accennato, ma pur sempre visibile, alle spalle della figura – e nella *Venere Anadiomene*, oggi al Musée Condé di Chantilly, quale attributo tradizionale della dea dell'amore. In quest'ultima opera, densa di rimandi alla tradizione classica e rinascimentale, Ingres interpreta il motivo dello specchio con delicata allusività, senza replicarvi il seducente e dolcissimo volto di Venere.

All'epoca del *Ritratto di Madame de Senonnes* – che raffigura la giovane Marie Marcoz, nata a Lione nel 1783, sposata e in seguito divorziata dal primo marito, quindi amante e poi consorte del visconte Alexandre de Senonnes – Ingres si trovava a Roma, città in cui si era recato fin dal 1806 come vincitore del *Prix de Rome*, beneficiando del pensionato artistico a Villa Medici. Al suo attivo l'artista contava già alcune prove straordinarie nel genere del ritratto, a cui, peraltro, non

---

<sup>2</sup> Girodet, inoltre, aveva inserito lo specchio in due ritratti "reinterpretati" attraverso il filtro della mitologia, cioè nei dipinti dedicati a *Mademoiselle Lange* "come Venere" e "come Danae", eseguiti negli anni 1798-1799. Il primo potrebbe aver suggerito ad Ingres qualche stimolo alla realizzazione della *Venere Anadiomene*, di cui si dirà più oltre. Ma non mi sembra possibile istituire un parallelo con i ritratti femminili di Ingres, saldamente ancorati ad una visione sempre equilibratissima ed alieni da compiacimenti languidi e sentimentali.

assegnava un valore eccelso, nonostante il dibattito teorico-critico l'avesse ampiamente rivalutato, fin dalla metà del Settecento<sup>3</sup>.

Nel *Ritratto di Madame Sabine Rivière*, che risale al primissimo periodo parigino antecedente all'arrivo nella città eterna, egli aveva collocato per la prima volta la sua modella in una posa morbida e languida, costruendo un fantastico gioco ritmico di curve ed arabeschi e lasciandosi sedurre dalle qualità luministiche e perfino tattili dei tessuti, in omaggio alla grande tradizione del ritratto europeo da Raffaello a Tiziano e da Holbein il Giovane al Bronzino. La tipologia del ritratto femminile ambientato in un interno, generalmente connotato da pochissimi elementi quali un sofà o una poltrona, visibili solo in parte, viene ripreso nei ritratti romani. Nel 1814, quando avvia il quadro per *Madame de Senonnes*, il pittore attende ad opere di genere diverso, quali *Paolo e Francesca* e *Raffaello e la Fornarina* – in stile *troubadour* – e soprattutto all'opera sua forse più celebre, la *Grande Odalisca*. Proprio da quest'ultima viene tratta l'idea originaria per la posizione di *Madame de Senonnes*, che Ingres voleva rappresentare sdraiata sopra un divano, in una posa simile a quella della *Madame Récamier* di David. Se l'artista avesse portato avanti questa concezione, la nostra modella avrebbe rappresentato l'incarnazione della bellezza e della sensualità "occidentali" (Rosenblum 1973, p. 108), mentre la *Grande Odalisca* suggeriva, come già la *Bagnante di Valpinçon* del 1808, un'identità e un'ambientazione orientalizzanti. Ma il nostro ritratto cambiò di segno, ed Ingres raffigurò *Madame de Senonnes* in una posizione più composta, pur mantenendo come elemento d'arredo il divano coperto dai cuscini su cui la donna, morbidamente, affonda appena, appoggiando il braccio sinistro.

Per la prima volta nella ritrattistica ingresiana compare alle spalle dell'effigiata un grande specchio: scuro, misterioso e quasi completamente vuoto, se si fa eccezione per la pallida immagine della nuca riflessa - i cui capelli bruni quasi non si distinguono - e il profilo appena percepibile delle spalle, accarezzate dal tessuto trasparente che attorno al collo forma il motivo in pizzo di un'impalpabile gorgiera. Molto è stato scritto sulla magnificenza dell'abbigliamento di *Madame de Senonnes* - in cui risalta soprattutto il prezioso cangiamento dei velluti e delle sete – e sulle sue «armonie di sapore vagamente veneziano» (Rosemblum 1973, p. 108), sulla straordinaria raffinatezza "esotica" dello scialle di *cachemire* - che «conduce lo sguardo verso lo specchio» (Zanni 1990, p. 77) – infine sull'uso, non consueto in Ingres, di una gamma cromatica giocata su colori caldi (Vigne 1995, p. 93), capaci di valorizzare ulteriormente la bellezza bruna della modella. La critica ha inoltre evidenziato il raggiungimento di una perfetta sintesi tra il realismo del volto e degli

---

<sup>3</sup> Si veda in tal senso Pommier 2003; inoltre il saggio di Leone, in cui si ricorda come nel Settecento fosse avvenuta «una rilegittimazione teorica che poneva la ritrattistica al vertice della gerarchia accademica dei generi, al fianco della più nobile pittura di *historia*» (Leone 2005, p. 54).

abiti e l'astrazione lineare che porta il pittore a non enfatizzare i volumi, anzi a suggerire una certa bidimensionalità. Ingres ottiene un magistrale equilibrio fra questi elementi, un equilibrio già raggiunto, peraltro, nel citato *Ritratto di Madame Rivière* e in quello della *Contessa di Tournon*, precedente di soli due anni a *Madame de Senonnes*, ma qui coniugato ad un fascino irresistibile e alla resa di una trattenuta, seppur percepibile, sensualità.

Infine, la presenza dello specchio. In Van Eyck, come abbiamo visto, e in un'opera di Petrus Christus che "risponde" in un certo senso ai *Coniugi Arnolfini*, il *S. Eligio nella sua bottega*, realizzato nel 1449, lo specchio dilata lo spazio permettendoci di conoscere altri mondi, altre realtà esterne al microcosmo rappresentato nel quadro; la stessa cosa avviene in una tavola di Quentin Metsys del 1514, *Il cambiavalute con la moglie*, e nel già segnalato *Las Meninas* di Velazquez. Ma nel *Ritratto di Madame de Senonnes* il grande specchio della parete è addossato alla figura e risulta un po' incombente, come se volesse schiacciare e comprimere lo spazio, anziché amplificarlo e arricchirlo; tale spazio, inoltre, appare buio, e niente della stanza in cui si muove l'artista viene a rispecchiarsi (Picon 1967, p. 72). L'attenzione di Ingres si concentra sul soggetto e sulla valenza misteriosa e ambigua del suo riflesso, quasi a suggerire una "doppia personalità". Come osserva Annalisa Zanni approfondendo un nodo critico già affrontato da Robert Rosenblum, «le persone ritratte in realtà sembrano essere due: l'una realisticamente sensuale, l'altra ambiguamente nella penombra, a sottolineare la duplicità psicologica della ritrattistica ingresiana» (Zanni 1990, p. 77).

Rosenblum afferma che «il riflesso indistinto della nuca [di *Madame de Senonnes*] [...] crea un'aura in parte occulta e misteriosa, controbilanciando così l'aspetto apertamente sensuale della modella» (Rosenblum 1973, p. 108). Lo studioso, inoltre, asserisce che il «dialogo fra un mondo reale e la sua immagine [...] non si svolge soltanto sul piano della percezione visiva, ma coinvolge la personalità della modella», come accade in *Madame Moitessier*, che addirittura «si trasforma [...] in una presenza enigmatica [...]», provocando «l'impressione finale [...] di un oracolo moderno seduto nell'agiatezza ovattata di un salotto della metà del secolo» (Rosenblum 1973, p. 164). Secondo Georges Vigne, invece, Ingres assegna allo specchio la funzione di «affermare che in pittura tutto è al tempo stesso apparenza e realtà: l'immagine e il suo doppio hanno lo stesso statuto, perché fabbricati nello stesso modo» (Vigne 1995, p. 100). Mi sembra degno di attenzione, infine, il commento di Claude Allemand-Cosneau, che interpreta lo specchio come «elemento decisivo nella costruzione del ritratto» e rileva «la straniante presenza del viso di Madame de Senonnes isolato nello sfondo scuro» (Allemand-Cosneau 1996, p. 374).

Come si può notare allargando lo sguardo ad altri ritratti di Ingres, "l'alterità" adombrata dallo specchio – o meglio la compresenza di più componenti della personalità – trova significative risposnde anche nei ritratti in cui lo specchio non c'è. Il dipinto dedicato a *Hippolyte-François Devillers*, ad esempio, pare suggerire un lieve contrasto di natura psicologica e sociale fra il realismo minuzioso e quasi impietoso con cui è realizzato il volto e la posa un po' impettita del personaggio, che infila la mano destra nella giacca ripetendo il gesto classico di Napoleone. Di origine provinciale, Devillers era diventato nel 1809 un rispettabile funzionario dell'amministrazione francese a Roma e il suo abito "importante", descritto con la consueta cura dei dettagli, ma anche con una precisa volontà di idealizzazione, appare finalizzato a celebrare il nuovo status sociale da lui raggiunto. È Uwe Fleckner a cogliere in tal senso «un'apparente contraddizione fra l'individuo e il suo rango ufficiale», riconoscendo la straordinaria abilità di Ingres nell'aver individuato «con una modernità involontaria i conflitti di un secolo contraddittorio, e di essere riuscito [...] a trasmetterci più indicazioni sulle condizioni sociali ed estetiche di quegli anni di molti documenti» (Fleckner 2003, pp. 492-493).

Ma perché non estendere questo concetto di duplicità e di contraddizione anche ai ritratti femminili con lo specchio? Forse è possibile leggere in *Madame de Senonnes* la volontà magari inconscia dell'autore di raffigurare la donna non solo nel suo ruolo ufficiale, ma anche in quello privato ed intimo, laddove il vestito che lascia intravedere pochi lembi di pelle può essere interpretato come il simbolo della repressione e della "costrizione" femminile, mentre l'immagine riflessa adombra una personalità dai risvolti segreti, in opposizione alle convenzioni del tempo. In fondo, anche tra la "vera" *Madame de Senonnes* e il suo riflesso nello specchio potrebbe esserci un contrasto, pur risolto dall'artista mediante il controllo prodigioso dei mezzi formali e la capacità di raggiungere una totale armonia interna al dipinto.

È anche possibile giustificare lo specchio alla luce della volontà dell'artista di trasporre il ritratto in una dimensione superiore. È opportuno ricordare, infatti, quanta importanza Ingres assegnasse ai soggetti d'argomento storico o mitologico. L'analisi del *Ritratto di Louise d'Haussonville*, l'unico dei tre in cui a riflettersi nello specchio non sia soltanto la testa della donna vista di spalle, ma anche una serie di oggetti e di fiori che compongono una splendida natura morta, può confortare questa lettura. L'opera, iniziata nel 1842 e portata a compimento solo tre anni dopo, raffigura la cognata di *Madame de Broglie*, anch'essa ritratta da Ingres nel 1853. La giovane *Viscontessa d'Haussonville* era anche la nipote di Madame de Staël e all'epoca del ritratto aveva ventiquattro anni. Donna colta, scriverà in età matura alcuni romanzi storici. Ingres la raffigura pensosa, ma anche delicatamente civettuola, e comunque in una posa che richiama quella di *Stratonice*. Lo spunto per il quadro dedicato ad

*Antioco e Stratonice*, dipinto in prima versione da Ingres nel 1840, è tratto da Plutarco, dunque è di origine "alta": aver replicato la posizione dell'antica regina nel ritratto di una semplice donna del diciannovesimo secolo, per quanto aristocratica, può così indicare il desiderio di nobilitarlo.

Anche per la *Viscontessa d'Haussonville* Ingres aveva inizialmente pensato ad un'altra posa e ad uno sfondo neutro, ma poi aveva deciso di "arricchire" il ritratto con il motivo dello specchio, senza tuttavia assegnargli una funzione dilatatoria, piuttosto il ruolo di un elemento che, ancora una volta, nega e comprime lo spazio. Ad essere rispecchiati e duplicati, inoltre, sono gli oggetti collocati sopra la mensola di una *console*: notiamo l'estrema raffinatezza delle porcellane di Sèvres e alcuni biglietti d'invito, parzialmente rischiarati dalla luce con straordinario effetto illusorio. Certo l'immagine riflessa della Viscontessa, come già quella di *Madame de Senonnes*, appare elusiva e straniante, e potrebbe suggerire una sorta di *alter ego* della protagonista.

Completa la straordinaria serie di ritratti ingresiani con lo specchio il dipinto dedicato a *Madame Moitessier seduta*, che fa seguito ad un'altra tela del 1851 in cui l'effigiata è rappresentata in piedi, sullo sfondo di una parete con tappezzeria. Successivo di qualche anno a quest'opera, e dunque appartenente alla fase tarda di Ingres, il nostro ritratto può essere letto come una variante sontuosa degli altri due in cui compare lo specchio: la florida *Madame Moitessier* è infatti vestita in modo più colorato e vivace rispetto a *Madame de Senonnes* e a *Madame d'Haussonville*, sfoggia un abito a fiori in stile "secondo impero", sedendo su un divano imbottito rosa antico, e non si riflette più in una posa di spalle, ma in un severo profilo "greco"; la sua acconciatura risulta impreziosita da alcuni pizzi e dal nastro con cui sono annodati i capelli bruni, nastro che ripete il colore del divano; il gesto della mano portata al viso, come sottolineato da tutte le fonti critiche, è tratto da un affresco ercolanense raffigurante *Ercole che trova il figlio Telefo*, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, che il pittore di Montauban conosceva bene e di cui i suoi allievi avevano eseguito numerose copie. Ma rimanda a questo esempio - ed in particolare alla figura femminile che nell'affresco antico rappresenta l'*Arcadia* - anche la posa statuaria della modella, appena ammorbidita dalla posizione rilasciata del braccio sinistro la cui mano trattiene mollemente un ventaglio.

Anche per questo ritratto, puntualmente, la critica ha rilevato il carattere misterioso e ambiguo dell'effigie rispecchiata, e non mi pare superfluo citare ancora una volta Robert Rosenblum, che vede in *Madame Moitessier* duplicata una «favolosa sibilla senza sguardo, quasi una statua marmorea chiusa in un mondo invisibile». Il grande studioso americano, inoltre, nota la presenza di uno spazio più profondo del consueto, che si apre alle spalle del personaggio raffigurato attraverso

una serie di porte e cornici riflesse nello specchio (Rosenblum 1973, p. 164): uno spazio a "scatole cinesi", che ricorda la pittura olandese del Seicento e che l'artista aveva già concepito nella fase di gestazione dell'opera, come si evince dal confronto tra il dipinto e uno studio preparatorio conservato al Musée Ingres di Montauban (Camesasca & Radius 1968, p. 115, n. 155b).

Forse fu proprio questa maggiore, e inconsueta, profondità a stimolare Pablo Picasso, che nel *Ritratto di Marie-Thérèse Walter* del 1932 riprenderà non solo la posa, ma anche i principali motivi del *Ritratto di Madame Moitessier seduta* (Fleckner 2007, pp. 8-9), fra cui la parete e lo specchio; anche se questi elementi, in Picasso, vengono poi a schiacciarsi contro la donna seduta in poltrona, portando alle estreme conseguenze – in una sintassi cubista – l'intuizione ingresiana di uno spazio compresso e negato, "altro" rispetto alla concezione prospettica d'ascendenza brunelleschiana.

Il linguaggio di Ingres, classico ed equilibratissimo, ma al tempo stesso percorso da sottili contraddizioni spaziali e capace di coniugare un realismo di marca fiamminga con l'astrattezza lineare della pittura vascolare greca e delle incisioni di John Flaxman, apre dunque agli sviluppi della pittura europea del ventesimo secolo. E il *corpus* dei ritratti ingresiani con lo specchio, eseguiti in momenti e circostanze diversi, ma unitari nella concezione e carichi di un fascino magnetico, riveste in tal senso un'importanza che difficilmente si potrebbe disconoscere.

## L'autrice

Dopo aver conseguito il diploma in pianoforte, Marina Degl'Innocenti si laurea in Lettere Moderne. Da allora svolge sia l'attività didattica presso i licei e gli istituti di istruzione superiore – come docente di Storia dell'Arte – sia l'attività di studio, dedicandosi in particolare all'Ottocento e ad alcuni aspetti dell'arte del Novecento. Tra i suoi percorsi di ricerca, la riflessione sul monumento celebrativo nella scultura del XIX secolo e l'affondo su alcuni maestri del Divisionismo (nel 1999 ha pubblicato il suo primo libro, intitolato *Il Guerriero di Legnano. Alberto da Giussano, un monumento nell'arte e nella storia*, e nel 2000 ha presentato e commentato, in occasione del suo restauro, il *Trittico della Battaglia di Legnano* di Gaetano Previati). Sul tema dei rapporti tra imprenditorialità e committenza nell'Ottocento ha svolto numerose ricerche, confluite in un saggio della *Storia di Varese* (2011). Ha inoltre collaborato con il Museo Vela di Ligornetto (Canton Ticino), pubblicando uno scritto sull'opera grafica di Vincenzo Vela, e con la Gipsoteca Calandra di Savigliano (Cuneo). È autrice di un saggio critico sugli affreschi di Palazzo Visconti a Milano (Chimera, Milano 2004). Nel 2013 la rivista *Art&Dossier*, nel numero di novembre, ha pubblicato un suo articolo dedicato ai rapporti fra Giorgio De Chirico e Félix Vallotton.

e-mail: innodie@gmail.com

## Riferimenti bibliografici

Allemand-Cosneau, C 1996, 'Ritratto di Madame de Senonnes', in *Les Années Romantiques. La pittura francese dal 1815 al 1850*, ed I Julia, catalogo della mostra, Paris, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 04.12.1995 - 17.03.1996, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16.04 - 15.07.1996, Piacenza, Palazzo Gotico, 06.09 - 17.11.1996, Electa, Milano, pp. 373-374, n. 115.

Bucarelli, P & Laclotte, M (eds.) 1968, *Ingres in Italia (1806-1824; 1835-1841)*, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 26.02 - 28.04.1968, De Luca, Roma.

Camesasca, E & Radius, E 1968, *L'opera completa di Ingres*, Rizzoli, Milano.

Fleckner, U 2003, 'Jean-Auguste-Dominique Ingres: gli anni di apprendistato a Roma', in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia, vol. 2, Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, ed O Bonfait, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 08.03 - 29.06.2003, Electa, Milano, pp. 153-156.

Fleckner, U 2003, 'Hippolyte-François Devillers', in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia, vol. 2, Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, ed O Bonfait, catalogo della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 08.03 - 29.06.2003, Electa, Milano, pp. 492-493, n. 32.

Fleckner, U 2007, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Ullmann, Königswinter.

Ingres, J-A-D 2003, *Pensieri sull'arte*, Abscondita, Milano.

Leone, F 2005, "Chi è miglior pittore fa miglior ritratti": l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative', in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789 - 1815*, ed C Sisi, Electa, Milano, pp. 53-68.

Leone, F 2006, "Passioni rese visibili" e "alterazioni dell'anima". Fortuna e sfortuna del ritratto nella cultura figurativa della Restaurazione' in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, ed C Sisi, Electa, Milano, pp. 55-74.

Mazzocca, F 2002, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza.

Picon, G 1967, *Ingres*, Skira, Genève.

Pinelli, A 2000, *Nel segno di Giano: passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Carocci, Roma, pp.131-220; 243-284.

Pommier, E 2003, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Einaudi, Torino, pp. 299-333.

Rivosecchi, V 1987, 'Lo specchio e l'artista', in *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, ed G Macchi, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 24.06 - 11.10.1987, Fabbri, Milano, pp. 204-219.

Rosenblum, R 1973, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Garzanti, Milano.

Rossi Pinelli, O 2000, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni. La cultura visiva nel Settecento europeo*, Utet, Torino.

Strinati, C 1987, 'La cattura dello spazio', in *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, ed G Macchi, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 24.06 - 11.10.1987, Fabbri, Milano, pp. 41-49.

Toussaint, H 1985, *Les portraits d'Ingres*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

Vigne, G 1995, *Ingres*, Leonardo Arte, Milano.

Zanni, A 1990, *Ingres. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze.